

Mitteilung

„Kunst in Polen“ im Zürcher Kunsthaus

von

Wolfgang Kohte

Die Ausstellung, die das Kunsthaus in Zürich im vergangenen Sommer zeigte, dürfte wohl der erste Versuch gewesen sein, einen Querschnitt durch Polens Kunstbesitz in Mitteleuropa in einem deutsch sprechenden Lande zu zeigen. In jüngster Zeit boten einige Ausstellungen in Westdeutschland erste Einblicke in das polnische Kunstschaffen unseres Jahrhunderts: im Lehmbruck-Museum in Duisburg, im Folkwang-Museum in Essen, beim Württembergischen Kunstverein in Stuttgart u. a. In der Schweiz sah man ein aufschlußreiches Bild der Theatergeschichte Polens 1972 in Neuenburg.¹ Ausstellungen, die einen Gesamtüberblick über die Entwicklung der bildenden Kunst in Polen und ihre hervorragendsten Werke boten, wurden indessen nur in den Vereinigten Staaten, England und Frankreich — unter verschiedenen Titeln zwischen 1961 und 1970 — gezeigt. Über die letzte, wohl auch umfangreichste dieser Ausstellungen, „1000 years of Art in Poland“ in der Londoner Akademie 1970, hat Ewald Behrens in der „Zeitschrift für Ostforschung“ ausführlich berichtet.²

Die Auswahl der Kunstwerke, die auf solchen Ausstellungen gezeigt werden können, ist der Natur der Sache nach begrenzt. Ortsfeste Objekte — also nahezu die gesamte Architektur und ein großer Teil der Plastik — kommen ebensowenig in Betracht wie solche, die durch den Transport oder die Klimaveränderung gefährdet werden könnten — besonders also manche Gemälde —, oder wie solche, die gegenüber dem großen Publikum eines fremden Landes allzu viel Erläuterung brauchen würden. So ist der Umkreis der Werke, die hier vielleicht erwartet werden durften, von vornherein stark eingengt.

Um so wichtiger, daß es hinsichtlich der Herkunft der auszustellenden Werke keine Beschränkung auf das Schaffen polnischer Künstler gegeben hat: „indem wir . . . nicht nur Werke der polnischen Kunst zeigen, sondern auch solche, die aus großen Zentren der künstlerischen Kultur in Europa importiert wurden“ — so formuliert es Stanisław Lorentz, der Direktor des Warschauer Nationalmuseums, in seinem Geleitwort zum Katalog. Das Schweizer Geleitwort von René Wehrli, Zürich, unterstreicht die Absicht, dies als Gebot der Klarheit deutlich zu machen, aber auch Polens „lebendiges Verhältnis zum nationalen Erbe“, aus dem heraus „Denkmäler der Vergangenheit . . ., auch wenn sie von Fremden geschaf-

1) „Pologne — Théâtre et Société“, entstanden aus einer Initiative des Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Der Katalog (92 S. und 16 Taf. Einleitung von J. Gabus, Neuchâtel 1972) bietet eine Reihe bemerkenswerter Beiträge über Geschichte und Gegenwart des Theaters in Polen.

2) E. Behrens: 1000 Jahre Kunst in Polen, in: ZfO 20 (1971), S. 74—78.

fen sind, als Zeugnisse des Bestehens und Fortbestehens eines Volkes genommen werden“.³

Auf eine enge Auswahl mußte naturgemäß vor allem die mittelalterliche Kunst beschränkt bleiben. Die ältesten Stücke der Ausstellung sind Kelch und Patene Konrads I. von Masowien aus der Kathedrale von Płock (jetzt im Warschauer Nationalmuseum); die exakte Datierung „Werkstatt in Płock (?), 1238“, überrascht. Das 14. Jahrhundert wird besonders durch Werke aus dem Ordensland vertreten; zwei Flügel des Graudener Marienaltars aus der Lorenzkapelle der Marienburg (heute gleichfalls im Warschauer Museum) bildeten den Blickfang im Eingangsraum. Das 15. Jahrhundert war durch eines der Meisterwerke der niederländischen Malerei dieses Jahrhunderts, Memlings „Jüngstes Gericht“ aus Danzig, sowie durch eine Reihe von Werken der Tafel- und Buchmalerei, der Schnitzkunst und des textilen Kunstgewerbes vorwiegend aus Krakau und anderen Orten Kleinpolens repräsentiert. Aus Schlesien sah man eine thronende Muttergottes (Löwenmadonna) aus dem Breslauer Museum sowie das Tafelbild, Maria und Christus als Schmerzensmann darstellend, das sich früher in der Brieger Nikolaikirche befand. Es waren durchweg Werke von hohem Rang, ihre Auswahl war freilich — wie schon bei den oben erwähnten früheren Ausstellungen — in erster Linie durch den Gesichtspunkt der Transportfähigkeit bestimmt; die bekanntesten Werke mittelalterlicher Kunst, so etwa die von Veit Stoß, konnten daher nicht gezeigt werden. Fragen der nationalen Zuschreibung — oft ungewiß und problematisch — wurden nicht berührt; die knappe Einleitung zum mittelalterlichen Abschnitt von Tadeusz Dobrzeński spricht von „ausländischen Künstlern“, „nordwesteuropäischer bürgerlicher Gotik“, „vorwiegend mitteleuropäisch bestimmter Gotik“, vermeidet es aber, das Wort „deutsch“ zu gebrauchen.

Im Abschnitt „Renaissance“ kommt Andrzej Fischinger nicht umhin, von italienischen und niederländischen Künstlern als solchen ausdrücklich zu sprechen. Mit sechs der Teppiche aus dem Wawel konnten hervorragende Werke niederländischer Textilkunst gezeigt werden; von dort stammten auch sechs der Köpfe von der Kassettendecke des Abgeordnetensaals (von Sebastian Tauerbach). Mit dem Thorner Copernicus-Bild und dem jetzt Martin Kober zugeschriebenen Porträt der Königin Anna Jagiellonka⁴ wurden frühe Beispiele der Bildnismalerei aus dem 16. Jahrhundert gezeigt; mit zahlreichen Beispielen aus dem 17. Jahrhundert bildete diese dann das Hauptthema der Gruppe „Barock“. Die Bildnisse stammen zum großen Teil aus der Porträtgalerie im Schloß Wilanów, dessen Konservator, Wojciech Fijałkowski, diesen Abschnitt auch betreut hat. Abgesehen von einigen Stücken aus Danzig, die von der Blütezeit des dortigen Patriziats Zeugnis ablegen, handelt es sich hier um

3) Kunst in Polen von der Gotik bis heute, Kunsthaus Zürich 1974, 317 S. mit 86 Taf., vgl. S. 17 f. und 15.

4) 1963 noch als Werk eines anonymen polnischen Malers bezeichnet, vgl. Musée National de Varsovie, Warschau 1963, S. 79 und Abb. 91.

Gemälde, die aus den speziellen Verhältnissen der polnischen Adelsgesellschaft entstanden und großenteils auch von heimischen Künstlern geschaffen worden sind; unter ihnen ist S. Czechowicz, schon ins 18. Jahrhundert gehörig, mit Namen bekannt. Von anonymen Malern stammen gewöhnlich die Sargporträts des 17. und 18. Jahrhunderts, die eine ausschließlich polnische Bildnisgattung von zuweilen überraschend hoher Individualisierungskunst bilden. Spezifisch polnische Leistungen bietet auch das Kunstgewerbe der Barockzeit: die Waffenschmiede, die Teppichstickerei, die Weberei der breiten Kontusch-Gürtel, die die Tracht des Adels im 17. Jahrhundert aus dem Orient übernahm und die bald auch in polnischen Werkstätten hergestellt wurden.

Die reiche Entfaltung künstlerischen Lebens im Warschau Stanislaus Augusts bot dem Konservator von Łazienki, Marek Kwiatkowski, reiche Möglichkeiten zur Gestaltung des Abschnitts „Aufklärungszeit“. Zwölf von Canalettos Ansichten von Warschau bestimmten mit ihren großen Formaten das Bild dieser Stadt (sie wurden vor der Zürcher Ausstellung gründlich restauriert), Bacciarelli war mit drei Gemälden vertreten, weiter Anton Graff, Angelika Kauffmann, Josef Grassi; Skulpturen von Monaldi und Le Brun, Entwürfe für Innenräume von Victor Louis und Johann Christian Kamsetzer vervollständigten das Bild der Verflechtung der Warschauer Kunst des späten 18. Jahrhunderts mit Westeuropa. Mit Werken von Smuglewicz, Zaleski und besonders Wojniakowskis Ansichten aus dem Park von Łazienki fanden auch die polnischen Maler ihren Platz in diesem Bild; ebenso wurden das Warschauer Schloß und sein Wiederaufbau berücksichtigt.

Im Gegensatz zu den vorangehenden Zeitaltern wurde für das 19. und 20. Jahrhundert nahezu ausschließlich die polnische Malerei in der Ausstellung gezeigt, bei knapper Auswahl in hoher Qualität und dabei beträchtlichem Umfang. In einem ausführlichen Kapitel des Katalogs stellte Krystyna Sroczyńska „Das 19. Jahrhundert und das Junge Polen“ vor. Altersmäßig begann die Reihe der Künstler, von denen Gemälde ausgewählt worden waren, mit Piotr Michałowski (1800—1855), den man bei uns bisher kaum kennenlernen konnte. Seine mit weichem Pinsel, nicht selten unter Bevorzugung dunkler Farben gemalten Reiterbilder, Porträts oder Genreszenen, manchmal schon fast impressionistisch gesehen, dürfen sicher eine besondere Stellung in der europäischen Kunst der Jahrhundertmitte beanspruchen. Drei hervorragende Porträts von Henryk Rodakowski (1823—1894) — „an der Grenze von Klassizismus und Realismus“⁵ — zogen den Blick auf sich und vermochten eine Einreihung unter die hervorragenden Porträtisten seiner Zeit zu rechtfertigen. Daß Jan Matejko (1838—1893) nur durch eines seiner Riesengemälde mit historischen Lektionen vertreten war und nicht ganz so stark herausgestellt wurde wie sonst zuweilen, erschien in diesem Zusammenhang durchaus

5) So Juliusz Starzyński in seiner zusammenfassenden Würdigung der polnischen Kunst 1864—1895 in: *Historia Polski*, Bd III, 1, Warschau 1963, Kap. 23, S. 915—941.

begründet; so konnte sich das Interesse einmal einigen seiner kleineren Gemälde und auch dem Aquarell-Entwurf für die „Schlacht bei Grunwald“ zuwenden. Maksymilian Gierymski (1846—1874) und sein Bruder Aleksander (1850—1901), die doch als hervorragende Meister realistischer Malerei gelten dürfen, waren nur mit wenigen Stücken berücksichtigt, etwas stärker ihr Zeitgenosse Józef Chełmoński (1849—1914) mit seinen ländlichen Szenen. Teodor Axentowicz (1859—1938) war nur mit einem Bild aus dem Volksleben in den Karpaten vertreten und Leon Wyczółkowski (1852—1936) mit einer durch die Farbgestaltung auffallenden Szene. Auf Olga Boznańska hatte man ebenso wie auf Artur Grottger verzichtet.

In unmittelbarem Anschluß daran ist der Malergruppe des „Jungen Polen“ ziemlich viel Raum gewährt worden. Jacek Malczewski (1854—1929) mit seinen gedankenschweren, symbolhaltigen Kompositionen — oft in matten Farben —, Józef Mehoffer (1869—1946) mit seiner blühenden Farbigkeit, Witold Wojtkiewicz (1879—1909) mit seinen manchmal skurrilen Phantasien und Puppenbildern konnten jeder mit einer ansehnlichen Auswahl von Ölgemälden, auch Aquarellen oder Temperabildern studiert werden, während von dem sicherlich bedeutendsten Künstler dieser Gruppe, Stanisław Wyspiański, leider nur die verkleinerte Farbwiedergabe eines Glasgemäldes aus der Krakauer Franziskanerkirche zu sehen war, weil seine Pastellbilder — zu denen das hervorragende Selbstbildnis aus dem Warschauer Museum gehört — nicht den Gefahren des Transports ausgesetzt werden konnten.

Nur wenig Platz war der Plastik eingeräumt worden: neben Wacław Szymanowskis (1859—1930) Modell für das bekannte Warschauer Chopin-Denkmal in erster Linie einigen Werken von Xawery Dunikowski (1875—1964).

Wenn auch die Entwicklung der polnischen Malerei vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis in die Zwischenkriegszeit hinein in Westeuropa nicht gerade allgemein bekannt ist, so war sie doch in ihren wesentlichen Zügen in einigen Ausstellungen der letzten zwanzig Jahre hier schon vorgestellt worden und ist mit ihren Hauptwerken in den großen Museen Polens relativ zugänglich. Anders steht es um die Kunst des letzten halben Jahrhunderts, deren wichtigste Werke sich im Kunstmuseum der Stadt Lodz befinden. Sein Direktor Ryszard Stanisławski hat daher diesen Abschnitt bearbeitet, der so etwas wie eine Überraschung in dieser Ausstellung bildete.

Die Lodzer Sammlung entstand aus den Bemühungen und Beziehungen einer kleinen avantgardistischen Gruppe der zwanziger Jahre: In Auseinandersetzungen um das Verhältnis der Kunst zur gesellschaftlichen Revolution, in wechselnden Gruppenbildungen — z. T. auch gemeinsam mit Dichtern und mit Architekten — und in lebhaftem Kontakt zur künstlerischen Bewegung in Paris, z. T. auch zur sowjetrussischen Kunst der frühen zwanziger Jahre und zum Konstruktivismus, hatte sich die Gruppe „a. r.“ (artyści rewolucyjni = revolutionäre Künstler) um Władysław

Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski gebildet und den Gedanken entwickelt, die Künstler selbst sollten eine Sammlung avantgardistischer Kunst schaffen, indem sie Gleichgesinnte zur Beteiligung durch Schenkungen einladen. Er fand bei einer Reihe damals jüngerer Künstler auch in Paris ein Echo; das kleine Stadtmuseum in Lodz nahm die entstehende Sammlung auf, zunächst als Depositum, und konnte sie nach dem Zweiten Weltkrieg ausbauen.

So begegnete man in Zürich nicht nur den großzügigen „Konstruktionen“ der Bildhauerin Katarzyna Kobro (1898—1950), zahlreichen „unistischen“ Kompositionen und figürlichen Zeichnungen von Władysław Strzemiński (1893—1952) und abstrakten und konstruktivistischen Werken anderer polnischer Künstler wie Henryk Berlewi, Hiller, Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, sondern auch den Gaben, mit denen Willi Baumeister und Max Ernst, Hans Arp und seine Frau Sophie Täuber-Arp, Fernand Léger und Amédée Ozenfant u. a. einst jene Sammlung bereichert haben, die man getrost eine einmalige Selbstdarstellung aus der bildenden Kunst der Zwischenkriegszeit nennen darf — vornehmlich der Pariser Szene, während zum Bauhaus, zu den späten Expressionisten oder zu den Italienern offenbar kaum Beziehungen bestanden.

Mit einer Reihe von Gemälden und Skulpturen, fast durchweg auch aus dem Lodzer Museum, wurde schließlich das Schaffen seit dem Zweiten Weltkrieg zur Anschauung gebracht, bis hin zu Werken der in den dreißiger Jahren geborenen Generation aus den letzten Jahren. Surrealistische Gemälde waren da, streng abstrakte Werke, Assemblagen, Zeugnisse engagierten Schaffens — nur keine Zeugnisse des sozialistischen Realismus und auch keine Schöpfungen der Pop-art. Das eigenständige Schaffen im Lande zu zeigen, daran schien den Gestaltern der Ausstellung vor allem gelegen zu sein.

Kunst in Polen — polnische Kunst: über diese Problematik ist seit langem viel diskutiert worden. In Zürich hat man beiden Seiten der Sache gerecht zu werden versucht. Die europäischen Verflechtungen der Kunstüberlieferungen wurden mit starken Akzenten zur Geltung gebracht; das wachsende Gewicht des eigenen künstlerischen Schaffens wurde deutlich herausgearbeitet, und damit gewannen die letzten drei Jahrhunderte ein Übergewicht in der Ausstellung, nicht etwa nur wegen der Auswahl- und Transportschwierigkeiten beim älteren Kunstgut.

Für uns erhebt sich dabei gewiß auch die alte Frage nach dem deutschen Anteil an jenen Verflechtungen und an der Entwicklung des eigenen Schaffens. Daß diese Frage hier in den Vordergrund gerückt worden wäre, wird niemand erwarten. Es wurde ihr eher ausgewichen. Mit um so größerer Freude bemerkt man, daß im Katalog alte Ansprüche und Streitpunkte nicht mehr hervorgekehrt werden: „... wahrscheinlich ist, daß Veit Stoß in Horb in Württemberg geboren wurde“ (S. 24); auch die Erwähnung von Nicolaus Copernicus („Torinensis“, S. 65, 68) ist unbestimmt formuliert. Daß die leidige Gewohnheit, Vornamen meistens in polnischer Form anzugeben, Unklarheiten oder auch irrige Vorstellungen begünstigt,

ist nichts Neues. (Wenn dabei, nur an einer Stelle, der Architekt Johann Christian Kamsetzer aus Dresden zu „Jan Chrzciel K.“ [= Joh. Baptist] wird, weil sich die Abkürzung „Chr.“ polnisch nicht anders auflösen läßt, so kann man sich eines Schmunzels nicht erwehren.) Wie gewöhnlich werden deutsche Ortsnamenformen nur für die beiden Hauptstädte Warschau und Krakau regelmäßig verwandt, sie schleichen sich aber gelegentlich auch für andere Städte ein, für die zumeist der polnische Name ohne Rücksicht auf das Schweizer Publikum gebraucht wird.

Ganz gewiß kann an solchen Dingen die wissenschaftliche Leistung des Katalogs durchaus nicht ermessen werden. Stanisław Lorentz und seine Mitarbeiter aus dem Nationalmuseum haben mit den kurzen Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten, den Stichwort-Biographien der Künstler, den knappen Angaben über die Werke und der Auswahl der Illustrationen fast so etwas wie eine Kurzeinführung in die Kunstgeschichte ihres Landes gegeben, an der es ja in deutscher Sprache mangelt; die ausgezeichnete drucktechnische Gestaltung durch die Druckerei der Neuen Zürcher Zeitung verdient hervorgehoben zu werden. Natürlich ließe sich zu der Auswahl dies und jenes auch anders denken; das liegt im Wesen solcher Ausstellungen. Grundsätzlich wäre wohl zu bedauern, daß man auf Aquarelle und Graphik, auch auf Kleinplastik in weitem Maße verzichtet hatte, also auf Kunstgut, das zwar meist gut zu transportieren, aber kaum in großen Räumen repräsentativ einzusetzen ist. Die polnische Entwicklung seit dem 18. Jahrhundert hätte sich damit gewiß im einzelnen deutlicher herausarbeiten lassen.

Gerade dies ist ein Thema, dessen Fortführung und weitere Vertiefung in deutscher Umgebung man wünschen möchte. Es ist durchaus nicht neu, bleibt aber gewiß noch immer ergiebig.