



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Munkácsy Mihály: „Apotheose der Renaissance“
Das Deckengemälde im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums
in Wien“

Verfasserin

Bernadett Doór

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer: Univ. - Prof. Dr. Sebastian Schütze

Für meine Eltern.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S.6.
1.1. Forschungsstand.....	S.7.
2. Zur Geschichte des Kunsthistorischen Museums	S.8.
2.1. Die Baugeschichte des Wiener Kunsthistorischen Museums.....	S.9.
2.2. Das Bauprogramm von Gottfried Semper	S.16.
2.3. Die Innenausstattung des Kunsthistorischen Museums	S.18.
2.3.1 Das Vestibül und die Kuppelhalle	S.19.
2.3.2 Das Stiegenhaus	S.20.
2.3.2.1. Die Zwickel- und Interkolumnienbilder	S.21.
2.3.2.2. Die Lünetten von Hans Makart	S.24.
3. Munkácsy Mihály: Sein Leben und seine Kunst 1844-1900	S.26.
4. Das Deckengemälde – <i>Die Apotheose der Renaissance</i>	S.30.
4.1. Die Entstehungsgeschichte des Deckengemäldes.....	S.30.
4.2. Der Werkauftrag	S.33.
4.3. Das ikonographische Bildprogramm	S.36.
4.3.1. Die Apotheose	S.36.
4.3.2. Die “Apotheose der Renaissance“	S.37.
4.4. Die Werkanalyse und Interpretation	S.38.
4.4.1. Die Figuren.....	S.39.
4.4.2. Die Architektur	S.42.
4.4.3. Die Farbigkeit	S.43.
4.4.3. Licht und Schatten	S.45.

4.4.5. Der geometrisch strukturierte Bildaufbau	S.46.
4.4.6. Die Blickführung	S.47.
5. Die Vorzeichnungen für das Deckengemälde	S.48.
5.1. Die Vorzeichnungen und Farbskizzen.....	S.49.
5.2. Vergleich mit den Entwürfen von Hans Makart und Hans Canon.....	S.60.
6. Die Vorbilder für das Deckengemälde von Munkácsy Mihály	S.64.
6.1. Die venezianischen Einflüsse: Tintoretto, Veronese und Tiepolo	S.64.
6.2. Vergleich mit traditionellen Apotheose-Darstellungen.....	S.69.
7. Kritik am Deckengemälde von Munkácsy Mihály	S.75.
8. Abschlussgedanken.....	S.79.
9. Anhang.....	S.81.
9.1. Literaturverzeichnis.....	S.82.
9.2. Abbildungsverzeichnis	S.88.
9.3. Abbildungsnachweis	S.98.
9.4. Abbildungen	S.109.
10. Abstract (Deutsch).....	S.148.
11. Abstract (Englisch)	S.149.
12. Curriculum Vitae.....	S.150.

1. Einleitung

Mihály Munkácsy (1844-1900) war ein sehr begabter ungarischer Maler und ein wichtiger Vertreter des Realismus des 19. Jahrhunderts. Sein Lebensweg führt von der Tischlerwerkstatt bis zum Pariser Salon und ist eine mitreißende und ergreifende Geschichte. Ohne diese Geschichte zu kennen, wäre die Malerei Munkácsys für Viele unbegreiflich. In der Kunstgeschichte trifft man zahlreiche talentierte und meisterhafte Künstler an, aber die Besonderheit Munkácsys haben die Wenigsten. Ein Waisenkind aus dem absoluten Elend und der Hoffnungslosigkeit wird durch die leidenschaftliche Liebe zur Kunst und Malerei ein wertgeschätzter Künstler und für viele Andere auch eine künstlerische Ikone.

Mit seiner Malerei schuf er immer wieder Neues und geht erstaunlicherweise über seine Grenzen hinaus. Es reicht, sich nur einmal seine imposanten Christusbilder anzusehen und das ihnen folgende Deckengemälde "Apotheose der Renaissance" im Kunsthistorischen Museum, das eine ganz andere Malweise, Farbpalette und generell ein unterschiedlicher künstlerischer Stil prägte.

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Thema des großen Deckengemäldes "Apotheose der Renaissance" im Stiegenhaus des Wiener Kunsthistorischen Museums. Das Kunsthistorische Museum in Wien gilt als eine der bekanntesten kulturellen Institutionen Österreichs. Seine Geschichte und die hochwertigen Sammlungen repräsentieren das Museum weltweit auf einem hohen Niveau.

Der erste Teil dieser Arbeit soll den geschichtlichen Hintergrund wie die Baugeschichte und das Bauprogramm des Kunsthistorischen Museums behandeln. Anschließend erläutere ich die Lebensgeschichte des ungarischen Malers Mihály Munkácsy. Als Schwerpunkt der Arbeit folgt eine Untersuchung des Deckengemäldes nicht nur im Hinblick auf dessen Entstehungsgeschichte, sondern auch durch eine eingehende Werkanalyse anhand von Vergleichen mit zeitgleich entstandenen Vorstudien und Farbskizzen des Deckengemäldes.

Dem folgen die venezianischen Einflüsse von Tintoretto, Veronese und Tiepolo, bzw. traditionelle Apotheose-Darstellungen, die auf den Maler einen bestimmten Einfluss ausübten und als Vorbild für sein Deckengemälde dienten. Letztendlich wird die Kritik an dem Deckengemälde aufkommen und durch meine Untersuchungen und Gedanken unterstrichen und ergänzt werden.

Das Ziel dieser Arbeit ist eine umfassende Analyse des imposanten Deckengemäldes von Mihály Munkácsy, welche – und das hoffe ich sehr – als Grundlage für weitere Forschungsarbeiten dienen könnte.

1.1.Forschungsstand

Da das Deckengemälde im Kunsthistorischen Museum bisher sehr mangelhaft erforscht wurde, liegen nur spärliche Vorarbeiten vor. Die einzige vertiefende Literatur über das Munkácsy-Deckengemälde wurde von Vinzenz Oberhammer, in seinem Aufsatz „Michael von Munkácsy - das Deckengemälde im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien“ vorgelegt. Oberhammers Aufsatz diente als Grundlage für meine Arbeit und ich lehne mich oft an seine Bemerkungen an. Neben Oberhammer spielten während meiner Forschung die Ungarische Nationalgalerie und das Wiener Kunsthistorische Museum eine tragende Rolle. Die Bibliothek und das Archiv der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest bewahren sehr viele Dokumente und archivalische Quellen über das Deckengemälde auf. Sie haben mir die Möglichkeit gegeben, diese Quellen gründlich zu untersuchen und für meine Arbeit zu verwenden. Im Archiv der Galerie konnte ich meine Forschungsarbeit vertiefen und verschiedene originale Briefwechsel zwischen Mihály Munkácsy und Carl von Hasenauer erforschen. Neben den Briefwechseln tauchten auch wichtige Zeitschriftenartikel auf, welche für die Arbeit von großer Bedeutung sind. Dank der Graphischen Abteilung der Nationalgalerie hatte ich Gelegenheit, die originalen Skizzenbücher Munkácsys zu untersuchen und bisher nicht zugängliche Bildmaterialien für meine Arbeit zu verwenden.

Die Bibliothek des Museums der Bildenden Künste in Budapest lieferte eine wichtige Grundlage meiner Forschungsarbeit, wo ich die Literatur zu Mihály Munkácsy verwenden konnte. Neben der Ungarischen Nationalgalerie und der Bibliothek des Museums der Bildenden Künste, bot das Kunsthistorische Museum in Wien mit seiner Bibliothek ein wichtiges Forschungsfeld, welches auch bedeutende Quellen für meine Arbeit zur Verfügung gestellt hat.

Da das Deckengemälde bisher mangelhaft erforscht wurde, war für diese Arbeit eine lange Forschungsperiode notwendig, welche mit dieser Diplomarbeit als Endprodukt abgeschlossen wurde.

2. Zur Geschichte des Kunsthistorischen Museums

Das Wiener Kunsthistorische Museum (Abb. 1) zählt weltweit zu den bedeutendsten Museumsbauten und gilt als eine der wichtigsten kulturellen Institutionen Österreichs. Das Museum verdankt seine prominente Stellung den hochwertigen habsburgischen Sammlungen aus den verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte – von der Antike bis zum Klassizismus.

Die Geschichte des Museums reicht zurück bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, d.h. gerade zu einem Zeitraum, als es in ganz Europa zu einer starken Entwicklung im Museumsbereich kam. So wurden zahlreiche Großmuseen bzw. Sammlungen in den Weltstädten Europas gegründet und für die Zuschauer eröffnet. Der Bildung, der Kunst, der Verehrung und der Bewahrung von Kunstwerken wurde eine wichtige öffentliche Rolle zugeteilt. Neben diesen neuen Denkweisen und der Aufwertung der Kunst wurden das Nationalgefühl und das Staatsbewusstsein in den Ländern Europas ebenfalls verstärkt. Deshalb ist die Geschichte der Museen nicht nur im Hinblick auf den Charakter jeder Sammlung wichtig, sondern auch im Hinblick auf die Kulturgeschichte des Landes.¹

¹ Bauer 1978, S.9.

Genauso ereignete es sich auch in der Hauptstadt Österreichs Mitte des 19. Jahrhunderts, als der habsburgische Kaiser Franz Joseph I. eine neue Periode der Wiener Stadtgeschichte einleitete. Mit den faszinierenden Bauprojekten der Ringstraße folgte auch die Errichtung der Museen am Maria-Theresien-Platz, wo die hochwertigen Kunstwerke und Erinnerungsstücke des Habsburger Kaiserhauses unter dem gleichen Dach vereinigt und für die Öffentlichkeit ausgestellt wurden.²

2.1. Die Baugeschichte des Wiener Kunsthistorischen Museums

Im Jahre 1857 beauftragte Kaiser Franz Joseph den Ministerpräsidenten Graf Buol mit einem neuen Stadterweiterungsprojekt. Das Ziel dieses Projektes sah man in einer großen einheitlichen Anlage, welche die verschiedenen öffentlichen Bauten, wie das Abgeordnetenhaus, das Rathaus, das Universitätsgebäude, das Opernhaus und die Museen im gleichen Areal vereinen sollte.³ Mit den kaiserlichen Plänen zur Stadterweiterung fokussierte man sich darauf, diese „Kunst- und Kulturgebäude“ an einen Ort zu bringen. Damals hatte man noch keine Vorstellungen, wie und wo die einzelnen Gebäude errichtet werden sollte.

Am 20. Dezember 1857 dekretierte Kaiser Franz Joseph die Stadterweiterung und bestimmte, dass die Entwürfe für den Wettbewerb von einer Kommission beurteilt werden sollten, welche aus Vertretern von Ministerien, von der Militärkanzlei des Kaisers und von der Polizei bestand. Am 24. Dezember 1857 wurde der handgeschriebene Brief des Kaisers in der Wiener Zeitung veröffentlicht, womit eine neue architektonische Periode der Stadt Wien begann.⁴ Am 30. Jänner 1858 schrieb das Ministerium den Wettbewerb aus und die Ausschreibung wurde bis 31. Juli 1858 befristet. Innerhalb von sechs Monaten sollten die Architekten ihre Entwürfe, bzw. Vorschläge an die Kommission abgeben. An dem Wettbewerb nahmen damals zahlreiche wichtige Architekten teil, die später auch bei der Ausführung eine wichtige Rolle spielen sollten.⁵

² Haupt 1991, S.9.

³ Kriller / Kugler 1991, S.15.

⁴ Ebd.

⁵ Bischoff 2008, S.26.

Im Herbst 1858 wählte die Kommission die drei besten Projekte aus. Diese Projekte stammen jeweils von Friedrich Stache, Ludwig Förster, bzw. von Eduard van der Nüll und August Siccard von Siccardsburg. Das Projekt von Siccardsburg und van der Nüll beschäftigte sich mit der Ausprägung der Burg und des Burgplatzes. Neben diesen drei wichtigen Baukonzepten von Stache, Förster, van der Nüll und von Siccardsburg hat die Kommission noch weitere sechs Pläne zur Erstellung des Grundplanes der Stadterweiterung herangezogen. Die Pläne stammten von dem Generaldirektor der königlich-preußischen Hofgärten Peter Joseph Lenné, dem steirischen Landesbaudirektor Martin Ritter von Kink und den Architekten Friedrich Strache, Heinrich Förster-Streffleur, Ludwig Zettel und Moriz von Löhr.⁶

Am 25. Dezember 1858 erteilte der Kaiser ausgehend von diesen neun Projekten den Auftrag mit der Planung fortzufahren. Am 17. Mai 1859 wurden sie ausführlich ausgearbeitet und ein einstimmiger Grundplan wurde dem Kaiser vorgelegt, welcher diesen aber erst am 1. September 1859 bewilligte. Mit der Bewilligung des Gesamtprojekts fängt eine mehr als dreißigjährige Bauzeit in Wien an.⁷ Das städtebauliche Konzept für die Stadterweiterung war von hohem Rang, obwohl einige Fragen, wie zum Beispiel die Verbauung des Burgareals und die räumliche Anordnung, bzw. Platzierung der neuen Gebäude weiterhin offen blieben. Für die Errichtung und Platzierung der Museen werden zahlreiche Pläne vorgeschlagen.

Der Architekt Friedrich Stache plante sein Museumsgebäude auf dem Gelände zwischen dem Opernring und dem Schillerplatz und neben diesem Gebäude sah er eine Bildergalerie, bzw. die Hofbibliothek an der Bellariastraße vor. Van der Nüll und Siccardsburg stellten die Bauanlage der Museen auf dem Volksgarten und Burggartengrund gegenüber einem Militär-Gebäude. Peter Lenné hatte, ebenfalls wie Stache, als richtigen Bauplatz für die Museen die Bellariastraße vorgesehen. Martin Kink aber wollte an der Ecke Währinger Straße und Schottentor die Museen erbauen. Moriz von Löhr plante für die Museen, die Bibliothek und Archive die ganze Südseite des Opernrings, welche sich von der Echenbachgasse bis zur Kärtnerstraße erstreckte.⁸

⁶ Kriller / Kugler 1991, S.16.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S.18.

Der Architekt Ludwig Zettel wollte die Kunst- und Kultur-Institute nicht an der Ringstraße errichten, sondern er dachte, dass der richtige Bauplatz der Gebäude das Gebiet ist, welches in unmittelbarer Nähe der Votivkirche steht.⁹ Erst im Jahre 1862 gaben der Wiener Gemeinderat und der Architekt Ludwig Förster die Anregung, ein großes Gesamtmuseum zwischen dem Burgtor und der Hofstallung zu errichten. Das vorgeschlagene Gesamtgebäude von Förster sollte den kunst- und kulturhistorischen Sammlungen der Habsburger Platz bieten.¹⁰ Försters Konzept (Abb. 2) umfasste ein großes vierflügeliges Gebäude mit zwei Innenhöfen vor dem Burgtor, welches den gesamten Bereich besetzen sollte. Nach langer Zeit war Försters Plan eine treffende Idee, welche in Zukunft und in der Baugeschichte der Museen, bzw. im Allgemeinen der Stadterweiterung eine wesentliche Rolle spielen sollte. Dem Vorschlag Försters stimmte vor allem auch der Architekt Moriz Ritter von Löhr zu. Im Jahre 1863 schrieb Löhr einen Antrag, worin er seine Meinung zusammenfasste.

„Vor allem anderen verdient gewiß der mit der kaiserlichen Residenz in so engem Zusammenhange stehende Platz zwischen dem Burgtore und den Hofstallgebäuden die größte Sorgfalt bezüglich seiner ästhetischen Anordnung. Er bildete das eigentliche Centrum der durch die ah. Beschlüsse geschaffenen großartigen Stadterweiterung. Dieser Bedingung entsprechen unter allen dem Programm gemäß zu errichtenden Gebäuden am meisten die Museen für kunsthistorische und wissenschaftliche Sammlungen.“¹¹

Löhr führte das Konzept Försters weiter und plante zwei getrennte Gebäude zu beiden Seiten des Platzes vor dem Hofstallgebäude, welche mit einem Arkadengang verbunden und als österreichische Ruhmeshalle gestaltet werden sollte. Am 23. September 1864 entschloss sich der Kaiser Franz Joseph dazu, den Antrag für die Anlage der Museen vor dem Burgtor zu genehmigen. Nach der kaiserlichen Zustimmung wurde 1865 eine Baukommission unter der Leitung Graf Konstantin Wickenburgs gegründet, und er schrieb einen weiteren Wettbewerb für die Anfertigung von Plänen für die beiden Museumsgebäude aus. 1866 hat die Kommission die folgenden Architekten zur Teilnahme an dem Wettbewerb eingeladen: Heinrich von Ferstel, Theophil von Hansen, Moriz Ritter von Löhr und Carl von Hasenauer.¹²

⁹ Kriller / Kugler 1991, S.18

¹⁰ Haupt 1991, S.19.

¹¹ Lhotsyk 1941, S.42.

¹² Kriller / Kugler 1991, S.23.

Als Ergebnis des Wettbewerbs kamen insgesamt vier Projekte ins Gespräch, was die Wahlmöglichkeiten beschränkte. Die Projekte wurden von der letzten Aprilwoche bis 10. Mai im kleinen Redoutensaal ausgestellt und lösten sogleich eine lebhafte Diskussion aus.¹³ Die vier Projekte waren von Grund auf verschieden. Die Unterschiede bestanden im Wesentlichen in der Anordnung der Gebäude, wobei die Architekten Hansen und Ferstel nicht zwei getrennte Gebäude für die Museen entworfen haben, sondern zeigen einen riesigen Baukomplex, welcher das zukünftige Museumsgebäude bezeichnen sollte. Der Entwurf von Theophil von Hansen (Abb. 3) ist künstlerisch sehr anspruchsvoll und zeigt einen Schauplatz für das städtische Leben. Nach seinem Plan sollte das Gebiet, wo die Museumsbauten stehen als ein Mittelpunkt der Innenstadt fungieren, wo die Kunst, die Kultur und die Wissenschaften am gleichen Ort vereinigt werden. Deshalb sieht man auf seinem Entwurf eine großzügige an der griechischen Antike angelehnte Anlage, welche den Mittelpunkt der Stadt bilden sollte. Hansens Projekt stellt zwei Museumsgebäude dar, die mit einer Säulenhalle verbunden sind, welche er auch vor den Fassaden der Museen errichten wollte. Mit der Säulenhalle versuchte der Architekt eine harmonische Lösung zu dem Hofstallgebäude von Fischer von Erlach zu finden, bzw. in der Mitte des Verbindungsbaues mit einer Glyptothek ihr den Hauptakzent zu geben.¹⁴ Der Entwurf Heinrich von Ferstels (Abb. 4) steht im Gegensatz zu Theophil von Hansens Projekt. Ferstel plante einen kompletten Bezirk für die Museen, wo die Museumsgebäude eine eigene Welt bilden sollten. Architektonisch findet man in Ferstels Projekt ähnliche Baukonzepte wie bei Hansens Entwurf. Diese Ähnlichkeiten bestehen meistens in der Anordnung der Bauten und der Säulenhallen, welche auch bei Ferstel eine große Rolle spielen. Ferstels Plan zeigt einen prächtigen Baukomplex, der an jeder der vier Seiten mit einer Kuppel ausgezeichnet wird. In der Mitte von Ferstels Plan erstreckt sich ein großer Innenhof, welcher für die Besucher die Gelegenheit zur Erholung bieten sollte.¹⁵ Die Entwürfe Moriz Ritter von Löhrs und Carl von Hasenauers halten sich an die Forderungen der Ausschreibungen und stellen zwei Museumsgebäude einander gegenüber dar. Löhrs Projekt (Abb. 5) zeigt einen schönen Platz, der seitlich von den Museumsbauten eingefasst wird. In der Mitte des Platzes ist eine Säulenhalle mit einer Glyptothek im Zentrum geplant.

¹³ Kriller / Kugler 1991, S.23.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S.24.

Hausenauers Plan (Abb. 6) ist sehr ähnlich wie Löhrs Entwurf, aber er plante zwischen den Gebäuden einen klassischen Park mit einem Denkmal oder einer Statue in der Mitte, bzw. die Gebäude sind etwas weitergeführt und mehr ausgearbeitet und sie werden auf beiden Seiten mit großen Kuppeln abgeschlossen.¹⁶ Die Diskussion, die sich 1867 an Fragen der Lichtführung und der Raumeinteilung entzündete, wurde immer wieder heftiger. Bis Ende 1868 wurde kein Projekt aus den vier Plänen ausgewählt, obwohl der Wettbewerb sich nun nur mehr auf Löhr und Hausenauer beschränkte.¹⁷ Da schon so lange Zeit keine Entscheidung für eines der Projekte folgte, ersuchte der Ingenieur- und Architektenverein durch Carl Tietz im November 1868 den deutschen Architekt Gottfried Semper, einige Vorschläge zu den Projekten Löhrs und Hasenauers zu unterbreiten. Im Jänner 1869 erhielt Semper in Zürich die Entwürfe Löhrs und Hasenauers.¹⁸ Dort beschäftigte er sich mit der Überprüfung der beiden Projekte und empfahl keines der beiden zur Ausführung, sondern erarbeitete selbst einen Entwurf (Abb. 7), wobei er ein harmonisches Zusammenwirken der riesigen Gesamtanlage mit der Hofburg zu schaffen versuchte. Der berühmte internationale Architekt kritisierte die beiden Projektarbeiten von Löhr und Hasenauer. In Hasenauers Entwurf kritisierte Semper die Pavillonarchitektur und bezeichnete sie mit den folgenden Worten: „Monotonie auf Kosten der Harmonie“ und „viele Kleine, was nebeneinander gereiht und übereinander getürmt wird, macht zusammen noch nichts Großes“. An Löhrs Projekt missfiel Semper die Einförmigkeit.¹⁹ Semper schlug vor, die Pläne komplett neu aufzunehmen und eine neue Bauidee zu verwirklichen, welche sich um einen neuen Museumsbau konzentrieren sollte.²⁰ Auf Grund dieser Vorschläge wurde Gottfried Semper vom Grafen Folliot de Crenneville im April 1869 im Auftrag des Kaisers nach Wien berufen. Franz Joseph empfing Semper in Audienz und wünschte, dass dieser die Museumsbauten selbst ausführt und dafür einen mit den Wiener Verhältnissen vertrauten Mitarbeiter wählte.²¹

¹⁶ Kriller / Kugler 1991, S.24.

¹⁷ Haupt 1991, S.22.

¹⁸ Kriller / Kugler 1991, S.32.

¹⁹ Ebd., S.37.

²⁰ Ebd.

²¹ Haupt 1991, S.22.

Da in diesem Zeitraum der Prunk und die architektonischen Ornamente bei der Außen- und Innenausstattung eines Gebäudes eine wesentliche Rolle spielten, wurde dem Projekt von Hasenauer der Vorzug gewährt. Hasenauer war immer der Meinung, dass ein Museum schon von Außen seine Bedeutung zeigen sollte. Diese Vorstellung Hasenauers erscheint auch auf seinen Plänen und Semper erkannte sofort deren künstlerische Qualität, deshalb entschied sich der internationale Architekt für das Projekt von Hasenauer.²² Die Zusammenarbeit der zwei Architekten fängt schon im Mai 1869 an. Sie arbeiteten eine perspektivische Darstellung und einen Grundriss aus. Der Plan (Abb. 8) stellt einen neuen Trakt der Burg dar, nämlich einen vorgelagerten Bau mit zwei Flügeln, ein Projekt des Hofburgtheaters, ein Burgtor mit Triumphbauten, die über die Ringstraße und zwei Museumsgebäude führen. Mit diesem Plan wurde die Idee eines Kaiserforums geboren. Semper schuf mit seinem Projekt eine einzigartige Verbindung von Residenz und Museum. Semper und Hasenauer arbeiteten die Entwürfe des Wiener Forums mehrmals in Hasenauers Atelier durch. Die immer wieder veränderten Skizzen folgten einer Korrespondenz zwischen den beiden. Erst im Jahre 1870 haben die Architekten die weiterentwickelten Pläne dem Oberhofmeister Prinz Konstantin von Hohenlohe-Schillingsfürst vorgelegt und am 17. Juli 1870 bewilligte Kaiser Franz Joseph den Bau gemäß der erarbeiteten Entwürfe zunächst für die Museen, damit die Bauarbeiten demnächst beginnen konnten.²³ Anfang 1871 gründete Semper ein Baukomitee, um die Baukosten abzuschätzen, die für die Stadterweiterung erforderlich waren. Für die Ausführung der Museen wurden sieben Millionen Gulden veranschlagt. Im Oktober 1871 wurden die Baumaterialien bestellt und der erste Spatenstich folgte am 27. Oktober 1871.²⁴ Im Jahre 1873 wurde entschieden, dass in der Mitte des Platzes zwischen den Museumsgebäuden ein Denkmal für Kaiserin Maria Theresia errichtet werden soll. Von 1873 bis 1874 beschäftigte sich Semper mit dem Bauprogramm der Museen. Im Laufe der Zeit folgten zahlreiche Meinungsverschiedenheiten zwischen Semper und Hasenauer wegen der Ausführung der Museen und des Kaiserforums. Im Jahre 1877, als die Bauarbeiten weit fortgeschritten waren, verschlechterte sich Sempers gesundheitlicher Zustand und er ging nach Italien.

²² Kriller / Kugler 1991, S.30.

²³ Haupt 1991, S.22.

²⁴ Kriller / Kugler 1991, S.43.

Zwei Jahre später starb er am 15. Mai in Rom.²⁵ Seit 1877 beaufsichtigte Hasenauer alleine die Bauausführungen der Museen. Die Bauarbeiten erforderten enorme Kosten, vor allem die kostbaren Materialien für die Verkleidung der Fassaden und für die Innenausstattung. Zum Bedecken der Fassaden wurde Zogelsdorfer Kalkstein verwendet und für die Säulen an den Fenstern wurden rote und weiße Kalksteine aus Triest eingesetzt.²⁶ Zehn Jahren später waren die Museumsgebäude von außen fertiggestellt, obwohl im Inneren noch viele Arbeiten übrig blieben. Um 1880 folgte die Innenausstattung des Kunsthistorischen Museums und die Böden des zweiten Stockwerkes wurden verstärkt. Im Weiteren wurde die prunkvolle Stiege ausgeführt und die Stufen aus dem wertvollen Carrara Marmor ausgeführt. Die Säle wurden im Jahre 1889 geöffnet, aber die Bau- und Einrichtungsarbeiten beanspruchten weitere zwei Jahre. Die offizielle Eröffnung wurde für den 17. Oktober 1891 festgelegt.²⁷ Das Obersthofmeisteramt verschickte mehr als dreihundert Einladungen an prominente Vertreter der Stadt Wien.²⁸ Nach der Eröffnung war das Kunsthistorische Hofmuseum ab dem 22. Oktober 1891 für die Besucher geöffnet. Nach der Besichtigung des Museums, sagte Kaiser Franz Joseph folgendes über das Museumsgebäude aus:

„Es ist alles sehr schön ausgefallen-der Bau ist ebenso schön als die Einteilung praktisch. Die Gegenstände kommen jetzt erst zur vollen Geltung“²⁹

Kurz nach der Eröffnung taucht ein wesentliches Problem bei dem Museumsbau auf. Dieses Problem liegt im Platzmangel. Das 19. Jahrhundert ist von einer Begeisterung für das klassische Altertum und für die Archäologie gekennzeichnet. Die wichtigste Grabungsstadt und Wirkungsbereich der österreichischen Archäologie war Ephesos. In Ephesos ausgegrabene wertvolle Objekte der klassischen Antike wurden nach Wien transportiert. Das neue Hofmuseum wollte die Fundstücke als Teil der Antikensammlung aufnehmen, aber für die neuen Kunstschätze wurde keine Räumlichkeit im Museum geplant.

²⁵ Kriller / Kugler 1991, S.50.

²⁶ Ebd.

²⁷ Lützow / Papst S.23.

²⁸ Haupt 1991, S.39.

²⁹ Ebd., S.42.

Zwischen 1895 und 1905 konnte die Antikensammlung die in Ephesos entdeckten Objekte nach einer gewissen Zeit nicht mehr aufnehmen, was auf den Platzmangel im Museum zurückzuführen ist.³⁰ Die Raumnot wurde mit eventueller Suche nach neuen Räumen gelöst. Die ephesischen Denkmäler wurden im Theseustempel ausgestellt und die Münz- und Medaillensammlung wurde ins Untere Belvedere übersiedelt, damit man einen kleinen Raumgewinn erzielt. Ab 1899 folgte die Spezialisierung der Sammlungen des Museums. Im Jahre 1908 wurde die moderne Abteilung der Gemäldegalerie in die Neue Burg verlegt und in den frei gewordenen Sälen des Hauptgebäudes wurde eine Sekundärgalerie ausgestellt.³¹ Im Zuge des Ersten Weltkriegs wurde das Kunsthistorische Museum vom 13. August 1914 bis zu 16. März 1915 für das Publikum nicht geschlossen. Bei der Wiedereröffnung wurde der Eintritt auf zwei Wochentage bestimmt. Später, im Jahre 1917 wurden die Öffnungszeiten auf drei Tage verlängert. Das Kunsthistorische Museum war bis Ende des Krieges den Besuchern zugänglich und das Gebäude selbst hat während des Krieges keinen Schaden genommen.³²

2.2. Das Bauprogramm von Gottfried Semper

Im Februar 1874 beauftragte das Hofbau-Komitee die Architekten Carl von Hasenauer und Gottfried Semper, einen Zyklus für die figurale Ausschmückung der Museen zu entwerfen. Semper verfasste im Jahre 1874 eine Denkschrift über das Programm für das äußere Erscheinungsbild sowohl des Kunsthistorischen als auch des Naturhistorischen Museums.³³ Für die Außenausstattung des Museumsbaues kamen zahlreiche Vorschläge von dem Direktor des Münz- und Antikenkabinetts, Baron Eduard von Sacken, wie zum Beispiel die Verwendung von allegorischen und biblischen Darstellungen, Statuen der bedeutendsten Künstler, bzw. Reliefs mit den Sinnbildern der großen Kunststätten. Diese Vorschläge von Sacken wurden vom Baukomitee nicht angenommen.³⁴ Semper arbeitete ein ganz anderes Konzept aus. Der Aufbau der Fassade sollte für ihn die Bedingungen, welche ein Kunstwerk bestimmen, wie das Materielle im Erdgeschoss, das Kulturhistorische im Hauptgeschoss und die Statuen der großen Künstler auf der Balustrade, widerspiegeln.

³⁰ Haupt 1991, S.45.

³¹ Ebd., S.51.

³² Ebd., S.63.

³³ Kriller / Kugler 1991, S.57.

³⁴ Ebd.

Am 5. Jänner 1875 hatte sich Kaiser Franz Joseph für das von Semper entworfene Programm entschlossen und die Ausführung genehmigt. Somit wurde die Fassadengestaltung der Museen durch das figurale Programm von Gottfried Semper übernommen.³⁵ Sempers figurales Programm besteht aus einem vertikalen und einem horizontalen Gestaltungskonzept. Die vertikale Gliederung stellt die kulturgeschichtliche Dekoration dar und nimmt dabei Rücksicht auf die Verschiedenheit der in den drei Geschossen des Museums angeordneten Sammlungen.³⁶ Die horizontale Anordnung folgt einer chronologischen Abfolge von der Antike bis zur neueren Kunst. Die zeitliche Abfolge beginnt an der Babenbergerstraße mit der Kunst des Altertums (Abb. 9).³⁷ Die nächste Fassade im Uhrzeigersinn ist für die byzantinische, romanische und gotische Kunst (Abb. 10) vorgesehen. An der Schauseite des Museums erscheinen die Zeichen der Renaissance (Abb. 11) und die am Burgring liegende Seite ist der neueren Kunst (Abb. 12) gewidmet.³⁸ Zur Dekoration des Hochparterres wurden die Gegenstände der angewandten Kunst wie Vasen, Gold- und Silberschmuck, Waffen und Rüstungen, bzw. Medaillen ausgestellt, weil bei diesen Objekten die kostbaren Materialien im Mittelpunkt stehen. Das Haupt- und Obergeschoß dienten zur Aufnahme der Meisterwerke der Malerei und der Kupferstecher-Kunst, welche die äußere bildnerische Gestaltung und die Wahl ihrer Motive, den Einfluss jener Zustände auf die Kunstrichtungen und die zivilisatorische Macht der Künste bestimmt haben. Zuletzt wurde die Balustrade am Dach des Baus für die Statuen der bedeutendsten Persönlichkeiten aus den Bereichen der Kunst, Literatur und Wissenschaften geplant und verschiedene Bildnisse von Künstlern, Dichtern und Männern der Wissenschaft dargestellt.³⁹

³⁵ Kriller / Kugler 1991, S.58.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 67.

³⁸ Haupt 1991, S.23.

³⁹ Haupt 1991, S.26.

2.3. Die Innenausstattung des Kunsthistorischen Museums

Die Programmatik der figuralen Ausstattung des Aussenbaus prägt im Ganzen die Vorstellung von Gottfried Semper, aber im Inneren folgt die Ausstattung der Konzeption Carl von Hasenauers. Dank Hasenauers Vermittlung wurden Künstler wie Hans Makart, die Gebrüder Klimt, Franz von Matsch und der ungarische Maler Mihály Munkácsy bei der malerischen Ausführung des Museums herangezogen. Daneben hatte Hasenauer selbst bei der Ausstattung eine tragende Rolle und arbeitete die ornamentalen und figuralen Stuckplastiken der Hohlkehlen in den großen Oberlichtsälen der Galerie im ersten Obergeschoss aus, außerdem beschäftigte er sich mit den Entwürfen für die Glasfenster und Fenstergitter der großen Innenkuppel. Für die Ausarbeitung der malerischen Konzeption wurden Sammlungsbeamte wie Direktoren und Kunstoden ab 1885 von dem Hofbaukomitee offiziell beauftragt. In seinem Auftrag stellte das Komitee als wichtige Anforderung, dass das malerische Programm im Inneren zu der äußeren figuralen Ausschmückung passend zu sein habe.⁴⁰ Mit dieser Anforderung im Hinterkopf, wurden die historisch-didaktischen Bildzyklen bei den Sammlungen des Hochparterres bzw. die kunsthistorisch bestimmten Bilderfolgen, welche die großen Apotheosen der Kunst darstellen, im Stiegenhaus des Museums verwirklicht. Als Leitfaden der Innenausstattung diente der Rückgriff auf das universale Gesamtkunstwerk der Renaissance. Die Komponenten und Elemente der Innenausstattung sollten das Zeitalter der Renaissance und des Humanismus wiederaufwecken. Mit den prunkvollen Ornamenten und mit der Thematik der Deckenbilder – die Bergersche “Apotheose des habsburgischen Mäzenatentums“ (Abb. 13) und die “Apotheose der Renaissance“ (Abb. 14) von Munkácsy – inszenierte man im Inneren eine neue Renaissance.⁴¹

⁴⁰ Kriller / Kugler 1991, S.73.

⁴¹ Ebd., S.74.

2.3.1. Das Vestibül und die Kuppelhalle

Das Vestibül (Abb. 15) nimmt den vorspringenden Mittelrisalit am Maria-Theresien-Platz ein und dient als ein wichtiger Repräsentationsraum, welcher die Besucher schrittweise zu den Sammlungsräumen des Hochparterres und zu den Obergeschossen führt. Durch seine architektonisch stark vertikale Gliederung und durch die von den vier Tabernakeln begleitete Kuppel enthielt es einen sehr dominanten Akzent des Außenbaus. Semper schuf über dem Eingangsvestibül eine oktagonale Kuppelhalle, damit er zwei eigenständige Raumkörper realisieren konnte. Im Inneren der Eingangshalle tritt wiederum die außen erscheinende Vertikalität bei den Säulen und bei den Pilasterrahmen der großen Arkaden auf. Die strukturelle Lösung des Raumes zeigt einen harmonischen Kontrast zu der Tonalität der Innendekoration, wobei die klassische Eleganz von Weiß, Grau und Schwarz geprägten Farbnuancen herrschen.⁴² Den Fußboden verziert ein ornamentiertes Motiv aus schwarz-weißem belgischem Marmor und Carrara-Marmor. Die Wände und Wandvorlagen sind mit Kunstmarmor verkleidet. Die gliedernden architektonischen Elemente sind schwarz mit weißen Einsprengungen und mit goldbronzenen Appliken geschmückt. Über dem Oktagon des Vestibüls befindet sich die zentrale, oktagonale Kuppelhalle (Abb. 16). Auf dem Boden der Halle kehrt das Motiv des Fußbodens der Vorhalle wieder. Die Kuppel ist eine flache, gewölbte, weiß kassettierte Parterrekuppel, die eine Einführung in die Epoche der Renaissance darstellt, welche mit plastischem figuralem Schmuck, wie Porträtmedaillons, Namenstafeln, Wappen und Kinderfiguren von den Wiener Bildhauern Rudolf Weyr und Victor Tilgner ausgeschmückt wurde. Die plastischen Ornamente verweisen auf das Allerhöchste Kaiserhaus und zeigen die wichtigsten Herrscher und Mäzene des Hauses Habsburg.⁴³ Auf den Reliefs und auf den Porträtmedaillons dargestellte Kompositionen im Tambour der Kuppel zeigen Kulturepochen und Zeiträume, in welchen die bildende Kunst zu hoher Blüte gelangt ist, die Sammlungsgeschichte der Habsburger und ihrer Künstler sowie Porträts der Sammler und des Bauherrn.⁴⁴ Aus der Eingangshalle führt eine breit gelagerte Prunktreppe aus weißem Carrara-Marmor weiter zu dem üppigen und prunkvollen Stiegenhaus (Abb. 17).

⁴² Kriller / Kugler 1991,, S.211.

⁴³ Ebd., S.259.

⁴⁴ Ebd., S.211.

2.3.2. Das Stiegenhaus

Das Stiegenhaus (Abb. 17) steht hinter dem Mittelrisalit und bildet einen monumentalen eigenständigen Raumkörper, wobei die Architektur, die Malerei und die polychrome Vielfalt ein einheitliches, harmonisches Ganzes prägt. Das Stiegenhaus bildet ein oblonger Raum, welcher von Bodenstellungen flankiert ist. Jede Bodenstellung ist von der nächsten durch Wandsäulen getrennt. Zu den Gemäldesammlungen führt eine imposante weiß leuchtende Prunktreppe.⁴⁵ Nach dem zweiten Treppenabsatz fallen auf beiden Seiten aus weißem Marmor eingesetzte Initialen des Kaiserpaars, Franz Joseph I. (Abb. 18) und Elisabeth (Abb. 19), auf. Auf den Podesten am Ende der Treppe stehen zwei Löwenstatuen mit Wappenkartuschen (Abb. 20) und symbolisieren das Mäzenatentum des Allerhöchsten Kaiserhauses. In der Mitte der Hauptstiege steht die Skulpturgruppe „Theseus besiegt den Kentauren“ von Antonio Canova (Abb. 21).⁴⁶ Nach oben führend, bei den Bogenstellungen sind neben dem Bogen paarweise Zwickelbilder eingesetzt worden. Zwischen den Wandsäulen sind Interkolumnien ausgeführt, welche durch Gemälde ausgeschmückt sind. Die Zwickel- und Interkolumnienbilder wurden von der Künstlergruppe um die Gebrüder Klimt und Franz Matsch gestaltet. Sie haben die verschiedenen Stilepochen durch Symbolfiguren dargestellt.⁴⁷ Über die Arkaden wurden auf allen vier Seiten drei halbkreisförmige goldgrundierte Lünetten-Bilder von Hans Makart eingefügt. Die Lünetten zeigen allegorische Szenen der religiösen und profanen Kunst, bzw. die zehn bedeutendsten Vertreter der Malerei und Bildhauerei. Über den Lünetten öffnet sich der Höhepunkt des Treppenhauses, und der Blick wird auf das imposante quadratische Deckengemälde von Mihály Munkácsy gelenkt. Das große Deckengemälde stellt die „Apotheose der Renaissance“ (Abb. 14) dar und harmonisiert mit der Thematik der Lünetten, bzw. mit den Zwickel- und Interkolumnienbildern. Mit diesem Deckengemälde krönte Munkácsy die Programmatik der Innenausstattung.⁴⁸ Das Pompöse des Stiegenhauses besteht vor allem in seiner üppigen Farbigkeit und in der Verwendung von kostbaren Materialien.

⁴⁵ Vgl. Kriller / Kugler 1991, S.213.

⁴⁶ Ilg. 1893,S.2.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Kriller / Kugler 1991, S.214.

Die Marmor-Ausstattung des Treppenhauses wurde von dem italienischen Kunstmarmorier Anton Detoma ausgelegt. Die Grundtöne des Raumes bilden Weiß- und Grautöne mit rötlich-braunem Geäder. Bei längerem Betrachten fallen weitere Farbtöne, wie Fleischrot, Blau, Gelb und Grün auf, welche den Raumkörper koloristischen Reichtum verleihen.⁴⁹ Bei den beiden Treppenläufen wurden Stucco lustro Vertäfelungen auf den Wänden eingesetzt, welche dunkel gerahmt und von Goldbronzen eingefasst sind. Stucco lustro wurde auch bei den schwarz - leopardengefleckten Pfeilern und Säulen verwendet.⁵⁰ Das erstaunliche Zusammenspiel von Architektur und Malerei wird in der Farbwirkung durch die Lichtführung unterstützt. Im Stiegenhaus gibt es keinen direkten Lichteinfall, nur durch die Reflexion der zum Hof orientierten Fenster bekommt der Raum Seitenlicht.⁵¹

Die prunkvolle Ausstattung des Stiegenhauses soll die Gesamtheit der Kunst der Renaissance widerspiegeln, im Zusammenspiel der grandiosen Architektur, der kunstvollen Ausstattungsmalerei, der wertvollen Materialien und diversen Kolorite.

2.3.2.1. Die Zwickel- und Interkolumnienbilder

Am 28. Februar 1890 beauftragte das Hofbaukomitee Franz von Matsch und die Gebrüder Klimt mit der Ausführung der Zwickel- und Interkolumnienbilder im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums. Ursprünglich war Hans Makart für die Gesamtausstattung des Stiegenhauses vorgesehen, aber aufgrund seines plötzlichen Todes im Jahre 1884 haben diesen Auftrag die bereits erwähnten Künstler übernommen.⁵² Der Auftrag bestimmte, dass die Künstler insgesamt vierzig Zwickelbilder an den vier Wänden zwischen dem Kämpfer und dem Hauptgesimse anfertigen sollten und als Honorar wurden 14.000 Gulden genehmigt. Nach Makarts Vorstellung sollten die Zwickel- und Interkolumnienbilder als Grottesken auf Goldgrund direkt auf die Wand gemalt werden und einen Zyklus der Dekorationsmalerei versinnbildlichen.⁵³

⁴⁹ Kriller / Kugler 1991, S.213.

⁵⁰ Ebd., S.214.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd., S.221.

⁵³ Ebd.

Da das große Deckengemälde die Verherrlichung der Kunst darstellt und die Themen der Lünetten die klassischen Helden der Malerei sind, so wurde bei den Zwickel- und Interkolumnienbildern Wert auf eine malerische Bezugnahme zu den Inhalten des Museums gelegt. Die Gemälde geben die Darstellung von verschiedenen Kunstgewerben, zeittreuen Kostümen und Attributen in den mannigfachen Stilen der verschiedenen Zeitepochen wieder.⁵⁴ Mit der Anfertigung der Bilder wurde wahrscheinlich erst nach der Fertigstellung des großen Deckengemäldes begonnen.⁵⁵ Die Zwickel- und Interkolumniengemälde wurden erst kurz vor der Eröffnung des Museums, nämlich im April 1891 fertiggestellt, schließlich in Öl auf Leinwand ausgearbeitet und an die Wand geklebt.⁵⁶ Der Zyklus beginnt an der Südwand von links nach rechts mit zehn Bildern von Franz von Matsch, welche die „Nordische Gotik des späten Mittelalters“ (Abb. 22) – links die Georgslegende und den Totentanz, rechts die Hl. Ursula - darstellen.⁵⁷ Die nächsten Zwickel- und Interkolumnienbilder stellen die romanische und byzantinische Kunst (Abb. 23) dar. Im Interkolumnium malte Matsch den Aachener Marienschrein und das Büstenreliquiar Karls des Großen. Die Symbolfigur der byzantinischen Kunst ist „Basilissa mit Krone“. Die folgenden Werke verweisen auf die römische Antike (Abb. 24): die Figur der Siegesgöttin „Victoria“ und die im Interkolumnium stehende Inschrift „Caesar“. Die vierten Zwickel zeigen die Symbole der karolingischen und der burgundischen Kunst (Abb. 25). Als Symbolfigur der karolingischen Kunst steht Germania und für Burgund stellte Matsch ein Liebespaar als Personifikation von Kaiser Maximilian und seiner Gemahlin Maria von Burgund dar. Die Westseite gegen den zweiten Innenhof wurde von den Händen aller drei Künstler ausgestattet. Die fünfte Bildergruppe ruft die Quattrocento und Cinquecento in Florenz und wach (Abb. 26). Die Bilder in der linken Ecke sind von Gustav Klimt monogrammiert. Klimt wählte für die rechten Zwickel „David mit dem Haupt des Goliath“, ein Frühwerk von Michelangelo als Symbol des florentinischen Cinquecento. In dem linken Zwickel erscheint der blutbefleckte Säbel und bei dem Interkolumnium kann man David mit einem Lendenschurz betrachten.⁵⁸

⁵⁴ Kriller / Kugler 1991, S.223.

⁵⁵ Oberhammer 1980. S.172.

⁵⁶ Kriller / Kugler 1991, S.222.

⁵⁷ Ilg 1893, S.3.

⁵⁸ Kriller / Kugler 1991, S.227.

Die folgenden Zwickelbilder stammen von Matsch und zeigen Barock und Rokoko (Abb. 27). Als Personifikationsfigur des Barock wurde Ludwig XIV. dargestellt und für das Rokoko wurde eine prachtvoll gekleidete Rokokodame gemalt. Die für die holländische und flämische Schule stehenden Bilder (Abb. 28) wurden von Ernst Klimt angefertigt. Auf der Nordseite befinden sich Interkolumnien und Zwickel von Gustav Klimt. Eine Bildgruppe widmete Klimt dem römischen und venezianischen Quattrocento (Abb. 29), eine weitere der griechischen Antike (Abb. 30), diesen folgen die Zwickel für Ägypten (Abb. 31) und zuletzt die für altitalienische Kunst (Abb. 32).⁵⁹ Als Symbolfigur des römischen Quattrocento stellt Klimt die "Ecclesia", die römische Kirche dar, für das venezianische Quattrocento sah er den venezianischen Dogen vor. Die hellenistische Kunst verkörpern zwei Frauenfiguren und die ägyptische wird durch Hieroglyphen, eine altägyptische Grabkammer und durch die Götter Horus, Toth und Ptah gekennzeichnet. Die Symbolfigur der altitalienischen Kunst ist eine männliche Figur im dunklen florentinischen Kostüm des 15. Jahrhunderts. Als sein Gegenstück wirkt eine prachtvoll gekleidete Mädchengestalt des Quattrocento.⁶⁰ Die auf der Ostwand eingepprägten Zwickel- und Interkolumnien wurden von Ernst Klimt angefertigt. Die Bilder repräsentieren die deutsche Renaissance (Abb. 33), Spanien und die Niederlande (Abb. 34) und zuletzt die italienische Hochrenaissance (Abb. 35). Der Abschnitt, der für die deutsche Renaissance bestimmt ist, zeigt die Bronzebüste Kaiser Rudolfs II., eine reich gekleidete weibliche Figur mit einer Kokosnuss in beiden Händen und ihr männliches Gegenstück mit einem dunklen pelzverbrämten Oberkleid und mit einem geschlossenen Buch in seinen Händen. Die spanische Kunst wird durch einen Pagen im Kostüm der Zeit Philipps IV. verbildlicht. Die Symbolfigur der Niederlande ist eine Dame in der Art der Van Dyck-Porträts.⁶¹ Auf dem letzten Zwickelbild sieht man einen in einem reich bestickten Wams gekleideten Kavalier, der in beiden Händen einen Korbdeckel hält. Der im Interkolumnium dargestellte Page trägt ein florentinisches Kostüm und verkörpert den Beginn der italienischen Hochrenaissance.⁶²

⁵⁹ Kriller / Kugler 1991, S.233-34.

⁶⁰ Ebd., S.234.

⁶¹ Ilg 1893, S.3.

⁶² Kriller / Kugler 1991, S.235.

2.3.2.2. Die Lünetten von Hans Makart

Die Lünetten sind ein aus zwölf Bildern bestehender Gemälde-Zyklus, der von Hans Makart geplant und ausgeführt wurde. Die Gemälde sind zwischen 1882 und 1884 entstanden und spielen eine wichtige Rolle bei der Ausstattung des Stiegenhauses des Kunsthistorischen Museums. Makarts Lünetten-Zyklus stellt die bedeutendsten Meister Italiens, Spaniens, Deutschlands und der Niederlande des 16. und 17. Jahrhunderts dar und zwar in der Kombination von acht Künstlerpersönlichkeiten mit ihren Modellen oder charakteristischen Figuren.⁶³ Diese zehn Künstler wurden durch zwei weitere Darstellungen – die “Allegorie des Gesetzes und der Wahrheit zum Gegenstande“ und die “Allegorie der religiösen und profanen Malerei“ - ergänzt. Makart platzierte die Bilder über den Zwickel- und Interkolumnienbildern des Stiegenhauses als eigenständigen Zyklus. Jedes Bild ist eindeutig lesbar und steht in keinem chronologischen Zusammenhang zu den anderen. Die Lesefolge beginnt am linken Rand der Südwand. Auf der Südwand sind drei Lünetten aufgestellt, die “Hans Holbein der Jüngere“ (Abb. 36), die “Allegorie des Gesetzes und der Wahrheit zum Gegenstande“ (Abb. 37) und den Maler, “Albrecht Dürer“ (Abb. 38) darstellen. Die erste Lünette in der linken Ecke bildet Hans Holbein der Jüngere als eine junge männliche Halbfigur mit einem roten Barett ab. Neben Holbein befindet sich sein Modell. Der Maler hält eine Porträtstudie, das Porträt Jane Seymours darstellt, welches 1536 von Holbein gemalt wurde.⁶⁴ Das Gemälde in der Mittelachse zeigt eine weibliche, allegorische Figur, die die Bildhauerei in der Art von Michelangelos Sybillen der Sixtina symbolisiert. Sie thront und hält in der linken Hand die Statuette Nikes, der geflügelten Siegesgöttin, und in der rechten Hand hält sie einen Griffel. Seitlich zu ihren Füßen sitzen zwei nackte Genien. Der Linke hält eine Tafel für die Skizze bereit, der Rechte stützt sich gegen einen Konvexspiegel.⁶⁵ Die Lünette in der rechten Ecke zeigt Albrecht Dürer und sein Modell, als kompositorisches Gegenstück zu Holbein. Die Westwand präsentiert links “Raffael“ (Abb. 39), in der Mitte steht “Rembrandt Harmenszoon van Rijn“ (Abb. 40) und rechts “Peter Paul Rubens“ (Abb. 41).⁶⁶

⁶³ Kriller / Kugler 1991, S.240.

⁶⁴ Ebd., S.241.

⁶⁵ Ebd., S.242.

⁶⁶ Bischoff 2008, S. 126.

Auf dem Gemälde in der linken Ecke ist der junge Raffael im zeittreuen florentischen Kostüme zu sehen. Er zeichnet das vor ihm sitzende Modell mit einem Knaben. Das Modell wirkt wie eine typische Raffaelsche "Schöne Madonna" und repräsentiert das Frauenideal der Renaissance. In der Mitte setzte Makart die Lünette, welche ein von einem weiblichen und einem männlichen Akt gehaltenes Porträtmedaillon Rembrandts darstellt. Das Rubens-Porträt zeigt den flämischen Meister mit einer jungen nackten weiblichen Figur, welche mit einem dunklen Pelz halb bedeckt ist. Mit dieser Darstellung verweist Makart auf ein berühmtes Gemälde "Das Pelzchen", welches im Museum ausgestellt ist.⁶⁷ Die Nordwand zeigt "Michelangelo Buonarroti" (Abb. 42), die "Allegorie der religiösen und profanen Malerei" (Abb. 43) und "Tizian" (Abb. 44).⁶⁸ In der linken Ecke sitzt Michelangelo mit seinem Modell. Die Lünette ist eine Paraphrase auf Michelangelos "Erschaffung des Menschen" in der Sixtinischen Kapelle.⁶⁹ In der Mitte ist die allegorische Darstellung der Malerei, wobei Fama in der Mitte thront. Sie hält eine Posaune in ihrem Schoß und in den Armen einen Palmwendel. Neben ihr sitzen zwei Knaben auf den Stufen und halten die Werken von Raffael. Links ist die „Sixtinische Madonna“ als Motiv der religiösen Malerei und rechts die "Galathea" als Motiv der profanen Malerei ausgearbeitet.⁷⁰ Die letzte Lünette auf der Nordwand zeigt Tizian. Im Hintergrund posiert der Meister und malt sein liegendes Modell. Die Ostwand zeigt folgende Bildnisse: links "Bartolomé Esteban Murillo" (Abb. 45), in der Mitte "Diego Velázquez" (Abb. 46) und rechts "Leonardo da Vinci" (Abb. 47).⁷¹ Murillo und da Vinci sind mit ihren nackten Modellen zu sehen und das Porträtmedaillon von Velázquez ist von zwei männlichen Aktfiguren in der Art der Darstellungen von Michelangelo in der Sixtina flankiert. Über den Lünetten liegt das imposante Deckengemälde von Munkácsy. Durch die starke thematische und ästhetische Verknüpfung wird das Werk zum Höhepunkt des Stiegenhauses und dient einem perfekten harmonischen Abschluss des Raumes. Die Innenausstattung des Kunsthistorischen Museums folgte also einem sehr ausführlich ausgearbeiteten Programm, welches im Ganzen die Kunst der Renaissance feiert und eine enge Bindung mit der von Gottfried Semper entworfenen figuralen Programmatik der Außenfassade eingeht.

⁶⁷ Kriller / Kugler 1991, S.242.

⁶⁸ Bischoff 2008, S. 128.

⁶⁹ Kriller / Kugler 1991, S.242.

⁷⁰ Kriller /Kugler 1991, S.242.

⁷¹ Ebd., S.243.

Das Vestibül, das Stiegenhaus und die Kuppelhalle des Museums bilden eine dramaturgische Einheit, die den Errungenschaften der Kunst, dem Bauherren Franz Josef I. und seinen dynastischen Vorgängern eine Bühne liefert. Dank der bedeutenden Künstler, wie Makart, Matsch, der Gebrüder Klimt und Mihály Munkácsy, entstand ein hochwertiges, inhaltlich sehr präzise ausgeführtes, harmonisches Ganzes. Meine Meinung über diesen architektonisch und malerisch sehr faszinierenden Bau kann ich mit den Worten Carl von Lützows ausdrücken.

„Das Vollkommenste, was die hochentwickelte Wiener Bautechnik, Dekorationskunst und Kunstindustrie zu leisten vermögen, wurde hier aufgeboten, um der inneren Ausschmückung des Museums bis in alle Details der figürlichen und ornamentalen Verzierung die künstlerische Weihe zu geben. Was der höchsten Kunst als Rahmen dienen soll, muss selbst ein Kunstwerk höchsten Ranges sein.“⁷²

3. Munkácsy Mihály: sein Leben und seine Kunst 1844-1900

Mihály Munkácsy (deutsch: Michael) war einer der wichtigsten ungarischen Maler des Realismus im 19. Jahrhundert. Er wurde am 20. Februar 1844 als Sohn von Leó Mihály Lieb und Reök Cecília in Munkács (heute Munkatschewo, Ukraine) geboren. Ursprünglich stammte Munkácsy aus einer bayerischen Familie, die Anfang des 18. Jahrhunderts nach Ungarn gezogen ist. Munkácsy Mihály wurde unter dem Name „Lieb“ getauft, änderte diesen jedoch im Verlauf seines Lebens zu seinem Künstlernamen „Munkácsy“.⁷³ Er hatte eine nicht gerade mit Reichtum gesegnete Kindheit. Schon während seiner Kinderjahre starben seine Eltern, deswegen ging er nach Békéscsaba zu seinem Onkel István Reök. Im Jahre 1854 schickte Reök seinen zehnjährigen Neffen zu einem Tischlermeister namens Langi. Bei diesem begann Munkácsy eine vierjährige Schreinerlehre. Seine Lehrzeit war überschattet von harter Arbeit und der Brutalität des Meisters, der den jungen Michael oft prügelte und ihn in Menschen unwürdigen Zuständen leben ließ. Während seiner Lehrjahre bei Langi verschlechterte sich sein Gesundheitszustand immens, aufgrund dessen war er gezwungen, zu seinem Onkel zurückzukehren, der nun in der Stadt Gyula lebte.⁷⁴

⁷² Lützow 1891, S.99.

⁷³ Végvári 1983, S.5.

⁷⁴ Gosztonyi 2005, S.15.

Während seiner Gesellenzeit in Gyula zeichnete er zahlreiche Darstellungen Anfang der 1860er Jahre - dank der Ermutigung seines Onkels - begann Munkácsy eine Malerkarriere. Zur Verbesserung seines Könnens nahm er Zeichenstunden von einem aus Wien stammenden Maler namens Fischer. Bei diesem lernte er den Maler Elek Szamossy (1826-1888) kennen, dessen Schüler er auch im späteren Verlauf seines Lebens wurde.⁷⁵ Für Munkácsy spielte Szamossy eine große Rolle, denn er vermittelte ihm nicht nur die Technik von Malerei und Zeichnung, sondern auch die grundlegende Kunstgeschichte und Anatomie. Auf Anraten Szamossys fuhr der Künstler 1863 nach Budapest, der Hauptstadt Ungarns, zu dem damaligen Direktor der Akademie der angewandten Künste Pál Harsányi. In diesem Zeitraum existierte sozusagen fast keine künstlerische „Welt“ in Budapest. Künstler lebten schon dort, jedoch meist unter bescheidenen finanziellen Umständen. In der Hauptstadt gab es zu dieser Zeit kein Publikum, das die Kunst unterstützte, verstehen und zu schätzen wusste. Aufgrund dessen kann man sagen, dass die fehlenden Abnehmer einen Großteil der Schuld daran trugen, dass sich die ungarische Kunst erst spät entwickelte. Erschüttert von der Gleichgültigkeit der Menschen gegenüber den Schaffenden, begannen einige Künstler gegen dieses Desinteresse zu kämpfen. Unterstützt wurden sie durch einen Teil des reichern Adels.⁷⁶ Während dieser Umstände kam der junge Maler, mit dem Empfehlungsbrief des Szamossys in der Hand, zu Pál Harsányi und zu Antal Ligeti⁷⁷. Auch Ligeti spielte für Munkácsy eine entscheidende Rolle. Er führte ihn in die Welt der frühen ungarischen Kunst ein, und förderte ihn mit Kritiken. In Ligeti fand der junge Künstler weiter einen hilfreichen Mäzenen und einen Freund, der ihn tatkräftig unterstützte und mit gutem Rat versorgte. Durch Ligeti kam Munkácsy in Kontakt mit dem Maler Mór Tahn, der ihn auch unterstützte und durch seine Ansichten einen großen Einfluss auf Munkácsys frühe künstlerische Entwicklung nahm.⁷⁸ 1865 erhielt er, durch einen Empfehlungsbrief von Mór Tahn, ein Stipendium für ein Studium in Wien. Der Wiener Aufenthalt dauerte, zu Michaels Leidwesen, nur sechs Monate, da er nicht im Stande war, das benötigte Geld für die Studiengebühr aufzubringen, weshalb er schließlich von der Akademie ausgeschlossen wurde.⁷⁹

⁷⁵ Végvári 1983, S.9.

⁷⁶ Malonyay 1898, S.63-64.

⁷⁷ Végvári 1958, S.47. Ligeti Antal: Der Mitbegründer der „Ungarischen Gesellschaft für bildende Künste“.

⁷⁸ Malonyay 1898, S.70.

⁷⁹ Végvári 1958, S.57.

Über die Wiener Jahre ist nicht viel bekannt, da sich der Künstler nur ungerne daran erinnerte. Trotzdem war es eine wichtige Periode für Munkácsy. Man kann sagen, dass er seine künstlerische Karriere in Wien begann. Weiter erhielt Mihály die Treue und Freundschaft seines damaligen Professors Carl Rahl, der ihn bis zu seinem Tode leitete und mit Lob, aber auch mit Kritik über schwierige Phasen seines Lebens hinweghalf.

Während der Zeit in Wien besuchte er häufig Museen und kunsthistorische Sammlungen. Durch diese regelmäßige Beschäftigung lernte er viele historische Künstler kennen und lieben. Vor allem der niederländische Maler Peter Paul Rubens (1577-1640) war für ihn von größerer Bedeutung. Daneben spielten Pieter Brueghel d. Ä. (1525-1569) und der Genremaler Ludwig Knaus (1829-1910) eine wesentlichen Rolle für ihn. Besonders ein Gemälde von Knaus, der „Taschenspieler im Dorf“ (Abb. 48), beeindruckte ihn sehr. Unter Knaus Einfluss malte er seine erste größere Komposition mit der Darstellung einer ungarischen Volkssitte, das „Besprengen am Ostermontag“ (Abb. 49).⁸⁰ Von 1866 bis 1868 hielt sich Munkácsy in München auf und studierte an der Akademie beim ungarischen Professor Sándor Wagner.⁸¹ Die in München verbrachte Zeit war von großer Bedeutung für Munkácsys Kunst. Hier studierte er die Werke von Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) oder Adolf Lier (1826-1882). Außerdem lernte er den Maler Wilhelm Leibl (1844-1900) kennen. Dieser hatte einen großen Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung. Ebenso prägend wie München, war für sein künstlerisches Schaffen der Besuch der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867. Er nahm sich vor allem die Werke der französischen Realisten, wie zum Beispiel Gustav Courbet (1819-1877), Camille Corot (1796-1875) und Jean-François Millet (1814-1875), als Vorbild. Die Erlebnisse in Paris waren für Munkácsy sehr wichtig, da sie sich vor allem auf sein künstlerisches Schaffen auswirkten. Danach verwendete der Maler in seiner Kunst die Formensprache des Realismus. In diesem Zeitraum schuf er auch das berühmte Werk „Sturm auf den Puszta“ (Abb. 50).⁸² Im Jahre 1868 setzte er seine Studien an der Kunstakademie Düsseldorf bei Ludwig Knaus fort. Dort schuf er sein erstes großes Werk, „Der letzte Tag eines Verurteilten“ (Abb. 51).

⁸⁰ Bakó 2008, S.10.

⁸¹ Gosztonyi 2005, S.18.

⁸² Végvári 1958, S.80-88.

Ab 1872 lebte er in Paris und gehörte zu den Ausstellenden des Pariser Salons. Für das Gemälde "Der letzte Tag eines Verurteilten" bekam er die Goldmedaille des Pariser Salons. Im Jahre 1873 fuhr der Künstler nach Barbizon zu einem Freund, dem Maler Paál László. Paál László war in der sogenannten Barbizoner-Schule tätig und arbeitete mit berühmten Künstlern wie Millet, Corot oder Courbet zusammen. Diese übten die neue Methode des Plein Air und versuchten, die starren akademischen Methoden hinter sich zu lassen. Die Methoden der Barbizoner-Schule waren für Munkácsy auch sehr bedeutend. Hier schafft er das Gemälde "Reisig tragende Frau" (Abb. 52). In den 1870er Jahren kam er mit dem Baron de Marche in Kontakt.⁸³ Dieser sollte eine wichtige Rolle im Leben Munkácsys spielen, wurde zu einem Mäzen des Malers und beauftragte ihn mit zahlreichen Projekten. Nach dem Tod de Marches heiratete der Künstler die Baronin de Marche. Ab 1874 lebte er mit seiner Frau in Paris und gehörte wieder zu den Ausstellenden des Pariser Salons. Im Jahr 1878 stellte er sein Werk, "Milton" (Abb. 53) auf der Pariser Weltausstellung aus und erweckte damit die Aufmerksamkeit des Kunsthändlers Charles Sedelmayer. Dieser war eine der wichtigsten Personen im Leben Munkácsys. Er hat die Karriere des Künstlers quasi „angekurbelt“ und schlug ihm wahrscheinlich die Christus-Bilder als Thema vor. Ab 1880 fing der Maler an, an seinem Meisterwerk zu arbeiten, einem riesigen Gemälde mit der Szene "Christus vor Pilatus" (Abb. 54). Dem Bild war ein unvorstellbarer Erfolg beschieden. Munkácsy bereiste ganz Europa und auch Amerika, um sein Werk vorzustellen. Diesem Christus-Gemälde folgten noch zwei weitere Bilder, die das Leben Christi thematisierten - "Ecce Homo" (Abb. 55) und "Golgota" (Abb. 56). Diese drei Werke, die sogenannte "Christus-Trilogie", brachten Munkácsy einen Welterfolg.⁸⁴ Nach der Ausführung des letzten Christus-Bildes - "Ecce Homo" – erhielt der Künstler zwischen 1887 und 1890 noch zwei wichtige und große Projekte, die die letzten bedeutenden Arbeiten des Meisters waren. Im Jahre 1887 wurde Munkácsy mit der Anfertigung des großen Deckengemäldes für das Kunsthistorische Museum in Wien beauftragt und so entstand das Werk "Die Apotheose der Renaissance" (Abb. 14). Im Jahre 1890 nahm er das Projekt der Ausstattung des Parlaments in Budapest an und schuf das historische Gemälde "Die Landnahme Árpáds" (Abb. 57).⁸⁵

⁸³ Bakó 2008, S.22.

⁸⁴ Ebd., S.34.

⁸⁵ Székely 2008, S.58.

Gegen Ende der 1890er Jahre verschlechterte sich die gesundheitliche Verfassung des Künstlers. Im Jahre 1900 wurde er im Sanatorium Bohn - Eendenich behandelt und starb am 1. Mai im Alter von 56 Jahren in geistiger Umnachtung. Am 9. Mai wurde er im Kerepesi Friedhof in Budapest zur ewigen Ruhe beigesetzt.⁸⁶

4. Das Deckengemälde – *Die Apotheose der Renaissance*

4.1. Die Entstehungsgeschichte des Deckengemäldes

Die Entstehungsgeschichte des Deckengemäldes führt uns zu den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts zurück, wo man in Wien bedeutende Stadtentwicklungen beobachten kann. Ende des 19. Jahrhunderts beginnt das kaiserliche Projekt der Ringstraße. Im Rahmen dieser Stadtentwicklung wurde der Bau des Kaiserforums der Hofburg und dessen zwei prominente Museumsgebäude - das Kunsthistorische Museum und das Naturhistorische Museum - initiiert. Zwischen 1880 und 1881 waren die Bauarbeiten schon so weit entwickelt, dass man mit der Ausstattung des Innenraums des Stiegenhauses anfangen konnte. 1881 entschied sich das Baukomitee für die K.K. Hofmuseen und das K.K. Hofschauspielhaus für die malerische Ausstattung des Stiegenhauses. Als Abschluss der Arbeiten im Innenraum sollten zwei große Deckengemälde für die Kuppeln dienen.⁸⁷ Die Künstler, die mit den Ausstattungsarbeiten beauftragt wurden, waren Hans Makart, der prominente Künstler dieser Zeit, und ein weiterer bedeutender Maler, Hans Canon.

Hans Makart war damals ein bedeutender und erfolgreicher Maler in Wien und wirkte auch als Professor an der Akademie der bildenden Künste. Sein Vertrag für die Ausstattung des Stiegenhauses des Kunsthistorischen Museums wurde am 14. Mai 1882 unterzeichnet. Nach der Unterzeichnung des Vertrags bestellte die Bauführung der Firma „Mommen“ aus Brüssel zwei große Leinwände für die Deckengemälde. Im Protokoll des Bauprojektes wurde vermerkt, dass die Künstler nur die schon von dem Baukomitee genehmigten Pläne bearbeiten sollten. Laut Makarts Vertrag wurde er mit den drei Bildergruppen im Treppenhaus des Museums beauftragt.

⁸⁶ Végvári 1958, S.88.

⁸⁷ Oberhammer 1980, S.166.

Einerseits sollte er ein gigantisches Deckengemälde in der Größe von 10 x 10 Metern ausführen. Andererseits stand in seinem Vertrag, dass er einen zwölf halbrunde Gemälde umfassenden Zyklus für die Lünetten malen sollte.⁸⁸ Neben diesen zwei Aufträgen sollte Makart auch die Flächen zwischen dem Kranzgesims und dem Gewölbe in der Größe von 220 x 445 cm bemalen, bzw. letztendlich noch vierzig kleine Gemälde für die zwickelförmigen Räume und von den Wandsäulen getrennten Arkadien – Interkolumnien - anfertigen. Laut des Protokolls hatte man sich damals noch für kein bestimmtes Thema entschieden. Erst, in einer späteren Fassung wurde das Thema des Plans des Deckengemäldes von Makart unter dem Namen Sieg des Lichtes über die Finsternis oder Apollo, der die Unwissenheit in den Abgrund stößt veröffentlicht. Die Themen der Lünetten - die Allegorien der Künste Malerei und Skulptur und die Portraits der besten zehn Maler aus verschiedenen Ländern - wurden auch erst später im Baujournal erwähnt. Es gibt keine schriftlichen Quellen über die Themen der Zwickel-Bilder, nur eine einzige Bedingung wurde festgesetzt, und zwar die, dass der Künstler diese Bilder ausschließlich und unmittelbar auf die Wand und auf Goldgrundierung malen sollte.⁸⁹ Der Vertrag von Hans Canon wurde am 16. August 1882 untergeschrieben und er berichtet über seinen Auftrag für die Ausstattung des Treppenhauses im Naturhistorischen Museum.⁹⁰ Canon war ein Porträtist und stand in engem Kontakt mit dem Hof der Habsburger. Dank dieser Kontakte erhielt er den Auftrag für die Ausstattung des Treppenhauses des Naturhistorischen Museums. Sein Vertrag umfasst fast die gleichen Anforderungen, welche auch Makart untergeschrieben hat. Bei Canon wurden ein großes Deckengemälde und zwölf Lünetten vom Hofbaukomitee bestellt. Das Thema des Deckengemäldes wurde, wie bei dem Deckengemälde des Kunsthistorischen Museums, noch nicht festgesetzt, aber die Themen der Lünetten-Bilder waren genau bestimmt - sie sollten Allegorien der Naturwissenschaften darstellen. Der Vertrag bestimmt den Termin der Fertigstellung der Bilder als Ende des Jahres 1883. Beide Künstler erhielten für das große Deckengemälde einheitlich 30.000 Gulden und für die Lünetten 20.000 Gulden. Laut Makarts Vertrag wurden auch noch die Zwickel-Bilder bestellt, wofür der Künstler insgesamt 28.000 Gulden empfangen sollte.

⁸⁸ Oberhammer 1980, S.166.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

Im Vertrag wurde festgesetzt, dass die Künstler für die Studien kein extra Honorar bekommen sollten, außerdem sollten die Vorzeichnungen Eigentum des Hofbaukomitees werden.⁹¹ Wie schon erwähnt wurde, spielte Hans Makart in Wien eine dominierende Rolle. Während der Arbeiten am Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums, verschlechterte sich der Gesundheitszustand des Künstlers und er starb am 3. Oktober 1884. Zu seinen Lebzeiten hat er noch die zwölf Lünettenbilder fertigmalen können, außerdem führte er drei Entwürfe für das Deckengemälde aus. Am 23. Oktober 1884 wurde ein Protokoll von der Sitzung des Hofbaukomitees aufgenommen. Auf dieser Sitzung wurde entschieden, dass die Lünetten von Makart und die Studien für das Deckengemälde im Untergeschoss des Kunsthistorischen Museums aufbewahrt werden sollten. Die Fertigstellung des Deckengemäldes musste man ein zweites Mal in Auftrag geben. Mehr als ein halbes Jahr später, am 29. Mai 1885, wurde von dem Hofbaukomitee Hans Canon mit der Ausführung des Deckengemäldes im Kunsthistorischen Museum beauftragt.⁹² Canon sollte nach Makarts Studien das Deckengemälde fertigstellen, aber er arbeitete eine komplett neue Komposition aus. Nach einigen Monaten, am 12. September 1885, starb auch Canon. Er arbeitete ebenfalls zahlreiche Studien für das Deckengemälde aus, aber mit dem Tod des Künstlers wurde die Ausführung des Bildes für das Kunsthistorische Museum ein zweites Mal vereitelt.

Der nächste Künstler, der mit der Ausführung des großen Deckengemäldes betraut wurde, war der ungarische Maler Mihály Munkácsy. Wie sein Name ins Spiel kam, weiß man leider nicht ganz genau, weil schriftliche Quellen dazu nicht existieren, obwohl die Beauftragung Munkácsys durch Kaiser Franz Joseph einige Fragen aufwirft.

Warum betraute der Kaiser einen ungarischen Maler mit der Ausstattung eines österreichischen Museums? Aus welchem Grund beauftragte er keine österreichischen Maler aus der Zeit?

Für die entstandenen Fragen wurde bisher keine wissenschaftlich fundierte Antwort geliefert. Naheliegender ist, dass der Auftrag vor dem Hintergrund– der Doppelmonarchie Österreich - Ungarn und dem Welterfolg Munkácsys zu sehen ist. Munkácsy lebte schon länger in einer der wichtigsten Städte der Kunst - in Paris.

⁹¹ Oberhammer 1980, S.168.

⁹² Ebd., S. 168.

Sein malerisches Schaffen war längst anerkannt und seine Werke erhielten mehrmals die Goldmedaille des Pariser Salons. Die großformatigen Christusbilder bildeten den Höhepunkt seiner Karriere. Fortan war sein Name nicht nur in Europa sondern auch in Amerika bekannt. Er hatte Ausstellungen in vielen Städten Europas, darunter auch im Künstlerhaus in Wien. Neben den Christusbildern wurde das Portrait „Milton“ ebenfalls in Wien ausgestellt.⁹³ Diese Ausstellungen besuchte damals auch Kaiser Franz Joseph I. Deswegen kann man vermuten, dass der Kaiser den Maler Munkácsy und seine Werke sehr gut kannte und nach den tragischen Todesfällen von Makart und Canon, Munkácsy mit den Ausstattungsarbeiten betraute. Munkácsy stammte zudem aus der Monarchie, somit wurde eigentlich kein „fremder“ Künstler für das größte Museum Österreichs beauftragt.

4.2. Der Werkauftrag

Nach der Vertragsunterzeichnung, folgten zahlreiche Briefwechsel zwischen Mihály Munkácsy und dem Bauleiter, Carl von Hasenauer. In einem Brief vom 14. Juli 1886 kann man die Ereignisse verfolgen.⁹⁴ Der Maler hatte offensichtlich einen Brief von Hasenauer erhalten, antwortete nun darauf. Deshalb bittet er Hasenauer erst einmal um Entschuldigung. Der Brief zeigt, dass der Künstler den Auftrag mit Stolz entgegen nimmt. Im Brief geht der Künstler auch auf die Bezahlung ein und fragt, ob der Buchstabe „F“ bedeutet, dass sein Honorar in Franken oder ungarischen Forinten ausgezahlt wird. Munkácsy erwähnte in seinem Brief, dass die Ausführung des Deckengemäldes eine lange und teure Arbeit wird, dass in Paris nicht mit den besten Voraussetzungen arbeiten kann, da er das Gebäude nicht kennt, deshalb müsste er im Laufe der Arbeit nach Wien fahren. Eine weitere Frage, die in dem Brief auftaucht, steht mit dem Bildthema im Zusammenhang. Munkácsy fragt, ob er das von Makart begonnene Thema Sieg des Lichtes über die Finsternis weiterführen sollte oder, eine andere Thematik ausarbeiten könnte.⁹⁵ Die folgenden Worte führen uns zu einem Detail eines Briefwechsels zwischen Munkácsy und Hasenauer, welches das Interesse und den Stolz des Künstlers erfasst.

⁹³ Vgl. Kitlitschka 1981, S.178.

⁹⁴ Oberhammer 1980, S.169.

⁹⁵ Farkas 1952, S.144.

„Igen tisztelt uram! Öszinte örömmel vettem két szeretetreméltó és értékes levelét és bocsánatot kérve, hogy azokra nem azonnal adtam választ, sietek most elintézni a dolgot, annál inkább, mert a becses soraiban érintett tárgy iránt részemről a legnagyobb mértékben érdeklődöm. Lelkesedéssel ragadom meg az alkalmat, hogy magam részéről minden erőmmel hozzájárulhassak az őfelsége által emelt monumentum fényének emeléséhez.“⁹⁶

Nach Munkácsys Zustimmung, empfing der Maler im Jahre 1886 einen Brief vom Hofmeister Constantin Hohenlohe-Schillingfürst. Der Brief legt weitere Anforderungen an die Ausarbeitung des Deckengemäldes fest, wie zum Beispiel die harmonische Übereinstimmung des Gemäldes mit den fertigen Lünetten und mit der Farbigkeit des Raumes.⁹⁷ Der formale Vertrag Munkácsys wurde am 1. März 1887 mit dem Hofbaukomitee geschlossen. Dieser Vertrag war ein Akkordprotokoll, welches die Ausführung des Deckengemäldes umfasste und es wurde am 21. März desselben Jahres den höheren Behörden vorgelegt und später ergänzt. Das Dokument legt konkrete Anforderungen fest. Das Hofbaukomitee bestimmte, dass Munkácsys Deckengemälde in der Farbigkeit und der Größe der Figuren mit den fertigen Lünetten von Makart ein harmonisches Ganzes bilden sollte. Im Protokoll gibt es keine Erwähnung des Bildthemas, und das Baukomitee lässt dem Meister freie Hand beim Entwerfen des Deckengemäldes. Im Vertrag steht das Honorar des Künstlers. Munkácsy erhielt für seine Arbeit insgesamt 50.000 ungarische Forint, mit diesem Betrag bekommt der Maler eine höhere Summe für die Ausstattung des Deckengemäldes als seine Vorläufer Hans Makart und Hans Canon. Dabei war ein Drittel für die Kartonstudie bestimmt. Fünfundsiebzig Prozent des Betrags sollte er nach der Lieferung des Werkes und den Rest folgt nach der Aufstellung des Gemäldes erhalten.

⁹⁶ Detail aus dem Brief vom 14. Juli 1886, Colpach von Munkácsy Mihály für Graf von Hasenauer auf Ungarisch. In: Farkas Zoltán: Munkácsy Mihály válogatott levelei. Budapest 1952, S.144. Deutsche Übersetzung: „Sehr geehrter Herr! Ich habe mit freierherziger Freude Ihre zwei Briefe empfangen und ich möchte Sie um Entschuldigung bitten, da ich darauf nicht gleich geantwortet habe. Ich beeile mich jetzt die Sache zu erledigen, weil ich an dem von Ihnen erwähnten Werk großes Interesse habe. Ich möchte diese Möglichkeit mit voller Begeisterung ergreifen, so dass ich von meiner Seite aus nach meinem besten Wissen das von dem Kaiser erhaltene Werk ausführe.“

⁹⁷ Oberhammer, 1980. S.169.

Als Abgabetermin wurde der 1. August 1890 festgesetzt.⁹⁸ Der Brief, der den Vertrag beinhaltete, wurde aus Wien am 18. Mai 1887 nach Paris geschickt. Den Brief erhielt Munkácsy erst am 17. August 1887 und seine Antwort langte am 8. März 1888 in Wien an. Über seine Arbeiten mit dem Deckengemälde berichten uns die Briefwechsel mit seiner Frau. In einem Brief vom 21. Oktober 1888 berichtet Munkácsy, dass er sich in Paris aufhält und mit dem Deckengemälde sehr beschäftigt ist.

In einem anderen Brief vom 28. Oktober 1888 schreibt Munkácsy, dass er mit den Vorzeichnungen für das große Gemälde beschäftigt ist und dass ihm ein französischer Maler – Louis Géraldi – für die Ausführung der Perspektiven zur Verfügung steht.⁹⁹ Im November beschwert sich Munkácsy in einem weiteren Brief über die harte Arbeit am Deckengemälde und er erwähnt, dass die Vorzeichnungen und Studien schon angefertigt sind.¹⁰⁰ Dieser Brief verweist darauf, dass die Studien schon fertig waren. Ein Baujournal vom 24. Mai 1889 erklärt, dass Hasenauer die Farbstudie für das Deckengemälde dem Hofbaukomitee vorgestellt habe die „Apotheose der Kunst“ allgemeines Wohlgefallen gefunden hatte. Am 17. Juli 1889 schreibt Munkácsy einen Brief an Hasenauer, worin der Künstler seine Freude über den Erfolg der Studie zum Ausdruck bringt. Er arbeite Tag und Nacht und besichtige eine Werkstatt in Paris, wo er die riesige Leinwand aufstellen könne. Da in der Avenue de Villiers nicht genug Platz war, mietete er eine Werkstatt in Neuilly am Boulevard du Château bei Monsieur Guillaume Dubufe.¹⁰¹ Hinsichtlich der Größe des Werkes arbeitet Munkácsy bei der Ausführung des Deckengemäldes mit seinem Schüler László Pataky und mit dem französischen Architekturmalers Cugnier zusammen.¹⁰² In diesem Zeitraum verschlechtert sich Munkácsys gesundheitlicher Zustand und er geht nach Le-Malou, um sich auszuruhen. Seine Briefe an seine Frau berichten über seinen schlechten Zustand und darüber, dass er nicht arbeiten kann. Ein paar Tage später kehrt er nach Paris zurück und geht in sein Atelier. Er war sehr unzufrieden mit dem Bild, deshalb arbeitete er den ganzen Tag an dem großen Werk. Im Frühling des Jahres 1890 ist das Bild schon fertig und ab dem 1. Juli stellt Munkácsy den großen Karton, den letzten Entwurf des Deckengemäldes, im Pariser Salon aus.

⁹⁸ Kriller / Kugler 1991, S.252.

⁹⁹ Farkas 1952, S.157.

¹⁰⁰ Ebd., 1952 S.158.

¹⁰¹ Oberhammer 1980, S.171.

¹⁰² Ebd.

Am 26. Juli wurde das imposante Werk mit der Lieferfirma Schenker und Co. aus Paris nach Wien gebracht. Sechs Wochen nach Ankunft des Werkes folgte Munkácsy seinem Gemälde und fuhr nach Wien.¹⁰³ Über seinen Aufenthalt in Wien kann man wiederum aus den Briefen an seine Frau etwas erfahren. Am 16. September benachrichtigte Munkácsy seine Frau, dass er in Wien angekommen und sofort ins Museum gegangen sei. Im Museum hat er niemanden vorgefunden, sein Bild sei aber schon an der Decke angebracht. Im Gebäude herrsche noch Chaos und der Meister kletterte selbst auf das Gerüst, um das Bild stellenweise aus der Folie zu befreien. Munkácsy wollte sich selbst von der erfolgreichen Ausführung des Bildes vergewissern. In seinem Brief schreibt er, dass das Werk einen guten Eindruck mache, obwohl einige Arbeiten bei den Gefügen noch notwendig sind. Er beendet seinen Brief mit der Hoffnung, dass er entweder am 18. oder am 19. September wieder in Paris sein werde.¹⁰⁴ Nach der Ausstellung des Deckengemäldes am 2. Oktober 1890 erhielt Munkácsy den letzten Betrag aus seinem Honorar.

4.3. Das Ikonographische Bildprogramm

Vor der näheren Analyse des imposanten Deckengemäldes, ist es nötig das gesamte Bildprogramm des Gemäldes vor Augen zu halten. Auf dem Gemälde ist das Thema der Apotheose der Renaissance dargestellt. Zur Programmatik des Gemäldes tauchen zahlreiche wichtige Fragen auf, wie zum Beispiel: Was bedeutet eigentlich Apotheose und woher kommt dieses Thema? Im Folgenden werde ich dieses Bildprogramm untersuchen und versuchen die erwähnten Fragen zu beantworten.

4.3.1. Die Apotheose

Der Begriff Apotheose kommt aus der griechischen Sprache und wörtlich bedeutet er *vergöttlichen* oder *die Vergöttlichung*. Die Apotheose heißt die Versetzung eines sterblichen Wesens unter die Götter. Die Tradition stammt aus dem orientalischen Kulturbereich und ist seit frühster Zeit bei Assyrern und Ägypten nachweisbar, später taucht sie im hellenistischen Griechenland und bei den Römern auf.¹⁰⁵

¹⁰³ Oberhammer 1980, S.171.

¹⁰⁴ Farkas 1952, S.164.

¹⁰⁵ Jahn 1940, S. 26.

Die Apotheose bedeutet in der hellenistischen Kultur, dass die griechischen Helden oder Könige nach ihrem Tod unter den Göttern aufgenommen und verehrt werden. In der römischen Tradition wurden seit Caesar, die Kaiser als Götter verehrt und vergöttlicht. Die Tradition der Apotheose spielte in den künstlerischen Darstellungen ebenfalls eine große Rolle und diente als wichtiges ikonografisches Thema für zahlreiche bedeutende Kunstwerke wie Gemälde, Statuen und Reliefs.¹⁰⁶

4.3.2. Die “Apotheose der Renaissance“

Die Darstellung der Apotheose ist symbolische Darstellungsweise, welche verschiedene historische Persönlichkeiten wie Helden, Kaiser, Könige in den Olymp der Götter erheben. Die künstlerische Darstellung der Apotheose kommt im hellenistischen Griechenland und in der römischen Kaiserzeit vor. In Rom kommt es an zahlreichen Reliefs, sowie auf kaiserlichen Münzen illustriert. Ein schönes Beispiel ist ein Sockelrelief an der Ehrensäule des Antonius Pius in Rom (Abb.58.), welche die Apotheose des Antonius Pius zeigt. Das Werk ist nach 161 entstanden und zeigt Kaiser Antonius Pius, der gerade in den Himmel aufsteigt und als Gott erhoben wird. Auch in der neueren Kunst wurde die Apotheose oft thematisiert und zahlreiche Herrscher, Päpste, sowie weitere Persönlichkeiten aus dem kirchlichen Bereich in einer Apotheose dargestellt.¹⁰⁷

In der Kunst wurden nicht nur menschliche Wesen als Götter dargestellt, sondern auch Ideale wie die Natur oder eine Gruppe von Menschen wie Künstler, Philosophen und ganze Epochen der Kunst überhöht.

Von Munkácsy wurde eben die Apotheose einer Epoche der Kunst, der Renaissance, dargestellt. Die Verherrlichung dieses Zeitraumes schuf Munkácsy durch die Darstellung der bedeutendsten Künstler und deren Modelle. Auf dem imposanten Deckengemälde sind die großen Vertreter der Renaissance wie Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio, Michelangelo Buonarroti, Paulo Veronese und Tiziano Vecellio mit seinen Schülern zu sehen.

¹⁰⁶ Riese 2007, S.35.

¹⁰⁷ Ebd., S.38.

4.4. Die Werkanalyse und Interpretation

Die Apotheose der Renaissance (Abb. 14) im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums zählt zu den wichtigsten Arbeiten des ungarischen Malers. Das Gemälde wurde zwischen 1887 und 1890 in Munkácsys Pariser Werkstatt fertiggestellt. Einige Quellen behaupten fälschlicherweise, dass das Gemälde ein Fresko ist, obwohl es mit Öl auf eine riesige Leinwand gemalt ist. Die genaue Entstehung des Werkes liegt wahrscheinlich zwischen März 1889 bis April 1890. Vorher beschäftigte sich der Maler mit der gründlichen Vorbereitung des Deckengemäldes und arbeitete zahlreiche Zeichnungen und Farbskizzen aus.¹⁰⁸ Während der Ausarbeitung des Bildes kündigte der Maler mehrmals seine Reise nach Wien an, diese hat er aber nie in die Tat umgesetzt, sondern er fuhr erst, als das Werk schon im Museum angekommen war. Munkácsy schuf also das Bild ohne genaue Vorkenntnisse über die eigentliche Raumsituation des Museumsgebäudes.¹⁰⁹ Wenn man sich diese Tatsache bewusst ist, wird die meisterhafte und großartige Ausarbeitung des Gemäldes noch erstaunlicher und überraschender. Wenn der Besucher in dieses riesige Stiegenhaus eintritt und den Blick aufwärts richtet, erscheint das Gemälde, mit welchem Munkácsy den Besucher über Marmorstufen in das Atelier der Renaissancemeister und ihrer Schüler und Modelle führt.¹¹⁰ Das Gemälde zeigt eine klassische Atelierszene und erweckt die Darstellung zur Verherrlichung der Renaissancekunst zum Leben. Bei der kompositorischen Lösung des Bildes, bzw. bei der Atelierszene spielen die Lünetten von Hans Makart eine bedeutende Rolle. Dieser hatte ebenfalls wichtige Künstler und ihre Modelle bzw. Attribute auf den halbrunden Gemälden dargestellt. Neben den Makartschen Lünetten könnte auch das Gemälde "Das Atelier des Künstlers" (Abb. 59) von Gustav Courbet als Ausgang für Munkácsys Deckengemälde gedient haben.¹¹¹ Mit dem erstaunlichen Riesenformat des Bildes – 10,119 x 10,879 m ohne Rahmen – schuf der Ungar den perfekten Abschluss des Treppenhauses und dank der thematischen und koloristischen Einheiten repräsentiert das Gemälde Munkácsys eine unvergleichbare malerische Lösung.¹¹²

¹⁰⁸ Sedelmeyer 1914, S.16.

¹⁰⁹ Kriller / Kugler 1991, S.252.

¹¹⁰ Oberhammer 1980, S.174.

¹¹¹ Ebd., S.178.

¹¹² Kriller / Kugler 1991, S. 252.

4.4.1.Figuren

Auf dem mächtigen Deckenbild wurden zahlreiche Figuren dargestellt. Im unteren Teil sind die virtuoson Meister der Renaissance in lebhafto Gesprächo vertieft und gerade bei der künstlerischen Arbeit verewigt. Darüber erscheint die geflügelte Gestalt.

Der prunkvollen Marmortreppe folgend, auf dem ersten Treppenabsatz rechts, hinter der Balustrade ist das Genio der Bildhauerei, Michelangelo Buonarotti (Abb. 60), zu betrachten. Michelangelo stützt seinen Kopf auf seinen gebeugten Arm und hält in der linken Hand sein Werkzeug, einen Hammer. Auf der linken Seite steht Leonardo da Vinci mit einer Schriftrolle in seiner Hand und diskutiert mit Raffael (Abb. 61) über ein Staffeleibild, das sich hinter ihnen befindet. Wenn man zum zweiten Treppenabsatz kommt, sieht man andere Meister mit ihren Schülern und Modellen. Auf der linken, auf einem Gerüst, steht Paolo Veronese mit seinem Assistenten (Abb. 62) vor einer mächtigen Leinwand. In der Mitte fällt Tizian mit seinen Schülern (Abb. 63) auf. Der Künstler trägt einen tizianroten Mantel und ein schwarzes Käppchen. Er unterweist gerade eine Schülergruppe im Aktzeichnen, wofür ein stehender und ein liegender weiblicher Akt als Modell dienen. Zwischen den zwei nackten Modellen setzte Munkácsy sein Selbstporträt (Abb. 64) ein. Die symbolische Signifikanz werde ich im Weiteren ausführlicher untersuchen. Im Mittelpunkt der Komposition, in einer über dem Atelierraum hingehenden Loggia sitzt angeblich Papst Julius II. (Abb. 65), der größte Auftraggeber der Renaissance.¹¹³ Neben dem Papst auf der linken Seite ist ein Kardinal als Begleitung zu sehen, und auf der rechten Seite steht ein Künstler - vielleicht der Architekt Bramante - mit Plänen in der Hand. Das Wort „angeblich“ im vorigen Satz spielt eine wichtige Rolle, weil die männliche Gestalt in Zentrum der Loggia verschieden gedeutet wurde. Da über der Loggia das Wappen der Medici zu erkennen ist, kommen Papst Clemens VII.¹¹⁴ oder Papst Leo X. als mögliche Papstfigur auch in Frage. Papst Julius II. (1443-1513) stammte aus der Familie della Rovere. Unter seinem Pontifikat fanden verschiedene Stadterweiterungsprojekte in Rom statt. Er gründete die Schweizergarde und wirkte als Mäzen und wichtiger Auftraggeber von Bramante, Michelangelo und Raffael.¹¹⁵

¹¹³ Kriller / Kugler 1991, S.252.

¹¹⁴ Bischoff 2008, S.149.

¹¹⁵ Fichtinger 1983, S.216.

Damals wurde Bramante mit dem Neubau des Petersdoms beauftragt, Michelangelo schuf das Deckengewölbe in der Sixtinischen Kapelle und Raffael erhielt den Auftrag der Stenzen im Vatikanpalast. Papst Julius II. war sicherlich der wichtigste päpstliche Auftraggeber in Rom.¹¹⁶ Papst Clemens VII. – Guilio de‘ Medici - (1478-1534) stammte aus der Familie Medici und war der letzte Renaissancepapst in Rom. Unter seinem Pontifikat (1523-1534) erlebten Rom und ganz Italien zahlreiche Verluste, wie Kriege und die Sacco di Roma.¹¹⁷

Meine Vorstellung in Bezug auf die Identifikation des Papstes auf dem Gemälde konzentriert sich eher auf Papst Julius II.. Auf dem Bild betrachtet man einen Papst in typischer Tracht und mit weißem Bart. Die Papstgestalt, welche Munkácsy auf dem Deckengemälde verewigt ähnelt dem Porträt Julius II. von Raffael. (Abb. 66) Außerdem weisen die Komposition und die Anordnung der Figuren in der Loggia auf eine genaue Übereinstimmung mit dem Gemälde “Papst Julius II beauftragt Bramante“ (Abb. 67) aus dem Jahre 1827 von Horace Vernet auf. Vernet stellt den Papst im Kreise seine Künstler dar, wobei Bramante die Pläne von St. Peter vorstellt. Obwohl Papst Clemens VII. ebenfalls ein bedeutender Papst und Mäzen war, kam es unter seinem Pontifikat zu einem starken Verfall Roms und einer Zerstörung von Kunstwerken.¹¹⁸ Da Munkácsy in seinem Werk eine Apotheose der Renaissance darstellt, welche die Ideale und die Genien der Renaissance abbilden sollte, kommt Papst Clemens VII wohl nicht in Frage. Trotz den zahlreichen Übereinstimmungen zwischen der von Munkácsy dargestellten Papstfigur und Papst Julius II. bleibt die Hypothese offen, da über der Loggia das Wappen der Familie Medici erscheint. Die Darstellung des Medici-Wappens bezieht sich stark auf die symbolische Bedeutung im Kontext der Papstfigur, welche man nicht außer der Acht lassen darf. Munkácsy platzierte dieses Wappen sicherlich bewusst über der Loggia. Der Künstler wollte damit aussagen, dass hier ein Medici Papst dargestellt ist. Die Frage ist nun: Welcher Medici Papst könnte diese Figur verkörpern? Da für das Deckengemälde ein Papst aus der Familie der Medici aus der Blütezeit der Renaissance gedacht wurde, könnte Papst Leo X. als eventuelle Papstfigur in Frage kommen.

¹¹⁶ Fichtinger 1983, S.217.

¹¹⁷ Ebd., S.92-93.

¹¹⁸ Cardini 1995, S. 198-199.

Papst Leo X. war der Nachfolger von Papst Julius II.. Er stammte aus dem Medici Haus und war ebenfalls ein wichtiger Mäzen der Künste.¹¹⁹ Unter seinem Pontifikat (1513-1521) gelang es ihm, die Stadt Rom in den kulturellen Mittelpunkt Europas zu bringen und die Ewige Stadt erlebte ihre letzte und reichste Blütezeit in der Renaissance.¹²⁰ Am leoninischen Hof wurden, unter zahlreichen anderen, Raffael, Bramante, Michelangelo, Baldassar Peruzzi und Sebastiano del Piombo von Leo X. mit Aufträgen betraut.¹²¹ Dank der Kunstförderung des Leo X. wurde Rom zum ersten und wichtigsten Kulturzentrum dieses Zeitraumes.

Nach näherer Betrachtung des Pontifikats von Leo X. ließe sich also eine Identifikation von Munkácsys Papstfigur - sogar eher als mit Papst Julius II. - nachvollziehen. Leo X. war ein Medici-Papst, er regierte während der Blütezeit der Renaissance und war ein wichtiger Mäzen der Künste. Durch diesen „Ausblick“ auf die Geschichte der Päpste von Papst Julius II bis Clemens VII. wurde eine Hypothese zu der Papstfigur auf dem Deckengemälde des Munkácsys aufgebaut und nach der ausführlichen Untersuchung des Problems wurde auch eine eventuelle Antwort auf die Frage festgestellt und zwar die wirkliche Identifikation der Papstfigur auf dem Bild, die man als Papst Leo X. bestimmen könnte. Oberhalb der Papstfigur in der Mitte der Kuppelhalle mit dem geöffneten Oculus erblickt man allegorische Figuren von „Fama“ und „Gloria“.

„Gloria“ in der Mitte mit Palmzweig in der Hand verkörpert die Gottheit des Ruhmes, während auf der linken Seite „Fama“ mit Posaune als Personifikation der Ehre und des Ruhmes dargestellt wird.¹²² Die Allegorien sind von Putten umkreist, die auch den Palmzweig, das Symbol des Reichtums, des Triumphs des Lichtes und der Schöpfung halten. Wenn man zum Selbstporträt Munkácsys kommt, muss man die Frage stellen, warum er sich unter die Hauptfiguren der Renaissance mitreihete? Einerseits dient sein Porträt als eine Art von Signatur. Andererseits ist es sicherlich kein Zufall, dass Munkácsy sein Porträt zwischen Raffael, Michelangelo und weiteren bedeutenden Künstlern der Renaissance malte. Durch diese Lösung wollte er seine künstlerische Bedeutung und sein Talent hervorheben. Man darf es allerdings nicht so verstehen, dass Munkácsy sich damit auf die gleiche Stufe heben wollte.

¹¹⁹ Pastor 1923, S.3.

¹²⁰ Ebd. S. 395.

¹²¹ Ebd. S. 396.

¹²² Bischoff 2008, S.149.

Er war nie mit sich selbst zufrieden, während seines ganzen Lebens quälte ihn der Zweifel, ob er tatsächlich als Maler gut genug sei. Er kam aus dem Elend und machte eine erstaunliche Karriere. Seine Erfolge wurden nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika gefeiert, aber er konnte es nicht glauben und wollte immer wieder bessere Werke schaffen. Das Ziel seines Porträts auf dem Werk war es, seinen Namen für die Zukunft zu bewahren. Außerdem versetzte er sein Bildnis nicht in die Mitte als Hauptfigur. Es ist kaum sichtbar, und es scheint so, dass er selbst die Meister der Renaissance betrachtet und ihnen seine Hochachtung entgegenbringt. Auf dem Deckengemälde sind noch zwei wichtige Figuren dargestellt. Am unteren Ende auf der Marmortreppe ist eine männliche Figur als Betrachter zu sehen. Er ist beim Eintreten ins Atelier dargestellt, schreitet die Treppe hinauf und führt gleichzeitig den Betrachter „in das Atelier“ ein. Wenn man die Figur beobachtet, bekommt man das Gefühl, dass durch diese männliche Gestalt der Weg zu den großen Meistern auch für einfache Sterbliche ermöglicht wird. In der himmlischen Zone des Bildes ist ein Engel mit Trompeten in den Händen veranschaulicht. Von der männlichen Figur bis zum Engel wollte Munkácsy einen spirituellen unsichtbaren Weg repräsentieren, wobei die Besucher zu den Höhen der Renaissance aufsteigen können. Es ist eine „Reise“ von der irdischen und realistischen Welt bis zu der himmlischen Höhe. Neben den symbolischen Bedeutungen der Figuren, haben sie auch eine wichtige kompositorische Funktion. Der Mann führt die Betrachter ins Gemälde ein und der Engel krönt es und schließt es gleichzeitig ab.

4.4.2. Die Architektur

Als Raum, wo sich die Atelierszene dieses imposanten Deckengemäldes abspielt, dient eine aufwendig gestaltete Halle mit einer gewaltigen Kuppel. Dieser Raum erfasst die räumliche Komposition der Figuren und wirkt als Bühne und bildet zugleich den Rahmen des Bildes. Auf die Mitte des Gemäldes führt eine schöne Marmortreppe hin, von welcher sich der Zuschauer umschauen kann und mit einem Blick das ganze Werk vor Augen hat. In der Mitte ist die Loggia, welche mit kostbarem Marmor inkrustiert, mit Korinthischen Säulen geschmückt ist, die das Tympanon stützen. Die zwischen den Säulen und dem Tympanon liegenden architektonischen Flächen sind mit prunkvollem Stuck mit Obst -und Blumenmotiven verziert.

Im Zentrum steht das Wappen des Medicis. Die die Papstloggia umgebende Halle ist von vier korinthischen Säulenpaaren umstanden, die das mächtige Gesims tragen. Die Kuppel öffnet sich im halbkreisförmigen Stichbogenfenster, welche der Formgebung nach den Makartschen Lünetten ähneln. Auf dem höchsten Punkt der Kuppel ist eine runde Öffnung sichtbar, welche ein Opaion bildet. In der Renaissancearchitektur wurde diese runde Öffnung mit Vorliebe verwendet, und so sei erneut die Wichtigkeit der Epoche betont. Die Raumkonstruktion ist rund und erinnert an einen Zentralbau. Munkácsy hat hier eine Scheinarchitektur ausgeführt, die eine gewaltige Herausforderung darstellte, weil er diese bei seinen anderen Werken noch nie verwendet hatte.¹²³ Dabei dienen ihm sicherlich andere Maler wie Veronese, Tiepolo oder Tintoretto zum Vorbild. Andrea Pozzo mit seiner Scheinkuppel in der römischen Kirche Sant' Ignazio (Abb. 68) hinterließ bei Munkácsy den größten Eindruck und stellt ein wichtiges Vorbild dar.¹²⁴ Natürlich zeigt Munkácsys Gemälde eine komplett neue Anordnung und es handelt sich nicht um eine einfache Nachahmung Pozzos, lediglich die Grundelemente wie die Anordnung der Säulen und das Opaion verweisen darauf.

4.4.3. Die Farbigkeit

Die Farbgebung des Deckengemäldes bestimmen die in einander schmelzenden Körperfarben und Pastelltöne. Das Kolorit des Bildes beherrschen die Farbtöne Weiß, Beige, Gelb und Nuancen von Blau und Hellgrau. Diese hellen Farben werden stellenweise mit den bunten Trachten der Figuren, wie Rotbraun, Dunkelblau, Rot und Schwarz als Kontrast ergänzt. Im unteren Bereich des Gemäldes tauchen meist die dunklen Farbtöne auf. Die männliche Figur, welche die Treppe hoch geht, trägt ein dunkelblaues und senfgelbes Gewand. Der weißbärtige da Vinci ist im weinroten Mantel dargestellt. Neben ihm steht Raffael bekleidet in verschiedenen Blautönen. Auf der rechten Seite des Bildes tauchen die Aktfiguren in den milden weiß-beigen Hautnuancen auf. Nur in der Mitte wird ein im Vergleich zu den Anderen stärkerer Farbton - Tizianrot - erkennbar. Dieser wirkt aber auf keinen Fall zu grell, er dient lediglich dazu, den Blick des Betrachters in die Mitte zu lenken.¹²⁵ Im oberen Bereich fallen die Abstufungen von verschiedenen Pastellfarben auf.

¹²³ Vgl. Oberhammer 1980, S.194.

¹²⁴ Vgl. Oberhammer 1980, S.188.

¹²⁵ Vgl. Oberhammer 1980, S.195.

In der Mitte verdichten sich die Farbtöne von Hellblau, Grau und Gelb, bzw. die Farben von Eierschale und Beige. Weiter nach oben erscheinen Himmelblau und die die schwebenden Engel umfangenden schnee- und grauweißen Wolken. Auf beiden Seiten tauchen intensive paprikarote Draperien auf – links bei der Leinwand von Veronese, rechts umhüllen sie das weibliche Aktmodell. Der Kontrast zwischen den warmen und kalten Farbtönen steht im Gleichgewicht. Durch diese Farbgebung des Bildes schuf Munkácsy eine ideale Symbiose der hellen und dunklen Nuancen und prägt eine harmonische Mischung des Kalt-Warm-Kontrastes. Die farbliche Ausführung des Gemäldes wurde mit einer Palette von Pastellfarben ausgearbeitet. Die Verwendung dieser Pastelltöne von einem realistischen Maler wie Mihály Munkácsy ist sehr ungewöhnlich. Da der Meister auf seinen Werken immer mit ganz dunklen Erdtönen wie Braun, Grün, Rot und Schwarz gearbeitet hatte dabei das Material Bitumen – Erdpech - verwendete, sind seine Gemälde im Laufe der Zeit noch dunkler geworden. Wenn man sich seinen malerischen Stil und seine Werke ansieht, wo er oft realistische Szenen aus dem Bauernleben dargestellt hat, kann man kaum daraus die Folge ziehen, dass das Deckengemälde von ihm stammt. Laut Oberhammer diskutierte Munkácsy oft über sein Projekt des Deckengemäldes und erwähnte gegenüber seinem französischen Freund, Paul Fresnay, dass das Bild einen Stilwechsel von ihm forderte.¹²⁶ Er tauscht seine virtuose erdtönige Palette gegen milde und sanfte Töne. Man muss sich vor Augen führen, dass die architektonischen Bedingungen im Museum schon gegeben waren und gewisse Konditionen in Munkácsys Vertrag schon bestimmt wurden. Deshalb zeigt das Deckengemälde einen radikalen Wandel im künstlerischen Stil Munkácsy. Gerade durch die für Munkácsy ungewöhnlichen Farbgebung bildet sein Werk mit den Figuren und der Architektur zu den Makartschen Lünetten, bzw. zu den Zwickel- und Interkolumnien-Bildern eine vollkommene Harmonie.

¹²⁶ Oberhammer 1980, S.177.

4.4.4. Licht und Schatten

Die Bausituation des Kunsthistorischen Museums im Treppenhaus ermöglichte keine Beleuchtung des Deckengemäldes unmittelbar durch natürliches Licht. Lediglich von links und rechts durch die drei großen Bogenfenster, die auf den Hof zeigen, fließt das Licht reich ein. Das Licht aus den beiden Höfen und den hohen Fenstern sammelt sich auf dem Marmorboden und spiegelt das Deckengemälde zurück.¹²⁷ Munkácsy musste sich also diese diffuse Lichtsituation des Stiegenhauses vor Augen halten und das Deckengemälde möglichst so ausführen, dass die unvoreilhaftige Lichtsituation im Stiegenhaus gelöst wird.

Die meisterhafte Verwendung des Lichtes und Schattens auf dem Werk ist von großer Bedeutung. Das Gemälde ist auf keinem Fall dunkel, es wirkt sogar sehr hell, als ob es von Sonnenlicht durchflutet wäre. Von den Marmorstufen, auf welchen die männliche Figur in das Atelier eintritt, bis zum ersten Treppenabsatz sind die Stufen mit Schatten bedeckt. Beim nächsten Treppenabsatz, wo man sich in der Mitte des Ateliers findet, sind der Raum und die Figuren schön beleuchtet. Dieser scharfe Kontrast von Licht und Schatten hat eine metaphorische Bedeutung, nämlich eine Abwechslung der „Welten“. Die unteren Stufen zeigen die irdische Welt, deshalb sind sie im Schatten. Auf dem zweiten Treppenabsatz öffnet sich die „Welt der Kunst“ mit den Ikonen der Renaissance, hier ist alles sehr hell. Durch die Beleuchtung des Ateliers und der Figuren wird diese göttliche Welt der Renaissance für die Zuschauer begreifbar. Neben der schönen Beleuchtung der Figuren sind die Bauelemente ebenfalls ausführlich erhellt. Bei den halbkreisförmigen Bogenfenstern über dem mächtigen Gesims bilden Licht und Schatten einen feinen Kontrast. Auf der linken Seite der Kuppel sind die Innenwände mit Schatten bedeckt, auf der rechten Seite fällt das Licht reich in den Raum ein und beleuchtet die Seitenwände. Durch das Zusammenspiel der himmlischen Pastellfarben mit dem Licht und Schatten bekommt der Betrachter das Gefühl, als wäre der Raum durch Sonnenlicht beleuchtet. Trotz der geringen Lichtsituation im Stiegenhaus des Museums schuf Munkácsy ein Deckengemälde, welches durch die harmonische Farbgebung und die feinen Kontraste den Höhepunkt der Decke prägt.

¹²⁷ Vgl. Oberhammer 1980, S.193.

4.4.6. Der geometrisch strukturierte Bildaufbau

Das Deckengemälde von Munkácsy besteht aus Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Die klassische kompositorische Aufteilung des Bildes wird durch senkrechte und waagerechte Linien ergänzt. Den Vordergrund bilden die von Schatten bedeckten Stufen und eine uns den Rücken kehrende männliche Figur. Wo das Licht die Treppe erhellt, wird der Mittelgrund wie eine geometrisch korrekt konstruierte Bühne dem Betrachter veranschaulicht.¹²⁸ Parallele waagerechte Linien führen tief zu der Mittelzone des Gemäldes und laufen bei der Figur Tizians und seiner Schüler zusammen. Die Figuren – Genies der Renaissance – füllen den kompletten Mittelgrund aus. Von der imposanten Leinwand Veroneses bis zu der in Blau gekleideten Frau wurden die Figuren in ein gleichschenkliges Dreieck eingefasst, dessen Spitze durch einen Engelskopf im Himmel gekrönt wird. Auf dem Gemälde herrscht eine schräge Einstellungsweise, nicht nur bei der kompositorischen Einordnung der Modelle, sondern auch bei der mächtigen Leinwand, welche fast in den Raum einbiegt und wie eine Wand wirkt. Wegen dieser Lösung der Komposition kann man keine perfekte Symmetrie auf dem Deckengemälde erkennen. Im Hintergrund erscheint ein architektonischer Raum, eine Kuppelhalle mit Öffnung der Decke. Da Munkácsy bis dahin noch kein Deckengemälde ausgeführt hatte, hatte er keine technischen Erfahrungen. Obwohl Munkácsy schon mehrmals Gemälde mit Riesenformat ausgeführt und bei den Christusbildern auch architektonische Elemente verwendet hatte, musste er bei der „Apotheose der Renaissance“ mit Schwierigkeiten bei der Ausarbeitung der Komposition und der Perspektive kämpfen. Deshalb studierte er die Deckenmalerei der Spätrenaissance, bzw. des Barock und arbeitete mit dem Architekten Cognier im Hinblick auf die Architektur und Perspektive zusammen. Als Perspektive wurde hier eine konventionelle Lösung für die Deckenmalerei verwendet - die Froschperspektive. Durch diese betrachtet man das Deckengemälde von unten, d.h. aus dieser Perspektive hat man den besten Blick auf das Werk, denn so hat es korrekte Dimensionen.

¹²⁸ Oberhammer 1980, S.179.

4.4.5. Blickführung

Die Blickkontakte zwischen den Figuren – wie alle kleinen Details auf dem Deckenbild – sind für die Analyse des Werkes von großer Bedeutung. Wenn man den Blick der Renaissancekünstler beobachtet, wird für den Zuschauer verständlich, warum dieses Deckengemälde und das ganze kunsthistorische Programm des Stiegenhauses so komplex ist und so meisterhaft und genial von Munkácsy und den anderen Künstlern komponiert wurde.

Zuerst wird die Blickführung der einzelnen Figurengruppen betrachtet, danach folgt eine Untersuchung, wie das Gemälde auf den Zuschauer wirkt. Wie schon erwähnt wurde, sind die Figuren im Mittelgrund des Bildes in kleinen Gruppen angeordnet. Die die Treppen aufsteigende Figur erblickt gleich zwei Künstlergruppen - links Leonardo da Vinci mit Raffael, rechts Michelangelo umgeben von zwei Männern. Da Vinci und Raffael sind in ein lebhaftes Gespräch vertieft, Raffael dreht seinen Kopf leicht zu Seite, sein Blick fällt auf da Vinci. Das Gesicht Da Vincis ist frontal dargestellt, so schaut er einerseits auf die eintretende Figur auf den Stiegen, andererseits auf den Betrachter des Gemäldes. Die Figur Michelangelos wurde in einer seitlich sitzenden Pose gemalt, so dass er sich ebenfalls auf den Eintretenden fokussieren kann. Früher habe ich bemerkt, dass man die männliche Figur auf den Stiegen als Identifikationsfigur des Zuschauers verstehen kann. Er passt irgendwie nicht ins Bild, denn er ist kein Künstler. Er erscheint als ein Fremder. Durch die Blicke von da Vinci und Buonarroti auf diese Person – obwohl die Augen des Michelangelo zu sind - wirkt es so, als ob Leonardo und Michelangelo diese fremde Person einbeziehen. Da Vinci führte eine Diskussion mit Raffael, als der Mann in den Raum eingetreten ist, und Michelangelo war in seine Gedanken vertieft. Es sieht so aus, als ob Munkácsy den Moment verewigte, als Leonardo und Michelangelo plötzlich die „neue“ oder „fremde“ Figur wahrnehmen. In der Mitte des Bildes ist eine weitere Gruppe mit Tizian und seinen Schülern. Der Meister und seine Schüler betrachten die Akte. Sie sind in ihre Arbeit vertieft und bemerken die eintretende Figur nicht. Links betrachtet Veronese sein Werk. Rechts hinter den Akten beobachtet Munkácsy die Künstler. Munkácsy fokussiert sich nicht nur auf die Künstler sondern auch auf die Zuschauer. Durch ihn wird der Zuschauer mit den Ikonen der Renaissance in Verbindung gebracht.

In der Papstloggia ist der Papst genauso im Mittelpunkt wie die Künstler bei ihrer Arbeit und sein Blick richtet sich auf den Plan, welcher ihm gerade gezeigt wird. Die vom Himmel niedergehende Gloria spielt eine wesentliche Rolle auf dem Bild. Gloria blickt auf den Meister der Renaissance und gleichzeitig auf die Figur auf den Stiegen, so auch auf den Betrachter. Es ist sehr interessant wie sich die Blicke Glorias, Leonardos und Michelangelos auf die männliche Figur richten. Glorias Blick steht ebenso in Kontakt mit Fama auf der Makartschen Lünette, welche unten dem Deckengemälde liegt.

Durch diese geniale Einordnung der Figuren und durch die meisterhafte malerische Lösung ihrer Augenausdrücke schuf Munkácsy einen symbolischen Kontext inner- und außerhalb des Gemäldes, welches auch mit dem von Makart entworfenen Programm im Zusammenhang steht.

5. Die Vorzeichnungen für das Deckengemälde

Die Ausarbeitung des großen Deckengemäldes erforderte eine sehr lange Arbeitsphase. Munkácsy fertigte über 150 Vorzeichnungen und Skizzen für das Deckenbild an. Neben den Vorzeichnungen machte der Maler auch sieben Öl-Farbskizzen: den "Budapester Tondo", die "Skizze Váczy", die "Skizze Harkányi" die "Skizze Wertheimer", die "Skizze Friedmann", den "Wiener Entwurf" und letztendlich den "Großer Karton".¹²⁹ Vorzeichnungen und Farbskizzen spielen eine wesentliche Rolle bei der Endausführung des Bildes. Dadurch wird die komplette malerische Ausarbeitung des Gemäldes - von der Entwicklungsphase bis zum fertigen Werk - nachvollziehbar und man kann die verschiedenen Arbeitsperioden des Künstlers und die Änderungen auf den Bildern beobachten.

Im Weiteren folgt die nähere Betrachtung einiger Vorzeichnungen, bzw. Skizzen, welche zu den späteren Öl-Farbskizzen gehören. Vorzeichnungen und die Farbskizzen werden mit dem fertigen Deckengemälde verglichen, damit man einen klaren Einblick in Munkácsys Arbeitsweise bekommt und den Ablauf bzw. die Fertigstellung des Deckenbildes nachvollziehen kann.

¹²⁹ Kriller / Kugler 1991, S.253.

5.1. Die Vorzeichnungen und Farbskizzen

Als früheste Öl-Farbskizze wurde der von Oberhammer als „Budapester Tondo“ (Abb. 69)¹³⁰ bezeichnete mit Öl auf Leinwand ausgearbeitet¹³¹. Der Ausarbeitung des Tondo gehen zahlreiche Zeichnungen voran. Auf dem quadratischen Gemälde von 51 x 55 cm ist ein „Kreis“ offensichtlich als Kuppel dargestellt, welcher auf die Illusion eines Gewölbes verweist.¹³² Das Innere der „Kuppel“ zeigt den Himmel und die Wolken als Metaphern für die Überwelt. In der himmlischen Atmosphäre wurden mehrere Figuren beigefügt, die stehend, sitzend und schwebend dargestellt sind. Im oberen Teil der Skizze ist eine Architektur, möglicherweise ein Zentralbau mit Fensteröffnungen, erkennbar. Von dem Zentralbau zu der Mitte des Bildes gelangt der Blick des Zuschauers auf eine Frauenfigur, die ihr Kind auf dem Schoß hält. Die Mutter mit ihrem Kind ist frontal dargestellt und bekleidet. Im rechten Bildraum befindet sich eine zweite Mutterfigur. Die junge nackte Mutter mit ihrem Kind sitzt auf einer Wolke, welche mit roter Draperie bedeckt ist. Durch die grelle rote Draperie wird diese Figurengruppe betont. Neben der Mutter steht eine braune Vase und bei ihrem Knie ist ein Füllhorn, welches das Symbol der Fruchtbarkeit und der Mutterschaft ist. Unter der Mutterfigur ist eine nackte weibliche Gestalt zu sehen. Die Frauenfigur sitzt auf einer rotweinfarbenen Draperie, welche im himmlischen Bildraum schwebt. Die Frau hebt ihren Arm, um ihr Gesicht verdecken. In der unteren Bildebene schwebt ein Puttenpaar. Auf der linken Seite des Bildes ist ein Genius mit Flügeln. Er führt eine junge, nackte, männliche Gestalt, die in ihrer rechten Hand einen wenig erkennbaren Lampion hält.¹³³ Oberhammer stellt fest, dass die Farben bei der erwähnten Stelle sehr hell sind, also könnte es sich um eine Lichtquelle handeln. Neben dem Genius und der männlichen Figur kann man noch weitere Figuren wahrnehmen. Diese sind wahrscheinlich Putten oder Engel. Hinter dem Genius erscheint wiederum ein architektonisches Element - wahrscheinlich ein Gebälk mit Säulen.¹³⁴

¹³⁰ Oberhammer benennt diese Farbskizze als „Budapester Tondo“ in seinem Aufsatz, aber dieser Name kommt ursprünglich nicht von ihm. In seinem Aufsatz erwähnt er, dass die Benennung als Tondo ziemlich missverständlich ist, weil es sich nicht um ein kreisförmiges Bild handelt, sondern um ein quadratisches Gemälde.

¹³¹ Oberhammer 1980, S.174.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. Oberhammer 1980, S.174.

¹³⁴ Vgl. Oberhammer 1980, S.176.

Auf dem Tondo herrschen die Farbtöne von Blau, Braun, Hellbraun, Grau und Schwarz vor. Stellenweise tauchen einige Nuancen von Rot auf. Die Farben sind im oberen und unteren Bildraum ziemlich dunkel und erst in der Mitte des Bildes lösen die hellen Farben diese Dunkelheit auf. Das Thema des Bildes ist etwas schwierig zu bestimmen, weil das ganze Werk wenig ausgearbeitet wurde. Laut Oberhammer spiegeln die Mutterfiguren die Symbole des Lebens und der Schönheit wider. Das Kind verkörpert den Beginn. Die Figur des Genius und des Jungen sind Symbole des schöpferischen Geistes, der Kunst und des Gedichtes. Sie repräsentieren eine Allegorie, wobei der wirkende Geist Licht in die Finsternis bringt. Der Öl-Farbskizze des "Budapester Tondo" folgten zahlreiche Vorstudien der einzelnen Figuren und der Komposition. Die Vorstudien wurden in verschiedenen Skizzenbüchern des Malers aufbewahrt. Die ersten Vorstudien, die ich gründlicher betrachten möchte, stellen die Mutterfigur in unterschiedlichen Posen dar.

Die erste Vorstudie (Abb. 70) zeigt eine Mutter mit Kind im Profil. Die Zeichnung ist etwas grob und kaum detailliert, trotzdem sind die Mutterfigur und das Kind deutlich erkennbar. Das nächste Blatt (Abb. 71) zeigt die gleiche Darstellung, nun etwas ausführlicher gezeichnet. Die Mutter posiert im Profil. Das Kind auf ihrem Arm ist frontal dargestellt. Man kann die einzelnen Gesichtsteile wie die Augen, Nase und Mund erkennen. Die Figuren sind in der dritten Dimension gestaltet und sie stehen vermutlich im Raum und schweben nicht wie bei der vorigen Studie. Eine weitere Vorzeichnung (Abb. 72) zeigt gleichzeitig drei verschiedene Variationen für die Lösung der Mutterfigur. Die Posen der Figuren sind fast gleich. Munkácsy experimentiert mit der Körperhaltung und der Gesichtshaltung.¹³⁵

Eine weitere Vorzeichnung (Abb. 73) zeigt eine frühe Komposition des Muttermotivs.¹³⁶ In der Mitte des Bildes steht eine weibliche Figur von verschiedenen Linien und Motiven umrahmt, diese stellen möglicherweise den Himmel und die Wolken dar. Die weibliche Gestalt ist mit einem Gewand bekleidet und ihr linker Arm geht in die Höhe. Rund um die Figur kann man andere menschliche Gestalten wahrnehmen. Links von der Frauenfigur sind mehrere kreisförmige Abbildungen zu sehen, die eventuelle Köpfe zeigen könnten.

¹³⁵ Vgl. Oberhammer 1980, S.189. Munkácsy Mihály, Skizzenbuch F.65.148. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1886-88, S.31-33.

¹³⁶ Munkácsy Skizzenbuch F. 65.148. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1886-88, S.34.

Oben erkennt man eine stilisierte Figur mit Flügeln, die eine Vorstudie der späteren Gloria sein könnte. Eine klare kompositorische Entwicklung zeigen die folgenden Vorstudien aus einem anderen Skizzenbuch aus dem Jahr 1887. Die Kohlezeichnung auf der Seite 24 (Abb. 74) stellt eine Teilstudie über eine Weltkugel, eine sitzende Mutterfigur mit ihrem Kind und einen weiblichen Akt dar.¹³⁷ Die Studie wurde sehr einfach, wirklich nur skizzenartig ausgeführt. Die Komposition erinnert an die auf den "Budapester Tondo" erscheinende Mutterfigur und an den weiblichen Akt, der unter der auf Wolken sitzenden Mutter posiert. Wenn man die weiteren Vorstudien für den "Budapester Tondo" beobachtet, wird eindeutig, dass das Muttermotiv für Munkácsy eine wichtige Rolle am Anfang seines Entwurfsprozesses spielte. Im gleichen Skizzenbuch tauchen weitergeführte Vorstudien des Muttermotivs und der Weltkugel auf. Auf Seite 7 (Abb. 75) kann man eine stehende Mutter mit ihrem Kind auf der Weltkugel betrachten.¹³⁸ Die Weltkugel ist auf der rechten Seite des Bildes. Die weibliche Figur hebt ihren linken Arm in die Höhe und in dem rechten hält sie ihr Kind. Neben ihren Füßen sind seitlich zwei abstrahierte Figuren erkennbar. Im oberen Bereich des Bildes wurden abstrakte Engelsfiguren skizziert. Auf der nächsten Seite im Skizzenbuch (Abb. 76) wurde das Weltkugelmotiv weitergeführt.¹³⁹ Die Weltkugelszene steht immer noch auf der rechten Seite der Studie. Die Mutterfigur zeigt einige Unterschiede zu der vorigen Skizze. Sie hält ihr Kind in den Armen und drängt es zu ihren Brüsten. Neben ihren Füßen sind die Figuren etwas deutlicher erkennbar und stellen vermutlich kleine Putten dar. Die Komposition zeigt eine kreisförmige Abbildung, wobei die Anordnung der skizzierten Figuren eine Runde darstellt. Sehr interessant ist, dass Munkácsy die Figur der Mutter immer wieder genauer und ausführlicher ausarbeitete als die anderen Gestalten des Bildes. Für die kompositorische Entwicklung der Vorstudien tauchen zahlreiche Beispiele in den Skizzenbüchern des Malers auf, wobei man nicht nur die Figuren, sondern auch gewisse Kompositionsmerkmale des späteren Gemäldes erblicken kann. Meiner Meinung nach stellt die Vorstudie auf Seite 16 des Skizzenbuches (Abb. 77) von 1887 eine deutliche Entwicklung des Bildes dar.¹⁴⁰ Auf dieser Skizze erkennt man die Figur der Mutter mit ihrem Kind auf dem Globus in der Mitte des Bildes posierend.

¹³⁷ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.24.

¹³⁸ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.7.

¹³⁹ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.8.

¹⁴⁰ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.16.

Links von der Weltkugel fallen weitere Figuren auf und oben erscheint eine Engelsfigur. Im unteren Teil der Skizze wurde ein halbkreisförmiger Bogen entworfen, vermutlich als Andeutung von stilisierten Säulen gestützte Kuppel. Bei dieser Studie ist das Motiv des architektonischen Raumes für die spätere Ausführung des Deckengemäldes vorgebildet. Die nächsten Vorstudien zeigen die Entwicklung dieses architektonischen Raumes. Auf Seite 10 (Abb. 78) wird die Komposition des Bildes zur ganzen Kreisform ausgeführt.¹⁴¹ Innerhalb des Kreises fällt die schon gut erkennbare Weltkugel mit dem Muttermotiv auf. Der Globus ist auch hier in der Mitte dargestellt. Links wird er von einer Figur, vermutlich einem Engel, umgeben. Oben in der Mitte bei dem Kopf der Mutter verkörpern die Linien eine Gestalt mit Flügeln, wahrscheinlich eine Vor-Figur der Gloria. In der rechten Ecke der Skizze wurden drei Gestalten beigefügt. Die Komposition ist sehr klar und einfach. Diese Einfachheit wird bei dem nächsten Beispiel keine Rolle mehr spielen.

Die nächste Skizze (Abb. 79) stellt ein quadratisches Bild dar, wobei man einen komplett ausgeführten Kreis als Kuppelbau, welcher durch drei Säulen gestützt wird erkennt.¹⁴² Die Komposition zeigt mehrere Figuren innerhalb der „Kuppel“. Diese wurden dicht auf dem Blatt entworfen, trotzdem sind die Figur der Mutter und der Globus sehr gut erkennbar. Auf der linken Seite sind zwei Figuren, die den späteren Jungen und den Engel, der den Jungen zur Mitte des Bildes zieht darstellen könnten. Die letzte Skizze (Abb. 80), die als wichtigste Vorstudie für den „Budapester Tondo“ gelten kann, befindet sich im Skizzenbuch von 1887 auf der Seite 20.¹⁴³ Das Bild zeigt keine Kreisform und ist eher quadratisch, aber die Figuren und die Linien zeigen eine ähnliche himmlische Szene wie sie die Farbskizze darstellt. Die virtuose Linienführung symbolisiert die schwebenden Wolken. Die Mutterfigur sieht man stehend auf der rechten Seite des Blattes. Links fällt eine abstrakte Engelsgestalt auf, gleich wie bei der farblichen Version. Auf der Farbskizze sind mehrere Figuren dargestellt, aber die vorherige Skizze könnte als Ausgangspunkt für die farbliche Fassung dienen.

Die nächste Öl-Farbskizze, die gründlicher betrachtet wird, ist die nach ihr Besitzer benannte „Skizze Váczy“ (Abb. 81). Dieser folgen noch weitere Öl-Farbskizzen, die ihre Namen ebenfalls durch Privatbesitzer erhalten haben.

¹⁴¹ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.10.

¹⁴² Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.12.

¹⁴³ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.20.

Das Bild wurde mit Öl auf Leinwand angefertigt und zeigt eine quadratische Bildoberfläche, wobei der Raum und die Figuren im Vergleich zu dem „Budapester Tondo“ besser ausgearbeitet sind. Der Raum, in welchem die Handlung stattfindet, stellt einen theatralischen Vordergrund, wobei die Figuren auf einer Bühne posiert sind.¹⁴⁴ Auf dieser Öl-Skizze sind die Figuren schon erkennbar, aber noch nicht sehr detailliert entworfen. Munkácsy arbeitete mit groben Pinselstrichen und malte mehr farbige Formen als menschliche Gestalten.

Im Fall der „Skizze Váczy“ können die Figuren nicht eindeutig identifiziert werden. Die Skizze dient eher zur Ausführung der Komposition und zur Anordnung der Figuren. Munkácsy verändert die Komposition bei dieser Skizze, und außer dem Balkon, auf welchem der Papst dargestellt wird, verwendete er kaum architektonische Elemente. Die Muttermotive erschienen nicht mehr auf dem Bild, die Figur des Genius mit zwei Engeln hat sie in der Mitte ersetzt. Die Figurengruppen, die bei den späteren Skizzen und bei dem fertigen Werk die Künstlergruppen und ihre Schüler bilden, sind auf der „Skizze Váczy“ stellenweise erkennbar – Leonardo da Vinci, Raffael und Tizian, bzw. die Papstfigur – obwohl sie nicht vollständig ausgearbeitet sind. Ihre Anordnung wird bei den späteren Skizzen auch so erscheinen, nur werden sie mit anderen Figuren ergänzt. Neben den Figuren fällt die riesengroße Leinwand von Veronese auch auf der Skizze auf. Die Leinwand wurde nun durch große Pinselstriche dargestellt, aber ihre endgültige Stelle wurde schon bei dieser Farbskizze von Munkácsy bestimmt. Die zwei Frauenakte auf der linken Seite des Bildes wurden gleichermaßen auf ihrem späteren Platz angeordnet. Die Farbgebung der „Skizze Váczy“ unterscheidet sich sehr vom „Budapester Tondo“. Auf dem Werk herrschen die Blautöne, Weiß und Grau, bzw. die verschiedenen Erdtöne, welche mit Rot ergänzt wurden. Die Farbpalette des „Budapester Tondo“ verweist mehr auf den realistischen künstlerischen Stil des Malers, bei der „Skizze Váczy“ werden die typischen Farbtöne Munkácsys – Schwarz, Braun, Rot – um helle Pastellfarben erweitert. Munkácsy experimentiert mit der Verwendung einer neuen Farbpalette. Das Ergebnis dieses Experiments wird in den späteren Öl-Farbskizzen und bei der Endausführung sichtbar. Die Öl-Farbskizze Váczy beruht auch wie der „Budapester Tondo“ auf Vorstudien, nicht nur über die Komposition, sondern auch für einige Figuren.

¹⁴⁴ Kriller / Kugler 1991, S.253.

Für die Komposition dient eine Federzeichnung (Abb. 82) aus den Jahren 1886-88, die eine ähnliche räumliche und figurale Anordnung zeigt.¹⁴⁵ Einige Künstler sind gut erkennbar, so die Gruppe von Da Vinci und Raffael und Tizian und seine Schüler beim Aktzeichnen, bzw. die Figuren in der späteren Papstloggia, welche hier als Balkon dargestellt wird. Auf der Zeichnung befinden sich noch keine architektonischen Elemente (außer einem Kuppelraum), es ist nur ein quadratischer Rahmen zu sehen, welcher den Raum des Bildes kennzeichnet. In der Mitte des Bildes erscheint die Engelsfigur wie bei dem farblichen Entwurf. Für die "Skizze Váczy" wurden auch Vorstudien einzelner Figuren angefertigt. Die erste Figurenstudie (Abb. 83) stellt den Engel – später Gloria – bereits in der gleichen Pose dar.¹⁴⁶ Die nächste Studie zeigt einen Entwurf von Leonardo da Vinci und Raffael (Abb. 84). Sie ist ziemlich grob gezeichnet, trotzdem ist aber das Figurenpaar gut erkennbar.¹⁴⁷ Die letzte Zeichnung (Abb. 85), die für die "Skizze Váczy" diente, stellt Tizian und seine Schüler dar. Sie ist sehr detailliert und man kann die Künstler sofort erkennen.¹⁴⁸

Eine andere Farbskizze ist die sogenannte "Skizze Harkányi" (Abb. 86), wobei eine deutliche kompositorische Änderung des Bildes erfolgte. Während meiner Forschung entdeckte ich eine Schwarz-Weiße Aufnahme, welche durch Oberhammer publiziert wurde.¹⁴⁹ Neben Oberhammer bezieht Beatrix Kriller sich ebenfalls auf diese Skizze, aber in ihrer Publikation war keine Abbildung vorhanden.¹⁵⁰ Das Werk zeigt die Kuppelarchitektur des Bildes. Der Raum stellt eine Kuppelhalle mit halbkreisförmigen Bogenfenstern dar. Die Kuppel wird durch Säulen getragen. In der Mitte wurde die Papstloggia ausgearbeitet. Die Figuren sind gut erkennbar, es gibt keine großen Änderungen im Vergleich zur "Skizze Váczy". Die Figur Veroneses befindet sich immer noch vor der riesigen Leinwand. In der Mitte schwebt Gloria und neben ihr ist Fama mit einer Posaune zu erkennen. Während meiner Forschung habe ich für diese Farbskizze auch eventuelle Vorstudien in Skizzenbüchern gefunden, die in der Ungarischen Nationalgalerie aufbewahrt werden.

¹⁴⁵ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.66.

¹⁴⁶ Munkácsy Skizzenbuch F.65.151. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1886-1888, S.25.

¹⁴⁷ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.66.

¹⁴⁸ Munkácsy Skizzenbuch F.65. 151. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1886-1888, S.26.

¹⁴⁹ Oberhammer 1980, S.184.

¹⁵⁰ Kriller / Kugler 1991, S.253.

Zwei wichtige Beispiele möchte ich anführen. Die erste Skizze ist eine Kohlezeichnung (Abb. 87), welche die Kuppelhalle mit stilisierten Figuren darstellt.¹⁵¹ Die andere Studie (Abb. 88) zeigt die Einzelfigur des Engels, die in der Luft schwebt.¹⁵² Der Engel bewegt sich von links nach rechts. Diese Pose wurde auf den späteren Skizzen verändert und sich von rechts nach links bewegend ausgearbeitet. Die architektonische Komposition wurde bei der "Skizze Wertheimer" (Abb. 89) einen Schritt weitergeführt. Diese Farbskizze erhielt ihren Namen von Klara Wertheimer, die das Bild besaß.¹⁵³ Hier lässt Munkácsy eine Treppe als Vordergrund zu der „Bühne“ ausführen. Die Papstloggia ist erhöht und ein runder Säulengang, der die Kuppel unterstützt, wurde in der Mitte entworfen. Auch zu dieser Farbstudie entdeckte ich zwei wesentliche Skizzen, die bei der Endausführung der Studie eine wichtige Rolle spielten. Die erste Skizze ist eine Kohlezeichnung (Abb. 90), die deutliche architektonische Änderungen im Vergleich zu der "Skizze Wertheimer" zeigt.¹⁵⁴ Auf der Studie ist die Treppe deutlich nachvollziehbar und auch die erhöhte Loggia, bzw. der Säulengang. Die andere Skizze ist eine Federzeichnung (Abb. 91), welche den architektonischen Raum und auch die Figuren etwas ausführlicher darstellt.¹⁵⁵ Die Figurengruppen von Leonardo und Raffael, bzw. Tizian mit seinen Schülern und auch die weiblichen Akte sind viel deutlicher als bei der früheren Fassungen.

Auf der "Skizze Friedmann" (Abb. 92) trifft der Betrachter auf das fast ausgeführte Werk. Diese Öl-Skizze stellt schon das komplette Bildthema mit den Figuren und mit dem architektonischen Hintergrund dar und malerisch wurde es sehr ausführlich ausgearbeitet. Die Figuren, die auf einer Bühne posieren, wurden detaillierter ausgeführt. Sie sind in Gruppen angeordnet und die einzelnen Künstler sind deutlich erkennbar. Auf der Stiege steht die eintretende Figur, links nach ihr kommen Leonardo und Raffael mit einem Hund zu ihren Füßen, rechts ist die Gestalt des Michelangelo zu sehen. Hinter Leonardo wurde die Leinwand mit Paulo Veronese von Munkácsy platziert. Die Figur Veroneses ist schon komplett ausgeprägt im Gegensatz zu den anderen Skizzen. In der Mitte steht Tizian mit seinen Schülern und sie studieren die Akte, die beide schon menschlicher ausgeführt wurden.

¹⁵¹ Munkácsy Skizzenbuch F.65. 152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.34.

¹⁵² Munkácsy Skizzenbuch F.65.149. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1886-87, S.29.

¹⁵³ Oberhammer 1980, S.184.

¹⁵⁴ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.46.

¹⁵⁵ Munkácsy Skizzenbuch F.65. 153. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S. 28.

In der Papstloggia sind – außer des Papstes und des Künstlers - mehrere Figuren skizziert worden. Diese Figuren sind wenig zu erkennen, weil sie sehr ungenau gemalt wurden. Diese Malweise verweist auf Munkácsys Unsicherheit und zeigt, dass der Künstler bei dieser Öl-Farbskizze für die Anordnung der Figuren in der Loggia noch keine endgültige Lösung gefunden hat. In der Mitte ist die schwebende Gloria, die auf dieser Farbskizze weitergeplant wurde und die Nebenfiguren – die Engel und die Putten – sind auch besser zu erkennen. Der Raum auf der “Skizze Friedmann“ erinnert an eine runde Kuppelhalle oder an das Innere eines Tempels. Auf dem Bild wurde der architektonische Raum schon so weitergeführt, dass die kreisförmigen Fensterbögen, bzw. auch die Kuppel tragenden Säulen schön erkennbar sind. Die im Vordergrund stehende Papstloggia und die Balustrade sind sehr detailliert ausgeführt. Durch diesen präzise entworfenen Raum nähert sich das Bild der Endphase des Werkes. Die Farbgebung der “Skizze Friedmann“ führt einen Schritt weiter zu den Pastelltönen des fertigten Hauptwerks. Trotz der Benutzung von Weiß, Grau, Beige und von Sandtönen, trotz der Farbigkeit der Figuren (außer der Aktfiguren) bleibt das Werk immer noch etwas dunkel. Dabei spielt der „echte“ Stil Munkácsys – in dunklem Braun, Schwarz und in Rot bekleidete Figuren – immer noch eine wichtige Rolle.

Während meiner Forschungsarbeit untersuchte ich weitere Vorstudien in den Skizzenbüchern des Malers, welche wahrscheinlich für die “Skizze Friedmann“ als Vorlage dienten.

Die erste Skizze, die ich eingehend betrachten möchte, ist eine Grafitzeichnung (Abb. 93) aus dem Jahr 1887. Die Studie zeigt ein quadratisches Bild mit einem erweiterten Bildraum.¹⁵⁶ So sind zum Beispiel die Stiegen, die zum Bildzentrum führen, breiter, den halbkreisförmigen, hallenartigen Raum und die Säulen, die vermutlich eine Kuppel tragen, kann man auf dieser Zeichnung deutlich erkennen. Nicht nur die Architektur, sondern auch die Figuren wurden etwas überarbeitet und stellenweise mit neuen Gestalten ergänzt. So der Hund zu den Füßen von Da Vinci und Raffael, welcher als eine abstrakte Form auf dieser Studie auffällt erst in der farblichen Version sehr deutlich als Hund ausgearbeitet wurde. Neben dieser Grafitzeichnung tauchen Einzelstudien für einige Figuren aus den Jahren 1886 und 1887 auf, etwa für die Figur der “Gloria“.

¹⁵⁶ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.42.

Auf der "Skizze Friedmann" ist die Engelsfigur viel deutlicher ausgearbeitet dargestellt als auf den vorherigen Farbskizzen, die Pose und die Körperhaltung der Gloria wurden genauer ausgeführt als bei der "Skizze Váczy" oder bei der "Skizze Harkányi". Für diese Engelsfigur diente eine Skizze (Abb. 94) aus den 1880er Jahren als Vorstudie.¹⁵⁷ Auf dieser Zeichnung ist nur Gloria dargestellt. Ihre Arme breiten sich auf beiden Seiten aus und ihre Füße sind leicht gebogen, so schwebt sie in der Luft. Ihr Gewand - welches ihre Hüften enthüllt - wurde ausführlich ausgearbeitet. In dieser schwebenden Pose taucht sie auch auf der "Skizze Friedmann" auf. Die letzte untersuchte Vorstudie für die "Skizze Friedmann" ist auch eine Einzelstudie für die Figur des Michelangelo (Abb. 95).¹⁵⁸ Der Meister ist sitzend dargestellt und stützt seinen Kopf auf seiner linken Hand ab. Die andere Hand ruht in seinem Stoß. Interessanterweise fällt seine Figur in keiner der Vorstudien in den Skizzenbüchern auf, aber auf der farblichen Version, der "Skizze Friedmann", wurde er dargestellt.

Die nächste zu untersuchende Öl-Farbskizze ist der "Wiener Entwurf" (Abb. 96), welcher zu den letzten Farbskizzen des ungarischen Malers zählt. Er zeigt eine sehr detailliert ausgearbeitete Öl-Studie im Vergleich zu den früheren Farbskizzen. Das Bild stellt einen Kuppelraum dar, wobei die einzelnen architektonischen Parteien erstaunlich genau bemessen wurden. Diese präzise Ausführung des Entwurfes lässt vermuten, dass Munkácsy die Hilfe von Louis Gerald, einem Spezialisten für Perspektive, in Anspruch nahm. Der "Wiener Entwurf" wurde im Atelier des Malers Guillaume Dubufe fertiggestellt. Munkácsy widmete das Gemälde Dubufe, da sein Name mit der Signatur Munkácsys unten in der rechten Ecke des Bildes zu erkennen ist. Im „Wiener Entwurf“ kann der Betrachter mit einem architektonisch, sehr genau ausgeführten Bildraum betrachten. Im Kuppelraum, in welchem die Künstlergruppen dargestellt sind, bildet die Papstloggia ein zentrales Motiv. Die Darstellung der Loggia mit den Säulen und dem Wappen ist sehr imposant und symmetrisch ausgeführt. Das gesamte Bild beherrscht eine starke Symmetrie. In diesem System sind die Figuren fixiert und einen Schritt weiter ausgearbeitet als bei den früher untersuchten Skizzen. Die ursprüngliche Vorstellung der theatralischen Anordnung der Künstlerfiguren wurde nicht verändert. Die Figuren sind, wie bei den anderen Farbstudien, auf einer erhöhten Bühne in gleichen Gruppen angeordnet.

¹⁵⁷ Munkácsy Skizzenbuch F.65.149. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1886-1887, S.30.

¹⁵⁸ Munkácsy Skizzenbuch F.65.153. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.75.

So könnte man feststellen, dass Munkácsy sein Hauptmotiv nicht veränderte, sondern immer weiter dachte und präziser ausarbeitete. Er erweiterte die schon dargestellten Figuren durch zusätzliche menschliche Gestalten. Rechts hinter dem stehenden Akt wurde noch eine männliche Figur mit groben Pinselstrichen aufgetragen. Einige Quellen berichten, dass diese Figur das spätere Selbstporträt Munkácsys bezeichnet.¹⁵⁹ Mit dieser Annahme bin ich nicht wirklich einverstanden, weil diese männliche Gestalt, welche auf dem „Wiener Entwurf“ noch nicht ganz zu erkennen ist, auf dem späteren „Großen Karton“ in der gleichen Pose als ein junger Mann dargestellt wird.

Wenn man die zwei Skizzen nebeneinander stellt, wird deutlich, dass der Mann hinter dem Akt jedoch bei der nächsten Arbeitsphase des Malers lediglich weitergeführt wurde. Die Idee des Selbstbildnisses sollte meiner Meinung nach erst später bei der Endausführung des Deckengemäldes aufkommen. Die in der Papstloggia eingesetzten Figuren sind deutlicher überarbeitet als bei der „Skizze Váczy“. Sie sind zwar immer noch etwas rasch gemalt, aber man sieht schon eine starke Veränderung, wodurch auch die endgültige Vorstellung des Malers nachvollziehbar wird. Die in der Mitte schwebende Engelsgruppe mit Gloria wurde auch, wie die anderen Figuren, auf dem Bild besser ausgeführt. Die Gestalt Glorias ist viel imposanter und die Details, wie die Draperie, welche sie bedeckt und der Palmzweig, bzw. die Putten und die anderen Engel neben Gloria wurden mehr zum Ausdruck gebracht. Das Kolorit des „Wiener Entwurfes“ zeigt eine gewisse Dunkelheit. Durch die herrschenden dunklen Farbtöne erhält der Zuschauer einen völlig anderen Eindruck von dem Bild. Die bisher beobachteten Skizzen zeigten eine sukzessive Aufhellung der Farbpalette Munkácsys. Am „Wiener Entwurf“ kann man keine echten Pastelltöne erkennen. Die dominierenden Nuancen sind Schwarz, Braun, Hellbraun, Rot, die Nuancen von Gelb und Ocker, bzw. Blau. Weiß wurde im himmlischen Bereich bei der Scheinkuppel und für die Bühne benutzt, aber die weiße Farbe scheint hier etwas „dreckiger“ und „schwerer“. Im Himmel hat man das Gefühl, als sollten die weißen Flecken nicht die leicht schwebenden Wolken kennzeichnen, sondern etwas Schweres wie Rauch. Die „Wiener Entwurf“ dient als Demonstration einer technischen Skizze, auf welcher die Perspektiven und die räumlichen Anordnungen genauer bestimmt wurden und im diesen Fall spielt die Farbgebung keine große Rolle.

¹⁵⁹ Kriller / Kugler 1991, S.253.

Für den ‐Wiener Entwurf‐ tauchten auch einige eventuelle Vorstudien während der Forschung auf. Die erste Grafitzeichnung (Abb. 97) von 1887 zeigt eine komplette Ansicht des späteren Gemäldes, wobei die Architektur wiederum eine wesentliche Rolle spielt.¹⁶⁰

Die Stufen und die Säulen sind viel deutlicher ausgeführt als bei den anderen Studien, obwohl auch diese immer noch sehr skizzenhaft ausgearbeitet wurden. Es ist sehr interessant, dass der Hund bei dieser Studie sehr deutlich wahrnehmbar ist, ähnlich wie bei der Vorstudie für die ‐Skizze Friedmann‐. Die präzise Ausführung der architektonischen Elemente bedarf einer guten Planung. Eine weitere Skizze (Abb. 98) zeigt ein architektonisches Element, welches man auf der ‐Wiener Skizze‐ sehr gut bestehen kann, nämlich ein Detail der Säulenpaare im Kuppelraum.¹⁶¹ Auf der Skizze erkennt man ein sehr präzise ausgearbeitetes Säulenpaar mit korinthischen Kapitellen. Über dem Kapitell ist ein Fries erkenntlich, ihm folgt das Gebälk, auf welchem die Hängekuppel ruht. Auf der Vorstudie sind die Säulenpaare aus einem seitlichen Winkel ausgeführt, welche mit dem farblichen Entwurf übereinstimmen.

Der letzte zu analysierende Entwurf, der in Farbe ausgeführt wurde, ist der ‐Große Karton‐ (Abb. 99), mit welcher der Maler seine Entwurfsarbeiten abschloss.¹⁶² Der Karton zeigt bereits fast die gleiche Darstellung, wie das Deckengemälde. Das malerische Programm des Bildes, der architektonische Raum, die Figuren und das Kolorit sind vollständig ausgeführt. Die Figuren sind bis ins kleinste Detail, von der Pose bis zur Farbgebung ausgearbeitet. Durch die feine Ausführung sind sie alle gut erkennbar.¹⁶³ Die im Vordergrund liegende Bühne wurde mit weißen Marmorstufen dargestellt. Der Hund zu den Füßen Leonardos und Raffaels wurde auf dem endgültigen Entwurf nicht mehr eingesetzt und bei dem finalen Werk auch nicht. Hinter dem stehenden Akt erkennt man den jungen Mann, der auf dem ‐Wiener Entwurf‐ nur skizziert wurde. Dieser stellt eindeutig nicht das Selbstporträt Munkácsys dar. Die in der Papstloggia dargestellten Figuren sind auf dem Karton schon eindeutig zu identifizieren. Die Farbgebung zeigt die Endvorstellung des Malers und kommt durch die hellen Pastelltöne wie Beige, Weiß, Blau, Gelb und die helle menschliche Hautfarbe zur Geltung. Diese Farbskizze repräsentiert schon den Wechsel in der Farbpalette des Künstlers und zeigt eine typische allegorische Darstellung.

¹⁶⁰ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.65.

¹⁶¹ Munkácsy Skizzenbuch F.65.152. Besitz der Ungarische National Galerie Budapest 1887, S.35.

¹⁶² Kriller / Kugler 1991, S.253.

¹⁶³ Vgl. Oberhammer 1980, S.193.

Der "Große Karton" wurde im Jahre 1888 für das Baukomitee nach Wien geschickt und so wurden das Thema und die Komposition des späteren Deckengemäldes genehmigt. Im Vergleich zum Deckengemälde tauchen keine großen Unterschiede auf. Die Anordnung der Figuren bleibt so, wie bei den Vorstudien, lediglich einige Gruppen wurden mit weiteren Gestalten ergänzt. Auf der rechten Seite des "Großen Kartons" sieht man Michelangelo hinter der Balustrade alleine sitzen und in seine Gedanken vertieft. Auf dem Deckenbild ist er von mehreren männlichen Figuren umgeben. Hinter dem stehenden Akt sieht man auf dem Karton die Figur des jungen Mannes, aber auf dem fertigen Gemälde erblickt man das Selbstporträt Munkácsys. Auf dem finalen Deckengemälde wurden im Säulengang der Kuppelhalle mehrere stehende Figuren eingesetzt, während man auf dem "Großen Karton" lediglich den architektonischen Raum betrachten kann. Die architektonischen Elemente sind bei dem Karton auch sehr ausführlich ausgearbeitet, aber auf dem fertigen Deckengemälde wurden noch Ornamente hinzugefügt. In der Farbgebung zeigt das finale Gemälde keine Unterschiede.

Die untersuchten Öl-Farbskizzen und deren Vorstudien verweisen auf eine sehr lange Vorbereitung des Malers, wobei er eine sehr präzise Entwurfstätigkeit über Jahre hinweg führte, damit er das malerisch beste Werk für das Kunsthistorische Museum präsentieren konnte. Auf den Entwürfen erkennt man eine deutliche Entwicklung des Künstlers, die nicht die kompositorische und perspektivische Aspekte des Bildes, sondern den Stil betreffen. Das jahrelang andauernde Experiment mit der Raumgestaltung, der Anordnung der Figuren und der Farbpalette prägen dieses großartige Werk Munkácsys.

5.3. Vergleich mit den Entwürfen von Hans Makart und Hans Canon

Wie bei der Entstehungsgeschichte des Deckengemäldes bereits festgestellt wurde, hatte man für die Ausführung des Deckenbildes im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums ursprünglich Hans Makart anvertraut. Sein Entwurf "Sieg des Lichtes über die Finsternis" oder "Apollo, der die Unwissenheit in den Abgrund stößt" (Abb. 100) wurde zwischen 1883 und 1884 mit Öl auf Leinwand angefertigt und befindet sich heute im Belvedere in Wien. Er besitzt ein rechteckiges Format von 170x184cm und stellt die Apotheose der Kunst dar.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Husslein - Arco 2011, S.151.

Im himmlischen Bildzentrum erblickt man Helios, der in einem auf Wolken schwebenden Rosenwagen von vier Pferden nach links ins Bild gezogen wird. Links neben den Pferden schweben die Figuren eines weiblichen Akts und eines puttoähnlichen Kindes, welche die Personifikationen von Luna und Amor darstellen. Im unteren Bildraum sieht man die Nacht mit allegorischen Figuren – links die Figuren des Lasters, rechts die Figuren der Tugend. Die rechte Seite des Rosenwagens ist mit auf Wolken liegenden weiblichen nackten Gestalten umgeben. Im Hintergrund sind weitere weibliche Akte mit Kinderfiguren – wahrscheinlich als Putten gedacht – dargestellt. Auf dem halbkreisförmigen Bogen im Hintergrund kann man den Tierkreis wahrnehmen.¹⁶⁵ Das Kolorit des Entwurfes ist relativ dunkel und man kann ein Spiel zwischen Hell und Dunkel deutlich beobachten. Die herrschenden Farbtöne sind Nuancen von Braun, Schwarz, Graublau, Ziegelrot, Beige und Weiß. Das Licht hat im Sinne des Bildthemas – Sieg des Lichtes über die Finsternis - eine symbolische Bedeutung. Die Hauptfigur Helios bringt das Licht und die Helligkeit mit dem Rosenwagen und besiegt dadurch die Finsternis. Das Moment der Besiegung ist meisterhaft dargestellt. Aus dem graublauen himmlischen Hintergrund erscheint das Licht und wird immer heller, bis es die Finsternis erreicht. Zu dem Entwurf gibt es auch eine Vorstudie (Abb. 101) in Kohle und Bleistift von Makart. Sie stellt ein Detail von Helios und dem Rosenwagen mit Pferden dar.¹⁶⁶ Helios steht auf dem Wagen und hält Pfeil und Bogen in seinen Händen. Die Studie ist wahrscheinlich im Jahre 1883 entstanden und befindet sich heute im Kupferstichkabinett in der Akademie der bildenden Künste in Wien.¹⁶⁷ Wenn man den Makartschen Entwurf mit dem von Munkácsy ausgeführten Deckengemälde vergleicht, treten deutlich mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten bei den Bildausführungen zutage. Munkácsys Werk zeigt eine völlig neue Anordnung der Figuren und die Verwendung einer pastelltönigen Farbpalette. Nun, das Bildthema Apotheose der Kunst wurde bei Munkácsy wie bei Makart aus einer neuen Perspektive aufgenommen. Der Entwurf von Makart zeigt eine typische allegorische Darstellung für ein Deckengemälde. Der Künstler bleibt bei den traditionellen Motiven, wie den allegorischen Figuren und dem Rosenwagen, welche in früheren Epochen immer wieder vorkommen. Munkácsy schuf im Gegensatz zu Makart etwas Neues, das zugleich den Bezug zur Tradition aufweist.

¹⁶⁵ Kriller / Kugler 1991, S.247.

¹⁶⁶ Heinzl 1984, S.37.

¹⁶⁷ Kriller / Kugler 1991, S.248.

Munkácsy hat sich bei der Ausführung des Deckengemäldes den Entwurf von Makart nicht wirklich als Vorbild genommen. Trotzdem lässt die Farbgebung des Entwurfes folgern, dass der ungarische Künstler viel früher bei den Entwurfsperioden schon die Makartsche Idee weitergeführt hat und der Farbwurf, der diese Behauptung eindeutig unterstützt, ist der „Budapester Tondo“.

Der „Budapester Tondo“ zeigt dagegen einige Ähnlichkeiten zu dem Makartschen Entwurf Sieg des Lichtes über die Finsternis. Auf Munkácsys Entwurf sind jedoch die Anordnung der Figuren und auch der Bildraum anders ausgearbeitet als bei Makart. Einige Grundideen hat er trotzdem zunächst von Makart übernommen. Die Szene findet im bewölkten himmlischen Hintergrund statt. Auf dem Makartschen Entwurf spielte Helios als der Besieger der Finsternis eine tragende Rolle. Bei Munkácsy kommt dieser Umschwung zwischen dem Licht und der Finsternis vor, die durch ein Hell-Dunkel-Spiel eindeutig betont wird. Munkácsy stellt auf der linken Seite des Bildes eine Figur mit Flügeln dar, die einen Jungen zur Mitte des Bildes führt. Der Junge hält einen Lampion in seiner Hand, so könnte er als Symbolfigur des lichtbringenden Apollos gelten.¹⁶⁸ So wird das Thema Licht und Finsternis bei Munkácsy auch aufgegriffen, dieses wurde durch die Farbigkeit von Braun, Grau, Dunkelblau, Beiges und Weiß verstärkt. Das gleiche Thema „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ (Abb. 102) kommt bei den Entwürfen von Hans Canon vor, der nach dem Tod Hans Makarts den Auftrag für die Ausführung des Deckengemäldes übernommen hatte. Canon fertige zwischen 1884 bis zu seinem Tode 1885 drei Farbwürfe für das Deckengemälde im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums an.¹⁶⁹ Betrachtet man die Entwürfe Canons wird deutlich, dass er das Makartsche Bildmotiv weiterentwickelte. Die erste Fassung von 1885 wurde in Öl auf Leinwand in den Maßen 23 x 24 cm ausgeführt und befindet sich im Belvedere in Wien.¹⁷⁰ Die Skizze zeigt eine männliche Figur, die aus dem himmlischen Raum mit einem von Pferden ziehenden Wagen reitet, um die Finsternis zu besiegen. Der zweite Entwurf (Abb. 103), 109 x 123 cm, stellt ein fortgeschrittenes Stadium des Themas Licht und Finsternis dar, wobei die Komposition und die Anordnung der Figuren deutlicher ausgearbeitet sind. Oben in der Mitte ist der reitende Helios mit dem Rosenwagen auf einer Wolkenbrücke.

¹⁶⁸ Oberhammer 1980, S.175.

¹⁶⁹ Kriller / Kugler 1991, S.247.

¹⁷⁰ Novotny / Canon 1966, S.55.

Links hinter der Heliosgruppe sind allegorische Figuren dargestellt. Vorne erscheinen die Nacht und die Finsternis, welche Helios durch einen dramatischen Reiterkampf besiegt. Die Farbgebung ist sehr ähnlich wie bei Makart und die Farbtöne tragen hier auch symbolische Bedeutungen. Das Licht „bewegt“ sich mit Helios, dort kann man nur helle gelbartige Farbtöne beobachten. Auf beiden Seiten der Wolkenbrücke sind Figuren in dunkleren Nuancen gemalt. Bei der Figur der Nacht tauchen die Töne von Schwarz und Rot auf. Die letzte Farbskizze von Canon wurde nicht ganz vollendet. Der dritte Entwurf (Abb. 104), 58 x 57 cm, wurde ebenfalls in Öl auf Leinwand angefertigt.¹⁷¹ Die Komposition bleibt hier grundsätzlich gleich wie bei dem zweiten Entwurf, lediglich bei der Ausführung der Figuren erscheinen gewisse Überarbeitungen. Die Farbigkeit verändert sich kaum, nur bei den Schattierungen und dem Hell-Dunkel-Spiel wurden andere Nuancen gesetzt. Das Licht kommt von links oben und erhellt die Mitte des Bildes und die Finsternis, d.h. die Dunkelheit drängt sich im unteren Bildbereich auf der rechten Seite zurück. Canons malerisches Programm für das Deckengemälde zeigt - ähnlich wie die Entwürfe von Makart - wenig Parallelen mit dem ausgeführten Werk von Munkácsy. Canon führte das Thema und das Bildmotiv von Makart weiter und seine Entwürfe ähneln kompositorisch seiner Ausführung des Deckengemäldes „Kreislauf des Lebens“ im Stiegenhaus des Naturhistorischen Museums.¹⁷² Canon arbeitet weiter mit dem Thema des Lichtes und der Finsternis, welches, wie schon erwähnt wurde, bei dem „Budapester Tondo“ von Munkácsy aufgenommen wurde. Ein sehr wichtiger Unterschied zwischen den Entwürfen von Makart und Canon und dem fertigen Werk Munkácsys besteht in der architektonischen Lösung des Kuppelraumes. Die Verwendung der Illusionsarchitektur war äußerst originell und wirkt als die Fortsetzung des Stiegenhauses. Diese meisterhafte Idee fällt bei Makart und Canon überhaupt nicht auf, so konnten sich die eigene Idee und der Charakter Munkácsy durchsetzen.

¹⁷¹ Novotny / Canon 1966, S.55.

¹⁷² Drewes 1994, S.135.

6. Die Vorbilder für das Deckengemälde von Munkácsy Mihály

Munkácsys Deckengemälde weist viele Ähnlichkeiten mit Werken anderer Künstlern auf, welche bei der Ausführung des Deckengemäldes eine große Rolle spielten und sicherlich als Vorbild für den ungarischen Maler dienten. Die Werke und die Künstler, die er als Leitbild für sein Werk "Die Apotheose der Renaissance" vor Augen hatte, greifen auf die traditionellen Darstellungsweisen der Deckenmalerei zurück. Besondere Übereinstimmungen kann man zwischen dem Werk Munkácsys und der venezianischen Deckenmalerei des Cinquecento beobachten. Daneben übte auch Raffael mit seinem Fresko der "Die Schule von Athen" eine große Wirkung aus. Auch andere Künstler aus unterschiedlichen kunstgeschichtlichen Epochen dienten als Vorbilder, wie die französischen Vertreter der Romantik, Eugen Delacroix oder Jean Augustin Dominique Ingres, bzw. der Realist Gustav Courbet. Genauso wie Munkácsy sich für die Ausführung seines Deckengemäldes Anregungen geholt hatte, diente auch das Werk die Apotheose der Renaissance für andere Künstler als Vorbild, so zum Beispiel für Károly Lotz, den bedeutendsten ungarischen Maler der akademischen Deckenmalerei des 19. Jahrhunderts.¹⁷³

6.1. Die venezianischen Einflüsse – Tintoretto, Veronese, Tiepolo

Für das Deckengemälde "Apotheose der Renaissance" bildete die venezianische Deckenmalerei des 16. Jahrhunderts einen absoluten Bezugspunkt. Die Werke der venezianischen Deckenmalerei zeigen eine sehr komplexe und technische Malweise, wobei sich die komplizierten perspektivischen Lösungen und die Verwendung der grellen, lebhaften und vibrierenden Farben durchsetzen konnten.¹⁷⁴ Diese erwähnten Darstellungsmittel werden zusätzlich durch reiche Dekoration und Verwendung von architektonischen Elementen, die perfekt miteinander harmonisieren, ergänzt. Wichtig ist zu bemerken, dass in der venezianischen Deckenmalerei im Cinquecento die Werke mit Öl auf Leinwand ausgeführt wurden und nach der Fertigstellung als „quadri riportati“ in die Decke eingesetzt.¹⁷⁵

¹⁷³ Ybl 1938, S.6 und S.27.

¹⁷⁴ Berenson 1894, S.1-2.

¹⁷⁵ Scheglmann 1910, S.33.

Im Historismus klebte man die Deckenbilder dagegen auf die Oberfläche, so auch das Deckengemälde von Munkácsy.¹⁷⁶ Als Vorbilder Munkácsys kommen vor allem zwei wichtige Vertreter der venezianischen Deckenmalerei des Cinquecento ins Frage: Jacopo Tintoretto und Paulo Veronese. Welche stilistischen Merkmale verbinden die Werke von Tintoretto und Veronese mit dem Deckenbild von Munkácsy?

Das erste Beispiel, ist das Deckengemälde „Tempelgang Mariens“ (Abb. 105) von Jacopo Tintoretto (1518-1594)¹⁷⁷. Das Werk befindet sich in der Kirche Madonna dell’Orto in Venedig und wurde zwischen 1553 – 1556 ausgeführt.¹⁷⁸ Auf dem Gemälde wurde eine klassische biblische Szene, der Besuch des Tempels von Maria, dargestellt. Auf dem Bild ist fast die ganze Bildebene von einer prunkvollen Treppe eingenommen, die zu der Kirche führt. Auf den Treppen sind verschiedene Figuren angeordnet, oben steht ein würdevoller Priester. Die Figuren sind sehr plastisch ausgearbeitet und die Ausführung ihrer Gewänder zeigt eine virtuose Maltechnik. Die Hauptfiguren von Priester und Maria, die mit Glorie über ihrem Kopf dargestellt sind Auf der linken Seite des Bildes erscheint die aufwendige Architektur der Kirche. Die Farbgebung des Gemäldes ist überwiegend dunkel und die herrschenden Farbtöne sind Schwarz und Braun, welche stellenweise durch die Töne von Dunkelrot harmonisch ergänzt werden. Im Vergleich zu Munkácsys Deckengemälde fallen auf den ersten Blick einige Ähnlichkeiten auf. So zum Beispiel die auf der Treppe angeordneten Figuren. Bei Munkácsys Deckengemälde spielt die Treppe eine wichtige Rolle. Sie führt zur Mitte des Raumes, in das Atelier hinein. Bei Tintoretto besitzt die Treppe auch eine wichtige Funktion und wirkt als zentrales Element des Bildes. Neben der Hauptfunktion der Stiegen zeigen die plastisch ausgearbeiteten Figuren, die von Tintoretto in kleinen Gruppen geordnet sind, auch gewisse Ähnlichkeiten. Ein wichtiges Deckengemälde von Paulo Veronese (1528-1588)¹⁷⁹ „Die Apotheose Venedigs“ (Abb.106), unterstreicht ebenfalls diese Verbindung zwischen Munkácsy und der venezianischen Deckenmalerei.

¹⁷⁶ Werner Kitlitschka, Bildende Kunst in Österreich vom Endedes 18. Jhdts. bis in die Gegenwart, Vorlesung SS.2012 Universität Wien, S. 69.

¹⁷⁷ Ilchman 2009, S.22.

¹⁷⁸ Ebd., S.38.

¹⁷⁹ Ilchman 2009, S.22.

Das imposante Deckengemälde wurde zwischen 1579-1582 im Dogenpalast in der Sala del Gran Consiglio in Venedig als Teil einer Wiederherstellung nach dem Brand vom 20. Dezember 1577 ausgeführt.¹⁸⁰ „Die Apotheose Venedig“ wurde in Öl auf einer ovalen Leinwand ausgeführt und besitzt eine Größe von 904 x 580 cm. Venedig ist als Königin dargestellt, die in der oberen Bildebene in der Mitte auf schwebenden Wolken thront und von einem Engel gekrönt wird. Um die Symbolfigur Venedigs sind mehrere allegorische Figuren dargestellt. Der Hintergrund wurde mit architektonischen Elementen wie Balustraden, Kolumnen und Kapitellen ausgearbeitet, welche ein Palais abbilden. Im Mittelgrund hinter der Balustrade sind zahlreiche Figuren zu sehen, welche die Apotheose ihrer Königin erstaunt beobachten, außerdem taucht ein Löwe auf, der die Symbolfigur Venedigs verkörpert. Im unteren Bildbereich wurde die Komposition mit weiteren Figuren ausgearbeitet, die auf Pferden sitzend dargestellt sind. Die Farbigkeit des Bildes zeigt die Verwendung einer sehr reichen Farbpalette, wobei von Weiß bis Braun fast alle Farbtöne wahrnehmbar sind. Veroneses Werk zeigt deutlich mehr Ähnlichkeiten zu dem Deckengemälde Munkácsys als das von Tintoretto. Veronese, wie auch Munkácsy, führte einen sehr aufwendigen architektonischen Hintergrund aus, wobei eine klare Gliederung zwischen Himmel und Erde wahrnehmbar wird. In diesem Hintergrund sind mehrere Figurengruppen angeordnet und vor dem Palais sind weitere schwebende Gewände zu sehen. Bei Munkácsy wurden auch die Figuren im architektonischen Raum angeordnet und in der Mitte schweben die Figuren Gloria und Fama in der Luft. Veroneses farbliche Ausführung nähert sich Munkácsys Deckengemälde, aber bei dem Ungarn sind die Farben deutlich heller. Der wesentliche Unterschied besteht eindeutig in der Anordnung der Figuren. Bei Veronese sind die Gestalten in überfüllten Massen dargestellt. Auf dem Deckengemälde von Munkácsy sind die Figuren in kleinen Gruppen angeordnet, wodurch die prunkvolle Architektur des Raumes viel besser wahrnehmbar ist und auch harmonischer wirkt. Durch die vorher analysierten Werke wird meine Feststellung klar unterstützt, dass Tintoretto und Veronese wichtige Vorbilder für Munkácsy sind.

¹⁸⁰ Hadeln 1978, S.195.

Ein weiterer Künstler aus Venedig, Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)¹⁸¹, spielte für Munkácsy auch eine wichtige Rolle. Tiepolo war ein tragender Vertreter des Barock in Venedig. Sein Deckengemälde "Triumph der Beredsamkeit" (Abb. 107) im Palazzo Sandi in Venedig beeinflusste Munkácsy sicherlich bei der Ausführung der "Apotheose der Renaissance". Tiepolos Gemälde besitzt eine mächtige Größe von 650 x 1070 cm und wurde im Auftrag von Tommaso Sandi zwischen 1724-1725 angefertigt.¹⁸² Im Zentrum des Freskos erscheint die Göttin Minerva als Symbolfigur der Weisheit. An den Seiten des Bildfeldes wurden vier Szenen aus der Mythologie dargestellt. Am unteren Bildrand wird die Szene Amphion und die Mauern Thebens dargestellt, wobei Amphion die Lyra spielt und durch die Musik die Mauern Thebens von selbst aufgerichtet werden. Links erscheint der Kampf zwischen "Bellorophon" und "Chimäre". Ganz oben wurde die Unterwelt mit "Orpheus" und "Eurydike" abgebildet. Rechts oben ist "Mercur", der Gott der Beredsamkeit am rechten Bildrand ist "Hercules", der "Cercopie" mit seiner Zunge ankettet dargestellt.¹⁸³ Auf dem imposanten Fresko herrschen helle Pastellfarbtöne vor, welche eine deutliche Übereinstimmung mit der Farbgebung von Munkácsys Deckengemälde aufweisen. Die Figuren sind sehr ausführlich und detailliert ausgearbeitet und in einer schwebenden leichten Bewegung dargestellt. Weitere Gemeinsamkeiten im Vergleich mit Munkácsys Deckenbild zeigen die in kleinen Gruppen angeordneten Figuren. Wie schon erwähnt wurde, ist die angewendete Farbpalette bei Munkácsy der von Tiepolo sehr ähnlich. Die dominierenden Farbtöne bei Tiepolo sind Weiß, Beige, Hellgelb und Grau, stellenweise Nuancen von Blau, welche die himmlische Ebene darstellen. Munkácsy verwendete eine sehr ähnliche Palette mit Weiß, Beige, Gelb und Blau. Bei Tiepolo erscheint auch ein architektonisches Element, aber es dient lediglich für die Darstellung der Mauern Thebens. Die Architektur füllt nicht wie bei Munkácsy den ganzen Raum aus.

¹⁸¹ Christiansen 1996, S. 29 und 34.

¹⁸² Eschenfelder 1998, S.15.

¹⁸³ Ebd., S. 9.

Ein weiteres Werk Das "Urteil des Salomon" (Abb. 108), von Tiepolo betont weiter die Beziehung zwischen ihm und Munkácsy. Das Fresko wurde zwischen 1726-1729 an der Decke der Sala Rossa ausgearbeitet.¹⁸⁴ Auf dem Deckengemälde kann man den König Salomon betrachten, der auf der rechten Seite auf einem baldachinartigen Tuch thront. Zu ihm führt ein breiter Treppenaufbau, wo verschiedene Figuren angeordnet wurden. Im Vergleich mit Munkácsy tauchen zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen den Werken auf. Wesentlich ist die Architektur eines Palais im Hintergrund bei Tiepolo zu bemerken, welches sehr aufwendig ausgeführt ist. Eine weitere wichtige Übereinstimmung zeigt sich in dem breiten Treppenaufbau. Tiepolo verwendet die prunkvollen Stiegen, um den Betrachter zum Zentrum des Bildes zuführen. Munkácsy folgt dieser Methode und führt auch eine Treppe im Vordergrund seiner Apotheose-Darstellung aus, welche den Betrachter zu dem Mittelpunkt des Werkes führt. Tiepolo benutzt helle und lebhaft Farbtöne von Weiß, Beige und Hellblau, welche stellenweise durch grelle Nuancen von Blau und Rot ergänzt werden. Die Farbverwendung Munkácsys zeigt eine erstaunliche Übereinstimmung, auch hier herrschen helle Farben, welche mit Rot, Blau und Gelb harmonisch ergänzt werden.

Das wichtigste und damit das letzte Beispiel von Tiepolo, welches ich mit Munkácsy vergleichen möchte, ist das Fresko der "Einsetzung des Rosenkranzes" (Abb. 109). Das Werk wurde zwischen 1737-1739 für die Decke der Kirche Santa Maria del Rosario in Venedig ausgeführt.¹⁸⁵ Das Deckengemälde stellt zwei verschiedene ikonographische Szenen dar. Oben im himmlischen Bereich übergibt Maria den Rosenkranz der Menschheit. Unten auf der Erde werden die Wohltaten des Rosenkranzes auf Erden durch Hl. Dominikus vorgeführt. Auf dem Bild sieht man eine klare Gliederung zwischen dem Himmel und der Erde. Tiepolo ordnet die plastischen Figuren in einem architektonischen Hintergrund an. Die Treppe erhält hier wiederum eine zentrale Rolle und führt zur Mitte des Bildes. Bei Munkácsy wird ein ähnlicher architektonischer Raum ausgeführt und er ordnet ebenfalls wie Tiepolo die Figuren stellenweise auf der Treppe in kleinen Gruppen an. Die Farbgebung des Freskos von Tiepolo wirkt hier etwas dunkler als bei den anderen untersuchten Werken, aber die hellen Farbtöne wie Weiß, Grau, Beige und Graublau haben immer noch ein starke Dominanz auf dem Gemälde.

¹⁸⁴ Eschenfelder 1998, S.23.

¹⁸⁵ Ebd., S.40.

Bei Tiepolo wirken die Farben sehr dramatisch, gegenüber Munkácsy, der durch die Pastelltonen eine idyllische Farbgebung schuf.

Außer den venezianischen Einflüssen muss man auch Raffael als Vorbild von Munkácsy erwähnen. Einen schlüssigen Vergleich zu Munkácsys Deckengemälde lässt das Fresko der “Schule von Athen“ (Abb. 110) zu. Das Wandfresko ist ein Teil der Stanza della Segnatura im Vatikan in Rom und wurde im Jahre 1509 in einer Größe von 770cm (Breite an der Basis) auf der Ost-Wand ausgeführt. Raffael erhielt den Auftrag der Stanza della Segnatura von Papst Julius II. Die Ausstattungsarbeiten folgten zwischen 1508 und 1513.¹⁸⁶ Auf der Schule von Athen sind die wichtigen antiken Hauptfiguren der Philosophie Platon und Aristoteles dargestellt. Das Bild zeigt eine Halle mit zahlreichen Figurengruppen vor einem entsprechenden architektonischen Hintergrund. Im Vordergrund befinden sich auf beiden Seiten zwei Figurengruppen. Auf der linken Seite (von links nach rechts) sind Empedocles, Pythagoras, Anaximander, Heraclitus von Ephesus, Metrodorus und Epicurus zu erkennen. Auf der anderen Seite sind Euclid, Strabo, Ptolemy, Raffael und Timoteo Viti abgebildet. Weiter im Mittelgrund erkennt man Platon und Aristoteles.¹⁸⁷ Der Hintergrund zeigt einen riesigen architektonischen Raum, welcher durch die kassettierten Bögen an St. Peter erinnert. Das Kolorit zeigt eine helle und pastelltönige Farbpalette. In der Anordnung der Figuren, dem architektonischen Hintergrund und der Farbgebung findet man zahlreiche Übereinstimmungen im Vergleich zu dem Deckengemälde von Munkácsy. Raffael zeigt keine Apotheose-Darstellung, aber eine ähnliche Darstellungsweise. Die Anordnung der Figuren ist bei Munkácsy sehr ähnlich. Es handelt sich hierbei nicht um direkte Übernahmen aber die Grundidee der figuralen Anordnung entspricht sicher Raffael.

6.2. Vergleich mit traditionellen Apotheose-Darstellungen

Neben italienischen Vorbildern kann man noch weitere wichtige Künstler heranziehen, die durch ihr künstlerisches Schaffen einen bedeutenden Einfluss auf Munkácsy ausübten und als wichtige Beispiele der Apotheose-Darstellung dienen. Der erste Künstler, den ich ausführlicher analysieren werde, ist der französische Maler Eugène Delacroix und sein Deckengemälde mit dem “Der Triumph Apollons“ (Abb. 111), das sich in der Galerie d’Apollon im Musée du Louvre befindet.

¹⁸⁶ König 2009, S.230.

¹⁸⁷ Joost-Gaugier 2002, S. 81-86.

Dieses Werk kannte Munkácsy sicherlich und es übte wichtigen Einfluss bei der Ausführung seines Apotheose – Gemäldes aus. Delacroix arbeitete das Deckengemälde im Rahmen einer kompletten Restaurierung der Galerie d'Apollon aus.¹⁸⁸ Delacroix schuf das Hauptbild des Raumes in Öl auf Leinwand in der Größe 110x99, 5 cm für das Mittelfeld der Decke. Das Gemälde wurde im Oktober 1851 vollendet.¹⁸⁹ Seine Komposition zeigt eine Triumphszene des Apollos, wobei dieser als Sieger über die Pythonschlange darstellt ist. Apollo wurde im Mittelgrund des Bildes mit einem rasenden Wagen ausgeführt. Er führt aus den Wolken auf Schlange zu und ist von zahlreichen Figurengruppen umhüllt. Auf der rechten Seite Apollos sind die Gottheiten Minerva, Merkur und Herkules im Moment der Attacke eines grotesken Monsters dargestellt, auf der linken Seite sind Vulkan, Viktoria und Iris, die einen Schleier in ihrer Hand als Symbol des Triumphs des Lichtes über die Finsternis hält.¹⁹⁰ Im unteren Bildbereich sieht man das stürmische Meer mit Opfern des Phytons. In der Mitte ist die riesige Schlange und neben ihr die unterweltlichen Figuren. Die farbliche Ausführung des Gemäldes beherrschen Schwarz, Grau und Dunkelblau, welche in der Mitte mit herrlichen, goldenen Tönen von Gelb ergänzt werden. Auf dem Bild ist ein Sieg dargestellt. Ein Kampf zwischen Licht und Finsternis, dem Guten und dem Bösen. Die Farben haben eine eigene Sprache, durch welche dieser Kampf weiter betont wird. Apollo, der Held, der Bringer des Lichtes und die Schlange als Symbol der Finsternis und der Unterwelt. Auf dem Bild sieht man einen dramatischen Kampf zwischen den Göttern und Dämonen. Auf der Bildoberfläche ist alles sehr dunkel, sehr dramatisch. Nur in der Mitte sieht man das göttliche Licht, dadurch gleichzeitig auch die Hoffnung. Im Vergleich mit Munkácsys Deckengemälde zeigt Delacroixs Werk zahlreiche Unterschiede nicht nur beim Thema, sondern auch bei der kompositorischen Ausführung. Aber einige Übereinstimmungen kann man deutlich erkennen. So zum Beispiel den himmlischen Bereich und die schwebenden Figuren Gloria und Fama bei Munkácsy. Die nackten Proportionen weisen gewisse Ähnlichkeiten zu dem Gemälde Delacroix. Der Tatsache, dass ich dieses Gemälde als Vergleichsbeispiel gewählt habe, folgt eine interessante Bemerkung. Das Bild von Delacroix ähnelt sehr den Entwürfen von Makart und Canon. Das Thema und die Komposition bei Makart und Canon stellen fast exakt das gleiche Bildschema dar.

¹⁸⁸ Metken 1987, S.48.

¹⁸⁹ Hannoosh 1995, S.162.

¹⁹⁰ Ebd., S.164.

Da das Gemälde von Delacroix viel früher ausgeführt wurde. Ich vermute, dass die beiden österreichischen Künstler das Werk kannten und ein ähnliches Deckengemälde wie im Louvre für das Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums schaffen wollten. Auch Munkácsy hat das Deckengemälde in Paris gesehen und spezielle Elemente für seine Ausführung übernommen, aber insgesamt mit seiner Apotheose-Darstellung etwas ganz Neues geschaffen. Genau deshalb ist er ein großer Maler seiner Zeit, weil er keine Nachahmungen produziert, sondern eine ganz neue Darstellung und ein neues Thema, geschaffen hat.

Ein weiteres Werk von Jean-August-Dominique Ingres, „Die Apotheose Homer“ (Abb. 112), lässt sich als wichtiges Vorbild für Munkácsy bezeichnen. Das Deckengemälde von Ingres wurde im Jahre 1827 in Öl auf Leinwand für das Musée du Louvre in Paris ausgeführt und besitzt eine mächtige Größe von 386 x 512 cm.¹⁹¹ Es war Teil eines Ausstattungsprojektes des sogenannten Musée Charles X. – der ägyptischen und etruskischen Ägypten und Etrusker Galerie im Louvre - wobei neben Ingres sieben andere Künstler an der Gestaltung des Raumes mitwirkten.¹⁹² Ingres Deckengemälde befindet sich im letzten Raum und stellt die Apotheose Homers dar. Das Bild zeigt ein Gruppenporträt von 41 Männern und einer Frau, die als würdige Nachfolger Homers dienten. Vor einem ionischen Tempel thront in der Mitte der bedeutendste griechische Dichter und wird von Victoria mit einem Lorbeerkranz gekrönt. An beiden Seiten ist er von wichtigen kulturgeschichtlichen Persönlichkeiten umgeben. In der Mitte sind antike Helden dargestellt, bzw. Raffael, der zur linken Seite des Malers Apelles geleitet wird. Auf der rechten Bildseite wurde die Figur Michelangelos im Schatten des Bildhauers Phidias eingesetzt. Am unteren Bildrand befinden sich auf der linken Seite Poussin, Corneille, Mozart, Tasso und Shakespeare. Auf der anderen Seite sind Gluck, Camões, Fénelon, Molière, Racine und Boileau posiert. Vor den Füßen Homers erscheinen die Symbolfiguren seiner berühmtesten Werke: die „Ilias“ und die „Odyssee“.¹⁹³ Die stilistischen Besonderheiten des Gemäldes, wie die strenge Symmetrie, die zentralisierte Komposition und die programmatische Reihung der Figuren verweist auf die künstlerische Epoche - den Klassizismus. Die Farbpalette des Malers zeigt eine harmonische Vielfalt, wobei die hellen Farbtöne eine besondere Rolle spielen.

¹⁹¹ Siegfried 2009, S.194.

¹⁹² Shelton 2010, S.128.

¹⁹³ Ebd.

Im Vergleich zu dem Deckengemälde von Munkácsy kann man zahlreiche Übereinstimmungen zwischen den Werken erkennen. Beide Werke stellen eine Apotheose dar. Ingres verehrt auf seinem Werk die Kunst der Poesie und Munkácsy die kunsthistorische Epoche der Renaissance. Die kompositorische Lösung des Deckengemäldes von Ingres zeigt einen ähnlichen Bildaufbau wie bei Munkácsy. Im Vordergrund führt eine Treppe zum Thron des Homer. In der Mitte sind verschiedene Figuren, die auf beiden Seiten Homers in Gruppen geordnet sind. Im Hintergrund taucht bei Ingres die reiche Architektur eines ionischen Tempels auf. Bei Munkácsy nimmt man eine andere architektonische Lösung im Hintergrund wahr, aber grundsätzliche Übereinstimmungen sind doch zu erkennen. Die Figuren bei Ingres sind deutlich anders geordnet als bei Munkácsy. Ingres verwendet eine sehr klare programmatische Reihung, Munkácsy hingegen ordnet die Künstlergestalten in kleine Gruppen auf verschiedenen Punkten des Gemäldes. Die Farbgebung bei Ingres zeigt ebenfalls die Anwendung einer Pastellfarbpalette, obwohl Ingres mehrere Farbtöne wie Grün, Rot, Orange und Blau benutzt. Auf dem Deckengemälde von Munkácsy herrschen meist die Farbnuancen von Beige, Weiß und Hellgelb. Eine sehr wichtige Ähnlichkeit auf beiden Gemälden bildet die Engelsfigur. Bei Ingres symbolisiert diese weibliche Gestalt die Siegersgöttin Victoria und bei Munkácsy die Gloria. Trotz der unterschiedlichen Haltung dieser Figuren ist eine sehr ähnliche Ausführung bei Munkácsy zu erkennen, da beide Figuren in der Mitte platziert sind und nicht nur bei Ingres, sondern auch bei Munkácsy die Flügel meisterhaft ausgearbeitet worden. Auf dem Brustkorb Victorias ist ein Palmzweig zu sehen und bei Munkácsys taucht dieses Attribut in der Hand Glorias auf. Neben den zahlreichen Übereinstimmungen man auch einige Unterschiede feststellen. Bei Ingres dominieren die strengen, klassischen und symmetrischen Linien, welche dem Bild eine große Monumentalität verleihen. Auf den ersten Blick sieht das Bild nicht wie eine Apotheose-Darstellung aus. Die nötigen Merkmale wie Putten Wolken und der himmlische Raum fehlen bei Ingres. Munkácsy hingegen schuf eine lebhaftere, spielende und sehr idyllische Atmosphäre, durch die Verwendung von hellen Farben und durch die Darstellung des himmlischen Bereiches und der Putten, die die göttliche Anwesenheit symbolisieren.

Der letzte wichtige Künstler, der meiner Meinung nach in seinen Werken zahlreiche Ähnlichkeiten zu dem Deckengemälde von Mihály Munkácsy zeigt, ist der ungarische Vertreter der Wandmalerei des 19. Jahrhunderts, Károly Lotz. Er stammte ursprünglich aus dem österreichischen Homburg von der Höhe und bildete sich in der Schule von Karl Heinrich Rahl in Wien aus.¹⁹⁴ In den 1860er Jahren ging Lotz nach Budapest, wo er zahlreiche wichtige Aufträge erhielt. So bekam er 1897 den Auftrag für die Ausführung der allegorischen Deckengemälde über der Prunktreppe des ungarischen Parlaments in Budapest.¹⁹⁵ Die Decke besteht aus drei Deckenfeldern. Lotz führte diese mit den folgenden allegorischen Darstellungen im Sinne der Funktion des Raumes aus. Auf der rechten Seite der Decke wurde die "Apotheose der Gesetzgebung" (Abb. 113) ausgearbeitet und auf der linken die "Apotheose Ungarns" (Abb. 114). In der Mitte wurde eine Szene über Ungarn und die damaligen Nachbarländern und deren Wappen, bzw. Fahnen mit Putten und Krönungszeichen dargestellt. Auf dem Gemälde die Apotheose der Gesetzgebung ist Kronos im unteren Bildbereich dargestellt. Hinter Kronos im mittleren Bereich des Bildes wurde eine sehr reiche architektonische Ebene gemalt, welche ein Relief auf der mittleren vorragenden Wand zeigt. Auf dem Relief wurde ein wesentliches Moment aus der ungarischen Geschichte, der Blutvertrag abgebildet. In der Mitte steht die Säule des Gesetzes, welche seitlich mit den in der Luft schwebenden Symbolfiguren der Geschichte, der Siebenbürgen, der Vaterlandsliebe, des Königreichs, des Friedens, der Überwindung der Anarchie und der Weisheit umkreist ist. Auf der "Apotheose Ungarns" sind auf der linken Seite Figuren der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten Ungarns wie Bauern, Adel und der Bischof dargestellt. Neben diesen steht der große Ungar István Széchenyi. Auf der rechten Seite befinden sich unter der Nationalfahne die Patrioten des Landes. Die Figuren wenden sich zur Figur Hungaria, die in der Mitte auf einer Wolke steht und ihren Arm würdevoll in die Luft hebt. Oben im Himmel schweben die allegorischen Figuren des Friedens, des Reichtums, der Wahrheit und in der Mitte die Gestalt Glorias.¹⁹⁶ Auf beiden Deckengemälden herrschen die Farbtöne von hellem Beige, Weiß und Blau. Im Vergleich zu dem Deckengemälde von Munkácsy zeigen Lotz' Werke zahlreiche Übereinstimmungen.

¹⁹⁴ Ybl 1938, S.5-10.

¹⁹⁵ Ebd., S.24.

¹⁹⁶ Online Quelle: <http://www.kozterkep.hu/~14291/> Országgház. Képzőművészeti Kiadó. 2010.

Beide Werke wurden für ein Stiegenhaus ausgeführt und zeigen Apotheose-Darstellungen. Alleine die Farbgebung zeigt die Verwendung der fast gleichen Farbpalette, wobei die hellen weiß-beigen und blauen Töne eine tragende Rolle spielen. Nun, bei Munkácsy herrschen die Nuancen von Beige und Weiß in einem größeren Umfang, bei Lotz hingegen füllen meist blaue Farbtöne das Bildfeld aus. Bei beiden Malern diente der architektonische Hintergrund als wichtiges Element. Neben der Architektur entdeckt man auch bei der Ausführung der Figuren auch zahlreiche Ähnlichkeiten. Gloria in der Mitte wurde bei Lotz fast identisch ausgeführt wie bei Munkácsy. Sie schwebt in der Luft mit einem Gewand bekleidet in einer ähnlichen Position wie auf der "Apotheose der Renaissance" und hält einen Palmzweig in der Hand. Sie ist von weiteren allegorischen Figuren umgeben, aber bei Munkácsy wurde nur Fama neben Gloria posiert. Neben den verschiedenen Übereinstimmungen kann man zwischen den Werken auch einige Unterschiede erkennen. Zum Beispiel diente bei Munkácsy die Architektur nicht nur als Hintergrund wie bei Lotz, sondern sie bildet einen funktionalen Raum, als Atelier für die wichtigen Künstlerpersönlichkeiten der Renaissance.

Die Deckenbilder von Lotz sind viel später ausgeführt worden als die "Apotheose der Renaissance" im Kunsthistorischen Museum. Munkácsy hat also nicht nur auf andere Epochen zurückgegriffen, sondern auch selbst als Vorbild für weitere Künstler gedient.

7. Kritik am Deckengemälde von Munkácsy Mihály

Wenn man an Munkácsy und sein künstlerisches Werk denkt, hat fast jeder gleich seine berühmtesten Werke wie den „Letzten Tag eines Verurteilten“ oder die imposanten Christus-Bilder vor Augen. „Die Apotheose der Renaissance“ im Kunsthistorischen Museum lebt weniger oder fast gar nicht im allgemeinen Bewusstsein, aber auch in der Kunstgeschichte hat man sich bisher mit dem Werk wenig beschäftigt.

Nach der Fertigstellung des Gemäldes kam lebhafte Kritik in wissenschaftlichen Kreisen an dem Bild auf, die meisten bezeichneten es als erfolgloses Spätwerk des Malers. Diese negative Kritik und die Unterschätzung des Deckengemäldes haben sicherlich die geringe Wertschätzung des Bildes bewirkt.¹⁹⁷

Im Folgenden werde ich die erwähnte Kritik am Deckengemälde untersuchen und mit meiner eigenen Meinung über das Werk konfrontieren. Nach der Eröffnung des Museums am 17. Oktober 1891 beschäftigten sich die Tageszeitungen kaum mit dem Deckengemälde von Munkácsy.¹⁹⁸ Über das Werk berichtende Journale erwähnten nur die vorbildhafte Rolle der venezianischen Künstler wie Tintoretto, Veronese und Tiepolo und beschäftigten sich hauptsächlich mit den Vorstudien des Meisters. Das Werk wurde erstaunlicherweise auch von den Kunsthistorikern, die sich mit Munkácsy sehr intensiv beschäftigt haben, nicht kommentiert.¹⁹⁹ Sie setzten sich meistens entweder mit der perspektivischen Lösung oder der Farbigkeit des Gemäldes auseinander. Einige Kritiker urteilten über das Werk nachdrücklich negativ und missbilligten es, so zum Beispiel Carl von Lützow.

Lützow verfasste einen Aufsatz über das Kunsthistorische Hofmuseum in Wien, wobei er die Innenausstattung des Stiegenhauses sehr hoch schätzte und die Lünetten von Makart mit Bewunderung beobachtete.²⁰⁰ Er führt einige kritische Bemerkungen über das Deckengemälde von Munkácsy an und bedauert Makarts frühen Tod und die Tatsache, dass er sein Gesamtprojekt im Stiegenhaus nicht verwirklichen konnte. Lützow beurteilte das Werk sehr streng und negativ, diese Meinung kann man mit Hilfe seiner eigenen Worte noch besser nachvollziehen.

¹⁹⁷ Vgl. Oberhammer 1980, S.172.

¹⁹⁸ Lützow / Pabst 1891/92, S.22-23.

¹⁹⁹ Oberhammer 1980, S.172.

²⁰⁰ Lützow 1892, S.101.

„Es ist eine „grande machine“ ohne Geist und Würde, in deren kreidiger Farbe kaum eine Spur von Munkácsys unleugbarem koloristischem Talent zu erkennen ist.“²⁰¹

Lützow bemängelt den „Geist“ und die „Würde“ und kritisiert die koloristische Ausführung. Diese Kritik kann ich nicht nachvollziehen. Munkácsy hat einen eigenen Geist und Würde in allen seinen Werken. Er war ein Perfektionist und war nie zufrieden mit seiner malerischen Leistung. Munkácsy arbeitete mehr als hundert Skizzen nur für dieses einzelne Gemälde aus. Er malte immer mit großer Demut und Leidenschaft. Er arbeitete so lange bis alle Details perfekt waren. Das ist sein Geist, diese unheimliche Perfektion und Präzision, welche in jedem seiner Werke existieren. Eine weitere Bemerkung von Lützow, die ich nicht außer Acht lassen kann, sind die „kreidigen Farben“. Wie schon erwähnt wurde, malte Munkácsy meist mit Bitumen und einer starken, dunklen Farbpalette, aber im Fall des Deckengemäldes wollte er den Forderungen des Auftraggebers gerecht werden. Deshalb schuf er ein völlig neues malerisches Kolorit und eine Farbpalette, welche meiner Meinung nach überhaupt nicht „kreidig“, sondern sanft und hell wirkt. Die Pastelltöne auf dem Gemälde harmonisieren mit der Farbgebung des Stiegenhauses, wie mit den Lünetten und mit den Zwickel- und Interkolumnienbildern, bzw. sie werden der geringen Lichtsituation im Raum gerecht.

Neben Lützow berichtet auch Walter Ilges über das Deckengemälde in seiner Künstlermonographie über Munkácsy. Seine Bemerkung über das Werk – Munkácsy als Allegorie Maler mit schwebenden Genien mit Palmzweigen und Scheinarchitektur? - scheint ebenfalls ziemlich negativ.²⁰² Das meinte auch Charles Sedelmeyer, der ein Freund und wichtiger Förderer des Malers war. In seinem Buch fragt er, ob der Realist Munkácsy wirklich ein Deckengemälde, eine Dekoration mit allegorischen Darstellungen in der Größe 10 m x 10 m malen sollte.²⁰³ Das Thema und die Farbpalette liegen so fern von Munkácsys künstlerischem Stil, dass das Werk lange nachteilig und skeptisch beurteilt wurde. Viele konnten die „Apotheose der Renaissance“ einfach nicht mit dem Maler des imposanten Gemäldes „Christus vor Pilatus“ oder der „Kreuzigung“ verbinden.

²⁰¹ Lützow 1892, S.101.

²⁰² Ilges, 1898, S.93.

²⁰³ Sedelmeyer 1914, S.16.

Neben den negativen Beurteilungen des Deckengemäldes tauchten einige positive Kritiken über das Werk auf, so von Antal Soós in einem Zeitschriftenanhang „Tárca“. Soós untersucht in seiner Kritik den „Großen Karton“, den letzten Entwurf des Deckengemäldes, welcher im Salon du Palais d' Industrie in Paris ausgestellt wurde. Soós beurteilte das Gemälde sehr positiv und berichtet in seinem Aufsatz über Munkácsys künstlerischen Stil, welcher immer nur der Wahrheit folge. Soós erwähnt auch das Selbstportrait des Malers, welches oft negativen Widerhall in künstlerischen Kreisen hervorbrachte. Für ihn ist dieses Portrait wie der Punkt am Ende des Satzes und er findet in dieser malerischen Lösung das ideologische Moment des Werkes.²⁰⁴ Während meiner Arbeit habe ich meine Meinung über Munkácsys Selbstportrait auf dem Deckengemälde festgestellt, dass er mit seinem Portrait lediglich seinen Namen für die Zukunft bewahren möchte, aber die Behauptung Soós finde ich auch sehr treffend und ich muss mich ihr anschließen. Munkácsy war nicht nur ein Maler, sondern auch „Denker“. Seine künstlerische Denkweise kann man fast bei allen seinen Werken besonders bei dem Zyklus der Christus-Bilder²⁰⁵ sehr gut nachvollziehen. Die Figuren, die Farben und die Komposition haben bei Munkácsy unterschiedliche Bedeutungen. Soós analysierte die figurale Anordnung des Gemäldes und stellte fest, dass Munkácsy durch die Positionierung Tizians und seiner Schüler in der Mitte des Bildes eine meisterhafte kompositorische Lösung schuf. Die Gruppe mit Tizian, seinen Schülern und den Frauenakten zeigen eine harmonische Gruppe, wo alles lebt und sich bewegt. Wenn man nur diese Gruppe beobachtet, hört man fast die Stimme Tizians, wie er die Grundlagen der Aktzeichnung seinen Schülern erklärt.²⁰⁶ Diese Beschreibung finde ich sehr treffend, und sie drückt fast meine Gedanken über die Künstlergruppe mit Tizian aus. Nun wäre sehr wichtig zu erwähnen, dass der Figur Tizians und seiner kompositorischen Anordnung auf dem Bild wiederum die Ideologie Munkácsys folgt. Tizian wurde in der Mitte im weinroten Gewand dargestellt und ist er die zentrale Figur auf dem Gemälde. Kein anderer Künstler wurde mit so einer grellen Farbe gemalt.

²⁰⁴ Antal Soós, Tárca, Salon du palais de'Industrie Pari 6. Mai 1890, S.2. In einer unbekanntem Zeitschrift Archivalische Quelle aus der Ungarischen National Galerie

²⁰⁵ Christus vor Pilatus von Munkácsy, 1881, Öl auf Leinwand, 417 x 636 cm, in Museum Déri, Debrecen Ungarn. Das Bild dient als Beispiel für Munkácsys symbolische Darstellungsweise, die durch die Farben Ausdruck findet. Christus trägt weiß auf dem Bild, so wurde seine Unschuld symbolisiert.

²⁰⁶ Soós, 1890, S.2.

Munkácsy führt durch die Verwendung des roten Farbtones und durch die Komposition den Blick und die Aufmerksamkeit sofort auf diese Künstlergruppe und somit zur Mitte des Bildes. Soós betont auch die meisterhafte Darstellung der Akte, welche die Weiblichkeit und die wahre Schönheit der Frauenkörper abbildet. Er malt hier etwas Besonderes, er zeigt gleichzeitig die Stärke und die Weichheit des weiblichen Körpers. Munkácsys nackte Frauenmodelle stellen eine realistische Weiblichkeit und Schönheit dar, nicht wie bei Rubens, die nur Pathos und idealisierte Schönheit sind, die die Weiblichkeit widerspiegeln.²⁰⁷ Laut Soós, repräsentiert Munkácsy mit diesen Akten etwas Echtes und dadurch geht er über sein Vermögen hinaus. Soós bezeichnet das Werk als ein harmonisches Bild, welches in allen Pinselstrichen einer Übereinstimmung der Farben und Figuren entspricht und die Wahrheit darstellt. Soós stellte fest, dass das Deckengemälde eines der meisterhaftesten Werke Munkácsys ist.

Weitere positive Stellungnahmen über das Werk findet man beim wichtigsten Kenner und Erforscher des Deckengemäldes, Vinzenz Oberhammer. Für ihn steht der Betrachter einem Meisterwerk gegenüber, bei dem Munkácsy durch die Verbindung der alten venezianischen Deckenmalerei und mit seinem eigenen Stil ein geniales Werk schuf. Oberhammer schreibt mit voller Begeisterung über die zahlreichen Vorstudien und Skizzen des Deckengemäldes, die als perfekte Möglichkeit dienen, die verschiedenen Schaffungsperioden des Gemäldes zu verfolgen. Er behauptet, dass die "Apotheose der Renaissance" mit ihr figuralen Stil und mit der monumentalen Formgebung des architektonischen Rahmens ein stimmiges, modernes Ganzes bildet.²⁰⁸ Die Studie Oberhammers diente für meine Forschungsarbeit als Basisliteratur. Dank ihr konnte ich die Vorzeichnungen des Malers für das Deckengemälde studieren und weiter erforschen. Ich finde, dass Munkácsy durch das Studium der venezianischen Deckenmalerei einen guten Ausgangspunkt für sein Werk hatte. Was ich sehr wichtig finde und unbedingt feststellen will ist, dass Munkácsys Werk keinesfalls bei einer Nachahmung der alten Meister stehen bleibt. Er schafft ein unabhängiges und einzigartiges Deckengemälde, welches sein besonderes Talent und seinen Geist ausdrückt.

²⁰⁷ Soós, 1890, S.3.

²⁰⁸ Oberhammer 1980, S. 199-200.

8. Abschlussgedanken

Durch diese interessante Forschungsarbeit hatte ich die Möglichkeit, eine andere Seite des ungarischen Malers Munkácsy und seines wenig bekannten Deckengemäldes ausführlich zu betrachten und zu untersuchen. Diese Arbeit dient nicht nur als Ergebnis meiner spannenden Forschung, sondern auch als Abschluss einer langen, bewegenden Arbeitsperiode meines Lebens.

In meiner Arbeit versuche ich einen kompakten Eindruck von diesem wichtigen ungarischen Künstler und seiner „Apotheose der Renaissance“ zu vermitteln. Hierbei spielt das Werk eine zentrale Rolle und es wird intensiv analysiert, sowie mit ähnlichen Apotheose-Darstellungen anderer Künstler, die als Vorbild des Malers dienten, verglichen. Neben den Untersuchungen der wichtigen künstlerischen Einflüsse, welche auf Munkácsy Wirkung ausübten, wurde auch auf die zahlreichen Vorstudien und Skizzen des Malers in der Arbeit großer Wert gelegt.

Mihály Munkácsy war ein bedeutender Künstler des 19. Jahrhunderts und spielte nicht nur in der ungarischen sondern auch in der allgemeinen Kunstgeschichte eine tragende Rolle. Seine künstlerische Begeisterung und Virtuosität machten ihn durch seine meisterhafte Pinselführung und durch seine koloristisch vielfältige Farbpalette zu einem der wichtigsten Maler dieses Zeitraums und dies stellt ihn auf eine Stufe mit den großen Meistern wie Hans Makart oder Gustav Courbet. Das Deckengemälde im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums zeigt eine Apotheose der Kunstepoche der Renaissance anhand von Leonardo, Raffael, Michelangelo, Veronese und Tizian. Durch die vollkommene Ausarbeitung der Architektur und durch die räumliche Anordnung der Figuren, bzw. die ästhetische und harmonische Verwendung des Kolorits schuf Munkácsy ein überwältigendes Werk, welches seine künstlerische Begabung deutlich abbildet. Mit dem Raum und den früher ausgeführten Werken von Makart, von den Gebrüdern Klimt und von Franz Matsch bildet es ein harmonisches Ganzes.

Trotz der negativen Beurteilungen, welche das Deckengemälde nach der Eröffnung des Museums bekommen hat, bin ich der Meinung, dass das Werk einen anderen, einen „ungewöhnlicheren“ Aspekt des Künstlers zeigt. Die Ausführung und die präzise Vorbereitung allerdings entsprechen deutlich Munkácsy und seiner Methode.

Das Deckengemälde ist eines der besten Spätwerke des Malers, weil er sich für diese neue Aufgabe stilistisch und künstlerisch verändern konnte. Dieses Meisterwerk hebt den Rang des Künstlers und verleiht Munkácsy einen hohen künstlerischen Status nicht nur unter seinen Zeitgenossen.

Anhang

Literaturverzeichnis

Bakó 2008

Bakó Zsuzsa, Munkácsy Mihály. A magyar festészet mesterei. Budapest 2008.

Bauer 1978

Rotraud Bauer, Das Kunsthistorische Museum in Wien. Wien 1978

Benk 1892

Johannes Benk, Figuraler Schmuck im Kuppelraume und dem Stiegenhause des K. K. Kunsthistorischen Hofmuseums in Wien. Wien 1892.

Berenson 1894

Bernard Berenson, The Venetian Painters of the Renaissance. New York 1894.

Bischoff 2008

Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration. Wien 2008.

Cardini 1995

Fanco Cardini, An den Höfen der Päpste. Ganz und Größe der Weltmacht Vatikan, Augsburg 1995.

Christiansen 1996

Keith Christiansen, Giambattista Tiepolo. London 1996.

Czymmek 1981

Sabine Czymmek, Die architektur-illusionistische Deckenmalerei in Italien und Deutschland von den Anfängen bis in die Zeit um 1700. Beiträge zur Typologie, Herleitung, Bedeutung und Entwicklung, Köln 1981.

Drewes 1994.

Franz Josef Drewes, Hans Canon (1829-1885). Werkverzeichnis und Monographie Bd.1., Hildesheim 1994.

Eschenfelder 1998

Chantal Sibylle Eschenfelder, Giovanni Battista Tiepolo 1696-1770, Köln 1998.

Farkas 1952

Farkas Zoltán, Munkácsy Mihály válogatott levelei, Budapest 1952.

Fichtinger 1983

Lexikon der Heiligen und Päpste, Salzburg 1983.

Frodl 1975

Gerbert Frodl, Hans Makart, Entwürfe und Phantasien, Salzburg 1975.

Frodl 1986

Gerbert Frodl, Hans Makart und der Historismus in Budapest, Prag und Wien. Eisenstadt 1986.

Gosztonyi 2005

Gosztonyi Ferenc, Munkácsy a Nagyvilágban. Munkácsy Mihály Művei Külföldi és Magyar Magán-és Közgyűjteményekben, Kiállítási Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2005.

Hadeln 1978

Detlev von Hadeln, Paolo Veronese, Florenz 1978.

Hannoosh 1995

Michelle Hannoosh, Painting and the journal of Eugène Delacroix, Princeton NJ. 1995.

Haupt 1991

Herbert Haupt, Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring, Hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse, Wien 1991.

Heinzl 1984

Brigitte Heinzl, Hans Makart. Zeichnungen Entwürfe, Salzburg 1984.

Husslein-Arco 2011

Agnes Husslein-Arco, Makart. Maler der Sinne, Wien 2011.

Ilchman / Borean 2009

Frederick Ilchman, Linda Borean: Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice, Farnham 2009.

Ilg 1893

Albert Ilg, Zwickelbilder im Stiegenhause des K.K. Kunsthistorischen Hof-Museums zu Wien: von Ernst und Gustav Klimt und Franz Matsch, Wien 1893.

Ilges 1899

Franz Walther Ilges, M. von Munkácsy, Bielefeld 1899.

Irmscher / Johne 1990

Johannes Irmscher, Renate Johne, Lexikon der Antike, Leipzig 1990.

Jahn 1940

Johannes Jahn, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1940.

Joost-Gaugier 2002

Christiane L. Joost-Gaugier, Raphael's Stanza della Segnatura. Meaning and invention, Cambridge 2002.

Kitlitschka 1981

Werner Kitlitschka, Die Malerei der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1981.

König 2007

Eberhard König, Die großen Maler der italienischen Renaissance. Der Triumph der Farben, Bd.2., 2007 Ullmann.

Kriller / Kugler 1991

Beatrix Kriller, Georg Kugler, Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung, Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes, Wien 1991.

Kunsthau Zürich 1987

Kunsthau Zürich, Günter Mentken (Hsg.), Eugène Delacroix. Frankfurt am Main 1987.

Lhotsky 1941

Alphons Lhotsky, Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg. Wien 1941.

Lützow 1892

Carl von Lützow, Das Kunsthistorische Hofmuseum in Wien, In: Zeitschrift für Bildende Kunst NF. BD. III. 1892, S.97-102.

Lützow / Pabst 1891/92

Carl von Lützow, Arthur Pabst, Sammlungen und Ausstellungen, In: Kunstchronik, Wochenzeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine, Neue Folge. III. Jahrgang 1891/92 Nr.2. 22. Oktober, S. 23-25.

Malonyay 1898

Malonyay Dezső, Munkácsy Mihály élete és Munkái. Budapest 1898.

Metken 1987

Günter Metken, Eugène Delacroix. Zürich 1987.

Novotny / Canon 1966

Fritz Novotny, Hans Canon. Skizzen Entwürfe, Dokumente. Wien 1966.

Oberhammer 1980

Vinzenz Oberhammer, Munkácsy Mihály Mennyezetképe a Bécsi Kunsthistorisches Múzeum Lépcsőházában. In: Annales de la Galerie Nationale Hongroise, A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 3/1980. S.165-207.

Pastor1923

Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von der Wahl Leos X. bis zum Tode Klemens' VII. (1513-1534), Adrian VI. und Klemens VII., Bd. 4., Freiburg im Breisgau 1923.

Riese 2007

Brigitte Riese, Seemanns Lexikon der Ikonographie. Religiöse und profane Bildmotive, Leipzig 2007.

Sedelmeyer 1914.

Charles Sedelmeyer, M. von Munkácsy. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, Paris 1914.

Scheglmann 1910

Sylva Scheglmann, Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zu XIX. Jahrhundert, Strasburg 1910.

Shelton 2008

Andrew Carrington Shelton, Ingres. London 2008.

Siegfried 2009

Susan L. Siegfried, Ingres. Painting reimagined, New Haven 2009.

Székely 2008

Székely András, Munkácsy. Magyar mesterek, Budapest 2008.

Végyári 1983

Végyári Lajos, Munkácsy Mihály 1844-1900, Budapest 1983.

Végyári 1958

Végyári Lajos, Munkácsy Mihály Élete és Művei, Budapest 1958

Ybl 1981

Ervin Ybl, Lotz Károly élete és művészete, Budapest 1981.

Abbildungsverzeichnis

- Abb.1: Das Kunsthistorische Museum von Gottfried Semper und Carl von Hasenauer, Wien.
- Abb.2: Lavierte Federzeichnung von Ludwig Förster. Vorschlag zu Änderung des genehmigten Grundplanes der Stadterweiterung, 1862. Haus-,Hof- und Staatsarchiv Wien.
- Abb.3: Aquarell von Theophil von Hansen, 1866. Grundriss und Gesamtansicht der Hofmuseen. Akademie der bildenden Künste, Wien.
- Abb.4: Der Entwurf „Museum für Kunst-und naturwissenschaftliche Sammlungen“ von Heinrich von Ferstel 1867. Historisches Museum der Stadt Wien.
- Abb.5: Der Entwurf von Moriz Ritter von Löhr. Gesamtansicht des zweiten, verbesserten Projektes 1868. Historisches Museum der Stadt Wien.
- Abb.6: Der Entwurf von Carl von Hasenauer. Gesamtansicht des ersten Konkurrenz-Projektes für die Hofmuseen, 1867. Haus-, Hof-und Staatsarchiv, Wien.
- Abb.7: Gottfried Semper: Der erste Entwurf für das Kaiserforum. Zürich 1896. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.
- Abb.8: Gottfried Semper und Carl von Hasenauer: Der Entwurf des Kaiserforums 1870/71. Burghauptmannschaft, Wien.
- Abb.9: Außenausstattungsprogram von Gottfried Semper: Babenbergerstraße „Kunst des Altertums“. Kunsthistorisches Museum, Wien
- Abb.10: Außenausstattungsprogram von Gottfried Semper: Fassade für die byzantinische, romanische und gotische Kunst. Kunsthistorisches Museum, Wien.
- Abb.11: Außenausstattungsprogram von Gottfried Semper: Schauseite des Museums „Kunst der Renaissance“. Kunsthistorisches Museum, Wien.
- Abb.12: Außenausstattungsprogram von Gottfried Semper: Fassade am Burgring „Neueren Kunst“ Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb.13: Julius Victor Berger: Das Deckengemälde „Die Mäcene der bildenden Künste im Haus Habsburg“ im Saal XIX. Öl auf Leinwand, 1891.

Abb.14: Munkácsy Mihály. Das Deckengemälde „Die Apotheose der Renaissance“ im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums. Öl auf Leinwand 10m x 10m, 1887-1889.

Abb.15: Das Vestibül im Kunsthistorischen Museum Wien.

Abb.16: Die Kuppelhalle im Kunsthistorischen Museum Wien.

Abb.17: Das Stiegenhaus im Kunsthistorischen Museum Wien.

Abb.18: Initialen des Kaiserpaars, Franz Joseph I. Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums Wien.

Abb.19: Initialen des Kaiserpaars, Elisabeth. Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums Wien

Abb.20: Löwenstatuen auf den Podesten am Ende der Treppe im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums.

Abb.21: Antonio Canova: Theseus besiegt den Kentaurer. 1805-1819 Im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums.

Abb.22: Franz Matsch: „Nordische Gotik des späten Mittelalter“ Interkolumnium und Zwickelbilder in der linken Ecke an der Südseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.23: Franz Matsch: „Romanische und byzantinische Kunst“ Interkolumnium und Zwickelbilder in der linken Ecke an der Südseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.24: Franz Matsch: „Römischen Antike“ Interkolumnium und Zwickelbilder in der linken Ecke an der Südseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.25: Franz Matsch: „Die Karolingische und die Burgundische Kunst“ Interkolumnium und Zwickelbilder in der rechten Ecke an der Südseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.26: Gustav Klimt: „Florentinische Cinquecento und Quattrocento“ Interkolumnium und Zwickelbilder in der linken Ecke an der Westseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.27: Franz Matsch: „Barock und Rokoko“ Interkolumnium und Zwickelbilder an der Westseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.28: Ernst Klimt: „Holländische und flämische Schule“ an der Westseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.29: Gustav Klimt: „Römischen und venezianischen Quattrocento“ an der Nordseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.30: Gustav Klimt: „Griechischen Antike“ an der Nordseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.31: Gustav Klimt: „Ägypten“ an der Nordseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.32: Gustav Klimt: „Altitalienische Kunst“ an der Nordseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.33: Ernst Klimt: „Deutsche Renaissance“ an der Ostseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.34: Ernst Klimt: „Spanien und Niederlande“ an der Ostseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.35: Ernst Klimt: „Italienische Hochrenaissance“ an der Ostseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1890. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.36: Hans Makart: Hans Holbein der Jüngere. Auf der Südwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.37: Hans Makart: Allegorie des Gesetzes der Wahrheit zum Gegenstande. Auf der Südwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.38: Hans Makart: Albrecht Dürer. Auf der Südwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.39: Hans Makart: Raffael. Auf der Westwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.40: Hans Makart: Rembrandt Harmenszoon van Rijk. Auf der Westwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.41: Hans Makart: Peter Paul Rubens. Auf der Westwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.42: Hans Makart: Michelangelo. Auf der Nordwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.43: Hans Makart: Allegorie der religiösen und profanen Malerei. Auf der Nordwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.44: Hans Makart: Tizian. Auf der Nordwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.45: Hans Makart: Bartolomé Esteban Murillo. Auf der Ostwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.46: Hans Makart: Diégo Velázquez. Auf der Ostwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.47: Hans Makart: Leonardo da Vinci. Auf der Ostwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.48: Ludwig Knaus: Taschenspieler im Dorfe, Öl auf Leinwand 1862

Abb.49: Munkácsy Mihály: Besprengen am Ostermontag. Öl auf Leinwand 111 x 166,5cm 1865, Ungarische National Galerie, Budapest.

Abb.50: Munkácsy Mihály: Sturm auf dem Puszta. Öl auf Leinwand 92,5 x 132cm 1867-1868, Ungarische National Galerie, Budapest.

Abb.51: Munkácsy Mihály: Der letzte Tag eines Verurteilten. Öl auf Leinwand 137 x 195cm 1869-70, Ungarische National Galerie, Budapest.

Abb.52: Munkácsy Mihály: Reisig tragende Frau. Öl auf Leinwand 99,7 x 80,3cm 1873. Ungarische National Galerie, Budapest.

Abb.53: Munkácsy Mihály: Milton. Öl auf Leinwand 93,5cm x 122,5 1878. Ungarische National Galerie, Budapest.

Abb.54: Munkácsy Mihály: Christus vor Pilatus. Öl auf Leinwand 221,8 x 324cm 1881. Ungarische National Galerie, Budapest.

Abb.55: Munkácsy Mihály: Ecce Homo. Öl auf Leinwand 403 x 650cm 1895-96. Museum Déri Debrecen.

Abb.56: Munkácsy Mihály: Golgota. Öl auf Leinwand 216,5 x 337cm 1884. Ungarische National Galerie, Budapest.

Abb.57: Munkácsy Mihály: Die Landnahme Árpáds. Öl auf Leinwand 459 x 1355cm 1893. Országgyűlési Hivatal, Budapest.

Abb.58: Sockelrelief „Apotheose des Antonius Pius“ an der Ehrensäule des Antonius Pius. Nach 161. Rom.

Abb.59: Gustav Courbet: Das Atelier des Künstlers. Öl auf Leinwand 361 x 598cm 1855. Musée du Louvre, Paris.

Abb.60: Munkácsy Mihály: Michelangelo. Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10m x 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien.

- Abb.61: Munkácsy Mihály: Leonardo da Vinci und Raffael. Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10m x 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb.62: Munkácsy Mihály: Veronese. Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10mx 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb.63: Munkácsy Mihály: Tizian mit seinen Schülern. Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10m x 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb.64: Munkácsy Mihály: Selbstporträt Munkácsy Mihály's. Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10m x 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb.65: Munkácsy Mihály: Papst Julius II (?) Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10m x 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb.66: Raffael: Portrait Papst Julius II, Öl auf Holz 63 x 40cm 1511-1512. National Gallery, London.
- Abb.67: Emil Jean Horace Vernet: Papst Julius II. beauftragt Bramante 1827.
- Abb.68: Andrea Pozzo: Scheinkuppel in der Kirche San't Ignazio in Rom. 1691-1694.
- Abb.69: Munkácsy Mihály: Budapester Tondo. Öl auf Leinwand 51cm x 55cm. 1887-1889. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.70: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, Mutter mit dem Kind. 1886-88. Skizzenbuch F.65.148. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.71: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, Mutter mit dem Kind II.1886-88. Skizzenbuch F.65.148. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.72: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, Mutterfigur aus drei verschiedenen Variationen. 1886-88. Skizzenbuch F.65.148. Ungarische National Galerie, Budapest.

- Abb.73: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, Anfangskomposition des Muttermotivs. 1886-88. Skizzenbuch F.65.148. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.74: Munkácsy Mihály: Kohlezeichnung „Muttermotiv“. 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.75: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Muttermotivs und der Weltkugel. 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.76: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Weltkugelmotivs. 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.77: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Weltkugelmotivs II. 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.78: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, „Die Entwicklung der Ausarbeitung des architektonischen Raumes.“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.79: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, „Kuppelbau“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.80: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, „Ausgangspunkt für die farbliche Fassung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.81: Munkácsy Mihály: Farbskizze Váczy, Öl auf Leinwand 1887-1889. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.82: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Váczy, „Federzeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.83: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Váczy, Engelfigur 1886-88. Skizzenbuch F.65.151. Ungarische National Galerie, Budapest.

- Abb.84: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Váczy, Leonardo da Vinci und Raffael 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.85: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Váczy, Tizian und seine Schüler. 1886-1888. Skizzenbuch F. 65.151. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.86: Munkácsy Mihály: Farbskizze Harkányi, Öl auf Leinwand 1887-1889. Privatbesitz.
- Abb.87: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Harkányi, „Kohlezeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.88: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Harkányi, Engelfigur 1886-87. Skizzenbuch F. 65.149. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.89: Munkácsy Mihály: Farbskizze Wertheimer, Öl auf Leinwand 1887-1889. Privatbesitz.
- Abb.90: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Wertheimer, „Kohlezeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.91: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Wertheimer, „Federzeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.153. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.92: Munkácsy Mihály: Farbskizze Friedmann, Öl auf Leinwand 1887-1889. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.93: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Friedmann, „Grafitzeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.94: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Friedmann, Gloria 1886-1887. Skizzenbuch F. 65.149. Ungarische National Galerie, Budapest
- Abb.95: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Friedmann, Michelangelo 1887. Skizzenbuch F.65.153. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.96: Munkácsy Mihály: Der Wiener Entwurf, Öl auf Leinwand 1887-1889. Ungarische National Galerie, Budapest.

- Abb.97: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Wiener Entwurfes, „Grafitzeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.98: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Wiener Entwurfes, „Säulenpaare“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.99: Munkácsy Mihály: Der Große Karton, Öl auf Leinwand 1887-1889. Ungarische National Galerie, Budapest.
- Abb.100: Hans Makart: Der Entwurf „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ für das Deckengemälde, Öl auf Leinwand 170 x 184cm 1883-1884. Belvedere, Wien.
- Abb.101: Hans Makart: Vorstudie für den Entwurf „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ 1883. Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.
- Abb.102: Hans Canon: Der Entwurf „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ für das Deckengemälde, Öl auf Leinwand 23 x 24cm 1884-1885. Belvedere, Wien.
- Abb.103: Hans Canon: Der Entwurf II. „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ für das Deckengemälde, Öl auf Leinwand 109 x 123cm 1884-1885. Belvedere, Wien.
- Abb.104: Hans Canon: Der Entwurf III. „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ für das Deckengemälde, Öl auf Leinwand, 58 x 57cm 1884-1885. Belvedere, Wien.
- Abb. 105: Jacopo Tintoretto: Tempelgang Mariens, Öl auf Leinwand 1553-1556. Madonna dell’Orto, Venedig.
- Abb.106: Paulo Veronese: Die Apotheose Venedig, Öl auf Leinwand 904 x 580cm 1579-1582. Dogenpalast, Sala del Gran Consiglio, Venedig.
- Abb.107: Giovanni Battista Tiepolo: Triumph der Beredsamkeit, Fresko 650 x 1070cm 1724-1725. Palazzo Sandie, Venedig.
- Abb.108: Giovanni Battista Tiepolo: Das Urteil des Salomon, Fresko 1726-1729. Sala Rossa, Venedig.

Abb.109: Giovanni Battista Tiepolo: Die Einsetzung des Rosenkranzes, Fresko 1737-1739.
Santa Maria del Rosario, Venedig.

Abb.110: Raffael: Schule von Athen, Fresko 1508-1511. Palazzi Vaticani, Palazzo
Apostolica, Vatikan.

Abb.111: Eugène Delacroix: Der Triumph Apollos, Öl auf Leinwand 110 x 99,5cm 1851.
Galerie d'Apollon, Musée du Louvre, Paris.

Abb.112: Jean August Dominique Ingres: Die Apotheose Homer, Öl auf Leinwand 386 x
512cm 1827. Musée du Louvre, Paris.

Abb.113: Lotz Károly: Apotheose der Gesetzgebung, Öl auf Leinwand 1897. Parlament,
Budapest.

Abb.114: Lotz Károly: Apotheose Ungarns, Öl auf Leinwand 1897. Parlament, Budapest.

Abbildungsnachweis

Abb.1: Das Kunsthistorische Museum in Wien. **Kriller / Kugler 1991, S.54**

Abb.2: Lavierte Federzeichnung von Ludwig Förster. **Kriller / Kugler 1991, S.21.**

Abb.3: Aquarell von Theophil von Hansen. **Kriller / Kugler 1991, S.25.**

Abb.4: Entwurf „Museum für Kunst-und naturwissenschaftliche Sammlungen“ von Heinrich von Ferstel. **Kriller / Kugler 1991, S.31.**

Abb.5: Der Entwurf von Moriz Ritter von Löhr. **Kriller / Kugler 1991, S.33.**

Abb.6: Der Entwurf von Carl von Hasenauer. **Kriller / Kugler 1991, S.34.**

Abb.7: Gottfried Semper: Der erste Entwurf für das Kaiserforum. Zürich 1896.
Kriller/Kugler 1991, S.36.

Abb.8: Gottfried Semper und Carl von Hasenauer: Der Entwurf des Kaiserforums 1870/71.
Kriller / Kugler 1991, S.42.

Abb.9: Außenausstattungsprogram von Gottfried Semper: Babenbergerstraße „Kunst des
Altertums“. **Bischoff 2008, S.86.**

Abb.10: Außenausstattungsprogram von Gottfried Semper: Fassade für die byzantinische,
romanische und gotische Kunst. **Bischoff 2008, S.90.**

Abb.11: Außenausstattungsprogram von Gottfried Semper: Schauseite des Museums
„Kunst der Renaissance“. **Bischoff 2008, S.94.**

Abb.12: Außenausstattungsprogram von Gottfried Semper: Fassade am Burgring
„Neueren Kunst“ **Bischoff, S.107.**

- Abb.13: Julius Victor Berger: Das Deckengemälde „Die Mäcene der bildenden Künste im Haus Habsburg“ im Saal XIX. Öl auf Leinwand, 1891. **Kriller / Kugler 1991, S.164.**
- Abb.14: Munkácsy Mihály. Das Deckengemälde „Die Apotheose der Renaissance“ im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums. Öl auf Leinwand 10m x 10m, 1887-1889. **Bischoff 2008, S.149.**
- Abb.15: Das Vestibül im Kunsthistorischen Museum Wien. **Bischoff 2008, S.110.**
- Abb.16: Die Kuppelhalle im Kunsthistorischen Museum Wien. **Bischoff 2008, S.150.**
- Abb.17: Das Stiegenhaus im Kunsthistorischen Museum Wien. **Bischoff 2008, S.5.**
- Abb.18: Initialen des Kaiserpaars, Franz Joseph I. Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums Wien. **Bischoff 2008, S.76.**
- Abb.19: Initialen des Kaiserpaars, Elisabeth. Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums Wien. **Bischoff 2008, S.77.**
- Abb.20: Löwenstatuen auf den Podesten am Ende der Treppe im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums. **Bischoff 2008, S.5.**
- Abb.21: Antonio Canova: Theseus besiegt den Kentauern. 1805-1819 Im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums. <http://unidam.univie.ac.at>
- Abb.22: Franz Matsch: „Nordische Gotik des späten Mittelalter“ Interkolumnium und Zwickelbilder in der linken Ecke an der Südseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.141.**
- Abb.23: Franz Matsch: „Romanische und byzantinische Kunst“ Interkolumnium und Zwickelbilder in der linken Ecke an der Südseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.141.**
- Abb.24: Franz Matsch: „Römischen Antike“ Interkolumnium und Zwickelbilder in der linken Ecke an der Südseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.141.**

- Abb.25: Franz Matsch: „Die Karolingische und die Burgundische Kunst“ Interkolumnium und Zwickelbilder in der rechten Ecke an der Südseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.143.**
- Abb.26: Gustav Klimt: „Florentinische Cinquecento und Quattrocento“ Interkolumnium und Zwickelbilder in der linken Ecke an der Westseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.143.**
- Abb.27: Franz Matsch: „Barock und Rokoko“ Interkolumnium und Zwickelbilder an der Westseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.143.**
- Abb.28: Ernst Klimt: „Holländische und flämische Schule“ an der Westseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.147.**
- Abb.29: Gustav Klimt: „Römischen und venezianischen Quattrocento“ an der Nordseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.147.**
- Abb.30: Gustav Klimt: „Griechischen Antike“ an der Nordseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.147.**
- Abb.31: Gustav Klimt: „Ägypten“ an der Nordseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.137.**
- Abb.32: Gustav Klimt: „Altitalienische Kunst“ an der Nordseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand, 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.137.**
- Abb.33: Ernst Klimt: „Deutsche Renaissance“ an der Ostseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.139.**
- Abb.34: Ernst Klimt: „Spanien und Niederlande“ an der Ostseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.139.**
- Abb.35: Ernst Klimt: „Italienische Hochrenaissance“ an der Ostseite des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1890. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.139.**

- Abb.36: Hans Makart: Hans Holbein der Jüngere. Auf der Südwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.127.**
- Abb.37: Hans Makart: Allegorie des Gesetzes und der Wahrheit zum Gegenstande B. Auf der Südwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.127.**
- Abb.38: Hans Makart: Albrecht Dürer. Auf der Südwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.127.**
- Abb.39: Hans Makart: Raffael. Auf der Westwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.127.**
- Abb.40: Hans Makart: Rembrandt Harmenszoon von Rijk. Auf der Westwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.129.**
- Abb.41: Hans Makart: Peter Paul Rubens. Auf der Westwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.129.**
- Abb.42: Hans Makart: Michelangelo. Auf der Nordwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.129.**
- Abb.43: Hans Makart: Allegorie der religiösen und profanen Malerei. Auf der Nordwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.129.**
- Abb.44: Hans Makart: Tizian. Auf der Nordwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.133.**
- Abb.45: Hans Makart: Bartolomé Esteban Murillo. Auf der Ostwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.133.**
- Abb.46: Hans Makart: Diego Velázquez. Auf der Ostwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.133.**
- Abb.47: Hans Makart: Leonardo da Vinci. Auf der Ostwand des Stiegenhauses. Öl auf Leinwand 1882-84. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bischoff 2008, S.133.**

- Abb.48: Ludwig Knaus: Taschenspieler im Dorfe. Öl auf Leinwand 1862, **Dietsch 1901,S.25.**
- Abb.49: Munkácsy Mihály: Besprengen am Ostermontag. Öl auf Leinwand 111 x 166,5cm 1865, Ungarische National Galerie. **Bakó 2008, S.13.**
- Abb.50: Munkácsy Mihály: Sturm auf dem Puszta. Öl auf Leinwand 92,5 x 132cm 1867-1868, Ungarische National Galerie. **Bakó 2008, S.17.**
- Abb.51: Munkácsy Mihály: Der letzte Tag eines Verurteilten. Öl auf Leinwand 137 x 195cm 1869-70, Ungarische National Galerie. **Bakó 2008, S.21.**
- Abb.52: Munkácsy Mihály: Reisig tragende Frau. Öl auf Leinwand 99,7 x 80,3cm 1873. Ungarische National Galerie. **Bakó 2008, S.29.**
- Abb.53: Munkácsy Mihály: Milton. Öl auf Leinwand 93,5cm x 122,5 1878.Ungarische National Galerie. **Bakó 2008, S.49.**
- Abb.54: Munkácsy Mihály: Christus vor Pilatus. Öl auf Leinwand 221,8 x 324cm 1881. Ungarische National Galerie. **Bakó 2008, S.50.**
- Abb.55: Munkácsy Mihály: Ecce Homo. Öl auf Leinwand 403 x 650cm 1895-96. Museum Déri Debrecen. **Bakó 2008, S.71.**
- Abb.56: Munkácsy Mihály: Golgota. Öl auf Leinwand 216,5 x 337cm 1884. Ungarische National Galerie. **Bakó 2008, S.66.**
- Abb.57: Munkácsy Mihály: Die Landnahme Árpáds. Öl auf Leinwand 459 x 1355cm 1893. Országgyűlési Hivatal. **Bakó 2008, S.73.**
- Abb.58: Sockelrelief „Apotheose des Antonius Pius“ an der Ehrensäule des Antonius Pius. Nach 161. Rom. **<http://unidam.ac.at>**
- Abb.59: Gustav Courbet: Das Atelier des Künstlers. Öl auf Leinwand 361 x 598cm 1855. Musée du Louvre. **<http://unidam.ac.at>**
- Abb.60: Munkácsy Mihály: Michelangelo. Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10m x 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bernadett Doór**

- Abb.61: Munkácsy Mihály: Leonardo da Vinci und Raffael. Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10m x 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bernadett Doór**
- Abb.62: Munkácsy Mihály: Veronese. Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10mx 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bernadett Doór**
- Abb.63: Munkácsy Mihály: Tizian mit seinen Schülern. Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10m x 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bernadett Doór**
- Abb.64: Munkácsy Mihály: Selbstporträt Munkácsy Mihály's. Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10m x 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bernadett Doór**
- Abb.65: Munkácsy Mihály: Papst Julius II (?) Die Apotheose der Renaissance, Öl auf Leinwand 10m x 10m 1887-1889. Kunsthistorisches Museum Wien. **Bernadett Doór**
- Abb.66: Raffael: Portrait Papst Julius II. <http://de.wikipedia.org>
- Abb.67: Emil Jean Horace Vernet: Papst Julius II .beauftragt Bramante 1827. <http://www.posterlounge.de/>
- Abb.68: Andrea Pozzo: Scheinkuppel in der Kirche Sant' Ignazio in Rom. 1691-1694. <http://unidam.univie.ac.at>
- Abb.69: Munkácsy Mihály: Budapester Tondo. Öl auf Leinwand 51cm x 55cm. 1887-1889. Ungarische National Galerie, Budapest. **Kriller / Kugler 1991, S.**
- Abb.70: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, Mutter mit dem Kind. 1886-88. Skizzenbuch F.65.148. Ungarische National Galerie, Budapest. **Oberhammer 1980, S.85.**
- Abb.71: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, Mutter mit dem Kind II.1886-88. Skizzenbuch F.65.148. Ungarische National Galerie, Budapest. **Oberhammer 1980, S. 85.**

- Abb.72: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, Mutterfigur aus drei verschiedenen Variationen. 1886-88. Skizzenbuch F.65.148. Ungarische National Galerie, Budapest. **Oberhammer 1980, S.84.**
- Abb.73: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, Anfangskomposition des Muttermotivs. 1886-88. Skizzenbuch F.65.148. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1886-88, Skizzenbuch F.65.148.**
- Abb.74: Munkácsy Mihály: Kohlezeichnung „Muttermotiv“. 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.75: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Muttermotivs und der Weltkugel. 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.76: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Weltkugelmotivs. 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.77: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Weltkugelmotivs II. 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.78: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, „Die Entwicklung der Ausarbeitung des architektonischen Raumes.“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.79: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, „Kuppelbau“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.80: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Budapester Tondo, „Ausgangspunkt für die farbliche Fassung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.81: Munkácsy Mihály: Farbskizze Váczy, Öl auf Leinwand 1887-1889. Ungarische National Galerie, Budapest. **Kriller / Kugler 1991, S.253.**

- Abb.82: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Váczy, „Federzeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.83: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Váczy, Engelfigur 1886-88. Skizzenbuch F.65.151. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1886-88, Skizzenbuch F. 65.151.**
- Abb.84: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Váczy, Leonardo da Vinci und Raffael 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.85: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Váczy, Tizian und seine Schüler. 1886-88. Skizzenbuch F. 65.151. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1886-88, Skizzenbuch F. 65.151.**
- Abb.86: Munkácsy Mihály: Farbskizze Harkányi, Öl auf Leinwand 1887-1889. Privatbesitz. **Oberhammer 1980, S.76.**
- Abb.87: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Harkányi, „Kohlezeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.88: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Harkányi, Engelfigur 1886-87. Skizzenbuch F. 65.149. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1886-87, Skizzenbuch F. 65.149.**
- Abb.89: Munkácsy Mihály: Farbskizze Wertheimer, Öl auf Leinwand 1887-1889. Privatbesitz. **Oberhammer 1980, S.75.**
- Abb.90: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Wertheimer, „Kohlezeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**

- Abb.91: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Wertheimer, „Federzeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.153. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkács 1887, Skizzenbuch F.65.153.**
- Abb.92: Munkácsy Mihály: Farbskizze Friedmann, Öl auf Leinwand 1887-1889. Ungarische National Galerie, Budapest. **Kriller / Kugler 1991, S.253.**
- Abb.93: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Friedmann, „Grafitzeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.94: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Friedmann, Gloria 1886-87. Skizzenbuch F. 65.149. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkácsy 1886-87, Skizzenbuch F. 65.149.**
- Abb.95: Munkácsy Mihály: Vorstudie der Farbskizze Friedmann, Michelangelo 1887. Skizzenbuch F.65.153. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkács 1887, Skizzenbuch F.65.153.**
- Abb.96: Munkácsy Mihály: Der Wiener Entwurf, Öl auf Leinwand 1887-1889. Ungarische National Galerie, Budapest. **Kriller / Kugler 1991, S.253.**
- Abb.97: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Wiener Entwurfes, „Grafitzeichnung“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkács 1887, Skizzenbuch F.65.152.**
- Abb.98: Munkácsy Mihály: Vorstudie des Wiener Entwurfes, „Säulenpaare“ 1887. Skizzenbuch F.65.152. Ungarische National Galerie, Budapest. **Munkács 1887, Skizzenbuch F.65.153.**
- Abb.99: Munkácsy Mihály: Der Große Karton, Öl auf Leinwand 1887-1889. Ungarische National Galerie, Budapest. **Kriller / Kugler 1991, S.254.**

- Abb.100: Hans Makart: Der Entwurf „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ für das Deckengemälde, Öl auf Leinwand 170 x 184cm 1883-1884. Belvedere, Wien. **Kriller / Kugler 1991, S.247.**
- Abb.101: Hans Makart: Vorstudie für den Entwurf „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ 1883. Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien. **Kriller / Kugler 1991, S.249.**
- Abb.102: Hans Canon: Der Entwurf „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ für das Deckengemälde, Öl auf Leinwand 23 x 24cm 1884-1885. Belvedere, Wien. **Kriller / Kugler 1991, S.250.**
- Abb.103: Hans Canon: Der Entwurf II. „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ für das Deckengemälde, Öl auf Leinwand 109 x 123cm 1884-1885. Belvedere, Wien. **Kriller/ Kugler 1991, S.251.**
- Abb.104: Hans Canon: Der Entwurf III.. „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ für das Deckengemälde, Öl auf Leinwand, 58 x 57cm 1884-1885. Belvedere, Wien. **Kriller / Kugler 1991, S.252.**
- Abb. 105: Jacopo Tintoretto: Tempelgang Mariens, Öl auf Leinwand 1553-1556. Madonna dell’Orto, Venedig. **Ilchman / Borean 2009, S.22.**
- Abb.106: Paulo Veronese: Die Apotheose Venedig, Öl auf Leinwand 904 x 580cm 1579-1582. Dogenpalast, Sala del Gran Consiglio, Venedig.
- Abb.107: Giovanni Battista Tiepolo: Triumph der Beredsamkeit, Fresko 650 x 1070cm 1724-1725. Palazzo Sandie, Venedig. **<http://unidam.univie.ac.at/>**
- Abb.108: Giovanni Battista Tiepolo: Das Urteil des Salomon, Fresko 1726-1729. Sala Rossa, Palazzo Patriacale Udine. **<http://unidam.univie.ac.at/>**
- Abb.109: Giovanni Battista Tiepolo: Die Einsetzung des Rosenkranzes, Fresko 1737-1739. Santa Maria del Rosario, Venedig. **Eschenfelder 1998, S.40.**
- Abb.110: Raffael: Schule von Athen, Fresko 1508-1511. Palazzi Vaticani, Palazzo Apostolica, Vatikan. **<http://unidam.univie.ac.at/>**

Abb.111: Eugène Delacroix: Der Triumph Apollons, Öl auf Leinwand 110 x 99,5cm 1851.
Galerie d'Apollon, Musée du Louvre, Paris. **Hannoosh 1995, S.162.**

Abb.112: Jean August Dominique Ingres: Die Apotheose Homers, Öl auf Leinwand 386 x
512cm 1827. Musée du Louvre, Paris. **Shelton 2008, S.128.**

Abb.113: Lotz Károly: Apotheose der Gesetzgebung, Öl auf Leinwand 1897. Parlament,
Budapest. **Ybl 1938, S.36.**

Abb.114: Lotz Károly: Apotheose Ungarns, Öl auf Leinwand 1897. Parlament, Budapest.
<http://www.mkogy.hu>

Abbildungen



Abb.1.



Abb. 2.

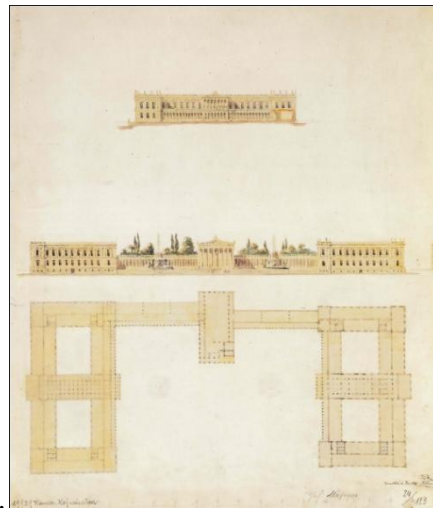


Abb.3.



Abb.4



Abb.5.



Abb.6.

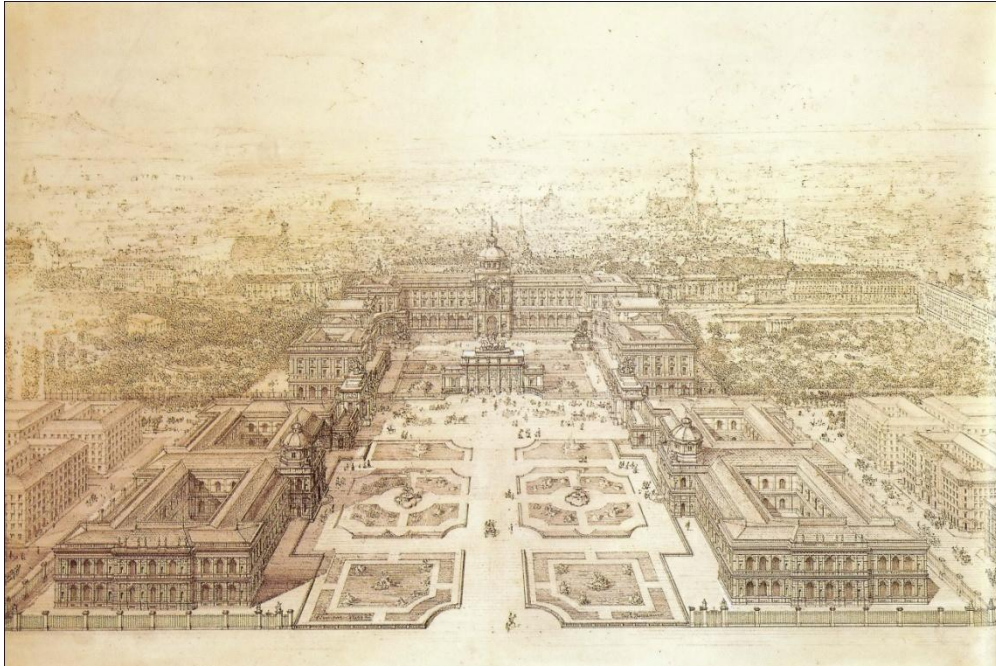


Abb.7.

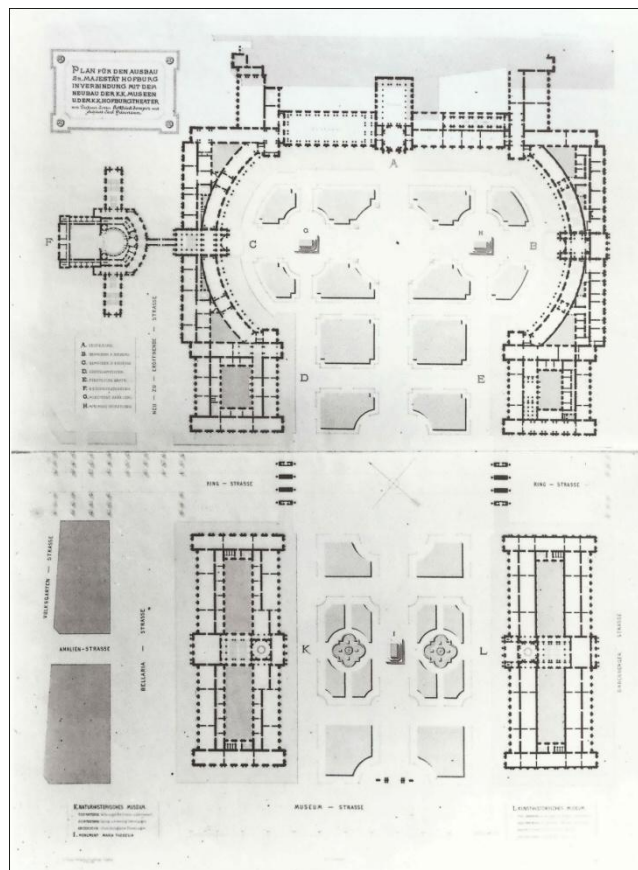


Abb.8.

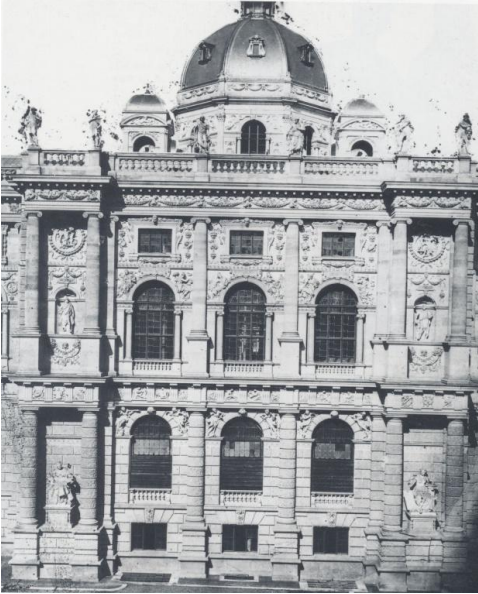


Abb.9.



Abb.10.

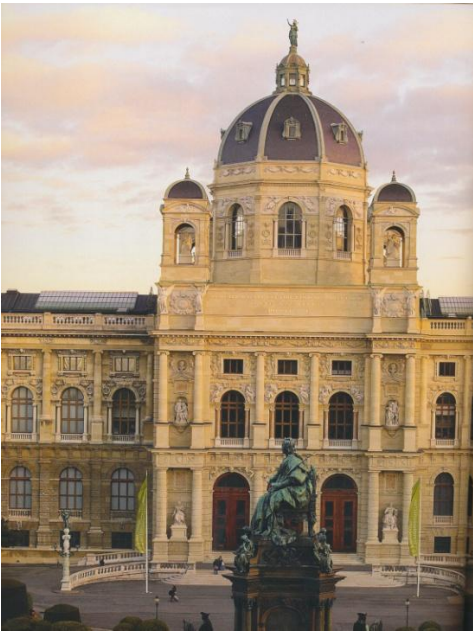


Abb.11.



Abb.12.



Abb.13.



Abb.14.

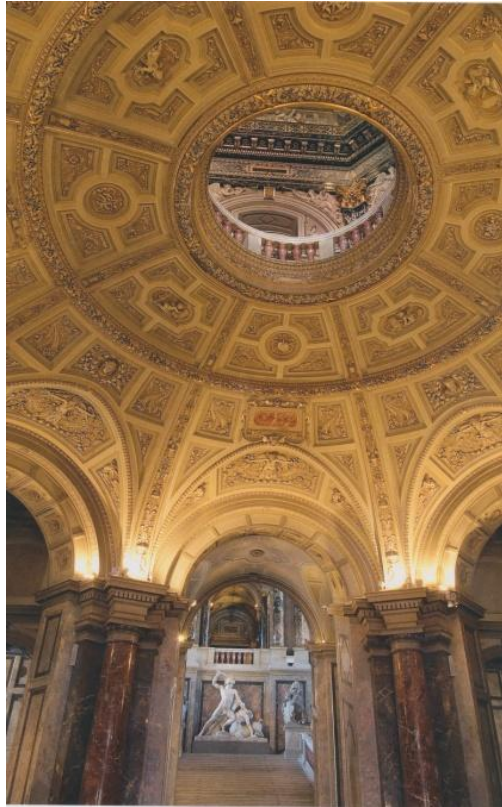


Abb.15.



Abb.16.



Abb.17.



Abb.18.



Abb.19.



Abb.20.



Abb.21.

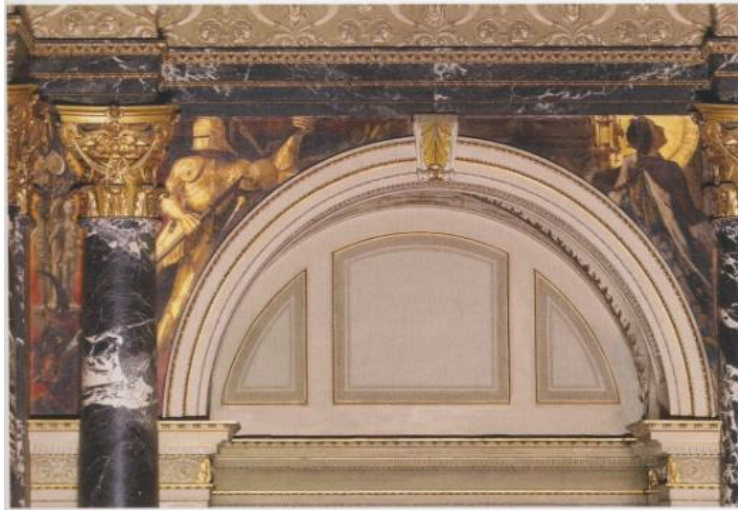


Abb.22.



Abb.23.



Abb.24.



Abb.25.



Abb.26.



Abb.27.



Abb.28.



Abb.29.



Abb.30.



Abb.31.

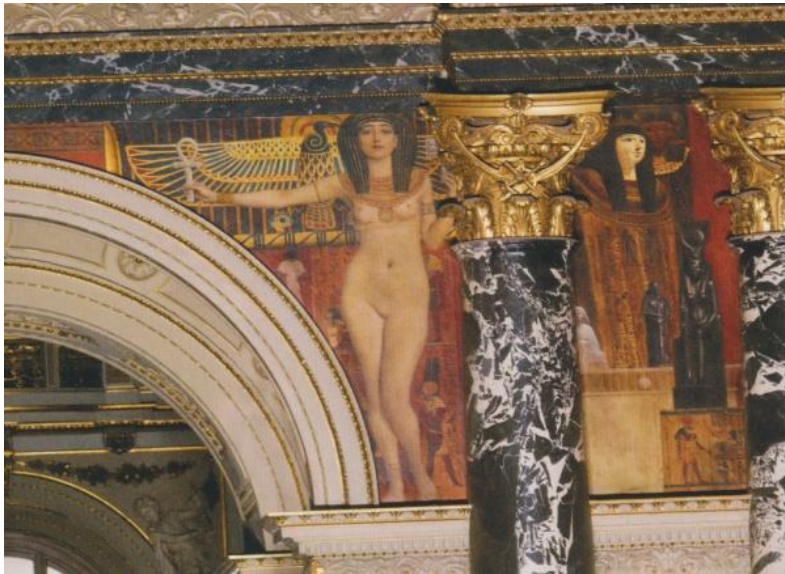


Abb.32.



Abb.33.



Abb.34.a



Abb.34.b



Abb.35.



Abb.36.



Abb.37.



Abb.38.



Abb.39.



Abb.40.



Abb.41.



Abb.42.



Abb.43.

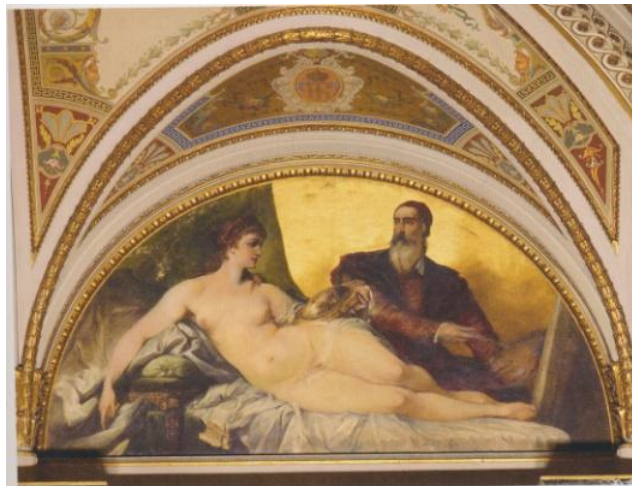


Abb.44.



Abb.45.



Abb.46.

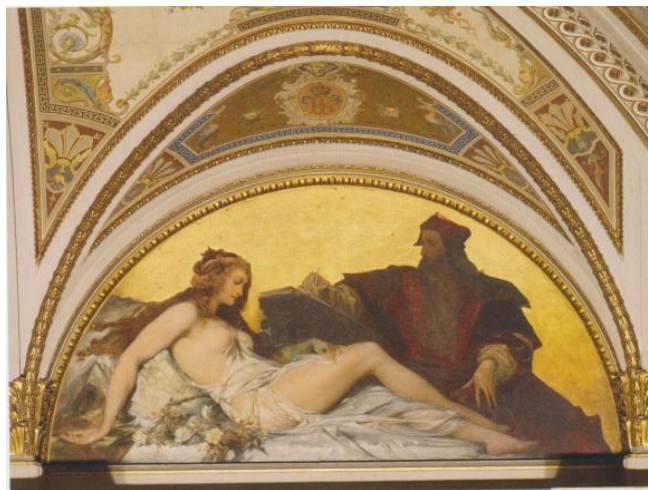


Abb.47.



Abb.48.



Abb.49.



Abb.50.



Abb.51.



Abb.52.



Abb.53.



Abb.54.



Abb.55.



Abb.56.



Abb.57.



Abb.58.



Abb.59.



Abb.60.



Abb.61.



Abb.62



Abb.64.



Abb.63.



Abb.65.



Abb.66.



Abb.67.



Abb.68.



Abb.69.



Abb.70.



Abb.71.



Abb.72.



Abb.73.



Abb.74.

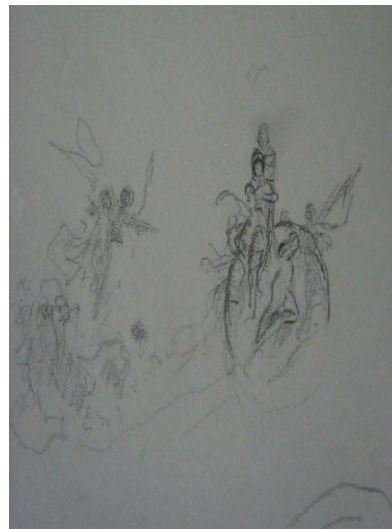


Abb.75.



Abb.76.



Abb.77.



Abb.78.



Abb.79.



Abb.80.



Abb.81.



Abb.82.



Abb.83.



Abb.84.



Abb.85.



Abb.86.



Abb.87.



Abb.88.



Abb.89.



Abb.90.



Abb.91.



Abb.92.



Abb.93.



Abb.94.



Abb.95.



Abb.96.



Abb.97.



Abb.98.



Abb.99.



Abb.100.



Abb.101.



Abb.102.



Abb.103.



Abb.104.



Abb.105.



Abb.106.



Abb.107.



Abb.108.



Abb.109.



Abb.110.



Abb.111.



Abb.112.

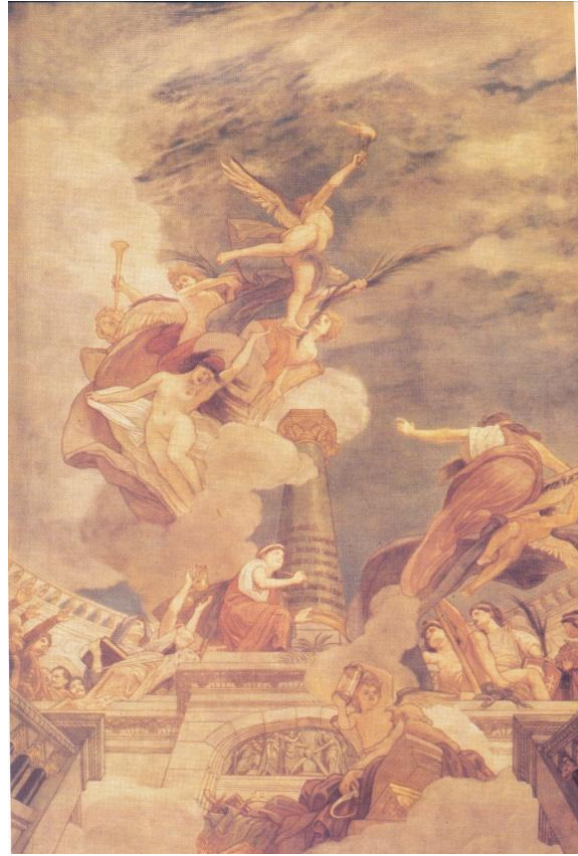


Abb.113.



Abb.114.

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem bisher wenig erforschten Deckengemälde „Die Apotheose der Renaissance“ im Wiener Kunsthistorischen Museum von dem ungarischen Künstler, Mihály Munkácsy.

Das Deckengemälde gehört zu den Spätwerken des Malers und bildet einen der wichtigsten Aufträge des Künstlers. Das Plafontbild wurde zwischen 1887-1889 im Auftrag von Kaiser Franz Joseph I. ausgeführt und verewigt die Epoche der Renaissance durch die Darstellung der größten Künstler des Zeitraumes wie Leonardo da Vinci, Raffael, Michelangelo, Veronese und Tizian. Das Gemälde bildet einen Teil des Ausstattungsprogramms im Treppenhaus des Wiener Kunsthistorischen Museums und verweist auf die Hauptwerke der Wiener Kunsthistorischen Sammlung. Das prunkvolle Stiegenhaus wurde neben Munkácsy durch andere wichtige Künstler wie Hans Makart, die Gebrüder Klimt und Franz Matsch ausgestattet. Makart arbeitete einen aus zwölf Lünetten bestehenden Bild-Zyklus aus, welcher die bedeutendsten Meister Europas des 16. und 17. Jahrhunderts und deren Modelle darstellen. Von den Gebrüdern Klimt und Franz Matsch wurden die Zwickel und Interkolumnienbilder ausgeführt, welche mit dem Gesamtprogramm des Stiegenhauses harmonisieren. Dieses Programm wurde durch Munkácsys Deckengemälde vollendet.

Abstract (English)

The present thesis deals with the ceiling painting the “Apotheosis of Renaissance” in the Museum of Art History in Vienna, from a most well known painter in the Hungarian art history, Mihály Munkácsy.

Mihály Munkácsy’s (1844-1900) family is from Bavaria but moved to Hungary in the 18th century. His parents died very soon so he became orphan and he was brought up by his uncle István Reök in Békéscsaba, Hungary. In Békéscsaba he learned the craft of joinery by Master Langi. His artistic talent was discovered during his education as joiner’s assistant. Thanks to his uncle Reök, Munkácsy met with the painter Elek Szamossy who took him on as his assistant.

The Biography of Munkácsy presents a very nice and moving story telling how he reached, from a stark poverty, to be a famous awarded painter of the Salon of Paris.

The “Apotheosis of Renaissance” belongs to the late oeuvres of Munkácsy and this ceiling painting is one of his most important assignments. The painting was composed between 1887 and 1889 on the order of Emperor Franz Joseph I. The tableau represents the Apotheosis of the Renaissance. Munkácsy illustrates the geniuses of the Art of Renaissance like Leonardo da Vinci, Rafael, Michelangelo, Veronese and Titian. The ceiling painting is a part of the interior equipment of the Museum of Art History’s stairwell in Vienna. The interior equipment represents an important ideology in the spirit of the Renaissance, alluding to the objects of the Viennese collection of the Museum of Art History. The pompously created stairwell of the Museum was equipped, besides Munkácsy, by other important artists like Hans Makart, Ernst and Gustav Klimt and Franz Matsch. Makart worked out a Cycle of Paintings, which consists of twelve Lunettes presenting the most famous artists of Europe and their models and attributes of the 16th and 17th century. The Klimt Brothers and Franz Matsch created the Spandrel- and Intercolumniation-Paintings, which illustrate several epochs of art history. This pictorial program was finished by Mihály Munkácsy’s work the “Apotheosis of Renaissance” counting as the coronet of the stairwell.

Curriculum Vitae

Bernadett Doór

Geboren in Budapest, am 15.03. 1989.

Ausbildung

Studium der Kunstgeschichte (seit WS. 2007) und Europäische Ethnologie (seit SS. 2009).
Voraussichtliche Diplomprüfung aus Kunstgeschichte: Frühling 2013.

Thema der Diplomarbeit: Munkácsy Mihály „Apotheose der Renaissance“ das Deckengemälde im Stiegenhaus des Kunsthistorische Museum in Wien.

Matura 2007, Leövey Klára Gymnasium und Fachschule Budapest.

Berufserfahrung

- Praktikantin im Museum der Bildenden Künste in Budapest Juni 2011 – August 2011.
- Führungen in der Ungarische National Galerie in Budapest. Frühling 2011.