

E w a G w i a z d o w s k a

Dokument, pejzaż, reportaż – oblicza twórczości Maxa Kühna (1888-1970)

Zarówno biografia, jak i artystyczna sylwetka Maxa Kühna, czynnego w Szczecinie od 1908 aż po 1945 rok, pozostaje dotychczas słabo opracowana. Znany jest on głównie jako rysownik cykli widoków przedstawiających ruiny Szczecina i Stuttgartu po nalotach bombowych z ostatnich lat II wojny światowej¹.

Twórczość Kühna stanowi ogniwo w długim ciągu *Heimatkunst* – realistycznego malarstwa pejzażowego i wędutowego, którego korzenie formalne wyrastają z twórczości artystów holenderskich XVII w., a przesłanie ideowe sięga patriotycznych uniesień romantyków nad pięknem rodzimego krajobrazu kulturowego po wojnie wyzwoleniczej (1813) i roli tego krajobrazu w kształtowaniu narodowej świadomości i patriotyzmu. Lata artystycznej edukacji Kühna (1906-1914) przypadły na okres panowania cesarza Wilhelma II, w którym nastąpił wzmożony przypływ nastrojów narodo-patriotycznych przesiąkniętych nutą nacjonalistyczną².

Oeuvre Maxa Kühna, mimo że poświęcone zasadniczo jednej tematyce – krajo-brazowi, nie jest ani jednolite, ani monotonne, lecz posiada różne twarze, a pierwiast-

¹ Widoki ruin Szczecina eksponowane były na wystawie w Muzeum Narodowym w Szczecinie (dalej: MNS), której towarzyszył katalog: Mitelski 1985, nr kat. 113-120, il. 44-47. Obszerniejsze omówienie tych widoków opublikował Lichtnau 1997, s. 143-156, a w piśmiennictwie polskim Gwiazdowska 2001, s. 500-501. Monograficzna wystawa dzieł Kühna, której trzon stanowiły widoki ruin Stuttgartu, zorganizowana została w tym mieście w 2005 roku w oparciu o zbiory prywatne: *Max Kühn ein Maler zwischen Stettin und Stuttgart*. Ausstellung. Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg, Einführungen B. Lichtnau, E. Gwiazdowska, Stuttgart 29.09 – 18.11.2005 [dokumentacja w siedzibie organizatora]. Ponadto krótkie informacje o artyście pojawiły się w paru innych publikacjach. W katalogu *Szczecin 1998*, s. 77, 123 znalazła się krótka informacja biograficzna i reprodukcje ruin zamku i Starego Miasta w Szczecinie. Ostatnio Gwiazdowska (Gwiazdowska, 2006, s. 30-43), przedstawiła zarys życia i twórczości artysty.

² Por. Karge 1995, s. 37 nn.

kiem obecnym w większości kompozycji jest nastrój wiążący się z ich metaforycznym przesłaniem³.

Predylekcja Kühna do architektury i pejzażu ujawniła się już w pierwszym okresie jego pracy, w cyklu dokumentacyjnych rysunków architektonicznych pomników dziejów Pomorza. Podobnie jak około osiemdziesiąt lat przed nim inny „portrecista” pomorskiej ziemi, Ludwig Most, także Kühn na początku pracy artystycznej uwiecznił gotycką bramę portową w Stargardzie – Bramę Młyńską. W podjęciu tego popularnego motywu stargardzkiego kryje się symboliczny przekaz. Wszak porty stanowiły „bramę” na Pomorze, a gospodarka i handel morski były podstawą rozwoju tej ziemi. Dwa ołówkowe studia Bramy Młyńskiej – ujęcie na wprost oraz boczne, wraz z ciągiem murów miejskich – powstały w roku 1908. Został na nich utrwalony wygląd budowli, jej położenie i otoczenie⁴.

Kolejne widoki Stargardu to pochodzący z roku 1910 cykl rysunków piórem w tuszu przechowywany w Landesarchiv w Greifswaldzie⁵. Stanowi on dość rozbudowaną dokumentację wyglądu stargardzkiego Starego Miasta. Przypuszczalnie w archiwum greifswaldzkim nie zachowały się wszystkie rysunki, a istniejący zespół jest częścią większej całości. Wśród podejmowanych motywów znajdują się nie tylko te bardzo popularne, takie jak bramy miejskie, domy przy kościele Mariackim czy gotycka kamienica na tyłach ratusza. Niektóre rysunki przedstawiają fragmenty zabudowy mało lub zupełnie nieznaną. Artysta starał się przedstawić miasto z różnych perspektyw.

Tematem lub motywem kilku rysunków są różne budowle należące do średnio-wiecznego systemu obronnego, a więc założenia nadającego zabudowie widomy status miasta. Brama Pyrzycka została pokazana od strony miasta wraz z gotycką kamienicą kupiecką Kletzina, obecnie mieszczącą bibliotekę miejską. Rysunek dokumentuje wygląd kamienicy z czasu, kiedy jej parter poprzedzała przybudówka z wnękowym portalem, pokojami służbowymi po bokach i wejściami do piwnic.

Zastosowane przez Kühna ujęcie Bramy Wałowej od strony Ostmauerstrasse (obecnie nieistniejącej), zza malowniczego ganku zwieszającego się nad uliczką, było w XX wieku popularne wśród weducistów Stargardu. Malowali ją od tej strony tak-

³ Spuścizna Maxa Kühna znajduje się w zbiorach Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg, w rękach rodziny i kolekcjach prywatnych w Stuttgarcie. Poza pojedynczymi pracami nie została opublikowana. Za możliwość zapoznania się z nią, materiał ilustracyjny i uzupełniające informacje umożliwiające powstanie artykułu w niniejszym kształcie, dziękuję serdecznie Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg kierowanemu przez panią dr Annemarie Röder oraz panu Helmutowi Scheunhenowi. MNS posiada zespół rysunków, sześć obrazów olejnych oraz rycinę Kühna: nr inw. MNS/Rys/79; 511-534; 626, MNS-H-591, MNS/Szt/1118 i 1275-1279; MNS/Graf/3640.

⁴ Jeden rysunek niesygnowany, 23,0 x 16,0 cm; drugi zatytułowany w lewym górnym rogu *Am Mühlentor*, sygnowany i datowany u dołu, po lewej: MKuhn (monogram związany), po prawej: Stargard i Pom. 27.10.08, 17,3 x 12,1 cm, Landesarchiv Greifswald (dalej: LAG), Rep. 55, nr 57/110-111.

⁵ LAG, Rep. 55, nr 36/43 i 59 oraz nr 37/90-103.

że Ernst Kolbe, Fritz Plautz, Else Prielipp⁶. Jednak każda z tych kompozycji nieco inaczej przedstawia zaufek. Dopiero zestawienie ich z archiwalną fotografią⁷ pozwala stwierdzić, że właśnie rysunek Kühna nosi cechy widoku dokumentacyjnego. Artysta pokazał wylot Ostmauerstrasse także z przeciwnego kierunku, od strony Bramy Wałowej. Istotnie wzbogacił tym samym informację o wyglądzie sąsiadującej zabudowy i o formie murów miejskich dzielonych szeregiem arkadowych wnęk.

Na innych rysunkach Kühna rozpoznać można, oprócz znanej baszty Białogłównki widocznej w perspektywie Moviusstrasse (ob. ul. Kasztelańskiej), ruinę stojącej od strony rzeki Iny cylindrycznej baszty zwanej Wieżą Więzienną z charakterystycznym półkolistym rozglifionym otworem strzelniczym, otoczonej przez domy mieszczkańskie. Ciekawym dokumentem wyglądu tego rejonu miasta były przedstawione przez Kühna drewniane baraki wzniesione bezpośrednio wzdłuż Iny oraz zabudowa mieszkalna piętrząca się przy jednej z zachowanych czatowni (il. 1).⁸

Kompozycją potwierdzającą dokumentalne traktowanie przez Kühna rysowanych motywów jest widok narożnika Schuhstrasse (ob. ul. Szewskiej) z kamienicą o barokowym, wolutowym szczycie. Potwierdza to pocztówka fotograficzna wykonana w czasie, gdy w kamienicy mieściła się rzeźnia Augusta Krügera⁹ (il. 2).

Wśród rysunków Stargardu zwracają uwagę przedstawienia motywów nieznanymi, wzbogacających wiedzę o wyglądzie dawnego miasta. Należą do nich widoki: drewnianego mostu przerzuconego przez Młynówkę wraz z biegnącą za nim krótką uliczką, starego podwórza z wieżową klatką schodową na tyłach kamienicy mieszczącej aptekę „Pod Lwem”, piętrowej stodoły wzniesionej na obrzeżu Starego Miasta.

Prace Kühna dostarczają wielu informacji o zabudowie Stargardu, mówią o formie, proporcjach i detalach zabudowy, o technikach budowlanych, stosowanym materiale, o stanie zachowania budynków. Dzięki dobrej konstrukcji perspektywy mówią także o stosunkach przestrzennych między budynkami. Autorowi udało się jednak uniknąć suchej relacji oraz pedanterii w oddaniu szczegółów. Charakterystyczne, że interesowała go tylko zabudowa staromiejska mówiąca o chlubnej wielowiekowej przeszłości. W wyborze motywów wyrażała się patriotyczna postawa Kühna, którego rysunki, pozbawione sztafażu i upiększającej malowniczości, były pomyślane nie tylko jako kompozycje pamiątkowe dla współczesnych mu odbiorców, ale i jako źródło historyczne dla potomnych.

Podobnym przesłaniem artysta kierował się rysując w tym samym (1910) roku cykl widoków budowli szczebińskich¹⁰. Owe rysunki, tuszem, jak i ołówkiem, różnią się od stargardzkich sposobem kadrowania – z niewielkiego dystansu. Są studia-

⁶ Kolbe, 1912, s. 281 (jedna z kilku wersji); F. Plautz, *Stargard i. Pom. „Walltor”*, akwarela, E. Prielipp, *Walltor*, obraz olejny, oryginały obrazów Plautza i Prielipp w Heimatstube w Elmshorn. Za udostępnienie ich reprodukcji dziękuję serdecznie panu Marcinowi Majewskiemu.

⁷ Paul (?) Schröer, *Am Walltor*, reprodukcja w Schröer 1922, po s. 10.

⁸ Przygotowanie całego materiału ilustracyjnego do druku Pracownia Grzegorz Solecki.

⁹ Aniszewska 2002, il. s. 44.

¹⁰ LAG, Rep. 55, nr 3/20, nr 4/70-71, 77-79, 80-81, nr 6/76, 78, 79.

mi niewielkich, ale skomplikowanych przestrzeni. Ich przedmiot to głównie dawny zamek książęcy i kościół św. Jana. W przypadku zamku artystę interesowały detale architektoniczne – relikty średniowiecznej przeszłości zamku zachowane w przyziemiu skrzydła południowego i przylegających do niego wieżach – Zegarowej i Więziennej. Najstarsze skrzydło szczecińskiego zamku, mieszczące arsenał, po pruskich przebudowach prawie całkowicie zatraciło zabytkową substancję. Kühn upamiętnił to, co pozostało. Rysował formy gotyckich sklepień – promieniste i sieciowe układy żeber, przykłady wsporników oraz rozwiązania spływów żeber na wsporniki. Kilkakrotnie dokumentował wygląd drzwi w grubych murach Wieży Więziennej (il. 3). Dzięki dobremu warsztatowi ujawniającemu się w opanowaniu umiejętności operowania światłowociem artysta odtworzył skomplikowane plastycznie formy sklepień i zmienną głębię przestrzenną poszczególnych motywów. Potrafił również uchwycić nastrój właściwy przedstawianym pomieszczeniom. O rzeczowości jego podejścia do rysowanego przedmiotu świadczy identyczność w każdym szczególe dwu widoków drzwi do celi więziennej, mimo że wykonane są różnymi technikami – jedna piórem z zastosowaniem szrafowania, a druga ołówkiem pozwalającym na posługiwanie się miękką plamą¹¹.

Operowanie kontrastowym oraz stopniowanym światłowociem, wydobywającym i modelującym przestrzeń wnętrza budowli, miało istotne znaczenie w przedstawieniach kościoła św. Jana oraz klatki schodowej w kamienicy Loitzów. Widoki tych wnętrz są wyrazistym przykładem wyboru określonych punktów widzenia, umożliwiających ich obserwację z ukosa, tym samym dostarczających odbiorcy pełniejszych danych do poznania rozkładu wnętrza.

Zachowany zespół rysunków kościoła św. Jana obejmuje trzy ujęcia. Pierwszy to widok z nawy głównej w stronę ambony i południowej ściany świątyni z emporą organową. Południowa ściana kościoła oglądana z dala, w rozproszonym, silnym świetle, stawała się mało widoczna. Szkicowe zarysowanie jej delikatnymi kreskami oddaje ten efekt luministyczny. W prześwicie pod emporą wzrok napotyka mocne światło wpadające przez okno w elewacji bocznej. Jaskrawe promienie z górnych okien oświetlają policzki ławek oraz kosz i część parapetu ambony. Na filarach wyznaczają strefy półcieni. Utrwalenie tej gry światła jest także swego rodzaju dokumentacją nastroju panującego we wnętrzu kościoła w słoneczny dzień. Pozostałe rysunki kościoła św. Jana – ujęcie z empory bocznej w stronę prezbiterium i perspektywa nawy bocznej – unaocniają formę monumentalnych gotyckich sklepień, wysokość i masywność filarów, proporcje okien. Z rysunkowych świadectw Kühna odbiorca dowiadyuje się, jak surowe było to kościelne wnętrze. Jego wyposażenie stanowiły skromne neogotyckie sprzęty – ambona, ławki i empory. Wymyślną formę miały jedynie naftowe kinkiety udokumentowane przez Kühna na odrębnym szkicu, będącym studium gotyckiego portalu prowadzącego z nawy bocznej na ulicę.

¹¹ Rysunek ołówkiem na brystolu, 17,6 x 11,6 cm, nr inw. MNS/Rys/79.

Wnętrze kamienicy Loitzów Kühn przedstawił zapewne, aby uwiecznić osobliwy widok gotyckiej spiralnej balustrady schodów. Skomplikowany profil balustrady uchwycił z pomieszczenia przylegającego do klatki schodowej. Pozwoliło to przedstawić go w widoku prostopadłym i dzięki temu zachować wierność proporcji.

Dokumentalny charakter mają również ilustracje do książki *Das schöne Pommern* z 1933 roku, których wzorami były rysunki Kühna piórem w tuszu¹². Niektóre z motywów są dość uproszczone, schematyczne, gdyż artysta rzadziej stosował szrafowanie, a częściej posługiwał się konturem. Rysunki przedstawiają sylwetki ważniejszych miast pomorskich, wnętrza urbanistyczne i architekturę. Wśród ilustracji wyróżnia się widok na dachy kamienic otaczających katedrę w Kołobrzegu oraz fragment Pырzyc w rejonie Bramy Szczecińskiej – perspektywa ulicy biegnącej wzdłuż murów obronnych, zabudowanej kamienicami czynszowymi. Pierwszy z rysunków dokumentuje wygląd i rozmieszczenie sięgających średniowiecza ryglowych kamienic kołobrzeskich. Zawiera też rzadki u Kühna motyw rodzajowy – śródmiejskie podwórko z winoroślą czy bluszczem pokrywającym oblaną słońcem ścianę domu i sznury bielizny suszącej się w cieniu. Druga z prac ukazuje formę i układ domów w pierzei ulicznej, ale nie mówi nic bliższego o wystroju elewacji tych kamienic. Dokładnie, ze szczegółami, udokumentowana została dyspozycja frontowej ściany kilkukondygnacyjnej kamienicy mieszczącej aptekę dworską w Kołobrzegu. Można nawet odczytać napis umieszczony w szczycie pomiędzy gałązkami: *Hof-Apotheke/priv. 1656*. Inną budowlą, a raczej jej fragmentem ukazany w zbliżeniu, jest neobarokowy portyk zamku Tützpatz koło Gültz. Posiada on półkolisty szczyt wsparty na czterech pilastrach, zdobiony parą herbów pod koroną i płonącą wazą.

Omówione konwencjonalne rysunki ilustracyjne, należące raczej do grafiki użytkowej, niewiele mówią o artystycznych umiejętnościach Kühna. Jego możliwości twórcze ujawniają się w studiach pejzażu. Pasją Kühna były w latach 20. i 30. pełne powietrza obrazy pomorskich równin i wód oraz przestworzy malowane tuszem, akwarelą i farbami olejnymi. Ich zapowiedź to kompozycja olejna z 1910 roku przedstawiająca młodą kobietę z bukietem kwiatów stojącą na zielonej murawie, na tle jednolicie szarobłękitnego nieba pokrytego deszczowymi chmurami¹³ (il. 4).

Krajobrazy z późniejszych dziesięcioleci są już pozbawione postaci ludzkich, nie pojawiają się na nich także zwierzęta. Pustka tych widoków sugeruje, że jedyłą osobą zaplanowaną w świecie przedstawionym jest odbiorca, dla którego obraz staje się tematem do kontemplacji albo emanacją jego świata wewnętrznego. Wydaje się, że wzorem kompozycyjnym i ideowym tych pejzaży były prace Caspara Davida Friedricha. Skłania do tego porównanie niektórych dzieł obu artystów wykazujące ich istotne podobieństwo. Należy do nich niedatowany widok doliny Odry – typowy pomorski krajobraz złożony z łagodnie pofałdowanego terenu z zagajnikami i pas-

¹² König 1933, il. s. 15-19, 21, 23, 25, 27, 30. Rysunki te wykonał Kühn wg fotografii opublikowanych m.in. w König 1930, il. po s. 44, 48, 50.

¹³ Obraz w Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg.

mami zieleni wzdłuż miedz oraz rozległymi łąkami lub pastwiskami¹⁴. Dwie trzecie kompozycji stanowi obszar nieba. Nastrój przygnębienia i smutku nadaje widokowi szary papier, na którym Kühn wykonał rysunek. Artysta wprowadził element symboliczny, umieszczając blisko osi, na szczycie pagórka, przypominający krzyż znak wysockościowy, być może mający znaczenie nawigacyjne. Nutę optymistyczną, świadczącą o istnieniu życia w tej pozornej pustce, wnosi widok dachów wiejskich chałup, które wyłaniają się z zieleni przy prawej krawędzi kompozycji. Ten widok podobnie jak inny rysunek Kühna – pejzaż doliny Odry w stronę Gór Bukowych (il. 5), wykonany 12 września 1942¹⁵, przypomina rugijski pejzaż Friedricha z 16 sierpnia 1801, *Widok na Putbus zza Wreechener See*¹⁶. W obrazie Friedricha z Rugii i widoku z motywem Gór Bukowych Kühna na obecność człowieka wskazuje zaorane pole.

Tradycja pejzaży omawianego typu, utrwalających formy charakterystyczne dla terenów położonych wzdłuż Bałtyku i Morza Północnego, kultywowana była w ciągu XIX wieku przez artystów z tych ziem i dlatego mogła być znana Kühnowi. Do przykładów takich kompozycji należy *Pejzaż Holsztyński* Johanna Wilhelma Cordesa, obraz olejny z 1847 roku, na którym dachy chłopskich chałup wynurzają się z zagłębienia wyniesionej równiny pokrytej łąkami dojrzałych zbóż¹⁷. Postać chłopa rozumianego jako fundament społeczeństwa, a także przejawy jego kultury materialnej, zwyczaj i krajobraz naturalny przekształcany przez rolników – otoczone przez romantyków nie tylko zainteresowaniem, skryształowanym stopniowo w odrębną naukę, ale i wyniesione na piedestał – w czasach Kühna stanowiły dla artystów temat wzorcowy. Podejmując go, szczeciński pejzażysta potwierdzał swój emocjonalny i uczuciowy związek z rodzinną ziemią.

Innym należącym do pełnych metaforycznej wymowy ojczystych pejzaży Kühna jest perspektywa miedzy, rysunek z 8 czerwca 1942¹⁸ (il. 6). Miedza ta rozdziela obszar zaoranego pola z ciągiem bruzd biegnących w dal, jakby ku niebu, od jednolitej, niejako bezbarwnej i bezpłodnej płaszczyzny nieużytku.

W wielu kompozycjach przedstawiających okolice Szczecina, a rzadziej inne tereny pomorskie, Kühn wyrażał przywiązanie do ojczystej ziemi w sposób mniej wyrazisty. Zynił to jedynie przez sam fakt, że chętnie i systematycznie portretował rodzimy pejzaż w całym jego bogactwie i różnorodności form przyrodniczych. W tych widokach ujawniała się potrzeba artysty do utrwalania specyficznego wyglądu i barwy okolicznego krajobrazu, jego zmienności zależnej od chwilowych zmian pogody i następujących po sobie pór roku. Było to podejście charakterystyczne dla malarstwa plenerowego. Przykładami są widoki wzgórz koło Osowa malowane w styczniu i lutym

¹⁴ Rysunek sepią na szarym papierze naklejonym na karton, 37 x 48,2 cm, nr inw. MNS/Rys/626.

¹⁵ Rysunek ołówkiem, piórem w tonie brunatnym i akwarelą na różowym papierze, 20,5 x 23 cm, nr inw. MNS/Rys/528.

¹⁶ Zschoche 1998, s. 24, il. 14.

¹⁷ Lübeck 1988, s. 64, il. 12.

¹⁸ Rysunek piórem w tonie brunatnym i niebieskim oraz akwarelą na brystolu, 28,1 x 18,8 cm, nr inw. MNS/Rys/522.

1926 roku czy mokradeł koło Kopytnika na ziemi drawskiej uchwycone w burzowy dzień lipcowy tegoż roku¹⁹. W tych pracach cel artysty zawierał się nie tylko w dążeniu do wierności wobec motywu. Przejaskrawiając czy intensyfikując barwy, a w mniejszym stopniu wprowadzając arbitralny kolor, stylizację czy deformację elementów pejzażu, Kühn nadawał dziełu wymowę metaforyczną podobnie jak robił to C. D. Friedrich, a później przedstawiciele symbolizmu i kierunków awangardowych, począwszy od postimpresjonistów. Wskazane cechy sztuki Kühna widoczne są jeszcze silniej w pejzażach Rugii. Malowane w maju 1927 roku nad jeziorem w Vilmnitz na Rugii potężne dęby o zygzakowato poskręcanych konarach i gałęziach uginających się pod wpływem silnego wiatru, mimo dekoracyjności wywołują odczucie tajemniczości i grozy²⁰. Ich formy przypominają drzewa z kompozycji Friedricha, m.in. z obrazu *Drzewo kruków* z około 1822 roku²¹.

Krajobraz Rugii spopularyzowany przez Friedricha jako ucieleśnienie pejzażu pomorskiego, źródło patriotycznych motywów, malowany był przez Kühna niejednokrotnie. Podróże na Rugię należały do nielicznych, jakie artysta podejmował, wyruszając ze Szczecina. Na jednym z obrazów olejnych z maja 1926 roku tematem uczynił grobowiec Hunów koło Lonwitz, ale zgromadził wokół niego szereg patriotycznych motywów²² (il. 7). Ukazał grobowiec pośród pól z ustawionymi mendlami zboża, osłonięty przez potężny, wiekowy dąb. W głębi umieścił wieś z kościołem o wieży zwieńczonej wysmukłą iglicą, a horyzont zamknął ciemną, jednolitą ścianą lasu. Jaskrawe barwy pól i murawy na jego obrazie nie są przeciwne naturze, lecz stanowią efekt oddziaływania ciężkich burzowych chmur. Jednak pasmowo-koncentryczny układ samych chmur i gama fioletów im przypisana została zastosowana przez artystę pod wpływem kubizmu i ekspresjonizmu, nurtów wciąż jeszcze odczuwanych na Pomorzu jako awangardowe. Kühn z dużą swobodą poszukiwał środków do wyrażenia swoich idei i zamierzeń, czerpiąc z twórczości różnych artystów potrzebne mu elementy i nawiązując do wielorakich stylistyk.

Interesującym przykładem jego poszukiwań są dwa obrazy podobne tematycznie: malowane w maju 1927 roku widoki klifowego nabrzeża Rugii na przylądku Arkona i w Raddnitzer Höft²³. Arkona posiadała szczególną patriotyczną konotację ze względu na znajdującą się tam pozostałość systemu obronnego dawnego grodziska - świadectwo, jak głęboko w dzieje sięgały korzenie Pomorzan. W widoku Arkony, utrwalonym we wczesny słoneczny poranek, kiedy promienie światła nadają skałom złocistą barwę, Kühn zastosował tylko niewielkie uproszczenia w przedstawieniu klifu. Kompozycja emanuje radosnym nastrojem dzięki intensyfikacji błękitu nieba oraz wprowadzeniu

¹⁹ *Wüssower Höhen* i *Mannhagener Moor* – obrazy olejne na płótnie, 66,3 x 96 cm, nr inw. MNS/Szt/1278 oraz 66,5 x 96,5 cm, nr inw. MNS/Szt/1118.

²⁰ *Vilmnitz-Rügen* – obraz olejny na płótnie, 65 x 97 cm, MNS/Szt/1277.

²¹ Vogel, Lichtnau 1993, il. s. 20-21.

²² *Hünengrab bei Lonwitz (Rügen)* – obraz olejny na płótnie, 67 x 95 cm, nr inw. MNS/Szt/1279.

²³ *Arkona a. Rügen* i *Raddnitzer Höft a. Rügen* – obrazy olejne na płótnie, 64 x 95,5 cm, nr inw. MNS/Szt/1276 oraz 65,5 x 96 cm, nr inw. MNS/Szt/1275.

harmonii kolorystycznej pomiędzy partią nieba oraz ziemi i wody. Zgodność tę tworzą pasma podświetlonych przez słońce chmur, których kolor współgra z barwą skał i delikatnie odbija się w falach Bałtyku. Silniejszemu przekształceniu pod wpływem impulsów ekspresjonistycznych i kubistycznych uległa natura na widoku Raddnitzer Höft (il. 8), w którym Kühn w inny sposób dążył do osiągnięcia harmonii barwnej między partią przestworzy i powierzchnią ziemi. Błękit nieba i różowawa biel obłoków odbijają się nie tylko w falach morskich. Ich odbłaski pojawiają się też na skałach. Dopełniając barwy tonów pomarańczowych pokrywających klif, nadają im nierzezywisty wygląd²⁴. I obłoki, i klif poddane zostały geometryzacji. Podłużne skupiska chmur upodobnionych do baniek mydlanych kontrastują z kanciastymi strefami i płatami ziemi, które przypominają odbiorcy stromy brzeg morski. Kompozycja, nabierając bardzo dekoracyjnego, pogodnego charakteru, zdaje się emanować nieskrępowaną radością. Pomimo wrażenia spontaniczności jest ona jednak bardzo przemyślana, oparta na zgodzie trzech barw dopełniających (trzecią jest zieleń) i przeciwstawieniu sposobu malowania podłużnymi pociągnięciami pędzla (w partii klifu) i punktowania (w partii nieba). Lekkości przestworzy towarzyszy ciężar materii – ziemi i skał.

Rzadkość pośród kompozycji Kühna stanowił niedatowany pejzaż marynistyczny. Ponadto został on wykonany sposobem rzadko stosowanym przez omawianego artystę – techniką akwaforty²⁵. Rycina należy – w sensie ogólnym – do ciągu tematycznego przedstawień samotnej łodzi na bezkresnym morzu. Jednak w tym szczegółowym przypadku ukazuje jacht podczas regat na Bałtyku. Na jego pokładzie pracują żeglarze, w głębi po prawej widać szereg ścigających się łódek, a na horyzoncie, po lewej, zarys klifowego brzegu. Pionowy układ kompozycyjny, w którym partia wody zajmuje tylko jedną czwartą partii nieba, a wąski żagiel unosi się wysoko w wypełnione światłem przestworza, kojarzy się z pełnymi przestrzeni i światła konstruktywistycznymi dziełami Lyonela Feyningera i dostarcza kolejnego przykładu pracy Kühna nad uchwyceniem zjawiska przestrzenności oraz czerpania ze stylistyki różnych nurtów sztuki. Ta ostatnia cecha właściwa była niejednemu pomorskiemu artyście, m.in. Hansowi Hartigowi czy Julio Levinowi.

Kühn poszukiwał różnych sposobów budowania przestrzeni. Jeden z nich – oczami obserwatora uczestniczącego w przedsięwzięciu – zastosował w widoku barek płynących Odrą²⁶. Pierwszy plan, a jednocześnie prawie połowę powierzchni obrazu, zajmuje dziób łodzi widziany od dołu. Druga barka, silnie pomniejszona, ukazana jest w oddali. Zamknięcie głębi perspektywicznej stanowią brzegi lądu zaznaczone szkicowo po obu stronach dość wysoko podniesionego horyzontu.

²⁴ Podobną harmonię barw zastosował wcześniej C. D. Friedrich w obrazie *Wielki rezerwuuar* z 1832 roku znajdującym się w zbiorach malarstwa Państwowych Zbiorów Sztuki w Dreźnie, Zerner, Börsch-Supan 1976, nr kat. 201, il. 57.

²⁵ Kompozycja bez tytułu, akwaforta i sucha igła na tonowym tle, na papierze czerpanym, 16,8 x 12 cm, nr inw. MNS/Graf/3460.

²⁶ *Alter Kahnstevn*, reprodukcja w Bengtsson 1934, s. 28.

Omawiając widoki natury trzeba zwrócić uwagę na twórczość Kühna po II wojnie światowej. W tym okresie artysta zaczął czerpać z dorobku sztuki dalekowschodniej, łącząc jej osiągnięcia w zakresie kompozycji i barwy z dokonaniem europejskich twórców tzw. pejzażu intymnego. Przykładami takich obrazów Kühna są widoki wnętrza lasu nawiązujące z jednej strony do dzieł Louisa Douzette'a (*Waldlichtung*²⁷), a z drugiej do drzeworytów japońskich Hokusai'a z serii *Wodospadów*²⁸. Rozpadlina ziemna Kühna (il. 9) zarówno w gamie kolorystycznej, asymetrii układu, jak i w sposobie opracowania motywów wykazuje wspólne cechy z drzeworytami Hokusai'a zatytułowanymi *Zbójcy i Drwale*²⁹.

Odrębną, ale ważną i płodną w realizacji dziedzinę twórczości Kühna stanowią przedstawienia miast zniszczonych podczas drugiej wojny światowej – swego rodzaju reportaże z teatru wojny. Są to cykle rysunków z lat 1943–1946 z widokami ruin, w jakie obróciły się miasta Szczecin i Stuttgart w wyniku alianckich bombardowań. Kompozycje te należą do tematycznego ciągu przedstawień katastrof, takich jak pożary, katastrofy budowlane, a także artyleryjskie bombardowania miast prowadzone w trakcie nowożytnych europejskich wojen. Wymienione wydarzenia były przez wieki tradycyjnie dokumentowane technikami graficznymi, a częstotliwość przedstawień nasiliła się w drugiej połowie XIX wieku wraz z rozwojem wielkonakładowych czasopism ilustrowanych. Do takich czasopism należał londyński tygodnik „The Illustrated London News” wychodzący od 1842 roku. Pismo zatrudniało wyspecjalizowanych reporterów podróżujących do miejsc katastrof, aby sporządzać rysunkowe relacje w latach, gdy aparat fotograficzny wymagał jeszcze zbyt skomplikowanej obsługi, by móc służyć do wykonywania szybkiej relacji obrazowej w trudnych warunkach terenowych.

Cykle Kühna przypominają jedną z serii ilustratorskich, która powstała po wielkim pożarze Chicago szalejącym w dniach 8 – 10 listopada 1871³⁰. Przedstawienia Szczecina i Stuttgartu dzieli od Chicago jedynie skala wielkości, jaka dzieliła już wówczas miasta europejskie od amerykańskich. Serię z Chicago rozpoczyna panorama ruin miasta ukazująca całe spalone kwartały poprzedzone przez ruiny sterzące na pierwszym planie. Analogiczną panoramą Szczecina jest widok w stronę Hauptfriedhof (obecnego Cmentarza Centralnego)³¹. Kühn symbolicznie zestawiał dwie przestrzenie: żywych i umarłych, które w rezultacie wojny upodobniły się do siebie. Podobieństwa widoczne są także w widokach ruin poszczególnych budowli. Na przykład rysowana przez Kühna ruina szczecińskiej kamienicy z zaakcentowaną wysoką nagą ścianą³² przypomina kompozycję z ruiną domu Termonta w Chicago. Inny widok Kühna –

²⁷ Por. reprodukcja w Ehler 2000, s. 36, il. 7.

²⁸ Por. reprodukcja barwnego drzeworytu w Koschatzky, Strobl 1969, s. 219.

²⁹ Por. reprodukcje w Voigt 1963, il. 8, 2.

³⁰ *Ruins of Chicago after the fire*, „The Illustrated London News” 1871, Nov. 11, s. 448–449, 464–465, Nov. 18, s. 472–473.

³¹ Rysunek z 1944 roku, sepia i biel kryjąca na kartonie, 27,8 x 39,5 cm, MNS/Rys/518.

³² Rysunek z 1944 roku, czarny tusz i akwarela na kartonie, 37,5 x 26,1 cm, MNS/Rys/515.

ruina bogatej kamienicy historyzującej, której towarzyszy kikut drzewa³³, ma analogię w widoku chicagowskiego banku narodowego świecącego pustką otworów okiennych. Pierwszy plan obu wskazanych widoków zajmują stosy gruzu. Kühn chętnie stosował tak rozwiązane bliskie plany – ze szczegółowo przedstawionymi, sterczącymi z gruzu, elementami konstrukcji – budując głębię przestrzeni w widokach ruin Stuttgartu (il. 10-11). W niektórych rysunkach z tej serii tworzył ze zwalisk swoiste układy dekoracyjne. Podobieństwo ruin Stuttgartu i Chicago widoczne jest w wymownych widokach sterczących wysoko węglów domów przypominających skalne „świadki” wznoszące się na pustkowiu³⁴.

Istotną i charakterystyczną różnicą między cyklami – amerykańskim i europejskim – jest sztafaż. Na rysunkach Kühna postacie pojawiają się tylko wyjątkowo – w widokach Stuttgartu – aby wyrazić przekaz metaforyczny, dawać świadectwo życia kiełkującego wśród zgliszcz³⁵. W cyklu z Chicago figury ludzkie przypominają turystów kontemplujących ruiny świata antycznego, albo też są elementem relacji z przebiegu katastrofy.

Bogata twórczość Maxa Kühna, mimo że oryginalnych jego dzieł, jak i reprodukcji nie zachowało się zbyt wiele, zawiera wiele ciekawych problemów badawczych i zachęca do wielostronnego opracowania. W niniejszym omówieniu została zaprezentowana jedynie szkieletowo. Chodziło o zwrócenie uwagi na tego mało znanego, a wartego zainteresowania artystę, który związany był ze Szczecinem przez ponad pół wieku.

W *oeuvre* Kühna stale przejawiał się lokalny patriotyzm widoczny w wyborze przedmiotu obrazów czy grafik. Był nim wielokrotnie powtarzany krajobraz pomorskiej natury i miejscowości, a po 1945 roku widoki nowej ojczyzny. Szczególnie miejsce w twórczości Kühna zajmują dokumentacyjne rysunki ruin Szczecina i Stuttgartu. Z rzadka artysta podejmował interesujące kompozycyjnie motywy martwej natury czy portrety.

W polu jego zainteresowań niezmiennie znajdował się problem budowy przestrzeni świata przedstawionego, który Kühn starał się rozwiązywać na różne sposoby. Dzieła artysty charakteryzuje oparcie kompozycji na ujęciach diagonalnych lub z zawężonego punktu widzenia, ukazujących przestrzeń w sposób wycinkowy i przerysowany. Twórca stosował silny kontrast partii zacienionych i oświetlonych oraz kontrast skali planów bliskich i dalekich. Te zabiegi służyły wydobyciu i podkreśleniu wyjątkowości, niezwykłości tkwiącej w powszedniej rzeczywistości oraz nadaniu jej wymiaru symbolicznego. W sposobie przedstawienia elementów rzeczywistości Kühn często dążył do dekoracyjności. Aby ją osiągnąć, posługiwał się zarówno szczegółowym rysunkiem

³³ Rysunek z 1944 roku, brązowy tusz, biel kryjaca, akwarela na kartonie, 448 x 30,8 cm, MNS/Rys/514.

³⁴ Rysunki, w większości niepublikowane, znajdują się w zbiorach Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg, w zbiorach rodziny i w kolekcjach prywatnych. Reprodukacja pracy *Zerstörte Straße mit Abendhimmel* w Scheunchen 1989, s. 41.

³⁵ *Zukunft*, pióro w tuszu, akwarela, około 1945, reprodukcja w Scheunchen 1989, s. 41.

drobnych motywów, wyrazistym skomplikowanym konturem, jak i operował dużymi ujednoliconymi płaszczyznami. W latach 20. ulegał wpływowi ekspresjonizmu i kubizmu, widocznym w deformacji kształtu i barw przedstawianych pejzaży. W latach 1940. preferował surowość i pedantyczny realizm, nawiązując do tradycji Nowej Rzeczowości. W rysunkach ruin Stuttgartu widać też pewne odwołania się do stylistyki konstruktywizmu. Później w jego dziełach powróciły, w dojrzałej artystycznie wersji, rysy maniery początku XX wieku – skłonność do asymetrii i dekoracyjnego stosowania linii. W gruncie rzeczy sztuka Kühna tkwi korzeniami głęboko w tradycji: kierującego się w stronę dokumentowania nastroju i utrwalania egzotyki ruin pejzażu drugiej połowy XVIII wieku oraz uduchowionego, północnoniemieckiego, romantycznego krajobrazu C. D. Friedricha.

ZUSAMMENFASSUNG

Dokument, Landschaft, Reportage – Bewertung des Werks Max Kühns (1888-1970)

Max Kühn, Grafiker und Maler, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Stettin tätig war und ab 1945 in Stuttgart arbeitete, zählt zu den Persönlichkeiten der pommerschen Kunstwelt, die es sich lohnt, kennen zu lernen. Seine schöpferische Tätigkeit begann um 1908 und sein Studium absolvierte er zwischen 1911 und 1914 in Berlin. Von Anfang an widmete er sich Veduten- und Landschaftsthemen, denen er sein ganzes Leben treu blieb. Die früheste vom ihm bekannte Arbeit ist ein Zyklus von Federzeichnungen mit Dokumentationen Stettiner und Stargarder Architektur. Landschaften malte er anfänglich im Geiste der Plenaerialmalerei, unterlag jedoch in späteren Zeiten den Einflüssen verschiedener Strömungen, bis hin zu geometrischer Abstraktion, wie bei der Komposition künstlerischer Postkarten nach dem 2. Weltkrieg. Zu seinen ständigen Interessensbereichen zählte auch das Problem des räumlichen Aufbaus der vorgestellten Welt, das er auf unterschiedliche Weise zu lösen sich bemühte.

Zu einem festen Bestandteil in Kühns Werken wurde der Lokalpatriotismus, der in der Motivwahl für Gemälde und Grafiken sichtbar ist. Es waren häufig wiederholte pommersche Landschaften und Orte, wie auch, nach 1945 Bilder seiner neuen Heimat. Einen ganz besonderen Platz im Kühnschen Werk nehmen die dokumentarischen Zeichnungen seiner im 2. Weltkrieg zerbombten Heimatstadt Stettin und seiner neuen Lebensortes Stuttgart ein. Seltener versuchte sich der Künstler an interessanten Motiven eines Still-Lebens oder an Portraits. Für Kühns Werk ist die auf der Diagonalen aufgebaute Komposition charakteristisch, oder aus einer verengten Betrachterperspektive, die die dargestellte Welt ausgeschnitten und verzeichnet darstellt. Dabei nutzt der Künstler den starken Kontrast zwischen Licht und Schattenseite, wie auch den Kontrast zwischen der Nähe und dem Entfernten. Diese Methoden dienen der Hervorhebung und Unterstreichung des Außergewöhnlichen, der in die allgemeine Alltäglichkeit verwobenen Besonderheit und geben dem Ganzen einen symbolischen Charakter. In seiner Art der Darstellung alltäglicher Elemente griff Kühn nicht selten zur Dekorierung. Um dies zu erreichen bediente er sich sowohl detaillierter Zeichnungen kleiner Motive mit klaren, komplizierten Konturen, als auch großer vereinheitlichter Flächen. In den 1920er Jahren unterlag er dem Einfluss des Expressionismus und des Konstruktivismus, der in der Deformierung der dargestellten Landschaften und ihrer Farben sichtbar wird. In den 1940er Jahren bevorzugt er Rohheit und pedantische Realität der Neuen Sachlichkeit. Später kehrt sein Werk, in künstlerisch gereifter Weise, zu den Zeichnungen in der Art des beginnenden 20. Jahrhunderts zurück, zu seiner Hingabe zur Asymmetrie und zur dekorativen Anwendung. Die Kühnsche Kunst ist tief in ihrem Grunde verwurzelt mit der aus der Mitte des 18. Jahrhundert stammenden Tradition des fast schon dokumentarischen Festhaltens von Stimmungen und der Exotik von Ruinenlandschaften und mit dem Geiste der norddeutschen Romantik eines C.D. Friedrich.

BIBLIOGRAFIA

Aniszewska

- 2002 J. Aniszewska, *Obrazy stargardzkich ulic*, katalog wystawy, Muzeum w Stargardzie, Stargard 2002.

Bengtsson

- 1934 H. Bengtsson, *Pommersche Künstler der Gegenwart. Ausstellung im Städtischen Museum, Stettin*, „Das Bollwerk” 1934, nr 1, s. 27-30.

Ehler

- 2000 L. Douzette, *Spätromantische Malerei an der Ostsee*, red. M. Ehler, Stralsund 2000.

Gwiazdowska

- 2001 E. Gwiazdowska, *Widoki Szczecina. Źródła ikonograficzne do dziejów miasta od XVI wieku do 1945 roku*, Szczecin 2001.
- 2006 E. Gwiazdowska, *Leben und Werk des Stettiner Malers Max Hermann Kühn. Zwischen Pommern und Stuttgart*, „Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte” 2006, z. 3, s. 30-43.

Karge

- 1995 W. Karge, *Die bildende Kunst in Mecklenburg und Vorpommern. Ein Überblick zum Forschungsstand und zur Rezeption*, [w:] *Malerei, Graphik, Photographie von 1900 bis 1920 Kunst im Ostseeraum. Greifswalder Kunsthistorische Studien*, t. 1, red. B. Hartel, B. Lichtnau, Frankfurt am Main 1995, s. 37-46.

König

- 1930 *Pommern*, red. K. König, Stettin 1930.
- 1933 *Das schöne Pommern*, red. K. König, Stettin 1933.

Koschatzky, Strobl

- 1969 W. Koschatzky, A. Strobl, *Die Albertina in Wien*, Salzburg 1969.

Lichtnau

- 1997 B. Lichtnau, *Max Kühn (1888-1970) und die zeichnerische Dokumentation der Kriegszerstörungen in Stettin*, [w:] *Architektur und bildende Kunst von 1933 bis 1945. Kunst im Ostseeraum. Greifswalder Kunsthistorische Studien*, t. 2, red. B. Hartel, B. Lichtnau, Frankfurt am Main 1997, s. 143-156.

Lübeck

- 1988 *Holstein, wie es sich wirklich gezeigt. Künstler entdecken eine Landschaft 1800-1864*. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck 10.7.-28.8.1988. Katalog der Ausstellung, Lübeck 1988.

Mitelski

- 1985 M. Mitelski, *Widoki dawnego Szczecina w grafice i rysunku. Katalog zbioru Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin 1985.

Pommerscher

- 1921 Pommerscher Verein für Kunst und Kunstgewerbe, „*Pommersche Künstler*“, II. Herbst-Ausstellung 1921 (Vom 23. Oktober bis 27. November), Stadtmuseum Stettin 1921.
- 1922 Pommerscher Verein für Kunst und Kunstgewerbe, *Paul Klee, Adolf Erbslöh, Stettiner Künstler, Ausstellung November 1922*, Stadtmuseum Stettin 1922.

RI

- 1935 RI, *Heimische Kunst im neuen Haus der Städtischen Sparkasse zu Stettin*, „Das Bollwerk“ 1935, z. 10, s. 337-340.

Scheunchen

- 1989 H. Scheunchen, *Stuttgart im Zweiten Weltkrieg*, „Pommern. Kunst, Geschichte, Volkstum“ 1989, nr 4, s. 41.

Schröer

- 1922 P. Schröer, *Deutschlands Städtebau. Stargard i. Pom.*, Berlin-Halensee 1922.

Szczecin

- 1998 *Szczecin w niemieckim i polskim malarstwie XIX i XX wieku. Stettin in der deutschen und polnischen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, Schloss der Pommerschen Herzöge*, red. B. Igielska, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 1998.

Vogel, Lichtnau

- 1993 G.-H. Vogel, B. Lichtnau, *Rügen als Künstlerinsel von der Romantik bis zur Gegenwart*, Fischerhude 1993.

Voigt

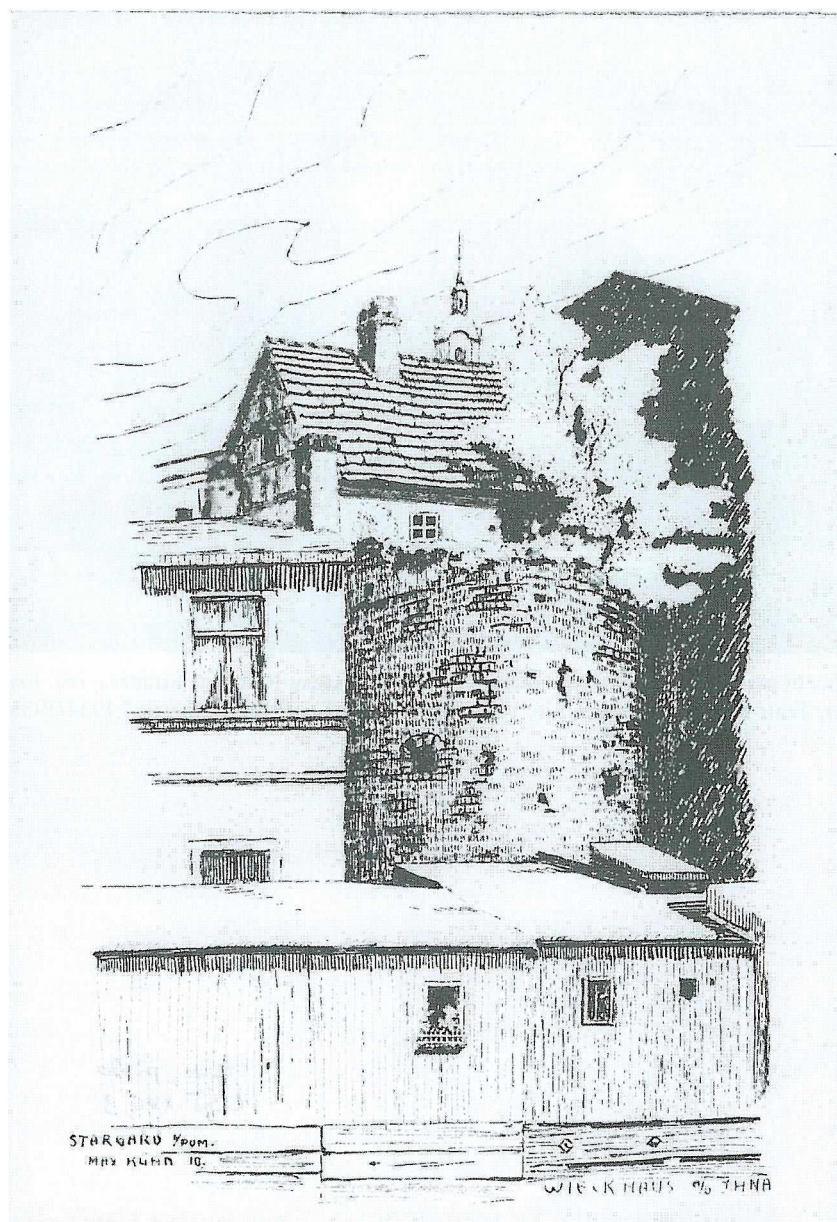
- 1963 B. Voigt, *Hokusai. Neun Farbholzschnitte*, Leipzig 1963.

Zerner, Börsch-Supan

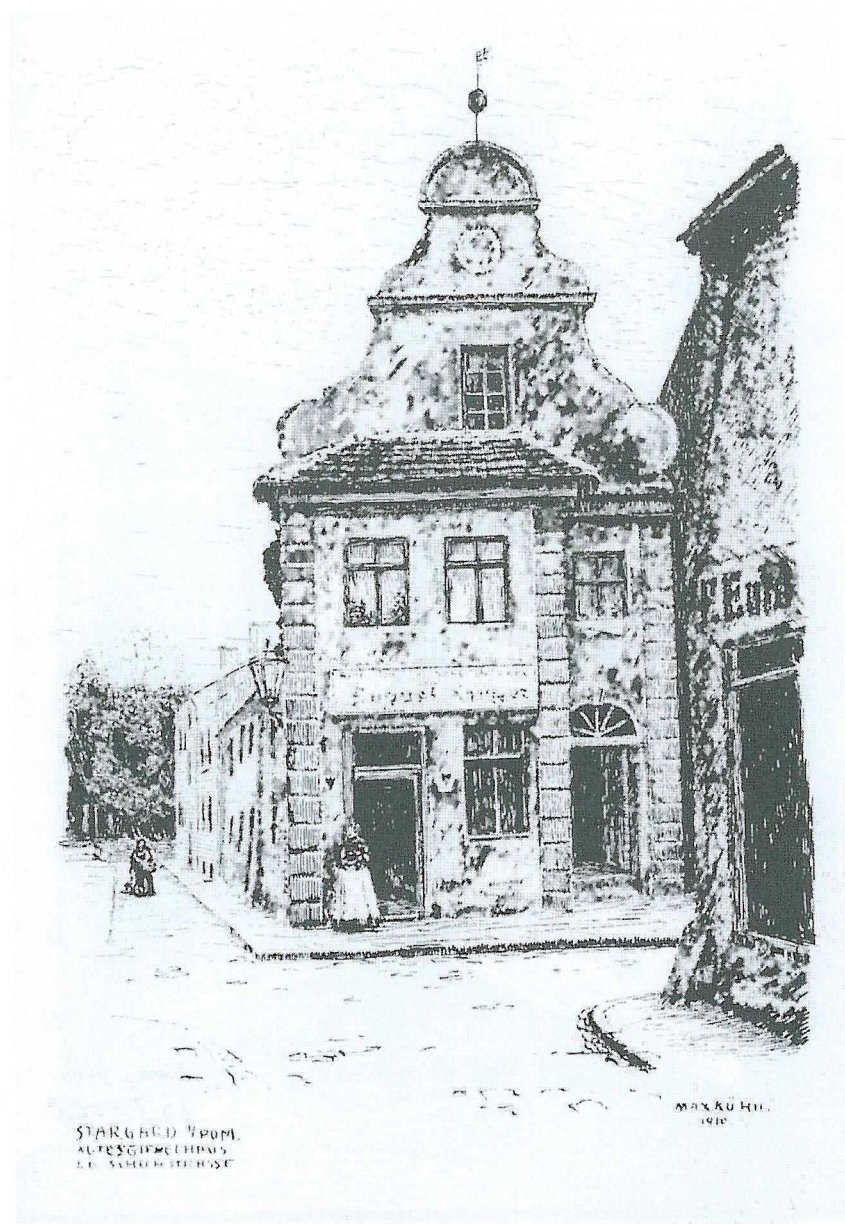
- 1976 H. Zerner, Helmut Börsch-Supan, *Tout l'oeuvre peint de Caspar David Friedrich*, Paris 1976.

Zschoche

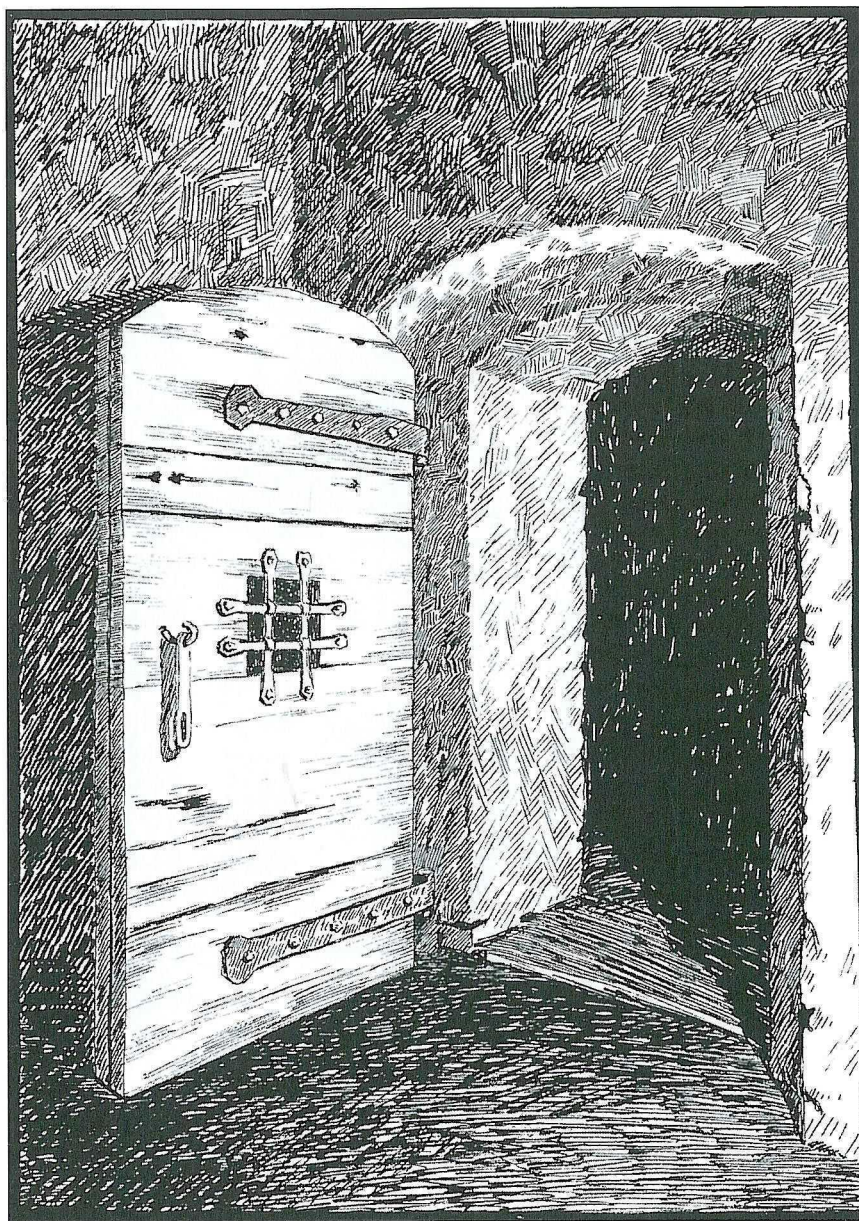
- 1998 H. Zschoche, *Caspar David Friedrich auf Rügen*, Amsterdam 1998.



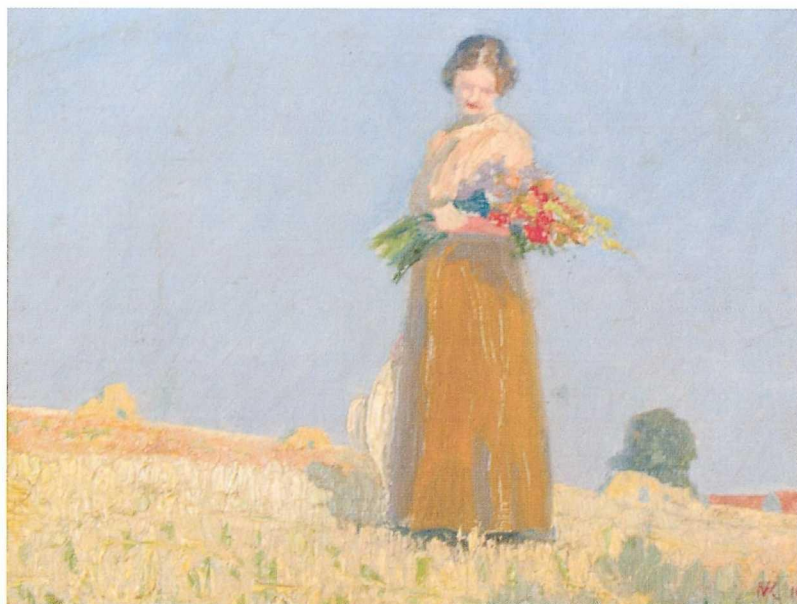
il. 1. Stargard, Fragment zabudowy nad Iną z ruiną bastei, 1910, pióro w tuszu, reprodukcja za zgodą Landesarchiv w Greifswaldzie, Rep. 55, Nr 37, 96



il. 2. Stargard, dom na rogu ul. Szewskiej, 1910, pióro w tuszu, reprodukcja za zgodą Landesarchiv w Greifswaldzie, Rep. 55, Nr 37, 98



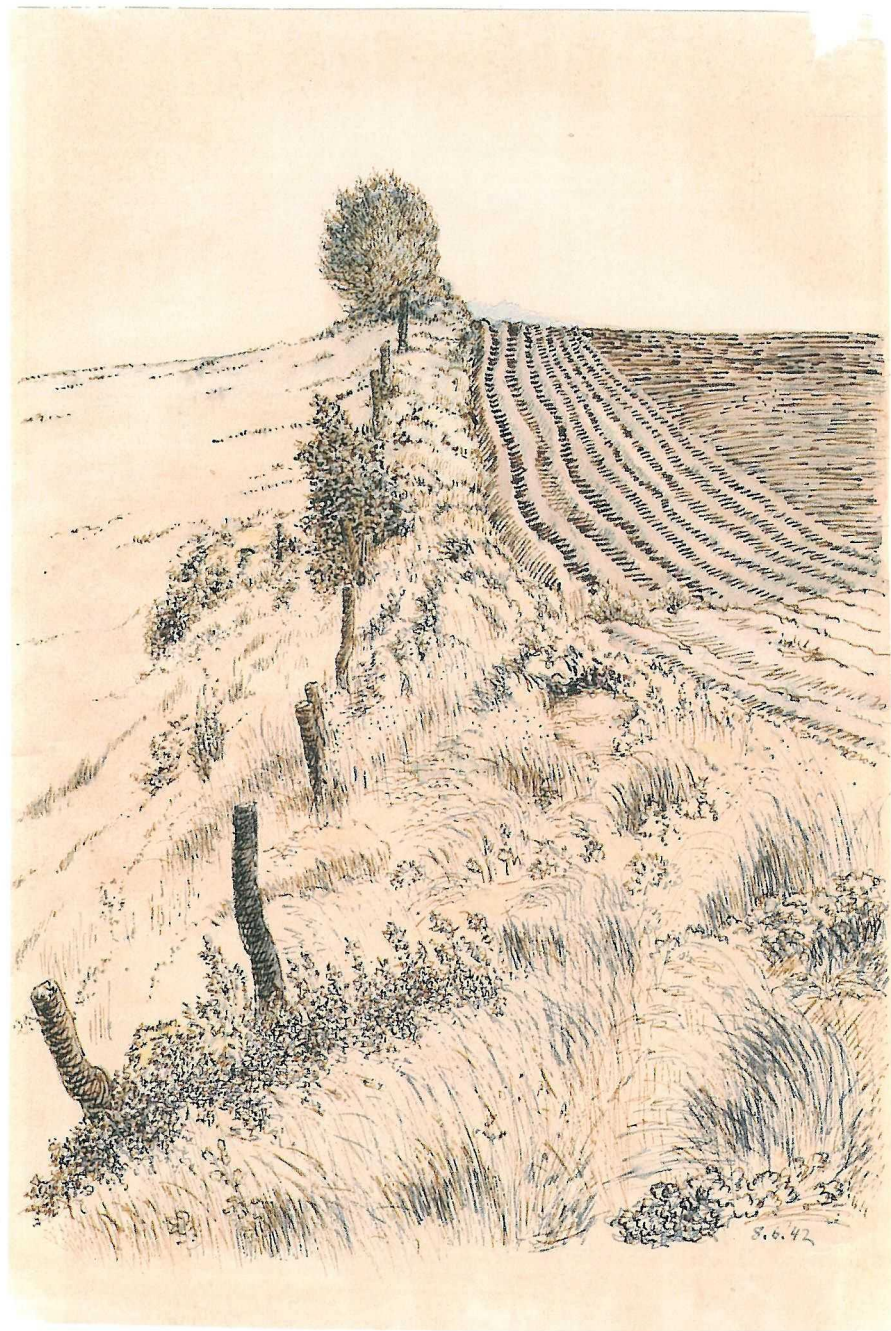
il. 3. Szczecin, zamek, wewnątrz Wieży Więziennej, 1910, pióro w tuszu, reprodukcja za zgodą Landesarchiv w Greifswaldzie, Rep. 55, Nr 4, 70



il. 4. *Młoda kobieta z bukietem gladioli na tle pomorskiego pejzażu*, 1910, olej na płótnie, reprodukcja za zgodą Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg



il. 5. *Widok doliny Odry w stronę Gór Bukowych*, niedatowany, akwarela, Muzeum Narodowe w Szczecinie. Fot. G. Solecki



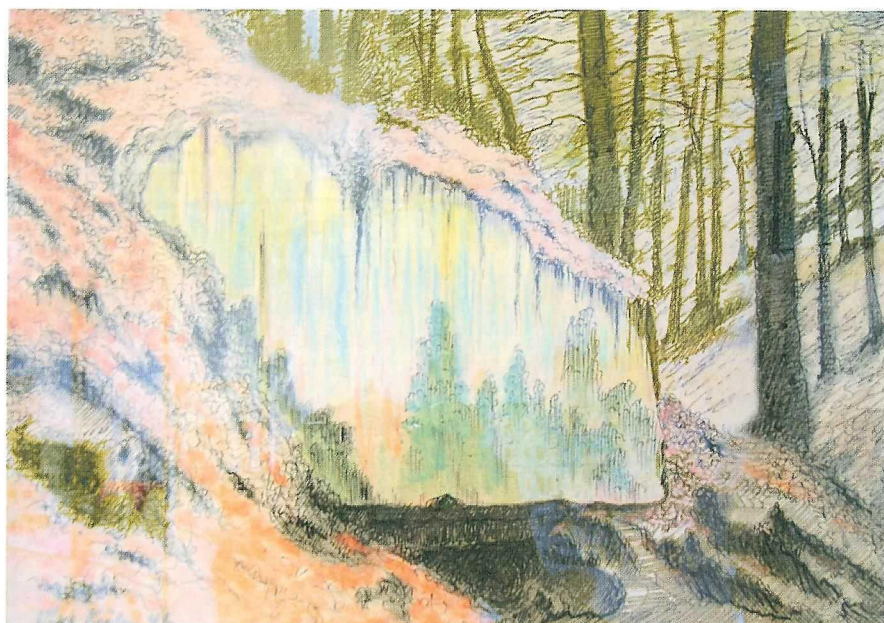
il. 6. *Miedza*, 1942, rysunek tuszem w tonie czarnym i niebieskim, akwarele, Muzeum Narodowe w Szczecinie. Fot. E. Daszyńska



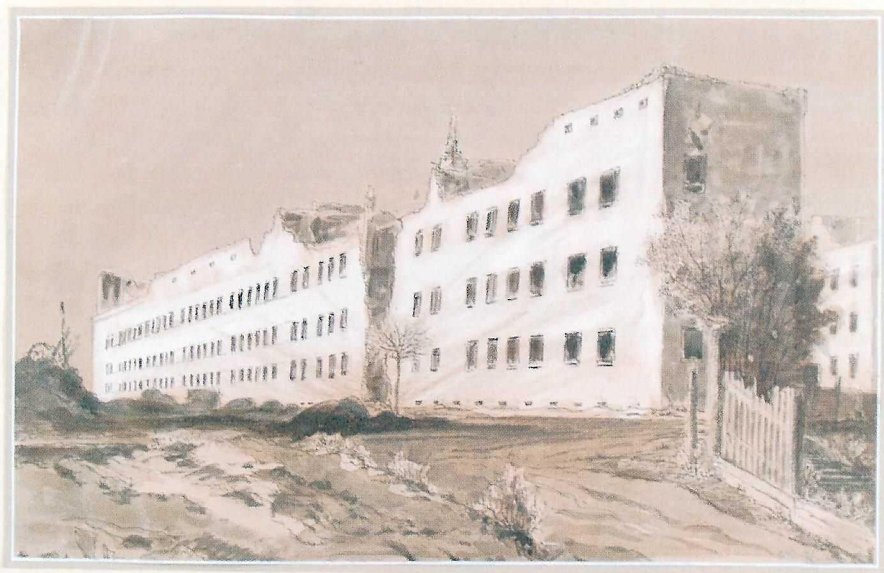
il. 7. *Rugia, Grobowiec megalityczny koło Lönwitz*, 1926, olej na płótnie,
Muzeum Narodowe w Szczecinie. Fot. G. Solecki



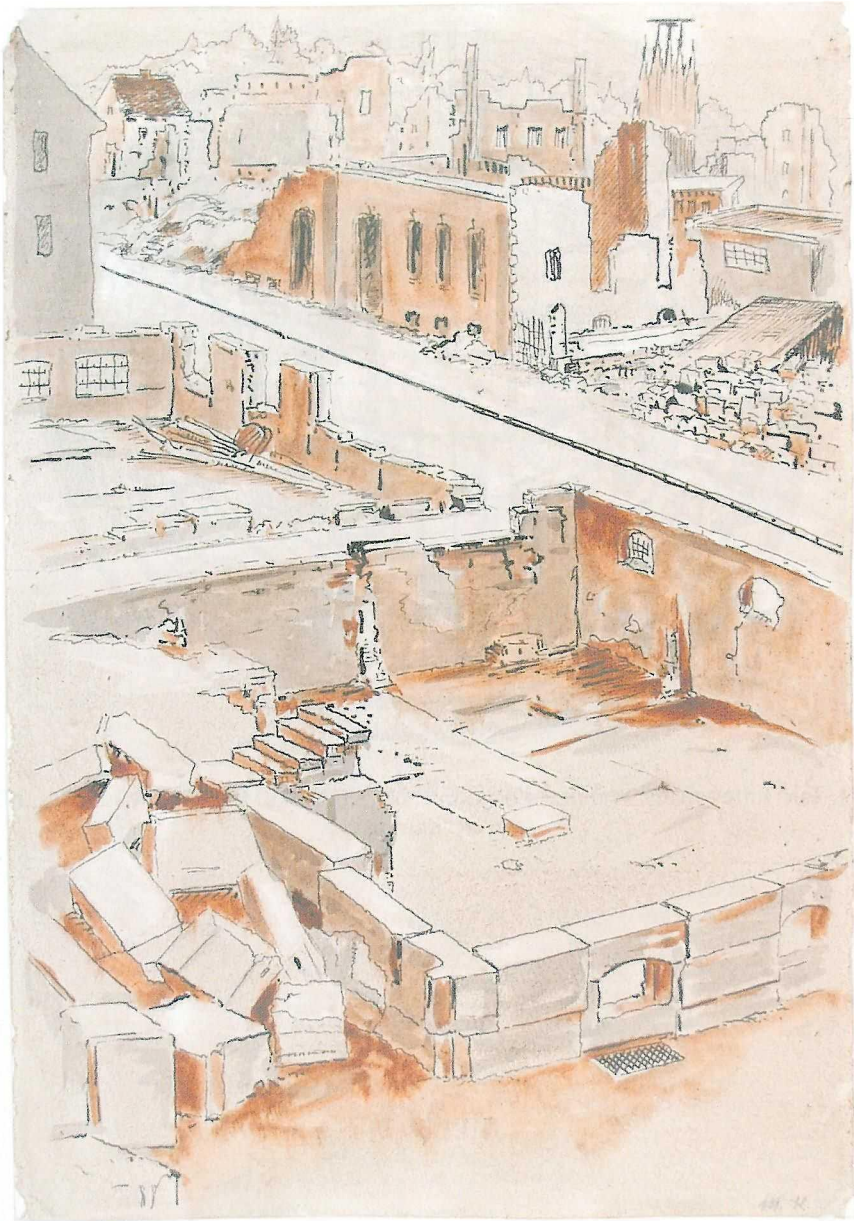
il. 8. *Rugia, Raddnitzer Höft*, 1927, olej na płótnie,
Muzeum Narodowe w Szczecinie. Fot. G. Solecki



il. 9. *Wnętrze lasu*, 1946, pastel, reprodukcja za zgodą Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg



il. 10. *Stuttgart, ruina domu*, nie datowany, 1946 (?) akwarela, reprodukcja za zgodą Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg



il. 11. Stuttgart, widok z góry na fragment ruin, niedatowany, 1946 (?), akwarela, reprodukcja za zgodą Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg