

American and Soviet (or Chinese, Korean, East German or Vietnamese) leaders were thinking and doing at different moments in the Cold War. But the authors do not add very much that is new to the history of these moments. The real value in the book for most English-language readers is the material about the Czechoslovak or Slovak experience of major Cold War events: this is something that has been lacking in the English-language literature so far. Yet these sections are paradoxically the least accessible for the non-specialist. They tend to include a great deal of extraneous detail and assume much knowledge on the part of the reader. This renders the book less useful to scholars of other countries who might hope to understand how Czechoslovakia fits into the larger picture of the Cold War.

New York

Melissa Feinberg

Uta Karrer: Ambigues Polen. Diskurse zu *szuka ludowa* und *polnischer naiver Kunst* in der Volksrepublik Polen und der Bundesrepublik Deutschland. (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 47.) Waxmann. Münster – New York 2020. 416 S., Ill. ISBN 978-3-8309-4136-1. (€ 39,90.)

Uta Karrer widmet sich der „polnischen naiven Kunst“, einem scheinbar „uncoolen“, überholten Thema. Dabei kommt K.s Analyse gerade zur rechten Zeit, denn noch leben viele Akteure und Zeitzeugen, die sie umfangreich befragt hat. Dank ihrer Sprachkenntnisse erschließt sie polnische Quellen mühelos und in kluger Auswahl. Man kann den Universitäten in Basel und München nur dankbar sein, dieses Dissertationsthema vergeben zu haben.

K.s Untersuchung beschränkt sich auf den Zeitraum der sozialistischen Volksrepublik Polen und endet mit deren Zusammenbruch 1990. Zunächst arbeitet sie die Begrifflichkeiten der in Polen *szuka ludowa* (Volkskunst) und in der Bundesrepublik Deutschland „polnische naive Kunst“ genannten Phänomene heraus. Beide bezeichnen dieselben in Polen entstandenen Kunstwerke, jedoch aus unterschiedlichen Blickwinkeln, die K. als diskursive Formationen bezeichnet. Sie gibt einen Überblick über die Akteure und ordnet dann die *twórcy ludowi* (Volkskünstler:innen) in das Zeitgeschehen ein. Immer im Blick hat sie das Machtzentrum Sowjetunion, die beiden deutschen Staaten und die Kirche. Eigentümlicherweise blieb das Interesse an diesen Werken auf die BRD, die DDR und Polen begrenzt. Warum Volkskünstler:innen anderer sozialistischer Länder nicht von Interesse waren, führt die Vf. leider nicht aus.

In Teil I erfolgt zunächst eine Diskursanalyse, die sich auf postmarxistische Theorien von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe stützt. In Bezug auf die Volkskunst in Polen jener Zeit scheint deren Theorie der leeren Signifikanten – als entgegengesetzte, sich jedoch gegenseitig bedingende Elemente – schlüssig. Mit ihrer Analyse zeigt die Vf., wie linkspopulistische politische Theorien als Untersuchungsinstrument in der Volkskunde eingesetzt werden können. In Teil II betrachtet sie dann die *szuka ludowa* in der VR Polen. Dieser Abschnitt ist für des Polnischen Unkundige besonders aufschlussreich, weil die hier dargelegten Fakten bislang weitgehend unbekannt gewesen sind. So berichtet K. von staatlicher Förderung der *szuka ludowa*, von der Auswahl der Künstler:innen aus abgelegenen Dörfern, von der Rolle der Wettbewerbe und Auszeichnungen sowie von staatlichen Verkaufsinstitutionen und deren Beteiligung an kommerzieller Vermarktung. Die *szuka ludowa* war Ausdrucksform nationaler Kultur und zugleich mit dem internationalen Kunstmarkt verschränkt. Die Kunstobjekte ermöglichten mehrdeutige Lesarten, die sich staatlicher Kontrolle entzogen. Von dieser Ambiguität profitierten damals alle: die staatlichen Institutionen Polens, die Kunstschaaffenden und die Sammelnden, die dadurch gesellschaftliches Ansehen genossen. K. zeigt, dass die Werke auch als Ausdruck eines Widerstands gegenüber dem sozialistischen System zu lesen sind. Zu Recht räumt sie diesen Objekten daher eine ethnologisch-kulturhistorische Sonderstellung ein.

Teil III umfasst die Deutungen der Kunstobjekte in der BRD sowie grenzübergreifende Aspekte der „polnischen naiven Kunst“. Die Vf. benennt die wichtigsten deutschen Samm-

ler:innen und arbeitet vor allem deren Deutungsmacht heraus. Die privat agierenden Sammelnden gaben nicht nur Kataloge heraus, sondern kuratierten auch Ausstellungen und stellten Sammlungen öffentlicher Museen zusammen. Wie K. feststellt, ähnelten sich insbesondere die Privatsammlungen inhaltlich und strukturell stark. Es gab wenig Austausch zwischen den Künstler:innen und Sammelnden und kaum Annäherung auf Augenhöhe. Weil die Deutungshoheit unhinterfragt bei den Sammler:innen lag, entstanden eigenwillige Interpretationen, sogar sozialistische Motive wurden zu Krippenfiguren umgedeutet.

Erhellend ist K.s Schilderung, wie die Inszenierung als „arme Volkskünstler:innen“ im Westen das Bild eines rückständigen Agrarlands festigte, ja fast einen „kolonialen“ Blick auf Polen implizierte. Sie kritisiert bundesdeutsche Autor:innen, die „polnische naive Kunst“ als ein individualisiertes, von außen unbeeinflusstes Kunstkonzept der Moderne fassten, als ahistorisch und (west-)eurozentristisch. Sie entrüstet sich, dass man in einer Zeit, als Skulpturen aus Afrika als „primitive Kunst“ geführt wurden, Kunstobjekte aus Polen als „naive Kunst“ im Sinne einer Kunst der „Anderen“ bezeichnete (S. 228). Zu Recht fordert sie, dass sich der postkoloniale Blick Deutschlands nicht nur auf außereuropäische Regionen erstrecken sollte. K. beleuchtet auch die Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen, denn in der BRD verstanden sich die Sammelnden „polnischer naiver Kunst“ zugleich als Wegbereiter einer politischen Annäherung bzw. Aussöhnung.

Freilich bezieht sich diese Darstellung nur auf Museen der alten Bundesrepublik. Nur dort entfaltete sich die Wirkungsmacht der Sammelnden. Museen der DDR boten privaten Sammlern keine Plattform. Unzutreffend ist K.s Behauptung, in der DDR habe es keine Ausstellungen dieser Art gegeben (S. 236). Ausstellungen wie „Mikołaj Kopernik im polnischen bildnerischen Volksschaffen“ (1976) im Berliner Museum für Volkskunde und „Das Kind in der polnischen Volkskunst“ (1977) im Museum für Sächsische Volkskunst Dresden waren z. B. Kooperationen mit dem Museum in Thorn (Toruń), denen Wettbewerbe vorausgingen. Die Werke standen dort nicht unter dem Label einer „naiven Kunst“, sondern wurden als „Volkskunst“ oder „bildnerisches Volksschaffen“ bezeichnet. Der Begriff „polnische naive“ Kunst war nur in der Bundesrepublik wirkmächtig und blieb von akademischen Debatten seltsam unberührt.

Ausführlich und mit historischem Hintergrund stellt K. häufig dargestellte Motive vor. Dabei zeigt sie, dass das vermeintliche Paradoxon zwischen sozialistischer Gesellschaft und katholischen Motiven auch mit nationalem Selbstbewusstsein zu tun hat. Beispielhaft arbeitet dies die Vf. am Motiv des *Chrystus Frasobliwy* (betrübler Christus bzw. Christus in der Rast) heraus, der in Polen auch das Leid des polnischen Volkes verkörpert. Aufschlussreich sind ihre Ausführungen über die Darstellung von Juden. Sie erklärt diese nicht nur als traurige Erinnerung an eine ehemalige Bevölkerungsgruppe, sondern arbeitet auch deren Funktion als konstitutive „Andere“ heraus. Außerdem analysiert sie die Darstellungen der *Zamyślony*-Skulpturen (Skulpturen der in Gedanken Verlorenen) des Künstlers Szczeban Mucha in deutschsprachigen Publikationen. Eine Erklärung, warum bundesdeutsche Sammelnde die Werke Muchas und andere Werke so wenig kontextualisierten und hintergründige Aussagen nicht erkannten, lässt sie etwas außer Acht: Die Sammler:innen lebten in einer anderen, nicht sozialistischen Realität, wo feine Doppeldeutigkeiten und kritische Anspielungen niemals so versteckt werden mussten wie im sozialistischen Polen. Abschließend betont sie noch einmal die besondere politische Situation zwischen 1945 und 1989. Mit der 1990 im Zwei-plus-Vier-Vertrag anerkannten Nachkriegsrealität erlosch auch das Interesse am Sammeln „polnischer naiver Kunst“.

Insgesamt liegt ein sehr dichtes, gut lesbares Werk mit wenigen Redundanzen vor. Erstmals wurden in beiden Ländern systematisch Quellen und Akteure „polnischer naiver Kunst“ erschlossen und etwa 30 Protagonist:innen interviewt. Das Literaturverzeichnis beeindruckt mit einem Umfang von 55 Seiten. Positiv fällt der penible Umgang mit den Abbildungen auf. Es werden nicht nur Quellen und Fotograf:innen genannt, sondern auch die polnischen Originalbeschriftungen. Manche Quellenangaben sind nicht ganz korrekt, so befinden sich vom Nachlass Orth im Wesentlichen nur die Künstler-Biografien im Muse-

um Europäischer Kulturen. Wünschenswert wäre es, wenn K.s Gesprächsaufzeichnungen als Quelle in einem öffentlichen Archiv verwahrt werden könnten, zumal einige der Interviewten bereits verstorben sind.

Mit diesem Werk hat die Vf. deutschen Sammler:innen und Kurator:innen die Augen für den historischen Hintergrund dieser Kunstwerke und für die Perspektiven des Herkunftslands geöffnet. Ihre Untersuchung belegt, wie stark Werkinterpretationen vom Wissen der Rezipient:innen abhängen und wie notwendig eine reflektierte Auseinandersetzung ist. Daher fordert sie einen multiperspektivischen Blick auf Sammlungen und Objekte, neue Deutungen sowie eine Einordnung der *sztuka ludowa* in größere gesellschaftspolitische Zusammenhänge. Bei zukünftigen Ausstellungen wird man dankbar auf ihre Analyse zurückgreifen.

Berlin

Tina Peschel

Roman Graczyk: Demiurg. Biografia Adama Michnika. [Demiurg. Biographie Adam Michniks.] Zona Zero. Warszawa 2021. 679 S. ISBN 978-83-66814-00-4. (PLN 39,90.)

In dem opulenten Werk geht es um das Leben und Wirken von Adam Michnik. Dieser wichtige Oppositionelle in der Zeit der kommunistischen Herrschaft in Polen übernahm im Mai 1989 als Vertreter des „Solidarność“-Lagers die Leitung der Tageszeitung *Gazeta Wyborcza* (GW) und bleibt auf diesem Posten bis heute. Innerhalb weniger Jahre wurde das Blatt zum wichtigsten gedruckten Medium im Land: Ende der 1990er Jahre erschien in ihm über 30 Prozent der gesamten Presse-Werbung, der tägliche Verkauf der Zeitung betrug über 400 000 Exemplare, und sie wurde durchschnittlich von 2,3 Millionen Menschen gelesen (S. 536).

Der Autor, Roman Graczyk, hat bereits mehrere Biografien über zeitgenössische polnische Politiker verfasst und war selbst Redakteur bei der GW, von der er sich wegen Differenzen 2005 getrennt hatte. Heute ist er freier Publizist und Mitarbeiter der Krakauer Filiale des Instituts für Nationales Gedenken (IPN). Als Quellenbasis dienen ihm zahlreiche Interviews mit Zeitzeugen, darunter mit den ehemaligen Mitarbeitern der GW (die gegenwärtigen, auch Michnik selbst, verweigerten dem Autor die Zusammenarbeit). Insbesondere in Bezug auf die 1970er und 1980er Jahre wertete er viele Dokumente des Geheimdienstes aus, die heute beim IPN aufbewahrt werden. Sie halfen vor allem, die Chronologie der Ereignisse zu präzisieren, führten aber zu keinen nennenswerten Entdeckungen bzw. Neuinterpretationen. Einige wenige, aber relevante Quellen entdeckte der Autor im Archiv des Institut Littéraire in Maisons-Laffitte bei Paris.

Die Darstellung beginnt mit dem jüdischen Elternhaus Adam Michniks: Geschildert werden das Engagement des Vaters Ozjasz Szechter in der Kommunistischen Partei der Westukraine und der Lebensweg der Mutter Helena Michnik, darunter ihre Promotion an der Jagiellonen-Universität in Krakau im Jahr 1926. Der Autor geht auch auf den inzwischen verstorbenen Halbbruder von Adam, Stefan Michnik, ein, der als Militärrichter während des Stalinismus Todesurteile verhängte, 1969 nach Schweden emigrierte und später mit der Exilzeitschrift *Kultura* kooperierte. Für seine Tätigkeit während des Stalinismus wurde er seit 2010 von der polnischen Justiz mit europäischem Haftbefehl gesucht. Da die beiden Elternteile sich gegen Ende des Lebens vom dem volkspolnischen Regime distanzieren, bezeichnet der Autor ihre Wege als „dreifache Entwurzelung“ – zuerst aus dem Judentum, dann aus dem Polentum und schließlich aus dem Kommunismus (S. 23).

Die weitere Schilderung geht auf die Aktivitäten Michniks aus seiner Jugendzeit ein: bei kommunistisch orientierten Pfadfindern, die nach 1956 besonders in Warschau tätig waren, später im Klub *Poszukiwaczy Sprzeczności* (etwa: Klub der nach Widerspruch Suchenden) und dem Kreis der sogenannten *Komandosi* (Fallschirmjäger) – junger, rebellierender Studenten der Warschauer Universität, wo Michnik seit Oktober 1964 Geschichte