

RAFAŁ MAKAŁA
Uniwersytet Gdański

FLUCHT IN DIE FORM ALS EINE DER STRATEGIEN DER POLNISCHEN KUNSTGESCHICHTE AUF DEN EHEMALIGEN DEUTSCHEN GEBIETEN NACH 1945

Eines der wichtigsten Probleme, mit denen polnische Kunstgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg konfrontiert wurde, war das Verhältnis zu der Kunst in den neuen West- und Nordgebieten: Schlesien, Hinterpommern, West- und Ostpreußen sowie Neumark. Die verschiedenen, dafür eingesetzten methodologischen Formate waren in letzten dreißig Jahren oft Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen – meist in einem breiten, historischen Kontext. Hier sind v.a. die Texte von Adam Labuda zu erwähnen, der sich, u.a. am Beispiel Schlesiens, mit den Spannungen zwischen der deutschen Ost- und der polnischen Westforschung befasste; die Texte von Beate Störtkuhl, Jörg Hackmann, Tomasz Torbus, Piotr Korduba (um nur einige ForscherInnen zu nennen) sind hier ebenso zu erwähnen.¹ Mein Beitrag fokussiert nur einen

Aspekt dieses Problemfelds: die Wende hin zu einem Primat der Formforschung in der Kunstgeschichte jener neuen Gebiete, die zu einer zentralen Erscheinung in der polnischen Kunstgeschichtsschreibung wurde.

Die Entscheidung, die ehemals deutschen Ostgebiete an Polen anzugliedern, wurde von den alliierten Großmächten – ohne Beteiligung Polens – in der Endphase des Zweiten Weltkriegs getroffen und während der Potsdamer Konferenz im Juli 1945 bestätigt. Sie sollten gewissermaßen eine „Widergutmachung“ für polnische Territorien im Osten sein, die 1939 von Sowjetunion annektiert wurden. Diese beispiellose „Verschiebung“ der Grenzen eines Staates führte u.a. zur Migration von Millionen Menschen (darunter ebenso Polen und verschiedene Minderheiten: polnische Juden, Ukrainer, Lemken etc.), die sich nun mit einer Umsiedlung in die neuen Gebiete abfinden mussten. Für die meisten bedeutete dies die Ankunft in eine fremde Kulturlandschaft – damit meine ich sowohl unverständliche Inhalte, die sich auf eine andere Sprache, Geschichte und oft auch auf eine andere Religiosität bezogen, als auch die ungewöhnlichen Kunstformen, die die neuen Einwohner dort vorgefunden haben.² Diese Erfahrung des „Fremdseins“ überschneidet sich mit einem

¹ A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, „Rocznik Historii Sztuki“ 26, 2001, S. 45–62; idem, *Polnische Kunstgeschichtsschreibung und die „Wiedergewonnenen Gebiete“*, in *Deutsche Ostforschung und polnische Westforschung im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik: Disziplinen im Vergleich*, Hrsg. J.M. Piskorski, J. Hackmann, R. Jaworski, Osnabrück, 2002, S. 135–159; B. STÖRTKUHL, *Historia sztuki w służbie „niemieckich badań wschodnich“ (Ostforschung)*, „Rocznik Historii Sztuki“ 26, 2001, S. 31–43; J. HACKMANN, *Strukturen und Institutionen der polnischen Westforschung (1918–1960)*, „Zeitschrift für Ostforschung“ 50, 2001, Nr. 2, S. 230–255; P. KORDUBA, *Visionen des alten Danzig in polnischen kunsthistorischen Publikationen, im Museums-wesen und im Kontext des Wiederaufbaus der Stadt nach 1945, in Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und in Polen seit 1939*, Hrsg. D. Bingen, P.O. Loew, D. Popp, Warszawa, 2009, S. 99–122; T. TORBUS, *Wspólne czy cudze dziedzictwo?*, „Borussia“ 20/21, 2000, S. 311–313; idem, *Kunstwerke unter wechselnden Hoheit. Der Umgang mit dem Kulturerbe*

in den historischen deutschen und polnischen Ostgebieten im Vergleich, in *Wanderungen: Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter*, Hrsg. M. Omilanowska, A. Straszewska, Warszawa, 2005, S. 217–248. Siehe auch: J. FAJT, W. FRANZEN, A.S. LABUDA, *Kunstgeschichtsschreibung in Ostmitteleuropa – Ostmitteleuropa in der Kunstgeschichtsschreibung. Nationale und transnationale Perspektiven*, in *Handbuch zur Geschichte der Kunst in Ostmitteleuropa*, Bd. 1., Hrsg. Ch. Lübke, M. Hardt, Berlin, 2017, S. 38–51.

² Ein weiteres Problem stellte die konfessionelle Fremdheit der protestantischen Kirchen in Pommern und Masuren, oft auch in



weiteren, ebenso wichtigen Faktor – mit den sozialen Folgen des Zweiten Weltkrieges. Die brutale Politik der Ausrottung der polnischen Nation und Kultur, die das Dritte Reich konsequent verfolgte, erweckte in Polen starke antideutsche Stimmungen, die von der staatlichen Propaganda im gesamten Ostblock jahrzehntelang geschickt instrumentalisiert wurden.³ Infolgedessen hielt in Polen eine Abneigung gegen alles, was man als „deutsch“ bezeichnen konnte, lange an. Zum Teil führte das auch unter den polnischen KunsthistorikerInnen zur Ablehnung des Kulturerbes in den neuen Gebieten – nicht zuletzt, weil sie von den Repressionen der deutschen Besatzer genauso hart betroffen waren wie der Rest der Nation.⁴ Die Folge konnte eine radikale Lösung sein: das vorhandene Kulturerbe als irrelevant zu bezeichnen und seine Zerstörung zuzulassen, um an dessen Stelle eine gänzlich neue Kulturlandschaft zu schaffen (wie es im sowjetisch gewordenen Teil Ostpreußens tatsächlich geschah). In der Volksrepublik Polen wurde ein solches Vorgehen nicht systematisch verfolgt, auch wenn eine Reihe von Objekten in der Tat bewusst zerstört wurde, beispielsweise die Burgruine in Küstrin an der Oder (Kostrzyn nad Odrą), die 1969 gesprengt wurde.⁵

Niederschlesien, das, deren Ausstattung als ungeeignet für den katholischen Gottesdienst angesehen wurde.

³ Man muss dabei stets im Auge behalten, dass die Volksrepublik Polen von der UdSSR abhängig war – von jenem Staat, der im Zweiten Weltkrieg genauso brutal gegen Polen vorging. Die antideutsche Propaganda sollte also auch von der Schuld der Sowjetunion ablenken.

⁴ Dazu: A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, S. 60 (wie Anm. 1)

⁵ Häufiger waren Entscheidungen, die zum Verlust von Kunstwerken infolge der Durchsetzung eines Programms zur „Modernisierung“ des Landes führten. So veränderte der Wiederaufbau kleiner und mittelgroßer Städte deren Charakter, weil die zerstörte historische Bausubstanz nicht wiederhergestellt wurde. An ihrer Stelle entstanden „vorbildliche“ moderne Wohnsiedlungen (z. B. in Glogau oder Köslin). Dabei handelte es sich jedoch nicht um gezielte Maßnahmen einer „Entgermanisierung“, sondern um eine Umsetzung der Postulate der Moderne, die zu analogen Lösungen beim Wiederaufbau in Deutschland (Frankfurt am Main), Frankreich (Le Havre) oder Großbritannien (Coventry) führte. Vgl. A. TOMASZEWSKI, *Zwischen Denkmalpflege und Ideologie. Konzepte in Polen 1945–1989*, in *Hansestadt – Residenz – Industriestandort*, Hrsg. B. Störckuhl, München, 2002, S. 299–311; J. FRIEDRICH, *Neue Stadt im alten Gewand. Der Wiederaufbau Danzigs 1945–1960*, Köln 2010.

Darüber hinaus wurde oft ein Transfer von Kulturgütern aus den Nord- und Westgebieten nach Zentralpolen praktiziert, als eine Art von Wiedergutmachung für die katastrophalen Zerstörungen von Kunstwerken und Kulturzeugnissen in Polen (die oft nicht nur die Folge des Krieges selbst waren, sondern auch aus der planmäßigen Ausrottung der polnischen Kultur durch das „Dritte Reich“ resultierten). Eine Fallstudie bei E. GŁADKOWSKA, *Difficult Heritage: the case of Warmia and Mazury*, in *Cultural*

Die Regierung der Volksrepublik Polen tendierte jedoch zu einer anderen Lösung, die als „Polonisierung“ und „Entgermanisierung“ bzw. „Entdeutschung“ bezeichnet wurde. Es ging dabei sowohl um Argumente, die in der internationalen Politik eingesetzt werden konnten, als auch darum, den eigenen BürgerInnen ein Identitätsgefühl in den sogenannten wiedergewonnenen Gebieten zu vermitteln. In der durch Krieg und Verfolgung traumatisierten Bevölkerung stießen diese Ideen auf Zustimmung. Mantraartig wiederholte man die Phrase einer Rückkehr in uralte, slawische Gebiete, basierend auf der Tradition des sogenannten polnischen Westgedankens der Zwischenkriegszeit.⁶ Nach diesem Konzept war die deutsche Kultur in Schlesien, Pommern etc. eine oberflächliche Schicht, unter der eine endemische, polnische/slawische Kultur verborgen liege. Dieses Konzept ermöglichte zwar den neuen Einwohnern eine mentale Aneignung der neuen Heimat, für die Kunstwerke konnte jedoch gravierende Folgen haben – denn diejenigen Objekte, die nicht als polnisch/slawisch interpretiert wurden, konnten ihre Daseinsberechtigung verlieren. Die Kunstgeschichte sollte nach Vorstellung der Machthaber in erster Linie überzeugende Argumente für die Propaganda liefern – was sie allerdings nur sehr eingeschränkt tat.⁷

Eine derart definierte Polonisierung konnte relativ einfach in jenen Gebieten verwirklicht werden, die in der Vergangenheit lange zu Polen gehört hatten. Als Beispiel sei Danzig (Gdańsk) genannt, wo polnische Einflüsse eine wesentliche Rolle in Kunst und Architektur der Stadt spielten – was sich im Übrigen auch in den Kontroversen zwischen den deutschen und polnischen Interpretationen

and natural heritage between theory and practice, Hrsg. M. Śliwa, K. Glińska-Lewczuk, Olsztyn, 2016, S. 129–136 und eadem, *Der schwierige Weg in die Vergangenheit. Strategien der Aneignung des fremden Erbes nach 1945 auf dem Gebiet der heutigen ermländisch-masurischen Woiwodschaft*, in *Visuelle Erinnerungskulturen*, S. 87–98 (hier besonders S. 88–91) (wie Anm. 1).

⁶ Dazu u.a. A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, S. 46, 50–52 (wie Anm. 1); P. PIOTROWSKI, *Drang nach Westen. The visual Rethoric of Polish „Westen Politics“ in the 1930s*, in *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen 1800 bis 1939*, Hrsg. R. Born, A.S. Labuda, B. Störckuhl, Warszawa, 2006, S. 271–288. Zum polnischen Westgedanken (Westforschung): J. HACKMANN, *Strukturen und Institutionen der polnischen Westforschung*, S. 230–255 (dort weitere Literatur zu diesem Thema) (wie Anm. 1). Die Thesen des polnischen Westgedankens wurde in der Zwischenkriegszeit insbesondere durch JÓZEF KISIELEWSKIS Buch *Ziemia gromadzi prochy* (Poznań 1937) populär gemacht.

⁷ Siehe dazu: B. STÖRCKUHL, *Historia sztuki w służbie „niemieckich badań wschodnich“*, S. 49 (wie Anm. 1). Unter vielen Fallstudien ist v.a. zu erwähnen: R. EYSYMONTT, *Richtlinien zur Denkmalpflege historischer Städte Schlesiens – Theorie und Praxis nach 1939 am Beispiel der Stadt Nimptsch und der Dominsel in Breslau*, in *Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und in Polen im 20. Jahrhundert*, Hrsg. A. Langer, Warszawa, 2004, S. 177–190.

der Danziger Kunst widerspiegelte.⁸ In Schlesien bezog man sich vor allem auf das Früh- und Hochmittelalter, die Zeit vor der Übernahme des Landes durch die Böhmisches Krone im 14. Jahrhundert, sowie auf die Kunstwerke, die man mit der bis 1676 bestehenden schlesischen Nebenlinie des polnischen Königshauses der Piasten in Verbindung bringen konnte. Der Titel „Piasten“ – wie etwa „Piastenschloss“ – wurde zu einem Prädikat des Polentums. Einige Forscher waren tatsächlich bestrebt, die Kunst in den neuen Nord- und Westgebieten polnisch-national umzudeuten, was als Reaktion auf die antipolnische Haltung der deutschen Ostforschung verstanden werden kann.⁹ Ein Beispiel sind die Schriften von Tadeusz Dobrowolski, der, ebenso wie die deutschen Ostforscher, im Sinne der sog. Wesensforschung, die Kunstgeographie Schlesiens in nationalen Kategorien interpretierte – nunmehr als rein slawisch, was für ihn gleichbedeutend war mit „polnisch“. Künstlerische Formen, die von Günther Grundmann oder Dagobert Frey als „deutsch“ bezeichnet worden waren, interpretierte Dobrowolski nunmehr als französische, italienische oder niederländische Einflüsse.¹⁰ Auch Gwido Chmarzyński bestückte seine Texte zur Barockkunst in Schlesien fast ausschließlich mit Beispielen, die er mit den Herzögen aus dem Geschlecht der Piasten in Verbindung bringen konnte.¹¹ Doch jenseits derartiger Vereinnahmungsversuche wurden Polonisierungsmaßnahmen auch als eine Art „Tarnung“ eingesetzt, um wichtige Kunstwerke zu erhalten. Heute kann man die Erfindungskraft der polnischen KunsthistorikerInnen nur bewundern, etwa Leopold Kusztelski und Henryk Dziurla, die den Schwarzadlerbrunnen in Stettin (Szczecin) in einen Weißadlerbrunnen umbenannten, um eine fiktive Verbindung mit dem polnischen Wappentier herzustellen.¹²

Trotz aller Bemühungen konnte die Polonisierung der Kunstwerke nur eingeschränkt vorgenommen werden; für eine erfolgreiche Aneignung der neuen Gebiete

reichte dies bei weitem nicht aus. Noch wichtiger erschien daher eine „Entdeutschung“. Unter dem Begriff verstand man eine Eliminierung des Nationalprädikats „deutsch“, mit dem bestimmte Kunstwerke von der deutschen Forschung versehen worden waren.¹³ Im Kontext der damaligen Kunstgeschichtsschreibung, die mit dem Begriff „Einfluss“ arbeitete, bedeutete das eine Suche nach Analogien oder Vorbildern jenseits des „Deutschen“, um zu zeigen, dass jene Kunstwerke v.a. dem gesamteuropäischen Erbe angehörten und keinen deutsch-nationalen Charakter hatten.¹⁴ Diese Vorgehensweise betraf nicht nur die Architektur, sondern auch Werke der Malerei und Skulptur. Die mehrfache, kriegsbedingte Verlagerung zahlreicher Objekte sowie der Verlust vieler Archivquellen führte zu einer „Entwurzelung“ der Objekte. Somit wurde in den polnischen Museen die Zuschreibungs- und Provenienzforschung zu einer der Prioritäten der kunsthistorischen Alltagsarbeit, die hauptsächlich anhand von Formanalysen und der Materialrecherchen durchgeführt wurde. Ein Beispiel *pars pro toto* ist der von Bożena Steinborn verfasste Katalog zur Ausstellung der Werke von Michael Leopold Willmann, die 1959 im Breslauer Nationalmuseum stattfand.¹⁵ Die Arbeiten dieses wohl wichtigsten Barockmalers im deutschsprachigen Raum wurden zu Gegenständen tiefgehender, wenn auch manchmal etwas subjektiver, vergleichender Formanalysen. Steinborn stützte sich dabei teilweise auf Thesen ihrer deutschen Vorgänger, was sie in der Einführung auch einräumte. So wies sie, wie zuvor schon Ernst Kloss¹⁶, auf die Theatralisierung

⁸ Dazu ausführlich: J. FRIEDRICH, *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w wolnym mieście Gdańsku*, Gdańsk, 2018; siehe auch: idem, *Neue Stadt im alten Gewand*, S. 26–84 (wie Anm. 5) und P. KORDUBA, *Visionen des alten Danzig in polnischen kunsthistorischen Publikationen* (wie Anm. 1).

⁹ Dazu ausführlich: B. STÖRTKUHL, *Das Bild Schlesiens in Darstellungen zur Kunst- und Kulturgeschichte nach 1945 – vom „wiedergewonnenen Land“ zum „gemeinsamen Kulturerbe“*, in *Visuelle Erinnerungskulturen*, S. 47–68 (wie Anm. 1).

¹⁰ Ähnliche Ansicht vertraten auch andere Kunsthistoriker, u.a. Marian Morelowski; vgl. B. STÖRTKUHL, *Das Bild Schlesiens* (wie Anm. 9), S. 50–51

¹¹ Das 18., 19. und frühe 20. Jahrhundert wurden dagegen marginalisiert bzw. ganz verschwiegen – was allerdings auch mit der Ablehnung der Kunst jener Epochen durch die Nachkriegsmoderne zusammenhing.

¹² Zur Aneignung Stettins in Polen nach 1945 J. MUSEKAMP, *Zwischen Stettin und Szczecin. Metamorphosen einer Stadt von 1945 bis 2005*, Wiesbaden, 2010 (zum Adlerbrunnen: S. 184–185).

¹³ Dazu: A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, S. 59 (wie Anm. 1).

¹⁴ A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, S. 53–57 (wie Anm. 1). Um dies zu belegen, brauchte man neue Recherchen, die zu neuen Schlussfolgerungen führen würden. Angesichts des Mangels des erschwerten Austausches mit der westlichen Welt und des Mangels an Sekundärliteratur war dies am ehesten anhand von vergleichenden Formanalysen zu realisieren. Teilweise wurden Themen gewählt, die es *per se* nichtdeutsche Vorbilder zu fokussieren ermöglichten, etwa die niederländischen Einflüsse in Danzig. Exemplarisch dafür ist der Aufsatz von J. PUCIATA-PAWŁOWSKA, *Z dziejów stosunków artystycznych Torunia i Gdańska w XVI i XVII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki“ 1, 1959, S. 143–288; dazu: P. KORDUBA, *Visionen des alten Danzig in polnischen kunsthistorischen Publikationen*, S. 103 (wie Anm. 1). Jene Tendenz hielt sich bis in die 1980er, manchmal sogar bis in die 1990er Jahre (so bezeichnete z. B. Maria Glińska noch 1995 die wilhelminischen Bauten im Stil der sog. deutschen Renaissance als „niederländisch-danziger Manierismus“: M. GLIŃSKA, *Niderlandyzm w sztuce Pomorza Zachodniego w czasach nowożytnych*, in *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Hrsg., T. Hrankowska, Warszawa, 1995, S. 161–188); dazu: E. GŁADKOWSKA, *Der schwierige Weg in die Vergangenheit*, S. 92 (wie Anm. 5).

¹⁵ B. STEINBORN, *Malarstwo Michała Willmanna (1630–1706). Katalog wystawy październik – listopad 1959*, Wrocław, 1959.

¹⁶ E. KLOSS, *Michael Willmann, Leben und Werk eines deutschen Barockmalers*, Breslau, 1934, hier besonders S. 37–45, 50–54, 59–60,

der Kompositionen Willmanns hin und betonte die Fähigkeit des Malers, verschiedene formale Mittel einzusetzen, um seine Komposition zu Visionen zu machen, die den Betrachter fesseln sollten. Ferner beschrieb sie die Entwicklung seiner Malweise vom Frühwerk, das stark durch die niederländische Kunst geprägt war, über die expressive Wörtlichkeit auf dem Höhepunkt seines Schaffens bis hin zur zurückhaltenden Eleganz in seinem Spätwerk. Anhand dieser Analysen und vor dem Hintergrund seiner Biographie versuchte Steinborn einen Kreis von Vorbildern zu bestimmen, die sie v.a. in der niederländischen und flämischen Malerei sah: Rubens' Naturalismus, Rembrandts Kompositionsmuster, van Dycks „Horrorefekte“ etc. Auf diese Weise habe Willmann eine spezifische Ausdrucksformel für die Gegenreformation in Schlesien geschaffen. Von der Gültigkeit jener Thesen abgesehen gelang es Steinborn, die Kunst Willmanns in erster Linie anhand von formalen Aspekten zu besprechen, und zwar im Kontext der schlesischen Kunst als einer autonomen Erscheinung und ihrer Verbindungen zur Westeuropa. Dabei benutzte sie das Wort „deutsch“ im gesamten Katalog kein einziges Mal. Der heutige Leser mag darüber staunen, doch gerade dank dieser Vorgehensweise konnte sie ihre Thesen veröffentlichen, da sie als „Entgermansierung“ verstanden wurden.¹⁷

Ähnlich wie in diesem Beispiel geschildert verlegte sich ein doch wesentlicher Teil der polnischen Kunstgeschichtsschreibung auf Formstudien. Zu den ersten Arbeiten dieser Richtung gehört die Dissertation von Zygmunt Świechowski über mittelalterliche Granitquaderkirchen in Pommern. Sie wurde 1950 veröffentlicht, also zu einer Zeit, als die Spirale der Polonisierung der „wiedergewonnenen Gebiete“ immer stärker in Gang kam. Er befasste sich mit einer wenig erforschten Gruppe spätromanischer Sakralbauten, die vor 1945 v.a. in deutsch-nationalen Kategorien wahrgenommen worden waren. Świechowski verfolgte einen anderen methodischen Ansatz und fokussierte sich konsequent auf die Form. In seiner Einleitung schrieb er:

Denn erst nachdem sie [die Kunstwerke – RM] systematisch eingeordnet und mit analogen Erscheinungen in anderen Regionen verknüpft werden, kann man zu detaillierteren Studien einzelner Objekte oder kleiner Gruppen von Kunstwerken *übergehen*.¹⁸

65–68, 70–75 86–91 u.a.

¹⁷ Noch in der ersten Hälfte der 1970er Jahre blieb beispielsweise Marian Kutzner in seinen Abhandlungen zur mittelalterlichen Architektur in Schlesien der Wesensforschung verhaftet; vgl. A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, S. 57–58 (wie Anm. 1).

¹⁸ „Tylko bowiem po ich systematycznym uszeregowaniu i powiązaniu z analogicznymi przejawami na innych terenach można przejść do opracowań bardziej szczegółowych, dotyczących poszczególnych zabytków czy też niewielkich zespołów“. Z. ŚWIECHOWSKI, *Architektura granitowa Pomorza Zachodniego w XIII wieku*, Poznań 1950, S. 2. Übersetzung R. Makała.

Den Kern seiner Arbeit bildete eine typologische Übersicht, in dem die Formen eines jeden Gebäudes detailliert beschrieben werden. Dank dieser Herangehensweise konnte Świechowski Rückschlüsse auf Material, Struktur, Bauelemente sowie die Komposition von Baukörper und Fassaden ziehen und Hypothesen zur Einordnung jener Objektgruppe in den kunsthistorischen Kontext Nordeuropas anstellen. Inwieweit die spätere Forschung seine Thesen bestätigte, sei dahingestellt, zweifellos jedoch gelang es Świechowski einen von ideologischen Zwängen weitgehend unabhängigen Modus der kunsthistorischen Erforschung des Kulturerbes der neuen Nord- und Westgebiete zu entwickeln.

Die Fokussierung auf die Material- und Formenanalyse war auch mit neuen Möglichkeiten, ja sogar Notwendigkeiten verbunden, die paradoxerweise mit den Kriegseinsparungen zusammenhingen. Da viele Bauwerke zerstört waren, waren nun tiefgehende, „invasive“ Untersuchungen möglich, die häufig zu einer Relativierung bzw. Änderung früherer Forschungsthesen führten. In diesem Kontext entstand eine weitere Veröffentlichung von Zygmunt Świechowski, die 1955 erschien, „Architektur in Schlesien bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts“. Das Buch folgte einem ähnlichen Konzept wie seine Dissertation, d. h. es hatte einen umfangreichen Katalogteil, in dem einzelne Bauwerke unter Berücksichtigung neuer Befunde akribisch beschrieben wurden. In einer relativ kurzen Einführung konzentrierte sich Świechowski erneut auf eine eingehende vergleichende Analyse der Formen, aus der er Schlüsse auf Analogien in der Kunst des westlichen Europa zog. Damit wurde, wie Beate Störkuhl treffend bemerkte, „der kunsthistorische Diskurs auf eine sachliche und weitgehend von der Ideologie befreite Ebene“ gelenkt.¹⁹ Świechowskis Muster folgten weitere ForscherInnen bis in die frühen siebziger Jahre, wie z. B. Henryk Dziurla in seinen Veröffentlichungen zur Kunst der Neuzeit in Schlesien oder Zofia Krzymuska-Fafius in ihren Schriften zur mittelalterlichen Kunst Pommerns.²⁰ Die Fokussierung auf die Formanalyse ermöglichte eine sukzessive Befreiung vom Druck der politischen Anforderungen; gleichzeitig konnten die Forschungen zu den künstlerischen Zusammenhängen der Kunst in den Nord- und Westgebieten intensiviert und dadurch die Vielfalt ihrer formalen Inspirationen enthüllt werden. Selbstverständlich war diese Vorgehensweise mit gewissen Kompromissen bzw. Selbstbeschränkungen verbunden. Dazu gehörten v.a. der Einsatz einer Sprache, die das Wort „deutsch“ vermied, eine übermäßige Hervorhebung von nicht-deutschen Einflüssen und nicht zuletzt die Konstruktion willkürlicher Verbindungen zur polnischen Kunst (so wurde z. B. das Stettiner

¹⁹ B. STÖRKUHL, *Historia sztuki w służbie „niemieckich badań wschodnich“*, S. 12–13 (wie Anm. 1).

²⁰ Z. B.: H. DZIURLA, *Krzeszów*, Wrocław 1964; idem, *Aula Leopoldina*, Kraków, 1967; Z. KRZYMUSKA-FAFIUS, *Pierwotna forma krzyżyska z Kamienia Pomorskiego*, in *Sztuka Pomorza Zachodniego*, Hrsg. Z. Świechowski, Warszawa, 1973, S. 247–286.

Schloss mit dem Königsschloss in Warschau und mit der Residenz des Königs Stephan I. Batory in Grodno in Verbindung gebracht²¹).

Eine neue Qualität der Formstudien brachten die Veröffentlichungen von Alicja Kamzowa und Adam Labuda aus den 1970er Jahren in die Forschungen zur Kunst der Nord- und Westgebiete ein.²² Besonderer Aufmerksamkeit bedarf die Dissertation Labudas über die spätmittelalterliche Tafelmalerei in Danzig, die 1974 abgeschlossen, jedoch erst fünf Jahre später veröffentlicht wurde. Labuda orientierte sich zwar an dem von Świechowski entwickelten System, reduzierte jedoch den Katalogteil zugunsten einer vielschichtigen, synthetischen Analyse des Materials. Er untersuchte die Entwicklung des Naturalismus in der Darstellung von Landschaften und Personen ebenso genau, wie die europäischen Vernetzungen in der Danziger Malerei des Spätmittelalters. Labuda nutzte seine Feststellungen als Ausgangspunkt, um nach den Spezifika des künstlerischen Milieus in Danzig zu jener Zeit zu fragen und nahm dabei sowohl den historische Kontext als auch ikonographische Fragestellungen in den Blick²³. Unter dem Begriff „Milieu“, der ein Schlüsselbegriff der Arbeit ist, verstand Labuda mehr als nur die vor Ort arbeitenden Künstler, er schloss in diese Gruppe auch die Auftraggeber und die ausländischen Künstler, die von Danzigern beauftragt wurden, ein. Gerade die Auftraggeber, welche die Form und Ikonographie der bestellten Werke mitbestimmten, benannte er als wichtige Akteure der Kunstszene.²⁴ Ihre Kunstimporte ließen die Werke ausländischer Maler zu Faktoren im Danziger Kunstleben werden, die auch den lokalen Künstlern neue Impulse lieferten.²⁵

²¹ H. DZIURLA, *Szczecin – zamek, jego dzieje i odbudowa*, „Miesięcznik Pomorza Zachodniego“ 1959, Nr. 1/2, S. 1–96; idem, *Architektura świecka na Pomorzu Zachodnim*, in *Sztuka Pomorza Zachodniego*, S. 225–246 (wie Anm. 20). Noch um 1985 hielt der Autor an seinen Thesen fest; siehe idem, *Sztuka Szczecina*, in *Dzieje Szczecina. Wiek X – 1805*, Hrsg. G. Labuda, Szczecin, 1985 S. 703–748 (hier besonders S. 731–732).

²² A. KARŁOWSKA-KAMZOWA, *Malarstwo śląskie 1250–1450*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1979; A. LABUDA, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2. poł. XV w.*, Warszawa, 1979.

²³ Jene Methode von Adam Labuda schreibt sich wohl in den breiteren Kontext des methodologischen Vorgehens der polnischen Kunstgeschichte in der sechziger und siebziger Jahren, mit Jan Białostocki an der Spitze. Zu der Methodologie von Białostocki siehe: A. ZIEMBA, *Jan Białostocki (1921–1988)*, „Rocznik Historii Sztuki“ 36, 2011, S. 156–171; dort weitere Literatur zu diesem Thema.

²⁴ Labuda verwies auf die Unterschiede zu den großen Kunstzentren Westeuropas im Untersuchungszeitraum: Anders als beispielsweise in Köln oder Nürnberg spielte in Danzig, neben der Produktion lokaler Werkstätten, auch der Kunstimport eine wichtige Rolle (A. LABUDA, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku*, hier besonders S. 13–14 [wie Anm. 22]).

²⁵ P. SKUBISZEWSKI, *Przedmowa* in A. LABUDA, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku*, S. 17–18 (wie Anm. 22). Zugleich verwies Skubiszewski darauf, dass Danzig das einzige künstlerische Zentrum

Die Arbeit von Labuda war ein Meilenstein, denn sie schlug ein neues Paradigma vor, das eine Entpolitisierung der polnischen Kunstgeschichtsschreibung über die Nord- und Westgebiete ermöglichte. Damit war die Basis für Abhandlungen gelegt, in denen die Formanalyse zwar weiterhin eine Rolle spielte, jedoch gleichzeitig den Ausgangspunkt für weitere Forschungsfragen lieferte. Dieser Linie folgte auch die Monographie zur schlesischen Barockskulptur von Konstanty Kalinowski, die seinem 1974 veröffentlichten Buch über die Barockarchitektur in Schlesien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts folgte, oder die Studie über den Roten Saal des rechtstädtischen Rathauses in Danzig von Eugeniusz Iwanoyko (beide 1986 herausgegeben).²⁶ Iwanoyko basierte auf seinen Veröffentlichungen aus der zweiten Hälfte der 1970er Jahren.²⁷ Anhand von tiefgehenden Analysen der Formen und der ikonographischen Inhalte sowie einer fundierten historischen Kontextualisierung gelang es Iwanoyko, nicht nur die Vorbilder jenes Gesamtkunstwerkes und seiner Bestandteile zu benennen, sondern auch dessen inhaltliche Bezugspunkte zu bestimmen. Dies wiederum ermöglichte ihm das ikonographische Programm des gesamten Raumes zu rekonstruieren. Dadurch konnte er sowohl die Interpretationen der früheren deutschen „Ostforschung“, als auch die Ergebnisse polnischer Untersuchungen aus den ersten Nachkriegsjahrzehnten relativieren.²⁸

Die Texte mögen aus heutiger Sicht eigenartig, beschränkt oder unvollständig erscheinen. Dies war vor allem dem eigenartigen Spiel mit der Zensur geschuldet, auf die WissenschaftlerInnen in autoritären Staaten stets Rücksicht nehmen müssen. Die Hinwendung der polnischen KunsthistorikerInnen zu Formstudien war unter den Umständen der Volksrepublik Polen eine Art *Refugium*, weil dadurch der wissenschaftliche Diskurs auf ein Gebiet gelenkt wurde, in dem man dem politischen Druck deutlich weniger ausgeliefert oder gänzlich von ihm befreit war. Dies schuf eine Möglichkeit, politisch-ideologischen Zwängen auszuweichen. Nicht zuletzt konnte damit auch die Anerkennung der künstlerischen

innerhalb der damaligen Grenzen des Königreichs Polen war, das in engem Kontakt mit den Niederlanden stand (S. 8).

²⁶ K. KALINOWSKI, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa, 1986; idem, *Architektura barokowa na Śląsku w drugiej połowie XVII wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974; E. IWANOYKO, *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1986.

²⁷ Siehe v.a.: E. IWANOYKO, *Ikonografia stropu Wielkiej Sali Rady w ratuszu gdańskim (malowidła układu krzyżowego)*, in *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Hrsg. J. Białostocki, K. Kalinowski, J. Kęłowski, Poznań, 1976. S. 47–73; idem, *Apoteoza Gdańska. Program ideowy malowideł stropu Wielkiej Sali Rady w gdańskim ratuszu Głównego Miasta*, Gdańsk, 1976; idem, *Interpretacja niektórych elementów wystroju Wielkiej Sali Rady w ratuszu gdańskim*, „Gdańskie Studia Muzealne“ 2, 1978, S. 9–24.

²⁸ E. IWANOYKO, *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, S. 76–86 (wie Anm. 27).

Werte zahlreicher „fremder“, d. h. deutsch konnotierter Kunstwerke erreicht und deren Zerstörung verhindert werden. Ebenso wichtig war die Hinterfragung früherer Forschungsthesen, darunter jener der deutschen „Ostforschung“, die in der Zwischenkriegszeit die Kunst des „deutschen Ostens“ nationalistisch vereinnahmt hatte. Ein weiterer wesentlicher Effekt jener Hinwendung zur Form war eine generelle Änderung der methodologischen Herangehensweisen in der polnischen Kunstgeschichtsschreibung – Piotr Korduba zeigte dies am Beispiel Danzigs.²⁹ Durch ihre „Entdeutschung“ konnte die Kunst der Nord- und Westgebiete in den Diskurs über die Kunst in Polen einbezogen und in der Folge auch im internationalen Zusammenhang wahrgenommen werden. Für die polnische Kunstgeschichtsschreibung wurde die Fokussierung auf die Form also zu einem Neubeginn (*Reset*), der den Weg für weitere Forschungsfragen und methodologische Ansätze ebnete, die letzten Endes auch die nationalistisch gefärbten Thesen beider Seiten im ideologischen Streit über die Kunst der „verlorenen“ resp. „wiedergewonnenen“ Gebiete widerlegten. Heutzutage kann diese Geschichte möglicherweise inspirierend wirken, da sie zeigt, wie Kunstgeschichtsschreibung auch unter ideologischem Druck bestehen kann.

SUMMARY

Rafał Makala

ESCAPE INTO FORM AS ONE OF THE STRATEGIES OF POLISH ART HISTORY ON THE FORMER GERMAN TERRITORIES AFTER 1945

Among the most important problems of Polish art history after 1945 was its attitude towards art on the so-called Western Territories. Following an unprecedented shift of the country's borders, Polish art history was faced with an unusual challenge – of dealing with the artistic heritage of these areas. The problem was additionally exacerbated by the social and mental consequences of the Second World War. The brutal policy of exterminating everything that was Polish, conducted by the Third Reich, resulted in strong anti-German feelings, fuelled by the authorities of the Polish People's Republic. Fairly widespread was also a belief, propagated by the authorities, about a return to the old, early-Slavic territories, which helped the new inhabitants of the area to get better assimilated. Another problem was the policy of radical modernisation carried out by the authorities of the Polish People's Republic, which found expression, among other things, in eliminating any visual traces of the gentry culture and religiosity on the area. Equally disturbing was the confessional foreignness of Protestant churches. It was against such a framework that Polish art historians, also heavily burdened by the war and German occupation, worked. It would be easy in this situation to employ the so-called 'Kaliningrad [Königsberg] solution', that is, pretending that the extant heritage was never there, and replacing it with a brand new cultural landscape. That, however, did not happen. Even though some steps had been taken to change the meaning of numerous works of art, Polish art historians mostly contributed to a clear change of direction in research towards investigating formal aspects of works of art. Such an approach helped them to steer clear of nationalist reefs, that is, to escape the propaganda. Obviously, it required using a specific language and underscoring foreign (e.g. Netherlandish) influences or proposing attributions that connected artworks on the Western Territories with objects existing on the historic areas of Poland. Thanks to a turn towards formal analysis, the discourse was moved into the domain of the language of art history that did not easily succumb to propaganda and that allowed to establish a conviction about genuine artistic value of numerous 'foreign' artworks, a conclusion that led to their protection. Because, for instance, in analyses of the forms of vaultings or of the pattern of plasterwork decorations, questions of nationality had to give way to discussing artistic values, the composition or the novelty of devices used. Equally important was a response to the claims of German art historians who tried to mark the art of the area with a national taint (especially W. Drost, H. Bethe and G. Grundmann in the 1930s). Formal analysis was, then, a sort of a new beginning, a way of clearing up the field for future discussions, which eventually resulted in the blooming of Polish art history.

²⁹ P. KORDUBA, *Visionen des alten Danzig in polnischen kunsthistorischen Publikationen*, S. 101 (wie Anm. 1).