

Organizatorzy / Organisatoren



WYDZIAŁ MALARSTWA
I NOWYCH MEDIÓW
AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE



Dofinansowanie ze środków / Gefördert aus den Mitteln

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Wydano z finansowym wsparciem Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej
Herausgegeben mit finanzieller Unterstützung der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit



Złożono krojem „Futura” Paula Rennera, stosowanym w latach 1929–1933 przez Muzeum Miejskie w Szczecinie i czasopismo „Die Form” / Gesetzt in der „Futura” Paul Renners, verwandt in den Jahren 1929–1939 vom Stadtmuseum Stettin und von der Zeitschrift „Die Form”

SZCZECIŃSKIE AWANGARDY



STETTINER AVANTGARDEN

REDAKCJA / HERAUSGABE

SZYMON PIOTR KUBIAK

Szymon Piotr Kubiak

**Notatki z kresów albo prolegomena
do studiów nad szczecińską nowoczesnością w trzech częściach** **9**

Notizen aus den Randgebieten
oder Prolegomena zu Studien über die Stettiner Moderne in drei Teilen **27**

JASKINIA I WIEŻA

HÖHLE UND TURM

Ulrich Röthke

W walce o wolność sztuki. Adolf Hölzel i Walter Riezler **45**

Im Kampf für die Freiheit der Kunst. Adolf Hölzel und Walter Riezler **57**

Dorothea Schöne

**Z „rzemieślniczo-manualnego” na „poziom duchowy”.
O relacji mistrz–uczeń
u Kurta Schwerdfegera i Bernharda Heiligera** **67**

Vom *handwerklich-manuellen* in die *geistige Ebene*.
Zum Meister-Schüler Verhältnis von Kurt Schwerdfeger
und Bernhard Heiliger **77**

TKANINA

GEWEBE

Piotr Korduba

**O nową tkaninę. Międzywojenna sztuka tkacka
po polsku i po niemiecku** **89**

Zum neuen Gewebe. Internationale Weberkunst
auf polnisch und deutsch **103**

Anna Saciuk-Gąsowska

Kazimierz Podsadecki z profilu i en face **115**

Kazimierz Podsadecki im Profil und *en face* **125**

PRZESZŁOŚĆ (NIE) ISTNIEJE

VERGANGENHEIT EXISTIERT (NICHT)

Dorota Łuczak

Fotograficzne marginalia Muzeum Miejskiego

135

Photographische Marginalien des Stadtmuseums

151

Dariusz Kacprzak

Moderna – sztuka zwyrodniała ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Szczecinie w świetle źródeł archiwalnych

165

Klassische Moderne – Entartete Kunst
aus dem Bestand des Stettiner Stadtmuseums
im Licht der archivischen Quellen

173

ANEKS

ANHANG

Dzieła prezentowane na wystawie *Szczecińskie awangardy*

349

Stettiner Avangarden

Verzeichnis der ausgestellten Werke

349

STETTIN R AVANTGARDEN

SZCZECIŃSKI AWANGARDY

Wzrost i rozwój sztuki awangardowej w Szczecinie w latach 1918-1929. W tym okresie doszło do powstania grupy artystycznej, która w sposób wyjątkowy połączyła w sobie elementy sztuki awangardowej z tradycjami sztuki polskiej. Grupa ta, znana jako "Szczeciński Awangard", miała na celu wypracowanie nowego stylu sztuki, który odzwierciedlałby specyficzne warunki społeczne i kulturalne Szczecina. Członkami grupy byli m.in. Janusz Górecki, Stanisław Szczęsny, a także inni artyści. Ich twórczość charakteryzowała się silnym zaangażowaniem społecznym i politycznym, co odróżniało ich od innych grup awangardowych. W tym celu wykorzystywali oni różnorodne formy sztuki, w tym sztukę plastyczną, literaturę i sztukę teatralną. Ich dzieła miały służyć wyrażeniu ich przemyśleń i przekazywaniu ich do społeczeństwa. W tym celu organizowali oni wystawy i spektakle, które przyciągały uwagę publiczności. Ich twórczość była niekwestionowanym punktem kulminacyjnym sztuki awangardowej w Szczecinie w tym okresie.

W tym okresie doszło do powstania grupy artystycznej, która w sposób wyjątkowy połączyła w sobie elementy sztuki awangardowej z tradycjami sztuki polskiej. Grupa ta, znana jako "Szczeciński Awangard", miała na celu wypracowanie nowego stylu sztuki, który odzwierciedlałby specyficzne warunki społeczne i kulturalne Szczecina. Członkami grupy byli m.in. Janusz Górecki, Stanisław Szczęsny, a także inni artyści. Ich twórczość charakteryzowała się silnym zaangażowaniem społecznym i politycznym, co odróżniało ich od innych grup awangardowych. W tym celu wykorzystywali oni różnorodne formy sztuki, w tym sztukę plastyczną, literaturę i sztukę teatralną. Ich dzieła miały służyć wyrażeniu ich przemyśleń i przekazywaniu ich do społeczeństwa. W tym celu organizowali oni wystawy i spektakle, które przyciągały uwagę publiczności. Ich twórczość była niekwestionowanym punktem kulminacyjnym sztuki awangardowej w Szczecinie w tym okresie.





Notatki z kresów albo prolegomena do studiów nad szczecińską nowoczesnością w trzech częściach

„Gdy nastąpi koniec świata, pojadę do [...], ponieważ tam dzieje się wszystko z pięćdziesięcioletnim opóźnieniem”. Ten zwrot o niepewnym autorstwie, często powtarzany w Niemczech, stanowi część mitu grynderskiego z jego postępową, nowoczesną, modernizacyjną retoryką¹. Dotyczy problemu prowincji obserwowanej z dystansu największych metropolii młodego mocarstwa, którego celem po militarnych zwycięstwach stała się walka o międzynarodowy prymat na niwie gospodarczej. Od 16 października 1907 roku instytucjonalne ramy owej kampanii tworzył Deutscher Werkbund – powstała w stolicy Bawarii organizacja, zrzeszająca działaczy i teoretyków kultury, architektów, artystów oraz przemysłowców. Do członków-założycieli należał Walter Riezler – monachijski archeolog klasyczny żywo zainteresowany sztuką współczesną, któremu 18 kwietnia 1910 roku powierzono stanowisko dyrektora Muzeum Miejskiego w dalekim Szczecinie². Choć z racji swego wykształcenia zdawał się zrazu w pełni odpowiadać zapotrzebowaniu pomorskich mieszczan i fundatorów skomunalizowanej kolekcji „starożytności”, był *de facto* – co nie wszyscy początkowo dostrzegli – wysłannikiem aparatu modernizującego się państwa. Dlatego już pierwsze dni Riezlera na północy nie należały do łatwych, a cały pobyt,

1 Na temat nowoczesności i procesów modernizacyjnych zob. Andrzej Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź 2010, s. 9–10.

2 Zob. Szymon Piotr Kubiak, *Der große Jüngling. Ernesto de Fiori und die Riezlersche Vision des neuen Klassizismus / Wielki młodzienc. Ernesto de Fiori i Riezlerowska wizja nowego klasycyzmu*, w: *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. S.P. Kubiak, Volker Probst, kat. wyst., Szczecin 2012, s. 11–37; S.P. Kubiak, *Deutsche Mannschaft. Gmach paryskiego Théâtre des Champs-Élysées oraz recepcja architektury niemieckiej u progu Wielkiej Wojny*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2015, nr 10: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przełomu wieków / Fin de siècle rediscovered. A mosaic of the turn of the century*, s. 215–220; idem, *Walter Riezler i forma bez ornamentu / Walter Riezler and Form without Ornament*, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-Garde Idea of New Typography*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk, Łódź 2015, s. 249–283; S.P. Kubiak, *Walter Riezler (2017)*, http://www.pomeranica.pl/wiki/Walter_Riezler (20.09.2017).

trwający aż do przedwczesnego emerytowania, naznaczyło ciągle rozdarcie między wielką misją werkbundowca i pragnieniem osobistego sukcesu o szerszym niż lokalny zasięgu³.

Prowincja to obszar w opisie trudny do uchwycenia: nieostry, gdyż położony na samych krańcach pola widzenia; marginalny, a przez to graniczny. Z powodu jej przestrzennego oddalenia od ośrodka zdarzeń moderniści przypisywali prowincji zarazem dystans czasowy – opóźnienie i wsteczność. Konserwatyści darzyli ją zaś z tych samych względów uczuciem kresowej melancholii – silnej zwłaszcza wtedy, gdy prowincja stawała się krainą utraconą. Bohaterem porzekałta przytoczonego na wstępie bywał zatem zarówno zagubiony na Wschodzie królewsko-pruski Królewiec, jak i południowy cesarsko-królewski Wiedeń, do dziś postrzegany jako ostoja światopoglądowego skostnienia. Najczęściej odnoszono je do Meklemburgii utożsamionej później, wraz z pojałtańską korektą administracyjną podzielonych Niemiec, z sąsiednim, równie nienowoczesnym Pomorzem. Z tak sformułowaną dezaprobatą/nostalgia miałby się wyrazić o zacofanym księstewku Otto von Bismarck – Żelazny Kanclerz, Ojciec Narodu, sprawca gospodarczych dokonań państwa oraz inspirator działań artystów różnych opcji⁴.

Awangarda polityczna, zapożyczająca nazwę z wojskowej nomenklatury, starała się zapalać światło – elektryczne, prowadzone sieciami AEG – w najciemniejszych zakątkach terytorium, podnosić prowincję na coraz wyższy poziom cywilizacji technicznej, zaprowadzić nową uniwersalną kulturę. Awangarda sztuki, silnie zakotwiczona w samym centrum modernizacyjnego projektu, związana z wielkim miastem, masą i maszyną, sytuowała się na podobnej pozycji. Jak jednak spostrzegł Andrzej Turowski, równocześnie:

pozwalata sobie na margines wewnątrz własnego dyskursu. Tutaj tała swe pęknięcia, załamania i słabości. Kamuflowała szczeliny w konglomeracie, wydawałoby się, spójnych teorii i praktyk artystycznych. Na marginesie, czyli w dalekiej przestrzeni peryferii, w beztrosce czasu i wypoczynku, w odstępstwach przeżywanej indywidualnie historii – skrywała awangarda przed okiem ciekawskiego inne dzieje, których sama nie chciała pisać⁵.

3 Bogdana Koziańska, *Walter Riezler i Muzeum Miejskie w Szczecinie / Walter Riezler und das Stadtmuseum Stettin*, w: 1913. Święto wiosny. Wystawa jubileuszowa w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie / 1913. Frühlingsweih. Katalog der Ausstellung zum hundertjährigen Eröffnungsjubiläum des Hauptgebäudes des Nationalmuseum Stettin, red. S. P. Kubiak, Dariusz Kacprzak, kat. wyst., Szczecin 2013, s. 62–89; D. Kacprzak, „Szczecińskie walki o sztukę”, czyli o pomorskim spotkaniu Polikleta z Vincentem van Goghem u schyłku belle époque, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2015, nr 10: *Fin de siècle...*, op. cit., s. 147–156. Skomplikowany obraz osobowości Riezlera wylania się w lekturze korespondencji dyrektora oraz jego zastępcy i następcy Ottona Holtzego. Archiwalia zostają obecnie poddawane krytycznemu opracowaniu, przedsięwziętemu przez autora niniejszego eseju w ramach projektu habilitacyjnego.

4 Bernd Kasten, *Alles 50 Jahre später? Die Wahrheit über Bismarck und Mecklenburg*, Rostock 2013; Dirk Mellies, *Modernisierung in der preußischen Provinz? Der Regierungsbezirk Stettin im 19. Jahrhundert (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 201)*, Göttingen 2012; Rafał Makala, *Między prowincją a metropolią. Architektura Szczecina w latach 1891–1918*, Szczecin 2011. Powiedzenie o zacofaniu prowincji odnoszono również explicite do Pomorza; związek taki miałyby ugruntować słowa króla pruskiego Fryderyka II Hohenzollerna. Zob. D. Kacprzak, *Friedrich II. von Hohenzollern Johann Gottfried Schadow in Stettin / Fryderyk II Hohenzollern Johanna Gottfrieda Schadowa w Szczecinie*, w: *Friedrich der Große Johann Gottfried Schadow aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie (Nationalmuseum Stettin)*, Hrsg. Klaus Gehrman, D. Kacprzak, Jürgen Klebs, Berlin 2014, s. 25–26, seria: Schriftenreihe der Schadow Gesellschaft Berlin e.V., Bd. 14.

5 Andrzej Turowski, *Kilka refleksji na marginesie*, w: idem, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1997, s. 15.

Codziennosc funkcjonowania na marginesie stawała się praktyką takich ludzi, jak Riezler. Z jednej strony była dojmująca wobec ich dawnych metropolitalnych doświadczeń czy refleksji nad miejscem aktualnego działania, umożliwionej przez międzyśrodowiskowe kontakty. Z drugiej strony, nawet jeśli poszczególni, choćby chwilowi „prowincjusze” odczuwali ową trudną codzienność jako tragiczny balast, stawała się ona dla prowincji siłą niezwykle twórczą. Dlatego też historiografia klasycznej awangardy chętnie przyjmuje obecnie marginalny punkt widzenia, przygląda się peryferiom i kresom⁶. Instytucja sztuki została poddana tam – tak samo jak w centrum – daleko idącym przeobrażeniom, wskutek czego zmieniło się utarte rozumienie dzieła artystycznego. Wydaje się jednak, że w przypadku Riezlera przynajmniej częściowo można mówić o chęci przebudowy życia społecznego za pomocą sztuki ekspresjonizmu, neoplastycyzmu czy konstruktywizmu, ich bezpośrednich prekursorów, a także inspirujących je najodleglejszych czasowo i geograficznie kultur starożytnych lub „prymitywnych”. Taka wola czyniłaby z niego reprezentanta awangardy w najściślejszym rozumieniu tego terminu⁷. W działaniach wspierali dyrektora muzeum nieliczni miejscowi (lub raczej przyjezdni) twórcy z architektem Gregorem Rosenbauerem na czele, którzy zreformowali szczecińską Szkołę Rzemiosł Artystycznych, pełniąc na polu edukacji rolę podobną do Hansa Hoppa w Królewcu czy Petera Behrensa w Wiedniu⁸.

Choć żaden z dotychczas wymienionych nie wykazywał skrajnie lewicowych czy anarchistycznych poglądów, żywiona przez artystów wiara w sprawczą moc nowej sztuki Republiki Weimarskiej okazała się definitywnie płonna wobec politycznego przewrotu początku 1933 roku. Riezler stracił swoje stanowisko już 7 marca, Rosenbauer dopiero 1 kwietnia rok później. Gdy wyklęte dzieła wycofywano z kolekcji Muzeum Miejskiego, niegdysiejsza lokomotywa szczecińskiej awangardy – Pomorzanie Kurt Schwerdtfeger i Joachim Utech, berlińska Else Mögelin oraz Vincent Weber rodem z Nadrenii – mozolnie toczyła się w narodowo-socjalistycznej mgłę oficjalnej estetyki⁹. Złożoność dziejów uwidaczniają wyłącznie studia przypadków: lektura recenzji wystaw czy prywatnych korespondencji aktorów tamtej epoki. Mimo wyraźnej cezury wyznaczonej przejściem władzy przez nazistów, stosujących praktyczną wykładnię

6 Zob. np. *Avantgarden in Mitteleuropa 1910–1930. Transformation und Austausch*, Hrsg. Dorothee Brill, Hubertus Gafner, kat. wyst., Leipzig 2002; A. Szczerski, *Modernizacja*, op. cit.

7 Trudno tu mówić o krytyce odnoszącej się do instytucji sztuki jako całości, o jej samokrytyce postulującej rozplynięcie się sztuki w rzeczywistości, co miałyby stanowić obowiązkową składową program awangardy w ujęciu Bürgerowskim. Koncepcja ta została już jednak wielokrotnie zakwestionowana jako zawężona do nielicznych kierunków, głównie do dadaizmu. Powszechnie jednak za jedną z podstawowych cech awangardy artystycznej uważa się jej społeczne zaangażowanie, kontrastujące z modernistyczną ideą „sztuki dla sztuki” przełomu XIX i XX wieku. Takie rozumienie sztuki nowoczesnej przez Riezlera ukazuje przypadek *Krucyfiksu Giesy* (przyp. 19 i 20). Por. Peter Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, red. nauk. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2006, *passim*, zwł. s. 25–34; Grzegorz Dziamski, *Słowo wstępne*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 13; Kazimierz Piotrowski, *Awangarda w delensjwymie – o awangardyzacji aisthesis*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 3, s. 19–39.

8 Zatrudnienie Rosenbauera miało ewidentny charakter modernizacyjny, wspierany bezpośrednio przez Ministerstwo Handlu i Rzemiosła w osobie radcy Hermanna Muthesiusa: Archiwum Państwowe w Szczecinie, Rejencja Szczecińska Wydział Przemysłowy, Szkoła Rzemiosł Artystycznych, sygn. 4805, s. 115–133. Zob. Peter Behrens und seine Wiener Akademische Meisterschule / Peter Behrens and his Academic Master-School, Hrsg. Karl Maria Grimme, Wien–Berlin–Leipzig 1930; Eugen Kurt Fischer, *Hanns Hopp. Ein Architekt in Ostpreußen*, Wien–Berlin–Leipzig 1929.

9 B. Kozińska, *Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych*, „Materiały Zachodniopomorskie” 1999, t. 45, s. 553–578; eadem, *Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren*, w: *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, Hrsg. Bernfried Lichtnau, Berlin 2011, s. 222–238; S.P. Kubiak, *Kurt Schwerdtfeger*, w: *Figura*, op. cit., s. 162–166.

kategorii „żydowskiej” i „bolszewickiej” sztuki zwyrodniałej, czasu brunatnego terroru wcale nie charakteryzował jednoznaczny stosunek do awangardy, jej oficjalna rehabilitacja po zakończeniu drugiej wojny światowej – w krajach kapitalistycznych wskazana zarówno ze względów moralnych, jak i politycznych – wymagała zaś znów uogólniającej perspektywy¹⁰.

Kulturalna reforma Riezlera, wprowadzana na wyboistej drodze negocjacji, trwała ponad dwie dekady. W nieustannych potyczkach z radnymi, mecenasami sztuki i prasą, budzących odczucie funkcyjnej niemocy dyrektora, groźby opuszczenia miasta przez monachijczyka pojawiały się wielokrotnie¹¹. Kres drugiej wojny światowej, przynoszący decyzję o zmianie państwowej przynależności Szczecina, wymusił przesiedlenia tych, których nie wygnał reżim hitlerowski. Ci, którzy zajęli ich miejsce – urodzony w Moskwie warszawiak Marian Tomaszewski, krakowianin Kazimierz Podsadecki czy Wołyńnianin Łukasz Niewisiewicz – mimo entuzjazmu z odzyskanej wolności oraz zaciekawienia nieznanym regionem trudno adaptowali się w ruinach nad dolną Odrą.

Nowi mieszkańcy miasta, zmarginalizowanego geograficznie jak nigdy dotąd – poznaniacy i łodzianie, repatrianci z Litwy, Białorusi i Ukrainy, Żydzi i Łemkowie – także z trudem akceptowali dzieła artystów nowoczesnych. Toteż ich awangardowe interregnum zakończyło się już po pięciu latach exodusem trzech „nowych szczecinian” do kulturalnych stolic Polski. Socrealizm zapanował w całym kraju, lecz w Szczecinie okoliczności wydawały się podwójnie trudne¹². Działalność polskiego Muzeum Miejskiego (od 1947 roku Muzeum Pomorza Zachodniego) oraz licealnej Szkoły Sztuk Pięknych (od 1948 roku Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych) trudno porównywać z dokonaniem ich miejscowych poprzedników¹³. Powstałe w tym krótkim okresie dzieła sztuki – będące nie tylko efektem emanacji surowego pomorskiego *genius loci*, lecz przede wszystkim wspólnych zainteresowań międzywojennej awangardy – okazywały się natomiast często nieświadomym powtórzeniem tematów i form niemieckiego Szczecina. Tym razem funkcjonowało przekonanie, że świat można nareszcie nie tyle modernizować, ile rzeczywiście budować od nowa.

10 Zob. *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, Hrsg. Winfried Nerdinger, München 1993; S.P. Kubiak, *Hitler w samochodzie wyścigowym, „Artluk” 2007*, nr 3, s. 32–35; idem, *O badaniu i muzealnych prezentacjach twórczości czasów zwyrodniałych na marginesie krakowskiej wystawy „Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy”, „Muzealnictwo” 2015*, nr 53, s. 65–76.

11 Por. korespondencję Riezlera z nadburmistrzem Szczecina z lat 1922–1924, Spuścizna po Walterze Riezlerze, kolekcja Hasso Bräuer, depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie; B. Kosińska, *Muzeum Miejskie na Hakenterrasse – tradycja i awangarda / Das Stadtmuseum auf der Hakenterrasse – Tradition und Avantgarde*, w: *100 lat muzeum w Szczecinie. Publikacja w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie / 100 Jahre Museum in Stettin. Publikation zum hundertjährigen Eröffnungsjubiläum des Hauptgebäudes des Nationalmuseums Stettin*, red. S.P. Kubiak, D. Kacprzak, Szczecin 2013, s. 106–139, tu s. 137–138; zob. też S.P. Kubiak, *Towarzystwo Muzealne przy niemieckim Muzeum Miejskim w Szczecinie* (2014), <http://przyjacielemuzeum.pl/publikacja/172> (26.09.2017).

12 Jadwiga Najdowa, *Plastyka szczecińska*, Poznań 1962, s. 105, 107; S.P. Kubiak, *Organizmy pionierskie. Kultura wizualna Szczecina w pierwszych latach po II wojnie światowej*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016 [2017], t. 11: *Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1981*, red. Anna Markowska, Zofia Reznik [w opracowaniu]. Jedyńie Niewisiewicz, poniósłszy klęskę w Warszawie, wrócił po roku do Szczecina, gdzie tworzył do śmierci, zob. spuścizna po Łukaszu Niewisiewiczu, inw. akc. 804, Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica w Szczecinie; *Łukasz Niewisiewicz. Malarstwo*, oprac. J. Najdowa, kat. wyst., Szczecin [1987], s. nlb.

13 J. Najdowa, *Pionierskie lata szczecińskiej plastyki*, w: *Pionierskie lata kultury szczecińskiej*, red. Kazimierz Kozłowski, Szczecin 1986, s. 91–102.

Jaskinia i wieża. Dialog pierwiastków prymarnych

Miesiąc przed przybyciem Riezlera do Szczecina zapadła decyzja o lokalizacji pomnika Bismarcka na szczycie gołławskiej winnicy. Podobnie jak inne regiony Rzeszy, także Pomorze chciało wyrazić wdzięczność swojemu kanclerzowi – tym bardziej ochoczo, że uważano go tu za krajana z Konarzewa. Jeszcze w 1910 roku rozpisano konkurs architektoniczno-rzeźbiarski, którego wynik okazał się dość przewidywalny: zwycięzcą został Wilhelm Kreis, autor kilku znanych i powszechnie podziwianych w Rzeszy wież Bismarcka. Taką też formę – przysadzistą kamiennej rotundy nakrytej niską kopułą – nadał Kreis monumencie szczecińskiemu. Budząca archaiczne skojarzenia budowla w istocie przypominała zabytek schyłku antyku i początku średniowiecza – mauzoleum ostrogockiego króla Teodoryka Wielkiego, błędnie nazywane grobem Hunów¹⁴. Odległa przełomowa epoka stanowiła w początkach XX wieku ważne źródło inspiracji, wynikłej z woli odkrycia istoty germańskości w jej starożytnej sile i romantycznej tajemnicy. Baszta zespolona z grobowcem, grotą lub jaskinią zdawała się połączeniem dwóch podstawowych kierunków, pionowym symbolem władzy o szerokim, stabilnym umocowaniu w zamierzczłej przeszłości. Olbrzymia konstrukcja – często wywodzona od biblijnej wieży Babel – i prehistoryczna jaskinia, jako typy praarchitektury, obrazowały jednocześnie działanie dwóch uniwersalnych sił – męskości i kobiecości – tak bardzo „zapładniających” wyobraźnię ekspresjonistów, pierwszego pokolenia niemieckiej awangardy¹⁵. Figuratywnym wariantem tych erotyczno-funeralnych odniesień bywała postać Matki Ziemi, utrwalona w szczecińskiej rzeźbie nagrobnej dłuta Ernsta Barlacha (1920–1921)¹⁶.

Jeden z najważniejszych wkrótce architektów tego środowiska – Hans Scharoun – wziął udział, bez większego rozgłosu, we wspomnianym konkursie pomnikowym¹⁷. Ekspresjonistycznych malarzy i rzeźbiarzy wspierał natomiast Riezler od samego początku swej dyrektury. Gdy 22 czerwca 1913 roku otwarto gmach Muzeum Miejskiego, największy szok wśród publiczności wywołały linoryty Moriza Melzera, zakupione dwa lata wcześniej. Protest wzbudziła zapowiedź możliwego zamówienia u czesko-niemieckiego twórcy malowideł ściennych do głównej sali kopułowej budynku na Tarasie Hakena¹⁸. Wybuch pierwszej

14 R. Makota, *Der Bismarckturn in Stettin als Beispiel für die Entstehung einer neuen Erinnerungsstätte im wilhelminischen Deutschland*, w: *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und in Polen 1800 bis 1939*, Hrsg. Robert Born, Adam S. Labuda, Beate Störkuhl, Warszawa 2006, s. 245–256; idem, *Nowoczesna praarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelminskich Niemczech (1888–1918)*, Szczecin 2015, s. 193–197.

15 Zob. Wolfgang Pehnt, *Turm und Höhle*, w: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Hrsg. Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider, Stuttgart 1994, s. 50–67; A. Turowski, *Świat do zbudowania*, w: idem, *Awangardowe marginesy*, op. cit., s. 25–32.

16 D. Kacprzak, *Szczecińskie memento mori Ernsta Barlacha – Matka Ziemia / Das Stettiner memento mori Ernst Barlachs – Mutter Erde*, w: *Ernst Barlach. Obrazy śmierci w twórczości niemieckiego ekspresjonisty / Ernst Barlach. Bilder vom Tode im Werk eines deutschen Expressionisten*, red. S.P. Kubiak, V. Probst, kat. wyst. Szczecin 2012, s. 10–12; V. Probst, *Memento mori. Sztuka sepulkralna w twórczości Ernsta Barlacha / Memento mori. Grabmalakunst im Werk Ernst Barlachs*, w: *Ernst Barlach*, op. cit., s. 31–33.

17 Spuścizna po Hansie Scharounie, Akademie der Künste Berlin, Hans-Scharoun-Archiv, Nr. 1915-001; Achim Wendschuh, *Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte*, Berlin 1993, s. 8.

18 B. Lichtnau, *Szczeciński spór muzealny z 1913 roku / Der Stettiner Museumsstreit im Jahre 1913*, tłum. B. Koziańska, „Materiały Zachodniopomorskie” 1996, t. 42, s. 465–498.



1. Wieża Bismarcka w Szczecinie, proj. Wilhelm Kreis, 1910–1921, fot. 1929, Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie / Bismarckturm in Stettin, Entw. Wilhelm Kreis, 1910–1921, Foto 1929, Archiv Nationalmuseum Stettin

wojny światowej stał się przyczyną poświęcenia tej przestrzeni anonimowym ofiarom konfliktu. Do wykonania fresków, odwołujących się zgodnie ze zleceniem do tematyki starotestamentowej, zaproszono kolejnych ekspresjonistów. Tak powstały kompozycje *Potop* Ottona Hettnera (1916) i *Trąby jerychońskie* Karla Hofera (1920). Atmosfera skandalu spowodowała, że prace ograniczono do mniejszych fresków próbnych w bocznej, nie wszystkim udostępnianej sali¹⁹.

Nieprzystawalność awangardowej formy do oczekiwań społecznych, kierowanych pod adresem sztuki monumentalnej, ukazał jednak najwyraźniej wieloletni konflikt wokół *Krucyfiksu* Lu-

dwiga Giesa (1921). Polichromowane w intensywnych nierealistycznych kolorach dzieło nowoczesnej snycerki, pomyślane również jako pomnik wojenny, zdobyło salę kopułową w latach 1923–1933 aż do wycofania z ekspozycji, a następnie konfiskaty przez władze III Rzeszy. Zarówno w grafikach, pracach malarskich, jak i rzeźbie pobrzmiewała nie tylko stylistyka archaiczna czy średniowieczna, ale i wyraźne nawiązania do rdzennych kultur Afryki i Oceanii²⁰. Ich egzotyczność, pociągająca wielu odbiorców w kolekcjach etnograficznych, po zaadaptowaniu w twórczości artystów awangardowych stawała się nieakceptowalna, podważając burżuazyjne kanony zachodniego piękna. Recepcja dzieła Giesa i jego uparta obrona przedsięwzięta przez Riezlera dotykała jednak kwestii społecznych – pojęcia patriotyzmu, odpowiedzialności państwa za przemoc (także wobec własnych obywateli), traumy wojennej. Problem estetyczny skrywał w gruncie rzeczy batalię na polu etyki²¹.

19 S.P. Kubiak, „Ogólnoludzkie... przesłanki epoki”. Wspomnienie wojny w szczecińskim Muzeum Miejskim 1914–1933, w: *Postscriptum. Wielka wojna – ważne sprawy – zwykli ludzie*, red. Agata Zawiszevska, S.P. Kubiak, Szczecin 2015, s. 15–20; idem, *Walter Riezler – Karl Hofer – Ludwig Gies. Der Große Krieg im Stadtmuseum Stettin*, w: *Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Hrsg. Christina Kott, Bénédicte Savoy, Köln–Weimar–Wien 2016, s. 118–122.

20 S.P. Kubiak, „Ogólnoludzkie... przesłanki epoki”, op. cit., s. 20–23; idem, *Walter Riezler...*, op. cit., s. 122–124.

21 Por. S.P. Kubiak, *Vanitas et gloria. Ernst Barlach a europejskie pomniki ofiar wielkiej wojny / Vanitas et gloria. Ernst Barlach und die europäischen Ehrenmale für die Opfer des Großen Krieges*, w: *Ernst Barlach*, op. cit., s. 53–69.

Prymarne pierwiastki pionu i poziomu w nowej, purystycznej redakcji pojawiły się w Szczecinie za sprawą werkbundysty Rosenbauera, który porzucając posadę asystenta Behrensa w jego wiedeńskiej szkole mistrzowskiej, objął z ministerialnego polecenia 8 sierpnia 1923 roku funkcję dyrektora miejskiej Szkoły Rzemiosł Artystycznych. Zatrudniony przez architekta rok później Schwerdtfeger – wychowanek Oskara Schlemmera i Johanna Ittena w Bauhausie – reinterpretował formy poznane w Weimarze holenderskiego neoplastycyzmu. W szczecińskich projektach architektury i wnętrz Rosenbauer stosował rozbięcie bryły na drobne sześcienne elementy, podkreślone kontrastowym zestawem podstawowych barw. W meblach konstruowanych przez uczniów szkoły widoczna była ręka Schwerdtfegera, przekładającego swe bauhausowskie ćwiczenia rzeźbiarskie na język sztuk użytkowych. Prace te publikowano nie tylko na łamach „Die Form” – organu prasowego Werkbundu, redagowanego w latach 1922 i 1927–1933 przez Riezlera, lecz także słynnego brytyjskiego „The Studio”²².

Dzięki doskonałemu przepływowi informacji i dużej mobilności twórców Szczecin włączono w sieć międzyrodowiskowych zależności, tak bardzo znamienych dla sztuki pierwszej połowy XX wieku. Riezler poznał Hettnera jako freskanta podczas kolońskiej wystawy Werkbundu w 1914 roku²³. Tam swoje malowidła ścienne prezentował także Adolf Hölzel – ojciec „szkoły stuttgarckiej”, autor teorii barw oraz nauczyciel Ittena, Schlemmera i Webera. Ten ostatni w 1917 roku zatrzymał się na chwilę na Pomorzu, by studiować dawną sztukę w szczecińskim Muzeum Miejskim; rok później Hettner namówił Hofera do wzięcia dekoratorskiego zlecenia od Riezlera. Rosenbauer spotkał Giesa jeszcze przed objęciem dyrektorskiej posady, gdy w 1922 roku umieszczał *Krucyfiks* w projektowanym przez Behrensa pawilonie na wystawie Werkbundu w Monachium²⁴. Zakupiony do zbiorów szczecińskiego muzeum klinkierowy model *Owcy księżycowej (Baranka)* Giesa (1926) z całą pewnością zainspirował serię animalistycznych rzeźb ceramicznych Schwerdtfegera²⁵. Jego uczeń



2. Ludwig Gies, *Mysł niemiecka*, 1916, fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie / Ludwig Gies, *Deutscher Gedanke*, 1916, Foto Archiv Nationalmuseum Stettin

22 A[lbert] D[resdner], *Stettin, „The Studio” 1927*, s. 206–208; S.P. Kubiak, *Zwanzig Stettiner Jahre / Szczecińskie dwudziestolecie*, w: *Mac Zimmermann – surreal / Mac Zimmermann – surrealinie*, red. Bettina Vogel von Frommannshausen, kat. wyst., Greifswald 2012, s. 53–64.

23 Zob. Linda Karohl, *Er griff zum Kadmium, wo andere Ocker nahmen, besessen vom Licht der Sonne*, w: *Otto Hettner / Roland Hettner. In der Sammlung der Städtischen Galerie Dresden*, Hrsg. L. Karohl, Gisbert Porstmann, Dresden 2014, s. 16–18.

24 Gregor Rosenbauer, *Werdengang*, [ndat.], oprac. Peter Rosenbauer, Nachlass Gregor Rosenbauer, Architekturmuseum, Technische Universität München, <http://gregor-rosenbauer.de/PDF/GR-VitaAb.pdf> (25.09.2017).

25 Ekkehart Klinge, *Ludwig Gies und die Keramik*, w: *Ludwig Gies 1887–1966*, Hrsg. Bernd Ernsting, Leverkusen 1990, s. 29–34; S.P. Kubiak, *Kurt Schwerdtfeger*, op. cit., s. 164–165.



3. Moriz Melzer, *Unoszająca para*, ok. 1910, kolekcja prywatna, Berlin / Moriz Melzer, *Schwembendes Paar*, um 1910, Privatsammlung, Berlin

Bernhard Heiliger przywołał z kolei w pamięci obraz *Krucyfiksu*, pracując wiele lat później nad przedstawieniem ukrzyżowanego dla kościółka w berlińskim Dahlem²⁶. Sam Itten prowadził w szczecińskiej uczelni kursy wstępne (1928–1929), a jego nowe dzieła, obok prac Hofera, Schlemmera czy Melzera, gościły na wystawach czasowych w gmachu muzeum²⁷.

Inny absolwent szczecińskiej Szkoły Rzemiosł Artystycznych, Mac Zimmermann, ekspresjonizując za młodu, stał się jednym z głównych przedstawicieli powojennej fali niemieckiego surrealizmu. W tym duchu, gdy wieży Bismarcka odebrano pierwotną nazwę i elementy niemieckiej ikonografii państwowej, znów pojawił się symbol jaskini. Tym razem sięgnęli po niego polscy artyści, poszukując w ziemi pomorskiej nie grobów Hunów, lecz szczątków swych słowiańskich protoplastów.

Odkrycie krypty Gryfitów na zamku szczecińskim 24 września 1946 roku – propagandowo skojarzonej z pierwszą polską dynastią Piastów – znalazło odzwierciedlenie w dziełach wielu twórców. Otwarty grób ukazał m.in. Tomaszewski w symbolicznym paneau dekoracyjnym *Stworzenie świata* (1948). Ten najbliższy klasycznej awangardzie twórca tużpowojennego Szczecina szkicował jednak już w 1944 roku za pomocą prymitywizowanej kreski i kontrastowej płaskiej plamy przekrój przez niby-scytyjski kurhan, mieszczący wymaginowane mauzoleum żołnierzy polskich²⁸. Po przyjeździe do Szczecina Tomaszewski skupiał w swojej dużej pracowni bohemę artystyczną. W pamięci pozostających w mieście utrwaliły się dawne spotkania wokół barwnej figury przodka polinezyjskiego – rzeźby będącej własnością i źródłem natchnienia malarza²⁹.

26 Jenny Richter, *Christus-Figur*, 1964/82, w: Bernhard Heiliger 1915–1995. *Monographie und Werkverzeichnis*, Hrsg. Marc Wellmann, Köln 2005, s. 204–207.

27 Na temat malarskiej „szkoły” Hölzla oraz rzeźbiarskiej Schlemmera/Schwerdtfegera zob. teksty Ulricha Röthke i Dorothei Schöne w niniejszym tomie.

28 Marian Tomaszewski (1904–1968). *Malarstwo, rysunek*, wstęp Andrzej Wojciechowski, kat. wyst., Warszawa 1971, s. nlb.; Marian Tomaszewski 1904–1968, wstęp J. Najdowa, kat. wyst., Szczecin 1971, s. nlb., S.P. Kubiak, *Organizmy pionierskie*, op. cit.

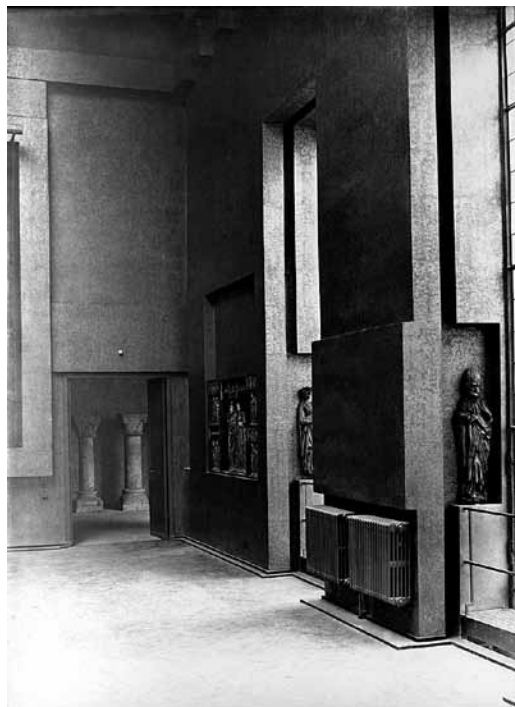
29 Emanuel Messer, *Narodziny Muzy. Z odległych dni szczecińskiej plastyki I*, „Kurier Szczeciński” 1954, nr 206, s. 4; idem, *Narodziny Muzy. Z odległych dni szczecińskiej plastyki II*, „Kurier Szczeciński” 1954, nr 212, s. 4; Sławomir Lewiński 1919–1999, red. Jakub Lewiński, Andrzej Maciejewski, kat. wyst., Szczecin 2000, s. nlb.

Tkanina. Ciało, tożsamość, fetysz

Miesiąc po wyjeździe Riezlera do Szczecina w jego rodzinnym Monachium otwarto wystawę *Arcydzieła sztuki mahometańskiej*. Podczas tej przełomowej ekspozycji po raz pierwszy w dziejach muzealnictwa pokazano orientalne dywany, wiszące na ścianach niczym nowożytne gobeliny lub obrazy. Zabieg ten okazał się niezwykle sugestywny i inspirujący dla współczesnych twórców, którzy – jak postulował jeden z ekspresjonistów – chcieliby oglądać własne dzieła tuż obok barwnych tkanin³⁰. Metoda prezentacji stanowiła de facto powrót do korzeni tej najstarszej dziedziny ludzkiej działalności, postrzeganej już w dziewiętnastowiecznych koncepcjach historii kultury nie tylko jako narzędzie abstrakcyjnego wyrazu artystycznego, lecz także podstawowa struktura architektoniczna. Transmedialny charakter tkaniny, dającej bogactwo wrażeń zmysłowych oraz symbolicznie odwołującej do pojęć łączenia, wiązania, mobilności czy komunikacji³¹, doskonale odpowiadał nowoczesnej pedagogice kręgów Bauhausu Waltera Gropiusa. Kładąc nacisk na interdyscyplinarne – techniczne oraz filozoficzno-teoretyczne – studia, próbowano stworzyć racjonalne ramy dla wszystkich czynności życiowych, których modelem stała się właśnie aranżacja dyrektorskiego gabinetu weimarskiej szkoły. Na drzwiach łączących tę przestrzeń z teozoficznym laboratorium malarskim Ittena zawieszono jeden z najważniejszych elementów wyposażenia wnętrza – abstrakcyjną jedwabną makatę autorstwa Mögela (1923)³².

24 lutego 1926 roku przed drzwiami prowadzącymi do ekspozycji etnograficznej Muzeum Miejskiego w Szczecinie odsłonięto tablicę wykonaną przez uczniów tamtejszej Szkoły Rzemiosł Artystycznych. Poświęcono ją Georgowi Buschanowi – twórcy lokalnego

4. Sala Wielka w Muzeum Prowincjonalnym Starożytności Pomorskich w Szczecinie, proj. Gregor Rosenbauer, 1928, fot. ok. 1928, Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie / Großer Saal im Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer Stettin, Entw. Gregor Rosenbauer, 1928, Foto um 1928, Archiv Nationalmuseum Stettin



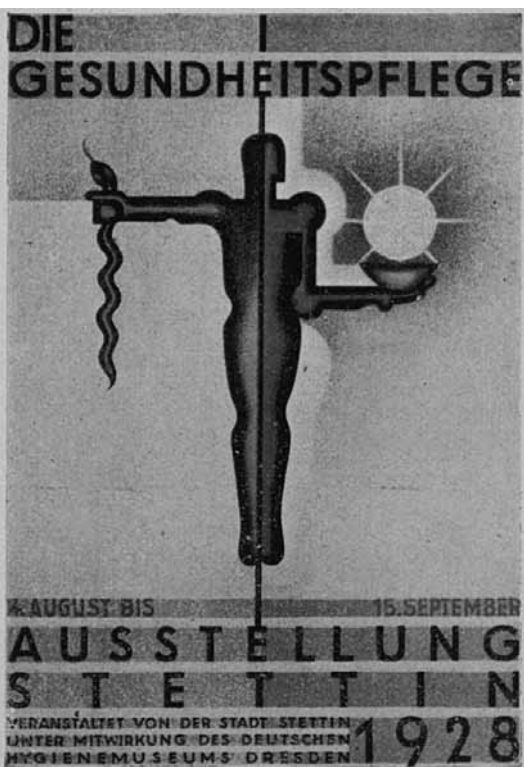
30 Rémi Labrusse, *The Avantgarde and Islamophilia. Anatomy of an Exhibition*, w: *The Future of Tradition – The Tradition of Future. 100 Years after the Exhibition Masterpieces of Muhammadan Art in Munich*, eds. Chris Dercon, León Krempel, Avinoam Shalem, London 2010, s. 28.

31 Zob. *Glossar*, w: *Netz. Vom Spinnen in der Kunst*, Hrsg. Annette Hüsch, kat. wyst., Bielefeld 2014, s. 22–119.

32 Michael Siebenbrodt, *Die Textilkollektion des frühen Bauhauses an den Kunstsammlungen zu Weimar*, w: *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, Hrsg. Magdalena Droste, Berlin 1998, s. 28; Anna Silberschmidt, *Rekonstruierte Bauhaus-Textilien für das Gropiuszimmer*, „Textilforum“ 2000, Nr. 1, s. 51.

Towarzystwa Wiedzy o Ludach i Ziemi oraz fundatorowi kolekcji obiektów z Zachodniej Afryki i Nowej Gwinei³³. Gabinetom ludoznawczym wyznaczono wprawdzie separowaną przestrzeń w obrębie gmachu, jednak dokładnie w tym samym czasie rozważano dopełnienie orientalnymi tkaninami stałej galerii europejskiej sztuki współczesnej³⁴. Rok później, wraz z rozpoczęciem semestru letniego, pracownię artystycznych robótek kobiecych w szkole Rosenbauera – obejmujących tkackie techniki bliskowschodnie, bałkańskie i skandynawskie, a także pomorskie i jawańskie metody farbowania włókien – powierzono świetnie wykształconej i doświadczonej w tej materii Mögelin³⁵. Jak sama wspominała, decyzja o zamieszkaniu w Szczecinie miała kluczowe znaczenie dla rozwoju jej kariery dzięki możliwości nawiązania kontaktu z ludowymi warsztatami, rozrzuconymi po prowincji od Greifswaldu po Słupsk³⁶.

Rodzima wytwórczość nieprofesjonalna miała już dla ekspresjonistów podobną siłę przyciągania jak sztuka egzotycznych nacji³⁷. Geometryczne desenie kilimów i żakardów odpowiadały także doskonale prostocie architektury funkcjonalistycznej; w wypadku interwencji w zabytkową przestrzeń stanowiły zaś powszechnie akceptowalny element modernizujący. Nowoczesna lub ludowa tkanina przede wszystkim zdemokratyzowała malarstwo, stanowiąc łatwo dostępny środek indywidualizacji masowego mieszkalnictwa³⁸. Obok innych sztuk projektowych pozwalała żywo rea-



5. Plakat wystawy *Służba zdrowia*, proj. uczniów Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Szczecinie, 1928, fot. Biblioteka Archiwum Państwowego w Szczecinie / Plakat für die Ausstellung *Die Gesundheitspflege*, Entw. der Schüler der Kunstgewerbeschule Stettin, 1928, Foto Bibliothek Staatsarchiv Stettin

33 Tadeusz Kubiak, *Georg Buschan (1863–1942) i zarys historii utworzonego przez niego pierwszego zbioru zabytków kultur pozaeuropejskich w Szczecinie (1897–1940)*, w: *40 lat penetracji oraz poznawania ludów i ich kultur*, red. Jacek Łapott, współpr. Ewa Prądzyńska, Barbara Zaborowska, Szczecin 2004, s. 309, 315.

34 S.P. Kubiak, *Der große Jüngling*, op. cit., s. 36.

35 *Künstlerische Frauenarbeiten*, w: Gregor Rosenbauer, *Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Stettin*, Stettin [ok. 1926], s. nlb.

36 Else Mögelin, *Die Handweberei in Pommern von 1928–1945*, „Baltische Studien” 1955, NF, Bd. 4, s. 79–82.

37 Zob. np. Jutta Hülsewig-Johnen, *Der Blaue Reiter – Avantgarde und Volkskunst*, w: *Der Blaue Reiter – Avantgarde und Volkskunst*, Hrsg. J. Hülsewig-Johnen, kat. wyst., Bielefeld 2003, s. 10–37; Małgorzata Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015, s. 276–293.

38 Zob. tekst Piotra Korduby w niniejszym tomie.

6. Ludwig Gies, *Owca księżycowa*, 1926, fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie / Ludwig Gies, *Mondscharf*, 1926, Foto Archiv Nationalmuseum Stettin

gować na problemy społeczne. Dzięki tkaninie Muzeum Miejskie w Szczecinie upomniało się o uprawiające sztukę kobiety – współpracujące z Mögelin uczennice, szlachcianki i gospodynie wiejskie: Nelly von Flügge, Jane Ganzert, Sophie Kayserling, Ernę-Lotte Neitzke, Gerde Tangermann. Nowym wzorom adamaszków, dostarczanych przez Mögelin, zawdzięczali pracę niemieccy repatrianci, przenoszący się w latach 30. z regionu łódzkiego na Pomorze. Ożywienie zawodowe zyskali dzięki niej wytwórcy tzw. dywanów rybackich, których produkcję poddano w okresie hitlerowskim narodowo-socjalistycznej ideologizacji, a w powojennej rzeczywistości zinstytucjonalizowano przez wschodnioniemiecki socjalistyczny system spółdzielczy³⁹. W tym zakresie oba totalitarne systemy realizowały awangardowe postulaty sztuki zaangażowanej.



Świadomość zmian w polityce kulturalnej III Rzeszy spowodowała, że opisane wernakularne tendencje promowali również organizatorzy wystawy *Sztuka polska*, przygotowanej specjalnie dla Szczecina przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. W gmachu Muzeum Miejskiego w dwóch pierwszych miesiącach 1936 roku zaprezentowano grafikę (dawną ludową i współczesną profesjonalną), kameralną snycerkę z Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, a także tkaniny ze Spółdzielni Artystów „ład” i Fabryki Jedwabiu w Milanówku. W tej ostatniej grupie wszystkie obiekty przeznaczono na sprzedaż, ze słynnymi sejmowymi *Orłami Wielkimi* Lucjana Kintopfa (1934) na czele⁴⁰. Gdy malarskie dzieła Mögelin uchodziły za „zwyrodniałe”, a ona sama odmawiała wstąpienia do NSDAP, na szczecińskim krośnie powstawały w 1940 roku cztery wielkie tapiserie dla partyjnego hotelu „Kraft durch Freude”

39 E. Mögelin, *Die Handweberei in Pommern...*, op. cit., s. 81; zob. Birgit Dahlenburg, *Pommersche Fischerteppiche – traditionsreiches Kunsthandwerk oder Medium ideologischer Vereinnahmung?*, w: *Bildende Kunst...*, op. cit., s. 446–453.

40 *Polnische Kunst. Volksholzschnitte, moderne Graphik, Holzplastik, Textilien*, Komm. Mieczysław Treter, kat. wyst., Stettin 1936; Anna Lew-Machniak, *Między otwartą wrogością a fasadową przyjaźnią. Heliodor Sztark – polski konsul w niemieckim Szczecinie*, Szczecin 2016, s. 45. Wystawy organizowane przez agendę polskich ministerstw za granicą zasadniczo miały charakter zachowawczy, jednak w przypadku Szczecina dobór dzieł ukazywał szczególnie konsyliacyjną postawę okresu ocieplenia polsko-niemieckich stosunków politycznych. Por. Joanna Sosnowska, *Polski kontekst wystawy niemieckiej rzeźby współczesnej w Instytucie Propagandy Sztuki w 1938 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, t. 56, nr 1, s. 115–127.



7. Marian Tomaszewski, *Mauzoleum Żołnierzy Polskich*, 1944, Muzeum Lubelskie w Lublinie / Marian Tomaszewski, *Mausoleum der Polnischen Soldaten*, 1944, Lublin-Museum Lublin

w nadreńskim Waldbröl⁴¹. Zlecenia sztuki użytkowej lub – wspieranej bez precedensu przez państwo niemieckie – związanej z monumentalną architekturą pozwalały przeżyć trudne chwile twórcom, którzy często mogli zachować anonimowość. Niekiedy ją wręcz wymuszano – berlińczyk Gies, jeden z największych wrogów polityki kulturalnej III Rzeszy, późniejszy autor do dziś stosowanego godła Republiki Federalnej Niemiec (1954/1955), w zaciszu atelier projektował tkaniny i reliefy, w tym liczne wizerunki orła zdobiące hitlerowskie budowle⁴².

W drugiej połowie lat 40. tkanina stała się masowym atrybutem dwudziestowiecznych nomadów. Międzywojenne szczecińskie obiekty – spalone w kościołach i gmachach użyteczności publicznej, wyniesione z muzeów jako materiał pakowy lub ochraniające wysiedleńców w czasie podróży do nowego domu – znikły z pola widzenia. Tradycyjne lub nowoczesne kilimy przywieźli natomiast ze sobą polscy osadnicy. Polonizacji miasta i jego domów miała służyć produkcja tkanin lnianych, uruchomiona przez repatriantki z Wołynia i Wileńszczyzny pod kierownictwem Anny Grodzińskiej⁴³. Kilim z wizerunkami orłów (1948) otrzymała w darze od rzemieślników zabużańskich Izba Rzemieślnicza w Szczecinie. W końcu dekady sukcesy na arenie ogólnopolskiej odnosiły w dziedzinie tkactwa: Marta Karwicka, Sabina Lewicka, Elżbieta Meyszowicz czy Emilia Wodzińska, brakowało jednak technicznego wyposażenia warsztatów i surowca, by odrodzić w zachodniopomorskich warunkach przedwojenną polską specjalizację rękodzielniczą⁴⁴. Propagandowe chusty drukowane projektowali natomiast Podsadecki i Tomaszewski, w malarskiej twórczości Niewisiewicza pojawił się zaś specyficzny *horror vacui* wyraźnie inspirowany tkacką ornamentyką⁴⁵.

41 Kirsten Baumann, *Weben nach dem Bauhaus. Bauhaus-Weberinnen in den dreißiger und vierziger Jahren*, w: *Das Bauhaus webt*, op. cit., s. 48–49.

42 Ursel Berger, *Vom Reichs- zum Bundesadler. Ludwig Gies und das deutsche Wappentier*, w: *Ludwig Gies 1887–1966*, op. cit., s. 53–56.

43 Czesław Piskorski, *Będziemy się ubierać w szczecińskie materiały*, „Szczecin. Tygodnik Miasta Morskiego” 1946, nr 9–10, s. 74.

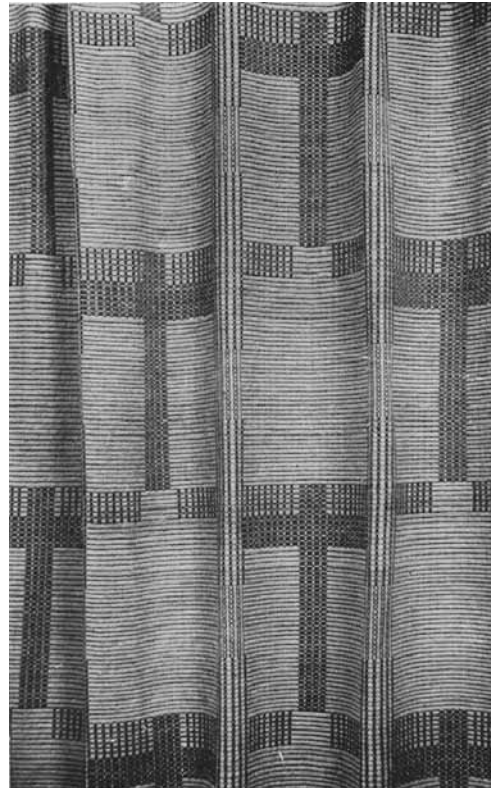
44 Wykaz odznaczonych wystawców w pawilonie rzemiosła na 21. Międzynarodowych Targach Poznańskich, „Rzemiosło” 1948, nr 6, s. 10–17; Archiwum Państwowe w Szczecinie, Urząd Wojewódzki Szczeciński, Sprawozdania Wydziału Kultury i Sztuki w zakresie plastyki, muzyki, literatury i twórczości, sygn. 5010, s. 11.

45 Zob. tekst Anny Saciuk-Gąsowskiej w niniejszym tomie.

Przeszłość (nie) istnieje

Stosunek awangardy do minionych epok trudno nazwać oczywistym. Z jednej strony ważnym motorem poczynań stawała się dla niej chęć odwidzenia dawnych obrazów, porzucenia konwencji, kontestacji burżuazyjnego odseparowania sztuki od potrzeb codzienności. Z drugiej strony nawet najbardziej radykalni piewcy zmiany wpisywali swoje działania w proces historyczny, mieli historyczną świadomość, historię brali na warsztat. Zamknięcie gipsowych odlewów antycznych rzeźb oraz kopii płócien wielkich mistrzów w magazynach akademii i muzeów nie wykluczało studiów nad dawnymi oryginałami, które w kontekście oryginalnej sztuki awangardy nabierały podobnej aury unikatów. Wybiórcza amnezja młodzieńczych prób artystów nowoczesnych czy ich otwarta negacja tzw. wysokiej kultury Zachodu przemijały dość często w dojrzałej fazie twórczości. Zatwardziałość w przekonaniach oznaczałaby zresztą sprzeniewierzenie się idei ciągłej zmiany, wbrew wojowniczej naturze „przedniej straży”.

Schwerdtfeger, inscenizujący w czasie studiów i tuż po nich *Refleksyjne gry barwno-światłne* (1922), w Szczecinie dość szybko porzucił optyczne eksperymenty nowych mediów, by skupić się na starych materiałach rzeźbiarskich. Mögelin, wobec inflacji czystej geometrii, z własnej woli przyswajała stylizowaną figurację. Mieszkający w Krakowie Podsavecki odchodził w latach 30. od fotomontażowych, filmowych i abstrakcyjnych doświadczeń ku malarstwu kolorystycznemu o mocnym zakorzenieniu w tradycji gatunku. Czy był to tylko przejaw schyłkowych tendencji w szeregach awangardy, podyktowanych względami szeroko pojętej ekonomii sztuki? Mimo oporu systemu trwałość kontestacyjnych postaw u wielu twórców minionych epok zadaje kłam takiej tezie⁴⁶. Być może pytanie to jest nawet niezasadne: nie dysponując szczegółowymi badaniami, trudno stwierdzić, czy w wymienionych przypadkach zmiana języka formalnego towarzyszyła załamaniu modernizacyjnego impetu mierzonego skalą politycznego



8. Makata w chórze kościoła Mariackiego w Stawnie, proj. Else Mögelin, ok. 1931, fot. Biblioteka Muzeum Narodowego w Szczecinie / Wandbehang im Chor der Marienkirche in Schlawe, Entw. Else Mögelin, um 1931, Foto Bibliothek Nationalmuseum Stettin

46 Alicja Kępińska, *Zatopiony okręt flagowy*, w: *Awangarda w perspektywie...*, op. cit., s. 31.



9. Łukasz Niewisiewicz, *Dama z czerwonym szalem*, 1949, Muzeum Narodowe w Szczecinie / Łukasz Niewisiewicz, *Dame mit rotem Schal*, 1949, Nationalmuseum Stettin

zaangażowania. Astylowość, zapisana w programach awangardy, pozwalała na dobieranie środków w zależności od zmiennych potrzeb⁴⁷.

Zabiegowi wymazywania z kart historii poddano natomiast awangardę w okresie totalitarnych rządów – akcja dwudziestowiecznego ikonoklazmu przyjęła wtedy skalę nieznaną zachodniej cywilizacji od setek lat. Brunatna dyktatura nakazała zamalowanie próbnych fresków Hettnera i Hofera; napiętnowanie *Krucyfiksu* Giesa w ramach wszystkich 10 odsłon niestawnej wystawy sztuki zwyrodniałej urosło do funkcji emblematycznej⁴⁸. Jedną z najbardziej kompletnych kolekcji początku stulecia zachowana w Szczecinie – zbiór brązowych rekonstrukcji starożytnych rzeźb greckich (1909–1913) – stanowiła dla Riezlera ra-

czej trudny „mieszkański” spadek; malowidła w tzw. Gabinetcie Pompejańskim (1910–1930), odstawiane obecnie we fragmentach, miały być tylko techniczną próbą do niezrealizowanej ostatecznie wizji monumentalnej ekspresjonistycznej przestrzeni⁴⁹. Dzieła niemieckiej i w ograniczonym stopniu międzynarodowej awangardy, nabywane do zbiorów z trudem, ale i największym zaangażowaniem, zagościły w gmachu na Tarasie Hakena na krótko, niekiedy na kilka miesięcy. Zainteresowania nowego dyrektora – Ottona Holtzega – skupiły się na klasycie rodzimego romantyzmu, a nawet na twórczości artystów naiwnych, cenionej skądinąd przez kręgi nowoczesnych. Z inwentarzy Muzeum Miejskiego volkistowska polityka wycofała jednocześnie – ze względów stylistycznych, światopoglądowych lub tożsamościowych – 1081 obiektów⁵⁰. W Szczecinie

47 Polityczny kontekst zyskać może nawet najbardziej tradycyjny gatunek martwej natury – zob. Piotr Piotrowski, *Wielkie kwestie i martwa natura*, w: *Sztuka lat trzydziestych*, red. Anna Gogut, Warszawa 1991, s. 5–16.

48 V. Probst, *Zu Werken der Moderne im Städtischen Museum Stettin und deren Schicksal / O dziełach modernizmu w Muzeum Miejskim w Szczecinie i ich losach*, w: *Figura*, op. cit., s. 39–72.

49 S.P. Kubiak, *Der große Jüngling*, op. cit., s. 19–20, 34.

50 Zob. tekst Dariusza Kacprzaka w niniejszym tomie. Szczególny przypadek stanowi zakup obrazu Georga Schrimpla, zakupionego już po dojściu do władzy nazistów w roku budżetowym 1934/1935 i wycofanego wraz z innymi przykładami sztuki zwyrodniałej w 1937 roku (poz. 918 Katalogu 1). Na wystawie nowych nabytków muzeum zaprezentowano w 1938 roku martwą naturę Hassa von Huga (zakupioną w 1933 roku), nieprofesjonalnego malarza z Poczdamu, zaprzyjaźnionego z ekspresjonistami. Na tej samej ekspozycji znalazła się figura Heiligera ze sztucznego kamienia, którą trudno przyporządkować oficjalnym kanonom sztuki II Rzeszy. Oba dzieła – obraz i rzeźbę – udostępniono po raz pierwszy po drugiej wojnie światowej w ramach wystawy *Szczecińskie awangardy. Neuerwerbungen der Kunstsammlungen 1933–1938*, [przedm.] Otto Holtze, kat. wyst., Stettin 1938, s. 15, 20; por.



10. Kazimierz Podśadecki, *Kompozycja bezprzedmiotowa*, 1933, Muzeum Narodowe w Szczecinie / Kazimierz Podśadecki, *Gegenstandslose Komposition*, 1933, Nationalmuseum Stettin

pozostały pojedyncze grafiki, wydawnictwa bibliofilskie i rzeźby, niektóre odnaleziono długo po zakończeniu drugiej wojny światowej, a także niekompletna dokumentacja fotograficzna⁵¹.

Pożar, który wybuchł z nieokreślonych przyczyn w pomieszczeniach kolejnej polskiej wystawy – tym razem zorganizowanej w Urzędzie Informacji i Propagandy zdobytego miasta – strawił nocą z 12 na 13 grudnia 1945 roku wszystkie prezentowane dzieła, m.in. 20 prac Podśadeckiego z własnej kolekcji artysty⁵². Wcześniej jego konstruktywistyczny dorobek zniszczyło Gestapo. Powojenne utożsamienie modernistycznej formy (bo nie awangardowych idei utylitaryzmu) z ekskluzywnością zwalczanej klasy uprzywilejowanej spowodowało, że usunięciu uległy również najnowsze malowidła monumentalne, projektowane przez Tomaszewskiego z zastosowaniem słusznej, narodowej ikonografii,

Ulrich Gerster, *Der Schützling des Stellvertreters. Georg Schrimpf und sein Gemälde „Mädchen vor dem Spiegel“*, w: *Das verfeimte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“*, Hrsg. Uwe Fleckner, s. 335–364. Oficjalną politykę Holtzego należy postrzegać jako przejaw oportunistu. Dyrektor muzeum, stosując się do zaleceń władz kulturalnych w zarządzaniu instytucją, utrzymywał jednocześnie serdeczne prywatne kontakty z zakazanymi ekspresjonistami. Zob. spuściznę po Ottonie Holtzem, Staatsbibliothek zu Berlin, Korrespondenz, Kasten V, s. nlb.

51 Zob. tekst Doroty Łuczak w niniejszym tomie.

52 Archiwum Państwowe w Szczecinie, Urząd Wojewódzki Szczeciński, Sprawy plastyki i twórczości artystycznej, sygn. 5051, s. 71. Podobną liczbę prac stracił Tomaszewski: Ireneusz J. Kamiński, *Gorące malarstwo Kononowicza*, Lublin 1984, s. 114.

lecz w prymitywizowanej stylistyce (1946/1947)⁵³. Po ustaniu doktryny „epoki samowarów”, jak Niewisiewicz nazywał realizm socjalistyczny, modernistyczna sztuka powstająca w Szczecinie miała przeważnie eskapistyczny charakter; nie wykształciło się też – wobec długotrwałego braku wyższej uczelni artystycznej, a nawet uniwersyteckich studiów humanistycznych – środowisko neoawangardy⁵⁴.

Obecnie, mimo przywoływania technik, strategii czy stylistyk klasycznego okresu przez współczesnych bardziej lub mniej zaangażowanych twórców, pytanie o awangardę wydaje się wciąż bardzo trudne.

W dzisiejszym ponowoczesnym świecie mówienie o awangardzie jest nieporozumieniem – choć ten czy ów artysta może przyjąć postawę zapamiętaną z czasów burzy i naporu; będzie to jednak teraz poza raczej niż postawa – ogołociona z dawnego sensu, pusta, nic nie zwiastująca i do niczego nie zobowiązująca, objaw nostalgii raczej niż buńczuczności, a z pewnością nie hartu ducha. Pojęcie awangardy ponowoczesnej jest *contradictio in adiecto*⁵⁵ – pisał w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku Zygmunt Bauman.



Na ile jest to diagnoza aktualna, odpowiedź przyniesie być może wystawa *Szczecińskie awangardy*, gromadząca obok dzieł klasyków prace wykładowców, absolwentów oraz studentów młodego Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie. Heroizm – szczerzy lub upozowany – stanowi niewątpliwie trwałe element nowoczesności wniesiony we

11. Gmach szkół rzemieślniczych w Szczecinie, proj. Gregor Rosenbauer, Karl Weishaupt, 1929–1930, fot. ok. 1935, Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie / Gebäude der Gewerbeschulen in Stettin, Entw. Gregor Rosenbauer, Karl Weishaupt, 1929–1930, Foto um 1935, Archiv Nationalmuseum Stettin

53 *Nowa polichromia w gmachu Urzędu Wojewódzkiego*, „Szczecin. Tygodnik Miasta Morskiego” 1946, nr 23–24, s. 191; S.P. Kubiak, *Organizmy pionierskie*, op. cit. Malowidła zatytułowane *Ślub Anny Jagiellanki*, *Bolesław Chrobry wbija słupy*, *Ziemia zachodnie puklerzem* wykonali Tomaszewski, Podsadecki oraz Lech Krzekotowski, rzeźbiarz, pierwszy dyrektor polskiego Muzeum Miejskiego.

54 Zob. Dzikie Pola. *Historia awangardowego Wrocławia*, red. Dorota Monkiewicz, Wrocław 2015.

55 Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, w: *Awangarda w perspektywie...*, op. cit., s. 25. Późniejsza wersja eseju: idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 161.

12. Pracownia malarska i liternicza Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Szczecinie, fot. 1938, Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie / Atelier für Malerei und Schrift der Kunstgewerbeschule Stettin, Foto 1938, Archiv Nationalmuseum Stettin

współczesność, gdy „wielkie kwestie” ścierają się wciąż z „obiektywnymi koniecznościami”⁵⁶.

Przed niniejszym tomem, powtarzającym za ekspozycją Schlemmerowską identyfikację barwną trzech części, postawiono inne zadanie. W tekstach polskich i niemieckich autorów przywołane zostały dzieje historycznej awangardy, zebrane z archiwalnych okrucich – w Szczecinie, ale także Berlinie, Stuttgarcie, Marbach, Warszawie czy Łodzi. Monograficzne studia – nad malarską teorią Hölzla, mistrzowsko-uczniowskimi relacjami łączącymi Schwerdflegera i Heiligera czy nad wielogatunkową twórczością Podsadeckiego – przeplatają eseje zarysowujące szerszą perspektywę. Tkaninę artystyczną, jedno z ważnych zagadnień dwudziestolecia międzywojennego, omówiono w kontekście dwóch „szkół narodowych”. Archiwalny zbiór fotograficznych reprodukcji, odziedziczony przez Muzeum Narodowe w Szczecinie po dawnym Muzeum Miejskim, stał się pretekstem do refleksji nad rolą dokumentacji wizualnej w historiografii sztuki nowoczesnej. Szczególną wartość miała, opublikowana po raz pierwszy, lista muzealiów ze szczecińskich zbiorów – zniszczonych, rozproszonych lub zaginionych w konsekwencji akcji oczyszczania instytucji publicznych z dzieł sztuki zwyrodniałej: malarstwa, rzeźby, grafiki i rysunku.



Choć naziści nie potępiali tapet produkowanych przez Bauhaus, a führerowi zdarzało się przysiąc na stalowym krześle sprężynującym, w szczecińskich magazynach nie ocalały też żadne obiekty sztuki użytkowej związane z działalnością miejscowej Szkoły Rzemiosł Artystycznych⁵⁷. Do dziś stoi natomiast ogromny siedmioskrydłowy kompleks szkół zawodowych z 1930 roku, mieszczący niegdyś w robotniczej dzielnicy klasy i warsztaty Rosenbauerowskiej uczelni. Jeden z największych tego typu kompleksów w Republice Weimarskiej, podobnie jak gmach Wschodniopruskiej Żeńskiej Szkoły Rzemiosł Hoppa w Królewcu

56 Zob. Piotr Piotrowski, *Wielkie kwestie...*, op. cit.

57 Prace studentów i wykładowców pokazywane były regularnie na wystawach Muzeum Miejskiego w Szczecinie. W latach 1930–1931 na ekspozycjach grupy artystycznej Das Neue Pommern swoje meble z metalowych rur prezentował Ludwig Mies van der Rohe, ówczesny dyrektor Bauhausu. B. Kosińska, *Die künstlerische Tätigkeit...*, op. cit., s. 231. W gmachu muzeum nie zachowała się jednak księga nabytków rzemiosła artystycznego, wobec czego wiedza o przedwojennych zasobach jest w tym zakresie bardzo ograniczona.

(1929), pozostaje wciąż mało znanym reliktem tamtej epoki⁵⁸. Awangardowe bryły wzorowane na ikonicznej drugiej siedzibie Bauhausu w Dessau (1926), wpisujące się jednak w ceglane tradycje Pomorza, nie osiągnęły jeszcze statusu symbolu. Fakt, że Akademia Sztuki w Szczecinie – z najmłodszym Zakładem Wzornictwa – dysponuje dwoma burżuazyjnymi pałacami w śródmieściu⁵⁹, mógłby tymczasem świadczyć o zajęciu centralnej pozycji przez laboratorium przyszłości. Zjeżdżają do niego wykładowcy i studenci nie tylko z całej Polski, lecz także z wschodniej, zachodniej oraz południowej granicy kraju.

58 Autor projektu, architekt miejski Szczecina, wymienia wprawdzie jako współpracowników [Ericha] Bachmanna, [Karla] Blessaua i [Georga] Schiefa, nie można jednak wykluczyć współdziałania Rosenbauera, zwłaszcza w odniesieniu do wnętrza: Karl Weishaupt, *Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstattegebäude in Stettin*, „Der Stahlbau” 1929, H. 24, s. 277–281; B. Kosińska, *Die künstlerische Tätigkeit...*, op. cit., s. 230; S.P. Kubiak, *Zwanzig Stettiner Jahre...*, op. cit., s. 61–62. Gmach wzniesiono przy Am Grünhofer Markt (obecnie plac Kilińskiego).

59 Są to gmach towarzystwa National-Versicherung autorstwa Franza Wichardsa (1892, Roßmarkt, obecnie plac Orła Białego) oraz Ziemstwa Pomorskiego projektu Emila Drewsa (1892, obecnie aleja Niepodległości). R. Makata, *Między prowincją...*, op. cit., s. 44, 233–234.

Lech Karwowski, dyrektor Muzeum Narodowego w Szczecinie /
Direktor des Nationalmuseums Stettin

prof. dr hab. Kamil Kuskowski, dziekan Wydziału Malarstwa
i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie / Dekan der Abteilung
für Malerei und Neue Medien der Kunstakademie Stettin

Dr. Dorothea Schöne, kierowniczką artystyczną i dyrektorką zarządzającą Kunsthaus Dahlem
w Berlinie / künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin des Kunsthauses Dahlem, Berlin

dr hab. Agata Zbylut, prof. AS, prezeska stowarzyszenia Zachęta Sztuki Współczesnej
w Szczecinie / Vorstand des Vereins für Zeitgenössische Kunst Zachęta, Stettin

Dr. Sabine Ziegenrucker, prezeska Fundacji Bernharda Heiligera w Berlinie / Vorstand der
Bernhard-Heiliger-Stiftung, Berlin

WYSTAWA / AUSSTELLUNG

Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden

23.11.2017–14.01.2018

Muzeum Narodowe w Szczecinie / Nationalmuseum Stettin

ul. Wały Chrobrego 3, 70–502 Szczecin

Kurator – koncepcja, scenariusz, aranżacja, teksty / Kurator – Konzept, Szenario, Arrange-
ment, Texte: dr Szymon Piotr Kubiak

Współpraca / Zusammenarbeit: dr Beata Wolska, Beata Ganczarewicz,
Oleksandra Worobiowa

Organizacja / Organisation: Wiesława Holicka, Michał Mikołajewski

Montaż / Ausstellungsbau: Grzegorz Czajka, Elżbieta Kamińska, Jarosław Napierski,
Ryszard Płota, Grażyna Tokarczyk, Sławomir Wołowik

Światło / Licht: Andrzej Kulpa

Konserwacja i przygotowanie dzieł sztuki / Konservierung und Vorbereitung der Kunstwerke:

Małgorzata Ciuńczyk, Izabela Działak-Dąbrowska, Danuta Kazana,
Maciej Lango, Krystyna Lewkowicz, Przemysław Manna, Hanna Szenklewska,
Anna Szczucińska, Iwona Szramka

Redakcja tekstów / Redaktion: Aleksandra Grzemska

Tłumaczenia / Übersetzungen: Tomasz Kowalewski, dr Szymon Piotr Kubiak

Promocja / Öffentlichkeitsarbeit: Elżbieta Jurska, Daniel Źródlewski

Edukacja / Museumspädagogik: Agata Kamińska, Krystyna Milewska

PUBLIKACJA / PUBLIKATION

Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden

Redakcja naukowa / Wissenschaftlicher Herausgeber: dr Szymon Piotr Kubiak

Autorzy / Autoren: dr Dariusz Kacprzak, dr hab. Piotr Korduba prof. UAM, dr Szymon Piotr
Kubiak, dr Dorota Łuczak, Ulrich Röhke, Anna Saciuk-Gąsowska, Dr. Dorothea Schöne

Recenzja naukowa / wissenschaftliche Rezensentin:

prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska

Tłumaczenie / Übersetzung: Tomasz Kowalewski

Koordinacja wydawnicza / Verlagsorganisation: Aleksandra Grzemska

Redakcja i korekta językowa / Lektorat und Korrektorat: Aleksandra Grzemska,
dr Wiktoria Klera, Bartosz Zasieczny

Projekt graficzny / grafischer Entwurf: Hanna Kaszewska

Fotografie / Fotos:

Adolf-Hölzel-Stiftung / Andreas Freytag, Stuttgart: 14, 16

„Amtliches Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins G.m.b.H.“, 1.08.1928: 5

Archiv Bernhard-Heiliger-Stiftung, Berlin / Jörg von Bruchhausen: 21; Lieselotte & Armin
Orgel-Köhne: 22

Archiv Tobias Hellmann, Berlin / Verlag Heinrich Hoffmann: 36

Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie / NN: 2, 6, 18, 19, 39, 40; Photo

Lewin, „Stettiner General-Anzeiger“: 12; Hugo Rohwedel: 33, 34; Willy Vogt: 11; Fritz
Zöppig: 1

Archiwum Państwowe w Szczecinie / Verlag Siegmund Weil: 35

Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Sztuki, Łódź: 28

„Die Form“ 1927, H. 6: 24

Literaturarchiv Marbach / Nachlass Erwin Ackerknecht: 15

Muzeum Lubelskie w Lublinie / Piotr Maciuk: 7

Muzeum Narodowe w Szczecinie / Grzegorz Solecki, Arkadiusz Piętak: 9, 10, 20, 25,
26, 30, 31, 38

Muzeum Narodowe w Warszawie / Piotr Ligier: 27, 29, 32

Polnische Kunst, Stettin 1936: 23

„Pommersche Denkmalpflege 1931–1935“ [sprawozdanie / Bericht]: 8

Privatsammlung, Berlin: 3

„Stettiner General-Anzeiger“, 11.01.1939: 37

VG Bild-Kunst / Andreas Freytag, Stuttgart: 17

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart / Nachlass Karl Konrad Düssel: 13

Dokumentacja wystawy *Szczecińskie awangardy* (zdjęcia na przekładkach) /

Dokumentation der Ausstellung *Stettiner Avantgarden* (Fotos auf Trennblättern):

dr hab. Agata Zbylut, prof. AS

Skład / Satz: Soft Vision, Szczecin

Druk / Druck: Grupa Reklamowa Zapol, Szczecin

© Copyright by Muzeum Narodowe w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej
w Szczecinie, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa
i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie oraz Autorzy, 2017

Muzeum Narodowe w Szczecinie: ISBN 978-83-63365-59-2

Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie: ISBN 978-83-930396-8-5

Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii

Sztuki w Szczecinie: ISBN 978-83-947367-3-6

Szczecin 2017

