

Wiesław Rustecki

Polnischer Kunstkritiker

Der zehnte Gerechte

Übersetzung aus dem Polnischen: Dipl.-Ing. Konstantin Paskalev, VDI

Das Schaffen Zdzisław Lachurs ist wohl ohne Beispiel in der Weltkunst. Aus vielen Gründen. Es ist eine monothematische Erscheinung, die jedoch alle Elemente der Zeit, der Geschichte und der herzlichen Pflicht, die einen Chronisten kennzeichnet, enthält. Lachur verstand es, sein schöpferisches Werk in seine eigene Lebensgeschichte einzufügen, und zwar so strikt, dass er aus seiner malerischen Offenbarung einen Alltag machte. Die Kunst der Welt kennt wohl viele Beispiele von ausgebürgerter Kunst, aber nicht ein einziges mit einer eigenartigen Symbiose mit der Erde, der es entstammte und die es verstand, in ihrer Geschichte eine Heimat vieler Völker und Kulturen zu werden. Zusammen mit seinem Bruder schuf Zdzisław Lachur eine polnische Kunst, die restlos dem Ethos der polnischen Juden gewidmet war, als ob sie durch eine wunderschöne Lästerung der Porträtkunst die Orthodoxen ersetzen wollte.

Lachur wurde im schlesischen Kohlenrevier geboren, in einem Städtchen, wo schon seit Jahrhunderten eine eigenartige polnisch-jüdische Symbiose des Elends und der menschlichen Solidarität mit der ihr eigentümlichen Toleranz gegenüber Bräuchen, Sprache und Religion existierte. Die Chronik einer jahrhundertlangen Anwesenheit der Juden in Mittel- und Ost-Europa sowie die Poetik einer schon ausgestorbenen – nennen wir sie – Zivilisation hatte schon zuvor der Meister Marc Chagall aufgezeichnet. Doch auch er musste vor den Toren des Schicksals, welches der deutsche Faschismus Millionen von Menschen bereitet hatte, stehen bleiben. Lachur ist nun Zeuge und Chronist, sozusagen ex post ein Archäologe einer schon ausgestorbenen Kultur und eines in der bitteren Gefangenschaft der Diaspora lebenden Volkes. Mit einer schönen Geste der zwischenmenschlichen Solidarität und des moralischen Gesetzes, das den Verbrechen Hitlers keine Gnade eines großmütigen Vergessens widerfahren lässt, hat dieser polnische Maler sein Talent den Ausgestorbenen geopfert. Das schöpferische Werk Lachurs ist eine eigenartige Reanimation des Klimas und ein geistiges Medium, das Millionen von zum physischen Tod und Nichtsein verurteilten menschlichen Existenzen, von Kindern, Enkeln und Urenkeln der Vergessenheit entreißt. Alle ungeborenen Artisten aus dem Stamme der polnischen Juden werden auf diesen wie eine faszinierende Leuchtkraft wirkenden Temperakartons – Gerechtigkeit? – ein unvergängliches Zeugnis zu ihrem Gedächtnis wiederfinden.

Die Passion Lachurs entsprang dem Bedürfnis, ein Zeugnis für jene vorprogrammierten faschistischen Verbrechen abzulegen. Sie ist restlos der Tragödie eines jeglicher Chancen beraubten Menschen gewidmet. In dieser Geste Lachurs entdeckt man die Herausforderung des Humanisten an den Krieg, an die Verbrechen, an die der sittlichen Ordnung zugefügten Gewalttaten und ebenso an das Recht auf einen Platz unter der Sonne des Planeten.

Die Kunst Lachurs schließt keine Kompromisse, auch nicht die kleinsten, sowohl in Bezug auf den Inhalt wie auf die Form. In der Form Lachurs manifestiert sich die große Kunst der Zeichnung und der Grafik von Rembrandt und Goya über die Poetik des Hieronymus Bosch und Breughel, von Holbein und Dürer bis Gustave Doré. Der Inhalt widerspiegelt die Gesichter der Porträts und die Lebensgeschichten der Modelle. Auf der Grundlage der realistischen Studien entwirft Lachur zwei sich durchdringende Tendenzen: das Zeugnis der Tragödie, die Brandopfer der Ghetto-Lager und das sichtbare Martyrium von Millionen namenloser Opfer, das wir als Krise des europäischen Humanismus bezeichnen möchten. Lachur entlarvt den Mythos des Guten an sich, des durch Trägheit oder Gleichgültigkeit bewirkten Guten. Die Ratio des Humanismus verlangt, dass die Verteidigung der Werte als ein Akt der bewussten Entscheidung, ja, einer Courage gewertet wird, auf jeden Fall einer Entscheidung, die sich ihrer generellen und einzelnen Einsichten voll bewusst ist. Er scheint hier der „Zehnte Gerechte“ zu sein, der schwierigste Zeuge der göttlichen „Geiselnahme“, die die bedingte Vernichtung des Sodom zulässt. Es scheint, dass es wohl niemanden gegeben hat, der den Krieg und die massenweise Ausrottung der Völker überlebte, der sich nicht die sakramentale Frage nach den Grenzen der göttlichen Gleichgültigkeit gestellt hätte – nicht nach den Leiden Hiobs, sondern nach der Technik der Massenvernichtung. In der Thematik der Lachur'schen Malerei steht deshalb nicht der Mensch im Allgemeinen, sondern nur die individualisierte Menschenmasse, der im Kosmos der Nation restlos integrierte einzelne Mensch.

Noch eine andere, aus den Schlupfwinkeln des künstlerischen Vorstellungsvermögens animierte Menschenmasse kommt hier zum Vorschein, nämlich jene Menschenmasse, der man die sich in ihren sittlichen Regeln, festlichen Umzügen, Hochzeiten, Bräuchen und Gebeten widerspiegelnden Verhaltensweisen abgesehen hat – jene in den Simultanzszenarien der Kleinstädte, der armseligen Wohnungen, der Exotik der Wasserträger, der Brautwerbung oder der Krämer erfasste Menge. Mit dieser Materie schafft Lachur eine Landschaft, eine Architektur des buntgefärbten Elends auf dem Himmelshintergrund der unerfüllten jüdischen Hoffnungen. Dabei bedient er sich mit Vorliebe der so genannten umgekehrten Perspektive, wobei er der Trachtenexotik und dem als Dienst an der Arbeit aufgefassten geheiligten Dasein des Menschen, dieser menschlichen Existenz und personenhaften Selbstkreation, ebenso Aufmerksamkeit schenkt. Darin drückt sich die Wirklichkeit dieser vom Schweigen betroffenen polnisch-jüdischen Solidarität aus angesichts des Elends und der Widerwärtigkeiten des Lebens, denen die Menschen, die im Grenzgebiet der sich streifenden Kulturen leben, unterworfen

sind. Es war eine gute Schule der Toleranz gegenüber der Andersartigkeit der Andersgläubigen, schließlich ein Erbe der aus vielen Völkern bestehenden polnischen Republik.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Lachur immer wieder dieselbe, die einzige monumentale Freske malt, in der sich die ganze Wahrheit über die Epoche und die ganze moralische Kraft eines reifen Humanismus widerspiegelt.

Es würde sich lohnen zu verfolgen, wie ein Porträt oder eine Szene auf einem kleinen Blatt entsteht, wie sich das weiter vergrößert und mit der Methode des Hinzuklebens in einen größeren Karton übergeht, wie es sich immer weiter bereichert, bis es zuletzt das Format eines Wandbildes erreicht. Die Gesichter und Gesten, Requisiten und Trachten, die im realistischen Studium gezeigt wurden, machen einen erstaunlichen Prozess durch, der nicht so sehr in Richtung einer Deformation als vielmehr einer Reinkarnation im Stil der Beweglichkeit der Züge des Seeteufels aus dem Märchen „Sindbad der Seefahrer“ verläuft. Das Gesicht des Modells verwandelt sich in ein Porträt der zig und Hunderten von Toten, die im Schweigen der Anonymität dahingeshieden waren. Bei der Denaturalisierung sind die leuchtenden Farben sehr hilfreich, da sie von Gold und Silber glänzen und eine Ähnlichkeit mit den russischen Ikonen aufweisen, und da das Himmelsblau der surrealistischen Räume stark zum Ausdruck kommt, wirkt es so, als ob es der Apokalypse und der Genesis entstamme. Aber niemals zerfällt ein Gesicht oder eine Handbewegung in eine impressionistische Feerie reiner Flecken. Sie vibrieren nur wie in einem Magnetfeld der künstlerischen Intention, entsprechend den Naturgesetzen dieser weit entfernten Welt. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Gestalten in den sieben sonnambulischen Zonen leben. Sie übertragen nur ihr anonymes und historisches Schicksal auf die Dimension eines Symbols, auf die Größe eines vergeblichen oder nicht vergeblichen Opfers. Aber dieser Prozess hat, wenn schon nicht eine religiöse, doch eine sakrale Bedeutung des künstlerischen Aktes eines beharrlichen Fragens nach den Ursachen dessen, dass die Menschen ihren Mitmenschen ein solches Schicksal bereitet hätten. Hier vernimmt man die bittere Unruhe des Humanisten und die Empfindlichkeit des Künstlers und der als Medium benutzten Kunst als eines der Instrumente des Übergangs von der Geschichte zum Mythos, von der physischen Existenz zur ewigen Gegenwart im Gedächtnis des Kontinents und der Welt.

Es scheint, dass diese als Lebenswerk aufgefasste Kunst sich in absehbarer Zukunft im Verlangen nach einem Museum äußern wird.

Das Martyrium und der Kampf des polnischen Judenvolkes ist ein Teil des polnischen Märtyrertums; es gibt keinen Grund, sich davon noch einmal überzeugen zu müssen. Und wir dürfen uns auch nicht wundern, dass gerade die polnische Kunst des Sozialismus und der in seiner Bescheidenheit große Künstler, dessen Gedächtnis weit in die Tage des Krieges, des Kampfes und des Untergangs zurückreicht, fähig waren, diese würdige Geste aufzugreifen. Nur wenige brächten es fertig, in der Atmosphäre eines gefühligen Alptraumes zu leben, um ihn im Tiegel der Kunst in das lautere Gold des Talents umzuschmelzen. Ich habe schon gesagt, dass Lachur sein eigenes Leben zu einer bürgerlichen Pflicht für die Kunst und die menschliche Treue gegenüber den moralischen Werten des Humanismus gemacht hat. Es ist erstaunlich, dass ein Mensch, der den Schatten der Menschenmassen assistiert, mit dem Namen des großen Einsamen bedacht wird. Das ist aber keine Einsamkeit, das ist die im Gedächtnis aller Polen lebende Gegenwart und Verpflichtung einer gereiften Kriegsgeneration.

Wiesław Rustecki, 1978