

Die Gedächtniskirche in Wadowice – eine Votivkirche nach dem Attentat auf Johannes Paul II.

Wojciech Batus

Wer heute Wadowice besucht, hat keine Zweifel, dass es der Ort ist, in dem Johannes Paul II. geboren wurde. Dies bezeugt die gesamte Ikonosphäre der Stadt: allgegenwärtige Papstembleme sowie Beschriftungen und Schilder, die über Zusammenhänge von Straßen oder Häusern mit den Schicksalen der Papstfamilie informieren.¹ Zu einem der ersten päpstlichen Zeichen wurde in Wadowice die St. Peterskirche, eine Wallfahrtskirche, die in den Jahren 1984–1991 außerhalb des alten Stadtkerns in einem neuen Wohnviertel errichtet wurde (Abb. 1). Sie entstand als Votivkirche zum Dank für die Wahl des Kardinals Wojtyła zum Papst und für seine Errettung beim Attentat am 13. Mai 1981. Der Grundstein der Kirche stammt aus dem vatikanischen Petersdom und ihre Einweihung wurde von Johannes Paul II. selbst während seiner Wallfahrt in die Heimat 1991 vollzogen.² Der Bau entstand bereits nach dem Verbot der Gewerkschaft „Solidarność“ und der Verhängung des Kriegsrechts in Polen im Dezember 1981. In dieser schwierigen Zeit wurde die katholische Kirche in Polen zur höchsten Autorität. „Für den Großteil der Öffentlichkeit wurde sie die einzige Stimme der Wahrheit. Bischöfe nahmen die Verfolgten in ihre Obhut, viele Geistliche unterstützten Aktivitäten der Untergrundopposition, Gottesdienste verwandelten sich in Demonstrationen der Volkssolidarität und Kirchenmauern boten Raum für das unabhängige Kulturleben.“³ Diese hohe Autorität gewann die Kirche schon im 19. Jahrhundert, als sie – den Teilungsmächten zum Trotz – den katholischen Glauben verkündete und gleichzeitig auch die Rolle einer nationalen Institution übernahm. Nach dem Zweiten Weltkrieg stärkte sie noch ihre Position. Es bildeten sich in ihr damals zwei Tendenzen heraus. Die eine, von Primas Stefan Wyszyński entwickelt und gefördert, setzte auf die Volksreligiosität, das heißt auf eine Massenbeteiligung an Gottesdiensten und Wallfahrten, auf die Errichtung – trotz Schwierigkeiten seitens der Behörden – von immer neuen Kirchen sowie auf die Entwicklung des Marienkultes. Die andere, von Kardinal Karol Wojtyła vertretene Richtung, richtete sich hauptsächlich an die Intelligenz und äußerte sich in einer Rückkehr zum Evangelium, einer Vertiefung des Glaubens durch dessen Wiederfindung in existentiellen Erfahrungen und durch die Ausübung der Nächstenliebe im Alltag. Die Wahl von Kardinal Karol Wojtyła und damit eines Polen zum Papst hat beide Tendenzen gestärkt. In den 80er Jahren



Abb. 1: Jacek Gyurkovich, Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, T. Przemysław Szafer, Peterskirche in Wadowice, 1984–1991, Außenansicht

wurden immer noch großräumige Kirchen gebaut, lebendig blieb aber auch das Streben nach Vertiefung der individuellen Geistigkeit.⁴

Der Entwurf der Kirche in Wadowice (Abb. 2) stammt von den drei Krakauer Architekten Jacek Gyurkovich, Ewa Węclawowicz-Gyurkovich und T. Przemysław Szafer.⁵ Das von ihnen erarbeitete gestalterische Konzept arbeitet bewusst mit Zitaten aus der Geschichte der Architektur. So ist die räumliche Disposition der Kirche durchaus traditionell und das gesamte Bauwerk mit symbolischen Elementen durchsetzt. Die Intentionen der Architekten hat die am Entwurf beteiligte Architektin Ewa Węclawowicz-Gyurkovich folgendermaßen dargestellt: „Auf der Achse der gesamten Anlage haben die Architekten ein Tor in Form eines Triumphbogens platziert, das in einer vereinfachten Form die Silhouette der römischen Peterskirche wiederholt, wie sie sich bei dem Besuch auf dem Petersplatz oder durch Ansichtskarten der Erinnerung einprägt [...].⁶ Die Komposition des Gesamtensembles der Votivarchitektur hat die Form einer axialen Anlage, in deren Mittelpunkt sich die Kirche befindet. Sie wird von einer „Mauer“ umgeben, die sich aus einer Reihe von Gebäuden zusammensetzt, welche didaktischen, sozialen und Wohnzwecken dienen sollen. Diese Gebäude knüpfen mit ihrer urbanistischen Komposition an historische Klosterensembles an (vgl. z. B. die nahe liegende Kalwaria Zebrzydowska). Die Grundidee dieser Konzeption war eine Grenzziehung zwischen den Bereichen des Sacrum [...] und des öffentlichen Profanum. [...] Die Kirche wurde nach dem traditionellen Schema eines ungleichschenkligen Kreuzes entworfen, wobei das Querschiff in seinem Aufriss über den der stilisierten Streben nicht hinausreicht. [...] Das Innere knüpft mit seiner Lösung an die dreischiffige Basilika an, deren historische Gestalt auf altchristliche Basiliken zurückgeht. Auf dem Fußboden des Hauptschiffes hat man mit weißem Marmor den

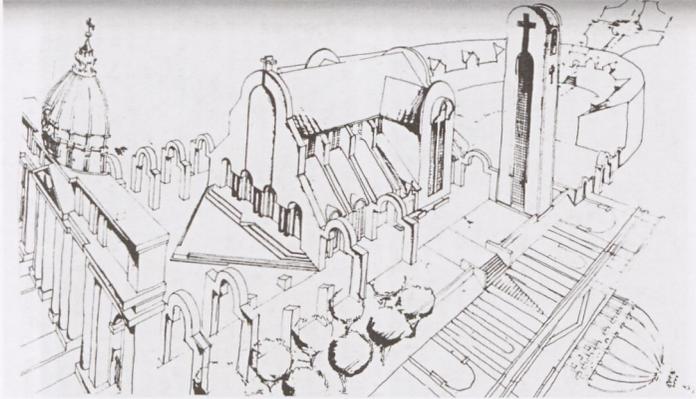


Abb. 2: Jacek Gyurkovich, Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, T. Przemysław Szafer, Entwurf für die Peterskirche in Wadowice

Umriss des Platzes vor dem Petersdom nachgezeichnet, wobei auch die Stelle des am 13. Mai 1981 auf den Heiligen Vater verübten Attentats kenntlich gemacht wurde (Abb. 3). Die rote Linie der Kolonnade steigt dann die weiße Treppe des Presbyteriums hinauf, um an der Stelle, wo sich gewöhnlich die Mensa befindet, in Gestalt einer synthetisch geometrisierten Zeichnung in den Aufriss der römischen Basilika überzugehen. Die Umrisslinie biegt dann an der weißen Wand des Presbyteriums senkrecht nach oben um und erreicht eine Höhe von sechs Meter (Abb. 4). Der so geformte Altar knüpft an gewisse historische Lösungen an und gewinnt so zusätzlichen symbolischen Gehalt. Der Tabernakel wurde in einer runden Nische untergebracht, deren Stellung genau der des Petersgrabes unter den vier die Kuppel stützenden Pfeilern im Grundriss der römischen Basilika entspricht.⁴⁷ Und dann weist Ewa Węclawowicz-Gyurkovich auf ein zentrales Gestaltungselement hin, das den Gesetzen der Architekturlogik zuwiderläuft und beim Besucher der Votivkirche bewusst für Irritationen sorgen soll: „Das Hauptschiff ist von den Seitenschiffen durch eine Reihe von Doppelsäulen getrennt, deren Schäfte im Querschiff bis zu einer Höhe von mehr als drei Metern über dem Fußboden weggeschnitten sind (Abb. 5). Die Idee, die schweren Wände des Querschiffes vom Fußboden abzutrennen und sie auch in der Vierung um jegliche Stütze zu bringen, hat eine tiefe und reiche sakrale Symbolik – als Zeichen des Glaubens und Zutrauens.“⁴⁸ Soweit die Beschreibung der Votivkirche durch die mitentwerfende Architektin Ewa Węclawowicz-Gyurkovich.

Der Sinngehalt der Wadowicer Votivarchitektur hat vier Dimensionen. Die erste zeigt sich in der Rückkehr zum traditionellen Kirchengrundriss, der die Gestalt des lateinischen Kreuzes annimmt und zu einer basilikenartigen Raumdisposition führt. Die zweite äußert sich in der erneuerten Konzeption der *architecture parlante*: Dank



Abb. 3: Jacek Gyurkovich, Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, T. Przemysław Szafer, Peterskirche in Wadowice, 1984–1991, Fußboden mit bezeichnetem Ort des Attentats auf Papst Johannes Paul II.

seiner Raumdisposition wirkt das Bauwerk wie eine „normale“ Kirche, ein Eindruck, den noch zusätzlich Zitate aus dem römischen Petersdom und die Anspielungen auf Klosterbauten verstärken. Die dritte kommt in dem wohldurchdachten ideellen Programm des Altarraumes zum Ausdruck, das sich auf das Attentat auf den Papst bezieht. Und endlich die letzte Dimension: die Welt der Symbole, die durch die weggeschnittenen Pfeiler in der Vierung in Erscheinung tritt.

An dieser Stelle ist es ratsam, einen Blick in die Geschichte der Moderne zu werfen, um von hier aus die Besonderheit des Konzepts der Wadowicer Votivarchitektur angemessen beurteilen zu können. In seinem faszinierenden Buch *Von realer Gegenwart* schreibt George Steiner, dass sich etwa zwischen 1870 und 1930 die größte geistige Revolution in der Geschichte des Abendlandes vollzogen habe: Die Sprache der Kunst habe aufgehört, die Welt zu beschreiben, sie habe aufge-

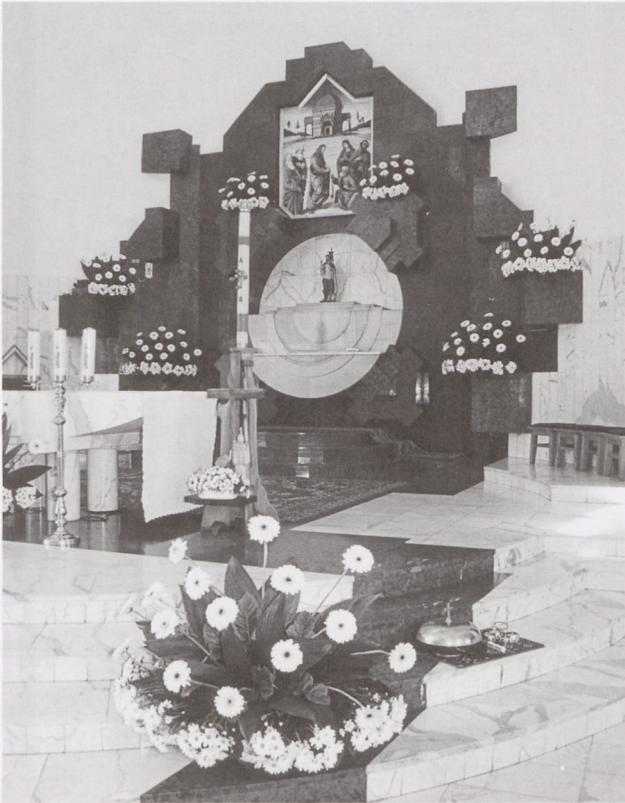


Abb. 4: Jacek Gyurkovich, Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, T. Przemysław Szafer, Peterskirche in Wadowice, 1984–1991, Hauptaltar

hört, ein „Ausdruck des Seins“ zu sein, und habe sich sich selbst zugewandt.⁹ Die Avantgarde hat den Anspruch auf die Darstellung der Wirklichkeit aufgegeben und sich auf die Analyse der formalen Seite von Dichtung, Malerei und Architektur verlegt. Es war nunmehr die Untersuchung von innersprachlichen Verhältnissen, die die Künstler beschäftigte. Dies hat zur Beseitigung jener Erscheinungsformen des Mimetischen und Narrativen aus der Kunst geführt, die zum Ziel hatten, irgendwelche außerformalen Inhalte zum Ausdruck zu bringen. Die Parole von Malerei, Plastik und Architektur lautete nunmehr: „Weg mit Literatur“. Das bedeutete eine Lossagung vom Allegorischen und dem Bestreben, in Kunstwerken „tiefsinnige Gedanken“ unterzubringen.

Dies wirft die Frage auf, ob die Sprache der Kunst, nachdem sie autonom geworden war und sich von allen Bindungen mit dem Sein losgelöst hatte, in irgend-



Abb. 5: Jacek Gyrkovich, Ewa Węclawowicz-Gyrkovich, T. Przemysław Szafer, Peterskirche in Wadowice, 1984–1991, Innenansicht

einer Weise die Fähigkeit zum Symbolisieren beizubehalten vermochte? Die Architektur hat sich das Erbe Jean-Nicolas-Louis Durands zu Eigen gemacht. Ihr Ziel wurde die technizistische Zweckmäßigkeit (*convenance*) und Sparsamkeit (*économie*).¹⁰ Die Reinigung der Formsprache hat den Bruch mit dem Narrativen und Literarischen des Historismus herbeigeführt. An die Stelle alter Formen, auf die man sich früher traditionell bezog, trat nun der Purismus der Geometrie und der reinen Konstruktion, was auch einen programmatischen Verzicht auf jegliche Dekoration zur Folge hatte. Die Zeit der „reinen Form“ war angebrochen und die Zeit der allgemeinverständlichen, universalen Ausdrucksmittel, die sich ausschließlich auf das Sichtbare beschränkten und von jeglichen Assoziationen mit dem Ort, der Vergangenheit, der Rhetorik oder der Welt von symbolischen Darstellungen frei waren.

Das Bestreben, die Sprache der künstlerischen Aussage zu reinigen, war selbstverständlich nicht die einzige Quelle der Autonomie der Kunst. Eine von dem Sein

losgelöste Sprache ist (um es mit einem von Max Weber geprägten Wort zu nennen) die Sprache der „entzauberten“¹¹ – von der metaphysischen Dimension freien – Wirklichkeit, die Sprache des Zeitalters, in dem der „Tod Gottes“ verkündet worden ist, des Zeitalters, in dem sich der Zerfall des Glaubens an die Existenz einer alles vereinenden Weltordnung vollzogen hat. Es stellt sich allerdings die Frage: War und ist jene Kunst der „reinen Form“ in all ihren Äußerungen gleich in sich geschlossen und autonom?

Die Moderne hat Symbole verwendet, aber ausschließlich elementare und archetypische. Dies lässt sich auf die Tatsache zurückführen, dass nur ein Symbolismus dieser Art mit der Autonomie der Sprache der Kunst in Einklang gebracht werden konnte. Ein lehrreiches Beispiel der „Zugeschnittenheit“ der kirchlichen Symbolik auf jene Grundsätze ist das Anfang der sechziger Jahre entstandene Buch von Jean Hani *Die Symbolik des christlichen Tempels*. Der Verfasser bezieht sich kritisch auf Durandus von Mende und dessen mittelalterlichen Auslegung der Symbolik in *Rationale divinatorum officiorum*, indem er schreibt: „Vielleicht sollte man so festgesetzte Bedeutungen nicht gänzlich ablehnen, sie sind allerdings als sekundär und oberflächlich anzusehen, wobei man bedenken muss, dass ihre Verbreitung und ihr Missbrauch zur Diskreditierung der wahren Symbolik beiträgt.“¹² Der Verfasser ist also der Meinung, dass es eine wahre und eine unwahre Symbolik gebe. Hani unterscheidet zwischen „intentionalen“ (konventionellen) und „wesenhaften“ (essentiellen) Symbolen. Die wahre Symbolik sei selbstverständlich essentiell und werde durch „einen verborgenen und unauflösbaren Zusammenhang zwischen materiellem Gegenstand und dessen geistiger Bedeutung“¹³ bestimmt. Das Symbol, das den materiellen Träger der Bedeutung mit dem geistigen Sinn unauflösbar verknüpfe, müsse ein universales sein, denn nur das Universale könne unauflösbar sein, weil es sich auf allgemeine, archetypische Erfahrungen der gesamten Menschheit beziehe. Hani weist dies nach, indem er in seinen Ausführungen nicht nur christliche Beispiele anführt, sondern auch auf indianische Bräuche und indische Texte hinweist. Im Vergleich dazu seien nach seiner Auffassung die „konventionelle“ Symbolik und jegliche Allegorie im Hinblick auf ihren Sinngehalt seicht, frei erfunden oder gekünstelt.

Hinter Durandus Auffassung und der mittelalterlichen Vielfalt geistiger Bedeutungen, die der materiellen Welt zugeschrieben wurden, verbarg sich die Überzeugung, dass das Universum als Gottesschöpfung ein dem Menschen zum Lesen gegebenes Buch sei.¹⁴ Mit der „Entzauberung“ der Welt war dem alten Pansymbolismus und Panallegorismus das Fundament entzogen. Den Sinn der Wirklichkeit sollte man seitdem in „Chiffren“, in tief verborgenen archetypischen Strukturen, suchen. Diese offenbarten sich in Träumen, außergewöhnlichen Erfahrungen und in Kunstwerken, die in den Abgründen des Unbewussten ihren Ursprung hatten. Hinzu kam ein immer weniger selbstverständlicher Status der Religion. Dies äußerte sich in den an Einfluss gewinnenden Konzeptionen vom „Tod Gottes“, in

der Reduktion des Glaubens auf ein verhülltes Machtstreben und in dem Bemühen, unbekannte Naturprozesse zu beseelen bzw. psychischen Prozessen die Merkmale einer vermeintlichen transzendenten Wirklichkeit zu verleihen. Deshalb war auch die Hinwendung zu „essentiellen“ Symbolen ein Teil des Prozesses der Wiedereroberung des Religionsbereiches, wobei der wesenhafte und unreduzierbare Charakter jener Symbole einen Beweis für den objektiven Charakter der religiösen Erfahrung und die Eigenständigkeit von Hierophanie-Erscheinungen liefern sollte.¹⁵ Die Folge davon war allerdings eine automatische Diskreditierung aller religiösen und symbolhaften „Naivität“, d. h. derjenigen Verknüpfungen zwischen Symbol und materieller Wirklichkeit, die als nicht notwendig und künstlich angesehen wurden.

Die „essentielle“ Symbolik modernistischer Kirchen ist von so allgemeiner Natur, dass man sie eigentlich leicht übersehen und verkennen kann. Der Universalismus der modernistischen Architektursprache ließ keine Detaillierung des Bedeutungsgehalts zu.¹⁶ So hat die Kirchenbaukunst ihren Status der „sprechenden Architektur“ verloren. Die Kirchen des 20. Jahrhunderts haben aufgehört, durch ihre Form die Ideen eines Sakralbaus auszudrücken.¹⁷

Dieser Stand der Dinge erfuhr eine Wandlung in der Postmoderne. Wie man diese auch immer definieren und bestimmen mag („Das Wort *postmodern* hat keine Bedeutung. Benutze es möglichst oft“ – lehrt das *Modern Day Dictionary of Received Ideas*.¹⁸), in der Architektur brachte sie eine Freiheit der Wahl stilistischer Mittel mit sich – von der Fortsetzung avantgardistischer Traditionen bis hin zu extremen Ausdrucksweisen einer Anknüpfung an historische Formen – und im Bereich der Semantik die Notwendigkeit, dem Bauwerk einen konkreten Sinngehalt zu verleihen.¹⁹

Damit kehren wir wieder zurück nach Wadowice. Das ikonographische Programm der Wadowicer Motivarchitektur ist keineswegs zufällig gewählt, es erwächst auch nicht aus einem Symboldenken, das ausschließlich in der Schicht von archetypischen beinahe unbewussten Assoziationen und Entscheidungen verwurzelt wäre. „In der Postmoderne“, so Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, „geht die Reflexion [...] den Handlungen des Entwerfenden voraus.“²⁰

Jene postmoderne „Reflexion“ hat ihre eigene Spezifik. Die Postmoderne greift besonders gern zu Zitaten. Die angewendeten Formen tragen den Charakter einer Anspielung und eine Bedeutung gewinnen sie nur als Bezug auf schon Dagewesenes, Bekanntes und Vorgefundenes. Dabei ist dieses Zitieren nicht die ganzheitliche Übernahme eines historischen Erbes, wie es im Historismus des 19. Jahrhunderts der Fall war. Die Postmoderne sieht keine Geschichtsepoche als Vorbild an, das unter den Umständen des heutigen Lebens nachzuahmen wäre. Das postmoderne Zitat ist nur ein Symptom von etwas, was sich als „Kultur der Erschöpfung“ bezeichnen ließe, in der alles erlaubt ist und die sich von allerlei Überresten der Geschichte und der Gegenwart nährt.²¹ Die Postmoderne zitiert, denn sie

besitzt als „Ausklang“ der Moderne immer noch keine ganzheitliche Weltanschauung. Sie zitiert dabei alles, sowohl die Hoch- als auch die Popkultur.²²

Das postmoderne Zitat ist eine Erscheinungsform der „Ästhetik des Fragments“. Wenn die Welt „zerstückelt“ wirkt, muss auch die Kunst die Gestalt eines aus verschiedenartigen, oft einander fremden Elementen zusammengesetzten Gebildes annehmen. In Anbetracht dessen kann man es nicht für einen Zufall halten, dass die letzten Jahrzehnte ein so lebhaftes Interesse für Walter Benjamins Theorie der Allegorie mit sich gebracht haben. Benjamin sah in der Allegorie nicht eine „kühle Kombinatorik“, sondern den Versuch, etwas zu einem Ganzen zusammenzufügen, was notwendigerweise bruchstückhaft ist.²³ Die frühneuzeitliche Allegorie geht auf das Bestreben zurück, ägyptische Hieroglyphen zu entziffern, die man für eine Niederschrift des göttlichen Wissens von der Welt hielt.²⁴ Der Nachwelt war allerdings jene uralte Weisheit nicht überliefert worden. So wirkten die dank dem Traktat von Harapollus anscheinend entzifferten Hieroglyphen wie Bruchstücke einer vergessenen Wahrheit. Die aus bildhaften Zeichen zusammengefügte neuen Ganzheiten waren Versuche, aus Ruinen die „Offenbarung“ wiederherzustellen.

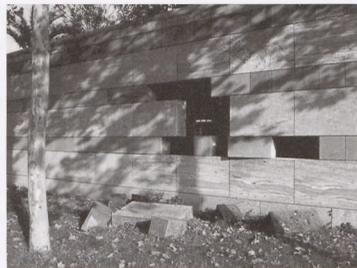
Auch die Postmoderne steht den Überresten oder Scherben einer alten Weltordnung gegenüber. Sie liest sie auf und fügt sie zu neuen Ganzheiten zusammen, allerdings ohne jegliche Hoffnung darauf, irgendeine Vollständigkeit zu erreichen. Das Ergebnis ist nie zufriedenstellend, es ruft nur Dagewesenes und unwiederbringlich Verlorenes nostalgisch in die Erinnerung zurück. Der wohl bekannteste Aphorismus von Walter Benjamin lautet: „Allegorien sind im Reiche der Gedanken, was Ruinen im Reiche der Dinge“.²⁵ Fügen wir noch einen Aphorismus hinzu: „Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert, es wird zerschlagen und konserviert zugleich. Die Allegorie [...] bietet das Bild der erstarrten Unruhe.“²⁶

Im Wadowicer Votivensemble tritt die Postmoderne allerdings nicht in ihrer ganzen weltanschaulichen Nostalgie und Ratlosigkeit in Erscheinung. Die Architekten folgen einer integralen religiösen wie narrativen Idee – dem Gedanken, ein Sakral- und Votivwerk zu schaffen, das von dem misslungenen Attentat auf den Papst erzählen würde. Nichtsdestoweniger wird diese Architektur aus „Hieroglyphen“ zusammengefügt, aus Anspielungen, aus römischen, polnischen oder allgemeinchristlichen Zitaten, die mitunter auch auf Erzeugnisse der Massenkultur zurückgreifen (es sei hier daran erinnert, dass vor dem Ensemble auch eine Miniatur der Fassade des Petersdoms errichtet werden sollte, „wie sie sich bei dem Besuch auf dem Petersplatz oder durch *Ansichtskarten* der Erinnerung einprägt“). Als ein eigenartiges *signum temporis* erscheint auch das Motiv der weggeschnittenen Pfeiler. Es ist zutreffend, dass dieses Motiv auch unverkennbar die Idee eines festen Zutrauens zu Gott zum Ausdruck bringt, wie es die mitentwerfende Architektin Ewa Węclawowicz-Gyurkovich beschrieben hat. Dieses Zutrauen wird freilich in einer tief postmodernen Art und Weise ausgedrückt. Die Richtschnur

der europäischen Architektur bestimmten mindestens bis ins 18. Jahrhundert hinein die vitruvianischen Kategorien der Festigkeit (*firmitas*), Zweckmäßigkeit (*utilitas*) und Anmut (*venustas*). Die Festigkeit bedeutete nicht nur eine solide Ausführung des Gebäudes, sondern auch eine äußere Gestalt, die jene Solidität erkennen ließ. Deshalb wurde auch das Erdgeschoss eines Gebäudes häufig mit einer Rustika verziert, die schwere Quadersteine nachzuahmen hatte, während das oberste Stockwerk den Eindruck des getragenen und daher leichtesten Geschosses erwecken sollte. Als man die *firmitas* durch den Begriff der Konstruktion ersetzt hatte (was endgültig zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgte), wurde auch jenes solide Äußere durch die aufgrund von mathematischen Berechnungen entstandene Ausdrucksform verdrängt. Das Bauwerk konnte nun kein Erdgeschoss mehr haben (damit wurde es auch um jenen Eindruck der Solidität gebracht) und nur auf einige dünne Pfeiler gestützt sein, die das Lob technischer Leistungen und der sie bedingenden mathematisch-naturwissenschaftlichen Festigkeitslehre kundtaten.²⁷

Der weggeschnittene Pfeiler in der Votivkirche von Wadowice steht aber sowohl zu der auf die *firmitas* zielenden Wirkung (NIL FIRMUM lautet die Inschrift im Giebel des Hauses der Instabilität aus Jean Cousin *Le Livre de Fortune*, dessen vier Säulen Risse aufweisen.²⁸) als auch zur Idee eines durch die Skelettkonstruktion getragenen und daher von der tragenden Funktion der Säule befreiten Gebäudes im Widerspruch. Die Ausdruckskraft der Wadowicer Stützen leitet sich aus der postmodernen Neigung ab, den Betrachter mit dem Anblick von Ruinen zu schockieren, wie es etwa James Stirling (1977–1980) in der Neuen Staatsgalerie in Stuttgart tat (Abb. 6), wiewohl ähnliche Kunstgriffe schon dem Manierismus als *rotto* bekannt waren: Giulio Romano hat beispielweise bereits um 1530 herunterrutschende Triglyphen im Palazzo del Tè in Mantua angewendet.²⁹ Während aber dort die zerbröckelnden Mauern als Sinnbild der mangelnden Festigkeit menschlicher Bauwerke und der Unbeständigkeit der Welt überhaupt gedacht waren, erinnert in Wadowice die partielle Entfernung der baulichen Konstruktion vielmehr an die Idee der Natur Gottes, die schon jenseits des Seienden liegt. Die Heidegger'sche Kritik der Ontotheologie als einer Philosophie, die im Obersten Seienden die Grundlage der Welt sieht, führt zur Konzeption eines „Gottes ohne Sein“. Der Gott der Offenbarung ist anders als die Welt, er ist das transzendente Gute. Emmanuel Lévinas schrieb: „Wenn das begriffliche Verstehen des biblischen Gottes – das heißt die Theologie – das Niveau des philosophischen Denkens nicht erreicht, so geschieht das nicht deshalb, weil sie sich Gott als das Seiende denkt, ohne vorher erklärt zu haben, was ‚das Sein dieses Seienden‘ ist, sondern weil sie Gott, indem sie ihn thematisiert, in den Rahmen des Seienden-Seins setzt und dabei vergisst, dass der Gott der Bibel in einer unerhörten Weise eine Bedeutung an sich hat – das heißt keine Analogie zu einer Idee aufweist, die wir irgendwelchen Kriterien unterwerfen könnten, keine Analogie zu einer Idee, die sich als wahr oder falsch erweisen müsste – eine Bedeutung über dem Seienden und dem

Abb. 6: James Stirling, Neue Staatsgalerie
in Stuttgart, 1977–1980



Sein – als Transzendenz.“³⁰ Gott ohne Sein, die reine Transzendenz kann sich nur in paradoxen „Spalten“ des Seienden offenbaren.

Die weggeschnittenen Pfeiler der Votivkirche von Wadowice rekurren daher auch auf die Allmacht Gottes. So verweist dieses Symbol direkt auf das allmächtige Wirken Gottes in der historischen Wirklichkeit: die Errettung des Papstes, der trotz einer schweren Verwundung am Leben erhalten wurde. Indirekt weist es aber auf die gesamte „postmoderne Kondition“ hin, in der Gott eine Macht sein kann, die der Erschöpfung der Kultur entgegenwirkt und angesichts einer hoffnungslos ruinierten und zerstückelten, mühsam aus Zitaten zusammengefügt Welt die letzte Zuflucht bietet. Die Vorsehung erscheint als alogische, paradoxe Instanz, die trotz des Zerfalls der Weltordnung weiterbesteht, was die Worte Tertullians in Erinnerung ruft: „*Credo quia absurdum*.“ Die Worte hatten eine besondere Bedeutung nach der Niederlage der „Solidarność“, zu einer Zeit also, die Józef Tischner so beschrieben hat: „An einem Ort, an dem ein Werk zustande kommen sollte, gähnt Leere. Es sollte ein Diamant da sein, ist aber nur Asche da. Es sollte ein Haus da sein, sind aber nur Träume da. Es sollte geackerter Boden da sein, ist aber nur Brachland da.“³¹

Anmerkungen

¹ Anna Pochłódka, „Tu, w tym mieście wszystko się zaczęło“. Znaki papieskości w otoczeniu wizualnym Wadowic [„Hier hat alles angefangen“. Die Zeichen des Papstums in der visuellen Umwelt von Wadowice], in: Konteksty. Polska Sztuka Ludowa 63 (2008), S. 86–100.

² Pochłódka, „Tu, w tym mieście wszystko się zaczęło“, S. 95.

³ Jarosław Gowin, Kościół po komunizmie [Kirche nach dem Kommunismus], Kraków 1995, S. 25.

⁴ Gowin, Kościół po komunizmie, S. 20–27.

⁵ Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, Polska architektura sakralna. Tradycja i współczesność. Kierunki poszukiwań twórczych w najnowszej architekturze [Polnische Sakralarchitektur. Tradition und Gegenwart], in: Nasza Przeszłość 78 (1992), S. 337–340; Dies., Współczesna polska architektura sakralna w twórczości krakowskich architektów. Wybrane zagadnienia [Die gegenwärtige polnische Sakralarchitektur im Werk Krakauer Architekten], in: Kwartalnik Architektury i Urbanistyki 41 (1996), S. 327.

⁶ Dieses Element des Entwurfes ist nicht realisiert worden.

⁷ Węclawowicz-Gyurkovich, Polska architektura, S. 337–340.

- ⁸ Węclawowicz-Gyurkovich, *Współczesna*, S. 327.
- ⁹ George Steiner, *Von realer Gegenwart: hat unser Sprechen Inhalt?*, München/Wien 1990.
- ¹⁰ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons données à l'École polytechnique*, Bd. 2, Paris 1805, S. 6.
- ¹¹ Siehe z. B. Max Weber, *Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Konfuzianismus und Taoismus*, Tübingen 1991, S. 193.
- ¹² Jean Hani, *Le symbolisme du Temple Chrétien*, Paris 1968. (In der polnischen Fassung: S. 14).
- ¹³ Hani, *Le symbolisme du Temple Chrétien*, S. 14f.
- ¹⁴ Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 2002.
- ¹⁵ Mircea Eliade, *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik*, Frankfurt/M. 1986, S. 9–17.
- ¹⁶ Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1981. (In der polnischen Fassung: S. 15–37); Henryk Drzewiecki, *Ruch nowoczesny w architekturze [Die moderne Bewegung in der Architektur]*, in: *Przegląd Powszechny* 739 (1983), S. 356–361.
- ¹⁷ Piotr Libicki, *Współczesna świątynia – przestrzeń utracona [Tempel der Gegenwart – ein verlorener Raum]*, in: *Nova et Vetera* 6/7 (1998), S. 83–98.
- ¹⁸ Zit. n. Willem van Reijen, *Labyrinth und Ruine. Die Wiederkehr des Barock in der Postmoderne*, in: Willem van Reijen (Hg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt/M. 1992, S. 283.
- ¹⁹ Jencks, *The Language*; Wolfgang Welsch, *Tradition und Innovation in der Kunst. Philosophische Perspektiven der Postmoderne*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 30 (1985), S. 90.
- ²⁰ Węclawowicz-Gyurkovich, *Współczesna*, S. 327.
- ²¹ Marcin Giżycki, *Postmodernizm – kultura wyczerpania? Uwagi wstępne [Die Postmoderne – eine Kultur der Erschöpfung?]*, in: Marcin Giżycki (Hg.), *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, Warszawa 1988, S. 7–19.
- ²² Jencks, *The Language*, Introduction.
- ²³ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M. 1993, S. 138–167.
- ²⁴ Benjamin, *Ursprung*, S. 146f.; Rudolf Wittkower, *Hieroglyphen in der Frührenaissance*, in: Ders., *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1984, S. 221f.
- ²⁵ Benjamin, *Ursprung*, S. 156.
- ²⁶ Walter Benjamin, *Zentralpark*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Bd. I/2, Frankfurt/M. 1990, S. 666.
- ²⁷ Wojciech Bałus, *Krakau zwischen Traditionen und Wegen in die Moderne. Zur Geschichte der Architektur und der öffentlichen Grünanlagen im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2003, S. 67f.
- ²⁸ Horst Bredekamp, *Die Stabilität des Instabilen in der Hypnerotomachia Poliphili*, in: Ders., *Bilder bewegen. Von der Kunstammer zum Endspiel*, Berlin 2007, S. 23f.
- ²⁹ Van Reijen, *Labyrinth und Ruine*, S. 275–278. – Zu *rotto* siehe: Tadeusz Bernatowicz, „Rotto“ jako forma artystyczna w plastyce manierystycznej (Wprowadzenie do problematyki) („Rotto“ als künstlerische Form in der manieristischen Plastik [Eine Einführung]), in: *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kowalczykowi (Zwischen Padua und Zamość. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte der frühen Neuzeit, Professor Jerzy Kowalczyk gewidmet)*, Warszawa 1993, S. 109–120.
- ³⁰ Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris 1986. (In der polnischen Fassung: S. 115).
- ³¹ Józef Tischner, *Polski młyn (Die polnische Mühle)*, Kraków 1991, S. 324.

Bildnachweis

Abb. 1–5: Phototek des Institutes für Kunstgeschichte der Jagiellonen-Universität zu Krakau

Abb. 6: Wojciech Bałus