

Via media. Polnische Kunstgeschichte und die Geschichte der Kunst in Polen

In memoriam Heinrich Dilly

Im vorliegenden Beitrag möchten wir zwei Themen skizzieren: Zum einen soll nach den von Heinrich Dilly (1979) vorgeschlagenen Kriterien der Prozess der Herausbildung einer institutionalisierten Kunstgeschichte in Polen nachvollzogen werden, und zum anderen wird der Frage nach der „nationalen“ bzw. „einheimischen“ Kunst in der polnischen Kunstgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts nachgegangen.

I. Die Geschichte der polnischen Kunstgeschichte kann, untersucht man sie im Hinblick auf die Herausbildung des institutionellen Charakters dieser Disziplin, in drei Perioden unterteilt werden, welche durch die jeweils vorherrschenden politischen Rahmenbedingungen bestimmt waren. Die erste Periode fällt ins 19. Jahrhundert, als Polen seiner eigenen Staatlichkeit beraubt war, die zweite in die Zwischenkriegszeit und die dritte in die Nachkriegsjahre ab 1945. Im ersten der genannten Zeiträume war die Einrichtung kunsthistorischer Institutionen von der Politik der einzelnen Teilmächte, also Russland, Österreich und Preußen, abhängig. Dieser Tatbestand führte zu mindestens fünf spezifischen Elementen in der Entwicklung der Disziplin. Erstens waren Museen, Denkmalpflege sowie Universitäten Institutionen der Teilmächte. Nur einige Museen waren städtische Einrichtungen, die in Galizien stärker polnisch geprägt sein konnten (z. B. das 1879 gegründete Nationalmuseum in Krakau) oder befanden sich in privater Hand polnischer Aristokraten und konnten sich daher zumindest teilweise dem direkten

politischen Druck entziehen (wie das Czartoryski-Museum in Krakau seit 1876).

Zweitens waren die Einrichtung und die Tätigkeit der Denkmalpflege von der Denkmalschutzpolitik der Teilmächte und ihrer nationalistischen Politik abhängig. Unter der russischen Besatzung wurden überhaupt keine solchen Ämter geschaffen. Preußen ernannte 1890 einen Konservator für die Provinz Posen und betraute einen deutschen Beamten mit diesem Posten. Auch eine von den Berliner Behörden finanzierte Inventarisierung der Kulturdenkmäler in diesem Gebiet wurde von dem Deutschen Julius Kothe vorgenommen und deren Ergebnisse in vier Bänden als *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen* (Berlin 1897–99) herausgegeben (Jakimowicz 1996, 114–116). In Galizien wiederum wurden 1856 zwei Posten geschaffen (in Lemberg für Ostgalizien und in Krakau für Westgalizien), wobei beide Polen anvertraut wurden, und diese Tendenz dauerte bis zum Ende der Donaumonarchie an. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begannen dort die mit verstärkter Belegschaft arbeitenden „Gruppen der Konservatoren“ (*Grona konserwatorów*) damit, Materialien für eine Bestandsaufnahme der Baudenkmäler in den einzelnen Landkreisen zu sammeln, von denen jedoch nur ein Teil veröffentlicht wurde.

Drittens gab es nur begrenzte Möglichkeiten zur Ausbildung von Kunsthistorikern an den Universitäten. Posen hatte bis 1903, als die Königliche Akademie gegründet wurde, keine akademische Institution, an der Kunstgeschichte gelehrt wurde (Bryl 1996). Die 1816 in Warschau gegründete Universität war bis zur Niederschlagung des Novemberaufstands von 1831 eine polnische Hochschule, um dann – bis 1915 – als russische Universität weiterzubestehen. Kunstgeschichte wurde dort nicht gelehrt. Auch die Anfänge der polnischen universitären Kunstgeschichte sind mit Galizien verbunden: Nach den politischen Reformen

der 1860er Jahre in Österreich wurden die Universitäten in Lemberg und Krakau einer Repolonisierung unterzogen. Der erste Lehrstuhl für Kunstgeschichte wurde 1882 an der Jagiellonen-Universität zu Krakau eingerichtet, seine Leitung übernahm Marian Sokołowski (Kunińska 2013), der zweite 1893 in Lemberg. Professor war dort Jan Bożoz Antoniewicz (Bałus 2012, 439f.).

Viertens gab es für Forschungen zur Geschichte der polnischen Kunst zwangsläufig nur sehr begrenzte institutionelle Unterstützung und finanzielle Möglichkeiten. Die Versuche, das Kunsterbe im gesamten Gebiet des geteilten Landes zu erfassen, wurden hauptsächlich im Rahmen wissenschaftlicher Gesellschaften unternommen. Die Krakauer Wissenschaftliche Gesellschaft (*Krakowskie Towarzystwo Naukowe*) gründete 1848 eine Abteilung für Kunst und Archäologie, die sich mit der Erforschung der polnischen Kunst beschäftigen sollte. Eigens zu diesem Zweck wurde ein Fragebogen mit der Bitte um Auskunft über die in den einzelnen Ortschaften befindlichen „Geschichts- und Kunstdenkmäler“ verteilt (Bęczkowska 2010, 156). 1884 verschickte die Posener Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften (*Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk*) einen ähnlichen Fragebogen, dem jedoch nur geringer Erfolg beschieden war (Jakimowicz 1996, 113). Die einzige von oben angeordnete Maßnahme war die Inventarisierung im Gebiet der russischen Besatzung, die 1844–55 von der Gesandtschaft für die Auflistung der Altertümer im Königreich Polen unter der Leitung von Kazimierz Stronczyński durchgeführt wurde. Sie stand im Zusammenhang mit dem zaristischen Dekret von 1826 über die Erfassung und den Schutz von Altertümern im Gebiet des russischen Imperiums (Ziarkowski 2013, 196f.). Ihre beeindruckenden Ergebnisse in Gestalt von Beschreibungen und Aquarelldokumentationen architektonischer Werke wurden nach Abschluss der Arbeiten nur zu einem kleinen Teil publiziert (die vollständige Veröffentlichung erfolgte erst in den Jahren 2009–14). Die erwähnten Initiativen gehörten in die Frühzeit der Herausbildung der Kunstgeschichte und müssen im Allgemeinen als „dilettantisch“ und „archäologisch“ (im Sinne von

Archäologie als einer Disziplin, die sich mit „Altertümern“ befasste) bezeichnet werden. Die Verbindung von „Archäologie“ und einer positivistischen Kunstgeschichte erfolgte im Rahmen der Tätigkeit der 1883 in Krakau ins Leben gerufenen Kommission für Kunstgeschichte im Rahmen der Akademie der Wissenschaften und Künste (*Akademia Umiejętności*), die ein Jahr zuvor aus der Krakauer Wissenschaftlichen Gesellschaft hervorgegangen war (Kalinowski 1996, 23–26). Ziel ihrer Tätigkeit war es – wie auf der ersten Seite des ersten Heftes der von ihr herausgegebenen Zeitschrift „Berichte der Kommission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen“ (*Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*) zu lesen –, „dem künftigen Kunsthistoriker im alten Polen den Weg“ zu bereiten (SKHS 1877, o. S.). In der Praxis bedeutete dies „die Verbreitung seriöser Arbeiten auf dem Gebiet der Kunst der Vergangenheit, die Herausgabe von Materialien zur Kunstgeschichte in Form von Zeichnungen von Baudenkmalern, Skulpturen und Malerei sowie die Veröffentlichung schriftlicher Archivquellen zu dieser Geschichte“ (SKHS 1877, o. S.). Fünftens schließlich riefen die polnischen Kunsthistoriker keine eigene Vereinigung ins Leben, was einerseits auf das Nichtvorhandensein eines polnischen Staates zurückzuführen war, andererseits aber auch auf die zahlenmäßig geringe Größe dieser Berufsgruppe.

Die Wiedererlangung der Unabhängigkeit Polens im Jahre 1918 eröffnete der Kunstgeschichte neue Möglichkeiten. Die Wiederaufnahme der Tätigkeit der Universität Warschau und die Gründung der Universität Posen führten dazu, dass dort kunsthistorische Lehrstühle eingerichtet wurden. Insgesamt war das Fach Kunstgeschichte in der Zwischenkriegszeit an sechs Universitäten angesiedelt: in Krakau, Lemberg, Posen, Vilnius und Warschau – dort sowohl an der Universität als auch an der Technischen Hochschule (Bałus 2012, 441). Bereits 1919 wurde die Einrichtung der Ämter für Denkmalpflege beschlossen (Dettloff 2006, 46–55). Die Frage nach der Inventarisierung von Kunstdenkmälern im gesamten Gebiet Polens wurde im Laufe der Jahre in Fachkreisen aufgeworfen. 1929 richtete schließlich das Ministerium

für religiöse Konfessionen und Volksbildung die Zentrale Dienststelle für die Inventarisierung von Kunstdenkmälern (*Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków*) ein, die mit der Erstellung von Dokumentationen für die einzelnen Landkreise begann. Aufgrund der Weltwirtschaftskrise verlangsamte sich allerdings das Arbeitstempo, und die Veröffentlichung der Ergebnisse war in dieser Zeit unmöglich (Dettloff 2006, 72). Die Kommission für Kunstgeschichte der Krakauer Akademie der Wissenschaften und Künste (die ihren Namen durch die Hinzufügung von „polnisch“ nationalisierte: *Polska Akademia Umiejętności*) war in dieser Periode weiterhin sehr aktiv. Schließlich bemühten sich auch die Kunsthistoriker um die Gründung einer eigenen Berufsvereinigung. Schon 1920 wurde in Krakau der Verband Polnischer Kunsthistoriker (*Związek Polskich Historyków Sztuki*) ins Leben gerufen, dessen Tätigkeit jedoch bald zum Erliegen kam. Erst 1934 fand (ebenfalls in Krakau) ein weiterer Kongress statt, auf dem die Neugründung des Verbandes beschlossen wurde. Er bestand bis zum Kriegsausbruch, organisierte eine landesweite wissenschaftliche Tagung (1936) und arbeitete mit dem CIHA zusammen (Czyż 2014, 25–27). Damit war der Prozess der Herausbildung einer institutionellen Selbstständigkeit der polnischen Kunstgeschichte abgeschlossen (Dilly 1979).

Die neue politische Konstellation, in der sich Polen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs befand, hatte keine personellen Konsequenzen: Die überwiegende Mehrheit der Professoren, die den Krieg überlebten, behielt ihre Positionen, und die ideologisch wichtigen Posten wurden von Forschern besetzt, die bereits vor dem Krieg tätig gewesen waren (anders als in den meisten Ländern des Ostblocks). Der politische Druck sowie Versuche der Einführung der marxistisch-leninistischen Methodologie ließen Ende der 1950er Jahre nach. Naturgemäß war es problematisch, über Werke zu schreiben, die sich infolge der Verschiebung der Grenzen im Gebiet der UdSSR befanden, auch musste ein Zugang zu den sog. „Wiedergewonnenen Gebieten“ (Teile Oberschlesiens, Niederschlesien, Ostpreußen, Hinterpommern etc.) gefunden werden. 1952 wurde die Tätigkeit der Pol-

nischen Akademie der Wissenschaften und Künste „ausgesetzt“ und die Polnische Akademie der Wissenschaften (*Polska Akademia Nauk*) in Warschau gegründet. Das dort tätige Institut für Kunstforschung (*Instytut Sztuki PAN*) begann mit der Herausgabe des *Katalogs der Kunstdenkmäler in Polen*, eines Lexikons der in Polen tätigen Künstler sowie einer kunsthistorischen Bibliografie und nahm die Arbeit an einer Gesamtdarstellung des polnischen Kunstbestands in Angriff. Diese Projekte werden bis heute fortgeführt. Die wichtigsten Nationalmuseen (Krakau, Warschau) wurden verstaatlicht.

In der Zeit des Kommunismus spielte der nach dem Krieg reaktivierte Berufsverband eine zentrale Rolle, der schließlich 1952 unter dem Namen „Vereinigung der Kunsthistoriker“ (*Stowarzyszenie Historyków Sztuki*) weitergeführt wurde. Die von ihr seit 1957 jährlich organisierten landesweiten wissenschaftlichen Tagungen waren während der Zeit des Kommunismus die wichtigste Plattform für den wissenschaftlichen und fachlichen Austausch. Eine ebenso zentrale Rolle spielten die von Jan Białostocki initiierten Methodenseminare, die alle zwei Jahre stattfanden (Czyż 2014, 34–36).

II. Das Interesse an der eigenen Vergangenheit, das in Polen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwachte, ist auf die damals für ganz Europa kennzeichnenden Bestrebungen einer nationalen Identitätsbildung zurückzuführen, die zusätzlich durch das Gefühl einer Bedrohung aufgrund des Verlusts politischer Souveränität verstärkt wurden. Die erste Generation von „Forschern“ rekrutierte sich aus Laien, die Archive nach Informationen über Künstler und Kulturdenkmäler durchforsteten, auch entstanden erste Initiativen einer Inventarisierung. Das Ziel dieser Aktivitäten war es, wie der der Krakauer Wissenschaftlichen Gesellschaft angehörende Karol Kremer 1849 schrieb, „alles, was bei uns im Bereich der Kunst getan wurde, zu verfolgen und anschließend einer Bewertung zu unterziehen“ (Bęczkowska 2010, 149). Neben denjenigen, die zuverlässiges historisches Wissen veröffentlichten, gab es auch solche, die versuchten, der Kunstgeschichte einen dezi-

diert polnischen Charakter zu verleihen. So zensierte der ansonsten glaubwürdige Krakauer Buchhändler Ambroży Grabowski ein Dokument über den Urheber des Krakauer Marienaltars, womit er Veit Stoß zum Polen machte (Podniewska 2005, 305f.). Der Arzt Karol Soczyński schreckte wiederum nicht davor zurück, das gesamte europäische Kulturerbe zu „polonisieren“, indem er nicht nur Veit Stoß, sondern beispielsweise auch Tizian zum Polen werden ließ (Walanus 2003, 69f.).

Mit der Etablierung der wissenschaftlichen Disziplin Kunstgeschichte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden auch in Polen die Aufgaben der einzelnen Institutionen präzisiert. An den Universitäten sollte allgemeine und polnische Kunst gelehrt werden, den Museen fiel die Aufgabe zu, die in Polen erhaltenen Werke zusammenzutragen. Die Erforschung der Geschichte der lokalen Kunst oblag der Kommission für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften und Künste. Das Gremium publizierte Berichte und umfassende Abhandlungen über unbekannte Kunstdenkmäler, aber auch Inventare von Kunstwerken (z. B. aus Krakau). Geplant (doch nicht verwirklicht) war auch ein Lexikon der polnischen kunsthistorischen Terminologie und eine Bibliografie der polnischen Kunstgeschichte (SKHS 1888, I-II). Auf der Grundlage von Archivrecherchen und Stilanalysen wurde festgestellt, dass Polen zu verschiedenen Zeiten in seiner Geschichte unter starkem westlichem Einfluss stand und einheimische Elemente aus der Polonisierung ausländischer Künstler und der Transformation fremder Vorbilder resultierten. So schrieb Marian Sokołowski: „Im ersten Stadium der Entwicklung werden die lokalen Bedürfnisse zumeist durch Werke befriedigt, welche jenseits der Landesgrenzen verfertigt aus den großen fremden Culturcentren verschrieben werden. Später kommen Fremde, deutsche und italienische Künstler persönlich ins Land, siedeln sich hier an, vermählen sich hier, gründen Familien, die sie hier hinterlassen, polonisieren sich und sind hier schöpferisch thätig. Endlich bilden sich unter ihrem Einflusse und in ihrer Schule, und das sowohl im XV. als auch im XVI.

Jahrhundert, Maler und Bildhauer hiesiger Abkunft, Polen, welche sich Stil und Charakter ihrer Lehrer aneignen und bis zu einem gewissen Grade vermittelt der Eigenthümlichkeiten ihrer Race umgestalten. Diese ganze Entwicklung wird von den sich kreuzenden und einander ergänzenden nürnbergischen und italienischen Einflüssen beherrscht, und die letzteren verleihen durch das Hinzutreten florentinischer Elemente zu den das nördliche Europa beherrschenden lombardo-venetischen dieser Bewegung eine originale locale Schattirung“ (Sokołowski 1898, 744).

Ein solch ausgewogener Standpunkt im Hinblick auf den nationalen bzw. einheimischen Charakter der Kunst wurde auch später von der akademischen Kunstgeschichte Polens vertreten. In der Zwischenkriegszeit versuchte man, regionale Stilvarianten zu unterscheiden und zu bestimmen, wie z. B. eine spezifische Ausprägung des Klassizismus, die auf das Mäzenatentum des letzten Königs Stanisław August Poniatowski zurückgeführt wurde und nach ihm als „Stanisławowski-Stil“ benannt wurde (Tatarkiewicz 1966, 91). Der „Lubliner Typus“ in der Architektur des 17. Jahrhunderts wurde wiederum aus der Verschmelzung der italienischen Renaissance und der heimischen Spielart der gotischen Architektur hergeleitet (ebd., 108f.). Man diskutierte über die Formen der „polnischen Renaissance-Attika“. Indem man Quellenwissen über den Anstieg polnischer Namen unter den Zunftmalern im 15. Jahrhundert mit den formalen Merkmalen damals entstandener Werke verband, zog man Rückschlüsse auf das polnische „Element“ der spätgotischen Kunst (Labuda 2019, 73–78). Es handelte sich hierbei jedoch immer nur um bestimmte regionale Facetten bzw. „Schattierungen“ europäischer Phänomene. Die Rolle ausländischer Künstler bei der Schaffung des kulturellen Erbes wurde ebenfalls nicht in Frage gestellt (Bochnak 1948, 62). Ein einheimischer Charakter wurde auch Werken aus der Provinz zugeschrieben. Józef Dutkiewicz teilte die polnische Kunst sogar in eine „Höhenkammkunst“, die mit europäischen Kunsttendenzen verbunden wurde, und eine „Kleinkunst“, die sich einer stilistischen Kategorisierung entziehe, weil diese für

die erstere entwickelt worden sei. Er forderte eine umfassende Inventarisierung dieser „Besonderheiten“, deren Erforschung nicht mittels einer „geisteswissenschaftlichen Methode“ zu erfolgen habe, sondern einer „naturwissenschaftlichen, indem die Bedingungen der Entfaltung bestimmter Typen gesichtet und beschrieben“ werden sollten (Dutkiewicz 1937, 8).

Die akademische Kunstgeschichte widersetzte sich einer Vereinnahmung durch nationalistische Tendenzen. So wurden bestimmte Haltungen in der deutschen Kunstgeschichte (insbesondere während der NS-Zeit), aber auch die Ansichten von Veit Stoß oder Hans Suess von Kulmbach zum Polentum scharf kritisiert, auch wandte man sich gegen die Auffassungen von einer polnischen oder französischen Genese der gesamten deutschen Kunst, die von Laien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vertreten wurden, unter anderem von dem Maler Ludwik Stasiak (Sitek 2016) und dem Architekten Jan Sas-Zubrzycki (Muthesius 2000, 108–112; Bałus 2004). Zugleich wurde nachdrücklich auf die Verortung der polnischen Kultur innerhalb Europas verwiesen: Betont wurde ihre Zugehörigkeit zum Westen und das Fehlen stärkerer Bindungen an den orthodoxen Osten (Labuda 2019, 82–84; Arend 2010).

Die politischen Umbrüche nach 1945 hinterließen ihre Spuren vor allem in der stalinistischen Periode, die in Polen in die Jahre 1949–56 fiel. In dieser Zeit war der politische Druck, das Polentum der sog. „Wiedergewonnenen Gebiete“ unter Beweis zu stellen, besonders stark, forciert wurde zudem die Umgestaltung der Wissenschaften im Geiste des Marxismus-Leninismus. Im Einklang mit dieser Ideologie wurde die Kunstgeschichte darauf verpflichtet, die Vergangenheit nach fortschrittlichen Phänomenen zu durchforsten und auch in der alten Kunst nationale Elemente auszumachen. Solche Untersuchungen wurden in Polen hauptsächlich auf der Grundlage von Konzepten durchgeführt, die vor dem Krieg entwickelt worden waren, natürlich unter den Vorzeichen der nunmehr verpflichtenden Auffassungen von klassen- und gesellschaftspolitischen Fragen. In der Praxis liefen solche Untersuchungen jedoch da-

rauf hinaus, die vorgefassten Meinungen über die polnischen Elemente in der Renaissance und im Klassizismus als zwei eindeutig fortschrittlichen historischen Epochen im Sinne des marxistisch-leninistischen Geschichtsbilds zu belegen (Blaschke 2012). Die Narrative über Schlesien und Pommern konzentrierten sich hingegen auf das Mittelalter, als diese Gebiete unter der Piastendynastie zu Polen gehört hatten. Andererseits wurden viele spätere Kunstdenkmäler als Spuren des Deutschtums entfernt (z. B. das Stettiner Denkmal für Friedrich II. von Johann Gottfried Schadow) oder zur Zerstörung freigegeben wie das neugotische Schloss Koppitz, das 1958 niedergebrannt oder der von Friedrich August Stühler errichtete Teil des Breslauer Königspalastes, der in den 1960er Jahren abgerissen wurde (Labuda 2002).

Seit Ende der 1950er Jahre ist die Suche der polnischen Kunstgeschichte nach ihren einheimischen Ursprüngen praktisch völlig im Sande verlaufen. Stattdessen wurde nun die Zugehörigkeit Polens zur westlichen Zivilisation und zum westlichen Kulturraum betont. Die Eliminierung gesellschaftlicher Aspekte aus der Forschung zugunsten der Hervorhebung stilistischer Beziehungen ermöglichte einen „neutralen“ Umgang mit der Kunst in Schlesien und Pommern und das Aufzeigen von Verbindungen der dort entstandenen Architektur, Malerei und Skulptur mit den europäischen Zentren, nicht nur mit deutschen, sondern auch italienischen oder böhmischen (Labuda 2002; Makąła 2022).

Was waren die Gründe dafür, dass die polnische Kunstgeschichte bei ihren Überlegungen zu nationalen Elementen in der Kunstentwicklung diesen „Mittelweg“ ging? Zum einen spielte die Kunst im 19. Jahrhundert in Polen keine bedeutende Rolle bei der Gestaltung der nationalen Identität. So stellte Julian Klaczko 1857 die These auf, dass die Polen die Fähigkeit besäßen, Literatur zu schaffen, während „wir in der bildenden Kunst keine Bedeutung haben“ (Klaczko 1961, 48). Damit wurde bereits zu Beginn der bedeutenden Anteil ausländischer Künstler an der Entste-

hung der polnischen Kunst als offensichtliche Tatsache hingenommen, wohingegen die einheimischen Aspekte auf regionale „Schattierungen“ der europäischen Stile reduziert oder lokale Besonderheiten lediglich in der Provinzkunst ausgemacht wurden.

Zum anderen war die polnische Kunstgeschichte im 19. und in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts jenseits des Rassendiskurses verortet. Die polnische Kunst blieb, da von Slawen stammend, vom Streit um den Vorrang der mediterranen oder germanischen Rasse unberührt (Michaud 2019). Aufgrund der durch die polnischen Teilungen verursachten antirussischen Haltung fanden slawophile Konzepte in Polen nur wenig Anklang (Eberhardt 2014, 61), anders als z. B. in Tschechien (vgl. Bartlová 2016, 47–49). Zwar bediente man sich des Rassenbegriffs, jedoch meist – wie im Falle Sokółowskis – in eher oberflächlicher Weise, und Mieczysław Gębarowicz meinte, dass „die Reinheit der Rasse im Lichte der Historie eine Fiktion und eine Chimäre“ sei (Gębarowicz 1934, 16). Die rassistische Kunstgeschichtsschreibung der NS-Zeit wurde als völlig unwissenschaftlich behandelt und damit die Urteile über den geringeren Wert der polnischen Kunst als Produkt einer niederen Rasse verworfen.

Schließlich war – und ist es bis heute – von entscheidender Bedeutung, die Zugehörigkeit Polens zur Kultur des sog. Abendlandes (*Pax Romana*) hervorzuheben. Mit der Betonung der Bindung an den Westen gingen freilich oft Ausschlussmechanismen einher: Vor allem wurde die Verbindung zur *Pax Orthodoxa* geleugnet, aber auch die Affinitäten zu Italien (was die besondere Nähe der Polen zu den Mittelmeervölkern beweisen sollte) oder den frankophonen Ländern überschätzt, zudem wurde häufig die Bedeutung der Beziehung zu Deutschland als irrelevant erklärt.

BIBLIOGRAPHIE

Arend 2010: Sabine Arend, *Studien zur deutschen kunsthistorischen „Ostforschung“ im Nationalsozialismus. Die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-)Universitäten*

Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik, Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 2010, DOI: 10.18452/16219

Bałus 2004: Wojciech Bałus, „Polnische Architektur kann nur mit dem Gefühl erkannt werden“. Der national-romantische Diskurs in der Kunsttheorie von Jan Sas Zubrzycki, in: Robert Born/Alena Janatková/Adam S. Labuda (Hg.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004, 138–154.

Bałus 2012: Wojciech Bałus, A Marginalized Tradition? Polish Art History, in: Matthew Rampley et al. (Hg.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transitional Discourses and National Frameworks*, Leiden/Boston 2012, 439–449.

Bartlová 2016: Milena Bartlová, Die „slawischen Züge“ der böhmischen Malerei des Mittelalters aus Sicht des Rassismus und des Marxismus-Leninismus, in: dies., *Unsere „nationale“ Kunst. Studien zur Geschichte der Kunstgeschichte*, Ostfildern 2016, 41–51.

Bęczkowska 2010: Urszula Bęczkowska, *Karol Kremer i krakowski Urząd Budownictwa w latach 1837–1860*, Kraków 2010.

Blaschke 2012: Kinga Blaschke, Ksawery Piwocki as an Art Historian in the Stalinist Era, in: *Etnografia Nowa* 4, 2012, 151–163.

Bochnak 1948: Adam Bochnak, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948.

Bryl 1996: Mariusz Bryl, Königliche Akademie in Poznań 1903–1918, in: Labuda 1996, 120–144.

Czyż 2014: Anna Sylwia Czyż, Stowarzyszenie Historyków Sztuki 1934–2014, in: Artur Badach/Anna Sylwia Czyż (Hg.), *Stowarzyszenie Historyków Sztuki 1934–2014: Historia – Ludzie – Siedziby*, Warszawa 2014, 25–45.

Dettloff 2006: Paweł Dettloff, *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918–1939*, Kraków 2006.

Dilly 1979: Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979.

Dutkiewicz 1937: Józef Dutkiewicz, O metodzie badań historii sztuki polskiej, in: *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 5, 1937, 3–11.

Eberhardt 2014: Piotr Eberhardt, Polski panslawizm jako idea geopolityczna, in: *Przegląd Geopolityczny* 7, 2014, 61–84.

Gębarowicz 1934: Mieczysław Gębarowicz, *Sztuka średniowieczna*, Lwów 1934 (= *Historia sztuki*, Bd. 2).

Jakimowicz 1996: Teresa Jakimowicz, Konserwatorstwo i konserwatorzy w Wielkopolsce w latach 1793–1918, in: Labuda 1996, 102–119.

Kalinowski 1996: Lech Kalinowski, Dzieje i dorobek Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873–1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882, in: Labuda 1996, 22–57.

Klaczko 1961: Julian Klaczko, Sztuka polska (1857), in: Irena Jakimowicz/Anna Porębska (Hg.), *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, Warszawa 1961, Bd. 2, 39–68.

Kunińska 2013: Magdalena Kunińska, Marian Sokołowski: Patriotism and the Genesis of Scientific Art History in Poland, in: *The Journal of Art Historiography* 8, 2013, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/kuninska.pdf> [06.04.2022]

Labuda 1996: Adam S. Labuda (Hg.), *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, Poznań 1996.

Labuda 2002: Adam S. Labuda, Polnische Kunstgeschichte und die „Wiedergewonnenen Westgebiete“, in: Jan M. Piskorski/Andreas Warnecke (Hg.), *„Deutsche Ostforschung“ und „polnische Westforschung“ im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik. Disziplinen im Vergleich*, Osnabrück 2002, 135–159.

Labuda 2019: Adam S. Labuda, *A History of Polish Art* by Michał Walicki and Juliusz Starzyński in Poland between the World Wars. The West, Poland, the East, in: *Artium Quaestiones* 30, 2019, 65–91.

Makała 2022: Rafał Makała, Flucht in die Form als eine der Strategien der polnischen Kunstgeschichte in den ehemaligen deutschen Gebieten nach 1945, in: *Folia Historiae Artium* 20, 2022 (im Druck).

Michaud 2019: Éric Michaud, *The Barbarian Invasions. A Genealogy of the History of Art*, Cambridge, Mass./London 2019.

Muthesius 2000: Stefan Muthesius, Polnisch oder Deutsch? Aspekte der kulturpolitischen Auseinandersetzungen um Veit Stoß, in: Christoph Hölz (Hg.), *Wit Stwosz – Veit Stoß. Ein Künstler in Krakau und Nürnberg*, München 2000, 102–114.

Podniesińska 2005: Kamila Podniesińska, Wit Stwosz i jego legenda w dziewiętnastowiecznej Polsce, in: Dobrosława Horzela/Adam Organisty (Hg.), *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie 2005*, Kraków 2005, 305–312.

Sitek 2016: Masza Sitek, Hans von Kulmbach in Poland: On the Writing of the Story, in: *kunsttexte.de/ostblick* 3, 2016, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8228/sitek.pdf> [06.04.2022].

SKHS = *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce* 1, 1877 und 3, 1888.

Sokołowski 1898: Marian Sokołowski, Malerei und Plastik, in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Galizien*, Wien 1898, 720–771.

Tatarkiewicz 1966: Władysław Tatarkiewicz, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba*, Warszawa 1966.

Walanus 2003: Wojciech Walanus, Karol Soczyński i poliptyk z Lusiny, in: *Modus. Prace z Historii Sztuki* 4, 2003, 67–75.

Ziarkowski 2013: Dominik Ziarkowski, Inwentaryzacja zabytków Królestwa Polskiego a system ochrony dziedzictwa kulturowego w Rosji w pierwszej połowie XIX wieku, in: *Sztuka Europy Wschodniej* 1, 2013, 193–205.

PROF. DR. WOJCIECH BAŁUS
DR. MAGDALENA KUNIŃSKA
Institut für Kunstgeschichte der
Jagiellonen-Universität
PL-31-001 Kraków
wojciech.balus@uj.edu.pl
magdalena.kuninska@uj.edu.pl