

»Polnische Architektur kann nur mit dem Gefühl erkannt werden«. Der national-romantische Diskurs in der Kunsttheorie von Jan Sas Zubrzycki (1860–1935)

Die Ansichten Jan Sas Zubrzyckis gehören jenem Teil des polnischen kunsthistorischen Erbes an, der mit größter Beschämung am liebsten im Verborgenen gehalten wird. Zubrzycki selbst wurde jahrzehntelang als Inbegriff von Nationalismus, Reaktion und Obskurantismus betrachtet. Man sah in ihm den Hauptgegner, der dem Ansehen der polnischen Wissenschaft in Europa nur Schaden zugefügt hatte. Dieses intensive Verhältnis zu den von ihm eingeführten Kategorien, allerdings im Sinne einer lebhaft gefühlten Notwendigkeit, sie zu widerlegen, war eine zählebige Erscheinung. Mit Begriffen wie der »Weichselstil« oder das »Piastengewölbe« polemisierte man in Universitätsvorlesungen noch zu meiner Studienzeit, das heißt vor etwa zwanzig Jahren. Vor zehn Jahren widersetzte man sich der Veröffentlichung meiner Dissertation über Zubrzyckis Kunsttheorie¹ (in Polen, anders als in Deutschland, ist die Publikation der Doktorarbeit nicht obligatorisch) und riet mir, mich der »wahren« Kunst zuzuwenden, woraus eine Abhandlung über Melancholie hervorging.

Jan Sas Zubrzycki wurde 1860 in einer kleinadligen Familie zu Tłuste (Tovste) in Podolien geboren. In Lemberg (Lwów; L'viv) studierte er Architektur an der k.u.k. Polytechnischen Schule. Als Architekt entwarf er hauptsächlich Sakralbauten für die katholische Kirche, Rathäuser in Kleinstädten sowie Wohnhäuser für das Mittel- und Kleinbürgertum. Er lebte zuerst in Krakau (Kraków) und später in Lemberg, wo er ab 1912 als Professor für Architekturgeschichte an der dortigen Polytechnischen Schule tätig war. Zubrzycki starb 1935.

Begleitend zu seiner Entwurfstätigkeit verfasste Zubrzycki eine Vielzahl von Schriften. Seine wissenschaftliche und publizistische Tätigkeit begann er mit Bauaufnahmen von Denkmälern der polnischen Architektur. In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wandte er sich der Krakauer Gotik des 14. Jahrhunderts zu. Von den Beobachtungen August Essenweins und Władysław Łuszczkiewicz

ausgehend, analysierte er die Hauptmerkmale der damals entstandenen Kirchen, insbesondere das in ihnen angewandte sog. »Krakauer Konstruktionssystem« (bei dem die Strebebögen durch die ins Kircheninnere eingeführten und mit den Stützpfeilern der zwischen-schiffigen Arkaden verbundenen Strebepfeiler ersetzt wurden), das Piastengewölbe und die zwölfeckigen Pfeiler im Langhaus. Diese Merkmale erachtete er als Kennzeichen der »Krakauer Schule« und erhob sie in den Rang einer regionalen »Variante« des gotischen Stils. Nach 1900 begann er, dem nationalen Gehalt der Gotik eine übertriebene Bedeutung zuzuweisen, was auch in seiner Schrift über den »Weichselstil« seinen Niederschlag gefunden hat. Unter diesem Begriff subsumierte Zubrzycki die polnische Spielart des gotischen Stiles, die ihre prägnanteste Erscheinungsform in der Krakauer Gotik des 14. Jahrhunderts fände, aber auch für Großpolen, Schlesien und Pommern charakteristisch sei.² Neben dem »Weichselstil« entdeckte unser Architekt auch eine polnische Art der Renaissance – den »Sigismund-Stil«.³ Die Wurzeln beider suchte er im Holzbau urslawischen Ursprungs. Die »Zweiteilung«, d.h. die paarige Gliederung der Form – ein Kennzeichen des polnischen Nationalgeistes, dem angeblich von Natur aus ein gewisser Dualismus eigen war (Abb. 1, 2), hielt er für das kennzeichnende Merkmal, durch das sich die polnische Architektur von den anderen unterschied. Zubrzycki vertrat die Auffassung, dass Slawen an zwei Götter – Weißgott und Schwarzgott – glaubten, in der Grammatik die Zweizahl geschaffen hätten und überhaupt Manichäer gewesen seien.⁴

Nach 1910, und besonders in der Zwischenkriegszeit, erreichten die Konzeptionen Zubrzyckis den Gipfel des Chauvinismus und der wissenschaftlichen Fantasterei, als er behauptete, die gesamte Weltkunst habe slawische Wurzeln, und die Slawen hätten gar die Urbevölkerung Europas gebildet. Außerdem hätten diese auch die mykenische und keltische Kultur geschaffen. Die Slawen seien dann von den barbarischen Germanen – ihrem Erzfeind bis in die neueste Zeit hinein – vernichtet worden.)

Der slawischen Kunst sei die »Zweiteilung«, aber auch das Zeichen des Kreuzes zu Eigen. Ein solches Kreuz habe sich zu einem Kreis, der *mir*, was »die Welt« bedeutete, abrunden, oder zu einem Quadrat (dem *kątomir*, der auch ein Symbol der Welt darstelle – Abb. 3) umgestalten lassen. Wenn ein solcher *kątomir* unvollständige Schenkel hatte, entstünde die sog. *święszczyca* oder *świąszczyca*, d.h. eine Swastika (Abb. 4). Eine wichtige Rolle in seinem Denken spielte auch die »urpolnische« *piątnica*, d.h. der Quincunx. Diese entstünde durch die Hervorhebung der wichtigsten Punkte des Kreuzes, und zwar seiner Schenkel und deren Schnittpunkte

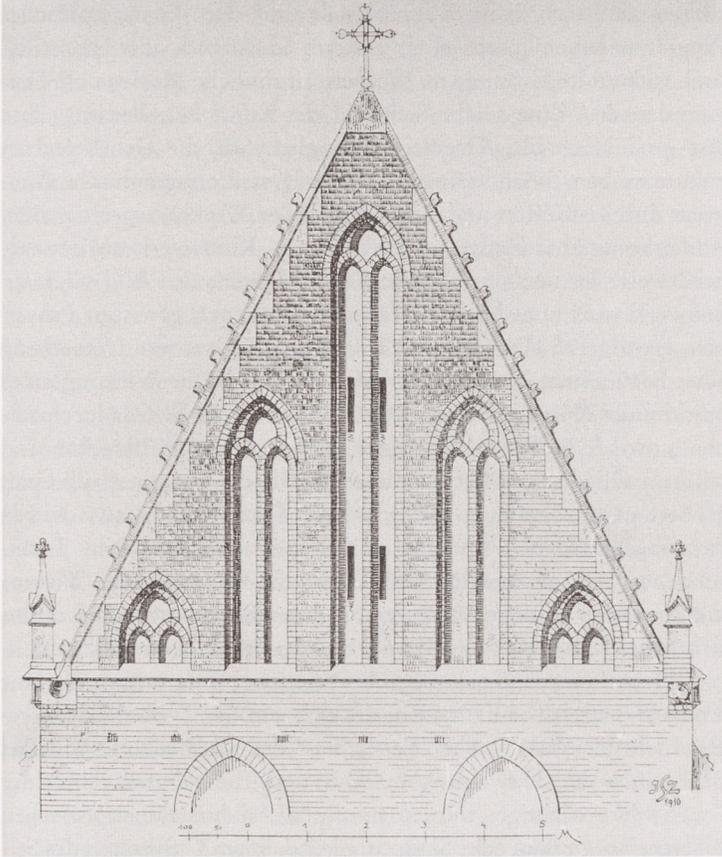


I
Jan Sas Zubrzycki, Die Vorstellung des urslawischen vorchristlichen Tempels als Beispiel für die Verwendung der »Zweiteilung«

(Abb. 5). Von daher war es nur noch ein kleiner Schritt, auch die fünfkuppelige byzantinische Kirche als slawisch zu erachten.

Die Ansichten Zubrzyckis kann man natürlich leicht widerlegen und verwerfen, indem man sie als »nationalistisch« abstempelt und sie in einen Zusammenhang mit verschiedenen europäischen Nationalismen einordnet, die im 19. und 20. Jahrhundert verstärkt aufkamen. Seinen Ansichten liegen jedoch eine Reihe von Beobachtungen zugrunde, die durch ihre Uneindeutigkeit beunruhigen, einer voreiligen Kritik die Spitze nehmen und die Selbstzufriedenheit eines Späherers, der die Ungereimtheiten nationalistischer Theorien bloßlegt, unterhöhlt. Ihre gründliche Analyse hingegen ermöglicht eine präzisere Kritik der nationalistischen Gedankengänge an sich.

In seinem Angriff auf die zeitgenössische Kunstgeschichte stellte Zubrzycki fest: »Wenn wir jene durchaus entbehrlichen Angewohnheiten bedenken, die zur Folge haben, dass unsere Ge-



2
 Jan Sas Zubrzycki, Der Westgiebel des Doms auf dem Wawel zu Krakau mit den spitzbölgigen Blendens als Beispiel für die Verwendung der »Zweiteilung«

lehrten ihre Forschungen immer mit einem *Vergleich* von Erzeugnissen der polnischen Kunst mit denen der Kunst im Ausland beginnen, nimmt es nicht wunder, dass man dann auf Grund einer mehr oder weniger zufälligen Approximation zu völlig falschen und irreführenden Ergebnissen kommt. Die Wawelkrypta (d.h. die Westkrypta des zweiten, romanischen Doms in Krakau) etwa soll ein Beispiel der Anlage *mit Ost- und Westchor* sein, und zwar nur deshalb, weil ihre Apsis in ihrem Grundriss annäherungsweise an solche Anlagen erinnert, die in Deutschland, in der rheinischen Kunst, üblich waren. Ein Zufall, der uns unumstößlich nachweisen soll, dass ausgerechnet Meister aus Köln bei uns auf dem Wawel tätig waren«.)

Die Forschungen eines Kunsthistorikers beginnen eigentlich immer mit dem Vergleichen. Nach den allgemein anerkannten Vor-

aussetzungen dieser Wissenschaft befindet sich kein Kunstwerk in völliger Isolation. Seine Stilmerkmale und sein ikonographisches Programm lassen immer an ein anderes Kunstwerk oder eine stilistisch verwandte Gruppe von Werken, an ähnliche Motive und Themen denken.⁶ Eine solche Sicht auf die Kunst hat allerdings ihre Vor- und Nachteile. Einerseits ermöglicht sie, die Urheberschaft zuzuschreiben, Stiländerungen zu verfolgen, ikonographische Analysen durchzuführen und den Inhalt eines Werkes zu erforschen. Andererseits aber bringt sie das konkrete Kunstwerk unvermeidlicherweise um dessen individuelle Qualitäten. Ein Bild oder ein Bauwerk wird zum bloßen Bestandteil des nach gewissen Prinzipien geordneten Œuvres eines Künstlers, eine weitere Umsetzung eines bestimmten Themas oder ein Beispiel für die Wirkung eines bestimmten Künstlerkreises. Das Werk selbst verliert dadurch seinen unwiederholbaren Charakter, seine einmalige Identität und wird ein Glied in der Kette anderer Werke, das nur innerhalb eines größeren Ganzen eine Geltung besitzt. Emmanuel Lévinas würde dazu sagen, dass hier Anderes auf Gleiches reduziert wird – Transzendentes auf Immanentes. Die Kultur, die Kunst und die Wissenschaft werden homogen und somit in einen Kreis bestimmter offensichtlicher Kategorien und Erkenntnisprozesse eingeschlossen.⁷

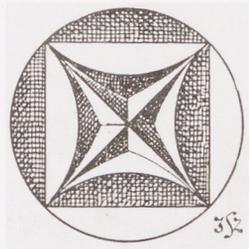
Heute werden gelegentlich Versuche unternommen, eine Kunstwissenschaft aufzubauen, die sich von der Tyrannei des Vergleichs löst. Ein solcher Versuch ist die Hermeneutik Michael Brötjes, in der Unwiederholbarkeit und Einmaligkeit einzelner Kunstwerke wichtiger werden als alle Verbindungslinien zwischen Bildern, Bauwerken oder Skulpturen und einem Universum des Stiles oder der Ikonographie.⁸ Auch Zubrzycki vertrat die Auffassung von der Unwiederholbarkeit eines Kunstwerkes. Diese Position hat allerdings mit jenem inneren Wesen, von dem Brötje spricht, nichts gemeinsam. So behauptete Zubrzycki in einer Polemik, der romanische Dom zu Krakau sei durch rheinische Kirchenbauten beeinflusst worden: »Doch im *Geiste* dieses Baudenkmals, im *Geiste* seiner Gestalt lässt sich nichts finden, was jene These beweisen würde.«⁹ Das innere Wesen des Kunstwerks ist bei Zubrzycki mit Brötjes absoluter Totalität nicht identisch, sie ist nicht eine organische Gesamtheit und Einheit der Motive und Formelemente,¹⁰ sondern eine Manifestation des *Volksgeistes*. Die Zweiteilung, die *piątnica*, das Piastengewölbe, die polnische Renaissanceattika, sind »Äußerungen der *polnischen Seele*, die der polnischen Architektur ihr Gepräge verliehen hat.«¹¹

Das Vergleichen habe unter diesen Umständen keinen Sinn, denn der Kern der polnischen Kunst stecke nicht in einer Ver-

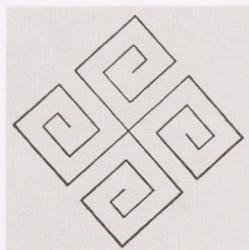
wandtschaft mit deutschen oder französischen Kunstwerken. Entscheidend seien lediglich die Merkmale des polnischen Volksgeistes, die tatsächlich etwas über die Herkunft eines Baudenkmals aussagen könnten. Wie von mir bereits an anderer Stelle dargelegt, hatte die Baukunst für Zubrzycki zwei Bedeutungen: »Auf einer *exoterischen* Ebene, die Zubrzycki selbst allerdings als unwichtig und uninteressant betrachtete, könne man die Architektur in ihrem Verhältnis zur gesamten Bauwelt analysieren. (...) Alle diese Beziehungen verlören jedoch ihre Gültigkeit auf der höheren Stufe des Verständnisses der Architektur, nämlich auf der *esoterischen*«. ¹² Dort herrsche der Volksgeist, dessen Merkmale mit rationalistischen Methoden nicht ermittelt werden könnten. Den Volksgeist erkenne man nur mit dem Gefühl. Die polnische Architektur, so Zubrzycki, »kann man nicht allein vernunftmäßig und wissenschaftlich analysieren. Nein! Sie ist eine bildende *Kunst* (...) und als Kunst, die in den Eingebungen der uralten Poesie ihren Ursprung hat, muss sie in hohem Maße dem Urteil des Gefühls unterworfen sein«. ¹³ Man müsse den Volksgeist empfinden, eine gewisse Eingeweihtheit erreicht haben oder eine geheime Weisheit besitzen, um die Architektur als Ausdruck nationaler Eigentümlichkeit zu erfahren. Auf dieser Ebene weise alles auf eine einzige Quelle der Kunst hin, und in der Tat sei sie nur in ihren Gebilden wesenhaft gegeben. Kunstwerke bildeten ein Netz von Ähnlichkeiten, das den Volksgeist reflektiere. Die Erkenntnis nimmt hier also einen *hermetischen* Charakter an: die Bezüge sind beliebig, und der eingeweihte Forscher könnte aus den Wirkungen auch auf die Ursachen schließen.

Zubrzyckis Zugehörigkeit zu jener hermetisch-gnostischen Strömung – die gerade im Kontext der Interpretation von literarischen Werken von Umberto Eco thematisiert wurde ¹⁴ – erklärt freilich nicht alle Aspekte seines Standpunktes. Wie gesagt, am wichtigsten ist für ihn die Kategorie des Volksgeistes, was unsere Aufmerksamkeit sofort auf eine bestimmte Auffassung des Volkes und folglich auch des Nationalismus lenkt. Der moderne Begriff »Volk« manifestierte sich erstmals im Denken der französischen und amerikanischen Aufklärung. Das Volk wurde dort aber nicht als ethnische Gemeinschaft aufgefasst, sondern als *Verband freier Bürger*, die unter einem Gesetz leben und durch eine Volksvertretung repräsentiert werden. Der Volkszugehörigkeit lag – dieser Konzeption zufolge – eine freie Entscheidung des Menschen zugrunde, sowie seine Bereitschaft, sich der Gewalt der in einem Land geltenden Gesetze zu unterwerfen. ¹⁵

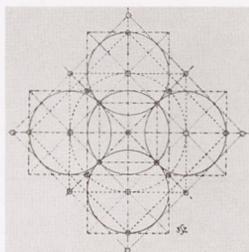
Anders wurde das Volk im Denksystem der Romantik definiert. Entgegen dem aufklärerischen Universalismus begann man



3
Jan Sas Zubrzycki,
Der *kątomir*



4
Jan Sas Zubrzycki, Die
święszczyca oder *święszczenieca*, d. h. die Swastika



5
Jan Sas Zubrzycki, Die
»urpolnische« *piątnica*,
d. h. der Quincunx

nun, nicht die Egalität aller Menschen, sondern deren Pluralität hervorzuheben – ihre irreversible Determiniertheit durch Herkunft und Geburt. So wie die Natur viele Pflanzen- und Tierarten hervorgebracht hat, besteht auch kein homogenes Wesen der Menschheit. »The degree of national diversity between different countries«, so Walter Scott, »is but an instance of that general variety which nature seems to have adopted as a principle to all her works as anxious to avoid as modern statesmen to enforce anything like to approach to absolute uniformity«. ¹⁶

Ein Ausdruck dieser Differenziertheit sei vor allem die Sprache – jene erste und am leichtesten erkennbare Determinante des menschlichen Daseins. »Was ist des Deutschen Vaterland«, fragte 1813 Ernst Moritz Arndt, und antwortete: »Das ganze Deutschland soll es sein, so weit die deutsche Zunge klingt«. ¹⁷ Der sprachlichen Differenziertheit folgen nun weitere Faktoren. »Diese Merkmale wurzeln zunächst in Rousseaus Vorstellung, der Ausgangspunkt der Souveränität müsse ein Volk sein, also ein Wesen, das durch einen gemeinsamen Zweck oder eine gemeinsame Identität gebildet wird und das mehr ist als eine bloße »Anhäufung«. Dieser Grundgedanke wird dann weiterentwickelt durch Herders Auffassung des Volkes, wonach jedes einzelne Volk seine eigene Art zu sein, zu denken und zu fühlen hat, der es auch treu bleiben sollte. Jedes Volk habe das Recht und die Pflicht, die eigene Art zu verwirklichen und sich keine fremde aufzwingen zu lassen«. ¹⁸ Das Volk ist also eine eigenständige Wesenheit, die sich unmöglich auf die Gesamtheit der sie bildenden einzelnen Menschen reduzieren lässt, ein übergeordnetes Ganzes, das eigenen Gesetzen gehorcht.

Wenn aber das Volk ein Ganzes darstellt, das sich nicht auf seine Bestandteile reduzieren lässt, wenn es kein Aggregat, sondern ein organisches Gebilde ist, muss es auch ein eigenes inneres Wesen besitzen. Dieses Wesen nannten die Romantiker, in der Nachfolge Herders, den *Volksgeist*. ¹⁹ Diese Konzeption verlieh dem Volk die Eigenschaften eines Individuums. »Freilich«, so Thomas Nipperdey, »die Nation wird in solcher Perspektive personifiziert, sie wird zum Handlungssubjekt eines kollektiven Geschehens; ja, Nation wird dann schnell und leicht substantialisiert und hypostasiert«. ²⁰ Kraft seines eigenen Geistes könne sich das Volk entwickeln, sich im Laufe der Jahrhunderte wandeln, reifen oder untergehen, wenn es von den Grundsätzen seines nationalen Wesens abweicht.

Der Hauptbereich, in dem sich der Volksgeist offenbarte, war für die Romantiker die Kultur. Der romantische Nationalismus hatte keinen biologischen Charakter. Eine rassische Theorie des Volkes kam erst während des französisch-preußischen Krieges auf, und in

die Kunstgeschichte drang sie nicht früher als Ende des 19. Jahrhunderts ein.²¹ Es hätte nicht anders werden können: sowohl Sprache, als auch Sittengesetze, Literatur und Kunst gehören eben der Kultur an.

Zubrzycki orientierte sich also, indem er sich der Kategorie des polnischen Volksgeistes bediente, an dem romantischen Volksbegriff. Dies bestätigen gänzlich seine Worte, die die kulturelle Dimension der Wirkung des Geistes hervorheben: *»wo es keine eigene Kultur und wo es keine Kunst gibt, dort gibt es auch in Wahrheit kein Volk!* (Hervorhebung durch Zubrzycki) Ein Volk im Sinne eines Beitrags zu allgemeinmenschlicher Arbeit hat nur insoweit Recht auf eine bleibende Statt, als jener nach dem Maßstab der erhabenen Erzeugnisse des Volksgeistes gemessen wird.«²²

Durch die Einführung der Kategorie »Volksgeist« in seine Erwägungen wollte der Architekt ein klar abgestecktes Ziel erreichen. Dieses bestand darin, die vermeintliche Eigenart der polnischen Kunst vor hinterhältigen Versuchen in Schutz zu nehmen, die, wie er glaubte, die polnische Kunstwissenschaft unternahm, um jene ihres nationalen Charakters zu berauben. »Man hat Beschreibungen der erhabenen polnischen Kunstwerke dazu ausgenutzt«, schrieb er im »Polnischen Stil«, »um sie alle, fast ausnahmslos, meist dem deutschen Geiste zuzuschreiben. Man hat dadurch fremde Kulturen außerordentlich bereichert, die oft mit Verwunderung zur Kenntnis nahmen, dass hier Baudenkmäler bestehen, die auch der abendländischen Kunst angehören. Man hat Polen aller Reichtümer beraubt. So ist eine Strömung entstanden, die man, ohne zu übertreiben, als wahnsinnig bezeichnen kann und die zur Folge hatte, dass man sich auf beiden Seiten mit recht heldenhaftem Schwung alle Mühe gab, um möglichst Vieles auf fremdes Verdienst zurückzuführen, als wäre dies ein hohes Gebot.«²³

Das Ziel des Angriffs waren bestimmte Persönlichkeiten aus den wissenschaftlichen Kreisen Krakaus: »Krakau kann sich in dieser Hinsicht einer führenden Position rühmen, die allerdings kaum beneidenswert ist. Einmal bemühte der Konservator, von dem österreichischen Geist durchdrungen, alle möglichen und unmöglichen Beweise, um alles, was sich nur durch ein Kunstdenkmal offenbaren kann, der Stärke der Teutonen zuzuschreiben. Ein anderes Mal setzte sich ein Gelehrter von einer polnischen Universität, aus der Tiefe der Wissenschaft – freilich nur seiner eigenen – heraus, zum Ziel, alles, genauso unerbittlich und gewaltsam, auf Biegen oder Brechen, der Richtschnur der preußisch-deutschen Politik anzupassen. (...) Die rührende Dankbarkeit des Krakauer Konservators und des unter den Fahnen der Höchsten Wahrheit fechten-

den Forschers äußerte sich in jenem berüchtigten Ausruf: »Ehre sei jenen fremden Einwanderern, die das Licht der Kunst und Kultur mit sich gebracht haben.«²⁴

Der so in Bausch und Bogen verdamnte »Konservator« war Tadeusz Szydłowski (1883–1942), in den Jahren 1914–1918 Landeskonservator für Galizien und nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit durch Polen Konservator für die Bezirke Krakau und Kielce (bis 1929, als er zum Professor für Kunstgeschichte an der Jagiellonen-Universität berufen wurde).²⁵ Mit »dem unter den Fahnen der Höchsten Wahrheit fechtenden Forscher« war Marian Sokołowski (1839–1911), der erste Professor für Kunstgeschichte an der Krakauer Universität, der 1882 die akademische Kunstgeschichte in Polen begründet hatte, gemeint.²⁶

Szydłowski wurde vor allem wegen seines umfangreichen Artikels zu »Veit Stoß im Lichte wissenschaftlicher und pseudowissenschaftlicher Forschungen« von 1913 angegriffen. Darin setzte er sich sowohl mit der naiven Krakauer Altertumswissenschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (die frei erfundene Legende über Veit Stoß, er sei ein gebürtiger Krakauer und damit Pole), als auch mit den zeitgenössischen Ansichten Ludwik Stasiaks (der die polnische Herkunft nicht allein dem Schöpfer des Hauptaltars in der Krakauer Marienkirche sondern fast allen deutschen Künstlern des Mittelalters zuschrieb, soweit sie als überdurchschnittlich talentiert gelten konnten) auseinander.²⁷ Sokołowski seinerseits erregte Zubrzyckis Widerwillen durch seine Abhandlungen über Hans Suess von Kulmbach (1884) sowie die Krakauer Schnitzkunst des 15. und 16. Jahrhunderts (1901).²⁸ In letzterer wies er auf den »fränkischen Charakter« der Krakauer Schnitzkunst des Spätmittelalters hin, indem er schrieb: »Unsere Schnitzkunst des 15. und 16. Jahrhunderts ist nur ein Zweig der deutschen, der durch die deutsche Kolonisation auf unserem Boden gepflanzt wurde.«²⁹ Die erstgenannte Studie hatte er mit jenem von Zubrzycki zitierten Ausruf abgeschlossen.

Zubrzycki manipulierte natürlich Sokołowskis Texte (er konnte sie übrigens mutmaßlich nur aus der Zusammenfassung und den Zitaten in Szydłowskis Beitrag über Stoß), denn Sokołowski selbst, nachdem er in seiner Abhandlung über Plastik den deutschen Charakter der Krakauer Schnitzkunst festgestellt hatte, erwog auch die Frage, wann das Handwerk in der Stadt polonisiert wurde und wies in einer umfangreichen Ausführung auf das 16. Jahrhundert als den Zeitraum hin, in dem der Einfluss des deutschen Elements allmählich nachzulassen begann.³⁰ Darüber hinaus wurde der emphatische Ausruf aus dem Schlussteil des Artikels über Hans Suess von Kulm-

bach nicht nur ungenau zitiert, sondern auch stark gekürzt. Er lautet nämlich nicht: »Ehre sei jenen fremden Einwanderern, die das Licht der Kunst und Kultur mit sich gebracht haben«, sondern: »Ehre sei jenen tüchtigen, emsigen, fleißigen und energischen Einwanderern, die aus fremden Ländern gekommen, *ibrer Wahlheimat ergeben, dem König und dem Staat treu* (Hervorhebung – W. B.) auf den rohen Boden unseres Landes Kultur brachten, uns mit der westlichen Welt verbanden und unseren Bund mit der lateinischen Zivilisation besiegelten«.31

Der Streit zwischen Zubrzycki auf der einen und Sokołowski und Szydlowski auf der anderen Seite war ein Streit über die Auffassung der Kunst und Kultur überhaupt sowie über die Methoden zu deren Erforschung. Sokołowski, ein Mann von profunder Gelehrsamkeit, widmete sein ganzes Leben der Erforschung der polnischen Kunst, die er als Bestandteil der lateinischen Zivilisation ansah. Daraus resultierte auch jenes Lob der fremden Einwanderer, die die Errungenschaften des Westens auf polnischen Boden verpflanzt hatten. Die polnische Kunst entwickelte sich nach seiner Auffassung nicht in Isolation, von innen heraus, sie hatte keine ur-slawischen Wurzeln. Die Methode, deren sich der Gelehrte bediente, hatte einen faktographisch-induktiven Charakter: der erste Schritt war eine Inventarisierung der Denkmalsubstanz, darauf folgte eine Untersuchung der historischen Quellen und schließlich eine Stilanalyse. Keine Hypothese, die nicht einer »Tatsachenprobe« standgehalten hatte, durfte als nachgewiesen gelten. In seinem Beitrag über die vorromanischen Überreste in Ostrów Lednicki bemerkte er, die Schwäche der von romantischen Altertumswissenschaftlern aufgestellten Thesen, »rührte davon her, dass sie [jene Thesen] auf keine »Tatsachenprobe« gestellt worden waren und aus dem nebulösen Bereich chaotischer Träume nie auf den analytischen Boden der wissenschaftlichen Realität herabgestiegen sind«.32

Eine solche Verfahrensweise kann man, ähnlich wie dies bereits durch Charles-Olivier Carbonell erfolgte, als »positive Geschichtsschreibung« bezeichnen. Es ist keine »positivistische Geschichtsschreibung«, denn diese strebte die Aufstellung allgemeiner Geschichtsgesetze an, wie etwa in der Konzeption Hippolyte Taines, für den der Determinismus der natürlichen Umwelt und der Rasse entscheidend war. Die positive Geschichtsschreibung beschränkt sich hingegen auf bloße Erforschung von Tatsachen.33

Die Konzentration auf die Inventarisierung und auf die Erforschung kunsthistorischer Fakten in ihrem stilistischen und historischen Kontext bildet gemeinsam mit »einem Fehlen jeglicher methodologischer Reflexion« von Anbeginn an ein Kennzeichen

des Kreises der Krakauer Kunsthistoriker.³⁴ Bereits der erste Professor für Archäologie und Altertumswissenschaft an der Jagiellonen-Universität, Józef Łepkowski (1826–1894), forderte zu einer Inventarisierung polnischer Kunstwerke auf. Entsprechendes tat auch Władysław Łuszczkiewicz (1828–1900), Maler von Beruf, aber auch Geschichtsliebhaber. Diese Tradition hält ununterbrochen bis in die Gegenwart an.³⁵ »Sokołowski«, so Władysław Podlacha, »ein Wissenschaftler von hohem Rang und außerordentlicher Gelehrsamkeit, widmete sich fast ausschließlich der Erforschung der Kunst auf polnischen Gebieten und sammelte Material für eine künftige historische Synthese. Dem Grundsatz treu, dass die Kunstgeschichte nicht nur im Urteilen über den künstlerischen Wert von Kunstdenkmälern bestehen kann, sondern sich jeweils auf das Quellenmaterial stützen soll, war er stets bestrebt, bei jeder Analyse auch möglichst viele Angaben aus historischen Quellen mitzuteilen, welche die Authentizität eines bestimmten Denkmals zu erweisen oder Schlussfolgerungen zu erhärten hatten. In seinen ästhetischen Urteilen ging er freilich meist über die naheliegendsten und selbstverständlichen Feststellungen nicht hinaus, die sich aus einer vergleichenden Zusammenstellung des gesammelten Materials ergaben. Łuszczkiewicz hatte schon ganze Jahre ernsthafter Forschungsarbeit an den mittelalterlichen Kunstdenkmälern Polens hinter sich. Besonders große Verdienste hatte er sich um die monographische Darstellung einer ganzen Reihe von romanischen Kirchen und deren Interpretation vor dem Hintergrund der gesamten kirchlichen Kultur erworben. Dabei wies er eine besondere Begabung für die Wiederherstellung des ursprünglichen Äußeren jener Bauten auf. Als Berufskünstler sah er in der Kunst etwas mehr als nur einen Forschungsgegenstand und hob nicht selten diesen Standpunkt hervor. In seinen Synthesen ging er allerdings über die ästhetischen Vorurteile seiner Zeit nicht hinaus.«³⁶

Zubrzycki hingegen zeigte kein Interesse für historische Fakten. Er zitierte die Worte des romantischen Dichters und Liebhabers der Vaterlandsgeschichte Wincenty Pol (1807–1872): »Solange sich die Überzeugung hält, dass nur eine Pergamentsurkunde oder allein Geschriebenes als Geschichtsstoff anzusehen ist, werden wir auch keine richtige Geschichte haben« und kommentierte sie, wie folgt: »Es ist in der Tat eine große Wahrheit – hinzuzufügen ist dabei, dass wir unter diesen Umständen vor allem keine *Kunst*geschichte (Hervorhebung durch Zubrzycki) haben werden. In der Welt jeder Kunst sind weder Geschichtszufälle, noch die Anzahl chronikalischer Berichte entscheidend. (...) In der Welt der Kunst herrscht der Geist – Ideen und Gefühle.«³⁷

Zubrzycki knüpfte bewusst an die romantische Geschichtsauffassung an, bei der es weniger auf das Wissen über einzelne Tatsachen ankam als auf die Schaffung eines mythischen Bildes der Geschichte als Sequenz von Ereignissen, *denen ein unverkennbarer Sinn innewohnte*. Der romantische Geschichtsmythos »gibt Antwort auf die Frage nach dem Sinn der (nationalen) Geschichte, vermittelt mithin Überzeugungswissen, das aus der empirischen Erfahrungswelt nicht zu gewinnen und mit wissenschaftlicher Rationalität nicht zu verifizieren ist. Der Mythos bekräftigt die Beständigkeit menschlicher Werte gegenüber der Unbeständigkeit und sinnlosen Zufälligkeit geschichtlicher Vorgänge. Oft bildet ein singuläres Ereignis der Vergangenheit seinen Ausgangspunkt. In der daran geknüpften Ereigniskette enthüllt der Mythos das wiederholbare Muster einer existentiellen Situation. So entsteht ein Handlungsmodell, das imperativen Charakter besitzt, den Teilnehmer am Mythos zur Nachahmung auffordert und in die Zukunft greift.«³⁸

Aber auch um 1900 erhoben sich zahlreiche Stimmen gegen die »positive Geschichtsschreibung«.³⁹ Der Begründer der akademischen Kunstgeschichte in Lemberg, Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922), meinte im Jahre 1905: »Urkunden sind optische Hilfsmittel (...). Die wichtigste und gleichsam einzige Urkunde war und bleibt für immer das Kunstwerk selbst. Dies wurde schon vielfach wiederholt, man sollte sich wünschen, dass *man dies auch einmal fest glaubt*. (Hervorhebung durch Antoniewicz) Der Kunstwissenschaftler sollte mehr sein Auge als sein Gedächtnis üben und eher seine Kenntnis der Denkmäler als seine Buchstabengelehrsamkeit vertiefen. Zu ihrem Patron sollen Kunsthistoriker den Apostel Thomas erklären.«⁴⁰ Hinter dem Antipositivismus von Antoniewicz verbarg sich die deutsche romantische Hermeneutik, die sich von Schleiermacher und dessen Schüler August Boeck herleitete (auf den zweiten beruft sich Antoniewicz auch *explicite*).⁴¹ Die Kunstgeschichte hatte sich, nach der Auffassung des Lemberger Gelehrten, auf das Kunstwerk selbst zu konzentrieren, um durch die Analyse seiner formalen Aspekte zur Erkenntnis menschlicher Gedanken und Gefühle zu gelangen. Er schrieb: »Man soll nach Möglichkeit aus dem gegebenen Kunstwerk alle geschichtliche Abhängigkeit herausdestillieren, doch für diese oft mühsame Arbeit erwartet uns eine reichliche Belohnung: die Erkenntnis dessen, was an ihm *geistig eigenständig* ist.«⁴² (Hervorhebung durch Antoniewicz). Jedes Werk enthält eine psychologische und geistige Wahrheit, die sich nicht auf äußere Umstände zurückführen lässt, das heißt auf historische Ereignisse – nicht einmal auf diejenigen, die direkt zur Entstehung eines Gemäldes oder eines Bauwerkes ge-

führt haben. Das Kunstwerk als vollendetes und geschlossenes ästhetisches Gebilde ist etwas Eigenständiges: seine Bedeutung geht über die Umstände seiner Entstehung hinaus, und es drückt mehr aus als dessen Schöpfer selbst sagen wollte. Die Kunst ist also von Geschichtsvorgängen unabhängig – diese determinieren den Künstler und dessen Erzeugnisse höchstens äußerlich und akzidentell.

Über die Erforschung bloßer Tatsachen, wenngleich unter Beachtung des Gebotes größter wissenschaftlicher Akribie, ging auch das zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Hamburg formulierte Programm Aby Warburgs hinaus. Hinter dem Postulat, schriftliche Quellen eingehend zu erforschen und in der Form des Kunstwerks nach Spuren der antiken Tradition zu suchen, stand eine Auffassung der Kultur als Mittel zur Überwindung der uralten Angst vor den Naturkräften, die den Menschen bedrohen: dem Feuer, dem Gewitter sowie den Tierzähnen und -krallen. Über die von ihm selbst begründete kulturwissenschaftliche Bibliothek schrieb Warburg, sie sei »in dem noch ungeschriebenen Handbuch der Selbsterziehung des Menschengeschlechtes ein Kapitel, das den Titel haben könnte: ›Von dem mythisch-fürchtenden zur wissenschaftlich-erreichenden Orientierung des Menschen sich selbst und dem Kosmos gegenüber‹.«⁴³

Zubrzyckis Konzeption unterscheidet sich aber diametral von den Ansichten Bołoz Antoniewiczs und Warburgs. Obwohl jener auch die Frage nach dem ganzheitlichen Sinn der Kunst stellte, obwohl ihn auch der geistige Gehalt des Kunstwerks interessierte, waren doch bei ihm dieser allgemeine Sinn und der Geist, der im Kunstschaffen waltete, einer anderen Natur. Bołoz Antoniewicz und Warburg nahmen eine universale Menschennatur als Ausgangspunkt an, die von der Nationalität oder der Zivilisationsstufe unabhängig war. Die Gedankengänge Zubrzyckis hingegen polarisieren sich in zwei Begriffen. Die Kunst ist für ihn entweder »unser« oder »fremd«, das heißt, sie ist einem nahe oder feindlich, polnisch oder deutsch, slawisch oder germanisch. Die paranoid wirkende Ausweitung des slawischen Kulturraumes auf Vorderasien, Griechenland und Byzanz sowie das Forschen nach Spuren des Polentums unter den Kelten lassen hier einen Versuch vermuten, diese zwei Gegenbegriffe zu universalen Kategorien zu erheben, die die ganze Welt erfassen würden. Die europäische Geschichte kennt mehr derartige Kategorien: Hellenen und Barbaren, Christen und Heiden, Mensch und Unmensch, Übermensch und Untermensch. Ihr Hauptkennzeichen ist immer eine semantische und axiologische Asymmetrie: einer der Begriffe bedeutet jeweils das Nahe und positiv Gewertete, während der andere mit dem synonym ist, was böse scheint und

deshalb auch – um Goethe zu zitieren – »wert, dass es zugrunde geht«. Reinhart Koselleck hat nachgewiesen, dass die Schaffung eines solchen Begriffspaars dessen Schöpfer auch greifbare Vorteile sichert: »Es kennzeichnet die auf ungleiche Weise konträren Gegenbegriffe, dass die eigene Position gerne nach solchen Kriterien bestimmt wird, dass die daraus sich ergebende Gegenposition nur negiert werden kann. Darin liegt ihre politische Effektivität.«⁴⁴

Im Falle Zubrzyckis war es eine ideologisierte Auffassung der Kunstgeschichte. Der slawische Geist stellt einen Gegenpol zum nichtslawischen, und vor allem zum germanischen dar, so dass sie unmöglich auf irgendeinen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Deshalb darf sich polnische Kunstwissenschaft von keiner vergleichenden Methode leiten lassen, weil nur ähnliche Dinge miteinander vergleichbar sind. Das Endergebnis wäre, dass Gleiches Gleichem gegenübergestellt würde, das heißt z. B. eine Zweiteilung der Formen in einer Krakauer Kirche und paarige Gliederung der Elemente in einer deutschen Kirche hätten über eine gemeinsame slawische Herkunft entschieden.

Die Ideologiegefahr beginnt also dort, wo ein Teil zum Ganzen wird, wo eine partikulare Eigenschaft sich in eine universale verwandelt. Karl Popper war dies wohl bewusst, als er sein Prinzip der Falsifikation schuf. Falsifizieren – und damit auch in den Rahmen einer Wissenschaftlichkeit einschließen – lässt sich nur ein Lehrsatz (oder ein Denksystem), zu dem man auch einen konträren Lehrsatz aufstellen kann.⁴⁵ Ein Teil, den man für ein Ganzes hält, lässt nichts außer sich zu, denn er erhebt dann Exklusivitätsansprüche. Es ist also – paradoxerweise – gar nicht gefährlich, auf Universalien, wie etwa Warburgs Konzeption der Urangeist, zurückzugreifen, weil man sie auch jeweils widerlegen kann (indem man etwa auf jene Kulturgebiete hinweist, denen eine reine und freudige Affirmation der Existenz zugrunde liegt). Gefährlich ist nur eine Verabsolutierung des Partiellen, und zwar unabhängig davon, wie erhaben die Beweggründe sind, die sie rechtfertigen sollen.

1 BAEUS, Wojciech: *Teoria sztuki Jana Sas Zubrzyckiego. Studium z pogranicza historii sztuki i historii idei* [Die Kunsttheorie Jan Sas Zubrzyckis. Eine Studie zum Grenzbereich zwischen Kunstgeschichte und Ideengeschichte]. Phil. Diss. Kraków 1989 (unveröffentlicht).

2 Zum »Weichselstil« siehe: BAEUS, Wojciech: *Krakau zwischen Tradition und Wegen in die Moderne. Zur Geschichte der Architektur und der öffentlichen Grün-*

- anlagen im 19. Jahrhundert. Stuttgart 2003 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 18), 44–47; OMILANOWSKA, Małgorzata: Searching for a National Style in Polish Architecture at the End of the 19th and Beginning of the 20th Century. In: Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-Century Design. Hg. v. Nicola Gordon BOWE, Blackrock 1993, 99–116, hier 102.
- 3 BAŁUS (wie Anm. 2) 51; OMILANOWSKA (wie Anm. 2) 105.
- 4 BAŁUS, Wojciech: Conceptions of Slavonic Origins of European Civilisation. In: Search of the Reasons for Nationalistic Thinking. In: History of European Ideas 16 (1993) 269–272.
- 5 ZUBRZYCKI, Jan Sas: Polskie budownictwo drewniane jako pierwowzór dla stylu nadwiślańskiego i zygmuntownskiego w utworze kształtu [Polnische Holzarchitektur als Urbild für den Weichselstil und Sigismundstil in der Schaffung der Gestalt]. Kraków 1916, 8f.
- 6 Siehe: SUCHOCKI, Wojciech: Mówić dziejowo [Geschichtlich sprechen]. In: Historia a system. Hg. v. Maria POPRZECKA, Warszawa 1997, 69–86, hier 71.
- 7 LÉVINAS, Emmanuel: Transzendenz und Verstehen. In: Der Mensch in den modernen Wissenschaften. Castelgandolfo-Gespräche 1983. Hg. v. Krzysztof MICHALSKI, Stuttgart 1985, 171–184.
- 8 BRÖTJE, Michael: Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft. Stuttgart 1990.
- 9 ZUBRZYCKI (wie Anm. 5) 9.
- 10 BRÖTJE (wie Anm. 8) 13.
- 11 ZUBRZYCKI, Jan Sas: Styl polski – styl narodowy [Der polnische Stil – der Nationalstil]. Lwów 1922, 18.
- 12 BAŁUS (wie Anm. 2) 45.
- 13 ZUBRZYCKI (wie Anm. 5) 12.
- 14 ECO, Umberto: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwüfen von Richard RORTY, München-Wien 1992, 1. und 2. Kapitel.
- 15 FINKIELKRAUT, Alain: La défaite de la pensée: essai. Paris 1987 (in der polnischen Übersetzung: Porażka myślenia. Warszawa 1992, 16–18); BÖCKENFÖRDE, Ernst-Wolfgang: Die Nation – Identität in Differenz. In: Identität im Wandel. Castelgandolfo-Gespräche 1993. Hg. v. Krzysztof MICHALSKI, Stuttgart 1995, 129–153, hier 135 ff.
- 16 Zit. nach: NIPPERDEY, Thomas: Auf der Suche nach der Identität: Romantischer Nationalismus. In: DERS.: Nachdenken über die deutsche Geschichte. Essays, München 1986, 110–125, hier 112.
- 17 Zit. nach: BÖCKENFÖRDE (wie Anm. 15) 139.
- 18 TAYLOR, Charles: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt/M. 1996 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1233), 723.
- 19 ROTENSTREICH, Nathan: Volksgeist. In: Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas. Hg. v. Philip P. WIENER, Bd. 4, New York 1973, 490f.
- 20 NIPPERDEY (wie Anm. 16) 113.
- 21 FINKIELKRAUT (wie Anm. 15) 30f.; LOCHER, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950. München 2001, 447.
- 22 ZUBRZYCKI (wie Anm. 11) 9.
- 23 Ebd., 11.
- 24 Ebd., 7.
- 25 MOLÉ, Wojlaw: Die Entwicklung und Bedeutung der Kunstgeschichte an der Jagiellonischen Universität in Krakau. In: Österreichische Osthefte 6 (1964) 215–225, hier 221; GADOMSKI, Jerzy: Tadeusz Szydłowski. In: Stulecie katedry historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982) [Hundert Jahre des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Jagiellonen Universität]. Hg. v. Lech KALINOWSKI, Warszawa-Kraków 1990 (Prace z Historii Sztuki 19), 61–83, hier 63.

- 26 KALINOWSKI, Lech: Marian Sokołowski. In: *Stulecie (wie Anm. 25)* 11–35.
- 27 SZYDŁOWSKI, Tadeusz: Wit Stwosch w świetle naukowych i pseudonaukowych badań [Veit Stoß im Lichte wissenschaftlicher und pseudowissenschaftlicher Forschungen]. In: *Przeegląd Polski* 47 (1913), Nr. 188, 299–352 und 48 (1913), Nr. 189, 1–46. Zu den polnisch-deutschen Diskussionen über die Nationalität von Veit Stoß: ISPHORDING, Eduard: *Bekanntnisse und Erkenntnisse. Das Bild des Veit Stoß und seiner Kunst im 19. Jahrhundert*. In: *Veit Stoß in Nürnberg, Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1983, München 1983, 81–103*; MUTHESIUS, Stefan: *Aspekte der polnisch-deutschen Auseinandersetzung um Veit Stoß*. In: *Ars sine scientia nihil est. Księga ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Świechowskiemu [Festschrift für Zygmunt Świechowski]*. Hg. v. Zbigniew BORAWSKI, Warszawa 1997, 166–170; DERS.: *Polnisch oder deutsch? Aspekte der kulturpolitischen Auseinandersetzungen um Veit Stoß*. In: *Wit Stwosch – Veit Stoß. Ein Künstler in Krakau und Nürnberg*. München 2000, 102–114. Zu Stasiak: *Na granicy epok. Ludwik Stasiak (1858–1924) [An der Epochenschwelle. Ludwik Stasiak (1858–1924)]*. Ausstellungskatalog Museum Bochnia 1994. Vgl. zu diesem Problemkreis auch den Beitrag von Stefan MUTHESIUS im vorliegenden Band.
- 28 SOKOŁOWSKI, Marian: Hans Sues [!] von Kulmbach. Jego obrazy w Krakowie i jego mistrz Jacopo dei Barbari [Hans Sues von Kulmbach. Seine Bilder in Krakau und sein Meister Jacopo dei Barbari]. In: *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce 2 (1884) 53–117*; DERS.: *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku. Snycerstwo [Studien zur Geschichte der Plastik in Polen im 15. und 16. Jahrhundert. Schnitzkunst]*. Kraków 1901.
- 29 SOKOŁOWSKI 1901 (wie Anm. 28) Sp. 131.
- 30 Ebd., Sp. 131f.
- 31 SOKOŁOWSKI 1884 (wie Anm. 28) 117.
- 32 SOKOŁOWSKI, Marian: *Ruiny na Ostrowie Jeziora Lednicy. Studium nad budownictwem w przedchrześcijańskich i pierwszych chrześcijańskich wiekach w Polsce [Die Ruinen auf dem Ostrów Lednicki. Studium über die Baukunst in der vorchristlichen und den ersten christlichen Jahrhunderten in Polen]*. Kraków 1876, 161.
- 33 CARBONELL, Charles-Olivier: *Historia pozytywna i historia pozytywistyczna: dwa sposoby pisania historii [Positive Geschichte und positivistische Geschichte: zwei Arten der Geschichtsschreibung]*. In: *Historyka* 11 (1981) 3–16.
- 34 KALINOWSKI, Lech: *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873–1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882 [Geschichte und wissenschaftlicher Ertrag der Kommission für Kunstgeschichte der Polnischen Akademie der Wissenschaften und Künste 1873–1952 und die Entstehung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Jagiellonen Universität 1882]*. In: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*. Hg. v. Adam S. LABUDA unter Mitwirkung von Katarzyna ZAWIASA-STANISZEWSKA, Poznań 1996 (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Prace Komisji Historii Sztuki 25), 22–57, hier 35 f.; MAŁKIEWICZ, Adam: *Storia dell'arte in Polonia rispetto alla »Scuola di Vienna«*. In: *La Scuola Viennese di Storia dell'Arte. Atti del XX Convegno. Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei*. Hg. v. Marco POZZETTO, Gorizia 1996, 143–149, hier 143 ff.
- 35 Es fehlt bis heute eine kritische Analyse der Krakauer kunsthistorischen Schule unter methodologischen Gesichtspunkten. Zu Łepkowski und Łuszczkiewicz: OSTROWSKI, Janusz A.: *Józef Aleksander Łepkowski (1826–1894)*. In: *Opuscula Musealia* 8 (1996) 15–20 (auf englisch); LEPIARCZYK, Józef: *Władysław Łuszczkiewicz (1828–1900)*. In: *Ludzie, którzy umiłowali Kraków. Założyciele Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa [Menschen, die Krakau geliebt haben. Die Gründer der Gesellschaft der Liebhaber der Geschichte und Denkmäler von Krakau]*. Hg. v. Wiesław BIENKOWSKI, Kraków 1997, 139–147.

- 36 PODLACHA, Władysław: Jan Bołoz Antoniewicz 1858–1922. In: *Prace Sekcyi Historji Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie 1* (1923) 1–21, hier 3.
- 37 ZUBRZYCKI, Jan Sas: *Wiązania polskie. Przyczynek do dziejów budownictwa ceglanego w Polsce* [Polnische Backsteinverbände. Ein Beitrag zur Geschichte der Backsteinbaukunst in Polen]. Lwów 1916, 9. Zubrzycki zitiert Wincenty Pol wahrscheinlich nach SZYDŁOWSKI (wie Anm. 27) 313.
- 38 OLSCHOWSKY, Heinrich: Der Mythos des auserwählten Volkes bei Adam Mickiewicz. Literarische Stiftung und politische Funktion. In: *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südeuropas*. Hg. v. Eva BEHRING, Ludwig RICHTER und Wolfgang SCHWARZ, Stuttgart 1999 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 6), 87–97, hier 87f.
- 39 Siehe: WRZOSEK, Stefan: *Świat historii Stanisława Wyspiańskiego* [Die Geschichtswelt von Stanisław Wyspiański]. Warszawa 1999, 35f.
- 40 ANTONIEWICZ, Jan Bołoz: *Senae Triplices. Uwagi o sztuce syeneńskiej i florentyńskiej z powodu »Sieny« J. Eksc. Kazimierza Chłędowskiego* [Senae Triplices. Bemerkungen zur sienesischen und florentinischen Kunst verursacht von »Siena« von Seiner Exzellenz Kazimierz Chłędowski]. Warszawa 1905 (Sonderdruck aus: *Biblioteka Warszawska* 256), 1–35, hier 14.
- 41 ANTONIEWICZ, Jan Bołoz: *Historja, filologia i historia sztuki* [Geschichte, Philologie und Kunstgeschichte]. In: *Eos* 3 (1896) 129–160 und Sonderdruck: Lwów 1897, 9. Zur Stellung Schleiermachers und Boecks in der Geschichte der Hermeneutik: GADAMER, Hans-Georg: Einführung. In: *Seminar: Philosophische Hermeneutik*. Hg. v. DERS. und Gottfried BOEHM, Frankfurt/M. ²1979 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 144), 7–40, hier 31ff.
- 42 ANTONIEWICZ, Jan Bołoz: *Przedmowa* [Einführung]. In: WOERMANN, Karl: *Czego nas uczą dzieje sztuki?*. Lwów 1902, VII–XVI, hier XII.
- 43 WARBURG, Aby M.: *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Vor dem Kuratorium* (1929). In: DERS.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hg. v. Dieter WUTTKE, Baden-Baden 1992 (*Saecula Spiritalia* 1), 307–309, hier 307.
- 44 KOSELLECK, Reinhart: *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe*. In: DERS.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. ³1995, 211–259, hier 215.
- 45 ŻYCIŃSKI, Józef: *Język i metoda* [Sprache und Methode]. Kraków 1983, 119.