

# Die Goldene Kapelle im Dom zu Posen

von Zofia Ostrowska-Kęłbowska

Laut Beschluß des Wiener Kongresses von 1815 kam Polen, nach einer kurzen Zeit der Unabhängigkeit in der Ära Napoleons, wieder unter die Herrschaft der drei verbündeten Mächte. Das frühere Großpolen, in den Jahren 1793–1806 Südpreußen genannt, wurde nun als Großherzogtum Posen wieder ein Teil des preußischen Staates. Im Gegensatz zur Periode »Südpreußens«, befaßte sich die preußische Regierung fast ausschließlich mit der Errichtung von Festungen, Gefängnissen, Kasernen, schlichten Bürobauten und Wohnhäusern. Die Polen entwickelten eine entgegengesetzte Tendenz. Neben Herrenhäusern und vielen landwirtschaftlichen Bauten zeigte sich ihre Initiative in sehr interessanter Weise: projektiert und errichtet wurden öffentliche Bauten, die zur Bewahrung und Entwicklung von Wissenschaften, Kultur und Kunst dienten. Daneben wurden Bauwerke gestiftet, die dem Gedächtnis patriotischer Taten und der großen Vergangenheit der polnischen Nation galten. Zu ihnen gehören die »museale« Waffensammlung im Gotischen Saal des Schlosses Rogalin, das Schloß in Kórnik, gedacht als polnische »aula patria«, dazu das Mausoleum in Rogalin. Obwohl die genannten Monumente mit Schloß- oder Kirchenbauten verbunden sind, betonen sie doch par excellence einen nationalen Charakter<sup>1</sup>.

Einen ähnlichen doppelten Sinn hat die Goldene Kapelle im Posener Dom. Sakralfunktionen sind mit Nationalideen verbunden, wobei aber die ersteren in den Hintergrund traten. Edward Raczyński, späterer Bauherr dieser Kapelle, schrieb: »... diese Capelle, das Denkmal des Ruhms unsres Volkes, ist zugleich ein Ort der Andacht...«<sup>2</sup>

Die Errichtung dieser Kapelle als Denkmal für den ersten polnischen christlichen Herrscher war wohl das wesentlichste Kunstereignis der ersten Hälfte des 19. Jh. in Großpolen. Ihre Entstehungsgeschichte enthält zahlreiche dramatische Momente

patriotischer, nationaler und politischer Natur, die nicht nur für Großpolen, sondern für ganz Polen von Bedeutung sind. Vom ersten Entwurf bis zur Realisierung blieb das Grundkonzept unverändert: ein Denkmal zur Verherrlichung der Nation. »Der Ort, an dem die sterblichen Überreste Mieczysławs I. und Bolesławs ruhen, sollten nicht nur ein Andenken ihres Ruhms und der Dankbarkeit der Nation, sondern auch zugleich ein geschichtliches Denkmal sein, welches bekundet, was Polen in Lechens erstem Jahrhundert gewesen... Es sollte die Vergangenheit mit der Zukunft verbinden.«<sup>3</sup>

Denkmäler in Form einer Skulptur, einer Inschrifttafel oder in architektonischer Gestalt wurden seit jeher errichtet. Sie sollten die Erinnerung an eine verdiente Person oder an ein geschichtliches Ereignis wachhalten. In Polen wurden Monumente besonders als Protest gegen den Zeitgeist errichtet. Seit der Romantik war das Denkmal zu einer zentralen Aufgabe der Kunst geworden. Fast das ganze 19. Jh. hindurch wurden Standbilder, Reitermonumente und Triumphbögen projektiert und erbaut. Neben den Erinnerungszielen an einzelne Personen, Siege, Verluste, auch an gefallene Soldaten, seien die Nationaldenkmäler genannt, die vor allem nach den napoleonischen Kriegen entstanden. Ein gutes Beispiel ist das Denkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin (1818–1821) von Schinkel und Rauch.

Das Posener Monument wurde im Jahre 1815 begonnen, konnte aber erst 1840 vollendet werden<sup>4</sup>. Es gehört zu den interessantesten architektonischen Nationaldenkmälern Europas. Zudem wurde es nicht von einer Privatperson oder der Regierung, sondern von großen Teilen der Bevölkerung gestiftet. Die ersten Pläne entstanden im Jahre 1815, nach der erneuten Teilung Polens. Sie waren Zeugnis des polnischen Patriotismus, vor allem des Einheitsgefühls. In dem Aufruf des Dom-

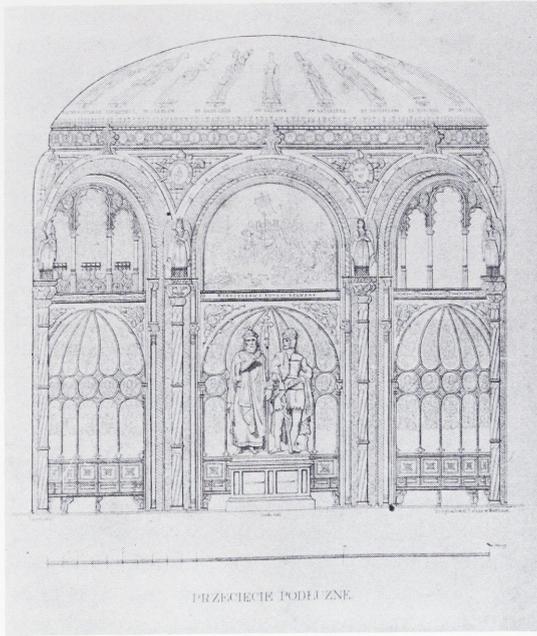


Abb. 2  
F. M. Lanci, Entwurf für die Goldene Kapelle,  
Durchschnitt. Aus: E. Raczyński, Sprawozdanie . . .

Wolicki verzichtete nicht auf den Bau des Denkmals, sondern er wandte sich gleich nach Schaffung des Provinziallandtages im Jahre 1827 an diesen mit der Bitte um Vermittlung in Berlin. Im Jahre 1828 erlaubte der König den Druck des Aufrufs, welcher allerdings durch viele »Korrekturen« seinen patriotischen Gehalt verlor<sup>9</sup>. Auf Anordnung des Polizeipräsidenten wurde er polnisch und deutsch an die »Mitbürger« – nicht nur an »Polen« – der Provinz Posen gerichtet. So wurden zu Adressaten des Appells ausschließlich Bürger der Provinz und nicht alle Polen, dazu alle Bürger der Provinz und nicht nur Polen. Dennoch kamen Geldspenden nicht nur aus der Provinz, sondern aus dem ganzen ehemaligen Polen, sogar von Emigranten<sup>10</sup>.

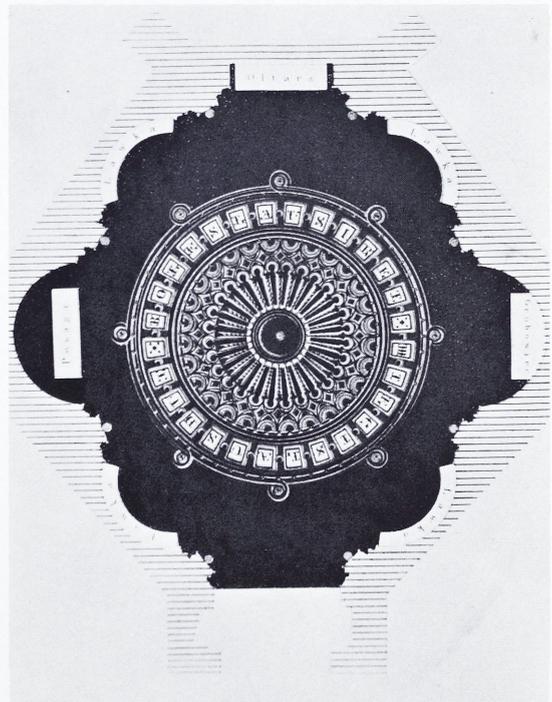
Durch Vermittlung des Atanazy Raczyński knüpfte Wolicki, damals schon Erzbischof, erneut Kontakt mit Schinkel und Rauch an. Diese änderten ihr Projekt, wahrscheinlich auf Wunsch des Statthalters, des Fürsten Antoni Radziwiłł. Außer der Errichtung einer Kapelle im Dom sollten große Statuen auf hohem Sockel jetzt vor dem Dom entstehen. In diesen Sockel sollte die Grabkapelle eingebaut werden. Hinter dem Grabbau war ein Amphitheater projektiert. Dieser Entwurf gehört zu den interessantesten romantischen Entwürfen monu-

mentaler Denkmäler. Schinkel hat zahlreiche ähnliche Konzepte gezeichnet, die aber niemals realisiert werden konnten. Die Baukosten schätzte man diesmal auf 50.000 Thaler<sup>11</sup>. Da Erzbischof Wolicki 1830 starb und in demselben Jahre der polnische Aufstand ausbrach, ruhte die ganze Angelegenheit wieder für einige Jahre.

Der Erzbischof hatte testamentarisch die Angelegenheit dem Provinziallandtag überlassen. Als Testamentsvollstrecker schlug er Edward Raczyński, Tytus Działyński und den Domherrn Przyłuski vor. König Friedrich Wilhelm III. akzeptierte das Komitee, jedoch ohne Działyński, der als Teilnehmer am polnischen Aufstand verbannt wurde. Zum Präsidenten des Komitee wurde Fürst Antoni Radziwiłł ernannt, der jedoch 1833 starb.

So wie früher Wolicki spiritus movens des Baues war, wurde es nun Edward Raczyński. Nur Dank des Engagements dieses Mannes und seiner Aufopferung wurde der Bau innerhalb von sieben Jahren ausgeführt. Seine Devise lautete, daß: »Für das Vaterland kaum etwas zu teuer und kaum etwas schön genug sein kann«. Raczyńskis verschiedene

Abb. 3  
F. M. Lanci, Entwurf für den Fußboden  
in der Goldenen Kapelle. Aus: E. Raczyński,  
Sprawozdanie . . .



Tätigkeiten sind bekannt<sup>12</sup>, seine architektonischen Unternehmungen jedoch erst seit kurzem in das Blickfeld der Kunstgeschichte gerückt. Von der Waffensammlung im Gotischen Saal und dem Mausoleum in Rogalin über die Posener Bibliothek Raczyński und zahlreiche Restaurierungen alter Kirchen und Schlösser bis hin zur Goldenen Kapelle beweist er Kunstkenntnis und Vaterlandsliebe. Obwohl kein großer Dichter und nicht so ruhmstüchtig wie andere, war er eine sehr charakteristische romantische Persönlichkeit. Der spätere Konflikt zwischen ihm und einem Teil der polnischen Gesellschaft war typisch romantisch.

Anfangs wollte Raczyński die Projekte des Wolicki realisieren. Bald jedoch stellte er fest, daß die Aufstellung der enormen – über 15 Fuß hohen – Statuen vor dem Dom zu große Schwierigkeiten bereiten würden. Deshalb entschloß er sich, bei Rauch zwei kleinere Figuren zu bestellen und sie in der Domkapelle aufzustellen. Raczyński schätzte Rauch ebenso hoch wie Canova und Thorwaldsen. So wurde im Jahre 1835 der Kontrakt in Raczyńskis Namen geschlossen und die Statuengruppe als ein Votum »religiöser und nationaler Art« in seinem Namen in Auftrag gegeben. Die öffentliche Geldsammlung sollte demgegenüber zur besonders reichen Innenausstattung der Kapelle benützt werden. Dieser Entschluß wurde eine der Ursachen der späteren Tragödie.

Als Platz für die Sarkophage mit »den Reliquien unserer heiligen Könige« wählte er die ursprüngliche Sakramentskapelle. Diese am meisten exponierte Kapelle galt damals als der älteste Teil des Domes. Aber schon zuvor, im Jahre 1834, hatte Raczyński Schinkels Kapellenprojekt verworfen. »Es wäre ein nettes Boudoir, aber keine Grabkapelle für zwei große Monarchen.« Und er folgte: »Man soll wo anders Licht für das Projekt suchen.«<sup>13</sup> Wahrscheinlich waren Schinkels Projekte, die schon für Wolicki entworfen worden waren, in gotischem Stil gehalten<sup>14</sup>. Damals bevorzugte man diesen Stil für derartige Grabkapellen. Schinkel hat ihn nicht zum ersten Mal angewandt. Auch Raczyński, ein Amateur-Architekt, bediente sich zu verschiedenen Malen des gotischen Stils, so bei Waffensammlungsaal, Mühle und Familiengruft in Rogalin, bei der Kirche in Pępowo u. a. Nun aber wandte er sich dem damals noch wenig gebräuchlichen byzantinischen Stil zu. Vielleicht wurde sein Augenmerk hierauf durch die ersten Projekte zur Friedenskirche in Potsdam gelenkt, die von dem begabten Schinkelschüler Ludwig Persius seit 1830 entworfen worden waren. Be-

kanntlich ist diese Kirche erst unter Friedrich Wilhelm IV. errichtet worden. Als der Oberpräsident Flottwell von Raczyński verlangte, die Pläne Schinkels auszuführen, suchte Raczyński beim Kronprinzen Schutz und Hilfe gegen Flottwell. Zugleich suchte er auch die Bestätigung für seine Wahl des byzantinischen Stils, die er tatsächlich dann auch erhielt. Im Mai 1835 legte er dem Kronprinzen persönlich einen Entwurf vor, der Anerkennung fand. Am 24. Mai 1835 schrieb der Kronprinz: »Le plan que Vous avez bien voulu me soumettre, mon Cher Comte, est un petit chef d'oeuvre. Je pense, qu'il est tout digne de sa destination, et que son exécution sera un véritable ornement de la cathédrale, je dirai presque de tout le grand duché. Cette Chapelle honorera ceux qui l'auront fait arranger et ceux qui sont à la tête de cette noble entreprise. Si Vous ne Nous quitter pas avant jeudi, je ne vous tache pas, de Berlin sans vous avoir vu et je desire alors vous rendre moi même le dessin non sans quelques question. Si vous partir d'abord (ce que serait fort mal à vous), M. de Massoir vous rendra le dessin. Le style byzantin est le seul convenable, puisqu'il répond aux temps de ces grands princes.«<sup>15</sup>

Raczyński war der gleichen Meinung. Er verwarf die Gotik, da »nur der byzantinische Stil einzig dem Zeitalter entspreche, in welchem Mieczysław und Bolesław gelebt . . .«<sup>16</sup>.

Im Jahr 1834 oder 1835 beauftragte er Francesco Maria Lanci mit dem Ausführungsentwurf. Dabei bemerkte er, daß »wir zu wenig didaktische Bücher über die byzantinische Bauart besitzen, um die Regeln dieses Stils gut zu kennen«. Obwohl ihm die alte Architektur Kiews und – dank seiner Reise nach Griechenland und in die Türkei im Jahre 1814 – auch die von Konstantinopel bekannt war, unternahm er im Jahre 1836 eigens eine Reise nach Italien, um die byzantinische und frühromanische Baukunst näher kennenzulernen. Er führte eine Anzahl von Zeichnungen aus, die später »Lanci anwandte«. Raczyński gibt genau die Bauten an, in denen er Vorbilder für die Posener Kapelle suchte. Es waren »die Basilica von S. Marco in Venedig, die Kirche des hl. Apolinarius und des heiligen Vitalis in Ravenna, die Abtei S. Monreale in Sizilien, das Kloster der Franziskanerinnen in Palermo und ebendasselbst die Kapelle im Königlichen Schlosse«<sup>17</sup>. Er schrieb aber an Rauch, daß ihm besonders die Kirche San Vitale nachahmungswert erschiene. Nur für die byzantinischen Skulpturen konnte er sich nicht sonderlich begeistern<sup>18</sup>.

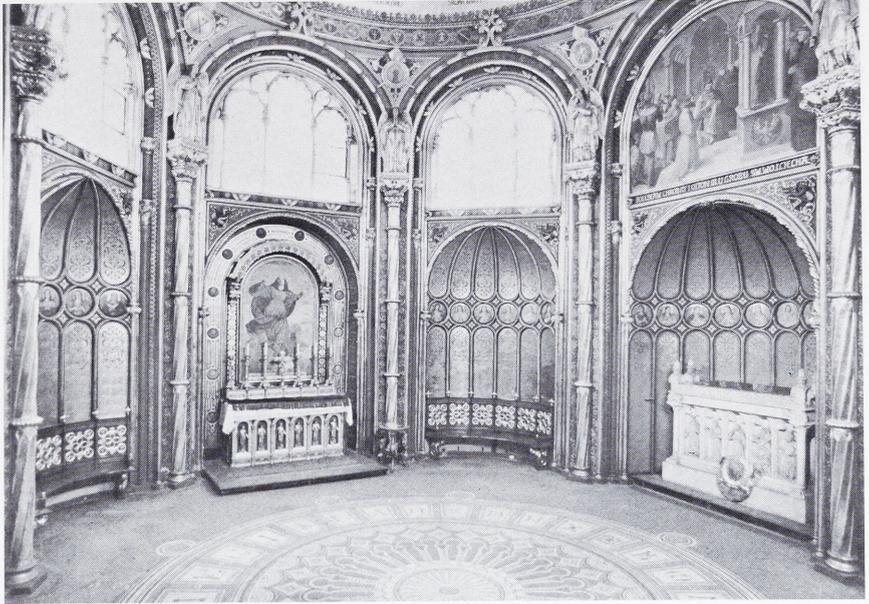
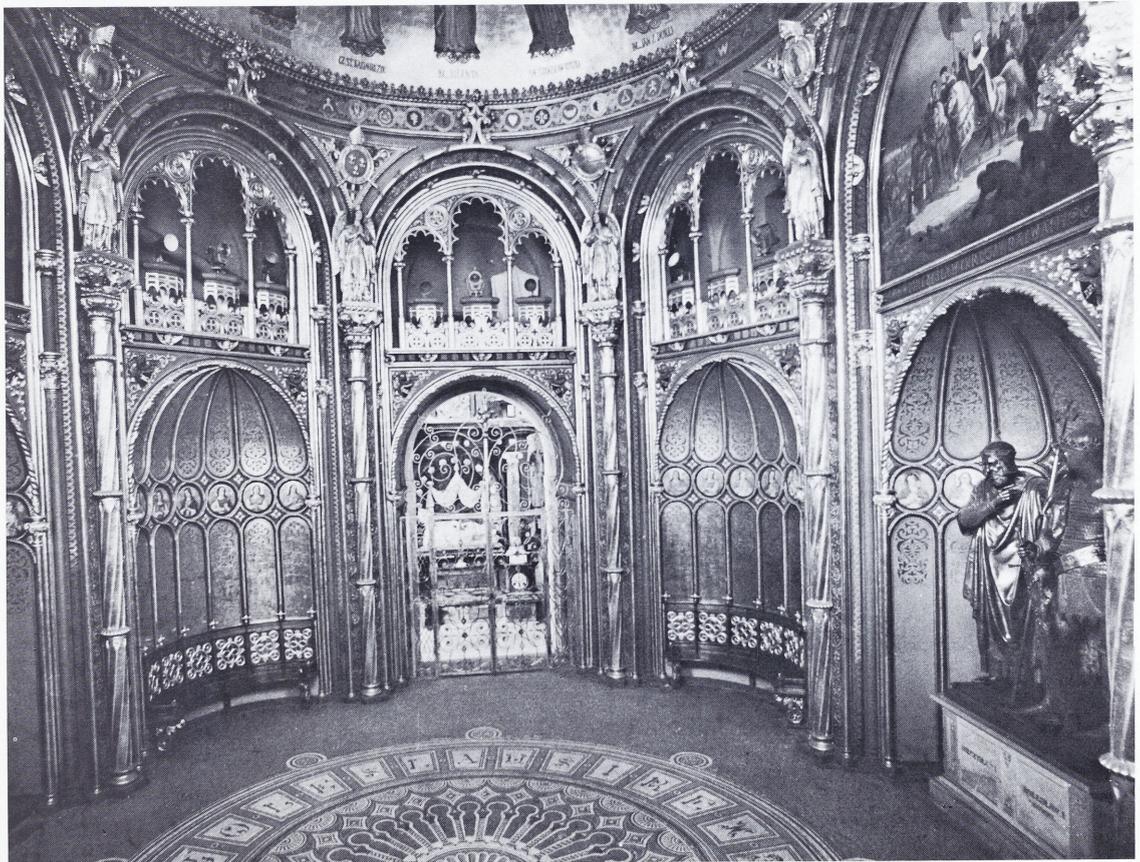


Abb. 4  
Die Goldene Kapelle. Innenraum mit dem Altar und dem Sarkophag

Abb. 5  
Die Goldene Kapelle, Innenraum mit der Eingangstür



Die Goldene Kapelle ist tatsächlich durch ihre Zentralanlage und Betonung des Innenraumes mit den Bauten in Ravenna verwandt, mit San Vitale wie auch mit dem Baptisterium. Dagegen verdanken verschiedene »mauresque« architektonische Elemente ihr Entstehen sizilianischen Bauten. Die Gemälde in der Kuppel, projektiert von Lanci, ausgeführt in enkaustischer Technik von Müller aus Berlin<sup>19</sup>, erinnern sowohl formal wie ikonographisch an die Mosaiken in Italien, besonders die auf Sizilien. Im Kapellenbau, der im Jahre 1837 vollendet war, fehlten noch einige Jahre die Statuen, die erst zu Ende des Jahres 1840 nach Posen kamen und bald darauf aufgestellt wurden. Damit war das Werk vollkommen. Es wurde mit großem Enthusiasmus begrüßt und zugleich wurde es Ursache des tragischen Selbstmordes von Edward Raczyński<sup>20</sup>.

\*

Das Denkmal artikuliert sich nicht nur durch die Statuengruppe, sondern der gesamte Innenraum des Mausoleums, Grabmal, Gemälde, Skulpturen und die übrige Dekoration sollen den Gehalt und die Bedeutung dessen widerspiegeln, was »mit der Landesgeschichte in Zusammenhang steht«<sup>21</sup>.

Die goldene Kuppel stellt, der mittelalterlichen Tradition entsprechend den Himmel dar. Byzantinischen Vorbildern folgt die zentrale Gestalt des Pantokrator, umgeben von Engeln, Heiligen und Seligen aus der Geschichte »der polnischen Kirche«. Darunter befindet sich die Sphäre der Erde mit »geschichtlichen Erinnerungen«. Die Gesimszone mit den Wappen hervorragender Familien symbolisiert wie im Gotischen Haus in Puławy und etwas später in Schloß Kórnik die Nation und das Volk. Raczyński beschränkt sich hier auf den Adel und die Geistlichkeit, weil seiner Meinung nach nur diese beiden Schichten in damaliger Zeit eine politische und soziale Bedeutung hatten. Diese Anschauung verursachte heftige Diskussionen, da doch alle Volksschichten Spenden geleistet hatten.

In den Pendentivs befinden sich die Wappen der von Mieczysław und Bolesław gegründeten Bistümer. Hiermit sollte die Bedeutung der Kirche bei »Einführung der Zivilisation« gekennzeichnet werden. Auf den Kapitellen wurden über Nestern weiße Adler – das Wappen des polnischen Staates – angeordnet (zugleich eine Erinnerung an die Vögel in San Vitale). Diese Adler sind mit der Legende über das Entstehen der Stadt Gnesen verknüpft (Gniezno = Gniezdo = Nest). Sie sollen die Für-

sorge der ersten Herrscher für das Wohl des Landes dokumentieren.

Die reiche Polychromie und Stukkatur, welche die architektonische Gliederung und die Wände überziehen, zeigen zumeist stark stilisierte Pflanzmotive. Einige von ihnen erinnern an die Arabesken Raphaels in den Loggien des Vatikans, die meisten aber haben die Bronzetüren in Gnesen zum Vorbild. Raczyński glaubte – zu Unrecht, wie wir heute wissen – daß diese Türen von Bolesław gestiftet oder von ihm in Kiew erobert und im Dom angebracht worden seien. Die Form der Lettern unter den Gemälden wie auf dem Fußboden sind von einem Meilenstein des 13. Jh. aus Konin kopiert. Raczyński hielt sie für eins der ältesten Inschriftendekmäler Polens<sup>22</sup>.

Der zentrale Innenraum der Kapelle wurde wie in San Vitale durch acht Rundbogenarkaden gegliedert. In deren oberer Zone befinden sich Triforien und Gemälde, in der unteren halbkreisförmige Nischen. Der Altar wurde dem Eingang achsial gegenüber angeordnet und mit einer Mosaikdarstellung der Muttergottes gekrönt, die auf Tizians Himmelfahrt Mariens zurückgeht. Nach Raczyński sollte die Aufschrift: »Jungfrau Mutter Gottes« nicht nur devotionale Bedeutung haben; »die ersten Verse sollen an unsren Siegesgesang erinnern, welchen unsere Ahnen von Bolesław ab auf ihren Kriegszügen sangen«<sup>23</sup>.

In den Nischen der Querachse wurden die Statuen und der Sarkophag aufgestellt, in dem sich »die Reliquien« der Könige und auch Reste des ehemaligen Grabmals Boleslaws befinden. Die Form des Sarkophags, entworfen von Lanci, sollte an alte polnische Grabmäler erinnern. Seine Gestaltung zeigt jedoch eher Ähnlichkeit mit byzantinischer Kunst.

Plastischer Hauptakzent der Kapelle sind die Statuen der beiden »ersten christlichen Regenten Polens«, Werke Christian Rauchs, der schon damals als Schöpfer der besten Denkmäler seiner Zeit galt. Die erste Entwurfszeichnung entstand 1819, ein kleines Gipsmodell 1828. Von Anfang an war, wahrscheinlich auf Wunsch Wolickis, eine Gruppe von zwei Figuren geplant. Abgesehen von der langen Entstehungsgeschichte des Denkmals, welches die Aufmerksamkeit der ganzen Nation auf sich lenkte, wurde es Ursache vieler Konflikte: es kam zum Zwist zwischen Rauch und Raczyński, der trotz seiner Hochschätzung des Bildhauers absolute Anpassung an seine Anordnungen ver-

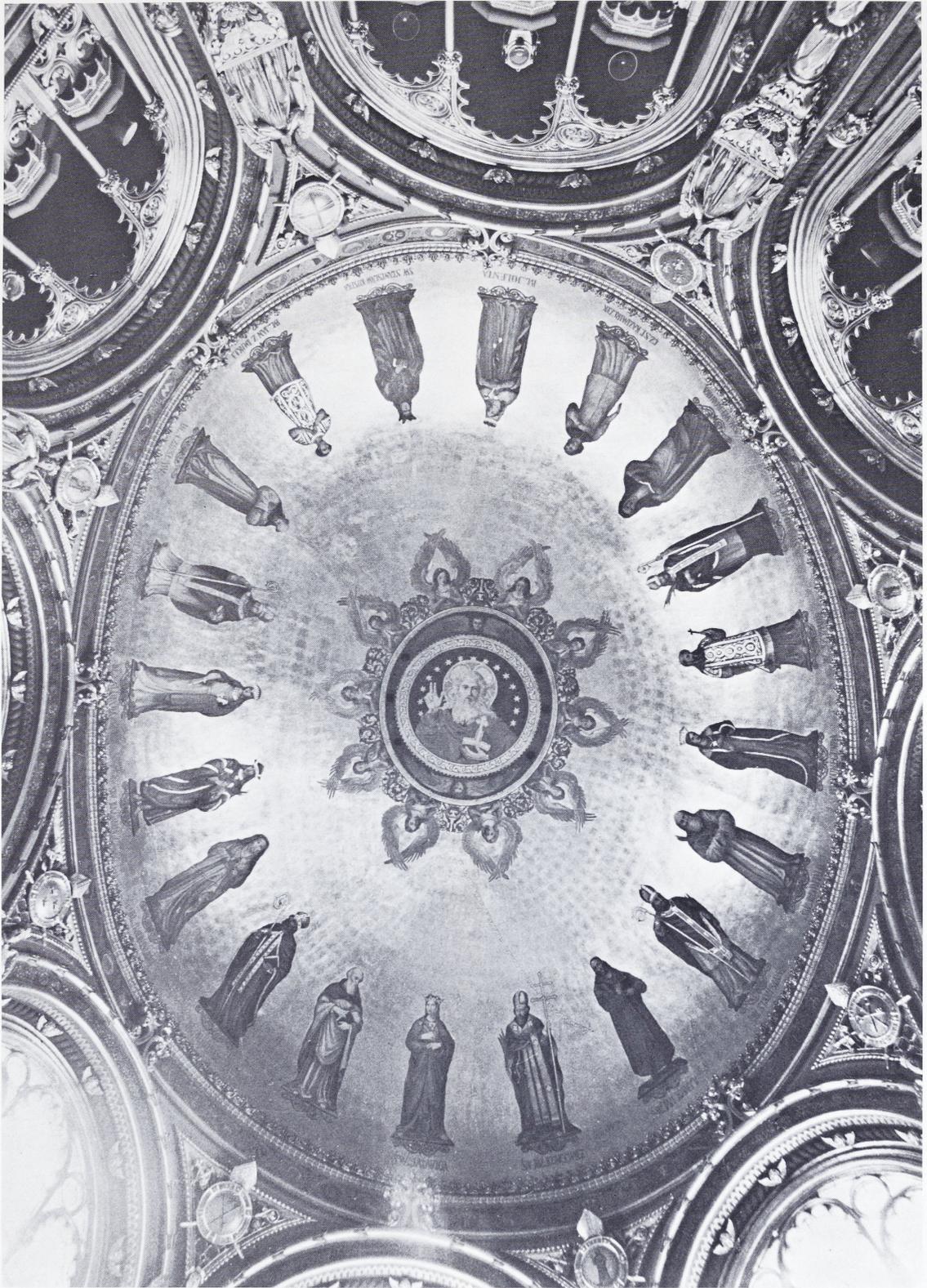
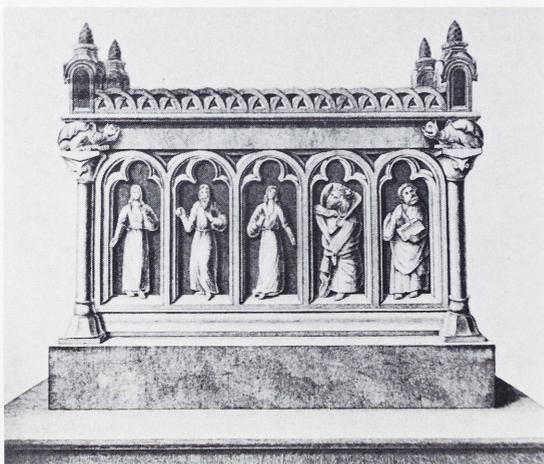


Abb. 6  
Die Goldene Kapelle, Ansicht der Kuppel

langte<sup>24</sup>. Raczyński gab genaue Anweisungen, die Details der Kleidung, der Rüstung, Accessoires und auch Gesichtszüge betreffend. Er übergab Rauch eine Zeichnung mit der Darstellung der ehemaligen Grabstätte samt der Figur Boleslaws. Diese Tumba stammte aus dem 14. Jh., wurde aber hypothetisch von Raczyński in das 11. Jh. verlegt. Desgleichen übergab Raczyński Rauch auch Zeichnungen des berühmten Schwertes »Szczerbiec« aus dem 13. Jh., das damals als Schwert Boleslaws galt, der Königskronen, Juwelen sowie verschiedene Bildnisse »früherer Polen«, Kopien der Königsportraits von Bacciarelli. Er glaubte, daß Bacciarelli alte Quellen gekannt haben könnte, welche Raczyński aufzufinden nicht mehr gelang. Schließlich ließ er die Miniatur aus dem Ordo Romanus aus dem Jahre 1027 kopieren. Diese heute nicht mehr erhaltene Miniatur stellt den thronenden Mieczysław II. dar. Die Kleidung Mieczysław I. auf dem Denkmal Rauchs sollte nach dem Vorbild dieser Miniatur wiedergegeben werden, die wahrscheinlich die älteste bekannte Abbildung eines polnischen Monarchen ist<sup>25</sup>.

Trotz großer Bemühungen seitens Raczyńskis und Rauchs, den Herrschern polnische Züge zu verleihen, gelang dies dem Bildhauer nicht. Die Polen, die im November 1837 das große Gipsmodell sahen, waren enttäuscht. Man schrieb: »Rauchs Skulpturen entsprechen zwar den Forderungen der Kunst, aber er ist noch weit entfernt von einer Darstellung der Geschichte, des Charakters, der Physiognomie, die er eigentlich verewigen sollte.« Man lobte den Schwermut in der Gestalt Mieczyslaws, der die Christliche Religion einführte, sich

Abb. 7  
F. M. Lanci, Entwurf für den Sarkophag.  
Aus: E. Raczyński, *Sprawozdanie* . . .



aber nach »den alten Göttern« sehnte. Dagegen wurde der Gesichtsausdruck von Boleslaw mißbilligt, er sei »süßlich, höfisch-ritterlich«<sup>26</sup>. Deutsche Zuschauer haben den Charakter der beiden Statuen jedoch als evident patriotisch und polnisch interpretiert. Man schrieb:

»Und Beide, treulich hold beisammen,  
Erwecken der Begeisterung Flammen  
In aller Patrioten Herzen,  
Die schwer der Jetztwelt Stand  
verschmerzen.«<sup>27</sup>

Abb. 8  
Die Goldene Kapelle, Engelsfigur



Aber Raczyński war wahrscheinlich gleicher Meinung wie andere Polen. Er faßte einen schnellen, radikalen Entschluß, indem er das Gesicht des Königs vollkommen ändern und ihm die Züge des Prinzen Józef Poniatowski, des Neffen des letzten polnischen Königs, geben ließ<sup>28</sup>. König Bolesław wurde nach dem Portrait von Bacciarelli gestaltet. »Dieses Gesicht wird jedem Polen nahe sein, und unser letzter Held von königlichem Geblüt hat es verdient, auf einem Denkmal zu stehen. So wird er gepriesen werden.«<sup>29</sup>

Über den Nischen, in denen der Sarkophag und die Skulpturen ihren Platz haben, befinden sich zwei Gemälde: sie stellen die wichtigsten Momente während der Herrschaft der beiden Monarchen dar. Dies sind keine Kriegstaten. Das erste Thema »Zertrümmerung der Götzenbilder« wurde von January Suchodolski gemalt. Raczyński interpretiert es als ein entscheidendes Ereignis für Politik und Zivilisation Polens. Seiner Meinung nach war Mieczysław ein Christ »ebensowohl aus Überzeugung, als wahrscheinlich auch aus Politik«.

Das zweite Bild, von Edward Brzozowski gemalt, stellt Kaiser Otto III. und Bolesław dar: gemeinsam knieen sie am Grabe des hl. Adalbert. Nach Raczyńskis Anschauung betont das Bild die Würde des polnischen Herrschers, neben dem Kaiser, dem der polnische König niemals huldigte. Gerade in bezug auf dieses Bild macht Raczyński eine charakteristische Bemerkung: »Die Deutschen und Polen sind zwei besondere, unterschiedene Stämme, welche zu ihrer gegenseitigen Sicherheit und zu ihrem Glück sich miteinander verbinden können, sich aber nie miteinander verschmelzen lassen.«<sup>30</sup> Ungefähr dasselbe sagt Raczyński in seiner berühmten Königsberger Huldigungsrede vor König Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1840<sup>31</sup>. Diese Rede bildete den Anfang des erfolgreichen Kampfes gegen das sog. Flottwell-System, d. h. gegen die Eindeutschungspolitik gegenüber dem polnischen Volke.

\*

Daraus wird ersichtlich, daß die ganze Ausschmückung der Kapelle keineswegs nur dekorativen Cha-

Abb. 9

C. D. Rauch, Die Statuen Mieczysławs I. und Bolesławs I.

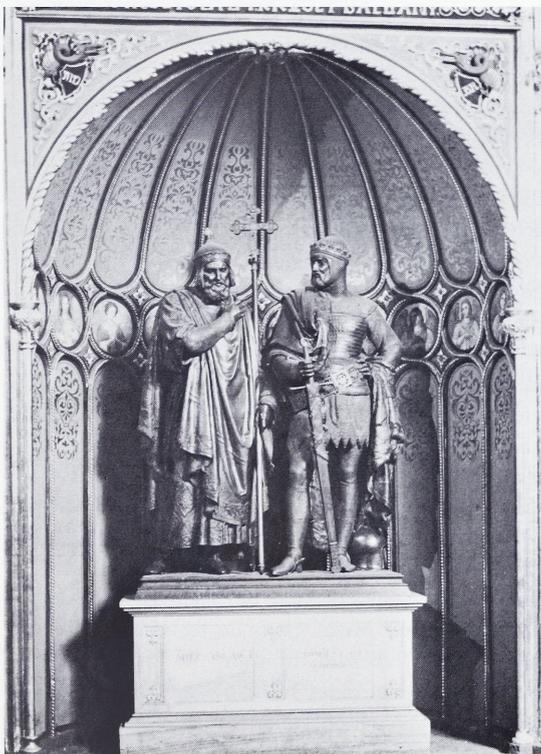


Abb. 10

C. D. Rauch, Die Statuen Mieczysławs I. und Bolesławs I.





Abb. 11  
C. D. Rauch, Kopf des Mieczystaws I.

rakter hatte, sie sollte vor allem einen bestimmten Inhalt symbolisieren. Die formale Realisation war nicht zufällig, sie stand im Zusammenhang mit konkreten Kunstwerken früherer Zeiten, die von Raczyński ausgewählt worden waren, um an bestimmte Geschichtsfakten zu erinnern. Wir betonen noch einmal, daß die Kapelle nach Raczyński »ein geschichtliches Denkmal« sein sollte. Sie sollte zeigen, »was Polen in Lechiens ersten Jahrhundert gewesen«. So bemühte sich Raczyński »möglichst viele National-Erinnerungen anzubringen«.

Die Innenarchitektur der Kapelle bildet den Rahmen für ein historisch-nationales Programm. War nun der byzantinische Stil allein das Zeichen einer kosmopolitischen, eklektischen Anschauungen Raczyńskis<sup>32</sup> und nicht auch ein nationales Anliegen? Schon 1817 arbeitete Raczyński an seinem Buche »Erinnerungen Großpolens«. Niemand interessierte sich damals so sehr für die ältesten Baudenkmäler. Er war der erste, der die Aufmerksamkeit auf die Lednicainsel lenkte. Von den Ruinen berichtet er in seinem Buch. Auch war er der erste, der Ausgrabungen in Gnesen durchführte, wo er Denkmäler alter heidnischer Götter suchte. Haben die Ruinen auf der Lednica in Gestalt einer Ro-



Abb. 12  
C. D. Rauch, Kopf des Boleslaw I.

tunde ihn auf die Idee für die Bauform der Kapelle gebracht? Hat erst die Rotunde ihn auf den byzantinischen Stil und damit auf San Vitale in Ravenna aufmerksam gemacht? Das wissen wir nicht. Die Ähnlichkeit ist jedoch unzweifelhaft. Man darf annehmen, daß diese Kenntnis von älterer polnischer Kunst Einfluß auf den Bautyp der Kapelle hatte.

Raczyński lehnte das gotische Projekt ab und entschied sich für den byzantinischen Stil. Er führte verschiedene Gründe wissenschaftlich-historischer Natur an. So konstatierte er, daß die Gotik im 10. und 11. Jh. noch nicht bekannt war, daß »nur der byzantinische Stil einzig dem Zeitalter entspräche, in welchem Mieczystaw und Bolesław gelebt . . ., die Wahl eines andern ein Vergehen gegen die Regeln der Zeitrechnung und ein offener Zeitirrtum sein würde«<sup>33</sup>. Diese Ansicht war bereits Zeugnis eines reifen Historismus, entstanden aus intensivem Kunstinteresse auf den Grundlagen der damals bekannten wissenschaftlichen Fakten. Der Stil des Mausoleums sollte der Zeit entsprechen, in der die beiden Monarchen herrschten. Diese Erklärung der Übereinstimmung hat jedoch nichts mit dem Begriff einer »Entsprechung« für diesen oder jenen Gebäudetyp und dessen Funktion zu tun.



Abb. 13  
J. Suchodolski, Zertrümmerung der Götzenbilder

Der Bau war vielmehr eine fast wissenschaftliche Rekonstruktion eines Objektes, dessen Realisierung in einer bestimmten historischen Epoche man hypothetisch nachahmte. Als Raczyński diese Hypothese schuf, untermauerte er sie mit historischen Fakten. So nahm er an, daß Bolesław die byzantinische Kunst kannte: als er nämlich Kiew erobert hatte, konnte er sich auch »den Baustil der erstürmten Veste« aneignen. Darüber hinaus argumentierte er ähnlich wie es heute Kunsthistoriker tun, daß die Geistlichen, die zumeist aus Frankreich oder Italien kamen, ihre Zivilisation und Kultur in das neue Land mitbrachten<sup>34</sup>.

Aber der italo-byzantinische Stil der Kapelle hatte daneben symbolische Intentionen, er wurde mit vollem Bewußtsein auf Grund nationaler und polischer Interessen gewählt. Ursache dieser Wahl war die Anschauung, daß die ersten polnischen Herrscher, die eine große Monarchie gründen wollten, nach westeuropäischem Vorbild Zivilisation und Kultur annahmen. Daher wurde der italo-byzantinische Stil verwendet und nicht der osteuropäische, obwohl Raczyński seit seiner Reise nach Griechenland und in die Türkei die Architektur in Konstantinopel und Kiew gut kannte.

Obwohl er nicht genau wußte, wie die polnische Architektur um das Jahr 1000 aussah, setzte er die Hypothese, daß die Herrscher nur die besten Beispiele nachgeahmt hätten. Dietmar und Gall Anonymus berichten, daß Kaiser Otto III. bei seinem Besuch in Gnesen im Jahre 1000 (Heiligsprechung Adalberts) verwundert und erstaunt war, als er die Pracht und den Reichtum am Hofe Boleslaws, das Heer und die Organisation der Herrschaft sah. Otto III., gekrönt in Ravenna, war für Boles-



Abb. 14  
E. Brzozowski, Bolesław I. und Kaiser Otto III.  
am Grabe des hl. Adalbert

ław ein Repräsentant der italo-byzantinischen Kultur. Er wurde von Bolesław mit besonderer Gunst aufgenommen. Damals erhob er zugleich den polnischen Herrscher in den Königsrang. Daher sei es, laut Raczyński, nicht verwunderlich, daß Otto zum Vorbild für den polnischen Herrscher wurde. Die damalige polnische Monarchie war eine überragende Macht. Wenn also die Kapelle Zeugnis geben sollte von Polens Bedeutung damals, so konnte sie es eigentlich nur durch die Kunst des größten europäischen Herrschers, durch die kaiserlich-ottonische Kunst!

Diesen Gedanken konnte Raczyński natürlich nicht offiziell klar aussprechen, dennoch sollte Rauch seinen Gestalten (mit Ausnahme dessen, was authentisch polnisch war) einen kaiserlichen Habitus verleihen. Raczyński betonte, daß so mächtige Herrscher sich nicht von den größten damaligen Monarchen unterscheiden könnten<sup>35</sup>.

Das Mausoleum hat neben seinem klaren geschichtlich-nationalen Programm noch ein weiteres: das allerdings wird aus verständlichen oben genannten Gründen nicht von Raczyński erläutert. Jedoch schrieb er, daß »im VI., VII., VIII., IX. und X. Jahrhundert die verschiedenen lechitischen Stämme selbständige, aber kleine, durch das Band der nahen Stammverwandtschaft miteinander, wie es den Anschein hat, verbündete Staaten bildeten«, und weiter: »Mieczysław vereinigte zu einem Ganzen die besonderen verbrüdereten Stämme . . .«<sup>36</sup> Dadurch habe er einen starken Staat geschaffen. Verschiedene Elemente der Kapelle zeugen nicht nur von der jahrhundertealten Geschichte und vom Ruhm der Nation. Sie sollen die Legalität des Staates beweisen und die Rechtmäßigkeit der

Monarchie akzentuieren, welche von Anfang an vom Kaiser bestätigt worden war. Dokumentiert wird dieser Anspruch durch das Gemälde, auf welchem Otto III. und Bolesław gemeinsam am Grabe des hl. Adalbert als des Patrons des polnischen Staates knien. Eine gleiche Tendenz wird deutlich, wenn auf besonderen Wunsch Raczyńskis Bolesław in der Statue Rauchs die Gesichtszüge eines »Helden königlichen Geblüts«, nämlich des Prinzen Poniatowski, erhält.

Auch die Architektur selbst soll die Legalität betonen. Sie erinnert einerseits an die Rotunde in Lednica – eine Art Pfalzkapelle des ersten Herrschers. Der Typus der Zentralbaues wurde mehrfach als Grabkapelle für Heilige und für große Monarchen verwendet. Die Architektur der königlichen Goldenen Kapelle scheint nicht nur mit San Vitale, sondern auch mit der Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen, und dadurch mit dem antiken Rom verwandt zu sein.

Das reiche und interessante Programm des Denkmals in Posen ist nicht nur ein rein historisches Dokument, Raczyński wollte »die Vergangenheit mit der Zukunft verbinden«. Tatsächlich sollten sämtliche Elemente der Kapelle mit der aktuellen nationalen und politischen Lage Großpolens (seit 1831 bereits Provinz Posen) in Zusammenhang stehen. Das Denkmal ist eine Antwort auf die Versuchung der preußischen Regierung, die Garantien des

Wiener Kongresses zu brechen und die Unterschiede zwischen dieser Provinz und Preußen zu nivellieren.

Sowohl im Programm für die Kapelle wie in seiner Königsberger Rede verteidigte Raczyński die Rechte und die Eigenart des polnischen Volkes. »Im Großherzogtum Posen leben zwei verschiedene Stämme, Polen und Deutsche. Unsere deutschen Mitbewohner sind geschätzte Schöblinge, die in späterer Zeit in unser Land eingepflanzt wurden. Aber wir sind der Stamm, so alt wie die Erde, oder wenigstens wie ihre Geschichte<sup>37</sup>.«

Raczyński, der die Interessen seiner Nation verteidigte, erinnerte daran, daß Polen ein souveränes Land war, das ein großes Territorium besaß, welches jetzt zwischen andere Staaten aufgeteilt, aber weiterhin von Polen bewohnt sei. Er betonte die Notwendigkeit eines nationalen Einheitsgefühls, wobei eine bedeutende Rolle dem gemeinsamen kulturellen Erbe zufiele. Dies tat er in voller Hoffnung auf Wiedererlangung eines souveränen Staates.

*Diese Studie entstand vor einer Reise in die Bundesrepublik, die mir zum ersten Male die Möglichkeit gab, die neuere kunstgeschichtliche Literatur kennenzulernen.*

- <sup>17</sup> Wie oben, S. 35–37.
- <sup>18</sup> A. Warschauer, op. cit., S. 21, zitiert ein Fragment aus dem Briefe (10. 5. 1836) von Raczyński zum Rauch. Warschauer schrieb weiter, daß Raczyński den byzantinischen Stil auf Rauchs Zureden ausgewählt habe. Diese Ansicht ist unrichtig.
- <sup>19</sup> Der Maler ist mir nicht bekannt.
- <sup>20</sup> A. Wojtkowski, op. cit. – Ein Resümee der zwiespältigen Anschauungen hierzu zu erstellen, wäre interessant.
- <sup>21</sup> E. Raczyński, Bericht . . ., S. 45.
- <sup>22</sup> Wie oben, S. 45–48. – Auch in: E. Raczyński, Wspomnienia Wielkopolski (Erinnerungen Großpolens), Poznań 1842, S. 7.
- <sup>23</sup> E. Raczyński, Bericht . . ., S. 45.
- <sup>24</sup> Rauchs Briefe in ehem. Rauchmuseum, vgl. A. Warschauer, op. cit., S. 20 und weitere.
- <sup>25</sup> Miniatur im verlorenen Kodex (Ordo Romanus) aus dem Jahre 1027, vgl. Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku (Polnische Kunst bis zum Ende des 13. Jh.), Warszawa 1971, S. 254, 790–791, Abb. 744. – Raczyński beschaute dies Ordo Romanus in der Schatzkammer der Kath. Kirche zu Berlin ungefähr in den Jahren 1836–1837. Beschreibung und Abbildung in seinen: Wspomnienia Wielkopolski (Erinnerungen Großpolens), S. 7.
- <sup>26</sup> In Zeitschrift »Przyjaciel Ludu« Jg. 4, 1837, S. 162.
- <sup>27</sup> Vgl. A. Warschauer, op. cit., S. 53.
- <sup>28</sup> In Zeitschrift »Przyjaciel Ludu«, Jg. 4, 1838, S. 210. – Auch A. Wojtkowski, op. cit., S. 259–269.
- <sup>29</sup> E. Raczyński, Bericht . . ., S. 46.
- <sup>30</sup> Wie oben, S. 49.
- <sup>31</sup> A. Wojtkowski, op. cit., S. 190–213.
- <sup>32</sup> A. Miłobędzki, Zarys dziejów architektury w Polsce (Geschichte der Architektur in Polen), Warszawa 1963, S. 226.
- <sup>33</sup> E. Raczyński, Bericht . . ., S. 35.
- <sup>34</sup> Wie oben, S. 9.
- <sup>35</sup> E. Raczyński, Bericht . . ., S. 9–17, passim. – Auch Brief zum Rauch, vgl. A. Warschauer, op. cit., S. 20.
- <sup>36</sup> E. Raczyński, Bericht . . ., S. 4.
- <sup>37</sup> Vgl. A. Wojtkowski, op. cit., S. 193.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- 1–3, 7: Foto Katedra Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław, ul. Szewska 49.
- 4–6: Foto Brunon Cynalewski, Poznań, ul. Koszutskiej 2/12.
- 8–14: Foto Jerzy Nowakowski, Poznań, al. Marcinkowskiego 9.