

Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Künstlerbund Hagen (1898–1933)*

Artyści skupieni w Wiener Secession i w Künstlerbund Hagen (Hagenbund) tworzyli środowiska i miejsca otwarte na nowoczesność tak w formach plastycznych, jak i w obyczajowości, często na ówczesnej granicy skandalu. Oczywiście między rokiem 1898 a 1938 w obu stowarzyszeniach zachodziły zmiany dotyczące programu, zasad członkostwa, organizacji i finansowania wystaw. Generalnie po zamknięciu „Ver Sacrum” (1903) i odejściu grupy Klimta (1905) Wiener Secession prezentowała nurt sztuki łatwiejszy w odbiorze dla publiczności i mniej irytujący dla władz niż repertuar Hagenbundu. W kolejnych wystawach tej drugiej grupy, pokazywanych w Zedlitzhalle, postępował proces odwrotny, a radykalizacja ekspozycji dzieł eksperymentujących formalnie doprowadziła ostatecznie w roku 1912 do „bezdomności” Künstlerbund Hagen, który jednak nadal działał¹.

* Niniejszy tekst powstał dzięki grantom: Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu: Grant Belvedere / 21er Haus CIR Program 2015 i *Polscy artyści w Wiedniu: edukacja i udział w wystawach 1726–1938 (Akademie der bildenden Künste, Kunstgewerbeschule, Künstlerhaus, Wiener Secession, Hagenbund, Galerie Miethke i Galerie Pisko)*, nr NCN: UMO-2015/17/B/HS2/01683.

¹ Przed rokiem 1918 oba te konkurencyjne ugrupowania dzieliły różnice statutowo-programowe i sytuacja materialno-administracyjna, znacznie korzystniejsza dla Wiener Secession (miała hipotekę budynku i większe dotacje ministerialne). Hagenbund dzierżawił budynek przy Zedlitzgasse 6 od miasta, co uzależniało grupę od oceny radnych (którzy w roku 1912, uznawszy wystawę Neukunstgruppe za niecenzuralną, odebrali artystom budynek). Własną siedzibę uzyskał dopiero w roku 1920. Hagenbund szukał równowagi między wymaganiami konserwatywnej administracji rządowej a nastawieniem lewicowo-liberalnym, działał mniej komercyjnie niż Secesja, był bardziej otwarty na wszystkie nacje Austro-Węgier (w tym Polaków, także po roku 1918) i przyciągał artystów z całej Europy. Mimo że obie galerie były równie często przedmiotem zainteresowania austriackiej i europejskiej krytyki artystycznej, w późniejszych opracowaniach naukowych zdecydowanie więcej pisano o Wiener Secession. Do niedawna Hagenbund był zmarginalizowany także w austriackich badaniach. O Wiener Secession zob. L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession (März 1898 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906; R. Waissenberger, *Wiener Secession, Wien–München 1971*; J.B. van Heerde, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895–1918*, Wien–Köln–Weimar 1993. Pierwsze opracowanie dotyczące Hagenbundu: R. Waissenberger, *Hagenbund 1900–1938. Geschichte der Wiener Künstlervereinigung*, „Mitteilungen der Österreichischen Galerie Belvedere“ 16, 1972, s. 54–130;

Religious Art at the Wiener Secession and Künstlerbund Hagen Exhibitions (1898–1933)*

The artists gathered in the Wiener Secession and the Künstlerbund Hagen (Hagenbund) created environments and places open to modernity, both in art forms and in customs, often at the then borderline of scandal. Of course, changes took place in both associations between 1898 and 1938 regarding the programme, membership rules, organisation and financing of exhibitions. Generally speaking, after the closing of “Ver Sacrum” (1903) and the departure of Klimt’s group (1905), the Wiener Secession presented a stream of art that was less challenging to the audience and less irritating to the authorities than Hagenbund’s repertoire. The reverse process was taking place in the subsequent exhibitions of the latter group, shown in the Zedlitzhalle, and the radicalisation of the exhibition of the formally experimental works ultimately led to the “homelessness” of Künstlerbund Hagen in 1912, which, however, continued to work.¹

* This text was created thanks to the following grants: Österreichische Galerie Belvedere in Vienna: Grant Belvedere / 21er Haus CIR Programme 2015 and *Polish Artists in Vienna: Education and Participation in Exhibitions 1726–1938 (Akademie der bildenden Künste, Kunstgewerbeschule, Künstlerhaus, Wiener Secession, Hagenbund, Galerie Miethke and Galerie Pisko)*, NCN number: UMO-2015/17/B/HS2/01683.

¹ Before 1918, there were statutory and programme differences between these two competing groups, and a difference in their material and administrative situations, much more favourable for the Wiener Secession (it had a mortgage on a building and larger ministerial subsidies). The Hagenbund rented a building from the city at Zedlitzgasse 6, which made the group dependent on the assessment of councillors (who in 1912, having acknowledged the Neukunstgroup’s exhibition as obscene, took the building from them). It received its own headquarters only in 1920. Hagenbund sought a balance between the requirements of the conservative government administration and the left-liberal attitude, it was less commercial than the Secession, more open to all Austro-Hungarian nations (including Poles after 1918) and attracted artists from all over Europe. Although both galleries were equally often of interest to Austrian and European artistic critics, much more was written in later scholarly publications about the Wiener Secession. Until recently, the Hagenbund was also marginalised in Austrian research. For the Wiener Secession, see L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession (März 1898 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906; R. Waissenberger, *Wiener Secession, Wien–München 1971*; J.B. van Heerde, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895–1918*, Wien–Köln–Weimar 1993. First study on Hagenbund: R. Waissenberger, *Hagenbund 1900–*

Of course, *purely* religious art related to Christianity or biblical topics² did not belong to the main trends exhibited in either of the galleries. However, frequency of presentation is not the only determinant of its rank. It is worth looking at the effects of the meeting of an innovative attitude challenging artistic habits with conservative ideology and proposals for changes in church art stuck in conservative academism. This subject matter appeared at the Vienna exhibitions in the years 1898–1933 in various contexts and intensities, and from time to time both associations organised very important exhibitions of religious art in line with the “spirit of the present day”. It should be mentioned that the source material, in the form of catalogues from individual exhibitions, is not full; some catalogues for the exhibitions of the Wiener Secession and Museum für Kunst und Industrie are missing. Either they were not printed (which happened sometimes), or they did not survive in any of the Vienna libraries.³ For the exhibitions of religious art in Vienna, the first stepping stone was the year 1905 and the presentation of Beuronese works, the second was the year 1918, when the political system had changed, as had the church/state relations, and the third was the Katholikentag in 1933, when the social mood and political instrumentalization of art were already a foreshadow of the coming tragedy.

In general perception, modernity is by definition set in opposition to religion/Christianity, and yet the

1938. *Geschichte der Wiener Künstlervereinigung*, “Mitteilungen der Österreichischen Galerie Belvedere” 16, 1972, pp. 54–130; *Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien*, exhibition catalogue, 18 Sept. – 30 Nov. 1975, Wien 1975; wider study: *Hagenbund. Die Verlorene Moderne. Die Künstlerbund Hagen 1900–1938. Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie im Schloß Halbturn, Burgenland*, exhibition catalogue, 7 May – 26 Oct. 1993, Konzeption der Ausstellung und Katalog G.T. Natter, Wien 1993. In the years 2013–2015, the Belvedere Museum team, under the *Hagenbund* grant, developed a distributed group documentation and basic groups of issues related to its activities (e.g. all the exhibitions were counted for the first time). The result of this work was the merger and development of distributed documentation regarding the group’s activities, an international exhibition (Belvedere 2014/2015) and a scholarly publication: *Hagenbund. A European Network of Modernism 1900 to 1938*, eds. A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci, Wien 2014; P. Chrastek, *Expressionism, New Objectivity and Prohibition. Hagenbund and its Artists. Vienna 1900–1938*, Vienna 2016.

² By religious art I mean art that was intended for places of worship or individual prayer. By art with biblical/sacral motifs I mean all artistic references to the Bible, theology and iconography, also controversially connected with the dilemmas of existence and the philosophy of a given time; the majority of this type of parareligious/museum/collector’s works have been presented at exhibitions since the 1880s. The Wiener Secession also showed reconstructions of temples of other religions (e.g. Zen) that are not the subject of my analysis.

³ There are no copies at the Archiv Wiener Secession and the Österreichisches Museum für angewandte Kunst library, or at the Österreichische Nationalbibliothek or the Bibliothek Museum Belvedere.

Sztuka *stricte* religijna związana z chrześcijaństwem czy o tematyce biblijnej² nie należała oczywiście do głównych nurtów eksponowanych w obu galeriach. Wyznacznikiem jej rangi jest jednak nie tylko częstotliwość prezentacji. Warto przyrzeć się skutkom spotkania nowatorskiego nastawienia, kontestującego przyzwyczajenia artystyczne, z konserwatywną ideologią i propozycjami zmian w sztuce kościelnej zatrzymanej w zachowawczym akademizmie. Omawiana tematyka pojawiała się na wiedeńskich wystawach w latach 1898–1933 w różnych kontekstach i nasileniu, a od czasu do czasu oba stowarzyszenia organizowały bardzo ważne wystawy sztuki religijnej zgodne z „duchem współczesności”. Należy wspomnieć, że materiał źródłowy, którym są tu katalogi poszczególnych ekspozycji, nie jest pełny, brak kilku katalogów wystaw Wiener Secession i Museum für Kunst und Industrie – albo ich nie wydrukowano (co się zdarzało), albo nie zachowały się w żadnej z wiedeńskich bibliotek³. Dla wystaw sztuki religijnej w Wiedniu pierwszą cezurą jest rok 1905 i pokaz prac beuronczyków, drugą – rok 1918, kiedy zmienił się ustrój, a więc relacje kościoła i państwa, a trzecią Katholikentag w roku 1933, kiedy nastroje społeczne i polityczna instrumentalizacja sztuki były już antecedencją nadchodzącej tragedii.

W powszechnym odbiorze nowoczesność jest z założenia ustawiana w kontrze do religii/chrześcijaństwa, a przecież ciągłość tradycji duchowych i intelektualnych nigdy nie została zupełnie zerwana. W la-

Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, katalog wystawy, 18 IX – 30 XI 1975, Wien 1975; szersze opracowanie: *Hagenbund. Die Verlorene Moderne. Die Künstlerbund Hagen 1900–1938. Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie im Schloß Halbturn, Burgenland*, katalog wystawy, 7 V – 26 X 1993, Konzeption der Ausstellung und Katalog G.T. Natter, Wien 1993. W latach 2013–2015 zespół Museum Belvedere w ramach grantu *Hagenbund* opracował rozproszoną dokumentację grupy i podstawowe zespoły zagadnień związanych z jej działalnością (m.in. po raz pierwszy wyliczono wszystkie wystawy). Efektem tej pracy było zespolenie i opracowanie rozproszonej dokumentacji dotyczącej działalności grupy, międzynarodowa wystawa (Belvedere 2014/2015) i opracowanie naukowe: *Hagenbund. A European Network of Modernism 1900 to 1938*, ed. A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci, Wien 2014; P. Chrastek, *Expressionism, New Objectivity and Prohibition. Hagenbund and its Artists. Vienna 1900–1938*, Vienna 2016.

² Przez sztukę religijną rozumiem tę, która była przeznaczona do miejsc kultu lub modlitwy indywidualnej. Przez sztukę o motywach biblijnych/sakralnych rozumiem wszelkie artystyczne odwołania do Biblii, teologii i ikonografii, także kontrowersyjne łączących się z rozterkami egzystencji i filozofii danego czasu; najwięcej tego rodzaju dzieł parareligijnych/muzealnych/kolekcjonerskich prezentowano na wystawach od lat 80. XIX wieku. W Wiener Secession pokazywano także rekonstrukcje świątyń innych religii (np. Zen), których nie omawiam.

³ Brak egzemplarzy w Archiv Wiener Secession i bibliotece Österreichisches Museum für angewandte Kunst, a także w Österreichische Nationalbibliothek i w Bibliothek Museum Belvedere.

tach 1898–1914 Biblia pojawiała się stale w kilku kontekstach, przy czym na wystawach Hagenbundu (własnych i gościnnych) zaczerpnięte z niej motywy występowały tylko sporadycznie, natomiast katalogi Secesji pozwalają na wskazanie pewnych prawidłowości. Prezentowane wówczas obrazy o tej tematyce w większości nie były przeznaczone do kultu. Jest ona po pierwsze punktem swobodnych odniesień kulturowych, podstawą uniwersalnych pojęć i wartości (nie tylko w aspekcie ich negacji). Fundamentalnym tekstem zadawano nowe, trudne pytania egzystencjalne i odnoszono do kultury wysokiej. Po drugie, tematykę religijną przed rokiem 1918 łączono z rodzajowymi scenami z życia ludu (miejsca kultu, modlitwy i rytuałów), nadając jej odpowiednią, narodową, redakcję. Po trzecie, pojawiały się wystawy specjalne, w znacznej części lub w całości poświęcone religijnej sztuce dawnej lub współczesnej. Na ekspozycjach Secesji wprowadzano retrospekcje i pokazywano sztukę dawną w zaskakujących kontekstach, np. Rubensa (*Chrystus w domu Szymona, Eстера, Abasfer*), Tintoretta i El Greca wśród dzieł członków stowarzyszenia lub w otoczeniu dzieł innych grup artystycznych, jak na wystawie *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik*⁴. Zazwyczaj tego rodzaju ekspozycje były gościnnymi pokazami prywatnych kolekcji, zajmującymi część przestrzeni wystawowej.

W Secesji na takich samych prawach prezentowano oczywiście także oryginalne przedmioty związane z religiami Japonii, Chin i innych części Azji, co było charakterystyczne dla symbolicznego synkretyzmu rozwijającego się od lat 80. XIX wieku do I wojny światowej⁵. Przedmioty kultu nie tylko pokazywano jako przykład egzotycznego rzemiosła artystycznego, ale – jak można sądzić z fotografii i opisów wystaw – włączano je też do stylizowanych aranżacji świątyni.

Takie wystawy nie zdarzały się w Hagenbundzie, gdzie można dostrzec przewagę innego profilu ekspozycji (mniej było tematów literackich, a więc i biblijnych). Natomiast w obu przypadkach (przed rokiem 1914) rozproszone wśród innych pokazywanych prac obrazy o tematyce biblijnej łączyły się często z przekraczaniem tabu obyczajowego. Na przykład w *Judycie* Gustava Klimta (Wiener Secession 1903) dystans do współczesności jest większy, nie ma ataku na obyczajowość kleru jak w *Kardynale i zakonnicy* Eгона Schielego (Hagenbund 1912), gdzie dodat-

continuity of spiritual and intellectual traditions has never been completely broken. In the years 1898–1914, the Bible appears in several contexts, but at the Hagenbund's (own and guest) exhibitions, motifs derived from it appear only sporadically during that time, while the Secession catalogues allow us to identify certain trends. Paintings on this subject presented then were mostly not intended for worship. It is first and foremost a point of unrestricted cultural reference, the basis of universal concepts and values (not only in the aspect of their rejection). New, difficult existential questions were directed towards fundamental texts, and references were made to high culture. Secondly, religious topics before 1918 were combined with generic scenes from the life of the people (places of worship, prayer and rituals), giving it the appropriate national touch. Thirdly, there were special exhibitions, mostly or entirely devoted to old or contemporary religious art. At the Secession exhibitions, retrospections were introduced, and old art was shown in surprising contexts, for example Rubens (*Christ in the House of Simon, Esther, Abasfer*), Tintoretto and El Greco among the works of association members or surrounded by works of other artistic groups, such as at the *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik*⁴ exhibition. Typically, such exhibitions were guest shows of private collections, occupying a part of the exhibition space. Of course, original subjects related to the religions of Japan, China and other parts of Asia were also presented in a similar manner, which was characteristic of the symbolic syncretism that had been developing since the 1880s until World War I.⁵ Objects of worship were shown not only as an example of exotic artistic craft, but, as can be judged from exhibition photographs and descriptions, they were also included in stylised arrangements of temples. Such exhibitions did not take place at the Hagenbund, where one can see the dominance of a different exhibition profile (there were fewer literary, and therefore biblical, themes). However, in both cases (before 1914), biblical images dispersed among other works shown were often associated with breaching moral taboos. For example, in Gustav Klimt's *Judith* (Wiener Secession 1903), the distance to modernity is greater, there is no attack on the customs of the clergy as in Egon Schiele's *Cardinal and Nun* (Hagenbund 1912), where, Wally Neuzel,

⁴ *Entwicklung des Impressionismus in Malerei u[nd] Plastik. XVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, I–II 1903, Wien 1903, poz. 2, 3.

⁵ Japończycy także interesowali się współczesną kulturą europejską, a szczególnie Klimtem; zob. J. Wieninger, *Gustav Klimt and the Art of East Asia*, w: *Gustav Klimt. In search of the „Total Artwork”*, ed. J. Kallir, co-ed. A. Weidinger, katalog wystawy, Österreichische Galerie Belvedere Wien, Hangaram Art Museum – Seoul Arts Center, 1 II – 5 V 2009, Munich–Berlin–London–New York 2009, s. 51–59.

⁴ *Entwicklung des Impressionismus in Malerei u[nd] Plastik. XVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, Jan.–Feb. 1903, Wien 1903, cat. nos. 2, 3.

⁵ The Japanese were also interested in contemporary European culture, especially in Klimt; see J. Wieninger, *Gustav Klimt and the Art of East Asia*, in: *Gustav Klimt. In search of the „Total Artwork”*, ed. J. Kallir, co-ed. A. Weidinger, exhibition catalogue, Österreichische Galerie Belvedere Wien, Hangaram Art Museum – Seoul Arts Center, 1 Feb. – 5 May 2009, Munich–Berlin–London–New York 2009, pp. 51–59.



1. Maximilian Lenz, *Chrzest Etiopczyka*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI – XII 1905, Wien 1905, poz. 12

1. Maximilian Lenz, *Baptism of an Ethiopian*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 12



2. Josef Engelhart, *Chrzest przez krew. Zamordowane dziecko*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI – XII 1905, Wien 1905, poz. 13

2. Josef Engelhart, *Baptism through blood. Murdered child*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 13

the artist's friend, appears as a nun. In the Hagenbund, the permission for formal expressionistic experiments was greater, but it was the Beuronese, during the exhibition at the Secession, who included ethnographic references, sometimes ambiguous in relation to the violence of Christianisation [figs. 1–2].

For the most part, we don't know whether the works with religious themes presented at that time were intended for church interiors, if, of course, it was possible to determine exactly which ones (catalogue entries are incomplete and there are relatively few reproductions⁶). The form of some of them certainly does not exclude it (e.g. Uhde's *Jesus' Sermon on the Lake* or Böcklin's *Pieta*). The least doubtful in this respect are the stained-glass windows (almost always presented as pastel competition designs for a specific temple or as glass models) and church plans, sometimes created by such Viennese giants as Otto Wagner.⁷

⁶ For example, in the case of Leon Wyczółkowski's *Christ* (*Katalog der I. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, 26 Mar. – 15 Jun. 1898, Wien 1898, cat. no. 4) at least two paintings may be involved: *Head of Christ* from the National Museum in Krakow and *Crucifixion* (*Wawel Crucifix*); the reviews do not make the investigation easier.

⁷ *Katalog der V. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler*

kowo jako zakonnica występuje Wally Neuzel, przyjaciółka artysty. W Hagenbundzie większe też było przyzwolenie na ekspresjonistyczne eksperymenty formalne, ale to u beurończyków na wystawie w Secesji pojawiły się etnograficzne odniesienia, czasem dwuznaczne wobec przemocy chrystianizacji [il. 1, 2].

Nie wiadomo zazwyczaj, czy pokazywane wówczas prace o tematyce religijnej, jeśli oczywiście udało się ustalić, o które dokładnie chodzi (zapisy katalogowe są niepełne, a reprodukcji jest stosunkowo niewiele⁶), były przeznaczone do wnętrza kościelnego. Forma niektórych z nich z pewnością tego nie wyklucza (np. *Chrystus głoszący kazanie na jeziorze* Uhdego czy *Pieta* Böcklina). Najmniej wątpliwości przysparzają pod tym względem witraże (niemal zawsze prezentowane jako pastelowe projekty konkursowe do konkretnej świątyni lub szklane modele) i plany kościołów, niekiedy autorstwa takich wiedeńskich tuzów jak Otto

⁶ Np. w wypadku *Chrystusa* Leona Wyczółkowskiego (*Katalog der I. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, 26 III – 15 VI 1898, Wien 1898, poz. 4) w grę mogą wchodzić co najmniej dwa obrazy: *Głowa Chrystusa* z Muzeum Narodowego w Krakowie i *Ukrzyżowanie* (*Krucyfiks wawelski*); recenzje nie ułatwiają rozpoznania.

Wagner⁷. Warto nadmienić, że polskie projekty witraży były wielokrotnie wystawiane w Wiedniu (Mehoffer, Uziębło⁸), a Stanisław Wyspiański został w tej dziedzinie szczególnie doceniony przez miejscową krytykę⁹.

Na wystawach Wiener Secession najczęściej pojawiały się przedstawienia chrystologiczne, rzadziej w oryginalnych ujęciach ikonograficznych i formalnych [il. 3]; zazwyczaj tylko w takich kontekstach występuje Matka Boska (Ucieczka do Egiptu, Pieta). Bywało, że tematy religijne podejmowali artyści znani dziś z zupełnie innego repertuaru. Na kilku wystawach prace odnoszące się do Męki Pańskiej pokazał lewicujący Constantin Meunier, kojarzony głównie z wizerunkami robotników przy pracy. Artysta wystawił m.in. *Ecce Homo* i brązowe popiersie *Chrystusa*¹⁰ [il. 4]. Odlewy reliefów o tematyce pasyjnej zaprezentował również Alexander L.M. Charpentier¹¹. Niemal od początku wystaw w Wiedeńskiej Secesji pojawiły się wątki wiążące chrześcijaństwo z socjalizmem. Przykładem są ilustracje Franza Skarbiny do powieści Maxa Ketzera *Das Gesicht Christi. Roman aus dem Ende des XIX. Jahrhunderts* (Leipzig 1896)¹². Zgodnie z naturalistyczną stylistyką powieści ukazany na tych rysunkach Chrystus – elegancko ubrany i o semickich rysach – w Wielki Piątek przechadza się po dzielnicach Berlina nierozpoznany przez przechodniów.

⁷ *Katalog der V. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, [XI–XII 1900], [Wien 1900.] poz. 237.

⁸ Józef Mehoffer: *Ausstellung der Vereinigung Polnischer Künstler „Sztuka“*, [Wiedeń, 6. II–III] Hagenbund, Wien 1908, poz. 99: *Projekt witraża do katedry na Wawelu w Krakowie*; *Katalog der Kaiser-Huldigungs-Ausstellung. Hagenbund–Manes–Sztuka*, [Wiedeń, 11 IV – 4 X 1908], Wiedeń 1908, poz. 68: *Projekt witraża do kaplicy Radziwiłłów w katedrze na Wawelu*. Henryk Uziębło: *Katalog der XXIX. Ausstellung des Künstlererbundes Hagen*, [Wiedeń, 3 IV – 15 VIII], Wien 1909, poz. 33, il. 1: *Przedwiośnie. Wykonane w Krakowskim zakładzie witraży i mozaik szklanych*.

⁹ Wyspiański projekty witraży do katedry lwowskiej pokazał już na 1. wystawie Wiener Secession (*Katalog der I. Kunst-Ausstellung...* 1898, jak w przyp. 6, poz. 2, 3. Uwagę wiedeńskich recenzentów zwróciły jednak jego kartony wawelskie (*XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, XI–XII 1902, Wien 1902, poz. 88, 94, 103). Co nieprzypadkowe, chwalił ich niezwykłą ekspresję Franz Servaes, późniejszy promotor Schielego, sugerując nawet zorganizowanie indywidualnej wystawy Wyspiańskiego w Wiedniu, która jednak nie doszła do skutku (F.S., *Secession*, „Neue Freie Presse” 1902, nr 13, s. 4). Oczywiście recenzenci austriacy nie podejmowali tak istotnego dla polskiej krytyki pytania, czy projekt jest odpowiedni do wnętrza katedry, ani problemu relacji między tematem religijnym a historycznym.

¹⁰ *Katalog der III. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Max Klinger „Christus im Olimp“*, Const[antin] Meunier van Rysselberghe, 10 I – 20 II 1899, Wien 1899, poz. 9: C. Meunier, *Ecce Homo* (gips i brąz; obecnie w Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique w Brukseli), *Katalog der XXII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, I–II 1905, Wien 1905, poz. 12: C. Meunier, *Christus* (brąz).

¹¹ *Katalog der I. Kunst-Ausstellung...* 1898, jak przyp. 6, poz. 111, 128.

¹² *Katalog der IV. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, [III–V 1899], [Wien, 1899], Pult B.

It is worth mentioning that Polish stained-glass designs were repeatedly exhibited in Vienna (Mehoffer, Uziębło⁸), and Stanisław Wyspiański was particularly appreciated in the field by local critics.⁹

The Wiener Secession exhibitions most often featured Christological representations, less frequently in the original iconographic and formal presentation [fig. 3]; usually only the Virgin Mary is shown in such context (*Escape to Egypt, Pieta*). Sometimes, religious themes were undertaken by artists known today for a completely different repertoire. In several exhibitions, works referring to the Passion of Christ were shown by the leftist Constantin Meunier, associated mainly with images of workers at work. The artist exhibited, among others *Ecce Homo* and the bronze bust of *Christ*¹⁰ [fig. 4]. Reliefs with a passion theme were also presented by Alexander L.M. Charpentier.¹¹ Threads linking Christianity with socialism were present almost from the very beginning of the exhibitions at the Vienna Secession. Examples include the illustrations of Franz Skarbina for the novel by Max Ketter *Das Gesicht Christi. Roman aus dem Ende des XIX. Jahrhunderts* (Leipzig 1896).¹² According to the naturalistic stylistics of the novel, the Christ shown in

Österreichs Secession, [Nov.–Dec. 1900], [Wien 1900.], cat. no. 237.

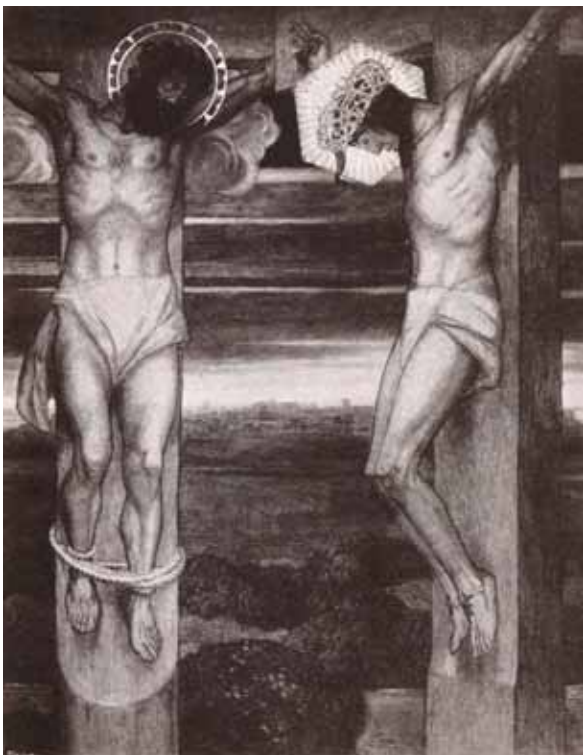
⁸ Józef Mehoffer: *Ausstellung der Vereinigung Polnischer Künstler „Sztuka“*, [Vienna, 6 Feb.–Mar. 1908], Wien 1908, cat. no. 99: *A stained glass design for the Wawel Cathedral in Krakow*; *Katalog der Kaiser-Huldigungs-Ausstellung. Hagenbund–Manes–Sztuka*, [Vienna, 11 Apr. – 4 Oct. 1908], Wien 1908, cat. no. 68: *A stained glass design for the Radziwiłł Chapel in the Wawel Cathedral*. Henryk Uziębło: *Katalog der XXIX. Ausstellung des Künstlererbundes Hagen*, [Vienna, 3 Apr. – 15 Aug. 1909], Wien 1909, cat. no. 33, fig. 1: *Early Spring. Made at the Krakow stained glass and glass mosaic factory*.

⁹ Wyspiański's designs of stained glass windows for the Lviv Cathedral had already been shown at the 1st Wiener Secession exhibition (*Katalog der I. Kunst-Ausstellung...* 1898 (fn. 6), cat. nos. 2, 3). The attention of the Viennese reviewers was, however, drawn by his Wawel cartoons (*XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, Nov.–Dec. 1902, Wien 1902, cat. nos. 88, 94, 103). It is not accidental that their unusual expression was praised by Franz Servaes, the later promoter of Schiele, even suggesting organising an individual exhibition for Wyspiański in Vienna, which, however, never took place (F.S., *Secession*, „Neue Freie Presse” 1902, no. 13, p. 4). Of course, the Austrian reviewers did not address the questions, which were of such important to the Polish critics, as to whether the design is suitable for the interior of the cathedral, or the problem of the relationship between the religious and historical themes.

¹⁰ *Katalog der III. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Max Klinger „Christus im Olimp“*, Const[antin] Meunier van Rysselberghe, 10 Jan. – 20 Feb. 1899, Wien 1899, cat. no. 9: C. Meunier, *Ecce Homo* (plaster and bronze; currently at the Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brussels), *Katalog der XXII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Jan.–Feb. 1905, Wien 1905, cat. no. 12: C. Meunier, *Christus* (bronze).

¹¹ *Katalog der I. Kunst-Ausstellung...* 1898 (fn. 6), cat. nos. 111, 128.

¹² *Katalog der IV. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, [Mar.–May 1899], [Wien, 1899], Pult B.



3. Friedrich König, *Chętny do chrztu. Dobry lotr*, za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 14

3. Friedrich König, *Willing to baptise. A good villain*, source: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 14

these drawings – elegantly dressed and with Semitic features – walks through the districts of Berlin on Good Friday, unrecognised by passers-by. Both types of presentation, both the respectful and pitying image of the martyred body of Jesus deprived of signs of divinity (contrary to the academic ideal of beauty), as well as the one where the physical and spiritual condition of Christ makes him contemporary (without belittling his role in history), are derived from Renan's positivist thought and the esoteric conception of Schuré's history. Among the saints, those featured particularly often in the exhibited works include Saint Sebastian (always with the smooth beauty of a seminaked ephebe) and Saint Francis. The Old Testament threads, other than those relating to Adam and Eve in paradise, were relatively rarely shown¹³ [figs. 5–6]. We can list many examples of sculptures on this subject, for example those made by Hermann Hahn, August Rodin, Ville Vallgren and Xawery Dunikowski.¹⁴ Most

¹³ Bolesław Biegas showed *David*, unknown today, cf. *Katalog der VII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Mar.–May 1900, [Wien 1900], cat. no. 55.

¹⁴ For example, *IX. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Feb. 1901, [Wien 1901], cat. no. 43; *Katalog der II. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, [Nov.–Dec. 1898], Wien 1898, cat. no. 97; *Katalog der*



4. Constantin Meunier, *Chrystus*, brąz, fot. za: XXII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, I–II 1905, Wien 1905, poz. 12

4. Constantin Meunier, *Christ*, bronze, photo: XXII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Jan.–Feb. 1905, Wien 1905, cat. no. 12

Oba typy przedstawień – zarówno budzący szacunek i litość obraz umęczonego ciała Jezusa pozbawionego oznak boskości (wbrew akademickiemu ideałowi piękna), jak i ten, na którym fizyczna i duchowa kondycja Chrystusa upodobnia go do współczesnych, bez umniejszania jego roli w historii – wywodzą się z pozytywistycznego myślenia Renana oraz z ezoterycznej koncepcji historii Schurégo. Spośród świętych szczególnie często pojawiali się na wystawianych pracach św. Sebastian (zawsze o gładkiej urodzie półnagi efeb) i św. Franciszek. Stosunkowo rzadko pokazywano wątki starotestamentowe inne niż wiążące się Adamem i Ewą w raju¹³ [il. 5, 6]. Można wymienić tu wiele przykładów rzeźb o tej tematyce, choćby autorstwa Hermanna Hahna, Augusta Rodina, Villego Vallgrena czy Xawerego Dunikowskiego¹⁴. Najczęściej o związku ze Starym Testamentem świadczyły tylko

¹³ Bolesław Biegas pokazał nieznanego dziś *Dawida*, zob. *Katalog der VII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, III–V 1900, [Wien 1900], poz. 55.

¹⁴ Np. *IX. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, II 1901, [Wien 1901], poz. 43; *Katalog der II. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, [XI–XII 1898], Wien 1898, poz. 97; *Katalog der XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1902, Wien, 1902, poz. 138.



5. Karl Müller, *Stworzenie wody*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 9

5. Karl Müller, *Creation of water*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 9



6. Hans Tichy, *Adam i Ewa*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 109

6. Hans Tichy, *Adam and Ewa*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 109

tytuły, bo ukazane postaci nie miały odpowiednich atrybutów. Ikonograficznie, przez nagość idealnych ciał oraz upozowanie, przypominały wzory bohaterów znane z tradycji klasycznej Grecji i z Rzymu. Nierzadko dzieła te ukazywały smutek i egzystencjalną samotność wyobrażonych postaci.

W malarstwie tego czasu częstym motywem jest Eden, który jako topos malarski już dawno przestał być wyłącznie odniesieniem do biblijnego ogrodu. W swojej odwołaniu z końca XIX wieku to idealna kraina, ogrodowy *locus amoenus*, gdzie nagie lub półnagie, najczęściej męskie postaci w antykizujących szatach, ustawione w grupy, są elementami alegorycznych wypowiedzi na temat historii, filozofii czy nauki, często w monumentalnej formie. Taki oparty na przenośni sposób przekazywania myśli ma oczywiście w tle teologiczno-historyczną *Dysputę* Rafaela, ale około roku 1900 zdecydowanie większą rolę w tego rodzaju kompozycjach zaczęły odgrywać odniesienia do grecko-rzymskiego antyku, dochodzące do głosu nie tylko w kostiumach, ale też w synkretycznym łączeniu idei chrześcijańskich i pogańskich, zespalające raj z gajem Akademos¹⁵.

¹⁵ Jedne z najpopularniejszych alegorycznych ujęć takiej topiki to *Szkola Platona* Jeana Delvilla (1880, Musée d'Orsay) i *Święty*

often, only the titles showed a relationship with the Old Testament, because the figures depicted did not have the proper attributes. Iconographically, through the nudity of perfect bodies and their poses, they resembled the heroes known from the classic Greek tradition and from Rome. Not infrequently, these works showed the sadness and existential loneliness of imaginary characters.

In painting during this era, the Garden of Eden is a frequent motif, which as a painting archetype has long ceased to be only a reference to the biblical garden. In its version from the late 19th century, it is an ideal land, a *locus amoenus*, where naked or semi-naked, most often male, figures in antique style garments, positioned in groups, are elements of allegorical statements on history, philosophy or science, often in a monumental form. Such a metaphorical method of presenting ideas, of course, has a theological and historical basis in Raphael's *Dissertation*, but around 1900 the Greek-Roman antiquity played a much greater role in this kind of composition, finding voice not only in costumes but also in the syncretic combination of Christian and pagan

XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1902, Wien, 1902, cat. no. 138.

ideas, fusing paradise with Akademos' grove.¹⁵ The preference for such scenes means that in the case of many works exhibited at the Wiener Secession and Hagenbund exhibitions – in the face of ignorance of the original and the lack of reproduction – we cannot state with certainty what they represented, for example in the case of *Im Paradies* by Heinrich Zügl, a painter rarely mentioned today, known mainly for genre-animal themes.¹⁶ This group also includes Max Klinger's monumental painting *Christ on Olympus*,¹⁷ a work that aroused great interest. It was shown at the third Secession exhibition in a separately opening room. A reproduction of the painting advertised the exhibition – it was placed on the cover of the catalogue, which devoted a two-and-a-half-page commentary to the painting by Paul Kühn, who later became the author of the artist's monograph. Kühn wrote that Christianity is a natural consequence, the next phase of the history of the gods, continuously narrated by humanity since ancient times. All of them were treated seriously as some point – as religiously important deities. According to Kühn, the adoption of aesthetic forms from the ancient-classicist repertoire naturally created a place for meeting religion – in a literal and symbolic sense. This combination of themes seems to be embodied in a later, now unknown multiform painting *Götterdämmerung* [*Twilight of Gods*] by Otto Friedrich.¹⁸

Until 1914, particularly numerous (among the works of the authors of all the nations participating in the Wiener Secession exhibitions) were paintings presenting folk forms of worship with an ethnographic-genre character. In their volume, they referred to various forms of religiosity: Catholic, Protestant and Orthodox. Over the years, the preferences in painting for geographical regions have changed, with time becoming more and more distant from the local centres (in Polish painting it was Podhale and Tatras, Podole,

¹⁵ One of the most popular allegorical presentations of such a theme is the *School of Plato* by Jean Delvill (1880, Musée d'Orsay) and the *Holy Grove* or the *Ancient Sorbonne*, a painting by Pierre-Cecile Puvis de Chavannes (completed 1889, Grand Amphithéâtre de la Sorbonne). The composition of both gardens resembles the form of this kind of conventional space in early Renaissance paintings, but Delvill's Plato, iconographically characterised as the teaching Christ, placed among naked idealised youths, is an obvious artistic provocation. On the other hand, in de Chavannes's scholarly garden, the centre is dominated by an allegorical female figure personifying a school, stylised as a Renaissance Madonna, and most of the numerous other figures are women.

¹⁶ *Katalog der II. Kunst-Ausstellung...* (fn. 14), cat. nos. 97, 99.

¹⁷ M. Klinger, *Christ on Olympus*, 1890–97, oil on canvas, 362 × 722 cm; until 1938 at the Österreichische Galerie Belvedere in Vienna, now at the Museum der bildenden Künste in Leipzig; P. Kühn, *Aufsatz*, in: *Katalog der III. Kunst-Ausstellung...* 1899 (fn. 10), pp. 13–15.

¹⁸ *Katalog der III. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, Mar.–May 1899, [Wien 1899], cat. no. 35.

Upodobanie do takich ujęć sprawia, że w przypadku wielu prac wystawionych na ekspozycjach Wiener Secession i Hagenbundu – wobec nieznamość oryginału i braku reprodukcji – nie można z całą pewnością stwierdzić, co przedstawiały. Trudność ta dotyczy choćby *Im Paradies* Heinricha Zügla, rzadko dziś wspomnianego malarza, znanego głównie z tematyki rodzajowo-animalistycznej¹⁶. W tej grupie lokuje się również monumentalny obraz *Christus na Olimpie* Maxa Klingera¹⁷. Praca wzbudziła duże zainteresowanie. Pokazano ją na trzeciej wystawie Secesji w osobnej, otwierającej ekspozycję sali. Reprodukacja dzieła reklamowała wystawę – umieszczono ją na okładce katalogu, w którym poświęcono półtora-stronicowy komentarz pióra Paula Kühna, późniejszego autora monografii artysty. Kühn pisał, że chrześcijaństwo jest naturalnym następstwem, kolejną fazą historii bogów, od pradawnych czasów nieprzerwanie opowiadanej przez ludzkość. Wszystkich ich traktowano przecież kiedyś poważnie – jako bóstwa istotne religijnie. Według Kühna przejście form estetycznych z antyčno-klasycyzującego repertuaru w naturalny sposób stworzyło pole do spotkania religii – w sensie dosłownym, ale i symbolicznym. Temu zespoleniu wątków zdaje się odpowiadać późniejszy, nieznanymi dziś, wielopostaciowy obraz *Götterdämmerung* [*Zmierzch Bogów*] Ottona Friedricha¹⁸.

Do roku 1914 szczególnie liczne (wśród prac autorów wszystkich nacji biorących udział w wystawach Wiener Secession) były obrazy prezentujące ludowe formy kultu o charakterze etnograficzno-rodzajowym. W swojej masie opowiadały one o różnych formach religijności: katolickiej, protestanckiej i prawosławnej. W ciągu lat zmieniały się malarskie upodobania do krain geograficznych, z czasem coraz odleglejszych od lokalnych centrów (w polskim malarstwie to Podhale i Tatry, Podole, Ukraina, Huculszczyzna). Zmieniały się też wybory tematów oraz formy opisu. Stopniowo odchodzono od dekoracyjnych przedstawień obyczajów, skupionych na egzotyce świątecznych tradycji reli-

gaj albo *Starożytna Sorbona*, malowidło Pierre'a-Cecile'a Puvis de Chavannesa (ukończone 1889, Wielkie Audytorium Sorbony). Oba ogrody przypominają kompozycją ukształtowanie tego rodzaju umownej przestrzeni w obrazach wczesnorenesansowych, ale Platon Delvilla, ikonograficznie scharakteryzowany jak nauczający Chrystus, umieszczony wśród nagich wyidealizowanych młodzieńców, jest oczywistą prowokacją artystyczną. Natomiast w ogrodzie nauki de Chavannesa w centrum króluje alegoryczna żeńska postać uosabiająca szkołę, stylizowana na renesansową Madonnę, a większość pozostałych licznych postaci to kobiety.

¹⁶ *Katalog der II. Kunst-Ausstellung...*, jak przyp. 14, poz. 97, 99.

¹⁷ M. Klinger, *Christus na Olimpie*, 1890–97, olej na płótnie, 362×722 cm; do 1938 roku w Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu, obecnie w Museum der bildenden Künste w Lipsku; P. Kühn, *Aufsatz*, w: *Katalog der III. Kunst-Ausstellung...* 1899, jak przyp. 10, s. 13–15.

¹⁸ *Katalog der III. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, III–V 1899, [Wien 1899], poz. 35.

gijnych i na feerii migotliwych plam strojów. Pojawiły się zamyślane w bezruchu lub wędrujące przez połony postaci opisane w rozmaitych odmianach post-impresjonizmu. W końcu obrazy i rzeźby wykształconych artystów cytowały proste, chropawe formy sztuki ludowej, szczególnie często sięgano do kształtów charakterystycznych dla ludowego malarstwa na szkłe, świątków z przydrożnych kapliczek (Chrystus Frasobliwy, Ukrzyżowanie). W tej nowoczesnej recepcji ekspresja prymitywnych form ludowych spotykała się z ekspresją nieporadnych formalnie kształtów wczesnego gotyku (szczególnie w rzeźbie). Takie trudne rozważania sensu motywów pasyjnych najczęściej pokazywano po roku 1920 w Hagenbundzie (np. Hans S. Becker, *Procesja/Ukrzyżowanie*, 1930).

O tym, że zagadnienia związane sztuką religijną były rzeczywiście istotne w Wiener Secession i w Hagenbundzie, świadczą ważne ekspozycje w całości skoncentrowane na sztuce religijnej w powiązaniu ze współczesnością. Na 24. wystawie pierwszego z tych stowarzyszeń (listopad/grudzień 1905) pokazano propozycję kompleksowego, nowoczesnego wyposażenia kościoła. Przeważającą jej część zajęły dzieła benedyktynów z klasztorów w Beuron, w Pradze i Monte Cassino oraz innych artystów będących pod wpływem estetyki Petera Lenza (zakonne imię Desiderius)¹⁹. Z owym charyzmatycznym nie-

¹⁹ Peter (Desiderius) Lenz (1832–1928) – niemiecki malarz, rzeźbiarz, benedyktyn (od 1872); studiował (od 1849) na Akademii der Bildenden Künste w Monachium pod kierunkiem nazareńczyka Petera Corneliusa (stad wrażliwość na katolicką sztukę religijną). Prowadził pracownię rzeźby w Kunstgewerbeschule w Norymberdze (od 1859); dzięki Corneliusowi uzyskał państwowe stypendium w Rzymie (1863), gdzie współpracował z malarzami Gabrielem Würgerem i Lukaszem (Fidolinem) Steinerem; studiował teksty mistyczne różnych religii (m.in. Grecji, Egiptu, Azji Mniejszej, Indii), ich formy kultu i sztukę (szczególnie architekturę, malarstwo wazowe, sztukę wczesnochrześcijańską, bizantyjską i Giotto). Wspólnie z zakonnikami Rudolfem (Maurym) Wolterem oraz z Würgerem założyli klasztor benedyktyński (1868). Wyjechawszy do Rzymu (1869), projektował wraz z Würgerem i Steinerem malaturę kaplicy św. Maura w Beuron (całość ukończona w 1871). W 1872 artyści wstąpili tam do klasztoru, przybierając imiona zakonne: Desiderius (Lenz), Gabriel (Würger, konwertyta z kalwinizmu) i Łukasz (Steiner – być może przez związek z Bractwem św. Łukasza). Zaprojektowaną jako Gesamtkunstwerk kaplicę św. Maura uznano za początek Beuroner Kunstschule. Lenz był autorem traktatów estetycznych i podręczników malarstwa (wraz z Würgerem) propagujących odnowienie oraz otwarcie sztuki kościelnej i szerzej – chrześcijańskiej na nowoczesność wszystkich dziedzin twórczości. Podstawą miały być: doskonała proporcja elementów architektury (opartych na geometrii figur idealnych), powrót do malarstwa dwuwymiarowego i symboliki form czerpanych z innych religii, w muzyce zaś ludzki głos i matematyczna budowa chorału. Formacja tego klasztoru miała wpływ na wielu artystów i wybitne postaci XIX i XX wieku (m.in. Edyta Stein przed wstąpieniem do karmelitanek); zob. H. Siebenmorgen, *Lenz, Peter, w: Neue Deutsche Biographie*, Bd.14, Berlin 1985, s. 234–235; idem, *Die Anfänge der „Beuroner Kunstschule“. Peter Lenz und Jakob Würger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Sigmaringen 1983; D. Lenz, „*The aesthetic of Beuron*” and other writings, introduction and appendix H. Krins, afterword and

Ukraine, Hutsulshchyna). The choice of topics and the form of description also changed. Decorative representations of customs focused on the exoticism of religious holiday traditions and the feast of shimmering patches of costumes were being gradually left behind. Figures started to appear who were lost in thought, motionless, or crossing mountain pastures, described in various varieties of Post-Impressionism. Finally, the paintings and sculptures of educated artists started to reference simple, rough forms from folk art; the shapes characteristic of folk painting on glass, saints from roadside shrines (Pensive Christ, Crucifixion) were especially popular. In this modern perception, the expression of primitive folk forms met with the expression of formally awkward early Gothic shapes (especially in sculpture). Such difficult reflections on the meaning of passion themes were most often shown after 1920 in the Hagenbund (e.g. Hans S. Becker, *Procession/Crucifixion*, 1930).

The fact that issues related to religious art were indeed important in the Wiener Secession and Hagenbund is supported by the important exhibitions entirely focused on religious art in connection with modernity. At the 24th exhibition of the first of these associations (November/December 1905), a proposal for comprehensive, modern church equipment was shown. Its prevailing part featured works by the Benedictines from the monasteries in Beuron, Prague and Monte Casino as well as other artists influenced by the aesthetics of Peter Lenz (monastic name – Desiderius).¹⁹ A Dutch painter and later a monk

¹⁹ Peter (Desiderius) Lenz (1832–1928) – German painter, sculptor, Benedictine (from 1872); studied (from 1849) at the Akademie der Bildenden Künste in Munich under the supervision of the Nazarene Peter Cornelius (hence the sensitivity to Catholic religious art). He ran a sculpture studio at the Kunstgewerbeschule in Nuremberg (from 1859); thanks to Cornelius, he received a state scholarship in Rome (1863), where he collaborated with painters Gabriel Würger and Lukas (Fidolin) Steiner; he studied mystical texts of various religions (including Greece, Egypt, Asia Minor, India), their forms of worship and art (especially architecture, vase painting, early Christian art, Byzantine art and Giotto). Together with the monk Rudolf (Maurus) Wolter and Würger, they founded a Benedictine monastery (1868). After leaving for Rome (1869), together with Würger and Steiner, he designed the wall paintings for the St Maurus Chapel in Beuron (completed in 1871). In 1872, the artists entered the monastery there, taking monk names: Desiderius (Lenz), Gabriel (Würger, a convert from Calvinism) and Luke (Steiner – perhaps through a relationship with the Brotherhood of Saint Luke). Designed as Gesamtkunstwerk, the St Maurus Chapel is considered the beginning of Beuroner Kunstschule. Lenz was the author of aesthetic treatises and textbooks on painting (along with Würger) promoting the renewal and opening of church art and, more broadly, Christian art to modernity in all areas of creativity. The basis was to be: a perfect proportion of architectural elements (based on the geometry of ideal figures), a return to two-dimensional painting and symbolism of forms derived from other religions, and in music – the human voice and a mathematical construction of chants. The formation of this monastery influenced many artists and outstanding figures of the 19th and 20th centuries

himself, Willibrord (Jan) Verkade, cooperated with this charismatic German monk from the very beginning. He brought well-known contemporary painters to this circle – through repeated retreats and study visits, with whom he became friends during the days of the Pont-Aven school, e.g. the Dutch: Jan Stuyt, Piet Gerrits²⁰ as well as Marianna Stokes, Maurice Denis and Paul Sérusier. The Beuronese and their acolytes were placed for the exhibition in the main hall and in the largest room no. I (with an apse and two large niches). The international room no. II was intended for artists presenting different styles. This room featured works showing “realistic” figures in a way already worked out in the Renaissance (e.g. Fritz von Uhde’s *Jesus Christ*), symbolist, although also using the realist’s tools, but in the mysterious juxtaposition of persons and objects, often in unusual lighting (e.g. Rudolf Jettmar [fig. 7], Marianna Stokes, Paul A. Besnard²¹), and works not directly related to the trend initiated by Lenz, but very close, parallel to his recommendations. Undoubtedly, such values could be found in *Jacob’s Dream* by Paul Gauguin, exhibited at that time. The remaining spaces (room III, the small room IV and a corridor) were occupied by the works of artists associated in Munich’s Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, where the influence of the Beuronese could also be seen. The exhibition represented all fields of art: painting, sculpture (including castings and religious items), stained glass, mosaics [fig. 8], architectural sketches and handicraft, among others by Charles R. Ashbee. His presence was a consequence of the contacts of the Viennese Kunstgewerbeschule with the English Arts & Crafts movement.²²

(including Edith Stein before she joined the Carmelite nuns); see H. Siebenmorgen, Lenz, Peter, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 14, Berlin 1985, pp. 234–235; H. Siebenmorgen, *Die Anfänge der “Beurer Kunstschule”*. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne, Sigmaringen 1983; D. Lenz, “The aesthetic of Beuron” and other writings, introduction and appendix by H. Krins, afterword and notes by P. Brooke, transl. J. Minihane, J. Connolly, London 2002.

²⁰ On Dutch Benedictines, see K. Veelenturf, *Jan Stuyt, Piet Gerrits, Willibrord Verkade en de School van Beuron*, “Deesipentia: zin & waan” 18, 2011, no. 1, pp. 36–43; see also: P. Sérusier, *List do Jana Verkade*, transl. H. Ostrowska-Grabska, in: *Moderniści o sztuce*, selected, edited and introduced by E. Grabska, Warsaw 1971, pp. 367–368 (translation based on: P. Sérusier, *ABC de la Peinture (suivi d’une correspondance inédite)*, Paris 1950 (3rd ed., extended).

²¹ Rudolf Jettmar (1869–1939) – Austrian painter born in Tarnów; Marianna Stokes (1855–1927) came from Austria, member of the Pont Aven colony, in her work in England she used folk motifs stylised after the Pre-Raphaelites; Paul A. Besnard (1848–1934) was a conservative artist, stylistically close to Salon paintings.

²² At the exhibition, Charles R. Ashbee (1863–1942) presented many objects designed by the famous architect, associate of Arts & Crafts: liturgical vessels, book bindings, candlesticks, lamps and “objects for altar boys”. Myrbach, as the director of Kunstgewerbeschule, encouraged students to travel to England, especially to the school at the Kensington Museum, from which many have benefited, includ-

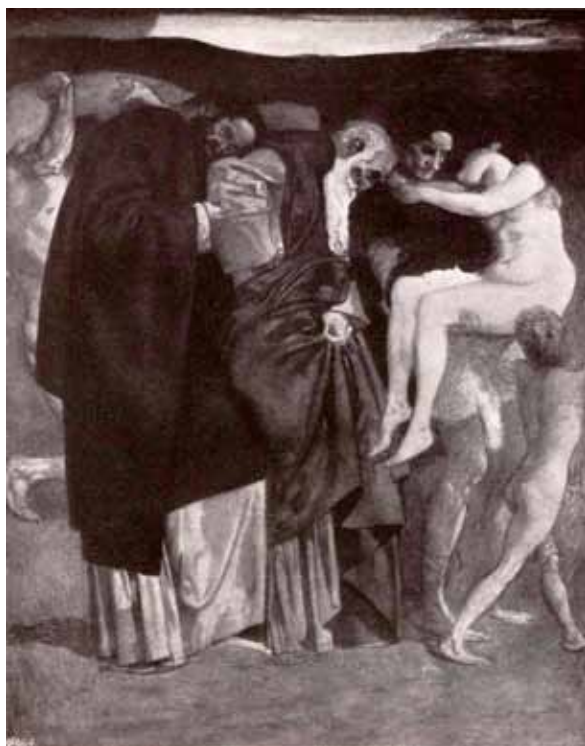
mieckim mnichem od początku współpracował holenderski malarz, później także zakonnik, Willibrord (Jan) Verkade. Sprowadził on do tego kręgu – przez wielokrotne rekolekcje i pobyty studyjne – znanych współczesnych malarzy, z którymi zaprzyjaźnił się jeszcze w czasach wspólnoty szkoły Pont-Aven, np. Holendrów: Jana Stuyta, Pieta Gerritsa²⁰, a także Mariannę Stokes, Morisa Denisa i Paula Sérusiera. Beurończyków i ich akolitów ulokowano na omawianej wystawie w głównym holu oraz w największej sali nr I (z absydą i dwoma dużymi niszami). Międzynarodową salę nr II przeznaczono dla artystów prezentujących odmienną stylistykę. Ulokowano tam prace pokazujące postaci „jak żywe”, w sposób wypracowany już w renesansie (np. Fritz von Uhde, *Jezus Chrystus*), symbolistyczne, wprawdzie także operujące warsztatem realisty, ale w zagadkowych zestawieniach osób i przedmiotów, często w niezwykłym świetle (m.in. Rudolf Jettmar [il. 7], Marianna Stokes, Paul A. Besnard²¹), oraz dzieła niezwiązane bezpośrednio z nurtem zapoczątkowanym przez Lenza, ale bardzo bliskie, paralelne wobec jego zaleceń. Niewątpliwie takie walory miał pokazany wówczas *Sen Jakuba* Paula Gauguina. Pozostałe wnętrza (salę III i niewielką salę IV oraz korytarzyk) zajmowały prace twórców zrzeszonych w monachijskim Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, gdzie także znać wpływy beurończyków. Na wystawie reprezentowane były wszystkie dziedziny sztuki: malarstwo, rzeźba (w tym odlewy i dewocjalia), witraże, mozaiki [il. 8], szkice architektoniczne i rzemiosło artystyczne m.in. Charlesa R. Ashbee’go. Jego obecność była konsekwencją kontaktów wiedeńskiego środowiska Kunstgewerbeschule z angielskim ruchem Arts & Crafts²².

notes P. Brooke, transl. J. Minihane, J. Connolly, London 2002.

²⁰ O benedyktynach holenderskich zob. K. Veelenturf, *Jan Stuyt, Piet Gerrits, Willibrord Verkade en de School van Beuron*, „Deesipentia: zin & waan” 18, 2011, nr 1, s. 36–43; zob. też: P. Sérusier, *List do Jana Verkade*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, w: *Moderniści o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971, s. 367–368 (tłum. na podstawie: P. Sérusier, *ABC de la Peinture (suivi d’une correspondance inédite)*, Paryż 1950 (wyd. 3, rozszerzone).

²¹ Rudolf Jettmar (1869–1939) – austriacki malarz urodzony w Tarnowie; Marianna Stokes (1855–1927) pochodziła z Austrii, należała do kolonii Pont Aven, w angielskiej twórczości operowała motywami ludowymi stylizowanymi à la prerafaelici; Paul A. Besnard (1848–1934) był artystą zachowawczym, w stylistyce bliskim malarstwu salonowemu.

²² Charles R. Ashbee (1863–1942) zaprezentował na wystawie wiele obiektów zaprojektowanych przez słynnego architekta, współpracownika Arts & Crafts: naczynia liturgiczne, oprawy książkowe, lampy, lichtarze i „przedmioty dla ministrantów”. Myrbach, jako dyrektor Kunstgewerbeschule, zachęcał studentów do podróży do Anglii, szczególnie do szkoły przy Kensington Museum, z czego bardzo wielu korzystało, m.in. Karol Frycz (L. Kuchtówna, *Karola Frycza lata studiów i podróży*, „Pamiętnik Teatralny” 48, 1999, nr 2–4, s. 109–155) i Henryk Uziembło (Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Teczka personalna: Henryk Uziembło nr BP 3062/32: nr 13: *Curriculum Vitae*; za informację dziękuję



7. Rudolf Jettmar, *Przejsie przez Morze Czerwone*, fot. za: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 11

7. Rudolf Jettmar, *Passage through the Red Sea*, photo: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 11

Katalog wystawy zawiera obszerny, jak na edycje Wiener Secession, wstęp pióra Richarda von Kralika²³. Ten znany nie tylko w Wiedniu pisarz i krytyk (literatury, muzyki i sztuki) rozważa relacje między religią, świątynią jako miejscem kultu i sztuką. Tekst niemal w całości poświęcony jest beuonończykom. Zgodnie z wyznawanymi przez nich zasadami autor postuluje konieczność takiej aranżacji wnętrza kościoła, która będzie sprzyjała mistycznemu skupieniu wiernych. Poza samą architekturą Kralik największą rolę przypisuje malarstwu monumentalnemu – ze względu na aspekty artystyczne i możliwości oddziaływania na widzów. Autor wskazuje na podstawowe znaczenie teorii i praktyki Petera Lenza jako na podstawę współczesnych przemian w sztuce, które ocenia pozytywnie. Najważniejszą, stylotwórczą podstawą harmonii w rozwijanej przez wiele lat teorii Lenza jest dwuwymiarowość i liczbowa miara proporcji elementów. Zachowując tę ujednociającą regułę, można – zdaniem Kralika – dobrze łączyć nie tylko rozmaite style, ale też wzory dekoracji z różnych czasów i re-

mgr Dominice Plewik).

²³ R. von Kralik, *Zur Einführung*, w: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1905, Wien 1905, s. 3–6.



8. Josef Huber-Feldkirch, *Św. Mikołaj*, fot. za: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 188

8. Josef Huber-Feldkirch, *Saint Nicholas*, photo: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 188

The exhibition catalogue contains an unusually extensive introduction to the Wiener Secession by Richard von Kralik.²³ This writer and critic (of literature, music and art), known not only in Vienna, analyses the relationship between religion, a temple as a place of worship, and art. The text is almost entirely devoted to the Beuonese. In accordance with their principles, the author postulates the need for such an arrangement of the church's interior that would foster the mystical concentration of the faithful. Apart from architecture itself, Kralik attributes the greatest role to monumental painting – due to artistic aspects and the possibilities of influencing viewers. The author points to the fundamental significance of Peter Lenz's theory and practice as the basis for contemporary changes in art, which he sees as positive. The most important, style-forming basis of harmony in Lenz's theory, developed over many years,

ing Karol Frycz (L. Kuchtówna, *Karola Frycza lata studiów i podróży*, "Pamiętnik Teatralny" 48, 1999, nos. 2–4, pp. 109–155) and Henryk Uziembło (Archives of the Academy of Fine Arts in Krakow, Personal folder: Henryk Uziembło, BP 3062/32: no. 13: *Curriculum Vitae*; thanks to Dominika Plewik for information).

²³ R. von Kralik, *Zur Einführung*, in: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, pp. 3–6.



9. Szkoła z Beuron, *Witraż. Wzory dla malarstwa, architektury i rzemiosła: Miniatura*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 54

9. Beuron School, *Shop window. Patterns for painting, architecture and crafts: Thumbnail*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 54

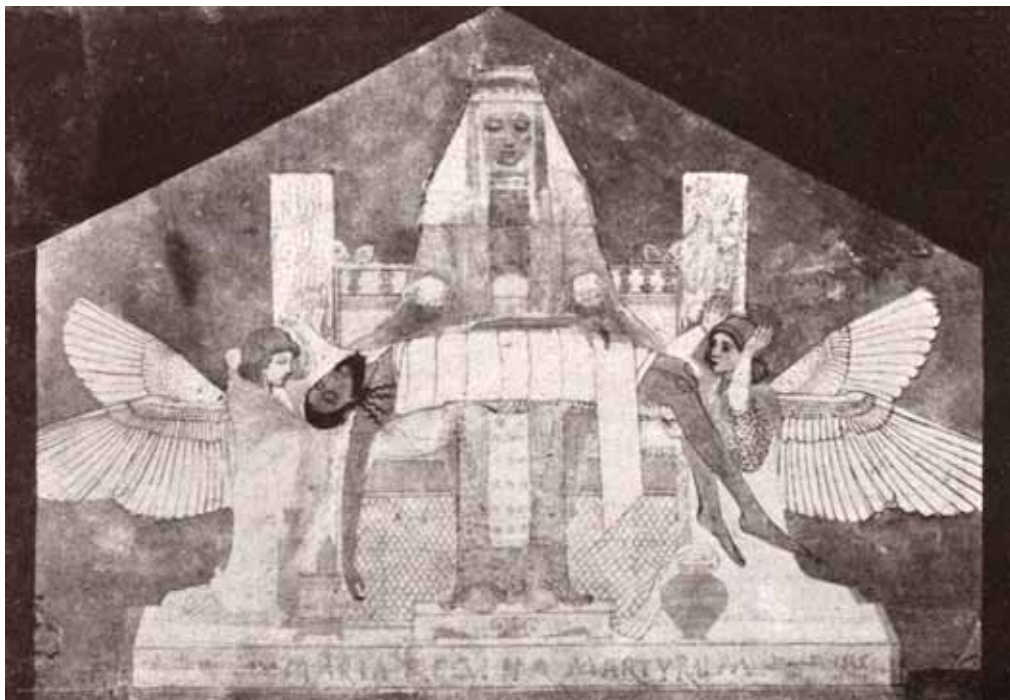
is two-dimensionality and the numerical measure of the proportions of elements. Obeying this unifying rule, it is possible – according to Kralik – to create a good combination of not only different styles, but also designs of decorations from different times and religions, including pagan ones, to learn contemplation from them, directly using them for the service of Christian spirituality. Quite imprecisely, without indicating the fields of application, the author particularly appreciates archaic Greek art and the art of ancient Egypt. Their simple, synthetic form embedded in two-dimensionality separates us from the earthly, “simple beauty of objects”. Kralik, in accord with the Beuronese, believes that art should strive to create a mystical reality, instead of recreating the physicality of man and everyday reality (which is based on the classical aesthetics of Greece, its modern reception and elaboration). The symbolic depth was carried (at

ligii, także pogańskich, uczyć się od nich kontemplacji, wprost zaprzegając je do służby duchowości chrześcijańskiej. Dość nieprecyzyjnie, bez wskazania dziedzin zastosowania, autor szczególnie dowartościowuje archaiczną sztukę grecką i sztukę starożytnego Egiptu. Ich prosta, syntetyczna forma osadzona w dwuwymiarowości odgradza od ziemskiej, „prostej urody przedmiotów”. Kralik, za beurończykami, uważa, że sztuka powinna dążyć do tworzenia mistycznej rzeczywistości, a nie odtwarzać fizyczność człowieka i codzienną rzeczywistość (czego źródła tkwią w estetyce klasycznej Grecji, jej nowożytnej recepcji i rozwinięciu). Symboliczną głębię niósł (przynajmniej teoretycznie) ascetyzm form i odwołanie do symboliki Wschodu – Bizancjum i innych kręgów kulturowych, gdzie szczególnie ważna była symbolika złota. Podobne pierwiastki są też czytelne w zachodniej sztuce wczesnośredniowiecznej, które podejmuje współczesność. Dlatego, jak twierdzi Kralik za Lenzem, trzeba na nowo zaaranżować wnętrza, pozbyć się „wirtuozerii przestrzennej” barokowych malowideł, które opanowały katolickie kościoły, bo prawdziwie mówią tylko o materii świata, nie prowadzą do mistycznych uniesień. Prawa kanonu są „zasadami stworzenia boskiego i powinny być narzędziami artystycznej działalności. Tylko posługując się tymi narzędziami Boga, wykorzystując je jako motyw przewodni działalności twórczej, sztuka współczesna zasługuje na miano twórczości. Zadaniem artysty jest przywrócenie w obrazie czystości świata i naoczne ukazanie ludziom prawdy”²⁴.

Mistyczna prawda chrześcijaństwa miała, według Lenza, objawić się dzięki sztuce opartej na poszukiwaniu idealnej geometrycznej proporcji. Stąd upodobanie do sztuki egipskiej, a nawet perskiej, które autor *Ästhetik, Geometrie und kirchliche Kunst* synkretycznie łączył m.in. z ideami neoplatońskimi. Duchowa wspólnota miała się też przekładać na wspólnotę wykonania dzieł – szczególnie klasztornych malowideł ściennych – co widać w prezentowanych na wystawie projektach dekoracji Monte Cassino, najważniejszego klasztoru benedyktynów²⁵ [il. 9–13]. Autorstwo wszystkich zostało określone jako „Beuroner Schule”, brak nazwisk mnichów wykonujących poszczególne dzieła świadczy o podporządkowaniu grupie i o powrocie do średniowiecznej anonimowości twórcy. Z macierzystego klasztoru św. Benedykta rozchodziły się wzorce propagujące platońskie rozumienie piękna zespolonego z dobrem, którego emanacją jest złoto – symbol boskiej prawdy. Celem artysty jest oddziały-

²⁴ M. Dreesbach, *Peter Desiderius Lenz OSB von Beuron, Theorie und Werk*, München 1957, s. 103. O ile nie zaznaczono inaczej – przekład D.K.

²⁵ Klasztor i kościół doszczętnie zburzono w czasie II wojny światowej. Malowidła w odbudowanym kompleksie w niczym nie przypominają dzieła beurończyków.



10. Szkoła z Beuron, *Pieta*. Karton dla Monte Cassino, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 49

10. Beuron School, *Pieta*. Carton for Monte Cassino, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 49

wanie na emocje przez skalę i harmonię dzieł, czemu służyła hierarchiczność tajemniczych, symbolicznych form jednoczonych przez siłę matematycznej proporcji. Synteza historycznych elementów w architekturze, malarstwie i wyposażeniu świątyni tworzyła – w intencji artystów – ponadczasową całość jak najdalej od zmysłowości. Uproszczenie form i szlachetność materiału miały zaś sprzyjać mistycznej kontemplacji. Założenie surowości malarskich stylizacji, mimo odrzucenia zmysłowości, pozostawało jednak często tylko teoretyczne, bo dekoracja bywała bardzo ozdobna i efektowna.

Na wystawie zaprezentowano *Adorację* Maurice'a Denisa [il. 14]. Malarz ten, związany z francuskim neokatolicyzmem, podobnie jak Sérusier wielokrotnie był w Beuron (od 1895 roku)²⁶. Obraz Denisa

²⁶ Zbliżyło to do omawianych założeń krąg nabistów, choć w bardzo różnym stopniu. Sérusier wielokrotnie wraca do koncepcji symboliki barw i tajemniczej „idealnej proporcji” przedmiotów, zjawisk i elementów sztuki, także w *ABC de la peinture*. Wraz z Denisem wydawali w Paryżu serię tekstów o duchowych aspektach sztuki Wschodu – *Bibliothèque de l'Occident* (w latach 1905–1949), jedna z pierwszych pozycji to: P. Lenz, *L'Esthétique de Beuron*, traduite de l'allemand par P. Sérusier. Introduction de M. Denis, Paris 1905. Denis włączył swój wstęp do: M. Denis, *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme*, Paris 1909 (także w *Bibliothèque de l'Occident*). O mistycznej symbolice nabistów, także w związku z katolicyzmem, pisała K.M. Kuenzil (*The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Surrey–Burlington–Vermont 2010), jednak mimo przywołania tłumaczenia Lenza w *Bibliothèque*

least in theory) by the asceticism of form and reference to the symbolism of the East – Byzantium and other cultural circles, where the symbolism of gold was particularly important. Similar elements are also legible in Western early medieval art, which modernity picks up on. Therefore, as Kralik claims after Lenz, it is necessary to re-arrange the interiors to get rid of the “spatial virtuosity” of baroque paintings that have taken over Catholic churches, because they really only speak about the matter of the world, instead of leading to mystical elation. The canon laws are “principles of divine creation and should be tools of artistic activity. Only when using these tools of God, using them as the leitmotiv of creative activity, does contemporary art deserve to be called creation. The artist's task is to restore the world's purity and show people the truth in a painting”.²⁴ The mystical truth of Christianity was, according to Lenza, to be revealed thanks to the art based on the search for perfect geometrical proportion. Hence the taste for Egyptian and even Persian art, which the author of *Ästhetik, Geometrie und kirchliche Kunst* syncretically linked with neo-Platonic ideas, among other things. The spiritual community was also to translate into a community creating works – especially monastic wall paintings – as evidenced by the decorations of Monte Casino,

²⁴ M. Dreesbach, *Peter Desiderius Lenz OSB von Beuron, Theorie und Werk*, München 1957, p. 103.



11. Szkoła z Beuron, *Grzech pierworodny. Per Evam interitus, per Miriam salus*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 10

11. Beuron School, *Original sin. Per Evam interitus, per Miriam salus*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 10



12. Szkoła z Beuron, *Cela św. Benedykta w klasztorze Monte Cassino*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 76 lub 84

12. Beuron School, *Cell of St Benedict at the Monte Cassino Monastery*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 76 or 84

the most important Benedictine monastery, presented at the exhibition²⁵ [figs. 9–13]. The authorship of all works was described as “Beuron School”; the lack of names of monks creating individual works testifies to the subordination to the group and the return to the medieval anonymity of the artist. The St Benedict’s monastery was the first to spread the standards propagating the Platonic understanding of beauty combined with good, which is emanated by gold – the symbol of divine truth. The artist’s goal is to influence emotions through the scale and harmony of works, which was achieved by the hierarchy of mysterious, symbolic forms unified by the power of mathematical proportions. The synthesis of historical elements in the architecture, painting and furnishing of temples created – in the intention of the artists – a timeless whole that is as far from sensuality as possible. The simplification of forms and the nobility of the material were supposed to favour mystical contemplation. The assumption of the rawness of the painting style,

²⁵ The monastery and the church were completely demolished during the Second World War. The paintings in the reconstructed complex do not resemble the work of the Beuronese in any way.

potwierdza jego wielką atencję dla klasycznych, opartych na liczbowych podziałach sposobów budowania równowagi płaskiej kompozycji i dla symboliki złota jako koloru²⁷. Artysta stworzył coś w rodzaju religijnej metaforyki, która na różnych etapach „oddalała” i „zbliżała” się do stylu z Beuron jako swego rodzaju fenomenu religijno-kulturowego. Reguły ojca Desideriusa były surowo przestrzegane tylko w jego rodzimej Nadrenii, natomiast wielu artystów holenderskich i francuskich łączyło z nimi własne doświadczenia i przekonania o istocie procesu twórczego. Siłą szkoły z Beuron była wielostronność, związani z nią artyści uprawiali m.in. rzemiosło artystyczne (istotną rolę odgrywało złotnictwo). Wykonywane zespołowo

de l’Occident nie poświęciła ani linijki Beuron. Na temat motywów religijnych w malarstwie M. Denis: A. Reif, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archeologie und zum Historismus*, Dettelbach 2008, s. 179–183. Świętyni syntetyczny opis europejskiej recepcji dzieł Lenza i jego współbraci: C. Rius, *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard as the key to his symbolism*, transl. F. Mazzaferro, Barcelona 2014 (1. ed. 1963): Part III, *The Life and work Peter Lenz*, s. 45–84.

²⁷ H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, tłum. z języka niemieckiego S. Błaut, Warszawa 1987, s. 123.



13. Szkoła z Beuron, *Madonna. Krypta na Monte Cassino*, za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 52

13. Beuron School, *Madonna. Crypt at Monte Cassino*, source: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 52

dekoracje wnętrz kościelnych łączyły motywy i formy sztuki gotyckiej, bizantyjskiej oraz *art nouveau*. Wytwory tego rzemiosła wraz z malarstwem ściennym znalazły się w kościołach i klasztorach całej Europy.

Na omawianej wystawie wśród prac beurończyków pokazano dzieła Józefa Mehoffera (projekty witraży i malowideł wawelskich) [il. 15]. Był tam jedynym artystą polskim i do tego zaprezentował w proporcji do innych dużą liczbę dzieł (23 obiekty)²⁸. Z pewnością nie wszystkie cechy formalne jego prac (także biorąc pod uwagę projekty zaprezentowane na omawianej wystawie) można pogodzić z dążeniem do syntezy beurończyków. Mimo wszelkich uproszczeń za dużo tu czasem witalnej asymetrii i nieprzewidywalności roślinnych kształtów. Dzieła Mehoffera przyciągały jednak uwagę wiedeńskiej krytyki, doceniono je za interesującą, nowoczesną formę²⁹. Relacja stylistyki niektórych dzieł Mehoffera i uproszczeń formy typowych dla nurtu zapoczątkowanego przez Lenza niewątpliwie zasługuje na uwagę nie tylko w kontekście pokazanych na wystawie projektów malowideł do katedry na Wawelu, lecz także dlatego, że artysta po latach przywołał podobne rozwiązania w dekoracji kościoła w Turku (projekt i nieukończona realizacja

²⁸ XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, [XI–XII 1905], Wien 1905, poz. 3, 4, 16–25, 41–47, 59 a–d.

²⁹ H. Haberfeld, *Religiöse Kunst in der Wiener Secession*, „Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe” IV, 1906, Heft 1, s. 169.

despite the rejection of sensuality, however, was often only theoretical, because decoration was sometimes very detailed and impressive.

The exhibition presented Maurice Denis’s *Adoration* [fig. 14]. This painter, associated with French neo-Catholicism, just like Sérusier visited Beuron many times (from 1895).²⁶ Denis’s painting confirms his great respect for the classic ways of building the balance of a flat composition, based on numerical division, and the symbolism of gold as a colour.²⁷ The artist created a kind of religious metaphor that at various stages “drifted away” and “moved closer” to the Beuron style as a kind of religious and cultural phenomenon. Father Desiderius’ rules were strictly observed only in his native Rhineland, while many Dutch and French artists combined them with their own experiences and convictions about the essence of the creative process. The strength of the Beuron school was its multidimensional character, the artists associated with it were also craftsmen (goldsmithing played an important role). Team-made decorations of church interiors combined motifs and forms of Gothic art, Byzantine art and *art nouveau*, which, along with wall painting, found its way into the churches and monasteries of Europe.

The works of Józef Mehoffer (designs of stained glass windows and Wawel paintings) were shown at this exhibition along with the works of the Beuronese [fig. 15]. He was the only Polish artist there and thus he presented a larger number of works (23 pieces) compared to others.²⁸ Certainly not all of the for-

²⁶ This comes close to the discussed assumptions of *Les Nabis*, although to a very different degree. Sérusier repeatedly returns to the concept of symbolism of colour and the mysterious “ideal proportion” of objects, phenomena and elements of art, also in *ABC de la peinture*. Together with Denis, they published a series of texts in Paris on the spiritual aspects of Eastern art – the *Bibliothèque de l’Occident* (in the years 1905–1949), one of the first items is: P. Lenz, *L’Esthétique de Beuron*, traduite de l’allemand par P. Sérusier. Introduction de M. Denis, Paris 1905. Denis has included his introduction to: M. Denis, *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme*, Paris 1909 (also in *Bibliothèque de l’Occident*). K.M. Kuenzil wrote about the mystical symbolism of *Les Nabis*, also in connection with Catholicism (*The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Surrey–Burlington–Vermont 2010), but despite citing a translation of Lenz in *Bibliothèque de l’Occident*, she does devote a single line to Beuron. On religious motifs in M. Denis’s paintings: A. Reiß, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archeologie und zum Historismus*, Dettelbach 2008, pp. 179–183. A great synthetic description of the European reception of the works of Lenz and his confreres: C. Rius, *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard as the key to his symbolism*, transl. F. Mazzaferro, Barcelona 2014 (1st ed. 1963): Part III, *The Life and work Peter Lenz*, pp. 45–84.

²⁷ H.H. Hofstätter, *Symbolism*, transl. from German S. Blaut, Warszawa 1987, p. 123.

²⁸ XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, [Nov.–Dec. 1905], Wien 1905, cat. nos. 3, 4, 16–25, 41–47, 59 a–d.



14. Maurice Denis, *Adoracja*, fot. za: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 118 (obecnie: Musei Vaticani, Collezione d'Arte Contemporanea, jako *Nazaret*)

14. Maurice Denis, *Adoration*, photo: XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 118 (currently: Musei Vaticani, Collezione d'Arte Contemporanea, as *Nazareth*)

mal features of his works (also including the designs presented during this exhibition) can be reconciled with the pursuit of the Beuronese' synthetism. Despite all the simplifications, there is here sometimes too much vital asymmetry and the unpredictability of plant shapes. However, Mehoffer's works attracted the attention of Viennese critics, and they were appreciated for their interesting, modern form.²⁹ The relationship between the style of some of Mehoffer's works and the simplifications of form typical in the trend initiated by Lenz undoubtedly deserves attention not only in the context of the designs of wall paintings for the Wawel cathedral shown at the exhibition, but also because the artist after years returned to similar solutions in the decoration of the church in Turek (design and unfinished decoration 1932–1939).

The exhibition of the Beuronese was the last important truly artistic event associated with religious art in Vienna before the First World War.³⁰ The religious art exhibition at the Österreichisches Museum

cja 1932–1939).

Wystawa beurończyków była ostatnim ważnym prawdziwie artystycznym wydarzeniem związanym ze sztuką religijną przed I wojną światową w Wiedniu³⁰. Odmienne, zdecydowanie komercyjny charakter miała ekspozycja sztuki religijnej w Österreichisches Museum für Kunst und Industrie w 1912 roku³¹.

Po roku 1918 zdecydowanie zmieniły się warunki polityczne i organizacyjne, w których przyszło działać wszystkim wiedeńskim organizacjom artystycznym. Chętnych do objęcia władzy było wielu, partie polityczne (od komunistów po skrajną prawicę) dysponowały uzbrojonymi bojówkami, co doprowadziło do bratobójczych walk ulicznych, pożarów, głodu i nieszczęść, jakich miasto nie zaznało w czasie wojny. Jak wiadomo, w biografjach twórców oraz osób zajmujących się sztuką i kulturą poglądy polityczne stały się po roku 1933 kwestiami istotnymi, nawet dramatycznie istotnymi³². W latach 1914–1918 ga-

²⁹ H. Haberfeld, *Religiöse Kunst in der Wiener Secession*, "Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe" IV, 1906, Heft 1, p. 169.

³⁰ As can be judged from the illustrations, the influence of the Beuronese was very distinct, as evidenced by other exhibitions, e.g. *Die Ausstellung für Christliche Kunst*, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, [Sept.–Oct. 1912], Wien 1912.

³⁰ Jak można sądzić na podstawie ilustracji, wpływ beurończyków był bardzo wyraźny, o czym świadczą inne wystawy, np. *Die Ausstellung für Christliche Kunst*, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, [IX–X 1912], Wien 1912.

³¹ Ibidem.

³² Tym bardziej zaskakujące są dziś braki jakichkolwiek wiadomości o postawach wobec nazizmu wielu osób publicznych (w tym artystów i antykwariuszy) w ich biogramach oraz fakt, że nawet wo-



15. Józef Mehoffer, *Głowy Aniołów z gwiazdami. Skarbiec wawelski*, fot. za: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 23 (obecnie: Muzeum Narodowe w Krakowie)

15. Józef Mehoffer, *Heads of Angels with stars. Wawel Treasury*, photo: XXIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 23 (currently: National Museum in Cracow)

lerie i muzea w Wiedniu działały w przedwojennych ramach organizacyjnych (choć z pewnymi ograniczeniami). W późniejszym okresie zarówno stare, jak i powstające wówczas instytucje oraz organizacje stworzone przez samych twórców szukały nowych sposobów określenia swojej tożsamości społecznej, narodowej i politycznej w radykalnie zmienionych granicach i strukturze etnicznej państwa³³. Do po-

bec czynnych działaczy NSDAP i przestępców w Austrii nie podjęto po wojnie żadnych kroków prawnych, choć skutki ich działań trwają do dziś.

³³ Po wojnie Wiener Secession i Hagenbund na mocy zarządzenia państwowego (proklamacja rządowa Republik Deutschösterreich z 12 XII 1918) na nowo określiły zasady członkostwa. Podstawą były: austriacka narodowość i/lub obywatelstwo Republiki Austrii, co wykluczyło członków z dawnej Galicji i Węgier zamieszkałych w nowo powstałych państwach. Hagenbund, inaczej niż Secesja, nie

für Kunst und Industrie in 1912 had a different, distinctly commercial character.³¹

After 1918, the political and organisational conditions in which all of the Viennese artistic organisations found themselves clearly changed. There were many willing to take power, political parties (from communists to extreme right) had armed militias, which led to fratricidal street fights, fires, hunger and disasters the likes of which the city had not experienced during the war. It is well known, in the biographies of the artists and people involved in art and culture, that after 1933 political views became important issues, even dramatically important.³² In the years 1914–1918, galleries and museums in Vienna operated within the pre-war organisational framework (though with some limitations). Later, both old and emerging institutions and organisations created by the artists themselves sought new ways of defining their social, national and political identity in the radically changed borders and ethnic structure of the country.³³ Until the mid-1920s, many exhibitions were organised in whole or in part devoted to the war.³⁴ Dramatic experiences radically changed the repertoire and forms presented at exhibitions at the Wiener Secession and Hagenbund. The previous biblical motifs binding the characters Salome and Judith with modernist misogyny, so to say, no longer appear. In general, Old Testament themes became rare. The most frequent were Christological motifs and the figures of saints, especially Saint Francis. Among the paintings associated with Christian iconography presented individually at the Hagenbund exhibitions, the *Blue Madonna (Madonna in front of*

³¹ Ibid.

³² What is more astonishing today is the lack of any information about the attitudes towards Nazism of many public figures (including artists and antiquarians) in their biographical entries, and the fact that in Austria after the war no legal action was taken even against active NSDAP activists and criminals, although the effects of their actions continue to this day.

³³ After the war, the Wiener Secession and Hagenbund, by virtue of a state order (government proclamation of the Republic of German-Austria of December 12, 1918), redefined the rules of membership. The basic requirements were: Austrian nationality and/or citizenship of the Republic of Austria, which excluded members from former Galicia and Hungary residing in newly-formed states. The Hagenbund, unlike the Secession, did not comply with the regulations restrictively; see O. Rathkolb, "Promotion of Patriotic Artistic Efforts". *The Hagenbund and the Art Policy Framework from the Monarchy to the Chancellor Dictatorship*, in: *Hagenbund 2014* (fn. 1), p. 15; about the Wiener Secession in this context: D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, pp. 537–542. Regarding these specific political contexts, see W.M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Wien–Köln–Graz 1980; M.H. Hacohen, *Karl Popper. The Formative Years 1902–1945. Politics and Philosophy in Interwar Vienna*, Cambridge 2002; *Interwar Vienna. Culture between Tradition and Modernity*, eds. D. Holmes, L. Silverman, Rochester–New York 2009.

³⁴ For example, *LIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Secession-Wien*, I Teil, Apr.–May 1919, [Wien 1919].

the City, 1921) by Carry Hauser (shown in the year it was painted and at the 74th exhibition in 1925) deserves to be mentioned. The painting resembles the poetics of Chagall's works with figures hovering above the cities. In the reviews of the exhibition, the painting was only slightly criticized, although earlier this lyrical scene gathered negative reviews not only in the press, but also from casual viewers.³⁵

The exhibitions presented in the Wiener Secession, both in-house and those of other associations, featured works with religious themes originating from authors who rarely undertook such topics. For example, in 1923, the Münchener Neue Secession collections were shown, including six tempera paintings depicting saints by Anton Faistauer and paintings with religious motifs by Karl Caspar and Ferdinand Kitt.³⁶ Two large groups of illustrations for the *Bible* were presented at two subsequent exhibitions. The first was the posthumous exhibition of works by August Brömse (tempera paintings, lithographs and steel engravings),³⁷ an artist who employed a disturbing expression of a mysteriously empty space in which religious motifs also appeared (e.g. passion motifs). Later, Abel Pann's series – the *Book of Moses* (113 works in various techniques) was presented in the Secession building. For the next twenty years, Pann worked – in various graphic techniques and in many stylistic conventions – on variants of Old Testament motifs (the result was the *Hebrew Bible* series). As one can imagine, the *Moses' Series* exhibited at the Secession was the first group of works from this series.³⁸ Old

³⁵ In 1924, it was removed from the Galerie Würthle's window as a result of protests by many passers-by; see O. Rathkolb, „Promotion of Patriotic Artistic Efforts”, in: *Hagenbund* 2015 (fn. 1), p. 14.

³⁶ *Herbst Ausstellung der Wiener-Secession*, [Nov.–Dec. 1923], [Wien] 1923, cat. nos. 4, 14–16, 29, 30 (*St. Agnes, St. Margareta, Christ's Nativity, St. Cecilia, St. Notburga, St. Katharina*); cat. nos. 73, 150. Previously, Faistauer was a member of the avant-garde Neukunstgruppe, alongside Egon Schiele and Anton Kolig.

³⁷ *Katalog LXXXIII. der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, mit Kollektion Max Slegovt*, May–Jun. 1925, Wien 1925; August Brömse (1873–1925) – a German-Czech painter, graphic artist and decorator, he only studied privately. Awarded many times for graphic series at European exhibitions.

³⁸ *Katalog LXXXIV. der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, Kollektion Abel Pann Jerusalem*, Aug.–Sept. 1925, Wien 1925; Abel Pann (1883–1963; real name Abba Pfeffermann) – an outstanding graphic artist and painter born in Lithuania or Belarus. Until 1913 he travelled all over Europe and studied in various places (Poland, Russia, Ukraine); in Paris (from 1903) he studied at Académie Julian with Bouguereau, lived in La Roche (where he met Chagall, Modigliani, Soutine) and earned a living by selling illustrations to newspapers. He learned the canon of European modern painting. During the First World War, he painted a series of expressive paintings with the theme of violence. In the years 1920–1924 he taught at the Bezalel Academy in Jerusalem (he brought his wife and lithographic press here from Vienna). From 1924, he made graphics almost exclusively. At the end of his life, he took up the subject of pogroms and also the Holocaust. For information about

łowy lat 20. organizowano wiele wystaw w całości lub w części poświęconych twórczości wojennej³⁴. Dramatyczne przeżycia radykalnie zmieniły repertuar i formy prezentowane na wystawach w Wiener Secession i Hagenbundzie. Spotykane dawniej wątki biblijne wiążące postaci Salome i Judyty z, jeśli można tak powiedzieć, modernistycznym mizoginizmem już się nie pojawiały. W ogóle tematy starotestamentowe były rzadkie. Najczęściej sięgano po motywy chrystologiczne i postaci świętych, szczególnie św. Franciszka. Wśród obrazów związanych z ikonografią chrześcijańską, pojedynczo prezentowanych na wystawach Hagenbundu, na wzmiankę zasługuje *Błękitna Madonna* (*Madonna nad miastem*, 1921) Carry'ego Hausera pokazana tu dwukrotnie (w roku powstania i na 74. wystawie w roku 1925). Płótno przypomina poetykę obrazów Chagalla z postaciami unoszącymi się nad miastami. W recenzjach z wystawy obraz był tylko lekko krytykowany, choć wcześniej to liryczne przedstawienie zbierało negatywne oceny nie tylko w prasie, ale też od przypadkowych widzów³⁵.

W ekspozycjach prezentowanych w Wiener Secession, zarówno własnych jak i innych stowarzyszeń, pojawiały się dzieła o tematyce religijnej pochodzące od autorów, którzy rzadko podejmowali takie wątki. Na przykład w roku 1923 pokazano zbiory Münchener Neue Secession, w tym sześć temper przedstawiających świętych Antona Feistauera i obrazy z motywiką religijną Karla Caspara i Fernanda Kitta³⁶. Na dwu kolejnych wystawach zaprezentowano duże zespoły ilustracji do Biblii. Pierwszą była pośmiertna ekspozycja prac Augusta Brömsego (tempery, litografie i staloryty)³⁷, artyście operującego niepokojącą ekspre-

przestrzegal przepisów restrykcyjnie; zob. O. Rathkolb, „Promotion of Patriotic Artistic Efforts”. *The Hagenbund and the Art Policy Framework from the Monarchy to the Chancellor Dictatorship*, w: *Hagenbund* 2014, jak przyp. 1, s. 15; o Wiener Secession w tym kontekście: D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 537–542. Na temat tych specyficznych kontekstów politycznych zob. W.M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Wien–Köln–Graz 1980; M.H. Hacohen, *Karl Popper. The Formative Years 1902–1945. Politics and Philosophy in Interwar Vienna*, Cambridge 2002; *Interwar Vienna. Culture between Tradition and Modernity*, ed. D. Holmes and L. Silverman, Rochester–New York 2009.

³⁴ Np. *LIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Secession-Wien*, I Teil, IV–V 1919, [Wien 1919].

³⁵ W roku 1924 usunięto go z witryny Galerie Würthle na skutek protestów wielu przechodniów; zob. O. Rathkolb, „Promotion of Patriotic Artistic Efforts”, w: *Hagenbund* 2015, jak przyp. 1, s. 14.

³⁶ *Herbst Ausstellung der Wiener-Secession*, [XI–XII 1923], [Wien] 1923, poz. nr 4, 14–16, 29, 30 (*St. Agnes, St. Margareta, Christi Geburt, St. Cecilia, St. Notburga, St. Katharina*); poz. 73; poz. 150. Feistauer był wcześniej, obok Egona Schielego i Antona Koliga, członkiem awangardowej Neukunstgruppe.

³⁷ *Katalog LXXXIII. der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, mit Kollektion Max Slegovt*, V–VI 1925, Wien 1925; August Brömse (1873–1925) – niemiecko-czeski malarz, grafik i dekorator,

sją zagadkowo pustej przestrzeni, w której pojawiały się też motywy religijne (np. pasyjne). Następnie w gmachu Secesji pokazano cykl Abła Panna – *Księga Mojżesza* (113 prac w różnych technikach). Przez kolejnych dwadzieścia lat Pann pracował – w różnych technikach graficznych i w wielu konwencjach stylistycznych – nad wariantami motywów starotestamentowych (efektem był cykl *Biblia Hebrajska*). Jak można przypuszczać, prezentowany w Secesji *Cykl Mojżeszowy* był pierwszą grupą prac z tej serii³⁸. Wątki starotestamentowe pojawiły się też dość licznie na reprezentacyjnej wystawie sztuki węgierskiej w Wiener Secession w 1925 roku³⁹.

Bardzo ważnym wydarzeniem świadczącym o zainteresowaniu sztuką o tematyce religijnej i potrzebie jej prezentacji była *Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk*, urządzona w Secesji na przełomie lat 1925/1926 przez Österreichische Gesellschaft für Christliche Kunst⁴⁰. Bardzo starannie przygotowany katalog tej ekspozycji opatrzone psalmowym mottem: „Domine dilexi decorem domus tuae”. W tomie zamieszczono dwa wstępy, oba napisane ze swadą, ostre w ocenach sztuki, publiczności i kleru. Pierwszy był anonimowy, drugi podpisał Anselm Weißenhofer – ksiądz i wpływowy historyk sztuki⁴¹. Zamieszczone

uczył się wyłącznie prywatnie. Wielokrotnie nagradzany za cykle graficzne na wystawach europejskich.

³⁸ *Katalog LXXXIV. der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, Kollektion Abel Pann Jerusalem, VIII–IX 1925*, Wien 1925; Abel Pann (1883–1963; właśc. Abba Pfeffermann) – urodzony na Litwie lub Białorusi wybitny grafik i malarz izraelski. Do 1913 podróżował po całej Europie i studiował w różnych ośrodkach (Polska, Rosja, Ukraina); w Paryżu (od 1903) uczył się w Académie Julian u Bouguereau, mieszkał w La Ruche (poznał tam Chagalla, Modiglianego, Soutina), zarabiał, ilustrując gazety. Przynosił kanon europejskiego malarstwa nowożytnego. W czasie I wojny światowej namalował cykl przejmujących obrazów przemocy. W latach 1920–1924 uczył w Akademii Bezalel w Jerozolimie (tu z Wiednia przywiózł żonę i prasę litograficzną). Od 1924 uprawiał niemal wyłącznie grafikę. Podejmował tematykę pogromów, pod koniec życia także Holokaustu. Informacje o Ablu Pannie i tekach graficznych o tematyce biblijnej zob. *The Bible (Genesis: From the Creation until the Deluge. Complete Portfolio of 25 Original Lithographs)*, http://www.artoftheprint.com/artistpages/pann_abel_the_bible.htm [dostęp 12 XII 2016].

³⁹ *Az Elsö Budapestén Oszták Representative Képzőművészeti Kiállítás*, katalog wystawy, Nemzeti Szalon w Budapeszcie, 16 V – 14 VII 1925, Budapest 1925. Wystawiały tam: Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens, Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, Künstlerbund Hagen, Bund Österreichischer Künstler (Kunstschau). Dwa obrazy pokazał tu Leopold Gottlieb (poz. 38 i 39).

⁴⁰ *LXXXVI. Ausstellung der Wiener Secession. Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk*, [XII 1925 – I 1926], [Wien 1925].

⁴¹ NN, *Der III. Ausstellung Österreichischer Gesellschaft für Christliche Kunst zum Geleit*, w: ibidem, s. 4–8; A. Weißenhofer, *Programm und Ziel der Ausstellung von 1925*, w: ibidem, s. 12–18. Josef Anselm Weißenhofer (1883–1961) – teolog, ksiądz, dr historii sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim. Od 1924 (od 1931 jako prof. nadzw.) wykładał w tamtejszej Kunstgewerbeschule m.in. Christliches

Testament themes also appeared quite numerous at the representative exhibition of Hungarian art at the Wiener Secession in 1925.³⁹

The *Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk*, organised at the Secession at the turn of 1925/1926 by the Österreichische Gesellschaft für Christliche Kunst, was a very important event that testified to the interest in religious art and the need to show it.⁴⁰ The very carefully prepared catalogue of this exhibition was accompanied by the psalm verse: “Domine dilexi decorem domus tuae”. The volume includes two introductions, both written with zest, critical in the assessments of art, the public and the clergy. The first one was anonymous, the second was signed by Anselm Weißenhofer – a priest and influential art historian.⁴¹ Reproductions included in the catalogue are a testament to the artistic values of the exhibited works, stylistically related to various forms of modern art.

The anonymous author of the first introduction, clearly following in the footsteps of the Beuronese, emphasises the importance of art for all religions, references the Egyptians and the pyramids, the Greeks and the Acropolis, but omits any references to the Benedictines presenting their works. Christianity,

Abel Pann and portfolios of works with biblical topics, see *The Bible (Genesis: From the Creation until the Deluge. Complete Portfolio of 25 Original Lithographs)*, http://www.artoftheprint.com/artistpages/pann_abel_the_bible.htm [accessed: 12 Dec. 2016].

³⁹ *Az Elsö Budapestén Oszták Representative Képzőművészeti Kiállítás*, exhibition catalogue, Nemzeti Szalon in Budapest, 16 May – 14 Jul. 1925, Budapest 1925. Associations which exhibited there: Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens, Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, Künstlerbund Hagen, Bund Österreichischer Künstler (Kunstschau). Two paintings by Leopold Gottlieb were shown there (cat. nos. 38 and 39).

⁴⁰ *LXXXVI. Ausstellung der Wiener Secession. Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk*, [XII 1925 – I 1926], [Wien 1925].

⁴¹ *Der III. Ausstellung Österreichischer Gesellschaft für Christliche Kunst zum Geleit*, in: ibidem, pp. 4–8; A. Weißenhofer, *Programm und Ziel der Ausstellung von 1925*, in: ibidem, pp. 12–18. Josef Anselm Weißenhofer (1883–1961) – theologian, priest, Doctor of Art History at the University of Vienna. From 1924 (from 1931 as associate professor), he lectured at the Kunstgewerbeschule, on such topics as Christliches Kunstgewerbe (Christian arts and crafts). As pastor and minister, he worked in the Viennese Schottenkirche, and in the years 1933–1938 at the castle chapel. From 1930 he was a custodian at the Gemäldegalerie des Wiener Schottenstifts, from 1940 he was the director of the Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseums (Archdiocesan Museum of the Cathedral and the Diocese of Vienna). Biographical entries do not state what his attitude towards Nazism was; he remained in office during the war. From 1947 at the Vienna Akademie der bildenden Künste, he managed the Abteilung Kunsterziehung (Department of Artistic Education). He published: *Die ältesten Ansichten der Stadt Wien* (Wien 1923), *Alt-Wiener Kalender 1924* (Wien 1924); he published further works in the publishing houses Verein für Geschichte der Stadt Wien (he was a member of its board in 1945–1961) and Verein für Landeskunde von Niederösterreich; see F. Czeike, *Anselm Weißenhofer*, in: *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 5, Wien 1997, p. 607.

which has been developing for centuries has used various styles that were suitable for the given times and meeting the needs of the faithful. Just as every era has its saints, giving testimony to the modern times, according to the rhythms of life and the spirituality of their time, so it also has its own forms of artistry. All these forms are therefore appropriate and equal to each other, despite the passage of time.⁴² According to the anonymous author, in the 19th century, the German Romantics “canonized the Gothic” as “the only church style”, but immediately afterwards the Nazarenes propagating it in their painting practice “quickly broke their wings”. And yet – as he argued – the achievements of the Renaissance and the Baroque are also important [fig. 16], they shape the images of cities in the same way as the towers of Gothic churches, for Vienna St Stephen’s Cathedral is as important as the Rektoratskirche St Karl Borromäus. Every early art was modern first, that’s why “the term ‘modern art’ is not used here deliberately as a contrast to old art”. Indeed religious art combines a timeless layer of spirituality and intellectual content with periodic nuances of style, so it is timeless and ultimately universally unchangeable. Among the important trends in the art of the second half of the 19th century, the author of the first introduction mentions realism, plein-air, pointillism, impressionism and expressionism, and it is the latter – in his opinion – that has the greatest spiritual potential, which is the most important for religious art. However, a danger is also indicated here – expressionism can be “wild symbolism”, an “incomprehensible grimace” that no viewer will feel. Then it is just as inappropriate as the “gross materialism” of some of the realists. This aggressive destruction of forms was fuelled by the dramas of war. Fortunately, however, according to the anonymous author, the times of the apocalypse have passed, the world has accelerated towards goodness and the Church should be involved in this train of thought through greater work on spirituality via works of art. Such works of art that bring to the timeless Christian truth enclosed in formal frames the “unofficial individual” elements and truly personal spiritual experiences. These conditions were to be met perfectly by contemporary forms of expressive art. In the message of the text (implicitly addressed to the Church authorities), the author encourages them to trust the artists, let them explain their works and incorporate them in a modern form into the “liturgical movement in the Church” which is “in full bloom”. Drawing from the recent past, the trend, which modern religious art should reference, should also be guided by the principle of functionality (especially in the craft). The possibility of a good

⁴² This echoes the views of Alois Riegl, denying passing judgement on art, in which the temporal sequence naturally dominates.

w katalogu reprodukcje świadczą o rzeczywiście dużych walorach artystycznych wystawianych dzieł, stylistycznie związanych z różnymi formami sztuki nowoczesnej.

Anonimowy autor pierwszego wstępu, wyraźnie idąc śladem beurończyków, podkreśla znaczenie sztuki dla wszystkich religii, przywołuje Egipcjan i piramidy oraz Greków i Akropol, pomija jednak jakiegokolwiek odniesienia do prezentujących swe dzieła benedyktynów. Rozwijające się przez wieki chrześcijaństwo posługiwało się różnymi stylami, odpowiednimi dla danych czasów i spełniającymi potrzeby wiernych. Tak jak każda epoka ma swoich świętych, dających świadectwo współczesnym zgodnie z rytmami życia i duchowością swojego czasu, tak ma też swoje formy artyzmu. Wszystkie te formy są zatem odpowiednie i równe wobec siebie, mimo upływu lat⁴². Zdaniem anonimowego autora w XIX wieku niemieccy romantycy „kanonizowali gotyk” jako „jedyne style kościelne”, ale zaraz potem propagujący go w praktyce malarzkiej nazareńcy „szybko złamali skrzydła”. A przecież – jak argumentował – dokonania renesansu i baroku są również istotne [il. 16], kształtują obrazy miast tak samo jak wieże gotyckich kościołów, dla Wiednia ważna jest tak katedra św. Stefana, jak i kościół św. Karola Boromeusza. Każda sztuka dawna najpierw była nowoczesna, dlatego „nie używa się tu z rozmysłem określenia »sztuka nowoczesna« jako przeciwstawienia dla sztuki dawnej”. Sztuka religijna bowiem łączy beczasową warstwę duchowości i treści intelektualnych z okresowymi niuansami stylów, toteż jest ponadczasowa i ostatecznie uniwersalnie niezmienna. Spośród istotnych nurtów sztuki 2. połowy XIX wieku autor pierwszego wstępu wymienia: realizm, pleneryzm, pointylizm oraz impresjonizm oraz ekspresjonizm. Ten ostatni ma – jego zdaniem – największy potencjał duchowy, co jest najistotniejsze dla sztuki religijnej. Wskazane zostało tu jednak również niebezpieczeństwo – ekspresjonizm może być „dzikim symbolizmem”, „niezrozumiałym grymasem”,

Kunstgewerbe (chrześcijańskie rzemiosło artystyczne). Jako duszpaśterz i kaznodzieja pracował w wiedeńskim Schottenkirche, a w latach 1933–1938 w kaplicy zamkowej. Od 1930 był kustoszem w Gemäldegalerie des Wiener Schottenstifts, od 1940 dyrektorem Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseums (Archidiecezjalnego Muzeum Katedry i Diecezji w Wiedniu). Biogramy nie podają, jaki miał stosunek do nazizmu, w czasie wojny pozostał na stanowisku. Od 1947 w wiedeńskiej Akademii der bildenden Künste kierował Abteilung Kunsterziehung (Wydziałem Edukacji Artystycznej). Opublikował: *Die ältesten Ansichten der Stadt Wien* (Wien 1923), *Alt-Wiener Kalender 1924* (Wien 1924); dalsze prace ogłaszał w wydawnictwach Verein für Geschichte der Stadt Wien (był członkiem jego zarządu w latach 1945–1961) i Verein für Landeskunde von Niederösterreich; zob. F. Czeike, *Anselm Weißsenhofer, w: Historisches Lexikon Wien*, Bd. 5, Wien 1997, s. 607.

⁴² Pobrzmiewa tu echo poglądów Aloisa Riegla negującego wartościowanie sztuki, w którym naturalnie dominuje następstwo czasowe.



16. Justus Wagnmiller, *Zwiastowanie*, fot. za: *XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, XI–XII 1905, Wien 1905, poz. 153

16. Justus Wagnmiller, *Annunciation*, photo: *XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Nov.–Dec. 1905, Wien 1905, cat. no. 153

którego żaden odbiorca nie odczuje. Wówczas jest tak samo niewłaściwy jak „rażący materializm” niektórych realistów. Tej agresywnej destrukcji form sprzyjały wojenne dramaty. Szczęśliwie jednak, według anonimowego autora, minęły czasy apokalipsy, świat przyspieszył ku dobremu i Kościół powinien się w to myślenie włączyć przez większą pracę nad duchowością właśnie poprzez dzieła sztuki. I to takie, które wnoszą do ujętych w formalne ramy ponadczasowych prawd chrześcijańskich „indywidualne nieoficjalne” elementy i prawdziwie osobiste przeżycia duchowe. Te warunki znakomicie miały spełniać współczesne formy ekspresyjnej sztuki. W poincie tekstu (domyślnie skierowanej do władz kościelnych) autor zachęca, by zaufać artystom, pozwolić im objaśnić swoje dzieła i włączyć je we współczesnej formie do „ruchu liturgicznego w Kościele” będącego „w pełnym rozkwicie”. Jak twierdził, wybierając z nieodległej przeszłości nurt, do którego powinna nawiązać nowoczesna sztuka religijna, należy kierować się także zasadą funkcjonalności (szczególnie w rzemiośle). Możliwość dobrego wyboru i zaufanie zasada się jednak na wiedzy o sztuce i dobrym guście tych, którzy decydują o kościelnych dekoracjach – a więc kleru, który powinien zrozumieć i docenić znaczenie sztuki

choice and trust, however, is based on the knowledge of art and the good taste of those who decide about church decorations – i.e. the clergy, who should understand and appreciate the importance of art to pastoral work. The most important point of this choice is to understand art as an expression of emotions, an individual attitude towards the object of reflection or contemplation.

The second introduction – *Programm und Ziel der Ausstellung von 1925* by Weißenhofer – is a development of the threads from the first part, which, as we can surmise, was also written by him.⁴³ The opinions expressed here are so critical in their assessment of the artistic sensitivity of the clergy and the majority of the faithful that even today, without suspicion of resentment or anticlericalism, only a priest of great authority, not only in the field of aesthetics, could allow himself to express them. Weißenhofer mentions that work on renewing the liturgy and spirituality, not only religious, is also strengthened by modern organ music and literature (as in the case of visual arts, he

⁴³ The author's identity can be inferred not only from the style and logic of the arguments, but also from the examples used – Viennese works used in contexts corresponding to those from Weißenhofer's scholarly works mentioned.

does not specify the names of any artists). The exhibition, presenting works for purchase and from private collections, was, according to the author, a great opportunity to overcome the ignorance of modern art both for priests and for the majority of the faithful. Lack of knowledge about old and modern art among the masses of Catholics or – more broadly – Christians is not the result of arrogance, but the fact that “average people have little experience in this” and do not pay attention to spiritual needs, which is not only due to rapid industrialization, but naivety of faith and spiritual laziness (the latter also affects priests). Great pastoral work is needed. We need to make sure, postulates Weißenhofer, that the generations pass on the traditions of high art, which is the basis of good-quality art – demanding Christian art. Although success cannot be expected immediately, the exhibitions and offers of companies cooperating with modern artists who guarantee a high class of church furnishings can reduce the gap between the artists and contracting parties. The Church should be an excellent patron, mediator and commissioner for artists and works of genius inspired by worship, always subjective, but within the Church norms. Lack of taste in decorating the Lord’s house should not under any circumstances be tolerated by the clergy. According to Weißenhofer, in the world, such examples are being made louder and louder, but it is time to embark on a “thorough and systematic change of depraved aesthetic tastes”, take “authoritarian actions because the role of the lay public has faded and failed! The faithful, despite intense educational work, are shy to ask for changes [in the ways of decorating temples]. What is also disturbing is the fact that the voice of the intelligentsia, educated people [in deciding about the purchase of church decorations] is excluded”. This creates a “shocking tear” between true religiosity and the “flaccid backbone and saccharine, ostentatious ‘exemplary’ sweetness of decorations in the consecrated space”. Meanwhile, religious spirituality is demanding! Therefore, “a shepherd should be a leader who marks the path by the power of his office”, although it sometimes causes misunderstandings. An aware priest should, however, strive to raise the taste of the faithful in the name of spiritual development, talk to artists and learn, and discuss the theological interpretation of the works with them. Then it will be possible to choose among the artists a servant of the Lord who is capable of creating a work of art “which, when it is already in the church, does not require too much explanation. It transmits theological content so that the faithful can pick it up or feel it. According to Weißenhofer, the “ominous alienation of artistry and clergy” now leads to the fact that “the clergy simply represents misunderstandings between contem-

dla pracy duszpasterskiej. Najważniejszym punktem tego wyboru jest pojmowanie sztuki jako wyrazicielki emocji, indywidualnego stosunku do przedmiotu refleksji czy kontemplacji.

Drugi wstęp – *Programm und Ziel der Ausstellung von 1925* pióra Weißenhofera – jest rozwinięciem wątków z części pierwszej, która, jak można przypuszczać, także jest jego autorstwa⁴³. Wyrażane tu opinie są na tyle ostre w ocenie wrażliwości artystycznej kleru i większości wiernych, że i dziś, bez posądzenia o resentment czy antyklerykalizm, mógłby sobie na nie pozwolić wyłącznie ksiądz o dużym autorytecie nie tylko w dziedzinie estetyki. Weißenhofer wzmiankuje, że prace nad odnową liturgii i duchowości, nie tylko religijnej, wzmacnia także współczesna muzyka organowa i literatura (tak jak w wypadku sztuk plastycznych nie podaje nazwisk twórców). Wystawa, prezentująca dzieła do zakupu i z kolekcji prywatnych, jest według autora znakomitą okazją do zapoczątkowania przezwyciężania nieznajomości sztuki współczesnej zarówno u księży, jak i większości wiernych. Brak wiedzy o sztuce dawnej i współczesnej wśród mas katolików czy – szerzej – chrześcijan to nie wynik arogancji, ale tego, że „przeciętni ludzie mają w tym niewielkie doświadczenie”, nie zwracają uwagi na potrzeby duchowe, za co nie odpowiada jedynie szybkie uprzemysłowienie, lecz naiwność wiary i lenistwo duchowe (to ostatnie dotyka także księży). Potrzebna jest wielka praca duszpasterska. Trzeba zadbać o to, postuluje Weißenhofer, by generacje przekazywały sobie tradycje sztuki wysokiej, która jest podstawą sztuki dobrej klasy – wymagającej sztuki chrześcijańskiej. Wprawdzie sukcesu nie można się spodziewać natychmiast, ale wystawy i oferty firm współpracujących z nowoczesnymi artystami gwarantującymi wysoką klasę wyposażenia wnętrza kościelnych mogą zmniejszyć lukę między twórcami i zamawiającymi. Kościół powinien być znakomitą mecenasem, pośrednikiem i zamawiającym dla artystów i genialnych dzieł inspirowanych kultem, zawsze subiektywnych, ale mieszczących się w normach kościelnych. Brak gustu w dekorowaniu Domu Pańskiego nie powinien być pod żadnym pozorem tolerowany przez kler. Według Weißenhofera w świecie coraz głośniej mówi się już o takich przykładach, jednak pora przystąpić do „gruntownej i systematycznej zmiany zdeprawowanych upodobań estetycznych”, podjąć „autorytarne działania, bo rola publiczności świeckiej przygasała i nie zdała egzaminu! Wierni, mimo intensywnej pracy edukacyjnej, niezbyt głośno domagają się zmian [w sposobach dekoracji świątyń]. Przy czym niepokoi

⁴³ O identyczności osoby autora można wnioskować nie tylko ze stylu i logiki argumentów, ale też na podstawie użytych przykładów – to wiekańskie dzieła użyte w kontekstach odpowiadających tym z wymienionych prac naukowych Weißenhofera.

też fakt, że głos inteligencji, ludzi wykształconych [w decydowaniu o zakupach wystroju kościelnego] jest wykluczony”. To rodzi „szokujące rozdzarcie” między prawdziwą religijnością a „wiotkim kręgosłupem i sacharynową, ostentacyjną »wzorową« słodyczą dekoracji w przestrzeni konsekrowanej”. Tymczasem duchowość religijna jest wymagająca! Dlatego „pasterz powinien być liderem, który wytycza ścieżki na mocy swego urzędu”, mimo że czasem powoduje to nieporozumienia. „Świadomy kapłan winien jednak dążyć do podnoszenia gustu wiernych w imię rozwoju duchowości, rozmawiać z artystami i uczyć się oraz uzgadniać z nimi wykładnię teologiczną dzieł. Wówczas będzie można wybrać spośród artystów służę Pana zdolnego do stworzenia dzieła sztuki”, które, gdy jest już w kościele, nie wymaga zbyt wielu objaśnień. Przekazuje treści teologiczne tak, aby wierni byli je w stanie odebrać lub odczuć. Według Weißenhofera „złowieszczą alienacją sztuki i duchowieństwa” prowadzi obecnie do tego, że „duchowieństwo wprost reprezentuje nieporozumienia pomiędzy współczesną ekspresją artystyczną a ludem”. Zjawisko to jest już jednak powoli przezwyciężane – choćby przez omawianą wystawę, na której twórcy pokazali kreacje wskazujące na więź duchową z chrześcijaństwem i spełnili warunki liturgiczne.

Ten niezwykle odważny tekst krytyczny kończy optymistyczne przekonanie Weißenhofera, że zbliżone do pokazanych na wystawie dzieła i podobne inicjatywy edukacyjne będą miały dobroczynny wpływ. Pozwolą bowiem przepracować współczesne problemy estetyczne i uczynią „sztukę naszych czasów klarowniejszą”, gdyż gustowne sprzęty i obrazy pokazywane w świętym miejscu sprawiają, że „nieśmiałe oko przyzwyczai się do nowego okresu w sztuce”⁴⁴.

Wystawa prezentowała sztukę *stricte* religijną, ale również, jak można sądzić z zapisów katalogowych, prace nieprzeznaczone do kultu. W trzech ciągach pomieszczeń odpowiadających zapowiedziom we wstępach do kolejnych partii katalogu zestawiono sztukę dawną i współczesną, co było nowością. Stworzono możliwość prezentacji rzemiosła, malarstwa i rzeźby współczesnej w oryginałach oraz w szkicach i dokumentacji fotograficznej. Na podstawie katalogu niewiele można powiedzieć o pierwszym ciągu sal z dziełami dawnymi i nowoczesnymi (sale I, IV i V); różne gatunkowo obiekty zgrupowano w zespoły prezentujące poszczególne warsztaty (co było naturalną reklamą ich możliwości artystycznych). Drugi ciąg, uporządkowany tematycznie i przestrzennie, prowadził do nowoczesnie wyposażonej *Kapellraum* (sala II). Tę kompletną aranżację wnętrza sakralnego przygotował prof. Ferdinand Andri⁴⁵ i jego uczniowie (pro-

porary artistic expression and the people”. However, this phenomenon has already been slowly overcome – even by the exhibition discussed, where the artists showed works pointing to a spiritual bond with Christianity and fulfilled the liturgical conditions.

This extremely bold critical text concludes with Weißenhofer's optimistic belief that works similar to those shown in the exhibition and similar educational initiatives will have a beneficial effect. They will allow us to work through contemporary aesthetic problems and make “the art of our time more transparent”, because tasteful furnishings and paintings shown in a holy place will make “a shy eye get used to a new period in art”.⁴⁴

The exhibition presented strictly religious art, but also, as can be presumed from the catalogue entries, works not intended for worship. In three series of rooms corresponding to the announcements in the introductions to the subsequent parts of the catalogue, old and contemporary art was juxtaposed, which was a novelty. An opportunity was created to present craft, painting and contemporary sculpture in the originals and in sketches and photographic documentation. On the basis of the catalogue, we cannot say much about the first series of rooms with old and modern works (rooms I, IV and V); different types of objects were brought together into groups presenting individual workshops (which was a natural advertisement of their artistic possibilities). The second series, ordered thematically and spatially, led to the modern equipped *Kapellraum* (room II). This complete arrangement of the sacred interior was prepared by Prof. Ferdinand Andri⁴⁵ and his students (architectural designs, mosaics, stained glass, wall painting, altar and liturgical vestments). The third part of the exhibition is the *Abteilung für ältere Christliche Kunstwerke* (room III), which is an exhibition of old art, mostly medieval and early Renaissance sculpture. Among contemporary artists, many from Austria and Germany exhibited their works, which is not underlined in any way in the catalogue. It is noteworthy that the Pan-German ideas were omitted from the catalogue and, as we can conclude on that basis, also from the exhibitions, which would no longer be possible a few years later. In 1925, the Christian art exhibition still managed

⁴⁴ Weißenhofer 1925 (fn. 41), p. 18.

⁴⁵ Ferdinand Andri (1871–1956) graduated from the Akademie der bildenden Künste in Vienna (graphic design, painting), during the exhibition he was a professor there (fresco painting), later a vice-cancellor (1938–1939), as a Nazi he chaired the Academy's appointed board (1939–1945); member of the Wiener Secession (president in 1899–1909; 1905/1906) and Österreichischer Werkbund (from 1912); he published in “Ver Sacrum”. Andri belonged to the Nazi Deutscher Kulturbund (from 1938), he collaborated with Künstlerhaus (from 1939), strongly promoting national socialism. After the war, he lived in a town not far from the capital – Sankt Pölten.

⁴⁴ Weißenhofer 1925, jak przyp. 41, s. 18.

⁴⁵ Ferdinand Andri (1871–1956) ukończył Akademię der bil-

to connect artists who would soon find themselves on different sides of the national-socialist demarcation line.⁴⁶ The catalogue contains 22 illustrations showing all the techniques presented in the exhibition. The most numerous group was sculpture (wood, plaster, metalwork, ceramics, stone, gypsum, metal casts and others), easel painting (oils and tempera), stained glass designs, woodcuts and architectural sketches. Expressionist works were exhibited by sculptors such as Anton Hanak, Ernst Barlach and Josef Furthner.⁴⁷ Paintings in this spirit were shown by Albin Egger-Lienz, Aloys Wach, Fernand Kitt and others.⁴⁸ Among the classicising sculptures, figures by the then young Karl Bodingbauer are noteworthy.⁴⁹ The third trend

⁴⁶ The ideas of the Germanic language-cultural community, always important in Austria, gained ground after 1918, especially in view of the post-war political and economic difficulties of the country, which lost the rank of a European power. Pan-Germanism was a breeding ground for the clearly growing strength of fascism and nationalism starting in the second half of the 1920s. The search for a new state and political identity manifested itself in the capital particularly sharply, intensified by the reaction to the rule of the "Red Vienna". It should be noted that extreme groups, both right-wing and leftist, shared the desire to remove the pluralism of parliamentary democracy. Various parties were in favour of a merger with Germany.

⁴⁷ Anton Hanak (1875–1934) – a student of evening sculpture classes in Vienna, cooperated with the Wiener Werkstätte while a member of the Wiener Secession (from 1906), which was not common. Ernst Barlach (1870–1938) – German sculptor, painter, writer and poet, he was an excellent representative of lyrical expressionism at the turn of the century. After 1918, he created outstanding sculptures with anti-war and existentialist themes. The Nazis took away his membership in the Preußische Akademie der Wissenschaften, forbade him from practising his profession and considered his work to be so-called degenerate art – most of his sculptures were destroyed. Josef Furthner (1890–1971) – a graduate of the Kunstgewerbeschule.

⁴⁸ Albin Egger-Lienz (1868–1926) – Austrian genre and historical painter; initially under the influence of Hodler, he later developed a specific archaizing redaction of symbolism (medieval stylization, especially of human figures). He often depicted scenes from folk life (ploughing, evening prayer, supper in ascetic interiors) and the struggle of the insurgents for Tyrol's independence (marches with arms, fighting, the fallen). Lienz's works were often exhibited and propagated by the Nazis after his death. Aloys Wach (Wachelmayer, Wachelmeier) (1892–1940) – Austrian expressionistic sculptor. Ferdinand Kitt (1897–1962) – a graduate of the Vienna Akademie der bildenden Künste, member of the Wiener Secession (from 1919, president 1926–1929); in the years 1928–1944 professor in Wiener Frauenakademie. During the Second World War he was artistically active in Vienna and Munich, which indicates at least a friendly attitude towards the Nazis. However, he signed (along with Josef Dobrowsky, Josef Hoffmann, Ernst Huber, Robin Ch. Andersen) a petition to the region's authorities regarding the release of friend Ludwig Neumark, which testifies to the ambiguity of his attitude and civil courage. Kitt's workshop was destroyed in 1949, so after the war he moved to Gschwandt; see, among others: Österreichischer *Kunstenat*, <http://www.kunstenat.at/preistraeger/CV/kitt.htm> [accessed: 15 Oct. 2016].

⁴⁹ Robin Ch. Andersen (1890–1969) – Austrian sculptor, he learned jewellery and engraving, studied at the Kunstgewerbeschule (under A. Hanak, graduated in 1923). Until 1940 he made many decorations in the churches of Lower Austria; during the war he served in the German Wehrmacht (until 1944 in Tyrol); sick, he was released from a French prison (1945); see *Karl Bodingbauer*, exhibition catalogue, Museumsverein Korneuburg, 2006/2007, Konzept

jętki architektoniczne, mozaiki, witraże, malatura ścienna, ołtarz i utensylia liturgiczne). Trzecia część omawianej wystawy to *Abteilung für ältere Christliche Kunstwerke* (sala III), będąca ekspozycją sztuki dawnej, przede wszystkim średniowiecznej i wczesno-renesansowej rzeźby. Wśród artystów współczesnych swoje prace wystawiło wielu wówczas bardzo znanych twórców z Austrii i Niemiec, czego w żaden sposób nie podkreślają teksty w katalogu. Zwraca uwagę pominięcie w katalogu idei pangermańskich i, jak można sądzić na jego podstawie, także w ekspozycjach, co kilka lat później nie będzie już możliwe. W roku 1925 wystawa sztuki chrześcijańskiej jeszcze zdołała połączyć artystów, którzy już wkrótce mieli się znaleźć po różnych stronach narodowosocjalistycznej linii demarkacyjnej⁴⁶. Katalog zawiera 22 ilustracje prezentujące wszystkie techniki pokazane na wystawie. Najliczniej reprezentowane były rzeźba (drewno, gips, metaloplastyka, ceramika, kamień, gipsy, odlewy metalowe i inne), malarstwo sztalugowe (oleje i tempery), projekty witraży, drzeworyty i szkice architektoniczne. Dzieła o charakterze ekspresjonistycznym wystawiali rzeźbiarze tacy jak Anton Hanak, Ernst Barlach, Josef Furthner⁴⁷. Obrazy w tym duchu pokazali m.in. Albin Egger-Lienz, Aloys Wach czy Fernand Kitt⁴⁸.

denden Künste w Wiedniu (grafika, malarstwo), w czasie omawianej wystawy był tam profesorem (klasa malarstwa freskowego), później wicerektorem (1938–1939), jako nazista przewodniczył zarządowi komisarzemu Akademii (1939–1945); członek Wiener Secession (prezydent w latach 1899–1909; 1905/1906) i Österreichischer Werkbund (od 1912); publikował w „Ver Sacrum”. Należał do nazistowskiego Deutscher Kulturbund (od 1938), współpracował z Künstlerhaus (od 1939), mocno propagującym narodowy socjalizm. Po wojnie mieszkał w nieodległym od stolicy St. Pölten.

⁴⁶ Idee germańskiej wspólnoty językowo-kulturowej, zawsze w Austrii ważne, po roku 1918 przybrały na znaczeniu, szczególnie wobec powojennych trudności polityczno-gospodarczych kraju, który stracił rangę europejskiego mocarstwa. Pangermanizm był pożywką dla wyraźnie wzrastającej od drugiej połowy lat 20. XX wieku siły faszystowskiego nacjonalizmu. Poszukiwania nowej tożsamości państwowo-politycznej manifestowały się w stolicy szczególnie ostro, wzmożone przez reakcję na rządy „Czerwonego Wiednia”. Trzeba zaznaczyć, że skrajne ugrupowania, tak prawicowe jak i lewicowe, łączyła chęć likwidacji pluralizmu demokracji parlamentarnej. Za połączeniem z Niemcami optowano w różnych partiach.

⁴⁷ Anton Hanak (1875–1934) – uczeń wieczorowych kursów rzeźby w Wiedniu, będąc członkiem Wiener Secession (od 1906), współpracował z Wiener Werkstätte, co nie było częste. Ernst Barlach (1870–1938) – niemiecki rzeźbiarz, malarz, pisarz i poeta. Znakomity reprezentant lirycznego ekspresjonizmu przełomu wieków. Po 1918 tworzył wybitne rzeźby o tematyce antywojennej i egzystencjalnej. Naziści odebrali mu członkostwo Preußische Akademie der Wissenschaften, zakazali wykonywania zawodu i zaliczyli jego twórczość do tzw. sztuki zdegenerowanej, większość jego rzeźb zniszczono. Josef Furthner (1890–1971) – absolwent Kunstgewerbeschule.

⁴⁸ Albin Egger-Lienz (1868–1926) – austriacki malarz rodzajowy i historyczny; początkowo tworzył pod wpływem Hodlera, później wypracował specyficzną archaizującą redakcję symbolizmu (średniowieczna stylizacja, szczególnie postaci ludzkich). Ukazywał często sceny z życia ludu (orka, modlitwa wieczorna, wieczerza w ascetycznych wnętrzach) oraz walki powstańców o niepodległość Tyrolu

Spośród rzeźb klasycyzujących trzeba wyróżnić figurę bardzo wówczas młodego Karla Bodingbauera⁴⁹. Trzeci trend zaprezentowany w salach Secesji, w największym stopniu dotyczący rzeźby, można określić jako historyzujący, przy czym w pracach tej grupy występowały elementy gotycyzujące i barokizujące, czasem osobliwie spiętrzone. Oczywiście nie wiadomo, czy planowany wzrost zamówień dzieł artystycznych rzeczywiście nastąpił po wystawie. Jednak forma organizacji, dbałość o wybór prestiżowego miejsca, kojarzonego z nowoczesnością (ale przecież już nie ze skandalami), dobór artystów i firm wykonawczych⁵⁰ dawał ku temu wszelkie powody.

Po *Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk* aż do roku 1933 nie było w Wiedniu prezentacji poświęconej wyłącznie sztuce religijnej. W następnych latach artyści, którzy wzięli udział w wystawie w roku 1925, nadal regularnie prezentowali pojedyncze prace o tej tematyce (m.in. Ferdinand Kitt, Franz Barvig). Zdarzało się, że pokazywano serię lub kilkanaście takich dzieł, np. Hansa von Marésa (1926), Augusta Brömse (1927), Roberta Eigenberga (1930) czy grupy Das Neue Fresco (osobna wystawa w roku 1932)⁵¹.

(przemarsze z bronią, walki, polegli). Dzieła Lienza były po jego śmierci bardzo często wystawiane i propagowane przez hitlerowców. Aloys Wach (Wachelmayer, Wachelmeier) (1892–1940) – austriacki rzeźbiarz ekspresjonistyczny. Ferdinand Kitt (1897–1962) – absolwent wiedeńskiej Akademii der bildenden Künste, członek Wiener Secession (od 1919; prezydent 1926–1929); w latach 1928–1944 profesor Wiener Frauenakademie. W czasie II wojny światowej był aktywny artystycznie na terenie Wiednia i Monachium, co wskazuje na jego co najmniej zyciliwy stosunek do nazistów. Podpisał jednak (wraz z Josefem Dobrowskym, Josefem Hoffmannem, Erntem Huberem, Robinem Ch. Andersenem) petycję do władz regionu w sprawie uwolnienia przyjaciela Ludwiga Neumarka, co świadczy o niejednoznaczności jego postawy i odwadze cywilnej. Pracownia Kitta została zniszczona w roku 1949, więc po wojnie przeniósł się do Gschwandt; zob. m.in.: *Österreichischer Kunstsenat*, <http://www.kunstsenat.at/preistraeger/CV/kitt.htm> [dostęp: 15 X 2016].

⁴⁹ Robin Ch. Andersen (1890–1969) – rzeźbiarz austriacki, uczył się jubilerstwa i grawerunku, studiował w Kunstgewerbeschule (u A. Hanaka, dyplom 1923). Do 1940 wykonał wiele dekoracji w kościołach Dolnej Austrii; w czasie wojny służył w niemieckim Wehrmachcie (do 1944 w Tyrolu), jako chory został zwolniony z francuskiego więzienia (1945); zob. *Karl Bodingbauer*, katalog wystawy, Museumsverein Korneuburg, 2006/2007, Konzept und Gestaltung P. Langhammer, R. Schröpfer, Text H. Paulhart, Korneuburg 2006.

⁵⁰ Jedna z nich, jak wynika z inseratu, oferująca wyposażenie wnętrz i prospekty organowe, miała nawet filię w Warszawie: Cäcilia, zob. *LXXXVI. Ausstellung der Wiener Secession...*, jak przyp. 40, s. nlb. (inseraty).

⁵¹ 87. *Ausstellung der Wiener Secession. Jahrhundertschau Deutscher Malerei*, III–IV 1926, Wien 1926, poz. 21–24, 28; *XCIII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Frühjahrs-Ausstellung mit Gedächtnis-Ausstellung August Brömse*, IV – VI 1927, [Wien 1927], poz. 85–174; *CXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, 8 XI – 21 XII 1930, [Wien 1930], poz. 1, 5, 10, 14, 18; *CXXI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, IV–VII 1932, [Wien 1932], poz. 108, 124, 160, 164, 166, 208–219.

presented in the rooms of the Secession, mostly involving sculpture, can be described as historicizing, whereas the works included in this group featured elements of the Gothic and Baroque, sometimes peculiarly piled up. Of course, it is not known whether the planned increase in the procurement of artistic works actually took place after the exhibition. However, the form of organisation, the care for the choice of a prestigious place associated with modernity (but no longer with scandals), the selection of artists and contractors⁵⁰ gave every reason for it.

After the *Ausstellung für Christliche Kunst – Kunsthandwerk*, until 1933, there was no exhibition in Vienna devoted exclusively to religious art. In the following years, the artists who had taken part in the exhibition in 1925 still regularly presented single works on this subject (including Ferdinand Kitt, Franz Barvig). Sometimes a series or a dozen such works were shown, e.g. by Hans von Marés (1926), August Brömse (1927), Robert Eigenberg (1930) and the Das Neue Fresco group (a separate exhibition in 1932).⁵¹

During the 1920s, Hagenbund was still, and perhaps even more so than it was before 1914, the artistic group in Vienna that was the most open to experiments and arrivals from all parts of Europe. Like other associations, it was struggling with financial difficulties at that time, perhaps even relatively larger because of the leftist views of many group members. In the Hagenbund, goals and provocative aesthetic assessments intertwine with political sympathies. The contemporary faith in a new, wonderful world built in the USSR was risky and even naive from today's perspective. Meanwhile, the Bolshevik propaganda was extremely efficient, using art as an export commodity; it found fertile ground and sustained the myth of modernity and tolerance of the communist state. Its official art was to be not only modern art but avant-garde art, which did not mean, however, according to propagandists, the destruction of old, even religious art. In spring 1928, *Sowjet-Russische Ausstellung* took place in the Hagenbund, praising the successes

und Gestaltung P. Langhammer, R. Schröpfer, Text H. Paulhart, Korneuburg 2006.

⁵⁰ One of them, according to an insert, offering interior furnishings and organ cases, even had a branch in Warsaw: Cäilia, see: *LXXXVI. Ausstellung der Wiener Secession...* (fn. 40), p. unnumbered (inserts).

⁵¹ 87. *Ausstellung der Wiener Secession. Jahrhundertschau Deutscher Malerei*, Mar.–Apr. 1926, Wien 1926, cat. nos. 21–24, 28; *XCIII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Frühjahrs-Ausstellung mit Gedächtnis-Ausstellung August Brömse*, Apr.–Jun. 1927, [Wien 1927], cat. nos. 85–174; *CXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, 8 Nov. – 21 Dec. 1930, [Wien 1930], cat. nos. 1, 5, 10, 14, 18; *CXXI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, Apr.–Jul. 1932, [Wien 1932], cat. nos. 108, 124, 160, 164, 166, 208–219.

of the Soviet economy, which the conservative part of public opinion in Austria received unfavourably.⁵² The following year, cooperation continued and in the autumn of 1929, the Soviet Union presented an icon exhibition there: *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII. bis XVIII. Jahrhundert.*⁵³ The exhibition of 131 icons was intended solely as a presentation of the spiritually dead cultural heritage of ancient Russia, Armenia and Georgia.⁵⁴ The aim was to convince the public that the treasures of religious culture are thriving in the atheistic state from which they originate. The exhibition was accompanied by a very well-prepared illustrated catalogue (20 reproductions), with two introductions. The first, authored by Anatoly Lunacharsky,⁵⁵ is propaganda, but, compared to his other publications, it is not very intrusive in its agitation. The author argues that faith in the existence of God – as the Creator of the World – is linked to the times of ancient barbarism, of course not only in Russia, where luckily this state of blindness has passed. Lunacharsky mentions that the initial confiscation of Church property (and not only that) in the Soviet Union was caused solely by the necessity of their sale for the purchase of grain for the starving masses, and not to fight against hostile ideologies.⁵⁶ Nowadays, a modern man can make

⁵² *Hagenbund. Sowjet-Russische Ausstellung*, March 1928, Wien 1928. Organised by: Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Ausland and Österreichische Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR.

⁵³ *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII. bis XVIII. Jahrhundert. Ausstellung veranstaltet von Volksbildungskommissariat der RSFSR, dem Künstlerbund Hagen, Wien und der Österreichischen Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen. U.d.S.S.R. In der Raumen Hagenbundes*, Sept.–Oct. 1929, Wien 1929. The exhibition was previously presented in Berlin.

⁵⁴ As noted by Harald Krejci, this geographical extension probably led to the participation in the exhibition committee of Prof. Josef Strzygowski, who had been emphasising for a long time in publications the prime importance of Armenia in the continuation of the ideas and artistic traditions of Christianity as a forgotten basis for the beginnings of Western Christian civilization; see H. Krejci, *Monuments of Old Russian Painting Russian Icon from the 12th to 18th Century*, in: *Hagenbund...* 2014 (fn. 1), p. 218.

⁵⁵ A. Lunaczarski, *Zum Geleit*, in: *Denkmäler...* 1929 (fn. 53), pp. 5–6. Anatoly Vasilyevich Lunacharsky (1875–1933) – a Soviet philosopher, theoretician of culture and social education. Educated in Zurich, familiar with Europe. From early youth, he was involved in the communist movement, in the years 1917–1929 he was a Bolshevik peasant commissar of education, he established rules and organised the state supervision of children and youth. He was a supporter of radical replacement of family care by social organisations. A new citizen was supposed to be shaped by overcoming illiteracy and the general and state-organised access to cultural goods (of course properly selected and politically explained), as an ideologist he dedicated extensive studies to this cause.

⁵⁶ Regarding the actual stages of the robbery, see D. Pospelovsky, *The Russian Church under the Soviet regime 1917–1982, St Vladimir's Seminary*, vol. 1, New York 1984;

W latach 20. XX wieku Hagenbund nadal, a może nawet w większym stopniu niż przed rokiem 1914, był najbardziej otwartym na eksperymenty i przybyszy ze wszystkich stron Europy ugrupowaniem artystycznym w Wiedniu. Tak jak inne stowarzyszenia borykał się w tym czasie z trudnościami finansowymi, może nawet stosunkowo większymi z powodu lewicujących poglądów wielu członków grupy. W Hagenbundzie cele i prowokacyjne oceny estetyczne spletały się z politycznymi sympatiami. Ówczesna wiara w nowy wspaniały świat budowany w Kraju Rad była ryzykowna, a z dzisiejszej perspektywy nawet naiwna. Tymczasem propaganda bolszewików była wyjątkowo sprawna. Używając sztuki jako towaru eksportowego, trafiała na podatny grunt i podtrzymywała mit nowoczesności oraz tolerancji komunistycznego państwa. Jego oficjalną sztuką miała bowiem być nie tylko sztuka nowoczesna, ale awangardowa, co jednak nie oznaczało, według propagandystów, zniszczenia sztuki dawnej, nawet religijnej.

Wiosną 1928 roku w Hagenbundzie odbyła się *Sowjet-Russische Ausstellung* sławiąca sukcesy radzieckiej gospodarki, którą konserwatywna część opinii publicznej w Austrii odebrała nieprzychylnie⁵². W następnym roku współpracę kontynuowano i jesienią 1929 roku Związek Radziecki zaprezentował tu wystawę ikon: *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII. bis XVIII. Jahrhundert*⁵³. Pokaz 131 ikon pomyślano wyłącznie jako prezentację martwego duchowo dziedzictwa kulturalnego dawnej Rusi oraz Armenii i Gruzji⁵⁴. Celem było przekonanie publiczności, że skarby kultury religijnej mają się świetnie w ateistycznym państwie, z którego pochodziły. Wystawie towarzyszył bardzo dobrze przygotowany ilustrowany katalog (20 reprodukcji), opatrzonego dwoma wstępami. Pierwszy, pióra Anatolija

⁵² *Hagenbund. Sowjet-Russische Ausstellung*, III 1928, Wien 1928. Zorganizowały ją: Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Ausland i Österreichische Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR.

⁵³ *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII. bis XVIII. Jahrhundert. Ausstellung veranstaltet von Volksbildungskommissariat der RSFSR, dem Künstlerbund Hagen, Wien und der Österreichischen Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen. U.d.S.S.R. In der Raumen Hagenbundes*, IX–X 1929, Wien 1929. Wystawa była wcześniej prezentowana w Berlinie.

⁵⁴ Jak zauważył Harald Krejci, to geograficzne rozszerzenie skłoniło zapewne do udziału w komitecie wystawy prof. Josefa Strzygowskiego, który od dawna podkreślał w publikacjach pierwszorzędną wagę Armenii w trwaniu idei i tradycji artystycznych chrześcijaństwa jako zapomnianej podstawy początków zachodniochrześcijańskiej cywilizacji; zob. H. Krejci, *Monuments of Old Russian Painting Russian Icon from the 12th to 18th Century*, w: *Hagenbund...* 2014, jak przyp. 1, s. 218.

Łunaczarskiego⁵⁵, to propaganda, ale wobec jego innych publikacji – agitacyjnie niezbyt nachalna. Autor dowodzi, iż wiara w istnienie Boga – Stwórcy Świata jest powiązana z czasami dawnej barbarii, oczywiście nie tylko w Rosji, gdzie szczęśliwie już ten stan zaślepienia przeminął. Łunaczarski nadmienia też, że początkowe konfiskaty dóbr kościelnych (i nie tylko) w Związku Radzieckim były spowodowane wyłącznie koniecznością ich sprzedaży na rzecz zakupu zboża dla głodujących mas, a nie zwalczaniem wrogiej ideologii⁵⁶. Obecnie nowoczesny człowiek ma z zachowanych dzieł sztuki sakralnej taki pożytek, że odziedziczył materialne i muzyczne świadectwa wznoszenia się na wyżyny ducha (w skali, jaka była dawniej możliwa). Wystawa zatem jest, według Łunaczarskiego, tylko z pozoru sprzeczna ideologicznie z materialną filozofią proletariatu. Trzeba to dziedzictwo chronić, jednak nie po to, żeby umacniać Kościół (ze „służącą dawnej klasie panującej religią już sobie poradzono”), ale jako dowód estetycznego rozwoju ludzkości. Dlatego państwo proletariatu łoży na ich utrzymanie i restaurację.

Drugi *Wstęp*, napisany przez Igora Grabara, fachowca w dziedzinie malarstwa ikonowego, miał zasadniczo charakter merytoryczny, choć nie był pozbawiony wtrętów ideologicznych⁵⁷. Powtarzają się w nim opinie o służbie sztuki dla ludu i jedynie estetycznych wartościach ikon. Grabar nie wprowadza komentarzy ikonograficznych, informacji o funkcjach

such use of the sacred art preserved that he has inherited material and musical evidence of an ascension to the spiritual heights (in the scale that was once possible). Thus, according to Lunacharsky, the exhibition is only seemingly ideologically contradictory to the material philosophy of the proletariat. We need to preserve this heritage, not to strengthen the Church (“servant of the former ruling class – religion – has already been dealt with”), but as proof of the aesthetic development of humanity. That is why the country of the proletariat pays for their maintenance and restoration.

The second *Introduction*, written by Igor Grabar, a professional in the field of iconic painting, was essentially substantive, though not devoid of ideological inclusions.⁵⁷ Opinions are repeated about the service of art for the people and only the aesthetic values of icons. Grabar does not introduce iconographic comments or information about the functions of decorations and rituals in Orthodox churches (e.g. about the construction of iconostases) and does not discuss the history of the monasteries and Orthodox churches from which the works originated. He also completely omits the process of spiritual preparation and most of the technical rituals preceding the creation of icons, which undoubtedly served to marginalise the character of eastern religiosity. In the historical context, the author gives the chronology and origin of the objects (which corresponded to the order of the exhibition rooms) and short characteristics of individual painting schools: Pskov, Novgorod, Old-Moscow, Yaroslavl, Tver, Rostov-Suzdal (here he mentions Andrei Rublev), from Vologda and from the Northern Dvina. Grabar also describes the technological stages of creating and maintaining icons and the difficulties in this field, which he provides as an argument for sending only copies of the oldest, most valuable objects from the 11th and 12th centuries. He also emphasises the importance of government-funded preservation of the originals displayed.

⁵⁵ A. Łunaczarski, *Zum Geleit*, w: *Denkmäler...* 1929, jak przyp. 53, s. 5–6. Anatolij Wasiljewicz Łunaczarski (1875–1933) – radziecki filozof, teoretyk kultury i oświaty społecznej. Wykształcony w Zurychu, znający Europę. Od wczesnej młodości zaangażowany w ruch komunistyczny, w latach 1917–1929 był bolszewickim ludowym komisarzem oświaty, organizował państwową pieczę nad dziećmi i młodzieżą. Zwolennik radykalnego zastąpienia opieki rodzinnej pieczą sprawowaną przez organizacje społeczne. Nowego obywatela miało kształtować przezwyjęcie analfabetyzmu oraz powszechny i zorganizowany państwowy dostęp do dóbr kultury (oczywiście odpowiednio dobranych i objaśnionych politycznie), jako ideolog poświęcił temu obszerne studia.

⁵⁶ O faktycznych etapach rabunku zob. D. Pospelovsky, *The Russian Church under the Soviet regime 1917–1982*, St. Vladimir's Seminary, t. 1, New York 1984; S. McMeekin, *Największa grabież w historii. Jak bolszewicy złupili Rosję*, tłum. A. Czwojdrak, Kraków 2013.

⁵⁷ I. Grabar, *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII–XVIII Jahrhundert*, w: *Denkmäler...* 1929, jak przyp. 53, s. 9–19. Igor Grabar (1871–1960) – rosyjski malarz, historyk sztuki, prawnik (studia w tych dziedzinach skończył w Petersburgu), artystycznie kształcił się i wystawiał także w Paryżu, Rzymie i Monachium. Był członkiem moskiewskiego Miru Isskustwa; współredagował *Historię sztuki rosyjskiej* (1910–1914, vol. 1–6); był dyrektorem Galerii Tretiakowskiej (1913–1925). Już jako bolszewik nadzorował akcje konfiskaty sztuki cerkiewnej; kierował konserwacją Ławry Troicko-Sergijewskiej. W czasie czystek stalinowskich wycofał się z polityki, po II wojnie światowej organizował wywóz dzieł sztuki z muzeów w Niemczech i innych zajętych przez armię radziecką ziem oraz rozlokowanie ich w ZSRR. Laureat wielu nagród państwowych.

S. McMeekin, *Największa grabież w historii. Jak bolszewicy złupili Rosję*, transl. Aleksandra Czwojdrak, Kraków 2013.

⁵⁷ I. Grabar, *Denkmäler Altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom XII–XVIII Jahrhundert*, in: *Denkmäler...* 1929 (fn. 53), pp. 9–19. Igor Grabar (1871–1960) – a Russian painter, art historian, lawyer (he graduated in Saint Petersburg in these fields), artistically trained and active in Paris, Rome and Munich. He was a member of the Moscow Mir iskusstva; he co-edited the *History of Russian Art* (1910–1914, vol. 1–6); he was the director of the Tretyakov Gallery (1913–1925). As a Bolshevik, he supervised the confiscation of church art; he managed the conservation of the Trinity Lavra of St Sergius. During the Stalinist purges he withdrew from politics; after the Second World War he organised the removal of works of art from museums in Germany and other lands occupied by the Soviet Army and their deployment in the USSR. Winner of many state awards.

This Berlin-Vienna icon presentation was in a way a continuation of several phases of earlier interest in Russian culture in Western Europe (including the art of icons in the Beuronese circle, translations in the *Bibliothèque de l'Occident* series, Diaghilev's ballets, the artistic circles of Kandinsky and Russian Jews from the Paris La Ruche). Besides, the show of iconic painting fit with the search for that part of modern art that aspired to the original two-dimensionality of signs and symbols. This exhibition was perhaps the last in Vienna; it might have been naïve, but still an attempt to connect artists through art above political divisions. The 1930s brought major changes in this matter, the economic crisis and fatigue from the inefficiency of democracy caused a sharp rise in nationalist moods throughout Europe. In Austria, the pace of events and political changes was extremely fast.⁵⁸ The Wiener Secession and Hagenbund as groups, and their individual members, adapted in different ways to this reality.⁵⁹ In this context, the promotion of Christian art in the second half of 1933 coincided in Vienna with particularly restless times.⁶⁰

On September 7, 1933, with a solemn mass in the Rektoratskirche St Karl Borromäus, the *Katholikentag* began in Vienna. Celebrations were also held at the city stadium and a parade passed throughout the

⁵⁸ The Christlichsoziale Partei Österreich, ruling Austria since 1920, was in crisis. Its leader, Engelbert Dollfuß as chancellor and minister of foreign affairs (from 1932) outlawed both the social democratic SPADÖ (February 1933), as well as the Austrian branch of the NSDAP (June 1933). He established the Vaterländische Front (V 1933) and introduced authoritarianism combining Catholic social science and Mussolini's fascism. He insolently suppressed workers' rebellions. Dollfuß was killed during a coup (25 Jul. 1934), which initiated a chaotic period in Austria.

⁵⁹ The outlawed NSDAP had secret members and very many supporters also among the cultural elite in Austria. This was important when transforming artistic associations and taking over their property, along with establishing racist membership rules and new strategies for planning and organising exhibitions. Immediately after the annexation (or joining – according to some historians) of Austria to the Third Reich, the artists could act only within the framework of the Reichskammer der bildenden Künste, which only accepted "pure Aryans". There were relatively many members of Jewish origin in the Hagenbund, only Josef Drobner belonged to the NSDAP, which was why the group was dissolved in 1938. In the Wiener Secession and Künstlerhaus as well as in other artistic institutions, there were more supporters of the new power, which is why new management boards were immediately formed from among the members, and then these organisations were merged. On the consequences of the political choices of artists, see E. Klamper, *Art in the Service of Power. The Cultural Policy of Austrofascism 1934 to 1938 and the Dissolution of the Hagenbund*, in: *Hagenbund...* 2014 (fn. 1), pp. 349–356; J. Shedel, *Art and Identity. The Wiener Secession 1887–1939*, in: *Secession. Permanence of an Idea*, concept O. Kapfinger, ed. E. Louis, exhibition catalogue, Ostfindern bei Stuttgart, Stuttgart 1997, pp. 13–57.

⁶⁰ Earlier Katholikentage in Vienna were held in 1877, 1889, 1905, 1907, and 1922. For a synthetic description of the political situation in which the Katholikentag was organised in 1933, see E. Klamper, *Art in the Service...* (fn. 59), p. 349.

dekoracji i rytuałach cerkiewnych (np. o budowie ikonostasów), nie omawia też historii klasztorów i cerkwi, z których pochodziły dzieła. Pomija całkowicie proces przygotowań duchowych i większości technicznych rytuałów poprzedzających powstanie ikon, co niewątpliwie służyło marginalizacji charakteru wschodniej religijności. W opracowaniu historycznym autor podaje chronologię i pochodzenie obiektów (odpowiadało to porządkowi sal wystawowych) oraz krótkie charakterystyki poszczególnych szkół malarzkich: Pskowskiej, Nowogrodzkiej, Staromoskiewskiej, Jarosławskiej, Twerskiej, Rostowsko-Suzdalskiej (tu wymienia Andrieja Rublowa), z Wołogdy i z nad północnej Dźwiny. Grabar szkicowo charakteryzuje też technologiczne etapy tworzenia i konserwacji ikon oraz trudności w tej dziedzinie, co podaje jako argument przysłania jedynie kopii najstarszych, najcenniejszych obiektów z XI i XII wieku. Podkreśla też wagę sfinansowanej przez rząd konserwacji eksponowanych oryginałów.

Ta berlińsko-wiedeńska prezentacja ikon była w pewnym sensie kontynuacją kilku faz wcześniejszego zainteresowania kulturą rosyjską w Europie Zachodniej (m.in. sztuką ikon w kręgu beurończyków, tłumaczeniami w serii *Bibliothèque de l'Occident*, baletami Diaglewa, artystycznymi kręgami Kandinsky'ego i rosyjskich Żydów z paryskiego La Ruche). Ponadto pokaz malarstwa ikonowego wpisywał się w poszukiwania tej części sztuki nowoczesnej, która dążyła do pierwotnej dwuwymiarowości znaków i symboli. Omawiana wystawa była bodaj ostatnią w Wiedniu, może naiwną, ale jednak próbą łączenia się artystów przez sztukę ponad podziałami politycznymi. Lata 30. przyniosły w tej materii duże zmiany, kryzys ekonomiczny i zmęczenie nieefektywnością demokracji spowodowały zdecydowany wzrost nastrojów nacjonalistycznych w całej Europie. W Austrii tempo wydarzeń i zmian politycznych było wyjątkowo szybkie⁵⁸. Wiener Secession i Hagenbund jako grupy oraz poszczególni ich członkowie rozmaicie funkcjonowali w tej rzeczywistości⁵⁹. W tym kontekście propagowanie sztuki

⁵⁸ Rządząca w Austrii od 1920 Christlichsoziale Partei Österreich była w kryzysie. Przewodzący jej Engelbert Dollfuß jako kanclerz i minister spraw zagranicznych (od 1932) zdelegalizował zarówno socjaldemokratyczną SPADÖ (luty 1933), jaki austriacki odłam NSDAP (czerwiec 1933). Powołał do życia Vaterländische Front (V 1933) i wprowadził autorytaryzm łączący katolicką naukę społeczną z faszyzmem Mussoliniego. Krwawo tłumił bunt robotnicze. Dollfuß został zabity podczas zamachu (25 VII 1934), co zapoczątkowało okres chaosu w Austrii.

⁵⁹ Zdelegalizowana NSDAP miała w Austrii tajnych członków i bardzo wielu zwolenników, również wśród elity kulturalnej. Było to istotne przy przekształcaniu stowarzyszeń artystycznych i przemianowaniu ich majątków wraz z ustaleniem rasistowskich zasad członkostwa oraz nowych strategii planowania i organizacji wystaw. Zaraz po aneksji (lub według części historyków przyłączeniu) Austrii do III Rzeszy artyści mogli działać jedynie w ramach Reichskammer der bildenden Künste, która przyjmowała tylko „czystej krwi aryjczyków”.

chrześcijańskiej w drugiej połowie 1933 roku przy-
padło w Wiedniu na czas wyjątkowo niespokojny⁶⁰.

7 września 1933 roku uroczystą mszą w kościele św. Karola Boromeusza rozpoczęto w Wiedniu *Katholikentag*. Świętowano też na stadionie miejskim, przez całą Ringstraße – jak za czasów cesarskich – przeszła parada, starannie przygotowana według planu architekta Klemensa Holzmeistera, znanego i cenionego w środowiskach kulturalnych stolicy. Trzeba jednak zaznaczyć, że to obejmujące niemal całe miasto święto katolików było niebezpiecznie blisko powiązane z prawicową polityką, skrycie lub jawnie nacjonalistyczną⁶¹. Oczywiście wśród organizatorów byli też katolicy, którzy mieli poglądy przeciwne – jak choćby sam Holzmeister⁶². Wszyscy zaangażowani religijnie wiedeńscy chcieli pielęgnować tradycje rodzimej kultury, a jej naturalną częścią było chrześcijaństwo. Co istotne, pojęcia tego konsekwentnie używano częściej niż katolicyzm (wbrew nazwie święta – *Katholikentag*), pozwalało bowiem uniknąć rozdziału z protestantyzmem. Wydarzenia te, choć różnie motywowane, miały duże poparcie społeczne. Oprócz imprez masowych zorganizowano także wystawy sztuki religijnej w Künstlerhausie, Wiener Secession oraz w Hagenbundzie, uroczyste otwierał je kardynał dr Theodor Innitzer. Pierwsza z nich – *Katholische Kunstausstellung Malerei, Plastik, Architektur 1680–1880* – zajmowała, jak wynika z katalogu (zaledwie 15 stron), główną salę i przyległe pomieszczenia na parterze budynku. Oprócz działów wymienionych w tytule obejmowała też rzemiosło artystyczne, w tym meble i tkaniny. Szczególny nacisk położono na

W Hagenbundzie było stosunkowo dużo członków żydowskiego pochodzenia, jedynie Josef Drobner należał do NSDAP, dlatego grupę rozwiązano już w 1938. W Wiener Secession i Künstlerhausie oraz w innych instytucjach artystycznych było więcej zwolenników nowej władzy, dlatego spośród członków natychmiast tworzono w nich nowe zarządy komisaryczne, a potem organizacje te połączono. O konsekwencjach politycznych wyborów artystów zob. E. Klamper, *Art in the Service of Power. The Cultural Policy of Austrofascism 1934 to 1938 and the Dissolution of the Hagenbund*, w: *Hagenbund...* 2014, jak przyp. 1, s. 349–356; J. Shedel, *Art and Identity. The Wiener Secession 1887–1939*, w: *Secession. Permanence of an Idea*, concept O. Kapfinger, ed. E. Louis, katalog wystawy, Ostfildern bei Stuttgart, Stuttgart 1997, s. 13–57.

⁶⁰ Wcześniejsze *Katholikentage* w Wiedniu odbyły się w roku 1877, 1889, 1905, 1907, 1922. Syntetyczny opis sytuacji politycznej, w której organizowano *Katholikentag* w roku 1933 zob. E. Klamper, *Art in the Service...*, jak przyp. 59, s. 349.

⁶¹ Zob. E. Klamper, *Die Mühen der Wiederverchristlichung. Die Sakralkunst und die Rolle der Kirche während des Austrofascismus*, w: *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, hrsg. v. J. Tabor, Baden 1994, s. 148–180, o omawianym tu *Katholikentag* s. 152–153.

⁶² Klemens Holzmeister (1886–1983) – wybitny architekt austriacki, rektor wiedeńskiej Akademii der bildenden Künste (od 1931), w czasie anshlusu realizował zamówienie w Turcji (gmach tamtejszego parlamentu), czemu zawdzięczał wolność, cały jego majątek skonfiskowano. Wrócił do Austrii w roku 1954.

Ringstraße – as in the imperial times – carefully prepared according to the plan of architect Klemens Holzmeister, known and valued in the cultural environments of the capital. It should be noted, however, that this Catholic holiday covering almost the entire city was dangerously close to right-wing politics, secretly or openly nationalist.⁶¹ Of course, among the organisers were also Catholics who had opposite views – such as Holzmeister himself.⁶² All of the religiously committed residents of Vienna wanted to cultivate the traditions of their native culture, and Christianity was a natural part of that. Importantly, this concept was used more consistently than Catholicism (contrary to the name of the holiday – *Katholikentag*), which allowed avoidance of the separation from Protestantism. These events, though differently motivated, had high social support. In addition to mass events, religious art exhibitions were also organised in the Künstlerhaus, the Wiener Secession and the Hagenbund, with cordial opening ceremonies led by Cardinal Dr. Theodor Innitzer. The first of them – *Katholische Kunstausstellung Malerei, Plastik, Architektur 1680–1880* – occupied, according to the catalogue (of only 15 pages), the main room and adjacent rooms on the ground floor of the building. In addition to the fields listed in the title, it also included arts and crafts, including furniture and textiles. Particular emphasis was placed on Baroque art as representing the period of Austria's national power. The Kunsthistorisches Museum organised the *Frühe christliche Kunst* – an exhibition of early-Christian art from its own collection. The Albertina museum presented the exhibition *Maria in der Deutschen Kunst*, and the Diocesan Museum the *Alte kirchliche Kunst*, where paintings, sculptures and crafts from their own resources were exhibited. The exhibition *Das Credo in der zeitgenössischen Kunst. Architektur, Skulptur, Malerei der Gegenwart* was opened at the Wiener Secession; however, it is not known what works were shown, because its catalogue, if it existed, is not available in Vienna libraries and archives.

The third of the exhibitions, *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich. Ausstellung im Hagenbund* in Zedlitzhalle, did not correspond to the announcements made in its title.⁶³ The cost of trans-

⁶¹ See. E. Klamper, *Die Mühen der Wiederverchristlichung. Die Sakralkunst und die Rolle der Kirche während des Austrofascismus*, in: *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, hrsg. v. J. Tabor, Baden 1994, pp. 148–180, on the *Katholikentag* discussed here pp. 152–153.

⁶² Klemens Holzmeister (1886–1983) – an outstanding Austrian architect, chancellor of the Vienna Akademie der bildenden Künste (from 1931), during the Anschluss he was carrying out a project in Turkey (the building of the local parliament), which is how he retained his freedom, though all his property was confiscated. He returned to Austria in 1954.

⁶³ The catalogue was published in cooperation as an issue of the

porting and insuring objects that it was planned to bring from all over Austria turned out to be too high, which is why works of various provenance, but located only in Vienna, were shown. This, in turn, led to a second change, expanding the spectrum of the exhibition – not only medieval sculptures were shown, but also other old objects – paintings (including panel paintings), textiles and handicrafts, a total of 121 objects in various techniques (the catalogue includes 46 illustrations, and the descriptions therein are extremely detailed). Franz Kieslinger supervised the qualification and arrangement of the exhibition and was also the author of the introduction for its catalogue. His right-wing views, soon to come into life, were clearly revealed in the introduction.⁶⁴ An expert on the art of the Middle Ages, an author of many scholarly publications in this field, he was also an expert at the Dorotheum. Therefore, it seems that we can trust his opinion that rarely shown works were presented during the exhibition, which was just one of its strengths. The exhibition's concept, thought out in terms of the lighting, the colour and the appropriate iconographic environment, signified its importance to no lesser extent. Kieslinger stressed that he made special efforts to ensure that the textiles and paintings “enlivened the exposition” in all parts divided into “local groups” according to Austrian regions. In these groups, the works were arranged chronologically (the oldest objects came from the beginning of the 12th century, the youngest were dated to 1780). In the message of the short *Introduction*, the author also emphasises the scholarly qualities of the exhibition. Many sculptures, especially from private collections, were shown in public for the

“Kirchenkunst” magazine, Sonderheft, 1933; F. Kieslinger, *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich*, in: *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich*, [31 Aug. – Oct. 1933], Wien 1933, p. 3.

⁶⁴ Franz Kieslinger (1891–1955) studied art history at the University of Vienna (under M. Dvořák and J. Strzygowski, doctorate in 1919), worked at the Institut für Österreichische Geschichtsforschung (1913–1915). He fought on the front during World War I. Kieslinger published many scholarly studies on Gothic architecture (*Glasmalerei in Österreich, ein Abriss ihrer Geschichte*, Wien [1922]); he was a valued appraiser, including at the Dorotheum, an author of introductions to exhibition catalogues, and an art critic with right-wing views. Immediately after the Anschluss of Austria, he joined the NSDAP, directed the “restoration of Aryanism” in the art market – confiscating private collections and antique shop resources (Vienna, Munich, including Schiele's large collections). In 1940, he co-organised the theft of works of art in Poland and the Netherlands; he administered a warehouse of looted objects, from where he sold them to Nazi dignitaries and the Lange and Weinmüller auction houses, and to the Dorotheum. After the war he did not go to court, he did not undergo denazification, he was still a valued expert in the Dorotheum and he mediated in art trade (mostly collaborating with Rudolf Leopold, later founder of the Vienna Leopold Museum). On the nationalist tendencies at this time also in Hagenburg, see E. Klamper, *Art in the Service...* (fn. 59), pp. 349–535; Klamper, *Die Mühen der Wiederverchristlichung...* (fn. 61), pp. 148–180, here also on the ideological relations of “German patriotism in Austria” with the Church.

sztukę baroku jako okresu państwowej potęgi Austrii. W Kunsthistorisches Museum pokazano *Frühe christliche Kunst* – sztukę wczesnochrześcijańską ze zbiorów własnych, Albertina zaprezentowała ekspozycję *Maria in der Deutschen Kunst*, Muzeum Diecezjalne (Diözesanmuseum) *Alte kirchliche Kunst*, gdzie wystawiono obrazy, rzeźby i rzemiosło z własnych zasobów. W Wiener Secession otwarto ekspozycję *Das Credo in der zeitgenössischen Kunst. Architektur, Skulptur, Malerei der Gegenwart*, jednak nie wiadomo, jakie prace na niej pokazano, bowiem jej katalog, o ile istniał, nie jest dostępny w wiedeńskich bibliotekach i archiwach.

Trzecia z wymienionych wystaw, *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich. Ausstellung im Hagenbund* w Zedlitzhalle, nie odpowiadała tytułowemu zapowiedziom⁶³. Koszt transportu i ubezpieczenia obiektów, które planowano sprowadzić z całej Austrii, okazał się za wysoki, dlatego pokazano dzieła o różnej proveniencji, ale znajdujące się wyłącznie na terenie Wiednia. To zaś pociągnęło za sobą drugą zmianę, tym razem rozszerzającą spektrum ekspozycji – pokazano nie tylko rzeźby średniowieczne, ale też inne zabytki – obrazy (w tym tablicowe), tkaniny i rzemiosło, w sumie 121 obiektów w różnych technikach (katalog obejmuje 46 ilustracji, a zawarte w nim opisy są wyjątkowo staranne). Nad kwalifikacją dzieł i aranżacją wystawy czuwał Franz Kieslinger, który był także autorem wstępu do jej katalogu. Wyraźnie ujawnił w tym tekście swe prawicowe poglądy, wprowadzone niebawem w życie⁶⁴. Ten znawca sztuki średniowiecza, autor wielu naukowych publikacji w tym zakresie, był też ekspertem Dorotheum. Dlatego, jak się wydaje,

⁶³ Katalog ukazał się w kooperacji jako numer czasopisma „Kirchenkunst”, Sonderheft, 1933; F. Kieslinger, *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich*, w: *Mittelalterliche Religiöse Plastik aus Österreich*, [31 VIII – X 1933], Wien 1933, s. 3.

⁶⁴ Franz Kieslinger (1891–1955) studiował historię sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim (u M. Dvořaka i J. Strzygowskiego, doktorat 1919), pracował w Institut für Österreichische Geschichtsforschung (1913–1915). W czasie I wojny światowej walczył na froncie. Wydał wiele naukowych opracowań dotyczących gotyku (*Glasmalerei in Österreich, ein Abriss ihrer Geschichte*, Wien [1922]); był cenionym rzeczoznawcą, m.in. w Dorotheum, autorem wstępów do katalogów wystaw, krytykiem artystycznym o prawicowych poglądach. Tuż po anslusie Austrii wstąpił do NSDAP, kierował „przywróceniem aryjskości” na rynku sztuki – konfiskował kolekcje prywatne i zasoby antykwaratów (Wiedeń, Monachium, m.in. duże kolekcje Schielego). W 1940 współorganizował kradzieże dzieł sztuki w Polsce i w Holandii; administrował magazynem zagrabionych obiektów, skąd sprzedawał je hitlerowskim dygnitarzom i domom aukcyjnym Langego i Weinmüllera oraz do Dorotheum. Po wojnie nie stanął przed sądem, nie przeszedł denazyfikacji, nadal był cenionym ekspertem w Dorotheum i pośredniczył w handlu sztuką (przede wszystkim współpracował z Rudolfem Leopoldem, późniejszym fundatorem wiedeńskiego Leopold Museum). O tendencjach nacjonalistycznych pojawiających w tym czasie także w Hagenbundzie zob. E. Klamper, *Art in the Service...*, jak przyp. 59, s. 349–535; Klamper, *Die Mühen der Wiederverchristlichung...*, jak przyp. 61, s. 148–180, tu także o ideologicznych związkach „niemieckiego patriotyzmu w Austrii” z Kościołem.

można zaufać jego opinii, że podczas ekspozycji zaprezentowano dzieła bardzo rzadko pokazywane, co było tylko jednym z jej atutów.

O wadze wystawy stanowiła w nie mniejszym stopniu jej koncepcja, przemyślana pod względem oświecenia, kolorystyki i odpowiedniego sąsiedztwa ikonograficznego. Kieslinger podkreślał, że dołożył szczególnych starań, by tekstylna i obrazowa powodowały „ożywienie ekspozycji”, we wszystkich częściach podzielonej „na grupy lokalne” według krain Austrii. W grupach tych dzieła były ułożone chronologicznie (najstarsze obiekty pochodziły z początku XII wieku, najmlodsze datowano na rok 1780). W poincicie krótkiego *Wstępu* autor podkreślał też naukowe walory wystawy. Wiele rzeźb, szczególnie z prywatnych zbiorów, pokazano bowiem publicznie po raz pierwszy, co, jak przypuszczał Kieslinger, miało umożliwić pracę mediewistom. Natomiast szeroka publiczność mogła przekonać się o wyjątkowej jakości austriackiej sztuki średniowiecznej, która według badacza „ma swój czysty język na tle innych krajów”. Można by wziąć te słowa za dowód „niewinnego” patriotyzmu, gdyby nie kilkakrotne wzmianki o wyższości sztuki austriackiej i pamięć o kontekście, w jakim przywoływano gotyk w ówczesnych pravicowych pismach politycznych. Austriacka świadomość narodowa w sztuce miała opierać się z jednej strony na średniowiecznej germańskiej wspólnocie języka, religii i kultury, z drugiej zaś na sztuce baroku, reprezentującej czas świetności państwa. Nie jest więc przypadkiem, że Kieslinger ujął znaczenie sztuki barokowej podobnie jak to uczyniono w katalogu analogicznej wystawy w Künstlerhausie.

*

Związki sztuki nowoczesnej z chrześcijaństwem były około roku 1900 skomplikowane i nie zawsze przyjazne. Przyczyny tego rozdźwięku są oczywiście złożone i trwają do dziś, by wspomnieć tylko wielką skalę zmian społecznych i filozoficzno-światopoglądowych. Artyści, w poczuciu własnej wyjątkowości, dyskutowali ze skostniałym językiem teologii i urzędu ostrzej niż inni. Zadawali też Biblii i świętym orędownikom ludzkości trudne, nowe pytania, konfrontując chrześcijaństwo ze świętymi księgami innych kultur. Przed rokiem 1918 obecność tematyki religijnej na wystawach Wiener Secession i Hagenbundu, choć nie stanowiła wątku priorytetowego, to jednak była istotna, niekiedy organizowano nawet ekspozycje poświęcone jej w całości. Paradoksalnie, właśnie w miejscach słynących z burzenia obyczajowych i formalnych tabu sztuka beurończyków i innych artystów podejmujących wątki religijne miała większe pole oddziaływania niż pokazywana w Künstlerhausie czy w kościołach. Po pierwsze dlatego, że święte oburzenie jednak zaciekawia publiczność. Po drugie dlatego, że o po-

first time, which, as Kieslinger supposed, would make the work of medievalists easier. On the other hand, the wide audience would be able to convince themselves of the exceptional quality of Austrian medieval art, which, according to the researcher, “has its own distinctive language in comparison to other countries”. One could take these words as evidence of “innocent” patriotism, except for the repeated references to the superiority of Austrian art and the memory of the context in which Gothic architecture was invoked in the contemporary right-wing political writings. The Austrian national consciousness in art was to be based, on the one hand, on the medieval Germanic community of language, religion and culture, and on the other hand on the art of the Baroque, representing the time of the country’s greatness. It is not a coincidence that Kieslinger adopted the meaning of Baroque art in the same way as was done in the catalogue of an analogous exhibition at the Künstlerhaus.

*

The links between modern art and Christianity were complicated and not always friendly around the year 1900. The reasons for this state were, of course, complex and they continue to this day, e.g. in the large scale of social and philosophical/ideological changes. The artists, aware of their own uniqueness, discussed with the ossified language of theology and office more sharply than others. They also asked of the Bible and saintly advocates of humanity difficult new questions, confronting Christianity with the sacred books of other cultures. Before 1918, the presence of religious subjects at the Wiener Secession and Hagenbund exhibitions, although not a priority, was important; sometimes even exhibitions devoted entirely to it were organised. Paradoxically, it was in the places famous for demolishing conventions and formal taboos that the art of the Beuronese and other artists taking up religious motifs had a larger impact than that shown in the Künstlerhaus or in the churches. First of all, because sacred indignation makes the audience interested. Secondly, because the exhibition was decided based on artistic reasons and openness to modernity of forms, not the artist’s piety and the “nobility” of the subject. Thirdly, the presence of Christian art proves that the disbandment of religion and modernity (in thought and art) was not complete, which also brought good visual effects, although, as we know today, it is quite limited in quantity. Modern art forms, regardless of the subject, generally did not please the general public or the priests deciding about church orders. That is why the presence of religious art, or art taking up biblical and moral issues in the spirit of Christianity, was so important in independent galleries. This gave it a chance to free itself from

the dictates of the followers of commonplace church art, accustomed to banally beautiful shapes and the “saccharine” sweetness of Jesus, as Weißenhofer wrote – also parroting without reflection in the litanies. The Beuronese went the farthest in the proposals for reforming church interiors and vestments. They also certainly did not succumb to the idea of Pan-Germanism propagated by Bismarck – they preferred to move to Prague. The strong link between the organisation of exhibitions in 1933 and politics in Austria shows how thin the borders are between caring for the welfare of your own national-religious group and the nationalism that negates the wider Christian community. Tensions between the concerns for religion and national tradition and the political use of this identity were focussed like in a lens in Vienna in the 1920s and 1930s. These mechanisms are still present today, which is why it is worth analysing them.

Abstract

The article presents the contexts in which two important modern art organisations in Vienna (Wiener Secession, Hagenbund) presented strictly religious works of art, paraphrasing biblical motifs based on non-canonical interpretations. At the Wiener Secession, the works of well-known old artists on this subject (e.g. Rubens) were exhibited from time to time, featuring special interior arrangements. Exhibitions were also shown where the subject of the paintings, mosaics, stained glass windows and sculptures used a modern language to present the heroes of the Old and New Testaments, also presenting liturgical equipment and architectural designs of chapels and churches. The first large exhibition of this type was the exhibition of Benedictine monks from Beuron (1905), and then the exhibition of Christian art and handicraft, organised by the Österreichische Gesellschaft für Christliche Kunst at the turn of 1925/1926. The authors of the texts in the catalogue of this second exhibition pointed to the necessary direction of revolutionary artistic changes in the interior furnishings of the church, believing that without the connection of art in temples with contemporary, innovative aesthetics, it would not be possible to propagate Christian ideas. They also noticed the necessity of aesthetic and religious education of the faithful, which was to lead to the acceptance of modern forms in church art.

In Künstlerbund Hagen (Hagenbund), apart from occasional works related to Christian topics, interesting exhibitions of old religious art were organized twice: in 1929 – an exhibition of icons from the twelfth and seventeenth centuries from the USSR, and in 1933 – an exhibition of Austrian Gothic sculptures, as part of the *Katholikentag*. Both of these carefully prepared

kazie decydowały tu względy artystyczne i otwarcie na nowoczesność form, a nie bogobojność artysty i „szlachetność” tematu. Po trzecie, obecność sztuki chrześcijańskiej dowodzi, że rozbrat religii z nowoczesnością (w myśli i sztuce) nie był całkowity, co przyniosło zresztą dobre efekty plastyczne, choć jak dziś wiemy, ilościowo dość ograniczone. Formy sztuki nowoczesnej, bez względu na temat, na ogół nie przypadły do gustu ani szerokiej publiczności, ani decydującym o zamówieniach księżom. Dlatego tak ważna była obecność sztuki religijnej czy też podejmującej wątki biblijne i kwestie moralne w duchu chrześcijaństwa w niezależnych galeriach. Dało to szansę na wyzwolenie się spod dyktatu zwolenników obiegowej sztuki kościelnej, przyzwyczajonej do banalnie urodziwych kształtów i „sacharynowej” słodyczy Jezusa, jak pisał ksiądz Weißenhofer – bezrefleksyjnie dźwięczącej także w litaniiach. Najdalej w propozycjach reformy wnętrz i utensyliów kościelnych posunęli się beurończycy. Oni też z pewnością nie poddawali się idei pangermańskości propagowanej przez Bismarcka – woleli się przenieść do Pragi. Silne powiązanie sposobów organizacji wystaw roku 1933 z polityką w Austrii pokazuje, jak cienkie są granice między dbaniem o dobro własnej grupy narodowo-religijnej a nacjonalizmem przeczącym szerszej wspólnocie chrześcijańskiej. Napięcia między troską o religię i narodową tradycję a politycznym wykorzystaniem tej identyfikacji jak w soczewce skupiły się w Wiedniu lat 20. i 30. XX wieku. Mechanizmy te są aktualne do dziś, dlatego warto je analizować.

Streszczenie

W artykule przedstawione zostały konteksty, w jakich w dwóch ważnych dla sztuki nowoczesnej ośrodkach w Wiedniu (Wiener Secession, Hagenbund) pojawiały się dzieła *stricte* religijne i parafrazyjące motywy biblijne oparte na niekanonicznych interpretacjach. W Wiener Secession co jakiś czas prezentowano pojedynczo prace znanych artystów dawnych o tej tematyce (np. Rubensa), towarzyszyły im specjalne aranżacje wnętrz. Pokazywano też ekspozycje, gdzie obrazy, mozaiki, witraże i rzeźby opowiadały nowoczesnym językiem o bohaterach Starego i Nowego Testamentu, prezentowano ponadto sprzęty liturgiczne oraz projekty architektoniczne kaplic i kościołów. Pierwszą dużą wystawą tego rodzaju był pokaz benedyktynów z Beuron (1905), a następną ekspozycja sztuki chrześcijańskiej i rzemiosła artystycznego urządzona przez Österreichische Gesellschaft für Christliche Kunst na przełomie lat 1925/1926. Autorzy tekstów w katalogu tej drugiej ekspozycji wskazywali konieczny kierunek rewolucyjnych zmian plastycznych w wyposażeniu wnętrz kościelnych, uważając, że bez związku sztuki

w świątyniach ze współczesną, nowatorską estetyką nie będzie możliwe propagowanie idei chrześcijańskich. Dostrzegali również konieczność estetycznej i religijnej edukacji wiernych, która miała doprowadzić do akceptacji form nowoczesnych w sztuce kościelnej.

W Künstlerbund Hagen (Hagenbund) poza okazjonalnie prezentowanymi dziełami związanymi z topiką chrześcijańską dwukrotnie zorganizowano interesujące pokazy religijnej sztuki dawnej: w roku 1929 ekspozycję ikon z XII–XVII wieku z terenów ZSSR, a w 1933 wystawę austriackiej rzeźby gotyckiej w ramach *Katholikentag*. Oba te, starannie przygotowane, wydarzenia były wyraźnie, chociaż w odmienny sposób, związane z polityką, co omówiono w artykule. Formy ikon i gotyckich rzeźb odpowiadały dążeniom nowoczesnej sztuki: dwuwymiarowości oraz dramatycznej, a czasem agresywnej prymitywizacji ekspresji.

Chociaż prezentacja dzieł zaangażowanych religijnie nie leżała w programowych założeniach Wiener Secession i Hagenbundu, to spotkanie konserwatywnych idei z nowoczesnymi tendencjami plastycznymi dawało na ich wystawach twórcze efekty, pozostające w kontrze do „sacharynowej słodyczy” oficjalnej sztuki kościelnej.

Słowa kluczowe: Wiener Secession, Hagenbund, Szkoła z Beuron, nowoczesna sztuka religijna, polityka

dr hab. Dorota Kudelska, prof. KUL
Instytut Historii Sztuki
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Al. Raławickie 14, 20–349 Lublin
e-mail: dorota.kudelska@kul.pl

events were clearly, although in different ways, related to politics, as discussed in the article. The forms of icons and Gothic sculptures corresponded to the aspirations of modern art: two-dimensionality and the dramatic – sometimes aggressive – primitivisation of expression.

Although the presentation of works that were religiously involved was not a part of the programme assumptions of the Wiener Secession and Hagenbund, the meeting of conservative ideas with modern artistic trends gave creative effects, in opposition to the “sacharine sweetness” of official church art.

Keywords: Wiener Secession, Hagenbund, Beuron School, modern religious art, politics