

klar ausspricht: „Abbiamo studiato formule specifiche per i turisti“ (S. 7). Es ist das Prinzip dieser Guida artistica, dem Reisenden ein konventionalisiertes Besichtigungsprogramm darzubieten, das ihm Sicherheit gibt, nur Glanzpunkte einer Stadt zu sehen – nicht aber das Verständnis des Gesehenen eröffnet.

SALVATORE PISANI  
Kunsthistorisches Institut  
Florenz

**Stefan Muthesius: Kunst in Polen – Polnische Kunst 966-1990. Eine Einführung** (*Die Blauen Bücher*). Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlagsbuchhandlung 1994; 108 S., 323 Abb., davon 120 farbig; ISBN 3-7845-7610-9; DM 38,- [Das Buch erschien in demselben Verlag auch in einer englischen sowie in einer polnischen Ausgabe, die den Text zusätzlich in Englisch, Französisch und Deutsch enthält.]

Überblickswerke zur gesamten Kunstgeschichte eines Landes sind im Westen schon seit geraumer Zeit aus der Mode gekommen. „Käme jemand auf die Idee, nach einem neuen Werk über die deutsche oder die englische Kunst insgesamt zu fragen, so wäre der Buchhändler in Verlegenheit gebracht“, stellt Muthesius in der Einleitung zu seinem Polen-Kunstabuch fest (S. 3). Anders ist es in Polen, wo derartige Synthesen bis in die letzten Jahre immer wieder erschienen. Mit dem neuen Blauen Buch ist nun auch für den deutsch-, englisch- oder französischsprachigen Leser ein erster Überblick über die im Westen nach wie vor wenig beachtete Kunst zwischen Oder und Bug zugänglich. Muthesius' Werk ist, wie im Verlagsprospekt hervorgehoben wird, das erste außerhalb Polens erschienene Buch über die Geschichte der Kunst in Polen<sup>1</sup>.

Nach den Worten des Autors, eines aus Deutschland stammenden, seit einigen Jahrzehnten in England lebenden und lehrenden Kunsthistorikers, soll das Buch jedoch nicht nur die Kunst Polens popularisieren, sondern zugleich auch die Frage beleuchten, „auf welche Weise ... die Kunsthistoriker die nationale Frage in der Kunst in den letzten hundert Jahren diskutiert“ haben (S. 3). Diesem in höchstem Maße brisanten Problem der deutsch-polnischen Kunsthistoriographie widmet sich Muthesius vornehmlich in dem mit „Kunst, Nation, Politik, Kunstgeschichte“ betitelten ausführlichen, in mehrere Abschnitte unterteilten Einleitungskapitel, zweifellos dem bedeutendsten Teil des Buches. Zunächst berichtet er darin mit großer Sachkenntnis über die Anfänge, die Entwicklung und die institutionelle Einbindung der kunsthistorischen Forschung in Polen. Bei aller Vielfalt der besprochenen Beiträge und Positionen ziehen sich doch die Bemühungen um die Bestimmung eines spezifisch pol-

<sup>1</sup> Zur bisherigen Literatur zur Kunst in Polen s. Muthesius' ausführliche und gut gegliederte Bibliographie am Ende des Buches (S. 104-106).

nischen Charakters der Kunst in Polen, mithin die Suche nach einem Nationalstil, wie ein Leitmotiv durch den Bericht.

Thema des nächsten Abschnitts sind die deutsch-polnischen Auseinandersetzungen um die Kunst in Polen und ihre beiderseitige Inanspruchnahme im Dienste des Nationalismus („Der Kampf um Veit Stoß“). Zu einem echten kunsthistorischen Gefecht wurden die Auseinandersetzungen in der Zeit des Nationalsozialismus. Die Vorgeschichte dieses düsteren, von Muthesius als „Der kunsthistorische Angriff auf Polen und die Folgen“ betitelten Kapitels der deutschen Wissenschaftsgeschichte reicht allerdings einige Jahrzehnte weiter zurück. Sie begann nach seiner Ansicht mit der Ablösung streng empirischer, detailbetonter Ansätze durch neue, speziell „geisteswissenschaftliche“ Methoden. „Es ging um neue Psychologien, um ausser-rationale Elemente, um Willen, um Seelisches, gesucht wurde der ‘gesteigerte Ausdruck’ ...“ (S. 10). Im Zusammenwirken mit der Instrumentalisierung der Kunstgeschichte für die nationalistische Blut-und-Boden-Ideologie gipfelte dieser methodische Wandel in Stilblüten wie z.B. „sein sich im Kampf verzehrendes Temperament, das sich in der Leidenschaftlichkeit der Formgestaltung ausdrückt, im Grunde deutsch ...“ (Wilhelm Pinder über Veit Stoß, 1933, zit. bei Muthesius, S. 10). Die im Dritten Reich emsig betriebene neue „Ostforschung“ wurde, wie Muthesius aufzeigt, zu einem Kampfplatz der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, auf dem die Überlegenheit der deutschen Kultur unter Beweis gestellt werden sollte. Besondere Bedeutung kam dabei den Grenzgebieten des deutschen Kultureinflusses als einer „Kampfzone gegen Osten“ (Dagobert Frey, 1938, zit. bei Muthesius, S. 11) zu. In dieser Entwicklung sieht Muthesius die Erklärung für die ideologische Nähe vieler renommierter deutscher Kunsthistoriker zum nationalsozialistischen Gedankengut – „die Wissenschaft selbst hatte sich in einer parallelen Richtung entwickelt“ (S. 10). Eine ähnliche Tendenz war, freilich unter umgekehrtem Vorzeichen und in einer weniger krassen Form, seinerzeit auch in der polnischen Forschung zu beobachten. Diese gab sich ihrerseits große Mühe, die deutsche Komponente der Kunst in den betreffenden Gebieten herunterzuspielen. Ungeachtet der beiderseitigen scharfen Polemik gab es zugleich deutsch-polnische Kontakte zwischen Kunsthistorikern und Ansätze einer professionellen Normalisierung der Verhältnisse. Mit dem deutschen Angriff auf Polen am 1. September 1939 fanden sie ein jähes Ende. Die polnischen Kunsthistoriker mußten nun – sofern sie nicht gleich in Konzentrationslager abgeführt wurden – mitansehen, wie sich ihre deutschen Kollegen im Auftrag des NS-Staates als Kunsträuber betätigten. Der Krakauer Veit-Stoß-Altar wurde nach Nürnberg abtransportiert, im Warschauer Nationalmuseum erlebte der polnische Direktor, Stanisław Lorentz, wie Dagobert Frey, sein deutscher Bekannter aus der Vorkriegszeit, die Mitnahme der Canaletto-Bilder beaufsichtigte.

Der folgende Abschnitt der Einleitung ist dem Wiederaufbau der historischen Stadtkerne in Polen gewidmet. Neben einer Würdigung der Erfolge der international renommierten polnischen Denkmalpflege kommt hier auch die Kehrseite der beispiellosen Aufbauleistung zur Sprache. Vor allem in den neuen Westgebieten – d.h. den ehemaligen deutschen Ostgebieten – wurden zunächst viele Bauwerke vernach-

lässigt oder gar abgebrochen, um Baumaterial für die Hauptstadt zu gewinnen. Zu Recht stellt Muthesius jedoch die Erfolge in den Vordergrund. Während in Polen zumeist eine mehr oder weniger stilgetreue Rekonstruktion zerstörter Baudenkmäler, ja ganzer Innenstädte praktiziert wurde, bevorzugte man in Deutschland in den ersten Nachkriegsjahrzehnten bekanntermaßen einen anderen Weg, und dies nicht ohne einsichtige Gründe. Unter dem Eindruck der daraus resultierenden denkmalpflegerischen und städtebaulichen Fehlleistungen (z.B. Münster) stieg jedoch auch hierzulande die Bereitschaft, auf die „polnische Methode“ zurückzugreifen, z.B. am Römerberg in Frankfurt. Im Vergleich zu diesen Bauten, stellt Muthesius fest, besitzt die vollständig wiederaufgebaute Warschauer Altstadt allerdings „einen beträchtlichen Grad von Authentizität“ (S. 15).

Anschließend wendet sich Muthesius der Etablierung und den Rahmenbedingungen der Kunstwissenschaft im kommunistischen Staat zu. Abgesehen von der relativ kurzen Periode unter der Doktrin des sozialistischen Realismus (bis 1955) bescheinigt er der polnischen Kunstgeschichtsschreibung – zweifelsohne ein wenig zu generell – eine weitgehende ideologische Unbefangenheit.

Den Abschluß des Einleitungskapitels bildet eine pointierte zusammenfassende Betrachtung zum Problem der nationalen Bestimmung und Bewertung von Kunstwerken. Ein mögliches Ende der nationalen Frage sieht Muthesius in ihrer in neueren Forschungen zu beobachtenden Reduktion auf das Komplementärpaar gesamteuropäisch-regional, verbunden mit einer eher konkreten Analyse des jeweiligen historischen Kontexts. „Heute erscheint die ‘nationale Form’ als das, was eine spätere Betrachtung in die alte Kunst hineinprojiziert ... Drastischer ausgedrückt: Der polnische oder deutsche ‘Charakter’ eines alten Werkes sind Erfindungen unserer Zeit.“ (S. 18)

Der eigentliche Hauptteil des Buches enthält auf rund 80 Seiten einen sehr gedrängten, mit zahlreichen meist recht kleinformatigen Abbildungen versehenen Abriss der Geschichte der Kunst in Polen. Neben einer handbuchartigen Zusammenstellung der Beiträge Polens zur europäischen Kunstgeschichte geht es Muthesius hier um die Hervorhebung von Bereichen, „die nach ganz unterschiedlichen Bestimmungen etwas spezifisch polnisches darstellen“ (S. 20). Nach der Lektüre des Einleitungskapitels erscheint diese Formulierung erstaunlich unreflektiert und leichtfertig, zumal die „ganz unterschiedlichen Bestimmungen“ an keiner Stelle näher erläutert werden. Worin besteht der substantielle Unterschied zwischen dem Gesichtspunkt des spezifisch Polnischen und den Kategorien des Nationalen bzw. Regionalen? Daß Muthesius eine Antwort auf diese Frage schuldig bleibt, macht – wie noch zu zeigen sein wird – eine entscheidende Schwäche des Buches aus.

Während in den ersten Kapiteln der im wesentlichen chronologisch verfaßten Darstellung die besprochenen Werke vorrangig unter Epochenbegriffen zusammengefaßt werden, beziehen sich die späteren Kapitelüberschriften zumeist auf enger eingegrenzte Phänomene der Kunst in Polen (z.B. Sarmatismus, Warschauer Adelspaläste, das königliche Mäzenatentum Stanisław August Poniatowskis, die Nation in der Malerei vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert). Auf mehrere, in einer thematisch so breit angelegten Darstellung schwer vermeidbare kleine Fehler und

Ungenauigkeiten hat bereits Janusz St. Kęłowski hingewiesen<sup>2</sup>, einige weitere Kleinigkeiten ließen sich hinzufügen. Problematischer als diese Mängel ist jedoch die von Muthesius getroffene Auswahl der Werke, die die Kunst Polens repräsentieren sollen, insbesondere der weitgehende Verzicht auf die Behandlung der früheren polnischen Ostgebiete, die heute zur Ukraine, zu Weißrußland und zu Litauen gehören. Bei allem Respekt für die dieser Entscheidung zugrundeliegende politische Vorsicht des Verfassers (S. 20) läßt sich vor allem die Ausgrenzung der Kunstzentren Lemberg und Vilnius unter kunsthistorischen Gesichtspunkten kaum rechtfertigen. Nahezu ausgeblendet bleiben auf diese Weise zum einen zahlreiche bedeutende Werke von europäischem Rang, zum anderen so spezifische, ja einzigartige Phänomene der polnischen Kunstgeschichte, wie z.B. die expressive Lemberger Rokokoskulptur. Der Verzicht auf eine eingehende Würdigung dieser Werke ist um so erstaunlicher, als Muthesius erklärtermaßen gerade das wie auch immer verstandene „spezifisch Polnische“ aufspüren möchte. Etwas plausibler ist sein Umgang mit den heutigen polnischen Westgebieten, die er – den historischen Grenzen annähernd Rechnung tragend – bis zum Mittelalter in seine Darstellung generell miteinbezieht, in der Folgezeit jedoch nur noch gelegentlich berücksichtigt<sup>3</sup>.

Ein weiteres Problem der Materialwahl besteht in der auffällig ungleichgewichtigen Behandlung der Epochen. Die Kapitel zum Mittelalter sind selbst für eine erste Einführung zu knapp geraten. Kaum besser steht es um „Die polnische Renaissance“, zumal in dem so betitelten Kapitel auch Manierismus, Barock und Rokoko mitbehandelt werden. Mit dem sehr instruktiven Kapitel über den Sarmatismus (eine spezifisch polnische Adelskultur des 17. und 18. Jahrhunderts) gewinnen die Erörterungen an Umfang und Eigenständigkeit. Vorzüglich und mit reichem Abbildungsmaterial versehen sind insbesondere die Kapitel über die nationale Thematik in der Malerei vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert und über die Kunst des 20. Jahrhunderts. Dieses Ungleichgewicht resultiert zum einen sicherlich aus den persönlichen Vorlieben und Vorarbeiten des Verfassers, zum anderen jedoch aus der Zielsetzung des Buches – unverwechselbar polnische Phänomene lassen sich natürlich besonders deutlich im Sarmatismus, erst recht in der die polnische Nation beschwörenden Malerei der Teilungszeit, aber auch in einigen Strömungen des 20. Jahrhunderts nachweisen. Gerade im Aufspüren dieser Phänomene beweist der Verfasser, wie Kęłowski – hierzulande zweifellos einer der besten Kenner der polnischen Kunst – anerkennend feststellt, ein außerordentliches Fingerspitzengefühl<sup>4</sup>. Etwas deutlicher hätte er in diesem Zusammenhang allerdings die Entstehung der sogenannten vernakulären Formen im südostpolnischen Raum – eines charakteristischen, einheimischen Manierismus – herausarbeiten können.

<sup>2</sup> Stefan Muthesius, *Kunst in Polen – polnische Kunst 966-1990*. Eine Einführung. Rez. v. Janusz St. Kęłowski, in: *Kunstchronik*, 49. 1996, S. 468-472.

<sup>3</sup> Eine andere Auffassung zu Muthesius' Behandlung der Westgebiete vertritt Stephan Kaiser in seiner sehr polemischen und nicht durchgehend sachlichen Rezension – *Ostdeutsche Kunst*, polonisiert. Stefan Muthesius: „Kunst in Polen. Polnische Kunst. 966-1990. Eine Einführung“, Rez. v. Stephan Kaiser, in: *Kulturpolitische Korrespondenz* 956, 15 Dez. 1995, S. 22f.

<sup>4</sup> Kęłowski, S. 470 (wie Anm. 2).

Die Suche nach charakteristischen, unverwechselbaren Merkmalen der Kunst in Polen gestaltet sich freilich um so schwieriger, je weiter man in die Vergangenheit zurückgeht. Während noch das 16. Jahrhundert hierfür durchaus einige prägnante Anhaltspunkte liefert – etwa die berühmte polnische Attika –, bietet das Mittelalter in dieser Hinsicht kaum Greifbares. Durchaus stößt man auch in dieser Zeit in Polen, wie überall, auf regionale Eigenheiten; überregionalen, landestypischen Erscheinungen, mit denen sich die polnische Kunst definieren und gegenüber anderen Ländern abgrenzen ließe, wird man allerdings schwerlich begegnen. Das bei Muthesius auffällige umfangs- und qualitätsmäßige Ungleichgewicht zwischen den Ausführungen zum Mittelalter und zu den späteren Jahrhunderten ist daher alles andere als ein Zufall. Es verweist auf ein sicherlich grundlegendes Problem seiner Polenkunstbuch-Konzeption. Einerseits scheut Muthesius mit Recht einen Rückfall in die nationale Frage als Kriterium für das Verständnis der Kunst in Polen, andererseits ist er jedoch allem Anschein nach bestrebt, über die am Ende der Einleitung vorgestellte Alternative – das neutrale, blutlose Komplementärpaar gesamteuropäisch-regional – hinauszuweisen. Als Lösung des Dilemmas soll offenbar – ohne daß dies von ihm ausdrücklich thematisiert wird – der an sich sehr unscharfe Gesichtspunkt des spezifisch Polnischen gelten. Da Muthesius keinen ernsthaften Versuch unternimmt, den Begriff zu präzisieren, entsteht letztlich der Eindruck, er wolle sich mit ihm gar zu einfach aus der Affäre ziehen. Dennoch: Zweifellos ist das Kriterium des spezifisch Polnischen – wenn wir es als ein Ensemble überregionaler, landestypischer Eigenheiten verstehen – wesentlich fruchtbarer als der nicht nur historisch belastete, sondern auch aus sachlichen Gründen in unserem Zusammenhang sehr problematische Begriff des Nationalen. Mit letzterem hätte Muthesius seine Darstellung kaum früher als im ausgehenden 18. Jahrhundert beginnen können, als sich in Polen, zumal unter dem Eindruck der Teilungen, ein stark ausgeprägtes nationales Bewußtsein zu regen begann, um insbesondere im 19. Jahrhundert zu einem sehr wichtigen *Movens* für das Kunstschaffen zu werden. Das spezifisch Polnische – als eine nicht notwendig an das nationale Bewußtsein gekoppelte Kategorie – reicht dagegen sicherlich weiter zurück. Keineswegs vermag es jedoch als ein einheitsstiftender Gesichtspunkt für die gesamte Geschichte der Kunst in Polen zu fungieren. Analog verhält es sich etwa mit dem spezifisch Deutschen an der Kunst in Deutschland, dem spezifisch Englischen an der Kunst in England usw. Die eingangs erwähnte Scheu der neueren Forschung vor epochen-, gattungs- und landschaftsübergreifenden Synthesen, die sich an heute bestehenden Staaten orientieren, ist daher nur allzu berechtigt. An ihre Stelle treten länderübergreifende Ansätze, die sich auf bestimmte Epochen bzw. Aspekte der Kunst beschränken. Für die allzu oft vernachlässigte Kunst ostmitteleuropäischer Territorien bietet sich eine vergleichende, von einem weitgefaßten Mitteleuropabegriff ausgehende Perspektive an, wie sie etwa Thomas DaCosta Kaufmann in seinem neuesten Buch vorschlägt<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Thomas DaCosta Kaufmann: *Court, Cloister, and City. The Art and Culture in Central Europe 1450-1800*, Chicago: The University of Chicago Press 1995.

Muthesius verfolgt hingegen beide Ansätze zugleich: Zum einen will er einen Einblick in die Geschichte der Kunst in Polen unter dem gemeinsamen Kriterium des spezifisch Polnischen vermitteln, zum anderen eine Einführung in die Kunst Polens in europäischem Kontext liefern. Für das letztere Ziel wäre eine stärkere Berücksichtigung der künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Polen und anderen europäischen Ländern unabdingbar, was allerdings den Rahmen des kleinen Buches sprengen dürfte. Dem ersteren hätte dagegen eine striktere Beschränkung auf einige ausgewählte Phänomene sicherlich gut getan. Eine solche Beschränkung müsste – dies sei am Rande angemerkt – keinesfalls eine grundsätzliche Ausgrenzung von Werken nach sich ziehen, die unter starkem außerpolnischem Einfluß entstanden bzw. von Ausländern ausgeführt wurden. Die italienische Renaissance am Wawel wäre undenkbar ohne die königlich-polnischen Auftraggeber, die stark niederländisch geprägte Kunst Danzigs in ihrer Blütezeit um 1600 hängt engstens mit der wirtschaftlichen Entwicklung der Stadt zusammen, die nur durch die politische Anlehnung der Ostseemetropole an Polen ermöglicht wurde. Vollkommen zu Recht bindet Muthesius auch diese Phänomene in die polnische Kunstgeschichte ein. Es ist so müßig wie historisch unangemessen – und leider immer noch verbreitet –, Polen gleichsam jegliche geistigen Eigentumsrechte an solchen Werken abzusprechen.

Ungeachtet aller hier angesprochenen methodischen Vorbehalte darf Muthesius' Werk als ein sehr mutiges und insgesamt geglücktes Unterfangen gelten. Der in einer sehr zugänglichen, unprätentiösen Sprache verfaßte Abriß ist alles in allem gut geeignet, breiten Leserkreisen als Einstieg in die hierzulande kaum wahrgenommene Kunst des ästlichen Nachbarlandes zu dienen. An einigen Stellen enthält der Text darüber hinaus neue Gesichtspunkte und Perspektiven für die Forschung. Von ganz besonderem Wert ist jedoch das ausführliche Einleitungskapitel, mit dem sich Muthesius auf ein brisantes, angesichts der jüngsten Intensivierung der Zusammenarbeit zwischen deutschen und polnischen Kunsthistorikern sehr aktuelles und bisher kaum bearbeitetes Gebiet vorwagt<sup>6</sup>. Die Zeit ist reif für eine umfassende Aufarbeitung dieses schwierigen Geschichtskapitels.

ARNOLD BARTETZKY

*Geisteswissenschaftliches Zentrum Ostmitteleuropa  
Leipzig*

<sup>6</sup> Ein Vorläufer ist in Adam S. Labudas kurz vor Erscheinen des Buches publiziertem vorzüglichen Artikel über die Frage der Ostkolonisation in der deutsch-polnischen Kunstgeschichtsschreibung zu sehen – Adam S. Labuda, „...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...“. Zum kunsthistorischen Diskurs über Ostmitteleuropa, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56, 1993, S. 1-17. Zur laufenden Diskussion zwischen deutschen und polnischen Kunsthistorikern vgl. auch die Beiträge in der *Kunstchronik* 50, 1997, H. 7.