

Mit der Denkschrift der Breslauer Kunsthistoriker schließe ich diese Überlegungen ab. Die in ihr vertretene distanzierte, abwägende Behandlung des einer Gesellschaft anvertrauten Kulturgutes kann als eine adäquate Reaktion auf die oben beschriebenen Widerstände und Idiosynkrasie des alltäglichen Verstandes, auf Verschweigungen und Vereinfachungen des denkmalpflegerischen Denkens, was in

einer gesteigerten Dosis und einer dramatischen Form direkt nach dem Zweiten Weltkrieg zur Erscheinung trat, eingeschätzt werden. In diesem Sinne bedeutet das Jahr 1981 in Polen, in dem die Denkschrift verfaßt wurde, einen Umbruch; es bringt Einstellungen und Argumente ans Licht, die zur offenen und freien Diskussion, zum offenen und freien Handeln anregen können.

Adam S. Labuda

Schlesische Kunst im Lichte der polnischen und deutschen Kunstgeschichte

Text eines Referats, das auf der Deutsch-Polnischen Kunsthistorikertagung in München und Banz 1996 vorgetragen wurde

Notwendiger als üblich muß dieser Beitrag mit Bemerkungen zur Person des Referenten beginnen. Als seit mehreren Jahrzehnten in England arbeitender Nicht-Schlesier, Nicht-Preuße und auch Nicht-Pole fühlt sich der Beobachter relativ unabhängig. Spezielle Forschungen zu Schlesien wurden bisher nicht unternommen; die Kontakte in Schlesien sind rein polnisch; andererseits bestehen bei diesen Polen keinerlei Zweifel, daß die den Referenten bis dato interessierende Kunst in Schlesien, nämlich die des 19. und 20. Jh.s, zuallererst aus Berlin herzuleiten sei.

Die Kunst Schlesiens war für lange Zeit, wie man in England sagt, ein politischer Fußball. Das gilt wohlgerne für die Kunsthistoriker und für die Kulturpolitiker des 20. Jh.s; es gab und gibt natürlich unzählige Betrachter, die die Breslauer Schöne Madonna (*Abb. 1*) oder die Kirche in Grüssau/Krzyszów (*Abb. 2*) unberührt von solchen Gesichtspunkten bewundern. Die Kardinalfrage aber, die Fachleute und die Politiker bewegte, war: Wohin, zu welchem Land gehört die schlesische Kunst? Es gibt eine Menge von Antworten: 1) sie gehört zu Deutschland; 2) sie gehört zu Polen; 3) wenigstens teilweise zu Böhmen; 4) die

schlesische Kunst ist schlesisch. 5) Alle diese Bezeichnungen sind relativ bedeutungslos. Die wesentlichen Elemente der west- und mitteleuropäischen Kunst vom 8. bis zum 18. Jh. wurden in Italien oder in Frankreich geschaffen und verbreiteten sich von dort aus. Im Jahre 1967 hatte ich Gelegenheit, mich in Marburg mit damals als besonders westlich orientiert bekannten Kunsthistorikern zu unterhalten. Für Willibald Sauerländer war die meiste deutsche mittelalterliche Kunst provinziell; Piotr Skubiszewski fand die meiste polnische Kunst sehr provinziell. 6) eine der passiven Wertung 'provinziell' oder 'Randlage' entgegengesetzte Richtung war ein 'aktives' Konzept der Kunst der 'Grenzlande', das vor allem in der Zwischenkriegszeit und in der Nazizeit praktiziert wurde.

Die klassische Moderne bleibt bei allen diesen Schubfächern draußen. Niemand würde behaupten wollen, daß Oskar Moll oder Hans Scharoun oder Xawery Dunikowski, wenn sie etwas in Schlesien schufen, etwas anderes waren als internationale, ja universale moderne Künstler. Bei der Kunst des 19. und 20. Jh.s wurde und wird die Frage nach der Nationalität nicht oder kaum gestellt. Es ist ein Para-

dox, daß die Zeit der klassischen Moderne, die im Prinzip international eingestellt war, zusammenfiel mit einer Epoche des starken Nationalismus der Kunsthistoriker, die die ältere Kunst, d. h. alle Kunst vor 1800, unbedingt als 'nationale' Kunst erklären wollten, wobei wiederum die Kunsthistoriker selbst, was ihr Methodenverständnis angeht, explizit oder implizit international orientiert waren. Untersucht man genauer jene Methoden, mit denen



Abb. 1 Schöne Madonna aus Breslau/Wrocław. Warschau/Warszawa, Muzeum Narodowe (Dt. Kunstverlag)

'nationale' Charaktereigenschaften der Kunst erörtert werden sollten, so stellt man fest, daß es sich dabei meist um universale formale Kriterien (etwa: 'flächig') handelte.

Es geht aber hier nicht darum, diese komplexen, ja paradoxen Verhältnisse theoretisch zu erörtern, sondern nur um einige Reflexionen über eine Ebene der Forschung, die sich mehr oder weniger eng an der Tagespolitik orientierte.

Das Kernproblem ist die Behandlung und Bewertung der älteren Kunst einer Nation, Region, Provinz, Landschaft als die Kunst dieser Region. Wir müssen uns vergegenwärtigen, wie sehr wir heute daran gewöhnt sind, in einem Kunstreiseführer zu jedweder Region, zu jedem Land, zu jeder Stadt eine plausible Charakterisierung des jeweils Spezifischen zu finden; verfaßt von einem Fachmann, der einen weiten Überblick hat und der gerade deshalb kompetent jede einzelne Landschaft beschreiben kann. Im 19. Jh. gab es das noch kaum. Es gab genug Literatur zur ganz großen Kunst, aber der Rest wurde kaum von Kunsthistorikern, sondern von Lokalforschern untersucht. Sie wußten alles, sie waren stolz auf ihre Monumente — aber die wirklichen Kenner und die professionellen Kunsthistoriker maßen ihnen keinen weiteren Geist zu. Das erste allgemein kommentierte Kunstreisebuch erschien kurz nach 1900 und blieb Vorbild für alle weitere Unternehmungen, und das war natürlich der Dehio. In unserem Zusammenhang, Schlesien, ist es aber umso erstaunlicher, daß Dehio selbst sich immer noch weitgehend an sehr alte Kunstwertungen klammerte. Im Jahre 1921 erschien seine große *Geschichte der deutschen Kunst*; im Vorwort dort heißt es: »Was die Kunstwissenschaft betrifft, so ist sie in ihrem Wesen nach übernational.« »Unser Volk hat seinen Platz auf der Erde und die Stunden seiner Geschichte nicht selber zu wählen gehabt. Sein Schicksal war zu allen Zeiten, älteren und reiferen Kulturen gegenüberzustehen.« Dehio schrieb das im Kriegsjahr 1915 (Vorwort, Bd. 1, S. 1-2)! Für

uns von größter Wichtigkeit ist die Tatsache, daß Dehio eine ähnliche Hierarchie der Werte innerhalb Deutschlands findet. Für ihn gab es Altdeutschland, d. h. im wesentlichen Westdeutschland; dort war die Kunst dicht und bedeutend. Im frühen Mittelalter zählte dazu nicht einmal Süddeutschland, Bayern galt als schaffensarm. Österreich: „... von einem Marklande ist Selbstständigkeit in der künstlerischen Produktion nicht zu erwarten“. Die Romanik in Böhmen, Mähren und Ungarn:

»... schon auf undeutschem Boden... Roheit der Ausführung«. Ganz am Ende des Absatzes kommt er zu Schlesien: Dehio schreibt von den klugen, wohlorganisierten (international, d. h. französisch orientierten) Zisterziensern, er erwähnt Kloster Trebnitz/Trzebnica sowie das Portal der Breslauer Magdalenenkirche (Abb. 3), dessen »Prunklust« ihn an Österreich erinnert, dessen »Mangel an künstlerischer Ökonomie aber etwas leicht barbarisches hat«. Dehio schließt den Abschnitt:



Abb. 2
Grüssau/Krzeszów,
ehem. Zisterzienser-
klosterkirche, Inneres
(Marburg 205909)



Abb. 3
Breslau/Wrocław,
St. Maria Magdalena,
romanisches Portal
(Staatl. Bildstelle)

»Von einer eigentümlichen Kunstschule kann in diesen slawischen Ländern nicht die Rede sein.« Das ist alles zu Schlesien im ersten Band von Dehio (S. 260-1). Die Polen würden dabei vielleicht kommentieren, daß bis 1300 Schlesien nun wirklich zu Polen gehörte, und daß die Romanik in Zentralpolen auf jeden Fall wesentlich besser vertreten sei. Im zweiten Band, zur Gotik, zeigt Dehio nur kurz das Probusgrab und lobt das Breslauer Rathaus, im kleingedruckten Teil des Buches; die bedeutenden gotischen Kirchen kommen nicht vor. Vielleicht noch schwerwiegender zeigt sich

Schlesiens Nichtachtung in der Tatsache, daß er sein Handbuch für die Ostmarken von dem trockenen Posener Denkmalpfleger Julius Kohte bearbeiten ließ.

Inzwischen hatte sich auch auf der anderen Seite, in Polen, eine professionelle Kunstgeschichte entwickelt, vor allem an der Akademie und an der Universität Krakau. Aber auch hier sind die Vertreter in derselben Wertung befangen: es gibt die große west- und südeuropäische Kunst, alles andere ist zweitrangig. Das Programm dieser neuen polnischen Kunstgeschichte, so wie es 1877 formuliert

wurde, war die Erforschung polnischer Monumente; zugleich aber heißt es: »Polen besitzt keine erstrangigen Meisterwerke.« Über Schlesien gab es, soweit ich sehe, bis 1914 abgesehen von gelegentlichen stilistischen Vergleichen kaum ein Wort (vgl. hierzu: A. S. Labuda, »Eine großartige Kolonialkunst«; Zum kunsthistorischen Diskurs über Ostmitteleuropa, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1993 1, S. 1-17; S. Muthesius, *Kunst in Polen. Polnische Kunst*, Königstein im Taunus 1994, S. 4). In Deutschland gab es natürlich über Polen nichts, lediglich in der Veit-Stoß-Forschung hatten einige Polen und Deutsche bereits vor dem ersten Weltkrieg Kontakt.

Wenn man sich nun einmal politisch in die Zeit nach dem ersten Weltkrieg in Polen oder in Schlesien zurückversetzt, so wird klar, daß es so, wie Dehio 1921 Schlesien beurteilte, nicht mehr weitergehen konnte; das war eine Unmöglichkeit. Als mindere Grenz- und Randgebiete zu gelten, das konnte einem dortigen Kunstliebhaber oder Kunsthistoriker nicht mehr zugemutet werden. Die Lösung war aber jetzt nicht, einfach weitere detaillierte Lokalstudien zu produzieren, Inventare, Chroniken usw., denn die gab es mittlerweile schon weitgehend. Es konnte auch nicht darum gehen, daß man einfach betonte, diese oder jene Bauten oder Kunstwerke seien besonders schön oder bedeutend. Wohl begannen damals die Kunstbildbände; aber mit Schlesien ist es wie verhext: in meiner Ausgabe des Blauen Buches *Deutsche Dome*, 334.-345. Tausend von 1953, gibt es zwar Danzig und Pelplin, aber keinen einzigen Bau aus Schlesien. Es heißt allerdings im Vorwort, daß die Auswahl Dehio folge!

Um Chroniken und Bildbände, auch um Kunstführer ging es jetzt nicht. Die Kunstgeschichte war ein ernsthaftes akademisches Fach, das sich in seinem komplexen Methodenverständnis von antiquarischer Sammeltätigkeit und einfachem Lobpreis scharf absetzte. Die nun von der akademischen, der deutschen und auch der internationalen

Kunstgeschichte entwickelte Methode war die sog. Kunstgeographie. Diese ging in gewisser Weise auf Herder zurück: jede Region, ob groß oder klein, ob zentral oder am Rande, habe ihren eigenen Charakter und ihren spezifischen Wert; wie Herder wollte man weg vom absoluten Wertmaßstab einiger großer Zentren. Gewöhnlich galt das, was besonders charakteristisch für eine Region schien, auch gleichzeitig als künstlerisch wertvollstes Produkt dieser Region. Vor allem durften solche Feststellungen aber nicht mehr einem bloßen Lokalpatriotismus entspringen, die Charakterisierung einer Region mußte wissenschaftlich formuliert und überregional eingeordnet werden.

Einer der wichtigsten Promotoren der neuen Kunstgeographie war Dagobert Frey. Mit ihm nahm endlich ein bedeutender Vertreter des Faches den Breslauer Lehrstuhl für Kunstgeschichte ein, und zwar von 1931 bis 1945. Frey galt als ein wichtiges Mitglied der Wiener Schule der Kunstgeschichte und war in mancher Hinsicht ein Schüler Max Dvořáks. Als eines seiner vielen Forschungsgebiete nahm er sich der Kunst Schlesiens an. 1938 erschien ein großer Aufsatz: 'Das künstlerische Antlitz Schlesiens'. Er arbeitete dort fast ausschließlich mit rein formalen Kriterien Wölfflin-Riegl'scher Art. Als bedeutendste und charakteristischste Werke bezeichnete er die großen gotischen Bauten des 14. Jh.s, wie etwa die Elisabethkirche in Breslau (*Abb. 4*), die sich für ihn vor allem durch Höhe, Tiefe und Fläche auszeichnet. Auch für die Barockarchitektur wollte Frey einen flächigen Vertikalismus feststellen (in: *Die Hohe Strasse [Breslau]* 1938, S. 12-45; vgl. *Abb. 5*). Um Frey herum gruppierte sich eine Anzahl von Kollegen, etwa Günther Grundmann, denen es nun vor allem um schlesische Kunst ging. Von Freys Schülern war Hans Tintelnot der vielleicht bedeutendste. Tintelnot brachte 1951 das wohl in unserem speziellen Zusammenhang der schlesischen Kunstgeographie wichtigste Buch heraus, *Die mittelalterliche Baukunst*

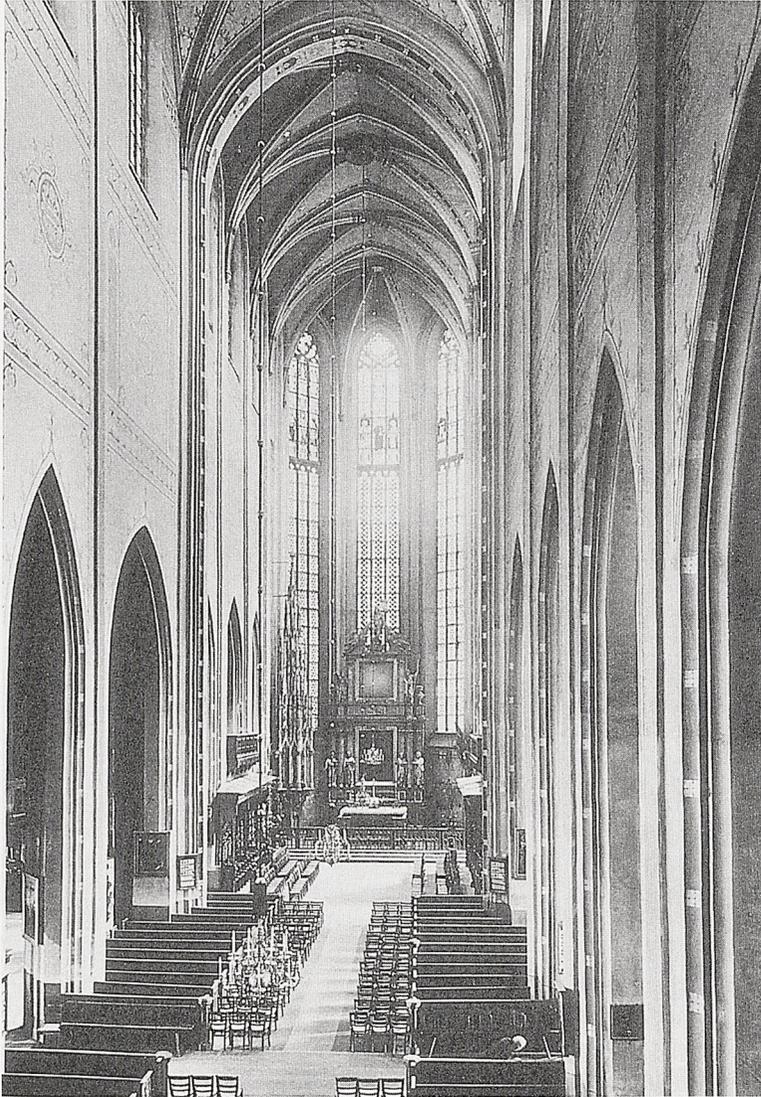


Abb. 4
Breslau/Wroclaw,
St. Elisabeth, Inneres
zum Chor (Dresden,
Dt. Fotothek 58148)

Schlesiens. Am Anfang und am Ende des Buches sind die Ziele ganz klar ausgesprochen. Die Hauptfrage ist: Was ist nun das besonders Schlesische an der schlesischen Gotik, was ist ihre künstlerische Physiognomie? Die zusammenfassende Antwort lautet »Linienstrenge, Formbescheidung, Flächigkeit, Hochstrebigkeit« ... »Pathos der Flächigkeit und Strenge«. Eine Kunstlandschaft oder Region ist natürlich *per definitionem* von anderen Regionen

abgegrenzt, obgleich sie ebenso selbstverständlich nicht isoliert darsten können. In einem ist sich Tintelnot aber ganz sicher: »Wir wissen jetzt, daß ein stilbildendes slawisches Element nirgendwo in Erscheinung tritt.« Diese Bemerkung war an die Adresse einer neuen Gruppe von Kunsthistorikern gerichtet, die sich mit schlesischer Kunst beschäftigte, und das war die polnische Kunstgeschichte der Zwischenkriegszeit. In der zweiten polnischen



Abb. 5 Breslau/Wrocław, Alte Universität, Oderfront (Staatl. Bildstelle)

Republik hatte sich die Kunstgeschichte stark ausgeweitet und wollte eine wichtige Rolle spielen in der Zementierung eines neuen polnischen Selbstverständnisses. Was das neue polnische Oberschlesien betraf, gab es nun das Instytut Śląski in Katowice. Dort publizierte Mieczysław Gębarowicz 1935 eine Untersuchung *Stosunki artystyczne Śląska z innymi dzielnicami polskimi* — die künstlerischen Beziehungen Schlesiens zu anderen Teilen Polens. Gębarowicz stellt im wesentlichen eine lange Reihe von Detailbeobachtungen auf, in der Kunstwerke aus Breslau mit solchen aus Krakau und Thorn, aber auch aus Böhmen verglichen werden. Sehr viel weiter ausgreifende Betrachtungen finden sich bei Tadeusz Dobrowolski, dem Doyen der polnischen Kunstgeschichte im polnischen Oberschlesien. Er schreibt, daß in Schlesien eine slawische Grundkultur, zumindest eine slawische Volkskultur herrsche. Die hohe Kunst kommt allerdings auch für ihn aus West- und Südeuropa,

und die deutschen Regionen dienten als Durchgangsländer. Der alte Dehio hätte dem kaum widersprochen (Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Kattowice 1948; siehe auch: Wissenschaftliche Übersetzungen, hg. vom J. G. Herder Institut Marburg, Nr. 25: *Kunst in Schlesien*. Auszugsweise Übersetzung von Dobrowolski, *Sztuka...*, *Uwagi ogólne* S. 329-346... (Marburg 1954). Es ist nun in der polnischen Mittelalterkunstgeschichte in der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit generell zu beobachten, daß man dort lieber von einzelnen deutschen Regionen als von Deutschland insgesamt spricht. Man kann darin sicher auch einen Einfluß der neuen Kunstgeographie spüren. Auch die Polen versuchen sich jetzt in kunstgeographischen Charakterisierungen. Bei der Schönen Madonna z. B. stellt Dobrowolski »slawische lyrische Expression« fest; deutsche Skulptur, schreibt er, »ist schwerer und strenger«. In Warschau wurden die neuen polnischen Untersuchungen zu Schle-

sien sorgfältig verfolgt, und Michał Walicki — wohl der bedeutendste damalige polnische Mittelalterspezialist — schreibt in einem Bericht über die polnische Schlesienforschung: »Man muß mit völliger Genugtuung feststellen, daß die polnische Wissenschaft sich auf faire Weise der deutschen Herausforderung stellt und und das darüber hinaus auf noble Art tut [szlachetniego gatunku], jene der historischen Objektivität« (*Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, IV 1936 3, S. 210-22). Historische Objektivität nahm natürlich auch Tintelnot in seiner Kunstgeographie für sich in Anspruch: gleich am Anfang stellt er klar, es lägen seinem Buch »keine propagandistische Tendenzen zugrunde«.

Aber im Grunde waren sich bereits damals, in den späten 30er Jahren, viele bewußt, daß diese Art der Kunstgeographie Durcheinander verursacht. Wie unterscheiden sich bayerische, schlesische und polnische Formen wirklich; sind solche generellen Charakterisierungen wie strenge Flächigkeit nicht viel zu allgemein? Was Tintelnot von den Formen der schlesischen Gotik sagte, konnte man wohl genauso von der bayerischen oder der Danziger Gotik sagen. Bereits in den frühen 40er Jahren schrieb Frey, daß die Kunstgeographie sich nicht so sehr an die Formen, sondern an die Charaktereigenschaften der Völker halten sollte; es ging um die 'Kunst der Stämme', etwa in Freys großem Buch *Das Wesen der englischen Kunst* von 1942, das dann später Pevsners *Englishness of English Art* von 1955 beeinflusste, eines der vorerst letzten Bücher dieser Art.

Aber wir müssen noch einmal in die Zwischenkriegszeit zurückgehen. Im Großdeutschen Reich der 30er Jahre bedeutete die neue Kunstgeographie noch ein anderes Problem: eine zu starke Betonung der Eigenheit und der Selbstständigkeit der einzelnen deutschen Landschaften lag gar nicht im Interesse der Politik. Vielmehr wurde eine Kunstgeschichte gebraucht, die das Gesamtdeutsche betonte. Man kennt den Namen des großen Gelehrten,

der die Kunstgeographie in einem größeren Rahmen schwungvoll betrieb und stets das Deutsche bzw. Gesamtdeutsche betonte und in immer wieder variierten Aussprüchen charakterisierte, Wilhelm Pinder. Seine Bücher zur deutschen Kunst als deutsche Kunst gipfeln in einer, streng genommen, tautologischen Bemerkung: »Die ganze deutsche Kunst ist eine einzige Sonderleistung« (W. Pinder, *Sonderleistungen der deutschen Kunst*, München 1944, S. 133). Es ist überdies eine Kunstgeschichte, die frei mit Werturteilen umgeht; Pinder richtet sich auch kaum an die eigentliche Forschung, sondern an ein weiteres Publikum. (Der Zusammenhang bzw. der Gegensatz zwischen 'Forschung' und 'Popularisierung' in jener Zeit müßte hier gesondert untersucht werden.)

Was bedeutete nun dies für die Ostmarken (das war Dehios Ausdruck)? In einer bemerkenswerten Wendung wandelte man die Charakterisierung 'Randlage' um in ein Konzept der Kolonisierungssituation. Man versuchte, abzukommen vom Konzept der passiven Randlage. Um 1920 entstand eine neue historische Ostforschung, die die Regionalgeschichte in einen großen Rahmen einordnen wollte. Ein Zentrum der Neuerung war Breslau, Hauptvertreter der Historiker Hermann Aubin. Die Betonung des Aktiven zeigt sich in der Uminterpretation des Begriffs Grenze: nicht mehr passives Randgebiet, sondern etwas Aktives, Dynamisches. Vor allem Frey operierte mit Begriffen wie »Randspannungen« »...die Kampfzone gegen Osten... diese war für Deutschland zugleich immer eine Zone der größten künstlerischen Produktivität« ('Nationale Stile...', *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte* XVI 1938, S. 61, 62).

Man denkt natürlich jetzt daran, wozu im Jahre 1939 diese Grenzdynamik führte. Details und Kommentar erübrigen sich hier. Es gab aber schon vorher ein Resultat der neuen Dynamik der Ostforschung, und dies ist viel zu wenig bekannt: Von 1934 an unternahmen

die kunsthistorischen Ostforscher Frey und Grundmann mit einigen anderen ausgedehnte Reisen nach Polen und besuchten sogar polnische Kunsthistoriker und Denkmalpfleger. Zwei wichtige Feststellungen trafen die deutschen Kunsthistoriker, öffentlichlich zu ihrer eigenen Überraschung: 1) in Polen gibt es wichtige Kunst, die von den Deutschen mehr oder weniger ausdrücklich als polnische Kunst bezeichnet wurde; 2) in Polen gibt es eine wohlausgebildete Kunstgeschichte und eine effektvolle Denkmalpflege. Besser bekannt ist wiederum, daß sich alles dies im September 1939 ins völlige Gegenteil kehrte. Die Polen, so sagten die Deutschen jetzt, sind weder der Kunst noch der Kunstgeschichte fähig. Auch auf dieses Kapitel soll hier nicht eingegangen, nur die Tragik des Verhältnisses zweier Kunsthistoriker erwähnt werden. Frey hatte sich quasi mit dem Warschauer Museumsdirektor Stanisław Lorentz (dessen Familie ursprünglich nicht, wie man annehmen könnte, aus Deutschland, sondern aus Schweden stammte) angefreundet, in Warschau, in London und sogar in Breslau. Im Herbst 1939 sahen sich Frey und Lorentz in Warschau wieder, als Frey für die Nazis die Wegnahme von Kunstwerken begutachtete.

Was uns hier interessiert, ist, ob und was Schlesien von der Nazi-Kunstgeschichte gewonnen hat, und das war wohl wenig. Schlesien galt immer noch, oder wieder, als 'Austauschgebiet', oder gar als 'Ausfallstor'. Man kann sogar sagen, daß Schlesien wieder Verlierer war, jedenfalls Randgebiet blieb; auch der Begriff der 'Kolonialkunst' konnte die Vorstellung des 'Randes' nicht ganz aufheben. Das wichtigste Institut für Ostarbeit war nun in Krakau, und manche betonten, daß die Kunst Breslaus von Krakau beinflusst wurde. Das war genau das, was polnische Kunsthistoriker zu beweisen versuchten, nur waren die Vorzeichen ausgewechselt; der Krakauer Einfluß war natürlich 'deutsch', nicht 'polnisch'. — Insgesamt gesehen, brachte die Zwischenkriegszeit eine beträchtliche Ausweitung der Detailfor-

schung. Im Ganzen gab es aber weder eine überzeugende Einordnung der schlesischen Kunst in ein Bild der gesamtdeutschen Kunst noch eine umfassende Herausarbeitung eines spezifisch schlesischen Elementes. Die polnische Kunstgeschichte trug zu einer gewissen Ausweitung der Kenntnisse nach Osten bei, aber von einer festen Einbindung schlesischer Kunst in die polnische Kunst konnte kaum die Rede sein. An einem eigenständigen Schlesien waren die Polen naturgemäß weniger interessiert. Aus größerer zeitlicher Entfernung muß man feststellen, daß die Untersuchungsmethoden der deutschen und polnischen Kunsthistoriker im wesentlichen die gleichen waren.

Was bedeutete nun der Einschnitt 1945 für die kunsthistorischen Bemühungen um Schlesien? Der Referent hat weder die Zeit noch die Kenntnisse, hier eingehend darüber zu berichten. Grundlegend erscheint wohl, daß die Kunstgeschichte zu Schlesien nun zweigeteilt ist. In Polen und in Schlesien selbst pflegen Forscher wie Dobrowolski weiter ihre Vorkriegsanschauungen. Eine neue Generation von Breslauer Kunsthistorikern und -innen erwächst, z. B. Mieczysław Zlat und Zygmunt Świechowski (vgl. Zlat in: *Roczniki Sztuki Śląskiej* I 1959; Zlat, 'Schlesische Kunst... polnische Forschungen', in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift W. Schubert*, Weimar 1968). Vor allem aber finden wir zunächst eine gewisse Fortsetzung der Kriegszeit im Sinne, milde ausgedrückt, des Herumschiebens von Kunstwerken. Die Politik bestimmt nicht nur den Gang der Wissenschaft, sondern auch, wem welche Kunstwerke gehören sollen. 1) Das Museumswesen in den früheren deutschen Ostgebieten, vor allem in Schlesien wird umgekrempelt. Viele Kunstwerke, die für deutsch gehalten wurden, und dies schloß vor allem spätmittelalterliche Bilder und Plastik ein, wurden nach Warschau und anderen polnischen Städten abgeführt, 28 Eisenbahnwaggons und 118 Lastwagen. Das Muzeum Narodowe in Warschau besitzt heute die wichtigsten Breslauer Werke des 15 Jh.s,

darunter auch die Schöne Madonna (*Abb. 1*). Dafür erhielt das Wroclawer Museum Werke polnischer Maler des 19. und 20 Jh.s. 2) Die Bauwerke; natürlich gab es effektiven und bewunderungswürdigen Wiederaufbau, in Schlesien wie überall in Polen; es gab aber auch das Kapitel des Zerfalls und der sogar mehr oder weniger mutwilligen Zerstörung von alten, im Krieg beschädigten Bauwerken, teilweise offiziell geduldet, weil man auf diese Weise gutes altes Baumaterial gewann, das auch für den Wiederaufbau in Warschau verwendet wurde. Das Stichwort für die Praxis der Kunstpolitik war damals in Polen 'rewindykacja', schlecht auf deutsch zu übersetzen, etwa Wiedergutmachung bzw. Rückerstattung. Natürlich muß in diesem Zusammenhang auch auf das hingewiesen werden, was die Deutschen aus Schlesien mitnahmen. Von ganz wesentlichem Interesse wäre eine Untersuchung des Effektes des polnischen, zeitweise kommunistischen Zentralstaates auf das schlesische Selbstbewußtsein und Regionalbewußtsein. Daß man sich da nicht unbedingt einig und sicher war, verrät m. E die zwei-, dreimalige Wandlung des Namens des Wroclawer Museums: zuerst, 1945, Muzeum Państwowe, staatliches Museum, dann 1950 schlesisches Museum: Muzeum Śląskie, wie vor 1945, dann ab 1970 Muzeum Narodowe Wroclawiu.

Wie stand es mit der schlesischen Kunstgeschichte in Westdeutschland? Auch hier hat noch niemand, so viel ich weiß, eine genauere Untersuchung unternommen. Man kann wohl von einer bemerkenswerten Fortsetzung, sogar einer Ausweitung der Forschung sprechen. Es setzt auch eine gewaltige Popularisierung ein, die sicherlich viele überhaupt zum ersten Mal mit den Denkmälern bekannt machte. »Denkmäler, denen bislang nur ästhetisches und kunstgeschichtliches Interesse zukam, haben nun für viele Menschen seit 1945 Symbolwert mit stellvertretender Funktion für das im Osten zurückgelassene Gesamt der Kunst gewonnen«, hieß es in den 50er Jah-

ren (E. Lemberg, F. Edding [Hg.], *Die Vertriebenen in Westdeutschland*, Bd. III, Kiel 1959, S. 327). Oder Wolfgang von Websky 1956: »Wie kaum ein anderer Daseinsbereich repräsentiert die Kunst unser Volkstum« (*Schlesien I* 1956, S. 39). Man kann behaupten, daß mit Hilfe des emotional aufgeladenen Begriffs Heimat die jeweilige kunstgeographische Charakterisierung eine Festigkeit gewann, die sie vorher nicht besessen hatte.

Natürlich kann man hier auch wieder direkte Parallelen mit Polen ziehen. Auch dort hieß es 1946: »bo naród i pomniki to jedno«; »Nation und Denkmal, das ist ein und dasselbe«; damit begann der Generalkonservator Jan Zachwatowicz den originalgetreu intendierten Wiederaufbau der Warschauer Altstadt ('Program... Konserwacji Zabytków... ' in *Biuletyn Historii Sztuki XX* 1946, S. 48-52). Die Kunst- und Bauhistoriker spielten dabei eine ganz entscheidende Rolle und erlangten eine zentrale Position im gesamten polnischen Kulturleben. Aber auch in Westdeutschland spielten die schlesischen Kunsthistoriker eine wesentliche Rolle in allen kulturellen Organisationen der Heimatvertriebenen, etwa Günther Grundmann, obgleich rein wissenschaftlich seine Leistungen kaum herausragend waren. Eine Untersuchung zu diesem Phänomen wäre dringend nötig, um noch vorhandene Erinnerungen auszuschöpfen.

Man muß aber auch feststellen, daß die Anschauungen der Zwischenkriegszeit bei den Heimatvertriebenen noch lange nachwirkten. Die DDR brachte um 1970 einige außerordentlich genau recherchierte Publikationen zu diesem Thema heraus (Ingrid Schulze, *Der Mißbrauch der Kunstgeschichte durch die imperialistische deutsche Ostpolitik*, Leipzig 1971). Der, wie es schien, so problematische Gegensatz von regionaler Eigenständigkeit und gesamtdeutscher Betonung wurde immer noch thematisiert. So sehr Tintelnot 1951 die Eigenständigkeit der schlesischen Baukunst betonen wollte, so fühlte er sich doch noch verpflichtet, ausdrücklich auf das »gesamte

[deutsche] Volkstumsschickal« hinzuweisen und sogar auf die »Denkweise des kolonisierenden Deutschtums im Mittelalter«. Es scheint, daß Tintelnot sich nicht der Tatsache bewußt war, daß 'kolonial' eine hochpolitische Formulierung darstellt. Weitere Zweideutigkeiten herrschten in der Beurteilung eines möglichen Einflusses Polens auf Schlesien. In seinem Buch *Schlesische Barockkirchen und Klöster* (Lindau/Konstanz 1959) schrieb Grundmann 1959: »Daß im Grenzraum der habsburgischen Monarchie die religiösen Gefühle in der unmittelbaren Nachbarschaft slawischer Stämme übersteigerte Formenfülle auslösten, üppigeren, bisweilen schwüleren Reichtum im Rausch der Farben und des Goldes erstrebten, entsprach eben der Berührung mit dem — wie Pinder es einmal ausdrückte — 'zugleich weicheren und wilderen Wesen des östlichen Nachbarn'.« Nach der Erwähnung süddeutscher Elemente führt Grundmann weiter aus: 'Wenn trotzdem alle Bauten auf schlesischem Boden gemeinsame Züge tragen, so verdanken sie diese ihrer Berührung mit den unwägbaren Elementen der östlichen Menschen, der östlichen Landschaft, des östlichen Klimas' (zitiert in *Schlesien IV* 1959, S. 2). Sein Kollege Tintelnot aber stimmte nicht mit dieser Grundauffassung überein: In Schlesien finden wir »... keineswegs die langsame Verschmelzung... westlicher Einflußgüter mit einer bodenständigen 'barbarischen' Kunst, mit vorgefundenen östlich-slawischen Formgütern. Wir wissen jetzt vielmehr, daß ein stilbildendes slawisches Element nirgendwo in Erscheinung tritt« (Tintelnot, *Die mittelalterliche Baukunst Schlesiens*, Kitzingen 1951, S. 218). Ein grundlegendes Problem, das die Kunstgeographie durchzieht, ist das der künstlerischen Hierarchie. Man kann das schon in Freys Aufsatz von 1938 beobachten, oder auch bei Dobrowolski: wenn es mit der erstrebten Gesamtcharakterisierung der Kunst einer Region schwierig wird, wechselt man oft von der Hochkunst zur Volkskunst, denn diese galt ja als 'älter' und ursprünglicher.

Gewiß ließe sich auch weiter in den Schriften der deutschen und polnischen Kunsthistoriker nach Charakterisierungen der slawischen Rasse suchen. Aber wir können auch noch viel weiter ausgreifen: in französischen Schriften findet sich ein ähnliches Kulturgefälle in den Urteilen über die Deutschen. Für die Ungarn waren die Rumänen gutherzig, aber unzuverlässig, für die Österreicher waren die Ungarn gutherzig, aber unverlässlich, für die Deutschen waren die Österreicher usw.; für die Preußen sind die Bayern usw. Englische Kunsthistoriker blicken auf deutsche oder italienische Kollegen herab. Wir haben es hier bei dem deutsch-polnischen Verhältnis mit einem gesamteuropäischen Topos zu tun, mit dem bekannten west-östlichen Kulturgefälle.

Heute würden natürlich alle, oder fast alle, Kunsthistoriker sagen: Wir haben diese Vorurteile längst hinter uns gelassen. Schon von den späten 50er Jahren an kommt es etwa in der Marburger *Zeitschrift für Ostforschung* und in den meisten polnischen Forschungen zu einer völligen Abwendung von der hier angesprochenen Kunstgeschichte und Kunstgeographie. Deutsche und polnische Kunsthistoriker arbeiten wiederum mit den gleichen Methoden und Zielen. Sowohl kunstgeographische als auch kunstnationale Probleme werden ausgeklammert, indem wir von der jeweiligen Auftraggebersituation ausgehen; es geht nun in einer moderneren Art der sozialgeschichtlichen Behandlung um die Auftraggeberschaft im konkreten Falle. Auch die ikonographische Untersuchung befaßt sich zunächst ganz konkret mit (universalen) religiösen Themen und (konkret geographisch spezifizierten) geschichtlichen Situationen (nur ein Beispiel: die neueren Untersuchungen zu den Gnesener Domtüren).

Aber diese Behandlung schließt eine Ansicht nicht aus, wonach die europäische Kunst aus einer kleinen internationalen Gruppe hervorragender Kunstwerke besteht, die an der absoluten politischen Bedeutung der Auftraggeber gemessen wird, und zu all diesem kommt eine

ausgedehnte Hierarchie nach unten. Wenn man so will, dreht sich das Rad der Kunstgeschichte zurück in die Zeit vor der Stilgeschichte des späten 19. Jh.s, und wir sind praktisch wieder bei Dehio angelangt, bei einer festen Hierarchie der Kunst und der Kunstbewertung. Diese besagt, daß die Kunst Schlesiens, aber auch das meiste in der Kunst Polens und sogar Deutschlands nur von provinzieller Bedeutung sei.

Wiederum werden fast alle heutigen Kunsthistoriker sagen: Die Kriterien provinziell, national, übernational, europäisch, Kunstgeographie usw. sind ganz oberflächlich, sie sind heute ganz und gar überflüssig. Nun, ich glaube, daß das letzte Wort darüber noch nicht gesprochen ist. Ich erinnere nur an ein Schlagwort, das zumindest im englischen Sprachraum immer häufiger benutzt wird: Identität, kulturelle Identität, ethnic identity, ethnicity. Gehen wir noch einmal in die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg zurück. Wenn man durch die Warschauer Altstadt geht, so spürt man eine ganz besondere Intensität; diese muß etwas mit der wissenschaftlichen und emotionalen Hingabe zu tun haben, mit der damals die Bauten wiedererrichtet wurden. Ganz ähnlich geht es einem, wenn man die Kunstbücher der Heimatvertriebenen betrachtet. In beiden Fällen sind wir Zeugen einer Identifizierung und Wiederschöpfung von etwas, das es nicht mehr gab, das nicht mehr erreichbar schien. Der absolute europäische Rang der jeweiligen Monumente spielt dabei kaum eine Rolle.

Hier sind einige sehr komplexe Probleme vereinfachend dargestellt worden. Es ging, erstens, um die bekannte kulturelle Wertung innerhalb eines gesamteuropäischen Kulturgefülltes von West nach Ost. Dagegen lehnen

sich, zweitens, diejenigen auf, die am unteren Ende des Gefälles plaziert sind. Die Kunst ihrer Regionen, so versuchten sie nachzuweisen, habe etwas Eigenständiges und zugleich Wertvolles. Beide Punkte hängen eng, ja logisch, zusammen: das beweist die Tatsache, daß eine Infragestellung a) der besonderen Eigenart der italienischen und der französischen Kunst, und b) ihrer absoluten Wertung, uns nicht in den Sinn kommt. Das größte Problem ist sicherlich das der Wertung. Eine überzeugende hohe Wertung der 'nationalen' Kunst war das, was die jeweilige nationale Politik und das jeweilige national gesinnte Publikum von der Kunstgeschichte erwarteten. Noch einmal der heutige Einwand: Ein moderner Kunsthistoriker erforscht Kunstwerke wertunabhängig. Jedoch beißt sich hier, wie meist in einer Untersuchung der Methodik, die Schlange in den Schwanz. Der moderne Kunsthistoriker muß unter anderen auch die Einstellung der Auftraggeber und der Rezipienten (und zwar aller Rezipienten) eines Kunstwerkes untersuchen, und dabei läßt sich eine Betrachtung der Wertungen nicht ausschließen. Um 1970 nahmen einige deutsche Kunsthistoriker eine sehr effektvolle Entmythologisierung der älteren deutschen Kunstgeschichte vor (Stichwort: Bamberger Reiter), vor allem ihrer Systeme der Wertung und der Versuche der nationalen Charakterisierung. Ihr Urteil auf die kürzeste Formel gebracht: eine solche Kunstgeschichte war einfach dumm. Aber so notwendig dieses Urteil damals, um 1970, schien, auf die Kunstgeschichtsschreibung zu Polen und Schlesien möchten wir es heute nicht mehr anwenden. Je mehr Europa sich zusammenfaßt, desto intensiver stellen sich wieder die Probleme der regionalen und lokalen Wertungen der Kunst.

Stefan Muthesius