

## KUNST IN POLEN - POLNISCHE KUNST

Jan K. Ostrowski

Königlicher Schloss Wawel, Kraków

Die Wechselbeziehungen zwischen den Begriffen "Polen" und "Kunst" sind komplex und schwer eindeutig zu bezeichnen. Man kann ebenso gut kontradiktorische Thesen verteidigen: die außerordentliche Rolle der Kunst in unserer Geschichte; und ganz im Gegenteil dazu das Desinteresse der Polen für künstlerische Fragen, und was dahinter steht, die Verspätung und Armut unserer Errungenschaften in diesem Bereich. Eine komplette Analyse dieses Problems ist im vorliegenden Vortrag nicht möglich. Ich werde nur versuchen, Hauptbegriffe zu ordnen und wichtigste Tatsachen darzustellen.

Er gibt keinen Zweifel daran, dass Polen die Bezeichnung als Hauptzentrum europäischer Kunst nicht anstreben darf. In den Zeiten, wo raffinierte Kunstformen in den Mittelmeerländern blühten, kamen ästhetische Bedürfnisse der Einwohner des heutigen Polens in einfachen Formen zum Ausdruck und wurden meistens in wenig dauerhaften Materialien realisiert. Es war keine spezielle Untugend unserer Vorfahren. Die Dinge entwickelten sich ähnlich auch in den anderen Ländern nördlich der Alpen, die in den organischen Kontakt mit der Mittelmeerkultur als Ergebnis der Grenzerweiterung des römischen Imperiums und der Fortschritte der Christianisierung kamen. Das *limes romanum* umfasste niemals das Territorium Polens, das sich an die lateinische Kulturgemeinschaft erheblich später als Frankreich oder Deutschland anschloss, den Ländern, mit welchen wir uns so gerne vergleichen. Der Kontakt von Polen mit den Kulturzentren im Süden und Westen des Kontinents blieb übrigens lange beschränkt durch die natürlichen Bedingungen: die Lage des Landes hinter den Karpaten, in den Stromgebieten der Flüsse, die sich alle nach Norden richten und auch ein minimaler Anschluss an das Meer, das einen breiten Zugang zu der Welt der skandinavischen Völker sicherte.

Trotz der Isolation von den süd- und westeuropäischen Kulturzentren ermöglichten die natürlichen Mittel des Landes (von den Chronisten erwähnte Fülle der Landwirtschaftsprodukte, des Wildes, des Holzes usw.) eine relativ wohlhabende Existenz, ohne lästige und gefährliche Eroberungs- oder Handelsexpeditionen unternehmen zu müssen. In der Isolation und in der Möglichkeit, eine fast autarkische Wirtschaft zu führen, liegt wahrscheinlich die Ursache der Armut der künstlerischen Errungenschaften der ersten Jahrhunderte unserer Geschichte und nicht in den sonderbaren Merkmalen des Intellektes und Charakters unserer Vorfahren. Sehr bald, (aus der Perspektive des geschichtlichen Prozesses betrachtet) fing aber das Land an, seine Verspätung nachzuholen. Spätestens seit Anfang des 13. Jahrhunderts wurde Polen mit seinem potentiellen Reichtum zu einem attraktiven Gebiet für Kolonisten aus dem Westen, vor allem aus Deutschland. Unter verschiedensten Zivilisations- und Technikneuheiten die von den Neuankömml-

lingen mitgebracht wurden, war vom Standpunkt der künftigen Entwicklung der Kunst eine am wertvollsten, nämlich das Modell der autonomen Gemeinde, in Polen das „Magdeburger Recht“ genannt, welches eine schnelle Entwicklung der Städte erlaubte.

Ich möchte diese These kurz begründen. Durch die unzähligen Städtegründungen im Mittelmeerraum war es möglich, dass sich die griechische und römische Kultur schnell entwickeln konnte. Die städtische Zivilisation wurde durch die römische Expansion in den Norden gebracht. Dieses war die unerlässliche Grundvoraussetzung für die Entwicklung der westeuropäischen Kultur, die von uns (vielleicht nicht vollständig richtig) als natürlich oder geradezu einzig möglich betrachtet wird. Große literarische oder philosophische Errungenschaften können, wie es scheint, in der Isolation entstehen, aber die Architektur, Malerei und Skulptur sind par excellence städtische Erscheinungen. Ihre Entwicklung nährt sich aus einem komplizierten Geflecht sozialer und ökonomischer Bedingungen, die die Fragen der Berufsausbildung, Berufsausübung und des Kunstmarktes betreffen. Am wichtigsten ist aber das lebendige Milieu, das den Austausch der Inspirationen und die Bewertung der eigenen und der fremden Errungenschaften ermöglicht. Florenz, Rom und Paris waren Zentren der Kunst, nicht nur im bildlichen, sondern auch im geographischen Sinne. In diesen Städten gruppierten sich zahlreiche Künstler und es entstanden herrlichste Werke. Ländliche Gebiete, die diese Städte umgaben, waren vom Standpunkt der künstlerischen Tätigkeit fast genauso passiv, wie die Provinz irgendeines peripheren Landes, so etwa Polens.

Das Fehlen der beschriebenen Bedingungen bedeutete eine elementare Barriere für die Entwicklung der Kunst und verurteilte potentielle Talente zum Stillschweigen, im besten Fall zu provinzieller Vegetation. Als Gegenteil dazu brachte die Entstehung der Stadtorganisation ganz neue Perspektiven mit sich. Im späten Mittelalter ging die polnische Kunst durch eine Entwicklungsphase, in der die gesetzlichen und sozialen Bedingungen grundsätzlich identisch waren wie in Westeuropa. Die rechtliche und soziale Struktur der polnischen Städte war sehr ähnlich wie in ganz Mitteleuropa und vor allem in den deutschsprachigen Ländern. Die Kunst, allgemein als Handwerk betrachtet, wurde im Rahmen der Zunftorganisation ausgeübt, mit ihrer hierarchischen Struktur, mit den detaillierten Vorschriften, die alle Lebensbereiche regulierten, mit dem eigenartigen Ausbildungssystem, und mit der Pflicht der Gesellenwanderschaft. Im Ergebnis weichen polnische Malerei und Skulptur der Spätgotik in Stil und Niveau nicht von der Mehrheit der Zentren in Mittel- und Nordeuropa ab. Die herrlichsten Werke wurden zwar von einem Einwanderer aus Nürnberg geschaffen, aber in derselben Zeit gewann Bayern seinen vorzüglichsten Maler in der Person des Jan Polak, der gewiss eine Etappe seiner Gesellenwanderschaft zur neuen Heimat machte. In jeder Sammlung der polnischen Malerei sieht man aber eine Zäsur, die um 1530 fällt, die nicht so sehr eine Grenze zwischen stilistischen Phasen, als vielmehr eine dramatische Senkung des Niveaus und sogar ein physisches Schwinden der malerischen Tätigkeit anzeigt.

Der mittelalterliche soziale und intellektuelle Rahmen der Kunstausbübung zerfiel zu dieser Zeit in ganz Europa. Das Zunftsystem entsprach nicht mehr der neuen Würde des Künstlers, der nicht mehr als Handwerker betrachtet werden wollte, sondern seinen Platz unter den Dichtern und Gelehrten sah. Vor allem jedoch waren die didaktischen Methoden der Zünfte nicht imstande, die Beherrschung der unerlässlichen Fertigkeiten für die kompetente Kunstausbübung in den modernen Zeiten zu sichern - vor allem die Regeln der mathematischen Perspektive und der Anatomie, aber auch der humanistischen Gelehrsamkeit. Die Herausforderung der neuen Zeiten bedeutete in allen Ländern eine schwierige Schwelle und führte zu Spannungen und Konflikten. In den großen Zentren kam es aber ziemlich schnell zur Entstehung neuer Rahmen des künstlerischen Lebens, vor allem des neuen Bildungssystems, mit den Kunstakademien als höchstem Ausdruck und außerdem mit den neuen Formen der Kunsttheorie, des Kunstpatronats, des Kunsthandels, schließlich auch der Kunstaustellungen und Kunstkritik. Diese Wandlungen konnten aber nur im Rahmen einer sich schnell entwickelnden städtischen Zivilisation folgen, als das Nebenprodukt des frühen Kapitalismus.

Wir kommen jetzt zur polnischen Situation zurück. Es ist allgemein bekannt, dass die Entstehung des Rechtssystems der Adelsrepublik am Anfang des 16. Jahrhunderts die Entwicklung der Städte gehemmt hat. Der dramatische Maßstab des Problems zeigte sich vollständig erst Mitte des 17. Jh., mit der tiefen Krise des ganzen Staatswesens. Kunstprobleme befanden sich in diesen Prozessen auf weitem Plan. Für unsere Erwägungen ist es aber sehr wichtig, dass in der Zeit, als man über die Gründung einer Kunstakademie hätte nachdenken sollen, in Polen die Pflicht der ausländischen Gesellenwanderschaft nahezu verschwand und ein erheblicher Teil der Stadtbevölkerung sich der Landwirtschaft widmen musste, statt die Anfänge der Industrie zu bauen.

Die Situation eines polnischen Kunstgönners im 17. und 18. Jh. war nicht einfach, desto mehr, als er seine Unternehmungen gewöhnlich nicht in Städten vollführen ließ, die (außer Warschau) ihre Attraktivität verloren, sondern auf seinen Landgütern, oft in der entfernten Provinz. Falls er sich eine ambitionöse Aufgabe gestellt hatte, hatte er praktisch keine andere Möglichkeit, als einen ausländischen Künstler herbeizubringen. Falls ihm der Maßstab der Kunstqualität fremd war (was fast eine Regel unter dem auf dem Land lebenden Adel war), war er auf lokale Künstler angewiesen, die nicht unbedingt talentlos waren, aber mit Sicherheit nur über eine veraltete und oberflächliche berufliche Vorbereitung verfügten. Als Konsequenz wurden sehr oft bedeutende Finanzmittel in zweit- oder drittklassige künstlerische Unternehmungen investiert. Beispiele dieser Art bilden zahlreiche Stiftungen der Fürsten Radziwiłł oder die Bildergalerie des Hetman Waław Rzewuski im Schloss Podhorce. Paradoxiertweise brachte die beschriebene Situation Vorteile für die Künstler. Mangel an qualifizierten Kräften sicherte die Beschäftigung aller, ohne Konkurrenzkampf und die Notwendigkeit, berufliche Geschicklichkeit vorzuweisen. In dieser Situation machte die Entstehung einer hervorragenden Bildhauerschule in Lemberg im 18. Jh. eine erstaunliche

Ausnahme. Ein Durchbruch erfolgte bis Ende der Adelsrepublik nicht, trotz der Mühen des Königs Stanislaus August Poniatowski und seiner aufgeklärten Zeitgenossen. Merlini, Bellotto, Bacciarelli und Norblin sind keine polnischen Namen, obwohl sich die zwei letzteren für mehrere Generationen in die polnische Tradition einschrieben.

Trotz allem ist die Sache weder einfach noch eindeutig. Wir haben hier mit der schon am Anfang erwähnten Möglichkeit der divergenten Interpretation derselben Erscheinungen zu tun. Es ist wahr, dass altpolnische Quellen von dem geringen Wissen der Polen zum Thema der Kunst zeugen; es ist wahr, dass das Land keine Großmeister hervorbrachte und keine großen Kunstsammlungen schuf. Mit Sicherheit bestimmte Polen die Entwicklungsrichtungen der europäischen Kunst nicht.

Das Bewusstsein dieser Tatsachen führt nicht unbedingt zu Minderwertigkeitskomplexen. Nur wenige Länder, vor allem Italien, Frankreich und Holland brachten große Meister und durchbrechende Werke hervor. Große Kunstsammlungen entstanden nicht so sehr dank besonderer Kenntnisse, sondern durch deren Akkumulierung durch gewaltige und reiche Dynastien, wie die der Habsburger, Bourbonen, Romanow und der herrschenden Familien in verschiedenen deutschen Fürstentümern.

Das künstlerische Erbe der neuzeitlichen Epoche ist in Polen trotz allem weder arm noch monoton. Der Reichtum des Landes (wenigstens der der Elite, die sich das Kunstpatronat leisten konnte), der Prestigeimperativ und die katholische „Theologie des Verdienstes“ führten zu zahlreichen und reichen Stiftungen, die oft ein hohes Kunstniveau repräsentierten. Eine ähnliche Situation ist übrigens bei der Mehrzahl der Nationen zu finden, die sich im historischen Prozess der Gestaltung europäischer Kultur auf peripheren Positionen befanden. Eben peripher, und nicht provinziell. Der Begriff der Randgebiete bedeutet einzig eine Entfernung vom Zentrum, enthält aber keine negativen Konnotationen und schließt weder die Möglichkeit der selbstständigen Entwicklung noch des Schaffens der wesentlichen Werte aus. Selbstverständlich ahmen gewöhnlich Randmilieus Ideen und Moden nach, die von den Großzentren zufließen. Sie sind aber oft imstande, originelle und hervorragende Leistungen zu schaffen. Eben in den Randgebieten kommt es manchmal zu den endgültigen Ergebnissen der Prozesse, deren Entwicklung im Zentrum von ständig neuerscheinenden Ideen durchschnitten wird.

Man kann mit diesem Schlüssel die polnische Kunst der Neuzeit interpretieren. Ihre Inspirationen sind fast immer in den großen Zentren des Westens zu finden: in Italien, Frankreich und den Niederlanden, teilweise in solchen auf dem deutschen Gebiet. Aus diesen Zentren importierte man Kunstwerke, Künstler und auch, was sehr wichtig ist, graphische Musterbücher. Dorthin begaben sich (leider zu selten) polnische Künstler, die die Bildung suchten. Ein Zufluss der nachfolgenden Inspirationsphasen ersetzte die organische lokale Entwicklung. Fremde Impulse,

oft von ausländischen Künstlern realisiert, trafen aber im Land mit einem sehr starken Komplex der hiesigen Bedürfnisse und Bräuche zusammen. Umgestaltet „nach dem polnischen Himmel und Brauch“, wie es ein Architekturtheoretiker im 17. Jh. schrieb, führten sie zur Entstehung spezifischer Typen der Kunstwerke, die im Ausland selten oder ganz unbekannt sind, solche wie die Kuppelgrabkapelle, das Grabmal mit der liegenden Figur, der ländliche Adelshof, das Sargporträt und die Grabfahne mit dem Porträt des Verstorbenen. Die Forschungen der letzten Jahre weisen auch auf vom europäischen Standpunkt aus wichtige Leistungen im Bereich der Barockarchitektur und Skulptur hin. Der Wert und die Eigenartigkeit der polnischen Renaissance- und Barockkunst liegt vor allem in der Erfindung der Ausdrucksformen für die lokale Kulturbesonderheit, was nicht weniger Interesse und Anerkennung verdient, als die Errungenschaften anderer Nationen.

Völlig neue Erscheinungen und Probleme brachte das 19. Jh. mit sich, das für die Polen, ganz gegen die europäische Regel, nicht ein Jahrhundert des Bauens moderner Strukturen des Nationalstaates war, sondern ein Jahrhundert der Teilungen und Okkupationen des Landes durch Nachbargroßmächte. Es war aber auch die Zeit wesentlicher Steigerung des patriotischen Bewusstseins, das in der Situation der Nationalgefangenschaft fast zu einer eigenartigen Nationalreligion wurde.

Die polnische Nation hatte im 19. Jh. keine natürlichen Führer, wie souveräne Herrscher, erfolgreiche Politiker oder siegreiche Feldherren. Um diese Lücke zu füllen, formulierte man eine höchst romantische Idee der Übergabe der geistigen Führung der Nation an die Kunst und die Künstler. Ihre Aufgabe war es, dem Volke seine Identität wieder zu geben und den Weg in die Zukunft zu zeigen. In der 1. Hälfte des 19. Jh. wurden drei romantische Dichter: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki und Zygmunt Krasiński als „Propheten“ - Führer der Nation anerkannt. Die nächste Generation hat einen Maler zu derselben Würde erhoben. Im Jahre 1878 kam es in Krakau zur beispiellosen Konsekration des Jan Matejko, der mit allem Ernst die geistige Führerschaft der polnischen Nation übernahm. Er erklärte das Interregnum (eine Periode ohne König), für dessen Dauer die oberste Gewalt der Nation durch die Idee der Kunst verkörpert werden sollte.

Diese romantische Idee der Anerkennung der Poesie und später auch der Malerei als höchsten Ausdrucks des Nationallebens hatte lange Zeit keine unmittelbaren Konsequenzen für die Bedingungen der Ausübung der Kunst und besonders der Malerei. Die kritische und theoretische Literatur sowie zahlreiche Memoiren enthalten eindeutige Zeugnisse, dass im Bewusstsein der damaligen Polen, vor der Mitte des 19. Jh. die polnische Malerei - und in dieser Zeit wurde die Malerei mit der Kunst in allgemeinen beinahe identifiziert - kaum existierte.

Die Diskussion über die Existenz und Aufgaben der Nationalkunst und besonders der Nationalschule der Malerei begann Ende der dreißiger Jahre des 19. Jh. und dauerte zwei Jahrzehnte lang. Den Malern wurde oft ihr durchschnittliches

Niveau und dem Publikum ein Desinteresse für die Kunst vorgeworfen. Manchmal erschienen geradezu überraschende Thesen. Noch 1857 trat Julian Klaczko mit der Idee hervor, dass die Polen keine eigene Kunst haben und diese sogar nicht brauchen, denn sie könnten nur physische und geistige Kräfte zersplittern, die im Kampf um Unabhängigkeit konzentriert werden sollten. Diese Meinung war schon in ihrer Zeit ganz anachronistisch und rief zahlreiche gewaltsame Proteste hervor. Auch andere Theoretiker, die über die Schwäche der polnischen Malerei jammerten, hatten im allgemeinen nur oberflächliche Kenntnisse ihres tatsächlichen Zustandes. Sie hatten aber Recht in einem wesentlichen Punkt: in Polen gab es in der 1. Hälfte des 19. Jh. noch immer keine günstigen Bedingungen für die Kunstausübung.

Es hatte aber weder mit der Farbe des polnischen Himmels noch mit dem Klima etwas zu tun, welches keine Anregung, die Nacktheit zu enthüllen, schuf. Nicht einmal mit dem Nationalcharakter der Polen, die angeblich Pferde und Säbel höher als ästhetische Genüsse schätzten. Die Barriere, welche die Entwicklung der Kunst hemmte, entstand durch das Fehlen der entsprechenden politischen, sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen und Mechanismen.

Die Verbesserung kam sehr langsam. Nach den Teilungen bemühte man sich, einige Konzeptionen des Königs Stanislaus August Poniatowski zu realisieren, welche die Entstehung der Nationalkunst ermöglichen sollten. Malereiunterricht wurde allmählich in die Universitätsprogramme eingeführt, was ein erster Schritt in Richtung künstlerischer Studien auf akademischem Niveau war. Ab 1819 wurden Malereiausstellungen in Warschau regelmäßig organisiert, die dann auch die Anfänge der Kunstkritik bedeuteten. 1853 entstand in Krakau die *Gesellschaft der Kunstfreunde* und später entstanden auch ähnliche Institutionen in Warschau, Lemberg und Posen. Immer mehr polnische Maler studierten in Rom, Paris und ab Mitte des Jahrhunderts vor allem in München.

Nach 1860 begannen die oben dargestellten Neuerscheinungen erste konkrete Ergebnisse zu bringen und es bestand endlich die Möglichkeit, das romantische Programm der Nationalkunst zu realisieren. Die Kritiker notierten mit wachsender Befriedigung Fortschritte der Malerei und begrüßten in der Person des Jan Matejko das lang erwartete Genie. Die schon erwähnte Weihung des Matejko als geistigen Führer der Nation wurde zur endgültigen Konsequenz dieses Prozesses. Die Malerei, die sich bisher am Rande der polnischen Kultur befand, verschob sich jetzt auf die Hauptposition. Eine analoge Evolution folgte in den Anschauungen über die Stelle der polnischen Kunst in Europa. Ungerechte Meinungen, die den Polen irgendeine Kunstfähigkeit absprachen, wurden von der genauso übertriebenen Überzeugung von der führenden Rolle der polnischen Malerei auf internationaler Ebene ersetzt. Die letztere Idee bestimmt noch heute gewissermaßen den polnischen Kunstmarkt, wo die polnische Malerei fast eine Ausschließlichkeit genießt und ausländische Werke nur ein geringes Interesse finden.

Die ungewöhnliche Verflechtung der Malerei mit den polnischen Nationalbestrebungen verlor ihre Aktualität teilweise um 1900, in der Zeit der Blüte der Nationalschule in der Malerei, die keineswegs den höchsten europäischen Errungenschaften nachsteht. Die Künstler dieser Zeit beanspruchten nicht mehr die Rolle der Nationsführer. Sogar diese, die wie Stanisław Wyspiański und Jacek Malczewski in ihre Kunst die patriotische Problematik aufnahmen, taten es nicht mehr wie Matejko mit dem Programm einer Geschichtsphilosophie für die ganze Gesellschaft, sondern auf eine individuelle Art, voller Anspielungen und Symbole. Diese Kunst war nur einer beschränkten intellektuellen Elite zugänglich. Am populärsten war die Idee über die Autonomie der Kunst, am prägnantesten in der „dekadenten“ These „Kunst für die Kunst“ formuliert. In der nächsten Generation, die ihre Aktivität im 2. Jahrzehnt des 20. Jh. begann und in der Periode zwischen zwei Weltkriegen die polnische künstlerische Bühne dominierte, wurde die Trennung der Kunst und der patriotischen Sendung schon endgültig. Die Evolution der Malerei selbst verursachte, dass ihre Möglichkeit eines direkten Eingriffs in die politischen und sozialen Probleme jetzt viel schwächer war. Übrigens erwartete dies fast niemand mehr. In den letzten fünfzehn Jahren vor dem 1. Weltkrieg entstand eine ganze Reihe polnischer politischer Parteien und militärischer Organisationen. Die Kunst hatte ihre Hauptrolle im Nationalleben beendet und die Maler brauchten nicht mehr die Rolle der Politiker und Generäle zu übernehmen.

Selbstverständlich bedeutet es nicht, dass das Problem selbst vergessen wurde. Die aus dem 19. Jh. stammenden, ihrem Ursprung nach romantischen Ideen kamen in der Zeit des Sozialistischen Realismus zurück, der die Kunst für Propagandazwecke zu benutzen versuchte.

Heutzutage muss die Frage über die Rolle der Kunst im Leben der polnischen Nation auf einer ganz anderen Ebene als in der Vergangenheit gestellt werden. Es geht nicht mehr um die Lösung der Nationalprobleme, sondern um den Grad des ästhetischen Bewusstseins der Gesellschaft, der eine der wichtigen Determinanten des Zivilisationsniveaus ist. Wie es scheint, sind die Polen intuitiv überzeugt von der Größe der polnischen Kunst und von dem organischen Bund dieser Kunst mit ihrem eigenen Leben, obwohl sie selbst in ihrem täglichen Verfahren etwas völlig anderes beweisen. Es geht nicht um die Position der polnischen zeitgenössischen Künstler in der Hierarchie der Weltkunst. Zwar genießen nur wenige von ihnen internationalen Ruhm, was jedoch keineswegs von ihrer Minderwertigkeit zeugt. Der Weltmarkt der zeitgenössischen Kunst wird von komplizierten Regeln regiert, die nicht unbedingt die wertvollsten Leistungen fördern. Die Ursachen einer tiefen Unruhe liegen woanders, nämlich in der Toleranz der Einführung hässlicher Gebäude und Werbeelemente in unsere Landschaft und in unsere Städte, einem erbärmlichen Niveau des Designs, geringem Interesse an der zeitgenössischen Kunst, das sich in einer winzigen Frequenz des Publikums in Ausstellungen und noch schwächerer Anwesenheit neuer Kunst in unseren Wohnungen ausdrückt. Im Westen, dessen Kultur wir oft als zu kommerziell be-

trachten, wurden diese Probleme schon viel früher gelöst. Die auf die breitesten Gesellschaftszirkel zielenden Erziehungsbemühungen, die mehrere Generationen lang dauerten, hatten zur Folge, dass ständiger Kontakt mit der Kunst nicht nur eine nobilitierende gesellschaftliche Pflicht, sondern auch ein authentisches Bedürfnis ist. Jede Statistik des Ausstellungspublikums beweist, dass die entfernte amerikanische Provinz mehr Kunstliebhaber hat, als Warschau oder Krakau. Eine intelligent geführte Erziehungsaktion hat dort das gesellschaftliche Bewusstsein tief geändert. Solche Aufgaben stehen noch vor uns und wir können uns weder ihre Unterlassung noch Verzögerung erlauben.

Zum Schluss muss ich, aber nur ganz kurz, einige Worte über das im Titel der Vorlesung gestellte Problem ausführen. Wir müssen uns überlegen, ob man in Bezug auf unser künstlerisches Erbe den Terminus „polnische Kunst“ oder „Kunst in Polen“ benutzen soll. Die Kunst ist selbstverständlich vor allem eine Welterscheinung, aber ihre Verbindung mit bestimmten Nationalkulturen ist wegen der Notwendigkeit der Materialklassifizierung begründet. Die Begriffe wie „italienische Kunst“ oder „französische Kunst“ weisen auf den organischen Bund der künstlerischen Errungenschaften mit der gegebenen Nation hin, wodurch man die ethnische Zugehörigkeit der Schöpfer sowie das Entstehen der Werke auf dem einschlägigen Nationalgebiet verstehen soll. Im Hinblick auf die starken Milieus, wie zum Beispiel Frankreich oder Italien, bereiten sie keine größeren Probleme, obwohl auch dort man auf viele atypische Beispiele hinweisen kann. Die Sache sieht etwas anders in den Ländern aus, wo zahlreiche Künstler fremder Herkunft wirkten, was in großem Ausmaß auch Polen betrifft. Ahistorische Betrachtung des Problems der Nationalität und verschiedene außerwissenschaftliche Rücksichten können hier zu solchen Behauptungen führen, wie die These der alten deutschen Wissenschaft, die die Erscheinung einer abgesonderten polnischen Kunst erst im 19. Jh. sah. Die polnische Kunstgeschichte machte übrigens ähnliche Fehler, und das beste Beispiel sind die Bemühungen, Veit Stoß eine polnische Genealogie zu verschaffen. Man darf selbstverständlich nicht verleugnen, dass zahlreiche in Polen tätige Italiener, wie Bartholomeo Berrecci, Santi Gucci, oder Giovanni Trevano nahe Beziehungen mit der Kunst ihrer Heimat bewahrten. Auf der anderen Seite arbeiteten sie unter den Polen und für die Polen, passßten ihre Werke an die lokalen Bedürfnisse und Bräuche an und schufen oft Werke, die vom Standpunkt der Funktion, des Typs und der Ikonographie völlig „polnisch“ waren. Es ist doch kein Missbrauch, die Werke der Künstler fremder Herkunft, die eine lange Zeit auf dem Gebiet Polens tätig waren, der polnischen Kunst zuzurechnen. Es schließt gar nicht aus, dieselben Künstler als Vertreter vorgeschobener Posten der italienischen, französischen oder deutschen Kunst zu betrachten. Eine Analyse ihrer Werke im Kontext der Kunst ihrer Herkunftsländer hebt übrigens gewöhnlich ihre polnischen Elemente hervor.

Polen war nicht nur Empfänger der Talente fremder Herkunft. Es reicht kunstgeschichtliche Lehrbücher Litauens, Weißrusslands oder der Ukraine einzusehen, die von polnischen Namen nur so wimmeln, um sich davon zu überzeugen. Man muss

sich auch damit versöhnen, dass unsere Nachbarn solche Künstler wie Polejowski, Gucewicz, Smuglewicz oder Chrucki als Landleute betrachten, genauso wie wir die obenerwähnten Italiener.

Die ethnische Herkunft des jeweiligen Künstlers macht also nur eines der vielen Elemente aus, die über die Angehörigkeit seiner Kunst zum Erbe einer bestimmten Nation entscheiden. Die Besonderheit unserer Geschichte fügt aber zu dem Problem „polnische Kunst - Kunst in Polen“ eine zusätzliche Komplikation historisch-geographischer Natur hinzu. Das Territorium des polnischen Staates änderte sich mehrfach. Die Grenzen der alten Adelsrepublik umfassten das gesamte Litauen und Weißrussland sowie erhebliche Teile der Ukraine und Lettlands. Die Kunst entwickelte sich auf diesen Gebieten in organischem Bund mit polnischen Kerngebieten, und die Kunstgönner litauischer oder ukrainischer Herkunft im 16-18. Jh. betrachteten sich überwiegend als Polen. Es ist also völlig begründet, die Mehrheit des künstlerischen Erbes der östlichen Gebiete im 15-19. Jh. zur polnischen Kunst zu rechnen (im Bezug auf die östlichen Woiwodschaften der 2. Republik gilt dies bis 1939). Auf der anderen Seite ist es ganz natürlich, dass die künstlerischen Errungenschaften derselben Gebiete, die im Laufe der letzten sechzig Jahre entstanden, als Teil der litauischen, weißrussischen oder ukrainischen Kunst zu betrachten sind. (Was in diesem Kontext mit dem Begriff der sowjetischen Kunst zu tun ist, ist schon ein separates Problem).

Wir müssen analoge Regeln im Bezug auf Schlesien, Pommern und Masuren benutzen und für jede Epoche entsprechende Kriterien anwenden. Die romanische Kunst in Breslau, die im Bereich des Piastenstaates entstand, betrachten wir als polnisch. Aber schon in der Epoche der Gotik entfernte sich Schlesien schnell von Polen und gravitierte politisch zum tschechischen Königtum, aber ethnisch und kulturell zu Deutschland. Das herrliche schlesische Barock gehört mit Sicherheit zu den tschechisch-österreichischen Errungenschaften und die schlesische Kunst von der 2. Hälfte des 18. Jh. bis 1945 - zu den deutschen. Schließlich ist der polnische Charakter der Kunst in Breslau nach dem 2. Weltkrieg offensichtlich.

Die Korrektheit der Terminologie und einfach die Ehrlichkeit verlangen also die Benutzung des vorsichtigen Begriffs „Kunst in Polen“ in Bezug auf die Gesamtheit des künstlerischen Erbes der westlichen und nördlichen Gebiete. Wir verzichten auf diese Weise nicht auf Nationalwerte, da das Erbe dieser Gebiete, durch Vertreter verschiedener Nationen, im Rahmen verschiedener Staatsstrukturen geschaffen, der ganzen Menschheit gehört. Die Polen, die dort seit zwei Generationen wohnen, erwarben nicht nur die Rechte für dieses Erbe. Sie übernahmen auch die Pflicht, dieses Erbe zu schützen und es zu erforschen (was polnische Kunstgeschichte seit Jahrzehnten kompetent macht.) und schließlich die Verpflichtung, von dessen Reichtum Zeugnis zu geben. In der täglichen Arbeit polnischer Kunsthistoriker ist also das Problem „polnische Kunst - Kunst in Polen“ praktisch unbedeutend.