ACTA UNIVERSITATIS NICOLAI COPERNICI

Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo LIV (2023)

ISSN PRINT 0208-533X, E-ISSN 2392-1250

DOI: http://dx.doi.org/10.12775/AUNC_ZiK.2023.006

Kaiser-Friedrich-Museum – książka Kamili Kłudkiewicz o niemieckiej historii Muzeum Narodowego w Poznaniu

TOMASZ F. DE ROSSET

Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
e-mail: tfrosset@umk.pl

ORCID: 0000-0002-0541-286X

Keywords: Poznań, Wielkopolska, museum, Kaiser-Friedrich-Museum, Ludwig Kaemmerer, galery of paintings, collection, germanization

Słowa kluczowe: Poznań, Wielkopolska, muzeum, Kaiser-Friedrich-Museum, Ludwig Kaemmerer, galeria malarstwa, kolekcja, germanizacja

Abstract

Kaiser-Friedrich-Museum – Book by Kamila Kłudkiewicz on the German Story of the National Museum in Poznań (review)

The paper is a presentation and evaluation of a book by Kamila Kłudkiewicz, *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919). Muzeum na niemieckiej i europejskiej prowincji* (Poznań: Muzeum Narodowe, 2021).

© Copyright by Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2023

Abstrakt

Artykuł jest prezentacją i oceną książki Kamili Kłudkiewicz *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919). Muzeum na niemieckiej i europejskiej prowincji* (Poznań: Muzeum Narodowe, 2021).

Historii kultury polskiej, której zasięg chętnie rozciągamy na całe terytorium dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, ale także na tzw. ziemie odzyskane po 1945 roku, nie da się ograniczyć wyłącznie do etnicznych instytucji i przedsięwzięć polskich. Obszar ten poza Polską obejmuje dziś jeszcze cztery państwa: Łotwę, Litwę, Białoruś i Ukrainę, a zachodnie jego części należały poprzednio do Prus i potem Niemiec. W ciągu „długiego XIX wieku"[1] tworzyło to dość skomplikowaną i pełną napięć sytuację narodowościową, bo na niełatwe z natury rzeczy współżycie różnych, nie zawsze przyjaznych sobie narodów w ramach jednego kiedyś państwa nakładały się tu jeszcze relacje między nimi a zaborcami[2]. Dotyczy to również muzealnictwa wszystkich tych niepodległych dziś i suwerennych krajów, które ma prawo do czerpania stąd swojej tradycji: dąb Baublis Dionizego Paszkiewicza (Dionizasa Poške), polskiego szlachcica, ale jednocześnie szczerego i świadomego Żmudzina, uchodzi za kolebkę muzealnictwa litewskiego, dla muzeów łotewskich podobnie można by widzieć niemieckie Kurlandzkie Muzeum Prowincjalne (1818–1939) w Mitawie (Jełgawie), dla białoruskich – zbiory muzealne pamiętających Rzeczpospolitą kościelnych i świeckich instytucji edukacyjnych, a dla ukraińskich – m.in. Lwowską Galerię Miejską (ob. Lwowska Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego); na tej samej zasadzie znaczenie dla muzealnictwa niemieckiego mają placówki w Gdańsku, Poznaniu i Wrocławiu. Nie tak dawno wydana książka Kamili Kłudkiewicz na temat niemieckiej historii poznańskiego Muzeum Narodowego jest efektem refleksji nad tą problematyką[3].

[1] Badacze nieraz dla podkreślenia ciągłości procesów historycznych rozciągają XIX wiek o dwie dziesiątki lat, wytyczając jego początek na rok 1789, a koniec na 1914.

[2] Zaborcza polityka kulturalna i jej instytucje rzadko przyciągają uwagę naszej historiografii – jednym z nielicznych przykładów jest obszerne opracowanie XIX-wiecznego mecenatu kulturalnego na ziemiach polskich Grzegorza Bąbiaka; na temat XIX-wiecznego muzealnictwa pruskiego i rosyjskiego na ziemiach polskich zob. Dariusz Dąbrowski, „Pamięć wyparta. O rosyjskich muzeach na ziemiach Rzeczpospolitej," w *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczpospolitej*, red. Tomasz F. de Rosset, Aldona Tołysz, i Małgorzata Wawrzak (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2020), 457–511; Michał F. Woźniak, „Polskie i niemieckie inicjatywy muzealne na ziemiach zaboru pruskiego w drugiej połowie XIX wieku," cz. 1 i 2, w: *Studia o muzealnej pamięci*, 513–548 i 549–589.

[3] Kamila Kłudkiewicz, *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919). Muzeum na niemieckiej i europejskiej prowincji* (Poznań: Muzeum Narodowe, 2021). ISBN 978-83-64080-90-6, 356 ss.

Muzeum Narodowe w Poznaniu stanowi historyczny konglomerat niemieckich i polskich instytucji. Założone w 1894 roku jako Muzeum Prowincjalne (Provinzialmuseum) w oparciu o zbiory niemieckiego Towarzystwa Historycznego Prowincji Poznańskiej (Historische Gesellschaft für Provinz Posen), w 1902 roku zostało przemianowane na Kaiser-Friedrich-Museum i po dwóch latach umieszczone w nowo wzniesionym, reprezentacyjnym budynku (według projektu Karla Hinckeldeyna); w roku 1919 przejęte przez władze polskie i otwarte rok później pod nazwą Muzeum Wielkopolskiego, do którego w depozycie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (PTPN) dołączono kolekcje Muzeum im. Mielżyńskich, od 1950 roku funkcjonuje jako Muzeum Narodowe. Powstało ono niejako w cieniu wspomnianego polskiego muzeum PTPN, zrazu bogatszego w zbiory artystyczne (polskiego malarstwa i sztuki europejskiej), lecz wkrótce rozwinęło się do poziomu poważnej instytucji. Autorka badała jego działalność na podstawie bogatych, chociaż niekompletnych źródeł, w kontekście ówczesnego rozwoju muzeów w Europie, Niemczech, a także w Wielkopolsce (również na tle aktywności Polaków, która miała tu dłuższą, prawie pięćdziesięcioletnią tradycję). Studia te nakierowane były na odczytanie przesłania i pracy muzeum poznańskiego w czasie profesjonalizacji muzeów i reform muzealnych w Berlinie, analizę realizacji przez nie założeń państwowej polityki w duchu narodowym oraz jego regionalnego charakteru i społecznego wymiaru.

Przełom stuleci XIX i XX był okresem, kiedy fenomen muzeum, utrwalony już w kulturze europejskiej, stopniowo rozwijał się na całym świecie (silny ośrodek kształtował się w Stanach Zjednoczonych). Muzea przeszły znaczącą ewolucję, której efekty odzwierciedlały zarówno instytucje nowo powstające, jak i przekształcane w wyniku współdziałania władz różnego szczebla, towarzystw naukowych i osób prywatnych. Następowała profesjonalizacja i prowadzonej przez nie działalności, i personelu, gdzie miejsce amatorów-entuzjastów, starożytników, archiwistów lub wyznaczonych urzędników coraz częściej zajmowali wyspecjalizowani fachowcy o formacji uniwersyteckiej. W wyniku otwarcia na nowe obszary eksploatacji, zainteresowania muzeum obok sztuki i historii naturalnej objęły przemysł, archeologię, etnografię, paleologię itd. Muzeum i jego rola w społeczeństwie stało się obiektem naukowych dyskusji, stało się również istotnym elementem bieżącej polityki (w tym przypadku imperialnej polityki Cesarstwa Niemieckiego)[4]. Odniesieniem dla

[4] Zob. Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale. III. A la conquête du monde, 1850–2020* (Paris: Gallimard, 2022), 21–207 (*Livre VII. L'Europe occidentale*).

nowo mianowanego dyrektora placówki poznańskiej Ludwiga Kaemmerera była sytuacja muzealna Berlina, reformy i nowatorskie rozumienie kolekcji przez Wilhelma von Bode i Hugona von Tschudi. Szczególne jej zadania koncentrowały się także wokół misji kształtowania i wzmacniania tożsamości niemieckiej w Wielkim Księstwie Poznańskim w otoczeniu żywiołu polskiego oraz tzw. *Hebungspolitik* – misji kulturalnego i cywilizacyjnego „podniesienia" wschodniej prowincji państwa jako obszaru zacofanego.

Przenosząc do aneksu chronologię wydarzeń, dla pokazania ewolucji i dynamiki kształtowania idei powstania Muzeum i jego postulowanych celów, Kłudkiewicz rozpoczyna swoją opowieść zaprezentowaniem kilku wystąpień na posiedzeniach Izby Deputowanych pruskiego Landtagu z lat 1896, 1899 i 1904. Zwraca tu uwagę na panującą dotąd w Poznaniu sytuację, gdzie żywa aktywność kulturalna Polaków (PTPN, Muzeum Starożytności, Muzeum im. Mielżyńskich) silnie kontrastowała ze stagnacją populacji niemieckiej. Toteż jedynie inicjatywy państwowe, wsparcie finansowe i organizacyjne, mogły temu przeciwdziałać. Istotnie, przyczyniały się one do powstania szeregu niemieckich instytucji, a w tym Towarzystwa Historycznego, w którego statucie przewidziane zostało założenie muzeum. Powołane do życia w 1894 roku, zrazu funkcjonowało wyłącznie dzięki funduszom samorządowym (Provinzialverband der Privinz Posen), potem jednak konieczne stały się dotacje państwowe. W 1896 roku zwrócił się o ich przyznanie niemiecki deputowany Stephan von Dziembowski wskazując na dotychczasowy brak zainteresowania władz centralnych rozwojem kultury i nauki w Prowincji Poznańskiej, w tym i Muzeum Prowincjalnego, oraz konieczność wsparcia tej świeżo założonej i mało jeszcze rozbudowanej instytucji (co przez deputowanych polskich zostało wykorzystane dla podkreślenia wyższości polskich doświadczeń w tej dziedzinie). Późniejsze wypowiedzi w Landtagu na temat poznańskiego Muzeum miały całkiem inny charakter. W 1899 roku minister finansów Johannes von Miquel finansowanie przez państwo instytucji kultury w Poznańskiem widział już jako wydatek ze wszech miar celowy, a wręcz konieczny dla wzmocnienia niemczyzny na wschodnich kresach. Było to wynikiem polityki odzwierciedlonej z jednej strony w nasileniu antypolskiej działalności na wsi i w miastach, m.in. Hakaty, a z drugiej w postawie władz lokalnych zmierzających do kształtowania tożsamości niemieckiej raczej przez wzmacnianie cywilizacyjne prowincji (niem. *Hebungspolitik*); w ramach tej polityki mieściły się także dotacje dla cesarskiego muzeum w reprezentacyjnym gmachu. W 1904 roku sprawę Muzeum poruszył polski

z kolei deputowany Zygmunt Dziembowski-Pomian, podkreślając znaczenie polskich tradycji poznańskich zabytków i polskiego muzealnictwa oraz kolekcjonerstwa w Wielkopolsce przy słabości inicjatyw niemieckich („mamy tu [w Muzeum Prowincjalnym] do czynienia z pustką towarzyszącą kolekcji Raczyńskiego", s. 33). Dopełnieniem tych rozważań jest krótka analiza ideowego przesłania gmachu muzealnego jako ekspresji pruskiej misji cywilizacyjnej.

Kolejny rozdział zawiera obszerną informację o zbiorach Muzeum i kierunkach ich rozwoju, polityce kolekcjonerskiej oraz ekspozycyjnej. W 1902 roku dyrektorem mianowano gdańszczanina Ludwiga Kaemmerera, po studiach w zakresie historii sztuki w Berlinie, Monachium i Lipsku, wiceprezesa gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki (Kunstverein zu Danzig), muzealnika praktykującego w berlińskich instytucjach, autora opracowań na temat twórczości Chodowieckiego, van Eycka, Memlinga. Zaangażowanie osoby świetnie przygotowanej pod względem merytorycznym, zgodnie ze wspomnianymi tendencjami muzealnictwa, było koniecznością wobec potrzeby zorganizowania zbiorów i zaplanowania działalności instytucji. Początkowo trzon kolekcji stanowiły całkiem przypadkowe zbiory o charakterze regionalnym Towarzystwa Historycznego i pierwszego Muzeum Prowincji (numizmatyka, odciski pieczęci, obiekty archeologiczne, trochę broni, sprzęty codziennego użytku, wyposażenie kościelne, przedmioty cechowe, rzeźby, obrazy), co autorka klasyfikuje w kategorii muzeów starożytności narodowych, tworzonych wedle wzorca Muzeum w Norymberdze (Germanisches Nationalmuseum). Wzbogacały ją dary i depozyty z Berlina, składające się z różnorodnych przedmiotów dobieranych jakby dla stworzenia zalążków przyszłych działów muzealnych. W roku 1903 Muzeum przyjęło swoją najważniejszą część – kolekcję hr. Atanazego Raczyńskiego obejmującą sztukę nowożytną z galerią iberyjską oraz niemieckie malarstwo romantyczne. Przekazano ją do Poznania na podstawie umowy z rodziną – wcześniej, po śmierci kolekcjonera i rozbiórce jego berlińskiej galerii przy Königplatz (aby dać miejsce budynkowi Reichstagu), została ona zdeponowana w Nationalgalerie i tam eksponowana w trzech salach; nie odpowiadała jednak nowemu programowi wystaw przyjętemu na początku XX wieku przez ówczesnego dyrektora H. von Tschudiego[5]. Później zbiory Kaiser-Friedrich-Museum rozwijały się dzięki zakupom własnym wspomaganym z funduszy państwowych i finansowanym

[5] Bliższe omówienie kolekcji w innej pozycji tej samej autorki: Kamila Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017), 143–170.

z fundacji prywatnych. Początkowo środki kierowano przede wszystkim na niemieckie rzemiosło artystyczne, potem w większym stopniu na malarstwo, co uzupełniły samodzielne wykopaliska archeologiczne i fundacja Hermana Paetela na zakup sztuki japońskiej.

Omówiona została także muzealna ekspozycja obejmująca kolejne działy kolekcji (dydaktyczny zespół odlewów gipsowych i oryginałów rzeźb, zbiory prehistoryczne, przyrodnicze, kulturalno-historyczne oraz artystyczne: galeria Raczyńskiego, galeria malarstwa i rzemiosła). Autorka łączy wystawy z nowatorskimi rozwiązaniami stosowanymi przez Wilhelma von Bodego w Berlinie, zmierzającymi do integracji w przestrzeni ekspozycyjnej malarstwa, rzeźby i rzemiosła dla odzwierciedlenia ducha epoki oraz uzyskania układu funkcjonalnego w miejsce reprezentacyjności, a także do nadania wystawom większej przestrzenności dzięki redukcji liczby eksponatów dobranych pod kątem ich najwyższej jakości i właściwie oświetlonych. W następnej kolejności przedstawione zostały relacje Kaemmerera, jako dyrektora muzeum na prowincji, z pozyskanymi dla instytucji mecenasami. W tym kontekście szczególne znaczenie miały fundacje związane z żydowską rodziną Kronthalów (mieszkający w Poznaniu niemieccy urzędnicy i wojskowi nie byli skłonni do mecenatu, za to asymilująca się burżuazja żydowska mecenasowała chętnie, głównie dla legitymizacji). Osobne miejsce zajmuje tu kwestia zakupu ze środków poznańskiego Kunstvereinu głośnego obrazu Claude'a Moneta *Plaża w Pourville*, nabytego w 1906 roku z czasowej wystawy twórczości francuskich impresjonistów (Courbet, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Degas). Fakt ten dowodzi otwartego stosunku Kaemmerera do sztuki nowoczesnej, uchodzącej wówczas w Niemczech za kontrowersyjną (Tschudi za jej przyczyną został usunięty z dyrekcji Nationalgalerie). Zdaniem dyrektora w formułowaniu i realizacji swojego posłannictwa społecznego muzeum winno zachować równowagę pomiędzy suchym przekazem wiedzy a kształtowaniem smaku widza i podejściem estetycznym. Rozgraniczał tu regionalny obszar działalności (okrojony terytorialnie do Wielkopolski) i uniwersalny. Oba połączone w założeniu miały z jednej strony edukować widza estetycznie i artystycznie, a z drugiej kształtować i umacniać tożsamość niemieckiej społeczności lokalnej.

Interesujące są rozważania Kłudkiewicz odnośnie do działalności Muzeum prowadzone z perspektywy badań nad zbiorową pamięcią i jej swoistej polityki – w tym przypadku polityki niemieckiej, gdyż nie było ono kierowane do widza polskiego (chociaż Polacy niewątpliwie zwiedzali je również). Instytucja nastawiona była na kształtowanie i wzmacnianie ogólnie rozumianej

tożsamości niemieckiej oraz – w aspekcie lokalnym – na budowanie tożsamości Niemca-poznaniaka, Niemca-Wielkopolanina, mieszkańca Prowincji Poznańskiej (w duchu tzw. tradycji wynalezionej)[6]. Miała stać się jednym z ośrodków niemieckiego życia kulturalnego i centrum „promieniowania" kultury niemieckiej w zacofanej Prowincji Poznańskiej (*Hebungspolitik*). Wiązało się to z działaniami władz na rzecz większego powiązania z nią społeczeństwa niemieckiego (przedstawiciele jego elity, głównie urzędnicy, wojskowi, nauczyciele, często wyjeżdżali stąd po kilkuletnim pobycie). Służyło temu rozbudzanie zainteresowań i propagowanie badań nad naturą i przeszłością regionu (szczególnie w kontekście niemieckiej kolonizacji średniowiecznej), m.in. poprzez działalność towarzystw naukowych oraz kolekcje i wystawy muzealne (stałe i czasowe). Można to dostrzec w polityce zakupów kolekcjonerskich, gdzie szczególnie interesująca jest kwestia dzieł zajmujących istotne miejsce tak w polskiej, jak i niemieckiej pamięci historycznej, i gdzie można doszukiwać się swoistej rywalizacji. Muzeum nie zdołało nabyć żadnego odlewu Drzwi Gnieźnieńskich, traktowanych jako element pruskiego dziedzictwa kulturowego od czasu eksponowania ich gipsowej kopii w Königlisches Museum w Berlinie. Autorka zwraca uwagę, że niemal jednocześnie w publikacjach starożytników polskich – Edwarda Raczyńskiego i Joachima Lelewela – dzieło to włączono do kanonu sztuki polskiej, jego kopie z papier-maché wykonane przez Karola Beyera trafiły do muzeów we Lwowie i Krakowie, a kopia gipsowa ufundowana przez Mathiasa Bersohna znalazła się w konkurencyjnym Muzeum im. Mielżyńskich. Kaiser-Friedrich-Museum pozyskało natomiast odlew reliefu Wita Stwosza *Pojmanie Chrystusa* z kościoła św. Sebalda w Norymberdze. Wokół tego artysty także toczony był spór odnośnie do jego narodowości i pochodzenia (z Krakowa lub Norymbergi); chromolitografia Ołtarza Mariackiego z Krakowa zamieszczona została w fundamentalnym dziele Przezdzieckiego i Rastawieckiego[7], z kolei popiersie mistrza dłuta Ludwiga Shallera ustawiono w bawarskim panteonie Rumeshalle w Monachium (proj. L. von Klenze). W poznańskim dziale rzemiosła artystycznego znalazło się też kilka mebli gdańskich, które w XIX

[6] Eric Hobsbawm, „Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji," w *Tradycje wynalezione*, red. Eric Hobsbawm i Terence Ranger, tłum. Mieczysław Godyń i Filip Godyń (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2008), 9–23.

[7] Aleksander Przezdziecki i Edward Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce. Serya 3*, z. XI–XII (Warszawa: Drukarnia Józefa Ungera, 1862), il. 5–6.

wieku również i Polacy, i Niemcy obdarzali specyficzną, przeciwstawną wobec siebie symboliką kulturową. Aranżacja muzealnej ekspozycji miała na celu przekonanie niemieckiego widza o zasadniczej roli Niemców w rozwoju kultury regionu, zaakcentowanie znaczenia obecności i pracy niemieckich rzemieślników dla rozwoju sztuki w Wielkopolsce oraz dowartościowanie zabytków związanych ze społecznością niemiecką (gminy protestanckie); podobną rolę odgrywały tu kolekcje judaików z uwagi na silną asymilację Żydów w kulturze niemieckiej.

Przełom XIX i XX stulecia był okresem szczególnego rozwoju muzeów regionalnych w Prusach i Niemczech, co pozostawało w związku z reformą samorządową w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz przemianami kultury intelektualnej odzwierciedlonymi w funkcjonowaniu lokalnych stowarzyszeń naukowych. Miało to poważne konsekwencje dla ich dotychczasowych zbiorów, stanowiących tworzone i utrzymywane społecznie pod niefachową społeczną opieką swoiste „konglomeraty różnorodnych przedmiotów – od okazów przyrodniczych, zabytków archeologicznych, dokumentów archiwalnych, pamiątek historycznych po dzieła sztuki" (s. 160). Niedofinansowane i będące tylko obciążeniem dla władz stowarzyszeń, z reguły jako depozyty trafiały one do większych muzeów. W okresie tym muzea regionalne powstały lub przeszły gruntowną reorganizację w stolicach wszystkich dwunastu prowincji niemieckich; autorka proces ten zobrazowała na przykładzie Krajowego Muzeum Prowincji Westfalii w Münster (Landesmuseum der Provinz Westfalen). Rozkwit tych placówek był w jakimś sensie efektem utraty suwerenności politycznej krajów niemieckich i ich unifikacji w ramach państwa zjednoczonego pod berłem królów pruskich, a potem cesarzy, pociągając za sobą chęć podkreślania ich niezależności kulturalnej (czemu sprzyjał brak centralnej polityki na tym polu). Istotne znaczenie miało tu również rosnące w latach dziewięćdziesiątych zainteresowanie przeszłością najbliższego regionu, jego przyrodą, kulturą, sztuką. Nie było to jednak sprzeczne z polityką centralną państwa i dworu niemieckiego odnośnie do kształtowania i umacniania niemieckiej tożsamości, nowoczesnej świadomości narodowej (współistniejącej tu z tożsamością lokalną). Muzeum w Poznaniu miało do odegrania rolę szczególną z racji usytuowania na wysuniętej rubieży niemczyzny, gdzie intensywnie rozwijała się aktywność kulturalna populacji polskiej. Skupieni na polsko-niemieckich konfliktach w Wielkopolsce, nie dostrzegamy jednak, że podobna sytuacja polityczno-narodowościowa występowała także w innych prowincjach. Autorka zwraca uwagę na przykład

muzeów Szlezwiku-Holsztynu mających znaczenie w relacjach niemiecko-duńskich oraz Strassburga w relacjach niemiecko-francuskich po aneksji Alzacji w wyniku wojny 1870–1871 roku. Wskazują one na złożoność sytuacji muzealnictwa niemieckiego na początku XX wieku wobec funkcjonowania instytucji polskich, duńskich, łużyckich, saskich, bawarskich.

Następne rozdziały poświęca autorka udziałowi prywatnego mecenatu w rozwoju zbiorów i działalności edukacyjnej Muzeum. Pisze tu o przedstawicielach żydowskiej burżuazji poznańskiej, Gustawie i Arthurze Kronthalach, dla których mecenat muzealny był jednym z elementów legitymizacji w społeczeństwie niemieckim, oraz o darczyńcach i depozytariuszach z Berlina, Jamesie Simonie i Karlu Wesedoncku. Problematyka edukacyjna rozpatrywana jest w kontekście generalnego procesu kształtowania się przesłania muzeum, a szczególnie dyskusji toczonych w Niemczech przełomu stuleci i reform edukacyjnych czasów wilhelmińskich. Postawa Kaemmerera została przedstawiona jako dość anachroniczna, zakorzeniona w wizji oświeceniowej, gdzie muzeum stanowić miało swoisty „święty okrąg", którego celem było budzenie szacunku i podziwu zwiedzającego wobec najwyższych osiągnięć ludzkości. Wskazywał on przy tym na konieczność nadrobienia wieloletnich zaniedbań społeczności niemieckiej Poznania – Muzeum miało kłaść nacisk na edukację artystyczną ku przyszłości (a nie na ekspozycje archeologiczne pokazujące wspaniałą przeszłość), co miało charakter tradycyjny, było nawet anachroniczne, ale realizowane nowoczesnymi metodami (poprzez wystawy czasowe). Kaemmerer był bowiem świadom nowatorstwa muzeum jako ważnej wyższej instytucji edukacyjnej (kolejnej po średniowiecznym uniwersytecie i oświeceniowej akademii nauk, wedle koncepcji ojca edukacji muzealnej Alfreda Lichtwarka). Muzeum poznańskie miało więc nauczać o sztuce badaczy i studentów oraz uczniów (kolekcja odlewów gipsowych, biblioteka, zbiór reprodukcji), poprzez program wystaw muzealnych miało zaznajamiać z wyrobami rzemieślniczymi, przemysłowymi, projektami architektonicznymi, twórczością amatorską, w końcu – propagować lokalny przemysł artystyczny. Istotną rolę odgrywała tu kolekcja odlewów zestawiona dla zobrazowania historii sztuki przez przybliżenie głównych stylów w rzeźbie. Wprawdzie w okresie, kiedy ona powstawała, znaczenie zespołów odlewów i kopii gipsowych stopniowo zanikało tak w praktyce ekspozycyjnej, jak i w dydaktyce, w XIX stuleciu miały one jednak niemałą popularność (punktem odniesienia dla autorki jest zbiór Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie); trzeba dodać, że tradycja kopiowania rzeźb antycznych sięga wydawanych

przez papieży w okresie Renesansu zakazów wywozu z Rzymu zabytków starożytności. Omówione zostały również standardowe w niemieckich muzeach studyjne działy, takie jak biblioteka i pokaźny zbiór reprodukcji (w 1911 roku szacowany na 20 tys.) oraz program wystaw czasowych i specyficzna promocja lokalnego rzemiosła w postaci wystroju gabinetu dyrektora. Ponadto swoistym uzupełnieniem działalności edukacyjnej Muzeum było funkcjonowanie w latach 1904–1909 w jego murach Muzeum Szkolnego (Schulmuseum), założonego jeszcze w końcu XIX wieku przez Poznański Związek Nauczycieli (Posener Lehrerverein). Zajmowało salę na parterze budynku przeznaczoną na ekspozycję pomocy dydaktycznych i prac rysunkowych uczniów wykonanych podczas zajęć oraz dysponowało księgozbiorem pedagogicznym (potem przeniesiono je do osobnego budynku).

Książkę zamyka rozdział o losach Kaiser-Friedrich-Museum podczas pierwszej wojny światowej, a przede wszystkim o organizowanych wówczas propagandowych wystawach („Szkoła i wojna", 1915/1916). Na zakończenie autorka podkreśla, że poznańskie Muzeum, odzwierciedlające swoją działalnością wiele elementów charakterystycznych dla muzeów regionalnych w Europie na przełomie XIX i XX stulecia, jako niemiecka placówka w kresowej wschodniej prowincji wyróżniało się na tle pruskich placówek szczególną rolą w odniesieniu do zadań „wzmacniania niemieckości" i jej kulturalnego „podniesienia" w zakresie kształtowania gustu i smaku (*Hebungspolitik*). Po zakończeniu wojny i przyłączeniu Poznania do państwa polskiego Muzeum postrzegane jako placówka germanizacyjna musiało diametralnie zmienić charakter, toteż w centrum zainteresowań instytucji przemianowanej na Muzeum Wielkopolskie znalazła się głównie sztuka polska. Kontynuowano jednak oczyszczoną z elementów nacjonalistycznych wizję Kaemmerera, opierającą się na dobrej kolekcji sztuki dawnej, prężnym dziale sztuki współczesnej (chociaż oddano kilka dobrych niemieckich obrazów Maxa Slevogta i Fritza von Uhdego) oraz różnorodnym i bogatym zespole rzemiosła artystycznego. Uzupełnieniem książki jest zestaw aneksów zawierających kalendarium instytucji, wykaz organizowanych przez nią wystaw i ważniejsze jej dotyczące dokumenty.

Podkreślenia wymaga elegancki język i walory literackie tekstu książki. Łączy on w sobie rygory naukowej relacji ze swobodniejszym stylem eseistycznym, tak, że miejscami ociera się nawet o anegdotę, ale nie przechodzi przez to w potoczną gawędę. Autorka płynnie umie włączyć w szczegółowe wywody informacje o charakterze ogólnym, nie zakłócając jasności wypowiedzi (nieco przeszkadzają nieliczne powtórzenia raz poruszonych zagadnień,

takich jak np. kwestia mecenasów Muzeum poznańskiego). Jednakże główną zasługą Kamili Kłudkiewicz jest podjęcie problematyki instytucji niepolskich (a wręcz antypolskich) działających na naszych ziemiach w epoce rozbiorów i niesprowadzanie jej wyłącznie do konfliktu narodowego, w tym przypadku polsko-niemieckiego, co byłoby dość łatwe i niejako naturalne dla naszej historiografii. Kaiser-Friedrich-Museum współtworzy bowiem tradycję Muzeum Narodowego w Poznaniu. Wprawdzie nie można potraktować go jako instytucji, którą naród polski „odzyskał" w wyniku powstania wielkopolskiego, była to bowiem instytucja niemiecka, a przy tym dość istotny element rywalizacji (walki) kulturalnej pomiędzy wielkopolskimi Polakami a Niemcami (*Hebungspolitik*). Dlatego wpierw będące niczym „ubogi krewny" wobec Muzeum im. Mielżyńskich, dzięki sporym dotacjom państwowym (większym niż w przypadku innych muzeów regionalnych na terenie Cesarstwa) mogło zyskać znaczącą rangę w ramach muzealnictwa niemieckiego początków XX stulecia. Stało się nowoczesną, chociaż pod wieloma względami konserwatywną, ale w wysokim stopniu profesjonalną instytucją, która odegrała niemałą rolę dla kultury artystycznej Poznania, a w efekcie także dla kultury polskiej.

Bibliografia

Dąbrowski, Dariusz. „Pamięć wyparta. O rosyjskich muzeach na ziemiach Rzeczpospolitej." W *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczpospolitej*, red. Tomasz F. de Rosset, Aldona Tołysz, i Małgorzata Wawrzak, 457–511. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2020.

Hobsbawm, Eric. „Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji." W *Tradycje wynalezione*, red. Eric Hobsbawm i Terence Ranger, tłum. Mieczysław Godyń i Filip Godyń, 9–23. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2008.

Kłudkiewicz, Kamila. *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919). Muzeum na niemieckiej i europejskiej prowincji*. Poznań: Muzeum Narodowe, 2021.

Kłudkiewicz, Kamila. *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.

Pomian, Krzysztof. *Le musée, une histoire mondiale. III. A la conquête du monde, 1850–2020*. Paris: Gallimard, 2022.

Przezdziecki, Aleksander, i Edward Rastawiecki. *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce. Serya 3*. Z. XI–XII. Warszawa: Drukarnia Józefa Ungera, 1862.

Woźniak, Michał F. „Polskie i niemieckie inicjatywy muzealne na ziemiach zaboru pruskiego w drugiej połowie XIX wieku," cz. 1 i 2. W *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczpospolitej*, red. Tomasz F. de Rosset, Aldona Tołysz, i Małgorzata Wawrzak, 513–548, 549–589. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2020.