

SERBISCHE KIRCHLICHE MALEREI IN DER BIEDERMEIERZEIT*

Auch wenn man den Anschein bekommen könnte, daß es in den stylistischen und thematischen Kernen des Biedermeiers keinen Platz für die kirchliche Kunst gibt, bedeutet das nicht, daß zugleich die kirchliche Kunst keine Bedeutung hatte. Ausreichende Bestätigung für einen solchen Beschluß stellen die Ideen und Tätigkeiten der deutschen Nazarener dar, obwohl zur Gänze oder mit Rücksicht nur auf die serbische Malerei, die Entwicklung und das Schicksal der kirchlichen Kunst nicht in der ausschließlichen Abhängigkeit von den nazarenischen Einflüssen zu erörtern ist. In größeren oder kleineren regionalen Milieus kam die romantische Bindung der Kunst mit dem nationalen Leben zum Ausdruck, was sich auch auf die Bindung des Patriotischen mit dem Religiösen widerspiegelte¹ und bei den Serben eine klare Verminderung der Unterschiede zwischen dem Gläubigen und Nationalen bedeutete. In der serbischen Kunst der neueren Zeit verlor langsam die kirchliche Malerei die Bedeutung des leitenden Genres und der attraktivsten Arbeit der Maler. Der Prozeß der Säkularisation wirkte immer mehr auf die serbische kirchliche Malerei; die Elemente des Profanen, national und historisch intoniert, drangen in die Ikonographie der Ikonen, die Tradition wurde von der modernen Ästhetik zurückgeschoben, jedoch der Kampf um das Religiöse hörte nicht auf, entscheidend zu sein.

Eigentlich, nach den großen Migrationen in Richtung Norden an der Wende des 17. und anfangs des 18. Jahrhunderts hatte die kirchliche Malerei vier Perioden, die als Umschwungen bezeichnet werden können. Im 18. Jahrhundert ereignete sich das Wichtigste: es wurde die jahrhundertlange Beziehung mit der Ästhetik der byzantinischen und nationa-

* Vortrag gehalten am 27. Mai 1981 in dem Institut für Kunstgeschichte der Adam-Mickiewicz-Universität.

¹ H. von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik (1760 - 1840)*, München 1978, S. 70.



len mittelalterlichen Kunst gebrochen — nebst der Forderung, daß die Ikonen und Ensemble der Wandbilder oder Ikonosthasen die Canone der orthodoxen Kirche befriedigen, erwartete man, daß die Meister auch „fein und der Natur nach“ malen. Damals eingesetzt, wenn auch nur formelle Bindungen mit der Entwicklung der europäischen Kunst, werden nie mehr gebrochen.

Die Erfahrungen der barocken und Rokokomalerei wurden von den serbischen Ikonenmalern benützt, was bis zu den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts dauern wird. Ebenso das verlängerte Dauern der Barockkultur wurde auch in Wien bemerkt², so daß es, anscheinend, insofern natürlicher ist, daß auch die serbischen Maler — Bewohner der Ostprovinzen des geräumigen Kaiserreichs, die Reisenden nach Italien oder die Schüler der Wiener Akademie, die Vertreter des ausgebildeten Klerus und Bürgertums, lange im 18. Jahrhundert die angenommenen Werte des modernen Bildes behalten.

In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts entstehen Änderungen. Die Mitarbeiter von Overbeck und seine Schüler befanden sich an den Schlüsselpositionen des künstlerischen Lebens des mitteleuropäischen Gebietes, darunter auch die Professoren der Wiener Akademie, Fürich und Kupelwieser. Doch durch die Akademie durchlief eine ganze Generation von serbischen Künstlern. Vor der Möglichkeit der Wahl der modernen Unterlagen, aber auch unter dem Druck des unter dem Einfluß der meisterhaften Biedermeiermaler abgeänderten Geschmackes und der Forderungen des bürgerlichen Milieus, erlitt auch die serbische kirchliche Malerei des vorigen Jahrhunderts einige Änderungen, welche als, vielleicht etwas zu vereinfacht, nazarenisch bezeichnet werden. Aber jedenfalls ist die formelle Seite dieser Malerei auf der weiteren Verfolgung der Kunst in Europa begründet.

Die Entwicklung der historischen Wissenschaft und die Forschung der Antiquitäten kommt bei den Serben mit gewisser Verspätung vor. Jedoch in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts war entwickeltes historisches Bewußtsein bereit, den echten Glauben, die Orthodoxie der nationalen kirchlichen Kunst einer Überprüfung zu unterstellen. Die romantische Erneuerung der „serbisch-byzantinischen Stils“ in der Architektur und die neuen Dränge des Profanen in der Ikonographie brachten zur Polemik zwischen zwei Generationen von serbischen Künstlern, wobei eine in Wien, die andere in München ausgebildet wurde, sodaß eine anscheinende Entgegensetzung auch in den Positionen der ästhetischen Schätzungen war. Es war aber klar, daß durch Schutz des Heiligtums der dargestellten Inhalte und durch Einsetzen zur verstärk-

² R. Bachleitner, *Die Nazarener*, München 1976, S. 79.

ten Bindung mit der mittelalterlichen Kunst, die akademische realistische Malart nicht verworfen wurde.

Das Suchen des nationalen und authentischen Ausdruckes bekam das vierte, letzte Auftreten zwischen zwei Weltkriegen. Die Gründung der Künstlergruppe „Zograf“ (Maler) zur Zeit der Dauer des II. Internationalen Kongresses der Byzantinologen in Belgrad und die Annahme, daß sich die einheimische Malerei auf den Umwegen der modernen europäischen Kunst befindet, konnten keine wichtigere Folgen für das Schicksal sowohl der gesamten, als auch der serbischen kirchlichen Malerei hervorrufen.

Es scheint so, daß die serbische kirchliche Kunst der neueren Zeit doch nicht vier, sondern nur zwei entscheidenden Perioden hatte, die erste im 18. und die zweite am Ende des 19. Jahrhunderts, als die wesentlichen ideologischen und rein malerischen Wendungen erfolgten oder versucht wurden. Zur Zeit des Biedermeiers sind die zweifellose Änderungen nicht der Art, daß die Grundlinie des Folgens der Entwicklung der im 13. Jahrhundert so eindrucksvoll begonnenen europäischen Kunst durcheinander gebracht wäre. Im Gegenteil, sowohl das Nationale als auch das Religiöse, vereinigt oder getrennt, verstanden darunter ein und dasselbe Malverfahren und die Übereinstimmung mit der entsprechenden Entwicklung der europäischen Ästhetik. An dieser Stelle kann man die wichtige Frage gerade über das Wesen und die Qualität der Beziehungen der serbischen zur europäischen und österreichischen Kunst des 18. und ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellen. Konfessionelle und ästhetische Glieder wurden stufenartig geteilt, im 18 Jh. das serbische traditionelle nachbyzantinische Künstlertum zur europäisch werdenden, dabeizulassend. Deswegen waren auch bestimmte Dränge der westeuropäischen manieristischen und Barockprogramme möglich. Im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnte sich ein, auf diese Weise begonnener Prozeß, nur leichter entwickeln. Die Einflüsse der Nazarenerideen über die Erneuerung der Bedeutung der religiösen Kunst zogen auch die gebildeten serbischen Kreise, d.h. die Besteller heran und es versteht sich von sich selbst, warum die Künstler am Einschlag aufgefordert waren, das religiöse Thema anzupassen. Als Reisende nach Rom, eher als Schüler der Wiener Akademie und Zeugen der Wandlungen in der österreichischen Malerei, hatten die serbischen Maler Gelegenheit, sich nicht nur über die äußere Seite der Folgen der nazarenischen Postulate zu informieren.

Die Tatsache, daß fast alle Angehörigen des engsten Kreises von Overbeck Protestanten waren und in Rom den katholischen Glaubensannahmen, verwertet für attraktive und akzeptable Auslegung der Entwicklung der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert Herbert von Einem.

Er sieht in der Entwicklung der deutschen Romantik zwei Wege — den protestantischen als neuen Beginn und katholischen als Wiederaufbau neuer Werte³. Die leitenden Vertreter der protestantischen Linie, Philipp Otto Runge und Kaspar David Friedrich waren eigentlich die leitenden Meister der deutschen malerischen Romantik. Im Zyklus „Tageszeit“ (1808) brachte Runge Bedeutungen der alten christlichen Hieroglyphik ein und verwirklichte die besondere „Metaphysik der Natur“ und der symbolischen Regione⁴. Friedrichs „Kreuz im Gebirge“ (1808), ebenso das Programmbild der deutschen Romantik lösen das Problem des Todes und Vergehens durch das Wiederentdecken der Gotik als altgermanischer Kunst⁵ und durch das pietistische Gefühl der Stimmung als Form des protestantischen Widerstandes zur rationalistischen Lebensphilosophie⁶. Die Vertreter des katholischen Weges waren unter Schutz des „Lucasbundes“ und Overbecksprinzipien begründeten auf der Verwerfung von Barock im Namen der Primitiven des Quattrocento mit der Tendenz, die Einflußmacht der religiösen Kunst zu erneuern zum Zwecke der Verbindung des Religiösen und Nationalen⁷. Es ist wichtig hervorzuheben, daß die Anfänge Schlegels systematischer Forschungen der mittelalterlichen deutschen Kunst dafür einen Beitrag geleistet haben⁸. Die dritte naturalistische Richtung der deutschen Romantik führte laut von Einem zu waldmüllerischem Gefühl für die Natur⁹, welches bereits bei Runge und Friedrich begonnen wurde.

Es ist anzunehmen, daß nicht unbegründet das Stellen der Frage ist, ob ein orthodoxer Weg zur Romantik bestand, es versteht sich besonders vom Standpunkt der kirchlichen Kunst und im Verhältnis zur Entwicklung der Kunst der orthodoxen Serben im 19. Jahrhundert. Dabei ist die Erinnerung unvermeidbar, daß in der Zeit der Europäisation der serbischen Kunst im 18. Jahrhundert, Serbien auf der politischen Karte Europas nicht besteht. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, südlich von der Save und der Donau, rings um Belgrad herum entstand das junge Fürstentum, jedoch während der ganzen Hälfte des Jahrhunderts befand sich der Mittelpunkt des serbischen kulturellen und künstlerischen Lebens in Österreich. Deswegen ist es klar, warum drei entscheidenden Bezeichnungen der Entwicklung der serbischen Malerei im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Wien bzw. Wiener

³ H. Einem, op. cit., S. 70.

⁴ Ibidem, S. 81, 82, 88.

⁵ Ibidem, S. 93.

⁶ R. Bachleitner, op. cit., S. 36 - 38.

⁷ H. Einem, op. cit., S. 102.

⁸ Ibidem, S. 105.

⁹ Ibidem, S. 164.

Abb. 1 Pavle Simić, Rastko Nemanjićs Einführung in Chi'andar (Skizze für Kloster Kuveždin), 1850



Abb. 2 Pavle Simić, Rastko Nemanjić nimmt die Tonsur (Skizze für Kloster Kuveždin), 1850



Abb. 3 Pavle Simić, Der Hl. Georg tötet den Drachen, um 1850 (Nationalmuseum in Beograd)



Abb. 4 Pavle Simić, Die Maiversammlung von 1848, um 1850 (Galerie der Matica srpska, Novi Sad)



Abb. 5 Novak Račonić, Tod des Kaisers Uroš 1857 (Galerie der Matica srpska, Novi Sad)

Abb. 6 Steva Todorović, Tod des Haiduken Veljko, um 1860 (Nationalmuseum in Beograd)





Abb. 7 Djura Jakšić, Kampf der Montenegriner mit den Türken, 1860 -
- 1862 (Nationalmuseum in Beograd)

Akademie im Zeichen der biedermeierischen und nazarenischen Konzeptionen stammte. Es bedeutet also, auf dem Gebiet desselben Staates, wo sich der konfessionell differenzierte, protestantische und katholische Weg der künstlerischen Entwicklung bezeichneten, leben die orthodoxe Serben, die ebenfalls ihre spezifische national und religiös gebildete Kriterien haben konnten. Es ist die Frage nun, welche ästhetische und konfessionelle Komponenten den nationalen Filtern der Serben entsprechen konnten, für welche das Schicksaal des Glaubens immer noch von ernstlicher Bedeutung, auch die Frage der ethnischen Integrität war.

Es sieht so aus, daß weitentscheidendere konfessionelle Unterschiede, die nationale Kulturen des großen Kaiserreiches im 18. Jahrhundert überzogen, als sich die im wesentlichen ideologisch-religiösen Unterschiede vor der vollkommenen Annahme der Barockprogramme, wenn es sich um die Serben handelt, querstellten. Das nazarenische Programm war wesentlich minder proselytisch ohne Rücksicht darauf, daß es sich verstand, daß die Mitglieder der „St. Lucas Bruderschaft“ katholisch sein mußten. Jedoch die Gedanken über die Erinnerung der nationalen deutschen religiösen Kunst waren suggestiv und vornehmlich eben bei den Serben, als einem Volk, das immer noch durch den Glauben und die Kirchenorganisation die Kräfte sammelte, um die nationale Freiheit zu gewinnen. Auf dieser allgemeinen Ebene konnte sich der Faden des Einflusses Overbecks Kreises finden, doch der erste Schluß war, daß die Generation der serbischen nazarenisch orientierten Maler nicht im Stande war, ernsthafter diesen wichtigen Faktor über die historisch bewußte Kunst, anzunehmen. Die Forschung der Antiquen bei den Serben wurde erst begonnen. Einer der Bahnbrecher war Dimitrije Avramović, der wandernde Forscher, der sogar bis zum Heiligen Berg gelangte, Student der Wiener Akademie zur Zeit, als sich dort auch andere Vertreter der Generation befinden¹⁰. Er setzte sich für das Forschen der alten serbischen Malerei ein, in der sich laut Avramović „das nötige Material, ohne welches es nicht möglich wäre, die serbische Geschichte zu malen“ finden konnte. Die Wandbilder und Ikonostas in der Belgrader Hauptkirche (1841 - 1845) in Öl bemalend, übernahm er sogar nicht die technologische Seite der nazarenischen Erinnerung der mittelalterlichen und frührenaissancen Fresken als ursprüngliche und charakteristische Form des kirchlichen Gemäldes. Das Wesen, die Technik und den Stil der mittelalterlichen Kunst wird erst die Generation von Dorde Krstić am Ende des 19. Jahrhunderts zu verstehen versuchen und in der wortwörtlichen Wiederholung der Thematik, Ikonographie und Malerart der mittelalterlichen Wand- und Ikonenmaler — in jener Art wie die Overbecks

¹⁰ P. Vasić, *Dimitrije Avramović*, Beograd 1970.

das frührenaissance Gemälde kopierten — kommen sich bei den Serben erst die Künstler in der Gruppe „Zograf“ zwischen den zwei Weltkriegen, näher¹¹.

Während Avramović in der Belgrader Hauptkirche nur biblische Themen bearbeitete, malt um 1850 sein jüngerer Freund Pavle Simić, ebenso Schüler der Wiener Akademie im Kloster Kuveždin in Fruška Gora, Szenen aus dem Leben von Hl. Sava (Abb. 1 - 2), dem ersten serbischen Erzbischof und Lehrer, anfangs des 18. Jahrhunderts, zur Zeit wenn Kupelvišer den Saal der Wiener Staathalterei mit vaterländischen Motiven schmückte. Wenn nur anhand der aufbewahrten Skizzen, denn das Kloster wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, kann man annehmen, daß der romantische Gedanke des gebildeten Klosteroberhauptes und jungen Malers, an die Wände der Kirche einen ganzen Zyklus aus dem Leben des Prinzen einführt, welcher auf das Schloßleben Verzicht nahm und sich den Mönchverzicht seines Vaters, des ersten Oberhauptes des serbischen mittelalterlichen Staates, anschloß. Auf diese Weise bedachte Kuveždiner Malerei zeigt, daß die Kirche zum Platz wurde, wo sich die Dauer des Gemeinsamen zwischen dem Nationalen und Glaubigen, Kirchlichen und Laienhaften bestätigte. Aber solche Beispiele gibt es nicht viel. Die serbische kirchliche Malerei war, was verständlich ist, den biblischen Themen gewidmet, sowohl auf den reichlich geschnitzten und vergoldeten Altarfächern als auch auf den begleitenden Ensembles der Wandbilder. Die Erneuerung der Bedeutung der Wandmalerei selbst, zusammen mit solchen Beispielen der, den mittelalterlichen Herrschern — Lehrern gewidmeten, Inhalte, mußte nicht unter unmittelbarem Einfluß der Nazarenererfahrung geschehen, jedoch ist es sicher, daß die Anregungen von dieser Seite möglich waren. Ein solcher thematischer Ansatz, sichtbar in der serbischen Malerei zur Mitte des 19. Jahrhunderts, ist jedenfalls romantischartig betont, was mit der Tatsache, daß der nazarenische Kreis Overbecks ein Teil der deutschen Malereiromantik ist, übereinstimmt.

Im Hinsicht des Stils verweist die serbische Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die rezeptive Stufe. Richtet man jedoch die Aufmerksamkeit auf die kirchliche Malerei, wird man vor allem das öftere Übertragen der schon fertigen kompositionellen Lösungen bemerken, meistens aus den neuaufgelegten Bibeln, wie z.B. die Zimmermann- oder Führichbibel. Anschließend ist vielleicht noch das wichtigste hervorzuheben: die serbische Maler wurden in Wien, auf Grund der Lehren der Wiener Professoren und nach dem Geschmack des Wiener bzw.

¹¹ M. Jovanović, *Srpsko slikarstvo u doba romantizma* (Die serbische Malerei in der Epoche der Romantik), (1848 - 1878), Novi Sad, 1976, S. 79.

österreichischen Milieus, gebildet. Für seltene Reisende nach Italien, nach Rom, war es schwer, Kontaktaufnahme mit den Werken der Overbeckgruppe in Casa Massimo oder Casa Bartholdy zu erstellen, außer denen konnten bestimmt die Malerei der italienischen Quattrocentisten und Raffael an der Quelle kennenlernen. Wahrscheinlich blieb ihnen die isolierte Bewegung der italienischen Puristen unbekannt, die unter Einfluß der Nazarenen bemüht waren, die Kunst „zu reinigen“ und zu den romantischen Idealen der Schönheit und Wahrheit zurückzukehren¹². Der größere Teil der serbischen Maler dieser Periode gelang nur bis Wien und bildete sich ausschließlich an der Ästhetik der österreichischen Kunst aus. Diese hatte jedoch ihre Charakteristiken vor allem in der ständig anwesenden Zuneigung der Schönheit und Idealisierung der Natur. Es scheint, die Wiener Künstler, sogar Führich, welcher mit Overbeck im Casa Massimo arbeitete, pflegten niemals die „Nonmalermalerei“ sowie es die römische Nazarenen aufgebaut hatten. Die koloristischen Feinigkeiten und Reize der Lazur herrschten in der Wiener Malerei der Biedermeierepoche. In dieser Hinsicht waren die serbischen Maler zur Gänze Nachfolger einer solchen Wiener Schule. Wenn sie aus bekannten Gründen nicht sofort alle Wege des Naturalismus und der Genres erzwiegen, akzeptierten sie die Art und Weise der Malerei der Wiener Schule und damit wesentliche Neuigkeiten in die bisherige Erfahrung einbrachten. Wenn laut Bachleitner eines der Programmbilder der römischen Nazarenen das Bild von Pffor „Georg im Kampf mit dem Drachen“ ist, könnten wir als Programmbild der serbischen Nazarenergruppe und Meister dieser Richtung die Ikone von Simić „St. Georg auf dem Pferd“ um 1850 annehmen¹³ (Abb. 3). Sie hat keinen kupelvielerischen oder führichischen Porzellanglanz der finalisierten Arbeiten, ist aber ebenso durchgerechnet, statisch kalt im Kolorit wie es auch seine religiösen Bilder sind. Wenn etwas aus ihr mit täuschbarer Wärme strahlt, so ist dann die sentimentale Stimmung erfolgreich verwirklicht, was eines der Hauptausdrucksmittel die Wiener Nazarenen war. Das Majestätische der religiösen Gemälde von Kupelvieler war nie ohne solche Molintonierung und diejenige waren die Hauptquelle für Simić. Unumleitbar ist die Erinnerung an die Verwunderung von Veljko Petrović vor den Gemälden von Simić, vor der Lebhaftigkeit und Härte seiner Porträts und andererseits vor „den träumerischen, hilflosen, im süßen Rosenöl und himmlischen Bläue badenden Heiligen, wie sich ihn Teenager vorstellen“¹⁴. Ist in dem etwas aus-

¹² R. Bachleitner, op. cit., S. 183.

¹³ O. Mikić, L. Selmić, *Delo Pavla Simića* (Pavle Simić, 1818 - 1876), Novi Sad, 1979.

¹⁴ V. Petrović, M. Kašanin, *Srpska umotnost u Vojvodini* (Die serbische Kunst in Vojvodina), Novi Sad, 1927, S. 107.

schließlich negatives oder die Tatsache über die Folgen eines bestimmten ästhetischen Standpunktes, welcher das Kunstwesen einer ganzen Epoche kennzeichnet, zu sehen. Diese „Rosenöle“ und pietistische „Seelenstimmung“ folgten aus den Bedürfnissen und Auffassungen der Gesellschaft, folgten ständig die Bemühungen der Kirche selbst (vor allem der katholischen), die Religiosität der Gläubigen anzuregen. Dabei konnte man nicht im Gegensatz zur sentimentalischen Gesellschaft gehen.

Und noch eine in der ganzen Reihe der Fragen: wäre es möglich zu beschließen, daß die Maler aus der Biedermeierepoche zwei Standpunkte, zwei stilistischen und Ausdrucksmethoden hatten; einen, wenn es sich um ein kirchliches Bild handelt und den anderen, vor dem Staffelei mit einem Porträt, Genre oder einem Stilleben. Es ist nicht zu negieren, daß einige Unterschiede unvermeidbar waren. An einem Bild mit religiösem Thema mußte man jene Komponente betonen, welche im Erregen eines erhöhten Glaubenfiebers vermittelte.

Aber im Großen und Ganzen genommen verblieb der Bildausdruck und die Bildschrift gleich. So war es in Wien, so auch bei den serbischen Schülern der Wiener Akademie. Die kirchliche pronazarenische Malerei stellte einen Teil der bürgerlichen Epoche und Kunst dar. Deswegen sind Zweifel zur Frage, ob die kirchliche Kunst zum Biedermeier gehört oder ob etwas vollständig und getrennt oder anders ist, überflüssig. Sie gehörte damals zu einem Teil der Epoche, zwar mit einigen besonderen Bezeichnungen, Vor- und Nachteilen. Soweit ein Porträt als Form der profanen Ikone dankbar für den erweckten Kult der Selbstbefriedigung, sogar zur Selbstvergötterung, war die religiöse Ikone und ihr Platz im bürgerlichen Heim oder anlässlich einer kirchlichen Dekoration, kein Teil einer anderen Stelle oder Lebensphilosophie. Besonders bei den Serben, bei welchen die Frage des Glaubens an Gott oder sich selbst die wesentlichste Frage der gläubigen und nationalen Erhaltung war. Es ist sicher, daß die Serben damals in der Kunst nicht leicht ihre eigenen Rezeptionsmöglichkeiten überwinden konnten und einen neuen Weg ausfindig machen oder verwirklichen konnten. Sie suchten und fanden ihn in den politischen und kriegerischen Streiten um die nationale Befreiung.

Im 19. Jahrhundert besteht auf der politischen Karte Europas kein Serbien. Die rötlichen Flecken rings um Belgrad verbreiteten sich langsam seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts, nach dem Ersten und Zweiten Aufstand und bezeichneten damit die Erscheinung eines noch kleinen europäischen Staates, der sich auf dem Wege der vollständigen Wiederherstellung seines unabhängigen Staatswesens befand. Am 1. Mai 1848 haben die Serben in Österreich serbische Vojvodina proklamiert (wie dies Pavle Simić auf seinem Gemälde dargestellt hat — Abb. 4); im jungen Fürstentum wurden inzwischen neue Kriegsführen um die weitere Befrei-

ung der serbischen Gebiete unter den Türken vorbereitet und die kühnen Schlachten der Montenegriner bewundert. Die serbische Kunst hat das in der Graphik und in der Malerei notiert. Mit größtem Schwung und in einer neuen malerischen Diktion taten dies einige jungen Maler. In der Lithographie Anastas Jovanović mit den Beschreibungen der Vorgänge aus den Aufständen am Anfang des Jahrhunderts; Mina Karadžić, die Tochter des Slavisten und Sprachreformators Vuk Karadžić; Novak Radonić mit der Darstellungen des Todes von dem sagenhaften Kraljević Marko und des Todes des letzten serbischen Zaren Uroš V (Abb. 5); Steva Todorović mit der Wiedergabe Hajduk Veljkos Untergang im Kampf mit den Türken (Abb. 6); am leidenschaftlichsten aber der rebellische Dichter und Maler Djura Jakšić, Künstler des kräftigen Ausdrucks, der freien und langen Linie ohne Konturieren, des saft- und klangvollen Kolorits, der sich in der begeisterten Anerkennung Rembrants und Rubens formierte (Abb. 7). An diesen neobarocken Erfahrungen, aber auch unter dem Einfluß der historischen Malerei der Antwerpener Schule wurden die spezifischen Auszeichnungen der serbischen Kunst geschaffen, die sich von den Konventionen des mitteleuropäischen Biedermeiers unterschied.

Doch die breitesten Volksschichten standen am öftersten vor den Kirchendekorationen und deren Mitteilungen. In der kirchlichen Kunst wurde die fundamentale wesentliche Schalle des Orthodoxie dabei zulassend, sogar sich bemügend, die künstlerische und ästhetische Freiheit von der konfessionellen Unverletzlichkeit nicht zu belasten. Die serbische kirchliche Malerei aus der Biedermeierepoche bewahrte einige Formen der traditionellen, orthodoxen, thematischen und ikonographischen Erbschaft, integrierte sich eigentlich aber durch die wichtigsten stilistischen Charakteristiken in die Entwicklungswege der mitteleuropäischen Kunst.