

Maria Poprzecka

## Die Frage eines polnischen Akademismus

Das letzte Jahrzehnt brachte eine deutliche Wende in der Haltung der Geisteswissenschaften zum 19. Jahrhundert mit sich. Je mehr Dezennien uns von ihm trennen, je mehr sich die biologischen Bande lockern, um so deutlicher wird für uns, daß die Wurzeln des heutigen europäischen Bewußtseins im 19. Jahrhundert liegen. Denn gerade in jener Epoche erblickte der Individualismus und Historismus das Licht der Welt, das Unterbewußtsein wurde entdeckt, und der Psychologismus zog in die Kunst ein. Gerade in diesem Jahrhundert kam die künstlerische Autonomie zu Wort, zeichnete sich zum ersten Mal der Antagonismus zwischen der Kunst um der Kunst willen und der Massenkunst ab, begann die Pendelbewegung zwischen Avantgarde und Tradition. Immer weniger überzeugend wirken die künstlich aufgebauten Gegensätze zwischen der angeblich antiquierten Kunst des 19. Jahrhunderts und der angeblich modernen avantgardistische Kunst des 20. Jahrhunderts. Mehr noch, alles was in unserer Epoche wirklich modern ist, hat seinen Ursprung, seine Inspirationen, seine verborgenen Quellen im »altertümlichen« 19. Jahrhundert, das noch immer weitgehend ein »unbekanntes Jahrhundert« ist.

Unbekannt, denn in allen Untersuchungen über die Kunst des 19. Jahrhunderts, die bis vor kurzem von den Kriterien des »Neuerertums« beherrscht waren, wurde in der Tat ein Großteil des künstlerischen Erbes sowohl der Baukunst als auch der Malerei und Bildhauerkunst desavouiert oder ignoriert. Besonders tendenziös wurde die Epoche zwischen Biedermeier und Jugendstil dargestellt: Man interpretierte sie, von einem objektiven Bild weit entfernt, als eine Zeit des Kampfes zwischen den großen »modernen« Tendenzen und dem künstlerischen »Establishment«, als eine Zeit ständigen Widerstreits zwischen avantgardistischen, unabhängigen Richtungen und Künstlern und der etablierten, geförderten, akademischen Kunst. Die schiefen Proportionen zu- rechtrückend, konzentrieren sich die neueren Forschungen gerade auf den Historismus und Eklektizismus in der Baukunst und auf die konservative akademische Malerei und Bildhauerei.

In Erinnerung gebracht wird also die über den Nimbus der Salons der »Abgelehnten« und »Unabhängigen« in Vergessenheit geratene Malerei der offiziellen Salons und

Weltausstellungen, aufs neue beachtet werden die von ihren berühmten Schülern in den Schatten gestellten Lehrer der Impressionisten. Der deutschen, italienischen, nordischen und mitteleuropäischen Kunst, die von einer frankozentrisch eingestellten Kunstgeschichte ignoriert wurde, werden ihr Rang und ihre Bedeutung zurückgegeben. Mehrere große Kunstausstellungen der ›Pompösen‹ (eine der ersten darunter war die Berliner Ausstellung ›Le Salon imaginaire‹ im Jahre 1968) erinnerten daran, daß der Weg der Kunst des 19. Jahrhunderts nicht nur durch die Bilder der Romantiker, die Gemälde der Realisten, die impressionistischen Landschaften, die großen Werke von Gauguin, van Gogh, Cézanne und anderen ›Modernen‹ markiert wird, sondern ebenso durch sterbende Kleopatras, schaum- und brandungsgeborene Liebesgöttinnen, Hinrichtungsszenen der Maria Stuart, die Kinder des König Edward in ihrer Todesstunde, große historische ›Maschinen‹ und triviale, anekdotische Szenen: durch Hunderte und Tausende von Bildern, die ausgestellt, gekauft und betrachtet wurden und deren Existenz und Funktionalität vom Kunsthistoriker nicht mit einem nachsichtigen Lächeln abgetan werden können.

Die Gründe für die Rehabilitation dieser ›schlechten‹ Kunst sind unterschiedlich. Wie immer im Falle von Neubewertungen dieser Art sind dabei die in der heutigen Kunst auftretenden Phänomene von großer Bedeutung. Sie erlauben es, ein bestimmtes Kapitel in der Kunst der Vergangenheit in einem neuen Licht zu sehen. Die Verbindung der Kunstwissenschaft mit der aktuellen Kunst ist im übrigen der Grund dafür, daß die Kunstgeschichte mit zeitlich und räumlich beschränkten Kriterien operiert; dies wiederum bewirkt, daß sich jener Kanon von Werken, die als die besten bezeichnet werden, ständig ändert, daß ›le musée imaginaire‹ einem ständigen Wechsel unterworfen sind, daß jede Generation andere Bilder in Ehrenräumen aufhängt und andere ins Magazin verbannt. Das, was gestern der Grund für eine Verurteilung war, ist die Quelle der heutigen Rehabilitation. Die Rückkehr der Kunst der sechziger Jahre unseres Jahrhunderts zur Gegenständlichkeit und Figuration, der erzählende Charakter der Comics, das Interesse für die Massenkunst, für Trivialität und Kitsch, der fotografische Charakter des Hyperrealismus – dies sind nur einige der Voraussetzungen für die Aufwertung der Kunst des vorigen Jahrhunderts.

Eine solche Neubewertung konnte nicht ohne Einfluß bleiben auf die Betrachtungsweise des polnischen künstlerischen Erbes jener Zeit. Freilich zeigte sich dabei noch einmal die vollkommene Andersartigkeit der polnischen Kultur des 19. Jahrhunderts als eines Jahrhunderts der Unfreiheit, in dem der Kunst die Wahrung der Homogenität eines Volkes, das geteilt und ohne eigenen Staat war, die Formierung des Nationalbewußtseins, die ›Stärkung der Herzen‹ als Aufgabe zufiel. Im Unterschied zur Kunst anderer Völker war die polnische Kunst mehr auf die Befriedigung der geistigen Bedürfnisse der eigenen Nation als der repräsentativen Bedürfnisse des Staates oder der künstlerischen Bedürfnisse breiter Volksschichten orientiert. Anders waren die Bedingungen, anders die Traditionen, die Kriterien, die Möglichkeiten und Aufgaben. »Die Kunst ist gegenwärtig gewissermaßen eine Waffe in unserer Hand, man darf nicht die

Kunst von der Vaterlandsliebe trennen« – hämmerte Jan Matejko seinen Studenten ein.

Aus diesen Gründen setzten sich in der polnischen Kunstgeschichte die Kriterien der ›Modernität‹ niemals voll durch, und Matejkos Bilder verloren nie ihren ehrenvollen Platz in den Museumsräumen. Dennoch ist es ohne weiteres möglich, daß ein uneingeweihter Betrachter keinen besonderen Unterschied zwischen diesen großen volkreichen Szenen von ihm unvertrauter Thematik und den nun der Vergessenheit entrissenen überdimensionalen historischen ›Schinken‹ aus den Ausstellungssalons von Paris, Berlin oder Wien (wo im übrigen auch Matejkos Bilder ausgestellt und ausgezeichnet wurden) erkennen kann. Läßt sich aber Matejko mit Delaroche, Wappers, Piloty oder Makart vergleichen? Kann man überhaupt in bezug auf die polnische Kunst des 19. Jahrhunderts von einem Akademismus, von einer offiziellen und pompösen Kunst sprechen?

Die offizielle Kunst im Deutschland der Gründerzeit, im Frankreich der Dritten Republik, im Österreich des Kaisers Franz Joseph, die man als die ›akademische‹ zu bezeichnen pflegt, war vom akademischen Lehrbetrieb, vom staatlichen und bürgerlichen Mäzenatentum und schließlich von einem ganzen Komplex von Theorien und Kriterien gekennzeichnet. Wie war aber in dieser Hinsicht die Situation in den polnischen Gebieten?

Beginnen wir mit dem Bildungswesen. Während der ganzen Zeit der Fremdherrschaft konnte sich das polnische künstlerische Bildungswesen nicht in einem bestimmten organisatorischen Rahmen stabilisieren. Der stürmische Verlauf der polnischen Ereignisse machte es unmöglich, die so wichtige kultur- und bildungspolitische Kontinuität zu erreichen. In den beiden wichtigsten Städten – Warschau und Krakau – war die historische Entwicklung der Kunstschulen durch die einzelnen Entwicklungsstadien der politischen Geschichte, durch immer neue Aufstände und ihnen folgende Restriktionen gekennzeichnet. Die Schulen für Schöne Künste wurden mit Realgymnasien zusammengeschlossen, die Techniker oder Zeichenlehrer ausbilden sollten. Die Kunstschule in Krakau erhielt erst nach der Übernahme ihrer Leitung durch Władysław Łuszczkiewicz, einen in Paris ausgebildeten Maler, verdienten Pädagogen und hervorragenden Kunsthistoriker, einen vorwiegend künstlerischen Charakter. Aus ihr ist dann im übrigen auch die Mehrheit der bedeutenden Schöpfer der polnischen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorgegangen. Seit 1873 leitete Jan Matejko die Schule. Obwohl sein Entwurf der Studienpläne von der österreichischen Regierung stark beschnitten wurde, konnte er seine ›Meisterschule‹ der historischen Malerei einem akademischen Niveau annähern.

Schwieriger war schon die Lage des akademischen Bildungswesens im russisch besetzten Warschau. Die Schule für Schöne Künste, mit mehrfach geändertem Organisationsschema, hatte im Prinzip den Rang einer mittleren Bildungseinrichtung. Doch selbst diese bescheidene Institution wurde auf die sogenannte Zeichenklasse reduziert, die viele Jahre lang von Wojciech Gerson, dem Lehrer mehrerer Generationen polnischer Künstler, geleitet wurde. Nach Gersons Rücktritt gegen Ende des Jahr-

hunderts drohte ihr der Untergang. Diese Befürchtung und die Angst vor einer Russifizierung der Schule, in der bis dahin Polnisch die Unterrichtssprache gewesen war, sowie schließlich das Bedürfnis, eine polnische Kunstschule mit höherem Niveau zu schaffen, bewogen das damalige künstlerische Milieu und eine Gruppe polnischer Persönlichkeiten dazu, energische Maßnahmen zur Bildung einer Akademie für Schöne Künste zu ergreifen. Erst diese im Jahre 1903 entstandene und bis heute existierende Bildungseinrichtung kann als die erste Kunsthochschule in Warschau angesehen werden.

Die organisatorische Unterentwicklung des künstlerischen Schulwesens im 19. Jahrhundert brachte es mit sich, daß es in Polen trotz der Anstrengungen so verdienter Pädagogen wie Gerson, Łuszczkiewicz und Matejko eigentlich keine Schule vom Niveau ausländischer Akademien gab. Kein Wunder also, daß viele junge Leute sich mit dem innerhalb des Landes erworbenen Wissen nicht begnügten und zu weiteren Studien ins Ausland fuhren – nach Petersburg, Wien oder dem damals so beliebten München, wo es in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine ganze polnische Künstlerkolonie gab. Ihre hervorragendsten Vertreter waren die Brüder Maksymilian und Aleksander Gierymski, ihr populärster Maler aber Józef Brandt. Doch die größte Gestalt der polnischen Malerei jener Zeit – Jan Matejko – erhielt trotz flüchtiger Bekanntschaft mit den Akademien in Wien und München keine Hochschulausbildung: Matejko war fast ein Autodidakt.

Zu den wesentlichen Merkmalen der Kunst des 19. Jahrhunderts gehört weiter das staatliche und offizielle Mäzenatentum. Die Institutionalisierung der Kunst, ihre auf dem System der Organisation, des Kaufes und der Aufträge basierende Einbeziehung in die Mechanismen des Staatsapparats, das Aufzwingen von repräsentativen und propagandistischen Aufgaben gilt allgemein als der ausschlaggebende Faktor bei der Akademisierung des künstlerischen Schaffens. Ein im eigentlichen Sinne des Wortes staatliches Mäzenatentum konnte es in Polen jedoch – trotz aller Unterschiede in der Kulturpolitik der drei Teilungsmächte – nicht geben. Die polnischen Künstler konnten nicht mit offiziellen Aufträgen, mit monumentalen Werken, mit Großeinkäufen, mit Gratifikationen und Ehrungen rechnen. Es gab kein Institut – wie das Französische –, keinen Sessel, um den man sich bemühen konnte. Es wurden keine Orden verliehen und keine staatlichen Stipendien vergeben. Und es fehlte nicht zuletzt jene Klasse, die im 19. Jahrhundert als Hauptabnehmer von Kunstwerken auftrat – ein mächtiges und reiches Bürgertum.

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts begannen die in Krakau und Warschau entstandenen Gesellschaften der Schönen Künste eine Rolle zu spielen. Diese auf Spenden basierenden und über keine ausreichenden Mittel verfügenden Organisationen ersetzten das offizielle Mäzenatentum, indem sie Preisausschreiben durchführten, Preise stifteten und vor allem eine Ausstellungstätigkeit entwickelten. Diese Ausstellungen begannen mit der Zeit – im gleichen Maße, wie die Institutionen verknöcherten – die Rolle eines offiziellen Salons zu übernehmen. Die Gesellschaften bemühten sich, entsprechend ihren Möglichkeiten, auch die Form der künstlerischen

Tätigkeit zu beeinflussen: Sie förderten eine Kunst mit nationalem Charakter, eine Kunst, die im übrigen immer offizieller wurde.

Außer durch den künstlerischen Bildungsgang und das Mäzenatentum ist der Akademismus im 19. Jahrhundert durch ein kohärentes System von Theorien und Maßstäben gekennzeichnet. Aus dem humanistischen Denken und seinen Kunstanschauungen hervorgegangen, kanonisiert von der Académie Française, konnte sich dieses System während des ganzen 19. Jahrhunderts gegen alle Angriffe behaupten. In Polen gab es freilich keine solche Tradition, wie sie für Frankreich die Tradition des ›Großen 17. Jahrhunderts‹ oder für Deutschland die Tradition des Zeitalters der Aufklärung darstellte. Ganz im Gegenteil, es scheint so, als sei ein ähnliches Bezugssystem in Polen erst im 19. Jahrhundert geschaffen worden, doch hatte es mit der akademisch-klassischen Tradition nichts zu tun.

Zu einem Maßstab, wie er für Frankreich oder Deutschland durch die Kunst der großen Klassiker aufgerichtet worden war, wurde für Polen erst die Kunst der großen romantischen Dichter – Mickiewicz, Słowacki, Krasiński – und des ›verspäteten‹ romantischen Malers Matejko. Es ist übrigens ein besonderes Verdienst von Matejko, daß die Malerei innerhalb einer Generation aus den Niederungen einer minderwertigen zu den Höhen einer prophetischen Kunst – ähnlich der der großen romantischen Dichter – aufstieg.

Immerhin wurde noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts darüber diskutiert, ob sich die Polen überhaupt mittels der bildenden Künste äußern dürften oder sollten und ob nicht das einzige ihnen gemäße Mittel künstlerischen Ausdrucks das Wort sei. Doch schon ein knappes Vierteljahrhundert später wurde nicht einem Dichter, sondern einem Maler, nämlich Jan Matejko, in der Königsresidenz auf dem Wawel das Zepter eines Interrex zum Zeichen der Herrschaft in der Kunst überreicht. Während des Interregnums nach den Teilungen des Landes war jenes Zepter das Symbol der geistigen Herrschaft über das polnische Volk. Diese Würdigung kann weder mit einem der Orden verglichen werden, mit denen in anderen Ländern die offiziellen Maler ausgezeichnet wurden, noch läßt sich der Ruhm ihrer berühmtesten Werke mit der zutiefst emotionalen Rezeption von Matejkos Bildern vergleichen, die das Volk an die bitteren, tragischen, späterhin schon nur noch an die glorreichen Ereignisse der Vergangenheit erinnerten.

Gab es also in der polnischen Kunst des 19. Jahrhunderts kein Problem des Akademismus? Verhinderte der durchaus tief verwurzelte Konservatismus der damaligen Kultur einen Kampf zwischen Tradition und Avantgarde? Die Antwort fällt negativ aus. Daß ein solches Problem bestand, bezeugt allein schon die heftige antiakademische Reaktion in der polnischen Kunstkritik Ende des Jahrhunderts. Das, was vor allem angegriffen wurde, war ›das Pantheon‹, das nur durch drei Namen repräsentiert wurde: Matejko, Siemiradzki und Brandt. Die Attacken wurden von naturalistischen Positionen aus vorgetragen. Man forderte eine Kunst, die »nicht so wie bei Matejko eine Schülerin von München und Delaroche, sondern eine Schülerin der polnischen Natur« wäre. Diese Kritik an der Historienmalerei wurde von meisterhaft geführten

Federn formuliert (genannt sei Stanisław Witkiewicz). Sie war voller Passion, schlagfertig und brillant und gehört zu den interessantesten Momenten in der Geschichte der polnischen Kunstkritik.

Dennoch erscheint sie aus der heutigen Sicht verfehlt. Und zwar nicht nur deshalb, weil der Naturalismus, trotz so hervorragender Vertreter wie der Brüder Gieryski, der polnischen Mentalität und Emotionalität nicht angemessen war. Paradox ist, daß das, was Matejko vorgeworfen wurde – natürlich außer der historischen Thematik selbst –, Fehler waren, die über den antiakademischen Charakter seines Schaffens entschieden. Vorgeworfen wurde ihm eine falsche Komposition, unübersichtliche und mit allzuvielen Details überladene Bilder, Perspektivfehler, ein allzu starkes und unharmonisches Kolorit, eine übertriebene Gebärdensprache und Expressivität der Gestalten. Indem man lobend hervorragende Details erwähnte, kritisierte man zugleich die Inkohärenz seiner Werke mit ihrer Vielzahl von zusammenhanglos aneinandergereihten Elementen. Schließlich wurde Matejko auch vorgeworfen, seine Bilder entstünden nicht aus einem künstlerischen Bedürfnis, sondern aus einer ideell bedingten Passion heraus.

In der Tat wurden Matejkos Bilder – vielleicht mit Ausnahme des Jugendwerks *Die Predigt von Skarga* – niemals mit Rücksicht auf die Korrektheit des formalen Systems komponiert. Sie entfalteten sich vielmehr spontan aus den Knotenpunkten der Handlung – so, als wollten sie sich nicht in den vorgesehenen Rahmen fügen. Obwohl Matejko aus Angst vor ›der Fremde‹ an keiner Akademie verweilte, beherrschte er ausgezeichnet das Rüstzeug des Historienmalers. Nicht Bildungslücken, sondern die Art seiner Auffassung von den Aufgaben der Kunst und die Art seines artistischen Temperaments bewirkten, daß sein Schaffen dem Akademismus fremd blieb. In diesem Schaffen gibt es kein Bemühen um Einhaltung der Regeln, um formale Perfektion, kein wohldurchdachtes Gleichgewicht und keine Hierarchie der Elemente, keine Zurückhaltung. Es gibt dafür – hervorragend erahnt und gestaltet – alle Elemente einer volkstümlichen Kunst, die sich an ein breites Publikum wendet und ihm Zugang zu ihrer thematischen und künstlerischen Substanz eröffnet: eine lesbare Sprache, ein eindeutiges moralisches Urteil, Melodramatik, die attraktive Form einer bunten dynamischen Schau. Bei alledem waren Matejkos Bilder aber niemals bloß farbige, sensationslüsterne Illustration, niemals archäologische Rekonstruktion oder auch geschichtlicher Anschauungsunterricht – sie waren vielmehr die Vision einer Vergangenheit, in der die Nation ihre verlorene Identität wiederfand.

Dank all dieser Eigenarten konnte der Komplex der von Matejko geschaffenen Vorstellungen eine breite Wirkung erzielen und das Nationalbewußtsein nachhaltig beeinflussen. Denn es steht außer Zweifel, daß die aufeinanderfolgenden Generationen der Polen trotz des Aufkommens neuer, suggestiverer Medien ihre Vergangenheit stets durch Matejkos Bilder sahen und noch sehen. Dies bestätigt aufs neue die Richtigkeit der Überzeugung, daß das heutige Bewußtsein von Ideen und Bildern geprägt ist, deren Ursprünge in das vorige Jahrhundert zurückreichen.