

# Zwischen Idylle und Kommerz

## Die Wiederbelebung der Hausindustrie in den Künstlerkolonien Gödöllő und Abramcevo

Marina Dmitrieva

„Die Entdeckung der Provinz“<sup>1</sup> war Ausdruck einer verbreiteten gesellschaftskritischen Einstellung. Es war eine Ablehnung der – wie man es allgemein empfand – schädlichen Folgen der zunehmenden Industrialisierung des Lebens in einer Großstadt. In dem neu erwachten „Bedürfnis nach Weltflucht“ und dem Rückzug „in die besänftigende Muße ländlicher Abgeschiedenheit“ erkannte der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl nicht nur das „bloße egoistische Interesse“, sondern „eine sehr ernste und hoch ethische Empfindung [...]“. So schafft sich der Mensch ein ideales Gut, das ihn erhebt, adelt, verklärt inmitten des Kampfes um die materiellen Güter dieser Erde.“<sup>2</sup>

Das Idyllische der ländlichen Umgebung und das Erquickliche des Zusammenlebens in der Gemeinschaft standen im Mittelpunkt dieses Lebensmodells – ganz gleich, ob es sich um eine permanente Künstlersiedlung, wie es sich im als einen beliebten Rückzugsort der Kaiserin Elisabeth bekannten Gödöllő in der Nähe von Budapest etabliert hatte, oder um ein nur für die Sommermonate gedachtes Refugium wie Abramcevo in Russland handelt. Das Streben nach dem „guten und einfachen Leben“ gehörte überhaupt, wie der Erforscher der Künstlerkolonien Michael Jacobs gezeigt hat, zum Wesen der Künstlersiedlungen.<sup>3</sup>

Hermann Bahr, der die Bezeichnung „Künstlerkolonie“ eingeführt hat, sah in ihnen eine moderne Form der Gemeinschaft, welche nicht auf familiären Strukturen, sondern auf einer Wahlverwandtschaft basiere.<sup>4</sup> Die meisten Kolonien entstanden auf Initiative der Künstler, die auf der Suche nach neuen Motiven, günstigen Lebensbedingungen und dem Rückzug in die Sommerfrische waren. Die anderen wiederum verdankten ihre Gründung dem Einsatz ihrer großbürgerlichen oder adeligen Gönner. Die auf Wunsch des

Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt gegründete Künstlerkolonie in seiner Residenzstadt hatte den exemplarischen Charakter einer permanenten Ausstellung. Dank der medialen Aufmerksamkeit und Präsenz namhafter Künstler gewann die Darmstädter Künstlerkolonie eine große internationale Resonanz. Das Künstlerdorf in Abramcevo in Russland war eine einfache Datschensiedlung auf dem Sommergut der Unternehmerfamilie Mamontov. Nichtsdestotrotz trug Abramcevo entscheidend zur Wende in der russischen Kunstlandschaft bei. Die Wahlverwandtschaft mit Darmstadt äußerte sich in der Teilnahme der Künstler des Abramcevo-Zirkels an der Ausstellung in Darmstadt und in der Aufmerksamkeit, die der Darmstädter Künstlerkolonie in russischen Medien zuteil wurde.<sup>5</sup> Bei allen Unterschieden hatten sie eines gemein: Es waren utopische Gemeinschaften. In ihrem Bestreben, Neues zu schaffen, verbanden sie die künstlerische Arbeit mit sozialem Impetus.<sup>6</sup>

Eine internationale Tendenz, „die künstlerische Arbeit im Lichte höherer sozialer Nützlichkeit zu betrachten“, bemerkte im Zusammenhang mit Darmstadt der Kritiker Karl Scheffler. „Künstlerische Idealität und wirtschaftliche Realität, die lange für unvereinbar, ja für feindlich galten, verbinden sich [...] zu einer durch Wechselwirkung bestehenden sozialen Kraft, [...]. Das relativ Neue und das Bedeutsame dieser Lehre ist die Konstatierung des unmittelbaren Einflusses eines betätigten Schönheitsgefühls auf die wirtschaftliche Entwicklung, seine Erklärung als soziale Macht.“<sup>7</sup>

In ländlichen Gebieten der europäischen Peripherie, besonders im Habsburger Reich und in Russland (inklusive Finnlands als Teil des Russischen Reiches), war das soziale Engagement – Riegls „ethische Empfindung“ – besonders wirksam. Man strebte die

*Rettung* der Dörfer vor der Abwanderung der Bauern in die Städte und die Erhaltung des von der Industrialisierung bedrohten traditionellen Kunstgewerbes an. Zugleich sah man in ihnen, mit einem gewissen kolonialen Blick, Reservate alter und schon als exotisch empfundener Traditionen der Volkskultur. Das ländliche Leben, das Bauernhaus und die Volkskunst erschienen den Städtern als frisch, *echt* und nachahmenswert.<sup>8</sup> Das traditionelle Handwerk sollte in kleinen Betrieben der „Hausindustrie“ weiterleben, die, anders als in städtischen Fabriken, die Gegenstände aus Naturstoffen, gefärbt mit organischen Pigmenten und in Handarbeit entstehen ließen, weiter geführt werden. Bei allem Idealismus handelte es sich hierbei um wirtschaftliche Unternehmen, die mit größerem oder auch kleinerem Erfolg eine Verbindung von Kunst und praktischen Leben anstrebten. Das Kunsthandwerk war hier, wie auch in der britischen Arts and Crafts-Bewegung, eine treibende Kraft und ein Ideal des gemeinsamen Schaffens. In beiden Reichen war es gleichzeitig auch ein wirksames Mittel der nationalen und imperialen Kulturpolitik. Welche Rolle aber spielten die Künstlerkolonien bei der Entdeckung und Instrumentalisierung der Volkskunst? Wie verband sich die ländliche Idylle mit dem pragmatischen Geist der aufziehenden Moderne?

### **Die Volkskunst als Instrument und Konstruktion: die Österreichisch-Ungarische Monarchie**

Sowohl im Romanov-Reich als auch in der k.-u.-k. Monarchie der Habsburger war im ausgehenden 19. Jahrhundert die Hinwendung zum Vernakularen ein wichtiger Bestandteil der imperialen Repräsentation. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Volkskunst in Österreich-Ungarn sowohl zu einem Gegenstand der Mode als auch des wissenschaftlichen Interesses. Das 1863 in Wien, nach dem Vorbild des erst zehn Jahre zuvor entstandenen South Kensington Museums, eröffnete Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute Museum für Angewandte Kunst) wurde zum Zentrum der Sammeltätigkeit von Volkskunst aus allen Teilen des Reiches. Neben der Kunstgewerbeschule in Wien koordinierte das Museum zudem staatliche Gewerbeschulen in anderen Städten wie etwa Salzburg, Graz, Prag, Pilsen, Brünn, Czernowitz und Krakau. Mit dem Ziel, das Kunstgewerbe zu retten und die dörfliche Jugend zu erhalten, entstanden in den entlegenen Provinzorten Fachschulen für nationale Hausindustrie: eine Holzschnitzer- und Klöppelschule in Zakopane in Galizien oder Schulen für traditionelles Handwerk in Bleiberg (Steiermark) oder in Proveis (Tirol). Sie funktionier-

ten nach einheitlichen Programmen unter der Anleitung von professionellen Lehrern.<sup>9</sup>

Seit der Weltausstellung 1873 in Budapest stellten Erzeugnisse der Volkskunst einen unabdingbaren Teil der Ausstellungsprogramme dar. Nationale Dörfer in regionaler Architekturtradition samt Bewohnern in bunten ethnischen Trachten waren auf Landesausstellungen in Prag 1890 sowie in Lemberg 1894 als auch bei der Millenniumsausstellung in Budapest 1896 zu besichtigen. Bei der Landesausstellung in Lemberg baute der Architekt Julian Zachariewicz ein ruthenisches Dorf, um die regionale Tradition von Galizien und Bukowina zu präsentieren. Die Millenniumsausstellung in Budapest 1896 führte dagegen die Vielfalt von nationalen Traditionen des Reiches vor und repräsentierte damit das multinationale österreichische Mosaik, dem die imperiale Idee von der Einheit in Vielfalt zugrunde lag. Dies belegt die vom Kronprinzen Rudolf herausgegebene mehrbändige Publikation „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ (Kronprinzenwerk, 1885–1902) besonders deutlich.<sup>10</sup> Wie Rebecca Houze gezeigt hat, schlug sich die Begeisterung für die Volkskunst auf die professionelle Mode und den Alltagsdekor der oberen Bevölkerungsschichten sowie der künstlerischen Bohème nieder.<sup>11</sup> So gestaltete die Kaiserin Elisabeth die Kammermeierei, ihre private *Farm* in Schönbrunn als eine ungarische Bauernstube. Die Partnerin von Gustav Klimt, Emilia Flöge, trug von Volkstrachten inspirierte Kostüme.

Dank neueren Forschungen ist die Bedeutung der britischen Arts and Crafts-Bewegung für Osteuropa deutlich geworden, und zwar nicht nur im ästhetischen Bereich sondern auch im Bereich des Sozialen und Utopischen.<sup>12</sup> Eine wichtige Rolle spielten dabei die englischen Kunstzeitschriften, wie etwa „The Studio“ und „The Artist“, aber auch direkte Kontakte der Künstler und Journalisten. Hierbei ist ganz besonders auf Amelia Sarah Levetus (1853–1938) hinzuweisen. Diese bemerkenswerte Frau, die aus einer jüdischen Familie in Manchester stammte und seit den 1890er Jahren in Wien lebte, spielte unter anderem in der österreichischen Frauenbewegung eine wichtige Rolle. Durch ihre Publikationen über das Kunstgewerbe und die Architektur in Österreich und Ungarn sowie über englische Kunst in englischen und österreichischen Zeitschriften wurde sie zur Vermittlerin zwischen den Kulturen. Sie organisierte unter anderem einen John Ruskin Club in Wien, in dem es verschiedene Veranstaltungen zur englischen Kultur gab. Dank ihrer Freundschaft mit dem ungarischen Kunstkritiker Ludwig Hevesi interessierte sie sich vor allem für die Entwicklung der ungarischen Kunst. Die wichtigste Informationsquelle zur bäuerlichen Kunst der



1 István Medgyaszay, Haus Sándor Nagy, Gödöllő, 1904–06 (Zustand 2016)

k.-u.-k. Monarchie im englischsprachigen Raum war die reichlich illustrierte Sonderausgabe von „The Studio“ von 1911 mit dem Thema „Peasant Art in Austria and Hungary“, zu dem Levetus die Einleitung und einige Kapitel schrieb.<sup>13</sup>

Als der englische Künstler Walter Crane im Jahre 1900 das erst 1896 im prachtvollen Gebäude von Ödön Lechner eröffnete Museum für Kunstgewerbe in Budapest besuchte, konnte er dort eine schöne Sammlung der Volkskunst bewundern. Er kam auf Einladung des Direktors des Museums für Angewandte Kunst, Jenő Radisics zur Vorbereitung seiner Ausstellung und erhielt einen rauschenden Empfang. Crane betonte die sinnstiftende Rolle der gesammelten Objekte als Grundlage des, wie er notierte, besonders ausgeprägten ungarischen Patriotismus. Er zitierte den Novellist Maurice Jokai (Mór Jókai): „We must learn how the Hungarian peasant cloaks, flower-decorated trunks, dishes, cups, must be transformed into ornaments fit to embellish drawing-rooms, palaces, altars; we must learn how to transform into a creating power the aesthetical sense and artistic inclination of our people.“<sup>14</sup>

Gerade dies empfand der Künstler, der die sozialistischen Ideen William Morris’ teilte, als problematisch. Bei seiner Reise durch Siebenbürgen (heute in Rumänien) bewunderte er die Vielfalt nationaler Traditionen in diesem entlegenen Karpatengebiet. Gleichzeitig bemerkte er aber, dass die echten, alten Stickereien kaum noch zu finden wären, weil die *reichen Leute* sie aufgekauft hätten, so verbreitet war die Mode für die althergebrachte Volks-tradition. Kritisch beurteilte er auch das staatliche Programm zur Wiederbelebung der Volkskunst: „Schools of embroidery were being established in the towns to teach the work which the peasantry had taught themselves, and of course, at every remove, the patterns became tamer. It does not seem possible to transform unconscious spontaneous art into conscious learned art, any more than it is possible for wild flowers to flourish in a formal garden.“<sup>15</sup>

Diese Diskrepanz zwischen der *echten* Volkskunst und den kommerziellen Produkten der imperialen Volksbildungspolitik sahen auch andere Kritiker. Eine Verkaufsausstellung im Kaufhaus Norman & Stacey’s Tottenham Court Road Emporium, organisiert 1902 von der Gesellschaft für die Unterstützung der

ungarischen Industrie unter der Schirmherrschaft des englischen und ungarischen Hochadels, wurde in „The Artist“ heftig kritisiert.<sup>16</sup>

Vor diesem Hintergrund erscheint die kleine Schrift Alois Riegls „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ (1894) als ein notwendiger Beitrag zur Reflexion der gegebenen Umstände.<sup>17</sup> Als damaliger Mitarbeiter der Textil-Abteilung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie war er selbst in die Förderung der Volkskunst involviert. Dieses lange Zeit von der Forschung ignorierte, aber neulich wiederentdeckte Buch versucht, die Volkskunst wissenschaftlich zu erfassen und die damalige Situation vom Standpunkt der Ökonomie aus zu betrachten.<sup>18</sup>

Unter Volkskunst verstand Riegl eine fest verankerte alte Tradition, die durch einen ausgesprochenen Konservatismus ausgezeichnet sei. Die Formen seien keine Kreationen von einzelnen Personen, sondern gehörten dem ganzen Volk und sollten für dies sofort erkennbar sein. Der Hausfleiß beträfe die Herstellung von Artefakten für den Eigengebrauch. Das wäre die unterste Stufe der Betriebsorganisation und die am meisten durch die Industrialisierung gefährdete. Die Organisation der Produktion als Hausindustrie betrachtete Riegl sehr kritisch: Das ihr innewohnende Doppelziel sei nicht zu erfüllen: ertragbar zu sein und künstlerische Qualität des Hausfleißes zu bewahren. Er sah die Versuche ihrer Wiederbelebung als zum Scheitern verurteilt: die Pläne, Bauern ökonomisch zu unterstützen, hätten doch nur zum Verfall und zur Erstarrung der lebendigen Volkskunst geführt. Mehr noch, Riegl sah die Überwindung der Volkskunst als eine Notwendigkeit. Nur wenn „Fremdes auf Fremdes treffen [würde]“, wenn es zur „wechselseitigen Befruchtung“, „zur Berührung und Vermengung“, „Beeinflussung und Durchdringung“ käme, würde „ein gemeinsames Neues erzeugt“.<sup>19</sup> Er betonte die besondere Rolle der k.-u.-k. Monarchie „aufgrund ihrer geographischen und politischen Stellung“ zwischen dem Orient und Okzident. Österreich-Ungarn sei die einzige Region, „außer Russland“, in der man noch die „echte“ Volkskunst antreffen könne. „Hat man die Volkskunst vor dem Niedergang bewahrt? – Gar nicht!“ – war das Fazit des Kunsthistorikers.<sup>20</sup>

Auch Ludwig Hevesi hatte einen kritischen Blick auf die Mode an der Volkskunst. In der Rezension auf eine Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie schrieb er zwar über den „kaleidoskopischen Anblick“ der „Verschiedenheit der Volksstämme“ und bemerkte dabei: „[...] der Fabrikbetrieb und die städtische Mode dringen bei dem regen Handelsbetrieb in all die Altertümlichkeit ein [...], kneten den Geschmack der Bauer förmlich um.“<sup>21</sup>

## Echte oder gefälschte Kunst? Gödöllő

Ob die k.-u.-k. Kunstpolitik „Echte oder gefälschte Kunst“ produziere, fragte auch die Journalistin Berta Zuckerandl im Hinblick auf die Hausindustrie und Volksbildung in Österreich.<sup>22</sup> Entgegen dem auch von ihr vertretenen Modell des österreichischen Gesamtpatriotismus, gehörte eine Rhetorik des aufstrebenden Nationalismus zur Wiederbelebung der Volkskunst in Ungarn.

Die Begeisterung für die ungarische Volkskunst war von großer Bedeutung für das Konzept der Künstlerkolonie Gödöllő. Die Künstler Sándor Nagy (1869–1931) und Aladár Körösfői-Kriesch (1863–1920), die sich mit ihren Familien dort ab 1904 niedergelassen hatten, verbanden ästhetische und soziale Ideen. Sie orientierten sich in vielem an der Arts and Crafts-Bewegung, unterhielten enge Kontakte mit britischen und internationalen Künstlern. Neben Charles Robert Ashbee besuchte auch der finnische Nationalkünstler Axeli Gallen-Kallela, der selbst in einer Künstlerkolonie lebte, Gödöllő. Es war eine Gemeinschaft im lebensreformerischen Sinne mit dem Akzent auf Körperkultur, sozialistischen Ideen sowie die Begeisterung für Leo Tolstoi. Sándor Nagy hatte zuvor in Diód gelebt, einer Landkommune des tolstojanischen Typus, wo er den Sozialisten, Anarchisten und Tolstoi-Anhänger Jenő Henrik Schmitt (1851–1916) kennen gelernt hatte, dessen Philosophie den Zirkel beeinflusste.<sup>23</sup> Der Maler Aladár Kriesch und der Architekt István Medgyaszay lieferten Skizzen für das mehrbändige Werk von Dezső Malonyay „Die Kunst des ungarischen Volkes“ mit Beispielen von Ornamentik, Holzmöbeln, Bauernarchitektur und Textilien und bekräftigten somit ihr Interesse an den ethnografischen Studien.<sup>24</sup> Als eine unverfälschte Region mit *echten*, überlieferten Volkstraditionen wurde Szeklerland (Székely) bei Kalotaszeg in Siebenbürgen (heute Tara Călatei in Rumänien) ausgewählt. Der Architekt Eduard Wigand studierte die Bauernhütten dieser Region und entwarf aufgrund ihrer Formen Villen für seine Auftraggeber, Künstler und Kunstliebhaber. Ähnlich wie Aladár Kriesch, der sich später Körösfői-Kriesch nannte, eignete sich Wigand „Thoroczka“ als Zusatznamen an, der sich von einem Ort in Siebenbürgen ableitete. Man drückte so seine besondere Affinität zu dieser Gegend aus. Nach Projekten von István Medgyaszay entstanden Künstlerhäuser in Gödöllő, unter anderem für Leo Belmonte und Sándor Nagy. In ihrer Gestalt ähnelten diese den damals populären englischen Häusern. Zentrales Element dieser ganz modernen, als Betonkonstruktionen gebauten Villen bildeten ihre Arbeitsbereiche. Die Künstlerateliers waren dank der Raumhöhe und den



2 Sándor Nagy, Teppich-Entwurf, 1909



3 Initiale des Aufsatzes von Elek PETROVICS, Gödöllői telep Kultúr-törekvéseiről [Kulturbestrebungen der Kolonie Gödöllő], 1909

großen Fenstern besonders geräumig und hell. Dekoriert wurden die funktionalistisch wirkenden Bauten aber mit Volksornamentik. (Abb. 1) Beide Architekten strebten, bei allen Unterschieden in den einzelnen Projekten, eine deutliche Modernisierung der Architektur und ihre Befreiung vom Schnörkel des Historismus an. Der funktionalistische sowie organische Zugang zum Bau wurde somit, wie Katalin Keserü es aufgezeigt hat, bereichert und sogar erst durch die Anknüpfung an die lokale Tradition ermöglicht.<sup>25</sup>

An der Spitze der 1905 in Gödöllő eröffneten Weberei stand ein Künstler mit internationaler Erfahrung: Leo Abraham Abendama Belmonte (1875-1956). Er kam aus einer wohlhabenden jüdischen Familie in Schweden und studierte Malerei und Gobelinkunst in Paris. Die in Gödöllő von einheimischen Frauen gefertigten Teppiche entstanden nach Skizzen von Malern, wie etwa Sándor Nagy oder Belmonte. (Abb. 2) Sie verbanden, im Sinne der Arts and Crafts-Bewegung und ähnlich wie in der Architektur, Ornamente und Kompositionen, ja den Geist der Volkskunst mit einem modernen Zugang. Organische Materialien und Far-

ben waren Voraussetzung für die Produktion, weniger die Authentizität der Herkunft und des Stils. Neben den traditionellen in Siebenbürgen verbreiteten Kilims, produzierten sie schwedische Schereben-Teppiche sowie Gobelines und verwendeten kaukasische Webtechniken. Die Gödöllő-Textilien gewannen Auszeichnungen auf internationalen Messen – in Paris 1900, Turin 1902, St. Louis 1904 sowie in Mailand 1906. Diese, wie Katarina Keserü sagte, nach einem „Morrisonian Modell“ entstandene Produktion subventionierte der Staat.<sup>26</sup>

Zu betonen ist die Schlüsselfunktion der Frauen in dieser Künstlergemeinschaft und bei diesem wirtschaftlichen Unternehmen. Die Textilkünstlerin Valéria Kiss, welche die Gobelinkunst in verschiedenen Ländern studiert hatte, unterrichtete die Mädchen. Mariska Undi (1877-1959) und Laura Kriesch-Nagy (1879-1966), Schwester von Aladár Kriesch und Ehefrau von Sándor Nagy, sammelten Volkstextilien und verwendeten sie als Muster für die Weberei. Undi und ihre Schwestern, Carla und Jolán, trugen selbst Kleidung aus Kalotaszeg.<sup>27</sup>

In der führenden Kunstzeitschrift „Magyar Iparművészet“ betonte Elek Petrovics, der spätere Direktor des Museums für Bildende Künste in Budapest, die Bedeutung der Künstler in Gödöllő für die Rettung des durch die Industrialisierung bedrohten Kunsthandwerks. (Abb. 3) Der philosophische Hintergrund sei die von Ruskin und Morris angestrebte Verbindung der Kunst und des Lebens. Die Kunst solle demnach nicht nur für die Oberschicht zugänglich, sondern in jedem Haushalt präsent sein. Es dürfe keinen Gegensatz der schönen und angewandten Kunst geben. Prägend sei nicht nur die Kunst, sondern die ganze Lebensweise. Die Künstler von Gödöllő versuchten nicht das Leben zu modernisieren, sie kehrten zu den „primitiven Umständen“ zurück und orientierten sich dabei an Tolstoi.<sup>28</sup>

In dieser „invented tradition“<sup>29</sup> gab es allerdings einen deutlichen Versuch, das Ungarische zu betonen und das andere zu nivellieren. In seinem Essay für die Zeitschrift „The Studio“ beschrieb Aladár Körösfői-Kriesch Siebenbürgen als ein unikales Reservat nationaler, ungarischer Kultur, das in seiner ganzen Unverdorbenheit „practically intact“ geblieben sei. Das Essay ist mit malerischen Skizzen versehen.<sup>30</sup>

Im Gegensatz hierzu sah Walter Crane in dieser Region eine einmalige Vielfalt an ethnischen Kulturen, die auch vielfältige Formen der Volkskunst hervorbrachten: „There were peasants who had migrated from Saxony centuries ago who still had the characteristic fair hair and blond complexion. There were the ‚Gipsies‘ – in complete contrast. [...] There were the Roumanians, who claim descent from an original Roman colony, [...] and there were, of course, the Magyars in their semi-oriental white dress, with gay embroidered jackets and riding-boots, sometimes wearing the heavy white overcoat, cloak-wise, with the sleeves hanging.“<sup>31</sup>

Die Künstlerkolonie in Gödöllő imitierte in Lebensweise, Kleidung und Einfachheit des Lebens die *primitive* Bauernkultur. Allerdings boten die mit Elementen der Volkskunst verzierten Künstlervillen den besten Komfort. Die dort produzierten Textilien transponierten die Volksornamentik durch Skizzen von professionellen Künstlern. Mit Erfolg nutzten diese die Volkskunst als Inspirationskraft für ihre handwerklichen Erzeugnisse sowie Malerei und Grafik. Allerdings war, wie bei William Morris, das egalitaristische Modell zum Scheitern verurteilt: Teuer und exquisit, erreichten ihre modischen und eleganten Produkte nicht die breiten Kreise der Bevölkerung, sondern die wohlhabende Elite. Das „Haus für einen Kunstliebhaber“ war ein beliebtes und erfolgreiches Projekt ungarischer Architekten. So war ein Ausstellungsprojekt „Das Atelier des Künstlers“ von István Medgyaszay und Sándor Nagy auf der Internationalen Ausstellung von 1906 in Mailand ausgezeichnet worden.<sup>32</sup>

## Das russische Barbizon: Abramcevo

Ähnliche Prozesse der Wiederbelebung des Kunsthandwerks fanden in Russland statt: Die rasche Industrialisierung nach der Abschaffung der Leibeigenschaft im Jahr 1861 und den nachfolgenden Verwaltungsreformen, die während der Herrschaft Zar Alexander II. vollzogen wurden, führte zu einer Abwanderung der Bauern in die Städte. Zugleich hatte die Hinwendung zur altrussischen Tradition nicht nur wissenschaftliche sondern auch staatspolitische Gründe. Die noch unter Zar Nikolai I. behauptete Staatsideologie einer Union der „Orthodoxie, Monarchie und Volkstümlichkeit“<sup>33</sup> war nach wie vor einflussreich. Entgegen der Habsburger Doktrin schuf sie eine russisch-nationale Selbstwahrnehmung und nicht ein multinationales Mosaik, und somit die Einheit und nicht die Vielfalt. Der neorussische Stil gewann als Repräsentationsform des Zarenreichs auf internationalen Ausstellungen an Bedeutung. Allerdings führte das Studium der Volksornamentik nicht nur zur neuartigen Entdeckungen, sondern auch zu einer trockenen, archäologischen und eklektischen Rekonstruktion. So vereinte der Pavillon der russischen Provinzen auf der Weltausstellung in Paris (Architekt Robert Melcer) Teile aus dem Moskauer und Kazaner Kreml mit erfundenen Details im so genannten russischen Stil, um ein Gesamtbild des Imperiums darzustellen. Im Zusammenhang mit Reformen der Staatsverwaltung (Zemstvo) entwickelte sich zunehmend eine Unterstützung für die Kustar'-Industrie, eine russische Parallele zur Hausindustrie.<sup>34</sup> Ein 1885 eröffnetes Kustarnyj Muzej (Museum für Kunsthandwerk) sollte, ähnlich wie in Wien und Budapest, Artefakte sammeln und die Produktion unterstützen. Allerdings waren die Meinungen der Ökonomen dazu geteilt. Die einen sahen darin eine rückständige Produktionsweise, die unweigerlich von der sich rasch entwickelnden Industrie verdrängt werden sollte. Die anderen betrachteten es als einen Ausdruck der nationalen Eigenart Russlands.

Ein wichtiger belebender Impuls für die Aufwertung des Kunstgewerbes kam, ähnlich wie in Ungarn, aus einer Künstlerkolonie. Es war, wie es im Russischen genannt wird, der Künstlerzirkel (kružok) Abramcevo. Das Gut Abramcevo – mit einem bescheidenen hölzernen Herrenhaus und einem großen Park – liegt ca. 60 Kilometer nord-östlich von Moskau, auf dem Pilgerweg zum Zentrum des orthodoxen Lebens, Sergiev Posad. Die schöne Lage am Ufer des Flusses Vorja, aber vor allem die Verehrung der vorherigen Besitzers, des legendären Slawophilen und Schriftstellers Sergei Aksakov, bewegte die Kaufmannsfamilie Mamontov, 1873 das Gut zu erwerben. Savva Mamontov, der das große Eisenbahngeschäft von seinem Vater erbt, gehörte zur



4 Ivan Ropet,  
Haus Teremok,  
Abramcevo,  
1877/78  
(Zustand 2015)

neuen russischen Elite energischer Unternehmer und Kunstförderer. Er und seine Frau, Elizaveta Grigorjevna, versuchten zunächst die Atmosphäre eines Adelsguts wieder herzustellen. Erst nach einer Italienreise, bei der sie in Rom Künstler (*die russischen Römer*) trafen, entstand die Idee eines ästhetischen Refugiums. Schon bald etablierte sich der Brauch, dass Künstler, Musiker und Literaten auf Einladung des Gastgebers, der selbst ein dilettierender Bildhauer und Sänger war, nach Abramcevo kamen, um dort gemeinsam den Sommer zu verbringen. Als die „beste Datscha der Welt“ (Ilja Repin), das „Russische Barbizon“ (Kuz'ma Petrov-Vodkin) bot Abramcevo gute Arbeitsbedingungen, eine nette Gesellschaft und eine besonders kreative Atmosphäre.<sup>35</sup> Die Brüder Viktor und Apollinarij Vasnevov, Ilja Repin, Valentin Serov, Konstantin Korovin, Vassilij Polenov, Michail Vrubel und Matvej Antokol'skij – waren schon damals bekannte Namen der russischen Kunstszene.

Nach und nach entstand, unweit des Herrenhauses und pittoresk im Park verteilt, ein Künstlerdorf. Als ersten Bau errichtete 1873 der Architekt Viktor Gartman (1834–73), der während der Arbeiten plötzlich verstarb, eine Bildhauerwerkstatt. Dieses geräumige Künstleratelier mit großen Fenstern an der hinteren Front, war, wie ein Freund der Familie ironisch bemerkte, in einem Stil gebaut, „den dieser mutige Architekt für einen Russischen hielt“.<sup>36</sup> Gartman war für seine Ausstellungsbauarchitektur im neorussischen Stil bekannt. 1877/78 kam

das Haus Teremok, das der Unterkunft der Gäste dienen sollte. Reichlich verziert mit Holzornamentik, ausgeführt von einheimischen Handwerkern, war dieser Bau des bekannten Architekten Ivan Ropet (Anagramm von Petrov, 1845–1908) an der regionalen Architekturtradition orientiert. (Abb. 4) Ähnlich wie im westlichen Europa vereinten diese Holzbauten im neuerfundenen Nationalstil Ergebnisse ethnografischer und archäologischer Studien mit fantasievollen Neuschöpfungen.<sup>37</sup>

Dies gilt auch für das Projekt der Kirche (1881/82). Die kleine steinerne Heiland-Kirche war ein Gemeinschaftsprojekt der Mitglieder der Kolonie. Die Maler Viktor Vasnevov (1848–1926) und Vassilij Polenov (1844–1927) lieferten den ersten Entwurf nach dem Vorbild der Novgoroder Architektur, der von einem professionellen Architekten ausgeführt wurde. Alle, auch Frauen und Kinder, sammelten Motive der heimischen Flora, die sie anschließend ins Dekor einfließen ließen. Sie schufen damit ein Bauwerk von besonderer Spiritualität und Anmut. Die Kirche von Abramcevo verinnerlichte die altrussische Tradition und veränderte sie im modernen Sinne eines Gesamtkunstwerkes. Sie diente seitdem als ein Musterbeispiel des neuen Stils der Jahrhundertwende, der im russischen Gebrauch „der moderne Stil“ (*stil' modern*) heißt.

Obwohl Savva Mamontov (1862–1905) als Mäzen die treibende Kraft des Zirkels war, gebührte seiner Frau, Elizaveta Grigorjevna Mamontova (geb.



5 Elena Polenova, Skizzen für den Säulenschrank, um 1885



6 Abramcevo-Werkstätten, Säulenschrank, produziert ab 1885 (Zustand 2015)

Sapožnikova, 1847-1908), nicht nur die Rolle einer freundlichen Gastgeberin, sondern auch die einer engagierten Reformerin und erfolgreichen Unternehmerin.

Aus Anlass einer Cholera-Epidemie gründete sie ein Krankenhaus und eine Schule für die Bewohner der umliegenden Dörfer. 1876 entstand eine Werkstatt für die Dorfjugend, in der Holzschnitzarbeiten angeboten wurden. So sollten eine massive Abwanderung in die Städte und der Verfall der Sitten, wie etwa den Alkoholismus, verhindert werden. Im Zusammenhang mit dem Bau der Kirche und den gemeinsamen Studien der kunsthistorischen und archäologischen Literatur begann Elizaveta Mamontova zusammen mit Künstlerfreunden, Objekte der Volkskunst in den umliegenden Dörfern zu sammeln. Die Gegend um Abramcevo war bekannt für die Tradition der Holzschnitzerei. Das große Haus verwandelte sich langsam in ein Museum der Holzschnitzkunst und der Stickerei. Auf den Fotos sieht man Kinder der Familie in Bauernkleidern. Diese benutzte man auch bei den farnefrohen Spektakeln zu Hause, aus denen sich die private Oper Mamontovs in Moskau entwickelte.

Aber erst nachdem die Schwester des Malers Vasilij Polenovs, Elena Dmitrievna Polenova (1850-93) ab 1885 die Leitung der Werkstätte übernahm, konnte die Liebhaberei zu einer sich etablierenden Hausindus-

trie werden. Die Versuche, die Schüler selbstständig arbeiten zu lassen, brachten allerdings keinen Erfolg. Erst nachdem sie selbst und andere Künstler Skizzen und Ideen geliefert hatten, entstanden Prototypen für die Produktion. Ermuntert von Viktor Vasnecov, einem großen Kenner der russischen Altertümer, entwarf Elena Polenova mehr als 100 Modelle für Möbel und kleinere Gegenstände. Die Schwägerin Polenovas und aufmerksame Berichterstatterin über Abramcevo, Natalja Vasiljevna Polenova (geborene Jakunčikova), beschrieb den Prozess der Findung von Formen und Motiven. So entstand beispielsweise ein wunderbares Hängeschränkchen aus einem einfachen Haushaltsregal. Bemalt wurde es mit Blumenornamenten, wie sie Vasnecov im Fußbodenmosaik der Kirche zunächst verwendete, und einem Motiv aus einem Album des französischen Architekten Eugène Viollet-le-Duc.<sup>38</sup> Die anderen, wie etwa der berühmte Säulenschrank, waren inspiriert von Funden in umliegenden Dörfern sowie in Moskau und an der Wolga. (Abb. 5 und 6) Der charakteristische Abramcevo-Stil mit seinem flachen Holzschnitzrelief und der farnefrohen Bemalung war also, ähnlich wie in Gödöllő, ein hybrider, erfundener Stil.

Die Abramcevo-Produktion versuchte man zunächst im Museum für Kunsthandwerk (Kustarnyj Muzej) anzubieten. Danach verkaufte man sie im von



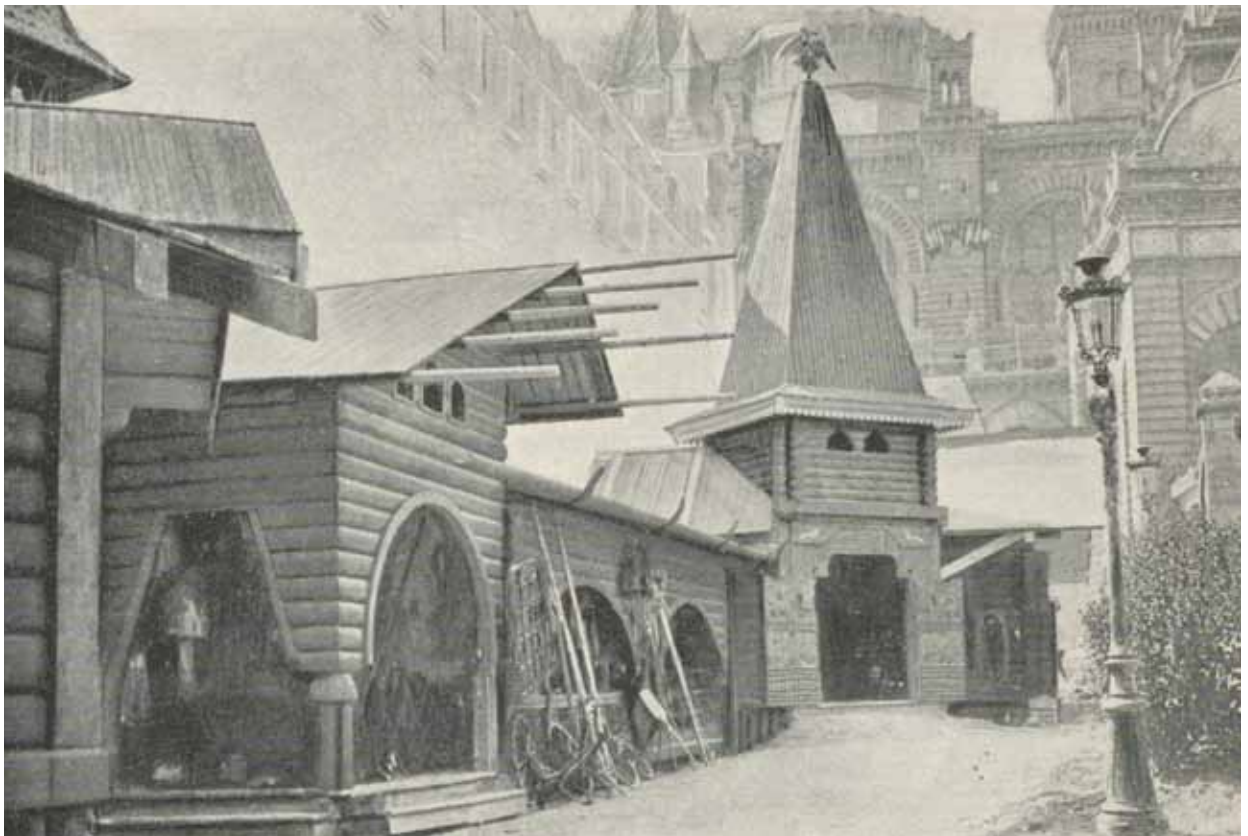
einer Schwägerin Mamontovs betriebenen Laden namens „Kindererziehung“ in Moskau, bis man ab 1890 einen eigenen „Laden der russischen Arbeiten“ (Magazin russkich izdelii) in der Straße Petrovskii Linii im Zentrum Moskaus eröffnete. Die Abramcevo-Erzeugnisse wurden zunehmend populärer, erlangten gar einen Kultstatus in den Elitekreisen, bis an den Zarenhof. Vor allem die Ausstellung der Kunst und Industrie in Nischni Novgorod (1896) sowie die Weltausstellung in Paris (1900) als auch die All-Russische Ausstellung der Kustar'-Industrie in St. Petersburg (1902) trugen zur Bekanntheit der russischen Hausindustrie von Abramcevo in Russland und International bei.

Besonders hervorzuheben ist die Rolle der Frauen bei dem Erfolg dieses Unternehmens. Nach dem Rückzug 1893 von Elena Polenova, die sich der Illustration von Kinderbüchern widmete, übernahm eine Verwandte Mamontovs, Marija Fedorovna Jakunčikova (1863–1952) und ab 1898 die Künstlerin Natalja Jakovlevna Davydova (1873–1926) die Leitung der Werkstätte, die nach und nach ihre Produktion wegen der wachsenden Nachfrage erweiterten. Sie existierten noch bis in die Sowjetzeit hinein, verloren aber allmählich ihre ursprüngliche kreative Frische.

Nach dem Vorbild von Abramcevo entstanden um die Jahrhundertwende auch weitere, meistens von

den Gutsbesitzerinnen organisierte Produktionsstätten in der russischen Provinz, wie etwa die von Maria F. Jakunčikova gegründete Werkstatt für Stickerei auf ihrem Gut in Solominka (Gouvernement von Tambov) und die für Stickerei und Holzschnitzkunst im Künstlerdorf Talaškino bei Smolensk von der Fürstin Maria Klavdievna Teniševa (1858–1928). Alle waren auf der Pariser Weltausstellung (1900) mit Erfolg vertreten, wo sie im von Konstantin Korovin und Sergei Golovin entworfenen „Russischen Dorf“ ausgestellt waren. (Abb. 7) Die Resonanz der internationalen Presse war sehr positiv.<sup>39</sup>

Noch eine Engländerin, Netta Peacock (1864–1938), diente, ähnlich wie Amelia Sarah Levetus in Österreich-Ungarn, als Vermittlerin zwischen Russland und der europäischen Kunstszene. Sie veröffentlichte in internationalen Zeitschriften Berichte über die neue Richtung der Kunst und zeigte sich gut informiert über deren Philosophie und Ziele. So schrieb sie über die Gabe der Künstler, insbesondere Elena Polenovas, sich das Naive und Poetische der Volksästhetik in ihrem Werk anzueignen und künstlerisch zu „exaltieren“, ohne die frische Essenz der Volkskultur zu verlieren (Abb. 8): „So thoroughly have they impregnated themselves with the spirit of legend and fairytale as still told by the poet-peasant, so genuinely do they feel the absorbing charm of that



7 Konstantin Korovin, Russisches Dorf, Weltausstellung Paris, 1900



8 Elena Polenova, Esszimmer auf Maria Jakunčikovas Gut, Nara (bei Moskau), 1899

atmosphere of old-world simplicity, with all that it contains of dreamlike and weird reality – its mingled fancy and belief – that their designs are distinctly national both in feeling and colour. This new movement is, in fact, an exaltation of the popular genius; and the designs of the artists are so perfectly executed because they answer to the inborn aesthetic sense of the village artisan.<sup>40</sup>

Sie berichtete auch über den Wunsch Polenovas, nach England zu fahren, um die dortige Kunstszene kennenzulernen. Polenovas früher Tod verhinderte dies allerdings.<sup>41</sup>

## Resümee

Die Versuche der russischen Frauen, Unternehmerinnen und Künstlerinnen, das traditionelle Kunsthandwerk zu retten und zu reformieren, waren, nach Aussage Wendy Salmonds, „utopian and pragmatic in scope“.<sup>42</sup> Utopisch war daran das Bestreben, die Bauern *zu retten*, indem man die Hausindustrie entgegen der Industrialisierung unterstützte. Ähnlich wie in Ungarn, bedienten die teuren und luxuriösen Produkte allein die Bedürfnisse der Elite. Vom pragmatischen Sinn sprechen jedoch Erfolge dieser Unternehmen. Wie auch in Ungarn, verdankten die Holzarbeiten, Stickereien und gewebten Textilien, die in Künstlerkolonien oder auf privaten Gütern hergestellt wurden, ihren Erfolg dem Talent professioneller Künstler. Ihre Begeisterung für die Volkskunst

inspirierte sie zu herausragenden, aber fantasievollen Schöpfungen. Die ethnografischen Studien über Trachten und Ornamenten sowie Inspirationen durch das regionale Kunsthandwerk vermischten sich mit orientalischen Motiven, etwa aus byzantinischen Manuskripten, und führten zu mythologischen Neuschöpfungen. Der Überlieferung nach erfand der Maler und Architekt Sergei Maljutin (1859-1937) die ineinander schachtelbare Matroschka in Abramcevo als Spielzeug für Bauernkinder. Als Modell dieser seitdem als Inbegriff des Russischen konnotierten populären Holzpuppe diente aber die Figur eines japanischen Götzen. Die Fürstin Teniševa ließ nach dem Versuch, lokale organische Pigmente zu verwenden, die Mädchen in ihrer Werkstatt mit dem teuren, aus England gelieferten Wollgarn arbeiten. In Talaškino schufen Maljutin sowie der Maler Nikolai Röhrich (1874-1947) Werke von ungewöhnlicher dekorativer Intensität. (Abb. 9) Durch die expressive Verzerrung von Maßstäben und die Intensität der Farben, bei denen Motive der Volkskunst als surrealistische Fabelwesen erschienen, gelang es den Künstlern, dessen archaischen Geist heraufzubeschwören. Röhrich brachte seine unter anderem in Talaškino gesammelte Erfahrung des archäologischen Wissens um die heidnischen Wurzeln slawischer Kultur sowie sein malerisches Temperament in die berühmte und skandalöse Aufführung Sergei Djagilevs von Igor Strawinskis „Le Sacre du Printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties“ im Pariser Théâtre des Champs-Élysées 1913 ein.



9 Sergei Maljutin, Haus Teremok für die Schulbibliothek, Talaškino, 1900/01 (Zustand 2007)

### Summary Between Idyll and Commercialism – The Renewal of Domestic Industry in the Artist Colonies of Gödöllő and Abramcevo

*The essay looks at artists' settlements in Eastern Europe in the context of the international reform movement and in the tense atmosphere of socialist ideas and commercial success. The quest for a peasant utopia around the turn of the century unites – according to the thesis of the essay – artists' colonies in Eastern Europe, whether in Hungary (Gödöllő and Nagybánya), Poland (Zakopane) or in the Russian Empire (Abramcevo and Talaškino and Artists Houses at Tuusula Lake in Finland). At*

*the same time, some of them were aspiring commercial companies of the domestic industry, which, inter alia, successfully presented themselves at world exhibitions. The essay discusses the farmhouse as a prototype of an ideal artists' house or a swanky villa as well as the revival of traditional crafts in peasant workshops run by artists. In addition, it touches upon the creation of an artists' village as part of the authentic countryside, the connection between art and ethnography, and between progressive demands and the commercialization of the production. Pointed out are both the contacts of the Eastern European artists' colonies with each other and the formative role of the Arts and Crafts movement for aesthetic and social programs of these artists' settlements.*

### Anmerkungen

- 1 Hermann BAHR, Die Entdeckung der Provinz, in: Wiener Tageblatt vom 1. Oktober 1899, Nr. 270.
- 2 Alois RIEGL, Das Volksmäßige und die Gegenwart, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 1. Jg. (1895), S. 4-7, hier S. 5.
- 3 Michael JACOBS, The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America, Oxford 1985.
- 4 Hermann BAHR, Kolonien, in: Südwestdeutsche Rundschau, 1. Jg. (1901), Nr. 6, S. 163-169. Russische Übersetzung: German BAR, O kolonijach, in: Mir iskusstva, 3. Jg. (1901), H. 7, S. 140/141.

- 5 S. hierzu den Beitrag in dieser Publikation von Alena GRIGORASH, Die Darmstädter Künstlerkolonie und ihre Rezeption in Russland am Anfang des 20. Jahrhunderts, S. 245-250.
- 6 Zum Begriff und methodischen Vorgehen s. die Projektgruppe „Utopische Gemeinschaften. Ideen – Realisierungsversuche – Nachwirkung (19. und 20. Jahrhundert)“ am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), Leipzig: [https://research.uni-leipzig.de/gwzo/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1156&Itemid=1824](https://research.uni-leipzig.de/gwzo/index.php?option=com_content&view=article&id=1156&Itemid=1824) (abgerufen am: 25.7.2017).
- 7 Karl SCHEFFLER, Sozial angewandte Kunst, in: Dekorative Kunst, Bd. 5 (1900), S. 129-131, hier S. 129.

- 8 S. Ákos MORAVÁNSZKY, Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne, in: DERS. (Hrsg.), Das entfernte Dorf: Moderne Kunst und ethnischer Artefakt, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 95–124.
- 9 Diana REYNOLDS, Zentrum und Peripherie: hegemonialer Diskurs oder kreativer Dialog? Wien und die „Volkskünste“ 1878 bis 1900, in: Anita AIGNER (Hrsg.), Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung, (Architekturen, Bd. 6), Bielefeld 2010, S. 85–115.
- 10 Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild (Kronprinzenwerk), 24 Bde., Wien 1886–1902; Justin STAGL, Das Kronprinzenwerk – eine Darstellung des Vielvölkerreiches, in: Ákos MORAVÁNSKY (Hrsg.), Das entfernte Dorf: Moderne Kunst und ethnischer Artefakt, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 169–182; Matthew RAMPLEY, For the Love of the Fatherland. Patriotic Art History and the Kronprinzenwerk in Austria Hungary, in: *Centropa*, 9. Jg. (2009), Nr. 3, S. 160–175.
- 11 Rebecca HOUZE, Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War, Burlington 2015, S. 57.
- 12 Andrzej SZCZERSKI, Views of Albion. The Reception of British Art and Design in Central Europe, 1890–1918, Bern u. a. 2015; Paul STIRTON/Juliet KINCHIN, The Hungarian Folk Arts Debate in the British Press, in: Gyula ERNYEY (Hrsg.), Britain and Hungary: Contacts in Architecture, Design Art and Theory During the Nineteenth and Twentieth Centuries: Essays and Studies (3 Bde.), Budapest 1999–2005, Bd. 1 (1999), S. 30–46.
- 13 Charles HOLMES (Hrsg.), The Studio. Year Book of Decorative Art: Peasant Art in Austria and Hungary, London/Paris/New York 1911. Levetus schrieb über die Volkskunst in Österreich, Kroatien und Slawonien.
- 14 Walter CRANE, An Artist's Reminiscences, London 1907, S. 472.
- 15 Ebd., S. 478.
- 16 J. R. S., Hungarian Industries, in: *The Artist*, Bd. 33 (1902), S. 180. S. dazu: STIRTON/KINCHIN (Anm. 12), S. 35.
- 17 Alois RIEGL, Volkskunst, Volksfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894.
- 18 S. dazu: Matthew RAMPLEY, Art History and the Politics of Empire. Rethinking the Vienna School, in: *The Art Bulletin*, Bd. 91 (2009), Nr. 4, S. 447–463; Stefan MUTHESIUS, Alois Riegl, Volkskunst, Volksfleiß und Hausindustrie, in: Richard WOODFIELD (Hrsg.), Framing Formalism: Riegl's Work, Amsterdam 2001, S. 135–150; Georg VASOLD, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten, Rombach 2004.
- 19 RIEGL (Anm. 17), S. 34.
- 20 Ebd., S. 44/45.
- 21 Ludwig HEVESI, Volkskunst und Hausindustrie in Österreich, in: *Kunstgewerbeblatt*, N. F. 17. Jg. (1906), H. 6, S. 105–112, hier S. 105; s. auch: Rainald FRANZ, Die disziplinierte Folklore. Josef Hoffmann und die Villa für Otto Primavesi in Winkelsdorf, in: Anita AIGNER (Hrsg.), Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung, (Architekturen, Bd. 6), Bielefeld 2010, S. 163–180, hier S. 163.
- 22 Berta ZUCKERKANDL, Echte und gefälschte Kunst, in: DIES., *Zeitkunst*. Wien 1901–1907, mit einem Vorwort von Ludwig HEVESI, Wien u. a. 1908, S. 40–46, hier S. 41.
- 23 Charlotte ALSTON, Tolstoy and his Disciples. The History of a Radical International Movement, London 2014, S. 95–99.
- 24 Dezső MALONYAY, A magyar nép művészete [Die Kunst des ungarischen Volkes], (5 Bde.), Budapest 1907–22.
- 25 Katalin KESERÜ, Decorative Arts and Sources of Architectural Symbolism, in: *The Journal of Decorative Arts Society 1850 – the Present*, Bd. 11 (1987), S. 21–26.
- 26 DERS., The Workshops of Gödöllő. Transformations of a Morrisian Theme, in: *Journal of Design History*, Bd. 1 (1988), Nr. 1, S. 1–23.
- 27 HOUZE (Anm. 11), S. 8.
- 28 Elek PETROVICS, Gödöllői telep Kultúr-törekvéseiről [Kulturbestrebungen der Kolonie Gödöllő], in: *Magyar Iparművészet*, Bd. 12 (1909), S. 1–26, hier S. 6.
- 29 Ein fester Begriff in den historischen Wissenschaften, geprägt von Eric Hobsbawm. Er bezieht sich auf die Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts im Sinne der nationalen Idee konstruierten oder *erfundenen* Traditionen. S. DERS./Terence RANGER (Hrsg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983. Das Konzept erläutert Hobsbawm in seinem Beitrag „Introduction. Inventing Tradition“, in: ebd., S. 1–14.
- 30 Aladár KÖRÖSFÓI-KRIEŠCH, Hungarian Peasant Art, in: *The Studio. Year Book of Decorative Art: Peasant Art in Austria and Hungary*, London/Paris/New York 1911, S. 31–46, hier S. 41.
- 31 CRANE (Anm. 14), S. 477.
- 32 Dazu: KESERÜ (Anm. 25).
- 33 Dazu: Andrej ZORIN, Ideologija pravoslavlja-samoderžavija-narodnosti i ee nemeckie istočniki [Die Ideologie der Orthodoxie – Monarchie – Volkstümlichkeit und ihre deutsche Quellen], in: Elena RUDNICKAJA (Hrsg.), *V razdumjach o Rossii*, Moskva 1996, S. 106–117.
- 34 Wendy SALMOND, Reviving Folk Art in Russia: The Moscow Zemstvo and the Kustar Art Industries, in: Nicola GORDON BOWE (Hrsg.), *Art as the National Dream: The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-Century Design*, Dublin 1993, S. 81–98.
- 35 Wendy SALMOND, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia*, Cambridge 1996, S. 15–45, 115–143; Rosalind R. BLAKESLEY, *The Arts and Crafts Movement*, London 2006, S. 161–170. Für die russischsprachige Forschung exemplarisch: Grigorij I. STERNIN (Hrsg.), *Abramcevo. Chudožestvennyj kružok, živopis', grafika, skulptura, teatr, masterskie*. Moskva 1988; Eleonora PASTON (Hrsg.), *Stil' žizni – stil' iskusstva*, Moskva 2000; DIES., *Abramcevo. Iskusstvo I žizn'*, Moskva 2003.
- 36 Nikolai PRACHOV, Staroje Abramcevo [Das alte Abramcevo], Abramcevo 2013, S. 11.
- 37 Zum *erfundenen Nationalstil* am Beispiel von Polen s. David CROWLEY, *National Style and Nation-State. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester u. a. 1992.
- 38 Natalja V. POLENOVA, Abramcevo. Vospominanija [Abramcevo. Erinnerungen], (Moskva 1922), Abramcevo 2013, S. 37.
- 39 C. de DANILOVICZ, Talashkino. Princess Tenishef's School of Russian Applied Art, in: *The Studio*, Bd. 41 (1907), S. 135–139.
- 40 Netta PEACOCK, The New Movement in Russian Decorative Art, in: *The Studio*, Bd. 22 (1901), Nr. 98, S. 268–276, hier S. 270/271; DIES., A Log House Dining Room in Russia, in: *The Artist*, Bd. 24 (1899), S. 1–7, s. auch: N. ПИКОК, Dan' pamjati Elene Polenovoj [In memoriam Elena Polenova], in: *Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost*, 18 (St. Petersburg 1900), S. 412; auch DERS., Das Russische Dorf auf der Pariser Weltausstellung, in: *Dekorative Kunst*, Bd. 6 (1900), S. 480–488.
- 41 Über englische Kontakte der Abramcevo-Künstler, s. Rosalind P. BLAKESLEY, The Venerable Artist's Fiery Speeches Ringing in my Soul. The Artistic Impact of William Morris and his Circle in Nineteenth-Century Russia, in: Grace BROCKINGTON (Hrsg.), *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin-de-Siècle*, Bern u. a., S. 79–105; Kirsty ANSON, Mary Watts and Elena Polenova, Kindred Spirits of the Arts and Crafts Movement, in: *Slovo*, 25. Jg. (2013), No. 1, S. 3–30.
- 42 Wendy SALMOND, A Matter of Give and Take. Peasant Crafts and Their Revival in Late Imperial Russia, in: *Design Issues*, Bd. 13 (1997), Nr. 1, S. 5–14, hier S. 5.

## Bildnachweis

- 1 Archiv der Verfasserin
- 2 Aus: *Magyar Iparművészet*, Bd. 12 (1909), S. 12, Foto: Elektronikus Periodika Archivum, <http://epa.oszk.hu/html/vgi/kardexlap.phtml?id=1059>, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 3 Aus: *Magyar Iparművészet*, Bd. 12 (1909), S. 5, Foto: Elektronikus Periodika Archivum, <http://epa.oszk.hu/html/vgi/kardexlap.phtml?id=1059>
- 4 Archiv der Verfasserin
- 5 Aus: Natalja V. POLENOVA, Abramcevo, Moskva 1922, S. 50/51, Foto: Gosudarstvennaja biblioteka iskusstva (Staatliche Kunstbibliothek), Moskva
- 6 Chot'kovo, Museum für Kunsthandwerk, Foto: Archiv der Verfasserin
- 7 Aus: *Dekorative Kunst*, Bd. 6 (1900), S. 480, Foto: Bayerische Staatsbibliothek München, Bildnr. 236, urn:nbn:de:hbz:5:1-236000087500-5
- 8 Aus: Netta PEACOCK, A Long House Dining Room in Russia, in: *The Artist*, Bd. 24 (1899), S. 3, Foto: MHK, Kassel
- 9 © Eugenii – Lizenz: CC BY-SA 4.0, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Museum\\_in\\_Flyonovo.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Museum_in_Flyonovo.jpg)