

Christine van Mulders Beitrag über Verfahren und Stilistik der Kooperation von Rubens und Brueghel wird in der Ausstellung noch mit einer *Diana und ihren Nymphen nach der Jagd* (Paris, Musée de la Chasse et de la Nature) illustriert. Lange Zeit wurden solche Kooperationen festgestellt, aber nur selten die Frage nach dem Regisseur gestellt. Wer legte die Komposition fest, wer sparte für wen Flächen im Bild aus? Vieles läßt sich schon mit bloßem Auge erkennen, doch liegen nun auch Ergebnisse mit Stirnlupe und Speziallicht vor. So wird Jan I in seine Münchner *Waldlandschaft mit Diana und Nymphen und Jagdbeute* die gesamte figürliche Staffage gemalt haben, bis auf die sitzende Diana, sie stammt aus Rubens' Werkstatt.

Die fünf Werkstattversionen von Pan und Syrinx Kat. Nr. 23-27 lassen einen Qualitätsabfall erkennen. Vier Versionen sind zur Kasseler Komposition seitenverkehrt und verändert angelegt, die eine aus der British Royal Collection (Eintrag von Christopher White) ist seitengleich und wird jetzt als Kopie um 1630 nach einem verschollenen Urbild von Rubens

geführt. Bislang hängt das Bild unzugänglich in einem Korridor des Buckingham Palace, obwohl es zu den dezenteren Fassungen gehört. Dagegen kann man die einzige wirklich „handgreifliche“ Fassung nicht im Original sehen, worin Pan unter Syrinx' Arm hindurch ihre Brust angreift (Kat. Nr. 29). Die zu Kassel figürlich seitengleiche Fassung hat Müller Hofstede überzeugend Theodor van Thulden, mit Jan Wildens (vgl. W. Adler 1980), zugeschrieben und um 1650 datiert. Die ungeklärte Provenienz des Bildes machte selbst europäische Grenzen unüberwindbar (Louvre, ausgestellt im Musée Municipal Hazebrouck). Ausgerechnet dieses »tätliche« Exemplar war für das »Führermuseum« in Linz vorgesehen.

Diese einzige grobianische Fassung beschließt einen höchst informativen Katalog, den man jedoch mit einem gewissen Widerwillen zuschlägt. Denn hier erfaßt einen der „panische“ Schrecken, weil dann in grellem Orange das Schlüsselloch-Cover zuklappt, das einem der Ausstellung gänzlich unangemessenen männlichen Voyeurismus die Bühne bereitet.

Ursula Härting

Polnischer Kirchenbau seit 1945 – vom Westen noch zu entdecken

Dieser Beitrag soll, wenigstens für Polen, eine Lücke in der Wahrnehmung der westlichen Forschung schließen helfen. Anlaß ist das ansonsten vortreffliche Handbuch *Europäischer Kirchenbau 1950-2000*, hrsg. von Wolfgang Jean Stock (München u. a., Prestel 2002, 2. Aufl. 2003; 320 S., zahlr. Abb.). Seit dem letzten Buch über den Gegenstand waren fast vier Jahrzehnte vergangen. Selbstverständlich mußte aus hunderten Kirchen und Kapellen eine Auswahl getroffen werden. Polnischen und anderen Forschern fällt es jedoch schwer, die Erklärung zu akzeptieren, daß man auf Polen und weitere europäische Länder verzichtet habe, weil man sich auf jene

beschränkte, »in denen die Entwicklung des Kirchenbaus nach dem Zweiten Weltkrieg mit vergleichbarer Kontinuität verlaufen ist«. Gewiß, bis 1989 war Polen ein sozialistisches Land, von Westeuropa durch den Eisernen Vorhang getrennt. Die Landessprache trug dazu bei, daß man im Westen nicht erfuhr, ob es dort überhaupt »europäischen Kirchenbau« gab. Aber den hat es schon gleich nach dem Zweiten Weltkrieg gegeben, wenn auch seine Entwicklung anders als im Westen verlief; sie soll hier skizziert werden.

Wie das genannte Buch lehrt, baute man im Westen in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg mehr und anspruchsvoller, während in



Abb. 1 Czechowicz-Dziedzitz, Erlöserkirche (Architektura-Murator 9/1996, S. 17)

Polen erst gegen Ende der 70er Jahre des 20. Jh.s in größerem Ausmaß Kirchen als architektonische Aufgaben begehen. Anfangs entstanden hier meist schlichte Gebäude mit losem Gestühl und einfachen Holztischen statt Altären, wie es jetzt Ottokar Uhl praktiziert. Dagegen sind die Kirchen aus den letzten Jahrzehnten formal sehr differenziert, manche geradezu prachtvoll gestaltet. Man kann kaum den Verfassern des Buches darin zustimmen, daß diese Entwicklung hauptsächlich finanziell determiniert sei. Ein Gegenbeispiel bildet die 1995-98 von Stanisław Niemczyk entworfene Erlöserkirche in Czechowicz-

Dziedzitz, wo man ein ehemaliges Fabrikgelände so umgestaltete, daß ein symbolträchtiger, expressiver und ausdrucksvoller Backsteinbau entstand, obwohl man nur über sehr beschränkte Mittel verfügte und fast die gesamte katholische Gemeinde an den Bauarbeiten aktiv teilnahm (Abb. 1 und 2).

Eine bedeutsame Wende kam, wie auch bei unseren Nachbarn, mit dem Zweiten Vatikanum (1962-65). Der Kattowitzer Architekt Stanisław Kwaśniewicz wagte in den 60er Jahren des 20. Jh.s als erster, bei der Errichtung einer neuen Kirche in Drahomischel einen Sakralbau zu schaffen, der den Reform-

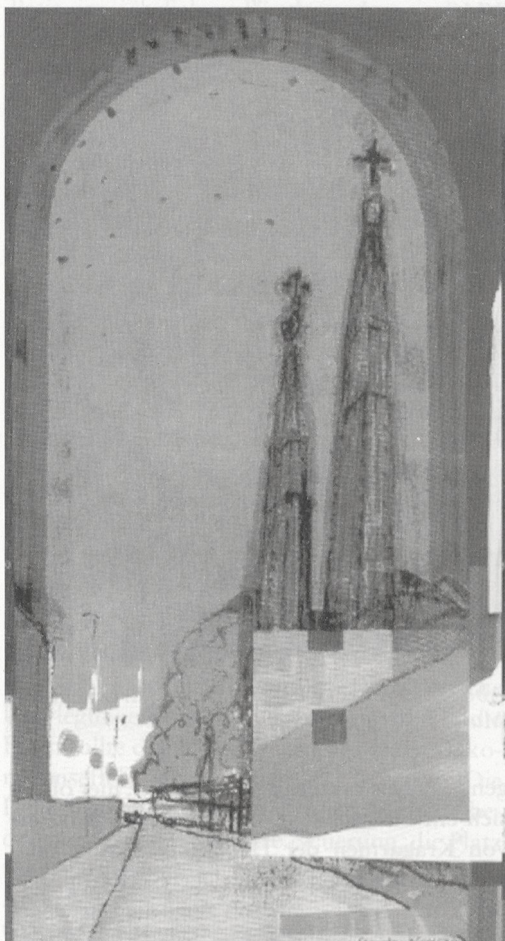


Abb. 2 Czechowicz-Dziedzitz, Erlöserkirche, Entwurfszeichnung (ebd., S. 23)

geist des Konzils architektonisch reflektierte. Er studierte bei dieser Gelegenheit neue deutschsprachige Veröffentlichungen der führenden Theologen und kirchlichen Architekten. So entstand eine zentralisierende Anlage mit rhomboidem Grundriß, dessen Diagonalen auf das Kreuzzeichen anspielen. Obwohl das Regime zu dieser Zeit Priester und kirchliche Architekten verfolgte, baute man verhältnismäßig viel, wobei man gern mit Symbolen an das biblische Zelt Gottes und das

Schiff des hl. Petrus erinnerte. Seit den 50er Jahren verwendete man im Kirchenbau einräumige Konstruktionen aus Stahlbeton und erprobte neue Technologien von Schalendächern; besonders anspruchsvoll die Barmherzigkeit-Gottes-Kirche in Kalisz (Abb. 3; Andrzej Fajans, Jerzy Kuźmienko, Piotr Sembrat, Duszan Poniż und Bohdan Koy, 1957-87; Berater: die Mathematiker Edward Otto und Adam Empacher sowie die Konstrukteure Andrzej Krawczyk und Waclaw Zalewski). Da der Staat damals wenig Aufträge zu vergeben hatte, bei denen moderne Bautechnologien zum Einsatz kamen, übernahm der Kirchenbau landesweit eine führende Rolle in der Architektur (*Polska Architektura Sakralna XX wieku*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Breslau 1997, S. 32-33).

Die Verbesserung des offiziellen Verhältnisses zwischen Staat und Kirche seit der Wahl von Kardinal Karol Wojtyła zum Papst ermöglichte eine Entwicklung der Sakralarchitektur, die von kirchlicher Seite schon länger vorbereitet worden war (vgl. N. Davies, *Serce Europy*, London 1995, S. 360-365, englisch: *Heart of Europe. Short History of Poland*, Oxford University Press 1984). Schon kurz nach dem Konzil hatten polnische Bischöfe öffentliche Treffen veranstaltet, auf denen in Gegenwart von Architekten Fragen der Sakralbauten debattiert wurden. Allgemein empfand man die Notwendigkeit einer neuen Gestaltung des Innenraumes, um die Gemeinde als das einheitliche Gottesvolk an der eucharistischen Liturgie beteiligen zu können. Der Hauptaltar sollte daher umschreitbar sein und eine zentrale Stellung erhalten. Auf ihn sollten alle Blickachsen hinleiten (*Bogu i ludziom. Nowe kościoły w diecezji katowickiej*, Kattowitz 1996, S. 7-19; vgl. G. Rombold [Hrsg.], *Kirchen für die Zukunft bauen*, Freiburg 1969; A. Adam, *Wo sich Gottes Volk versammelt. Gestalt und Symbolik des Kirchenbaus*, Freiburg 1984).

Diese Forderung regte einige Architekten an, für Kirchen eine Zeltform zu wählen unter



Abb. 3 Kalisz, Barmherzigkeit-Gottes-Kirche (Polska Sakralna, Breslau 1997, S. 33)

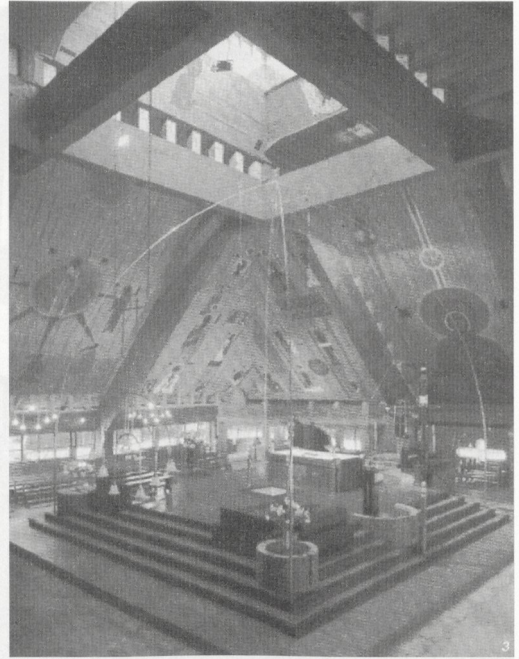


Abb. 4 Tychy, Heiliggeistkirche (Architektura-Murator 9/1996, S. 11)

Berufung auf Apoc 7,15 und 21,3. Sie paßte gut zu der bescheidenen Größenordnung, die der Sozialismus Kirchen zugestand – der neue Kurs der staatlichen Kirchenpolitik bedeutete ja keinesfalls einen Verzicht der Stadtplaner auf materialistisch begründeten Rationalismus und Funktionalismus. Man wurde sich bewußt, daß Kirchen, als architektonische Teilräume, bezuggebend für ihre Umgebung wirken, was für ihre Außengestaltung sensibilisierte. Als Ergebnis des Kompromisses zwischen Staat und Kirche entstanden interessante Bauten wie die Heiliggeistkirche in Tychy-Żwaków/Tichau bei Pleß (Abb. 4; K. Kuczakuczyński, *Nowe kościoły w Polsce*, Warschau 1991, Kat.-Nr. 18, o. S.; *Bogu i ludziom* 1996, S. 122), die 1979-83 nach Entwurf von Stanisław Niemczyk in einer Plattenbau-Wohngegend errichtet wurde. Ihr Äußeres bildet einen breit ausgedehnten Pyramidenstumpf, den in der Mitte vier hochra-

gende Polyesterkreuze auszeichnen; hier öffnet sich ein Lichtschacht, der über der Altarzone von Kragarmen der Dachkonstruktion quadratisch umrissen wird. Der Skelettrahmen der Kirche aus Eisenbeton zeigt die nur wenig modifizierte Struktur des Skelettbaues mit Stützen, Balken und Deckenplatten. Die verglaste Erdgeschoßzone öffnet sich als Verkehrs- und Kommunikationszone zur Umgebung. Das durch skandinavische Bauten angeregte hohe Dach ist mit Holz gedeckt, seine Innenflächen dienen als Untergrund für Ikonengemälde von Jerzy Nowosielski. Das in Backstein und Keramik ausgeführte architektonische Detail verwendet traditionelle Baumotive wie Bogengänge, Säulen, Lisenen und Konsolen in einer modernen Syntax.

Bald wurde die besondere Stellung dieser Kirche in der polnischen Sakralarchitektur anerkannt, und Niemczyk erhielt den ersten

Preis im jährlichen Wettbewerb von SARP (Gesellschaft der Polnischen Architekten). Um dieselbe Zeit organisierte SARP Tagungen (1982, 1984) zum Thema der Sakralarchitektur. Die damaligen Diskussionen waren besonders reich an Auswirkungen. 1981 tagte in Warschau der XIV. *Internat. Architekturkongress* der UIA, der einen radikalen Umbruch in der polnischen Architekturtheorie und -praxis brachte (E. Węclawowicz-Gyurkovich, *Postmodernizm w architekturze*, in: G. Dziamski [Hrsg.], *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Warschau 1996, S. 468). Die damals aufgenommenen Kontakte mit westlichen Architekten verbreiteten die Postmoderne, die sich kritisch mit dem im Sozialismus dominierenden Strukturellen Bauen der Moderne auseinandersetzte. Das Strukturelle Bauen suchte die künstlerische Aussage durch die Einheit von Material, Konstruktion und Gestalt mittels einer »objektiven« Logik, die wenig Spielraum für sonstige künstlerische Überlegungen und Formerfindungen ließ; die Form sollte das Wesentliche ohne jeden Dekorationseffekt zum Ausdruck bringen. Die Dekorationsfreude der Postmoderne bedeutete eine revolutionäre Neuerung, die Platz für die Individualität und Kreativität des Architekten ließ. Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, eine der damals tätigen Architektinnen, unterscheidet vier Tendenzen in der polnischen Architektur der 80er Jahre: Neosymbolismus, Neue Geometrie, Neosentimentalität und Neotraditionalismus (*Postmodernizm w polskiej architekturze. Skrypt dla studentów wyższych szkół technicznych*, Krakau 1998, S. 32-34).

Ein Beispiel für die symbolische Richtung ist St. Peter in Wadowice, als Votivkirche nach dem Attentat auf Papst Johannes Paul II. errichtet (Jacek Gyurkovich, E. Węclawowicz-Gyurkovich und Przemysław Szafer, 1984; Węclawowicz Gyurkovich 1998, S. 38): eine umfangreiche Anlage, deren triumphbogenartiger Eingang die Fassade von St. Peter in Rom

paraphrasiert; ein universales, zugleich spezifisch auf die neue Situation der Kirche in Polen bezogenes Symbol. Die gesamte Anlage ist axial geordnet, ihre Komponenten gruppieren sich um die Kirche herum in Anspielung auf mittelalterliche Klöster. Der dreischiffige Kirchenbau spiegelt die Disposition einer frühchristlichen Basilika. Rote Linien auf dem Fußboden markieren den Grundriß des Petersplatzes in Rom und den Ort des Attentats am 13. Mai 1981. Die Innenausstattung birgt noch viele mehr oder weniger klare Anspielungen auf St. Peter in Rom; historische Motive, die jedoch vereinfacht und geometrisiert werden – ein Verfahren, das die Architekten programmatisch anwenden und zu einem Merkmal des postmodernen Symbolismus in Polen erklären. Ein anderes sei die »Dekonstruktion« der Bauformen, wobei z. B. Säulen und scheinbar tragende Mauern, ihrer Funktion beraubt, plötzlich dort abbrechen, wo sie ihre Aufgabe in der Trage- und Füllstruktur zu erfüllen hätten. Die Aussage der Votivkirche in Wadowice wird dadurch um zusätzliche Interpretationsmöglichkeiten bereichert und verweist auf die Verunsicherung und existentielle Gefährdung des Menschen und seiner Umwelt.

Ein Beispiel der Neuen Geometrie ist die Marienkirche in Breslau (Wacław Hryniewicz und Wojciech Jarząbek, 1980-82; Kościół parafialny Matki Bożej Królowej Pokoju, in: J. Harasimowicz [Hrsg.], *Atlas architektury Wrocławia*, Bd. I: *Budowle sakralne. Świeckie budowle publiczne*, Breslau 1997, S. 81). Ungewöhnlich proportionierte geometrische Grundrisse und Körper greifen ineinander. Der Grundriß besteht aus zwei inkompletten Quadraten, an die dreieckige Annexe anstoßen. Die räumliche Gestaltung des Baukörpers betont das Baudetail. Das Sakrale wird von dem Wohnviertel deutlich abgegrenzt.

Die neosentimentale Bewegung spricht aus der Himmelfahrtskirche in Warschau (Marek Budzyński, Andrzej Badowski und Piotr

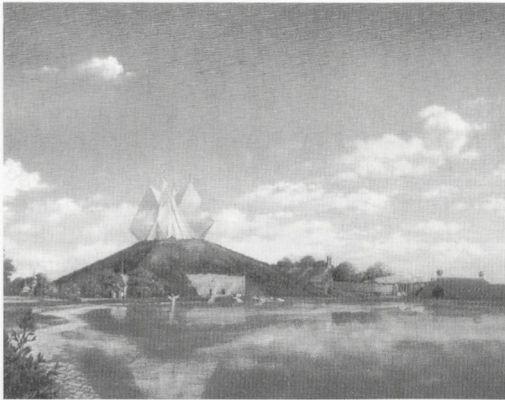


Abb. 5 Warschau, Kirche der göttlichen Vorsehung (Budzyński 2000, S. 58)

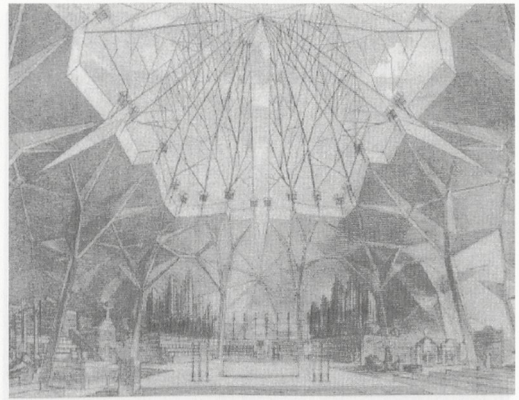


Abb. 6 Warschau, Kirche der göttlichen Vorsehung (ebd., S. 57)

Wicha, 1984-89; Węclawowicz-Gyurkovich 1998, S. 50). Sie spielt auf die Atmosphäre der Provinzkirchen eines Stanisław Noakowski oder Oskar Sosnowski vom Anfang des 20. Jh.s an. Zwar basieren die Formen auf dem Repertoire älterer Epochen wie Romanik oder Barock, jedoch streben die Architekten mittels einer eher willkürlichen Zusammensetzung dieser Elemente nach einer »poetischen« Stimmung. Der im Unterbau der Kirche in Ursynów benutzte Bruchstein erinnert an Fundamente einer mittelalterlichen Festung, die schmalen Fassaden des Gebäudes mit ihren volutenartigen Strebepfeilern verschleifen die Grenze zwischen Erd- und Obergeschoß und ziehen die Stockwerke zusammen.

Den Neotraditionalismus analysiert Węclawowicz-Gyurkovich vor allem anhand von Wohnbauten, doch findet sich auch in der Sakralarchitektur ein prägnantes Beispiel für die Tendenz zu enger Bindung an die architektonische Tradition und historische Bauformen als Signale nationaler oder auch internationaler Identität. Hier sei die oft kritisierte Marienkirche in Licheń genannt (G. Tuderek, T. Kraško, *Świątynia Trzeciego Tysiąclecia*, Licheń-Warschau 1999). Schon 1967 plante man eine Pilgerkirche in Licheń, jedoch wurde erst 1992 der Bauplatz festgelegt. Die

Entwürfe von Barbara Bielecka sollen Wünsche des für die Kirche zuständigen Küsters Eugeniusz Makulski umgesetzt haben. Der riesige Bau (Fläche 11 084 m²) wurde als eine Art fünfschiffige Basilika mit Querschiff und zentralisierender Vierungskuppel geplant, deren Durchmesser – 25,2 m – Konstruktionsfragen aufwarf (vgl.: Budowa kościoła w Licheniu, in: *Architektura-Murator* 2/1998, S. 86-88). Moderne, hohe und verhältnismäßig dünne Säulen betonen den Vertikalismus der Architektur und sollen suggerieren, man betrete ein Getreidefeld: eine Anspielung auf die Piastendynastie und die Genese des polnischen Christentums. Bielecka beruft sich außer auf St. Peter in Rom auch auf die Proportionen der Arkaden des Krakauer Wawel-Schlusses. Die Formensprache ist traditionell, den Gesamteindruck bestimmt in fast klassischer Weise der Gegensatz von Stütze und Last, obwohl die Tragstruktur aus Eisenbeton und Stahlkonstruktion besteht.

Zu den genannten Tendenzen der 80er Jahre des Jahrhunderts kommt noch die sog. High-Tech-Bewegung hinzu. St. Hedwig in Krakau (1978-88; Kucza-Kuczyński 1991, Kat.-Nr. 37) verbindet Zitate aus der architektonischen Moderne mit neuer Plastizität der Baukörper. Die spannungsreiche Komposition scheint die

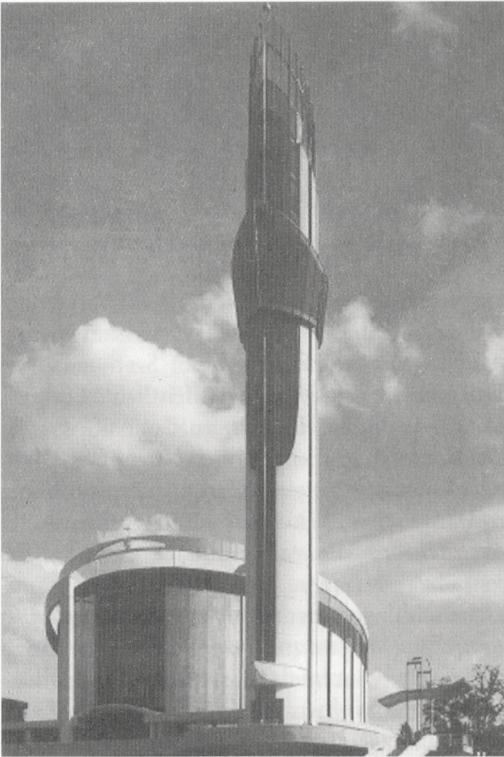


Abb. 7 Krakau, Kirche der Barmherzigkeit Gottes (Architektura-Murator 12/2002, S. 17)

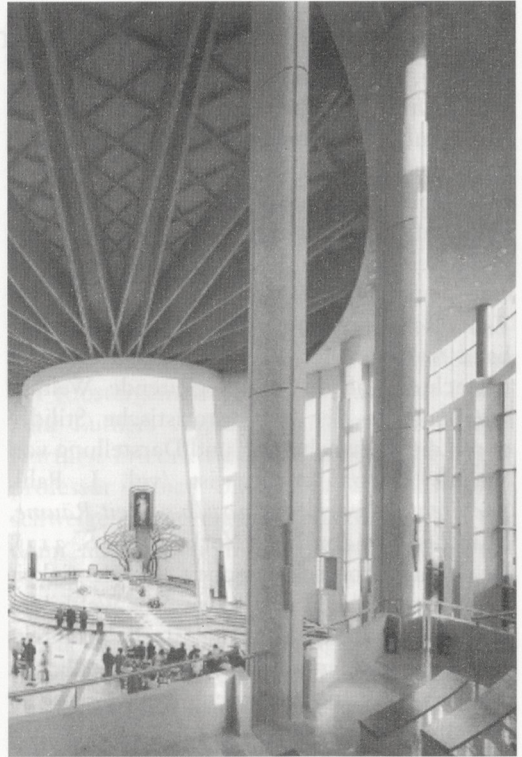


Abb. 8 Krakau, Kirche der Barmherzigkeit Gottes (ebd., S. 23)

Pole Modernismus und Historismus/Eklektizismus in ein prekäres Gleichgewicht zu bringen.

Auch hier stellt sich also die zentrale Frage nach dem Verhältnis der Architektursprache zum Historismus. Die Architekturtheoretiker der Gegenwart verstehen unter »Historismus« zunehmend eine bestimmte Weise des historischen Denkens und eine ihr entsprechende Konzeption von Geschichtswissenschaft: ein Denken, dem es um die Erkenntnis der Eigenart vergangener Zeiten im Unterschied zur Gegenwart und zugleich um einen Zusammenhang verschiedener Zeiten geht, deren Folge als einheitliche Entwicklung eigentümlicher menschlicher Lebensformen erscheint. »Individualität« und »Entwicklung« sind die dafür charakteristischen Kate-

gorien (u. a.: K. Medici-Mall, Historismus wie er lebt und lebt, in: *Stilstreit und Einheitskunstwerk*. Internat. Historismus-Symposium, Bad Muskau 20.-22.6.1997, Dresden 1998, S. 213-233; F. Jaeger, J. Rösen, *Geschichte des Historismus*, München 1992, S. 1-10). Eine solche Denkweise leitete die Architekten des 19. Jh.s bei ihrer Suche nach einem einheitlichen Stil ebenso wie die »Modernisten«, die, von der Idee der Stileinheit besessen, an deren besondere Rolle bei der Entwicklung der künstlerischen Formensprache glaubten, und deren Idee des strukturellen Bauens Ähnlichkeiten mit der Stilfrage des Historismus aufweist.

Dagegen fußt die Mehrzahl der hier genannten Beispiele aus den 80er Jahren des 20. Jh.s auf anderen Grundlagen, für die sich der Begriff

der Collage nahelegt: eine Zusammensetzung von Bruchstücken verschiedener räumlicher Anlagen, mit perspektivischen, maßstäblichen und inhaltlichen Sprüngen. Zwar können sie eine stimmige Raumeinheit vortäuschen, doch bleibt es letztlich bei einer Addition von Einzelteilen, die freilich einen neuen Sinnzusammenhang ergibt. Der neue Sinn liegt in der zeitkritischen Reflexion, die den Bau in eine dem heutigen Menschen entsprechende Weltanschauung einbezieht. Selbst bei weitgehend traditionellen Kirchen bezieht sich der Betrachter auf die ihn begleitende Weltanschauung, in der die historistische Stilidee durch die Wahrnehmung und Darstellung von Vielfalt ersetzt worden ist (vgl. J. Pahl, *Architekturtheorie des 20. Jh.s. Zeit-Räume*, München-London-New York, 1999, S. 311). Da heute Abgeschlossenheit, Eindeutigkeit und Einheitlichkeit des klassischen Weltbildes vergangen wirken, können fast alle architektonischen Formen als Träger jeder möglichen Identität verwendet werden, wobei – wie in Licheń – die Bedeutung einzelner Motive aus universalen Symbolen wie auch aus individuellen Assoziationen der Architekten hergeleitet sein kann.

Die meisten Bauwerke der Gegenwart sind sog. offene Anlagen und von »Raumfreiheit« und »Zeitfreiheit« auch in dem Sinne gekennzeichnet, daß sie ihre ursprünglichen Bedeutungen und Formen ständig wechseln können. Angesichts dieser Tatsache scheint es fragwürdig, die historischen Zitate im Rahmen ihrer Tradition systematisch zu untersuchen, weil sie lediglich als eine »gelehrte Simulation« ihre didaktische Aufgabe erfüllen. Dieses postmoderne Paradoxon bleibt derzeit ungelöst; mit ihm gewinnen auch die hier besprochenen Bauten eine zusätzliche Anknüpfung an die geschichtliche Epoche, die sie hervorgerufen hat.

Neuerdings ist ein Riß in die scheinbar bruchlose Harmonie von Hierarchie, Öffentlichkeit und Architekten gekommen. Für die

schon seit zwei Jahrhunderten geplante Warschauer Kirche der göttlichen Vorsehung (Abb. 5 und 6; vgl.: I. Grzesiuk-Olszewska, *Świątynia Opatrzności*. In: *Architektura-Murator* 12/1998, S.36-41; E. Jasienko, *Świątynia Opatrzności Bożej, Muzeum Architektury we Wrocławiu*, Breslau 1999) hatten die kirchlichen Behörden im Frühjahr 2000 einen Entwurf von Marek Budzynski ausgewählt (Konkurs na projekt Świątyni Świętej Opatrzności Bożej w Warszawie. In: *Architektura-Murator* 7/2000, S.10-30). Darüber entspann sich eine öffentliche Diskussion, und die Kirche kam zu der Auffassung, der Entwurf, ein kristalliner Hügel aus Glas, sei zu modern für eine Kirche, auch technisch zu kompliziert (List Marka Budzyńskiego. In: *Architektura-Murator* 1/2002, S.53-60). So schrieb man einen neuen Wettbewerb aus, Entscheidungen wurden in der Zeitschrift *Architektura-Murator* veröffentlicht (2/2002, S. 25-40, *Świątynia Opatrzności Bożej – kolejny konkurs*), was einen Überblick über die neuesten Tendenzen in der polnischen Kirchenarchitektur gibt. Ein gutes Beispiel für aktuelle Tendenzen ist auch die 1999-2002 nach Entwurf von Witold Cęckiewicz (mit Jacek Gyurkovich und Jerzy Wendorf) errichtete Krakauer Kirche der Barmherzigkeit Gottes (Abb. 7 und 8).

Diese Skizze des polnischen Kirchenbaus beschränkt sich auf einige Hauptzüge. Sie scheint angebracht, nicht nur weil Polen nun der Europäischen Union angehört, sondern auch und vor allem deswegen, weil es in diesem europäischen Land eine ununterbrochene Tradition der Sakralarchitektur gab, deren Entwicklung es wert wäre, in einem Quasi-Nachschlagewerk des modernen europäischen Sakralbaus ihren Platz zu finden.

Irma Kozina

Teile des Textes gehen auf ein Referat zurück, das 2000 in Berlin gehalten wurde.