



# Agnieszka Sabor

## RELIGION IN DER POLNISCHEN KUNST: DIE VERTANE CHANCE

Der renommierte polnische Religionswissenschaftler Zbigniew Mikotejko hat in einer der neuesten Ausgaben der Wochenzeitung *TYGODNIK Powszechny* die Auffassung vertreten, dass das Problem der heutigen polnischen Kunst – die von vielen als anti-religiös, zumindest aber antichristlich eingeschätzt wird – darin bestehe, dass sie *per definitionem* nicht blasphemisch sein könne: Denn um gegen das Sacrum zu rebellieren, müsse man es zuerst erfahren haben. Diese Erfahrung brächten die jungen Künstler nicht mit (der Wissenschaftler führt als Beispiel die misslungene, um nicht zu sagen: unnötige und unkluge *Passion* von Dorota Nieznalska an, eine vom Ansatz her wohl feministische Arbeit, da ihr grundlegendes Element ein Kreuz ist, an dem ausschließlich männliche Genitalien hängen).

Es ist wahr – um das Sacrum abzulehnen, muss man es zuerst erfahren haben (seien wir jedoch vorsichtig mit dieser Behauptung, weil schließlich niemand von uns in das Innerste einer Künstlerseele hineinschauen kann). Doch schon die *Schlinge* – das nächste, diesmal wirklich faszinierende Werk derselben jungen Künstlerin, das weiterhin gleichsam in der Schwebelage bleibt, und zwar einerseits zwischen Banalität und Originalität, andererseits zwischen Nachahmung und Ehrlichkeit – nötigt dazu, diese Frage aus einer gänzlich anderen Perspektive zu stellen, gleichsam die Reihenfolge umzukehren.

Wenn man nämlich auf die Kette schaut, die aus Dornenkronen zusammengesetzt ist und bis zur Schlinge eines Galgens führt (mit anderen Worten: auf ein Werkzeug von Schmerz, Leid und Tod, das aus einem anderen Werkzeug von Schmerz, Leid und Tod gebildet ist), ist es schwer, sich eines Eindrucks von Leere, Grauen, Absurdität, Bedrohung, Verurteilung – aber auch von Würde zu erwehren. Zweifelsohne, die *Schlinge* ist ein lauter, anklagender Schrei. So wie das Schaffen vieler anderer, auch etwas älterer Künstler (welche häufig der berühmten »Kowalnia«, dem Atelier von Prof. Grzegorz Kowalski in der Warschauer Akademie der Schönen Künste, entstammten), die sich in den 1990er Jahren mit der sogenannten »kritischen Kunst« verbanden.

Vielleicht ist es schade, dass ein anderer Name dieser heute schon versiegenden Strömung sich nicht durchsetzen konnte, ein Name, der seinerzeit von der Kritikerin und Kuratorin Bożena Czubak vorgeschlagen worden war: »Unterhändler der Kunst«. Jetzt, aus der zeitlichen Distanz ist nämlich zu sehen, dass die Werke solcher Künstler wie Grzegorz Klaman, Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Zbigniew Libera und Artur Żmijewski einen Dialog forderten, zu dem es, leider, niemals gekommen ist. An die Stelle des Gesprächs, das sicherlich dramatisch war, traten Kampf und Propaganda, noch dazu der ausschließlich politischen Art, deren stärkster und symbolträchtigster Akzent wohl darin bestand, dass einige Abgeordnete in die Räume der Warschauer Galerie »Zachęta« eindrangen und eine – keineswegs eindeutig zu interpretierende – Skulptur (einen

Klassiker!) von Maurizio Cattelan beschädigten, die Johannes Paul II. darstellte, der von der Last eines Meteoriten niedergedrückt wird. Zum komischsten und zugleich symptomatischsten Akzent avancierte indes die Intervention der Polizei in einer Galerie in Myślenice bei Krakau: Das »blasphemische« Bildnis Marias erwies sich zur Verwunderung der aufgebrachtten Gegner als Ausdruck der »gesetzlich legitimierten« Anbetung und Religiosität des Künstlers.

Das, was zu einer die Politik am Rande streifenden, aber weit über sie hinausreichenden Debatte führen sollte, wurde durch ebene Politik – in ihrer ganzen Partikularität und Flüchtigkeit – zuerst in Besitz genommen und dann k. o. geschlagen. Die Künstler sind hierfür nicht direkt verantwortlich, obwohl sie sich, wenn sie zur Diskussion provozieren, ihrerseits allzu leicht provozieren ließen und einen politischen Angriff im Regelfall einfach mit einem politischen Angriff erwiderten – der für den Inhalt des Werkes mitunter sogar selbstmörderisch war. Das Ergebnis war ein Grabenkrieg, der heute schon etwas in Vergessenheit geraten ist, obwohl er noch längst nicht beendet ist. Wie es scheint, ist es nicht zu dem gekommen, was weiterhin unabdingbar ist: zur Begegnung derer, die Fragen stellen wollten, und derer, die Antworten hören wollten.

Seien wir ehrlich: Die polnische Kunst in ihrer höchsten Dimension hat sich seit langer Zeit nicht mehr in solchem Maße, so reif und eigenständig mit der Religion befasst – im doktrinären Sinne als Wahrheit des Glaubens und Kult und zugleich im emotionalen Sinne als individueller Lebensweg und private Erfahrung, sei sie gut, schlecht oder einfach misslungen – wie die Generation der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Vor dem Zweiten Weltkrieg war die Kunst fast ausschließlich vom Staat, von der Avantgarde, der Utopie und dem Nützlichkeitsdenken in Beschlag genommen (als Beispiele seien nur Władysław Skoczylas, Leon Chwistek und Wojciech Jastrzębowski genannt). Aus den Erfahrungen von Katyn, der Zamojszczyzna und Auschwitz gingen dann sowohl Józef Szajna als auch Jonasz Stern hervor – die wahrhaft materialistisch waren, weil sie das Geheimnis des Verwesens und Vermoderns bis in die fast unzerstörbaren Knochen durchdrangen (*notabene* würde es sicher lohnen, irgendwann mal über die Unterschiede nachzudenken, die es in der Tradition der west-, mittel- und osteuropäischen Kunst im Verständnis solcher Begriffe wie »Objet trouvé« [»gefundenen Gegenstand«] und »action painting« gibt). Ein hervorragendes Zeugnis von der materialistischen Ethik ihres Mannes legt Sterns Witwe ab; weitere Zeugen sind jene, die diesem strengen, der Vorkriegszeit entstammenden, antisowjetischen Künstler und Kommunisten in der Volksrepublik begegneten.

Ohne Zweifel, das wachsende Interesse an der Religion war maßgeblich durch die Erinnerung an die 1980er Jahre beeinflusst, als die Vorhallen der Kirchen und die Kreuzgänge der Klöster zu unabhängigen Galerien avancierten, im Regelfall aus einer martyrologischen bzw. oppositionellen Verpflichtung heraus, was in der Konsequenz zu einer Verarmung der Kriterien für die Bewertung von Kunst führte, auch wenn es bisweilen eine Offenheit für Brutalität und Inkohärenz gab – als Beispiel seien die mit Kürzeln und Schablonen operierenden, wilden, nicht nur unorthodoxen, sondern auch nicht unbedingt religiösen Künstler der »Gruppen« genannt.

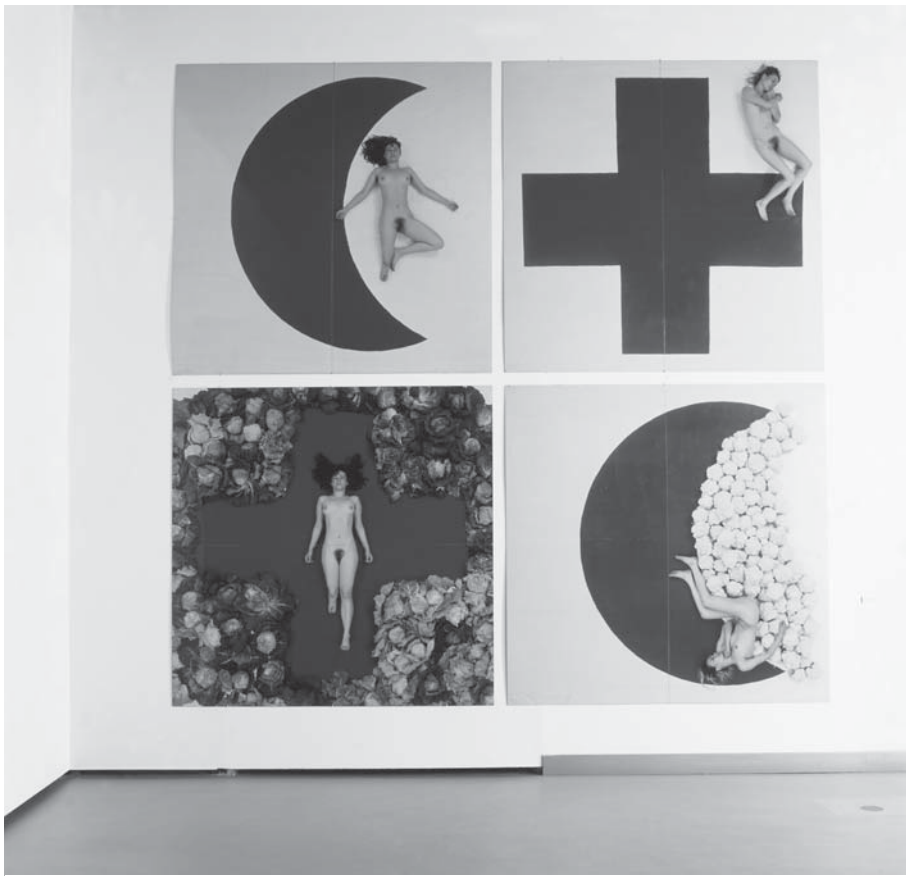
Ab 1989 begann die Situation sich schnell zu verändern. Einerseits wurde die Autorität der Kirche zunehmend von verschiedenen, teils hochgradig populistischen politischen



Gruppierungen (darunter die Liga Polnischer Familien) in Anspruch genommen. Andererseits wurde die Kirche in der sich demokratisierenden Gesellschaft – trotz eines gewissen Schutzschirms, den *nolens volens* Johannes Paul II. gewährte – zunehmend einer bestimmten gesellschaftlichen Bewertung unterzogen. Dies fand selbstverständlich seinen Niederschlag im Wirken der Künstler, die sich – wenngleich sie in ihren eigenen Reflexionen häufig auf dem Niveau des schnellen Manifestes verblieben – mit den institutionell-gesellschaftlichen und sittenprägenden Aspekten der Kirche (oder weiter gefasst: der religiösen Systeme im Allgemeinen) befassten. Und so stellte z.B. Robert Rumas in seiner Arbeit *Las Vegas* (1994–1999) ein »Wun-

der« dar: Wir sehen die Statue der Fatima-Madonna, die in fast jedem polnischen Gotteshaus zu finden ist; aus Marias Augen ergießen sich Tränen aus goldenen Münzen. Geht es hier ausschließlich um die simple Behauptung »Die Kirche ist zu reich« oder »Die Religion betrügt die Gläubigen«? Es lohnt sich, etwas eingehender über die Worte nachzudenken, mit denen der Künstler sein Verfahren erklärte: »Ich lehne nicht die Religion als solche ab. Ich lehne jedoch das ab, was mit ihrem populistischen Verständnis einhergeht. Ich lehne die Art und Weise ab, wie ich erzogen wurde, d.h. diese ganze Oberflächlichkeit, die das natürliche Bedürfnis nach Glauben bzw. das jugendliche Bedürfnis nach Durchdringung der Geheimnisse des Lebens abgetötet hat.« Vielleicht lohnt es sich, hierin ein Zeugnis zu sehen? Für Piotr Piotrowski, der diese Generation als Kunsthistoriker und -kritiker begleitet hat, ist »Religion auch das Problem des Körpers. Dieser ist ein Schlüssel zum Verständnis des Geheimnisses, aber ebenso – und hierum geht es im Fall Rumas – zur Entwicklung jenes »religiösen Populismus«, den der Künstler angesprochen hat. Das Kreuz oder auch die Statue der Gottesmutter, die in der polnischen Landschaft auf Schritt und Tritt zugegen sind, banalisieren das Geheimnis des Körpers, des fleischgewordenen Gottes und reduzieren das Problem der Metaphysik auf das Niveau von Gadget-Kult.«

Über einen solchen Standpunkt lässt sich diskutieren, man darf ihn jedoch nicht – wie es häufig geschehen ist – *a priori* diskreditieren, indem man ihn mit dem Wort »Nihilismus« belegt. Es stimmt, im Schaffen von Rumas gibt es Aufbegehren, Geschrei, Rebellion, Aggression, doch kann man ihm schwerlich einen extremen Negativismus vorwerfen. Er gibt gleichsam die Antwort auf den Vorwurf, den Professor Mikołajko viele Jahre später formulierte. »Doch, es ist wahr, in einem Land von allgemeiner Religiosität habe ich das Sacrum nicht erfahren. Warum?«, scheint der Künstler zu fragen. Eine Antwort gibt es nicht.



Katarzyna Kozyra: Blutsbande. Fotografie

Während des Krieges in Bosnien entstand wiederum Katarzyna Kozyras aufrüttelndes Plakat mit dem Titel *Blutsbande* (1995). Es stellt ein rotes, blutiges Kreuz und einen Halbmond dar, auf denen jeweils der nackte Körper einer jungen Frau zu sehen ist. Bei näherem Hinschauen bemerkt man, dass die Frau verkrüppelt ist: Ihr fehlt ein Fuß. Es frappiert die Doppelbödigkeit dieser – ungewöhnlichen – Arbeit, die davon spricht, dass die Religion sowohl eine Quelle des Konflikts (so wird der Krieg in Bosnien interpretiert) als auch ein Instrument der Hilfe sein kann (Krankswagen und humanitäre Organisationen tragen schließlich das Symbol des Roten Kreuzes bzw. des Roten Halbmondes). Das Mädchen erweist sich als Opfer der religiösen Systeme, aber die religiösen Systeme bringen ihr auch Hilfe.

Leider hat die Präsentation des Plakats von Kozyra zu keiner ernsthaften Reflexion geführt (z.B. darüber, wie man die Religion vor der Politik schützen kann). Es wurde darin einzig und allein (zum wievielten Mal?) eine Verletzung religiöser Gefühle gesehen. Die Galerie AMS, die die *Blutsbande* in den öffentlichen Raum hinaustrug, wurde gezwungen, sie zu übermalen (auf Plakatwänden wurden sie einige Jahre später noch einmal gezeit). Dieses ganze Durcheinander hatte zur Folge, dass in Polen nicht bemerkt wurde, was für die »kritische Kunst« von grundlegender Bedeutung war: die dramatische Frage nach der Metaphysik, die diese Kunst so beharrlich wie hoffnungslos stellte. Die polnischen Künstler der 1990er Jahre beschäftigte die Religion nicht nur – sie tat ihnen auch weh. Vergeblich

versuchten sie umzuschmieden, was deren sittenprägende, martyrologisch-nationale oder nur politische Umrahmung war, vergeblich versuchten sie, zu irgendeinem Kern durchzudringen – und genau dieser Aspekt, der aus der spezifisch polnischen Erfahrung rührt, eines Landes, in dem die Religion weit öfter etwas Mitgegebenes als etwas Gewähltes ist, macht vielleicht die Originalität dieser Werke in der internationalen Kunstszene aus.

Paradoxerweise wurde dieser Aspekt nicht in Polen, sondern im Ausland bemerkt. Dies belegt eine brillante Präsentation polnischer Kunst, die im Rahmen des deutsch-polnischen Jahres in Warschau und in Baden-Baden zu sehen war. In einem der Räume kombinierte der deutsche Kurator ein sehr brutales, vor Blut geradezu triefendes gotisches Kruzifix aus Breslau mit Artur Żmijewskis Fotoserie *Auge um Auge* (1998). Auf einem der Bilder sehen wir einen nackten, muskulösen Mann, dem ein Bein fehlt. Er steht aufrecht, auf die Hüfte eines ihn umarmenden Mädchens gestützt. Auf einem anderen Foto bilden vier Männer eine Gruppe, die an klassische griechische Skulpturen erinnert: Derjenige, der zwei amputierte Beine hat, stützt sich auf die Schultern der Kollegen.

Der Zyklus des Warschauer Künstlers – der heute zum neosozialistischen Umfeld der Zeitschrift *KRYTYKA POLITYCZNA* gehört und sich engagiert an den gesellschaftlichen Debatten beteiligt (z.B. über das Problem des Antisemitismus und andere gesellschaftliche Tabus) – hatte eine besondere Dimension: Doch, diese Fotografien kann man als tief religiös bezeichnen, mehr noch, vielleicht sollten sie in irgendeinem sakralen Raum gezeigt werden (obwohl sie nichts Konfessionelles an sich haben). Es gibt in diesen Fotografien eine Würde des Sieges über die Zeit und den Schmerz, eine Geste der Solidarität – der Titel der Serie verkehrt den Sinn des altorientalischen Gesetzes von Hammurabi geradezu in sein Gegenteil.

Schade, dass sich niemand fand, der beschlossen hätte, *Auge um Auge* in den Kreuzgängen von Klöstern oder in Katechese-Räumen zu zeigen, die ja heute, da die Katechese in den Schulen stattfindet, selten genutzt werden. Eine solche Präsentation hätte ganz nebenbei noch eine erzieherische Dimension: Die breite Öffentlichkeit hat in Żmijewskis Fotografien bislang nicht die Macht der menschlichen Solidarität wahrgenommen, sie hat sich eher über die Brutalität der Darstellung von verkrüppelten Körpern empört (heißt dies zugleich, dass wir aufgehört haben, den Naturalismus alter Darstellungen des sterbenden Christus wahrzunehmen?).



Schade ist auch, dass in keinem Kirchengebäude dauerhaft die Werke eines Künstlers ausgestellt wurden, der nur wenig älter als die oben erwähnten ist und aus der Tradition der »Gruppa« und anderer »Wilder« der 1980er Jahre hervorging – Jarosław Modzelewski. Scheint der doch gegen das Schaffen anderer Künstler, und sei es nur Robert Rumas, zu polemisieren. Nicht allein deshalb, weil er die Malerei statt der sogenannten »neuen Medien« wählte. Ähnlich wie Rumas nimmt Modzelewski die soziale

Dimension der Religion wahr. Er malt Szenen aus dem Kirchenalltag: eine Nonne am Klavier, die einen Chor von Mädchen mit roten Schürzchen begleitet, einen Ministranten, der eine Kerze am Altar anzündet, einen Priester. Mit Blick auf seinen Zyklus *Caritas* hat er einmal geäußert: »Der Priester, die Nonne, die geistliche Person, die Farbe des geistlichen Gewandes, der Soutane, das hat Bedeutung, die Besonderheit dieser Kleidung zwischen den anderen Farben. Eine weitere Vieldeutigkeit: Aus ästhetischer Sicht ist die Anwesenheit der Ordenstracht in dem Bild interessant, die Anwesenheit von Schwarz, Weiß im Vergleich zu den Hosen, Hemden ... Eine Frau in Nonnentracht, eine Frau im Ordenskleid, das ist viel. Ausgehend von den rein ästhetischen Aspekten könnte man hier sehr viel weiter gehen.« In der Tat, in diesen Kompositionen von reinen, scharfen, eindeutigen Farben verbirgt sich ein Monumentalismus, der aus der Vieldeutigkeit, dem Geheimnis von Zeichen und Symbol rührt.

Über Jarosław Modzelewski wird bisweilen gesagt, dass seine Arbeiten dem Werk des 1923 geborenen Jerzy Nowosielski, eines großen Malers und Theologen, nahestehen, der als unorthodoxer Denker den Gedanken der Orthodoxie weiterentwickelte. Nowosielski realisierte mehrere seiner Projekte in sakralen Räumen. Seine Polychromien sind z.B. in römisch-katholischen Kirchen in Warschau-Jelonki (1964–1965) oder der Krakauer Siedlung Azory, aber auch in vielen orthodoxen Kirchen, wie z.B. in Hajnówka (1966) und in Krakau (1976), zu finden. Allerdings kam es auch dazu, dass die Gläubigen in Jerzmanowice bei Krakau mit dem Werk des Künstlers unzufrieden waren und beschlossen, es zu zerstören. Auf Betreiben des damaligen Bürgermeisters versucht man heute, es zu retten.

Es wäre interessant zu wissen, ob das gleiche Schicksal auch Modzelewskis schönes Bild mit dem Titel *Der Imker* ereilt hätte, das der Künstler in gewohnter Manier in einem monumentalen Format gemalt hat. Das ganze Bild ist in den sonnigen Farben des Hochsommers gehalten. Zwischen den Bienenstöcken steht ein massiger Mensch mit einem Hut, der ihn vor den Stacheln der Bienen schützen soll. Gleich wird der Mann eine Honigwabe ins Haus tragen. Als ein Freund von mir, ein Kunstkritiker, sich dieses Bild ansah, sagte er: »Schau mal, das ist doch Gottvater.«

\*\*\*

Und was bekommen wir im Gegenzug? Das unlängst fertiggestellte, bombastische und eklektische Sanktuarium in Licheń. Wie man in der Juli-Ausgabe der Monatszeitschrift *ARCHITEKTURA* lesen kann, ist dies »im Hinblick auf seine Ausmaße in Quadratmetern das größte Gotteshaus in Polen, das siebtgrößte in Europa und das zwölftgrößte weltweit. Es ist 139m lang, 77m breit (alle Schiffe), und das Hauptschiff ist 44m hoch (zum Vergleich – das Hauptschiff des Petersdoms im Vatikan ist 46m hoch).« Małgorzata Omilanowska, eine Kunsthistorikerin von der Universität Danzig, vergleicht Licheń indes mit den amerikanischen Serien »Dallas« und »Denver« und bezeichnet es als »katholisches Las Vegas« (eine interessante Analogie zum Titel der Arbeit von Robert Rumas). Zudem schießen in ganz Polen Dutzende von Denkmälern für Johannes Paul II. wie Pilze aus dem Boden, so zahlreich, dass sie die echten Symbole erfolgreich in den Hintergrund drängen (so ist es z.B. in Krakau, wo es in der Kakophonie der effekthascheri-



An der Katholischen Universität Lublin (Johannes Paul II.-Universität; KUL) werden 18.000 Studenten ausgebildet. Sie entstand 1918 und sollte die zukünftigen Intellektuellen der Republik im katholischen Geiste bilden. In den 90 Jahren ihres Bestehens erlebte die Hochschule die schweren Zeiten der NS-Okkupation, während der sie geheime Lehrveranstaltungen durchführte. Nach 1944 erfuhr sie Anfeindungen und Repressalien von Seiten der kommunistischen Machthaber. An der KUL lehrten und lehren viele bedeutende Persönlichkeiten, u.a. Karol Wojtyła, Władysław Bartoszewski und Stefan Wyszyński. [www.kul.lublin.pl](http://www.kul.lublin.pl)

Die Kardinal-Stefan-Wyszyński-Universität Warschau ist die Nachfolgerin der Akademie für Katholische Theologie (ATK), welche anstelle der durch die kommunistischen Machthaber geschlossenen Theologischen Fakultät der Universität Warschau entstanden war. Obwohl die Universität als öffentliche Hochschule unter der Aufsicht der weltlichen Schulbehörden verbleibt, steht sie im Falle dreier Fakultäten, der Theologie, des katholischen Kirchenrechts und der Christlichen Philosophie, unter der Aufsicht der Katholischen Kirche.

[www.uksw.edu.pl](http://www.uksw.edu.pl)

Die Anfänge der Päpstlichen Theologischen Akademie in Krakau (PAT) reichen bis ins 15. Jahrhundert zurück, als die gegenwärtig selbstständige Hochschule als Theologische Fakultät der Jagiellonen-Universität, der ältesten Hochschule in Polen, eingegliedert war. Jahrhunderte lang bildete sie ausschließlich Priester aus und war eines der Hauptzentren polnischer Theologie. 1954 wurde die Theologische Fakultät geschlossen. Erst 1981 wurde die PAT ins Leben gerufen. Neben Theologie und Philosophie können an der Hochschule auch Gesellschaftswissenschaften studiert werden.

[www.pat.krakow.pl](http://www.pat.krakow.pl)

Andere konfessionelle Hochschulen und Priesterseminare: [www.nauka.gov.pl](http://www.nauka.gov.pl)

schen und offiziellen »Zeichen des Andenkens« – allein die Denkmäler werden bald vier an der Zahl sein – kaum noch möglich ist, das bescheidene »Fenster des Papstes« zu bemerken, an dem Johannes Paul II. zu stehen pflegte, um mit jenen zu sprechen, die ihn treffen wollten, und das waren im Übrigen nicht nur strenge Katholiken).

Und die junge Kunst? In der letzten Zeit hat sie andere Wege eingeschlagen. Sie hat sich z.B. auf die Interpretation von Geschichte und Dokumenten konzentriert (Wilhelm Sasnal). Oder sie ist – auf eine sehr gelungene Art und Weise, vor allem dank Tomasz Kowalski und Jakub Julian Ziótkowski – zum Surrealismus übergegangen. Es scheint, dass der Dialog mit der Religiosität für sie jegliche Bedeutung verloren hat.

*Aus dem Polnischen von Dörte Lütvogt*



