

Thorsten Smidt

„Krakau – das Mönchengladbach des Ostens.“ „Neue Wilde“ in Polen und in Deutschland¹

„Strahlemann aus dem Öffentlichen Dienst“ nennt Martin Kippenberger (1953–1997) seine 1977 entstandene Zeichnung eines Polizisten, der sich uns mit breitem Lächeln zuwendet (Abb. 1). Ähnlich liebenswürdig gibt sich der Titel eines Ölbildes von Paweł Kowalewski² (*1958) aus dem Jahr 1984: „Mon cheri Bolschewiq“ (Abb. 2). Doch die Ausstrahlung des dargestellten sowjetischen Soldaten ist eine ganz andere. Nicht nur entzieht sich der Rotarmist im Halbprofil dem Betrachterblick, seine Augenhöhlen sind leer und weiß, während seine Lippen im Rotfarbton des Sowjetsterns, der auf seinem Helm prangt, übermalt sind.

Ohne die Autoren dieser beiden Bilder genauer kennen zu müssen, fällt die Zuordnung des ersteren zur neuen deutschen Figuration und des letzteren zur polnischen Malerei der 1980er Jahre nicht schwer. Der Polizist auf der einen Seite und der Soldat auf der anderen können exemplarisch jene Wanderung durch Europa und die USA veranschaulichen, die seit den späten 1970er Jahren das Phänomen der sogenannten „Neuen Malerei“ gemacht hat. Der Polizist und der Soldat legen auch Chronologie und Richtung nahe, in der diese Wanderung von statten gegangen ist, nämlich von West nach Ost. Tatsächlich rezipierte Kowalewski die Kunst Kippenbergers spätestens seit 1984, als seine Künstlerfreunde von einem Stipendium in Westdeutschland

¹ Der vorliegende Aufsatz ist die überarbeitete und ergänzte Fassung eines Kapitels meiner Dissertation SMIDT (2003).

² Kowalewski gehörte der sechsköpfigen Warschauer Künstlergruppe „Gruppa“ an, die zwischen 1982 und 1989 aktiv war und mit einer plakativen und teils aggressiven Malerei die Warschauer Kunstszene dominierte. Zur Chronik der „Gruppa“ siehe SITKOWSKA (1992). – Zur polnischen Kunst der 1980er Jahre WŁODARCZYK (1990). – Eine Einordnung dieser Dekade in die Kunstentwicklung seit 1945 nimmt PIOTROWSKI (1999), hier insbesondere 220–235, vor.

einen Katalog Kippenbergers mitbrachten.³ So scheint es nur verständlich, dass polnische Kritiker für die Künstler ihres Landes die deutsche Bezeichnung „Neue Wilde“⁴ lediglich wörtlich übersetzten in „Nowi Dzicy“,⁵ während in allen anderen betroffenen Ländern ein eigener Begriff geprägt wurde, so etwa „Transavanguardia“ sowie „Arte Cifra“ in Italien oder „New Wave“ in Amerika. Dennoch wollte man auch in Polen in der neuen wilden Malerei etwas Eigenes erkennen. Dabei war nebensächlich, ob es sich tatsächlich um „wilde“ Kunst handelte. Den polnischen Malern wurde attestiert, im Gegensatz zu den westlichen Vorbildern keine bloß rhetorische Expression zu zeigen. Bei den unter dem Kriegeleidenden Künstlern sei zu sehen, wogegen sie rebellierten und warum.⁶ Umgekehrt sei es die Tragödie der wilden Westeuropäer, nicht für oder wider sein zu können.⁷ Ganz so einfach gelingt es jedoch nicht, den verspäteten Polen Eigenständigkeit zuzusprechen. Wäre es der Protest allein, der ihre Bilder auszeichnen sollte, dann käme dieser Kunst heute kaum mehr als die Rolle eines Zeitdokumentes zu.⁸ Tatsächlich ist aber der politische Gehalt der deutschen und der polnischen Malerei erst noch zu überprüfen. Erst dann kann gefragt werden, welches Rezeptionsmodell hier vorliegt; erst dann kann gefragt werden, welche Eigenheit in der polnischen Malerei tatsächlich zu finden ist.

³ Die „Gruppa“-Mitglieder Jarosław Modzelewski (*1955) und Marek Sobczyk (*1955) waren auf Einladung der Stadt Düsseldorf vom 01.10. bis 30.11.1984 in Westdeutschland, finanziert durch den Erlös einer Auktion zugunsten der Solidarność und organisiert von Rafał Jablonka. Sie erstanden dort u.a. den Ausstellungskatalog WERNER BÜTTNER, MARTIN KIPPENBERGER, ALBERT OEHLEN (1984), in dem die Zeichnung „Strahlemann aus dem öffentlichen Dienst“ abgebildet ist.

⁴ Die Begriffsbildung „Neue Wilde“ lässt sich auf Wolfgang Beckers Ausstellung „Les Nouveaux Fauves / Die Neuen Wilden“ in der Neuen Galerie/Sammlung Ludwig, Aachen, im Januar 1980 zurückführen. Ohne dem damit kreierte künstlerischen Trend ein gemeinsames Anliegen oder auch nur eine stilistische Übereinstimmung nachweisen zu können, ist die Popularität des Begriffs eher auf erfolgreiche Marketingstrategien innerhalb des Kunstmarktes zurückzuführen.

⁵ Den Begriff prägt KOWALSKA (1984), 78. – ROTTENBERG (1985), unpag., berichtet anlässlich der sechsten Ausstellung der „Gruppa“, dass statt des Titels „Sztuka podziwu“ [Die Kunst der Bewunderung] zunächst „Nowi Dzicy“ [Neue Wilde] vorgesehen war, was jedoch auf heftigen Widerstand der Künstler gestoßen sei.

⁶ KOWALSKA (1984), 91. – STANISŁAWSKI (1988), 214.

⁷ STANISŁAWSKI (1988), 214.

⁸ Mit diesem Problem haben sich polnische Forscher bisher nicht hinreichend auseinandergesetzt. Symptomatisch für die Beschreibung der künstlerischen Tendenzen der Dekade als Zeitphänomen ist WOJCIECHOWSKI (1992). – PIOTROWSKI (1999) thematisiert die Berücksichtigung des Kontextes im Prozess der Interpretation. Er besteht darauf, dass erst der Kontext die polnischen Künstler zu etwas Eigenständigem mache. Eine gegenüber ihrem westlichen Pendant formal kaum abzugrenzende Malerei in Polen will Piotrowski durch die Berücksichtigung des Kontextes aufgewertet wissen. Dieser Ansatz muss für einige Künstler dieser Dekade, insbesondere für Maler der „Gruppa“, noch einen Schritt weitergetrieben werden. Denn in einigen Bildern begannen sie, über die Abhängigkeit ihres Tuns von den Zeitumständen zu reflektieren.

Blicken wir zunächst nach Westen. Die deutschen Maler hatten ohne Kriegerrecht, im kapitalistischen Wohlstand, keinen so einfach zu benennenden Gegner. In Deutschland, wo die Polizei „dein Freund und Helfer“ sein will, versieht der einzelne Beamte das Gewaltmonopol, das ihm in der Demokratie zukommt, mit einem betont freundlichen Antlitz. In einer ironischen Überaffirmation wird der „Strahlemann“ zum Sinnbild einer schönen und heilen Gegenwart. Doch die übertriebene Leutseligkeit weckt Skepsis. Kippenbergers Zeichnung rückt die westliche Gesellschaftsordnung in die Nähe von Aldous Huxleys negativer Utopie der „Brave New World“, einer „Welt der völligen Promiskuität und des universellen Glücks“, der „individuelle Werte“ zum Opfer gefallen sind.⁹ Auf die Gefahr der kritiklosen Hinnahme einer nur vordergründig glänzend heilen Ordnung, wie von Huxley heraufbeschworen, vermag auch das Bild des strahlenden Polizisten zu verweisen.

Kowalewskis Werk dagegen, so könnte man im Gegenzug sagen, zeigt George Orwells „großen Bruder“, der in Gestalt eines Repräsentanten der totalitären Ordnungsmacht Sowjetunion auftritt.¹⁰ Die Ironie des Künstlers zielt auf die Leblosigkeit und Blindheit der Figur. In diesem Bildnis hat der „big brother“ mit dem Augenlicht das Instrument seiner Machterhaltung, die allumfassende Überwachung, bereits verloren. Er erscheint als hohle Maske seiner selbst, als Popanz. Gelber Teint und schlitzenartige Augenform verleihen ihm dabei mongolische Züge. Die Verfremdung ist noch weitergetrieben durch den Abdruck eines Lippenstiftes auf seinem Mund, so als sei er von einer geschminkten Frau geküsst worden. Solchermaßen effeminiert, ist der fremde Soldat jeder Bedrohlichkeit beraubt. Schon allein darin könnte ein subversiver Akt gesehen werden. Doch gesteigert wird dies durch die vermeintliche Zuneigung, die der Bolschewik, „mon chéri“, damit erfährt. Denn die Farbgleichheit des Kussmundes mit dem Sowjetstern lässt diese Liebesbekundung zu einer – ironischen – Bejahung des sowjetischen Herrschaftsanspruchs werden. Damit gibt Kowalewski das Regime, das der anonymisierte Soldat vertritt, der Lächerlichkeit preis.

Die Malerei des Polen bringt demonstrativ zum Ausdruck, dem Kriegerrecht samt seinen Protagonisten ungerührt und unbeeindruckt gegenüberzustehen. Paweł Kowalewski will mit seiner Malerei nicht mehr aufklären und nichts mehr anstoßen. Da die Kritikwürdigkeit der Zustände ohnehin für alle offensichtlich war, musste der Künstler darauf nicht mehr insistieren. Er führt die Situation lediglich als eine nicht mehr bedrohliche vor. In seiner

⁹ KINDLERS NEUES LITERATURLEXIKON (1988), 230.

¹⁰ Das Gemälde ist nicht nur in dem Jahr entstanden, in das George Orwell seine Zukunftsvision projiziert hat – 1984 –, zwei Jahre zuvor hatte Jarosław Modzelewski bereits ein Bild den Titel „1984“ gegeben; das Thema dürfte dem Künstlerkollegen mithin bekannt gewesen sein. Die Umschreibung der sowjetischen Macht als (Orwellscher) „großer Bruder“ war so geläufig, dass sie selbst Historiker in Untersuchungen des Kriegerrechts ohne Erläuterung verwenden; vgl. etwa PACZKOWSKI (2002), 14.

Darstellung sieht der „große Bruder“ nichts mehr und kann deshalb mit einem Kuss zum vermeintlichen Liebling aller werden. Anders scheint sich dagegen der Fall für Martin Kippenberger dargestellt zu haben. Sein strahlender Polizist stößt ein Hinterfragen amtsträgerlicher Selbstzufriedenheit und damit des Gesellschaftssystems an; dieses Bild will aufklären, es appelliert an den Betrachter. Kowalewskis Bild bestätigt dagegen nur das Offensichtliche. Entgegen der verbreiteten zeitgenössischen Kritikermeinung war es nicht der politische Gehalt der polnischen Malerei, der diese gegenüber der deutschen auszeichnete.¹¹ Im Gegenteil: Der aufklärerische Impuls eines Martin Kippenberger wurde verworfen. Ähnlichkeiten zeigen sich, wenn überhaupt, nur auf formaler Ebene. Hier deutet sich ein Rezeptionsmodell an, dass sich mehr an der Form orientiert als an den damit verbundenen Inhalten.

Insbesondere bei einem Thema von existentiellem Ausmaß lohnt es, eine mögliche weitere Anleihe eines jungen polnischen Künstlers bei einem seiner westdeutschen Kollegen zu verfolgen. Marek Sobczyk (*1955), der wie Kowalewski der Warschauer Künstlergruppe „Gruppa“¹² angehörte, malt 1984 „Człowiek dobry pochylający się nad człowiekiem złym“ [Ein guter Mensch beugt sich über einen schlechten Menschen] (Abb. 3). Er scheint damit Georg Baselitz' (*1938) „Modell für eine Skulptur“, 1980, in ein Leinwandbild zu übertragen (Abb. 4). Baselitz zeigte seine erste große Holzskulptur auf der Biennale von Venedig 1980. Aus mehreren Holzstücken hat der Künstler eine männliche Figur gehauen, die sich sitzend leicht nach hinten lehnt und den rechten Arm mit nach oben geöffneter Hand ausstreckt. Aus einem liegenden quaderförmigen Block ist erst ab der fast kugelförmigen Hüftpartie aufwärts der Körper in vereinfachenden Rundungen herausgebildet und die leicht gekerbte Oberfläche schließlich rot und schwarz bemalt. Mit dieser Skulptur verursachte Baselitz einen solchen Aufruhr, dass dieser auch bis nach Polen durchgedrungen sein dürfte. Kritiker sahen in der Armhaltung der Figur eine Anspielung auf den Hitlergruß und wollten in den beiden Farben die des Dritten Reichs erkennen, während Baselitz seinerseits darauf beharrte, dass die Gebärde auf Beispiele afrikanischer Kunst zurückginge, bei denen die nach oben gewendete Handfläche Ergebung nach einem Kampf anzeigt.¹³

Marek Sobczyk deutet die Geste als gleichermaßen Hilfe suchende wie bietende, indem er zwei Figuren malt, die in ihrer einmal nach hinten gelehnten, einmal vorgebeugten Körperhaltung die Silhouette der Holzskulptur nachbilden, sich dabei aber in ihrer Gestik aufeinander beziehen. Doch

¹¹ Dies gilt selbstverständlich nicht für die gesamte Kunstproduktion während des Kriegsrechts. Nur einigen wenigen Künstlern gelang es, eine Kunst *neben* dem Kriegsrecht zu schaffen; dazu ausführlich SMIDT (2003).

¹² Vgl. Anm. 2.

¹³ Vgl. dazu WALDMAN (1996), 74–76.

in der zweidimensionalen Darstellung überschneiden sich die beiden Arme, ohne sich zu treffen. Der „gute Mensch“, wie der Titel die stehende, bis auf ihren roten Hals monochrom blau gehaltene Figur bezeichnet, greift ins Leere. Kaum zu unterscheiden vom dunklen Hintergrund steht er hinter dem „schlechten Menschen“, der durch seinen fleischfarbenen Teint auf Füßen und Arm und durch sein ausgestaltetes Gesicht hervorgehoben ist. Da sein ausgestreckter Arm aufgrund der Daumenhaltung als rechter mit nach unten geöffneter Handfläche identifiziert werden muss, erscheinen die Gesten der Figuren nicht nur als Hilfe suchend oder spendend, sondern wesentlich offensichtlicher als in Baselitz' Skulptur auch als Hitlergruß deutbar.¹⁴ Auf Sobczyks Gemälde treffen sich Gut und Böse in nahezu derselben Gebärde. Das Bild verdeutlicht, dass ein Mensch nur gut oder böse ist, zu „uns“ oder zu „ihnen“ gehört,¹⁵ weil jemand oder er selbst sich so betitelt. In krassem Gegensatz zu der Polarisierung in der politischen Auseinandersetzung seiner Zeit führt Marek Sobczyk die Gleichzeitigkeit der Extreme als menschliche Konstante vor.¹⁶

Wir haben es mit einem in der polnischen Nachkriegskunst neuartigen Rezeptionsmodell zu tun. Zwar handelt es sich noch immer um eine ausschließlich von West nach Ost gerichtete „Wanderung“ von Motiv und Stil, doch hat sich ihre Motivation geändert. Mit Motiv oder Stil wird nicht mehr automatisch auch die zugrunde liegende Weltanschauung übernommen. Das Rezeptionsmodell der 1980er Jahre ist nicht mehr affirmativ zu nennen wie etwa im Fall der Informelbegeisterung im Polen der 1950er Jahre. Damals hatte sich – neben anderen Künstlern – vor allem Tadeusz Kantor (1915–1990) als „Importeur“ einer im Westen dominierenden Kunstrichtung hervorgetan.¹⁷ Von seiner zweiten Parisreise 1955 brachte er das Informel nach Polen. Im politischen Tauwetter ab 1955/1956 verbreitete sich auch hier die von Werner Haftmann proklamierte „Weltsprache Abstraktion“.¹⁸ Das im Westen

¹⁴ Bildnerische Anspielungen auf das Dritte Reich – Hitler oder Goebbels als Bildpersonal sowie das Hakenkreuz – finden sich auch in den Werken anderer Künstler der Gruppe „Gruppa“, so dass eine beabsichtigte Doppeldeutigkeit der Geste wahrscheinlich ist.

¹⁵ Die Scheidung zwischen einem „wir“ und dem entgegengesetzten „sie“ war ein in den 1980er Jahren gebräuchlicher Topos, mit dem sich die Opposition gegen den gemeinsamen Gegner, die Vertreter des kommunistischen Systems, zu einen suchte; vgl. dazu MICHNIK (1992), 46.

¹⁶ Sobczyk folgt damit einem Programmtext seines Künstlerkollegen Jarosław MODZIELEWSKI (1983), der den Topos „Wir und sie“ auf ihre Situation zu Beginn der 1980er Jahre ummünzt, als den jungen Künstlern eine Abkehr vom selbstbezüglichen Modernismus ihrer Lehrer notwendig erschien.

¹⁷ Zur Frage westlicher Einflüsse auf die polnische Kunst der Tauwetterzeit vgl. etwa CZARTORYSKA (1987), 124. – Siehe auch LISIEWICZ (1995), 55–56.

¹⁸ Zur Differenzierung der künstlerischen Tendenzen in der polnischen Tauwetterphase, insbesondere der Polemik um die konstruktivistische Tradition als „eigene Kunst“ und das Informel als „das Fremde“ siehe PIOTROWSKI (1996), 247–248.

vorherrschende Paradigma wurde in Polen nicht zuletzt deshalb so bereitwillig übernommen, weil sich damit eine Weltanschauung verband.¹⁹ Nachdem die Erfahrung des Sozialistischen Realismus gelehrt hatte, figurative Malerei mit Unfreiheit und Abhängigkeit gleichzusetzen, verschrieb man sich nur zu gern der Ideologie einer Freiheit und Unabhängigkeit versprechenden abstrakten, selbstbezüglichen Kunst.

Diese Tendenzen wurden im Westen wiederum mit Interesse registriert. Man erkannte in den abstrakt malenden Polen Brüder im Geiste. Als 1961 das Museum of Modern Art, New York, Tadeusz Kantor und vierzehn weitere abstrakte Maler ausstellte, wurde dies als Triumph für die westliche Kunstwelt gefeiert.²⁰ Dabei brauchte dem polnischen Informel gar nicht abgesprochen zu werden, sich in eigener Weise formal ausgeprägt zu haben. Ausschlaggebend war, dass sich die dortige Entwicklung der eigenen submieren ließ. Wenn etwa Karl Ruhrberg in seiner Geschichte der „Malerei in Europa und Amerika 1945–1960“ Tadeusz Kantor für seinen malerischen Beitrag zum europäischen Informel würdigt, so ist dieser kurze Abschnitt überschrieben mit „Streiflicht gen Osten“.²¹ Das Licht scheint von Westen nach Osten. Diese Wahrnehmung beschränkt sich nicht nur auf den Blick von außen; sie ist auch auf polnischer Seite anzutreffen. Wenn polnische Kritiker versuchten, die Kunst des eigenen Landes mit derjenigen anderer Länder in eine Beziehung zu setzen, so liest sich dies meist ähnlich wie Ruhrbergs „Streiflicht gen Osten“: Das westliche Kunstsystem wäre demnach der Maßstab, an dem auch polnische Kunst zu messen ist.²² Dieser Lesart zufolge stellt sich das polnische Informel trotz seiner formalen Eigenheiten als kompatibel zur Kunst des Westens dar. Entscheidend dafür war, dass es dem westlichen Vorbild in der zugrunde liegenden Haltung – der Ideologie einer autonomen und damit vermeintlich unabhängigen Kunst – folgte.

Äußerst pointiert und stark verkürzt lässt sich so jenes Rezeptionsmodell beschreiben, das nach Ende des Sozialistischen Realismus in Polen zu beobachten war. Selbstverständlich kann nicht die gesamte Geschichte der polnischen Nachkriegskunst auf diesen einfachen Nenner gebracht werden. Eine entscheidende Veränderung in der Haltung der Künstler trat jedoch erst in den 1980er Jahren ein. Sie verweigerten sich der Zuordnung zu einem ohnehin nicht mehr vorhandenen Zentrum der Kunstwelt. Junge Künstler dieser Dekade blickten zwar auch nach Westen, doch zumindest einige von

¹⁹ PIOTROWSKI (1996), 255. – Die „politische Apolitik“, die GUILBAUT (1997), 24, für den amerikanischen Abstrakten Expressionismus nachweist, gilt auch für die abstrakte Kunst des polnischen Tauwettens.

²⁰ COCKCROFT (1985), 132.

²¹ RUHRBERG (1992), 38.

²² Beispielhaft genannt sei PAWŁOWSKI (1988), dessen Geschichte des „Happening“ zwar auf dem Cover Tadeusz Kantors „Meer-Happening“ von 1967 zeigt, der sich in seiner Argumentation jedoch weitgehend auf westeuropäische und amerikanische Künstler bezieht.

ihnen verarbeiteten ihre Eindrücke auf eine deutlich kritischere Weise als die meisten ihrer Vorgänger.

1984 fuhren die beiden Warschauer Maler Marek Sobczyk und Jarosław Modzelewski mit einem Stipendium nach Westdeutschland.²³ In einem Brief berichten sie von ihren Eindrücken. Sie vergleichen die Werke Cy Twomblys, die sie im Museum Abteiberg in Mönchengladbach gesehen haben, mit der Malerei ihres Künstlerfreundes Ryszard Grzyb, die zu diesem Zeitpunkt zum Ankauf im Nationalmuseum in Krakau anstand.²⁴ Lakonisch stellen sie fest, dass Twombly Genitalien auch nur „ein bisschen besser als Grzyb“ male.²⁵ Ausgehend von dieser beobachteten Parallele zwischen beiden Sammlungen und ihren Künstlern bringen die zwei Briefschreiber die Lage in Polen auf die prägnante Formel: „Krakau – das Mönchengladbach (sic!) des Ostens (wenn sie kaufen)“.²⁶ Eine mittelgroße westdeutsche Industriestadt mit nur wenigen im Krieg erhalten gebliebenen Kulturdenkmälern sollte den Maßstab für den ehemaligen Königssitz, das touristische Aushängeschild Polens bilden? Tatsächlich kann Mönchengladbach wohl nur in einer Beziehung Vorbild für Krakau sein, nämlich in der Präsentation zeitgenössischer Kunst. So absurd eine nur auf diesem Aspekt beruhende Rangfolge jener zwei ungleichen Städte auch klingen mag, für Künstler der Volksrepublik war sie eine bittere Wahrheit. Ihr Tun und ihre Werke wurden sogar von einheimischen Kritikern in Abhängigkeit von westlicher Kunst gesehen. Sie selbst wurden bestenfalls als „Neue Wilde“ des Ostens bezeichnet. Genau dagegen wehrten sich die zwei Briefschreiber. Diese Etikettierung erschien ihnen ebenso unsinnig und lächerlich wie ein Vergleich Krakaus mit Mönchengladbach.²⁷

Die hier in Frage stehenden Künstler kämpften an zwei Fronten gleichzeitig. Sie grenzten sich einerseits gegenüber ihren westdeutschen Malerkollegen ab und suchten andererseits einen Ausweg aus der allumfassenden Politisierung des Kriegsrechtsalltags.²⁸ In den besprochenen Motivanleihen Kowalewskis und Sobczyks fallen diese beiden Anliegen in eins. Während sich Kowalewski mit seinem Bild des Rotarmisten ironisch vom vorherrschenden Konflikt distanziert, verallgemeinert Sobczyk die (ungewollt) politische Aussage der Baselitz-Skulptur zu einer existentiell aufzufassenden Botschaft. Ausgerechnet der kritische Umgang mit deutschen Vorbildern erlaubte eine Distanzierung von der Konfliktsituation im eigenen Land! In diesem Prozess entstand in Polen eine höchst spezifische Ausprägung der „Neuen Malerei“.

²³ Vgl. Anm. 3.

²⁴ MODZELEWSKI/SOBCZYK (1985), unpag.

²⁵ MODZELEWSKI/SOBCZYK (1985), unpag. (Übersetzung des Autors).

²⁶ MODZELEWSKI/SOBCZYK (1985), unpag. (Übersetzung des Autors).

²⁷ In zahlreichen Texten setzen sich die „Gruppen“-Mitglieder mit dem Problem auseinander, vom Westen aus gesehen im Osten zu sein und damit als rückständig und nachgeordnet betrachtet zu werden; vgl. etwa PAWLAK (1986), unpag.

²⁸ PIOTROWSKI (1996), 227.

Um diese Eigenheit noch genauer gegenüber den partiell als Vorbild dienenden Deutschen herauszustellen, soll ein abschließendes Beispiel herangezogen werden. Wenn Wolfgang Max Faust die Hinwendung zu nationalen, regionalen und minoritären Traditionen für die deutschen Maler geltend macht und das Eigene innerhalb einer bestimmten, gleichwohl internationalen Entwicklung hervorhebt,²⁹ so kann ähnliches für einige polnische Maler nachgewiesen werden. Denn nur in wenigen Fällen blickten die jungen Maler nach Westen, weitaus häufiger bezogen sie sich auf die Malereitradition ihres eigenen Kulturkreises und insbesondere auf die Avantgardetradition.

„Błękitny kwadrat na błękitnym tle. W hołdzie obrońcom Pałacu Zimowego” [Blaues Quadrat auf blauem Grund. Den Verteidigern des Winterpalastes zu Ehren], nennt Paweł Kowalewski, ein weiteres „Gruppa“-Mitglied, sein 1983 entstandenes Bild (Abb. 5). Hinter einem Busch, der am linken unteren Bildrand zu grünen Sichelformen abstrahiert ist, teilt sich die Szene horizontal in eine untere dunkelblaue Zone – das Meer – und eine obere hellblaue Zone – den Himmel –, die ungefähr in der Mitte von einem Quadrat überschritten werden, in dem ein kleines Schiff vor umgekehrter Hell-Dunkel-Verteilung auszumachen ist. Ins Dunkelblau ragt von rechts ein roter Keil, der durch einen weiteren kleinen Busch als Landzunge gekennzeichnet ist. Unter dem Bild hat der Künstler die erste Hälfte des Bildtitels mit schwarzem Pinsel auf einen Leinwandstreifen geschrieben, der von hinten aus dem Keilrahmen heraushängt.³⁰

Mit diesem Teil des Titels – „blaues Quadrat auf blauem Grund” – spielt Kowalewski auf Kasimir Malewitschs (1878–1935) berühmtes „Weißes Quadrat auf weißem Grund” von 1918 an und bereichert die an Malewitsch erinnernde monochrom-konstruktivistische Bildstruktur um gegenständliche Assoziationen. Das Werk des Jüngeren changiert zwischen der anschaulichen Darstellung einer Landschaft und geometrischer Abstraktion, in der ein Quadrat über dem anderen sitzt. In diesem Spiel ist auch der rote Keil als Aufgreifen einer eben solchen Ambivalenz zu verstehen, nämlich El Lissitzkys (1890–1941) Lithographie „Schlagt die Weißen mit dem Roten Keil” von 1920 (Abb. 6).³¹ Bei Lissitzky zielt dieser Keil mit seinem spitzesten Winkel in den Mittelpunkt eines weißen Kreisausschnitts, welcher aus dem zur Hälfte schwarzen Hintergrund ausgespart ist – gemeint als symbolisch-abstrahierende Darstellung der Oktoberrevolution: die Bolschewiken wie ein zustechender roter Keil gegen das zaristische Reich als aufgebrochenes weißes Vakuum.

²⁹ FAUST (1982), 9–10.

³⁰ KOWALEWSKI (1985), unpag., bescheinigt sich selbst in einer unter Pseudonym veröffentlichten Kritik, mit diesem Kunstgriff die literarischen Qualitäten des Werks betont zu haben.

³¹ Ab Mitte der 1980er Jahre beginnt auch der Warschauer Künstler Paweł Susid (*1952), Werke der russischen Avantgarde ironisch zu zitieren, darunter Lissitzkys Lithographie. Malewitschs „Schwarzes Kreuz” nennt er auf einem Bild von 1986 „Projekt eines Tisches für vier Personen”.

Auf Kowalewskis Gemälde lässt sich aufgrund der bildlichen Anspielungen sowie eines Titels, der das Werk den Verteidigern des Winterpalastes widmet, schließlich das dargestellte Schiff mit der Aurora identifizieren, dem Kanonenboot mit seinen charakteristischen drei Schornsteinen, das mit einem Schuss das Startsignal für den Sturm auf eben jenen Winterpalast und damit für die bolschewistische Revolution gab. Hier ist die Aurora jedoch allein auf hoher See dargestellt, weit entfernt vom Ziel ihrer folgenschweren Mission. Entgegen der Botschaften kommunistischer Jubelfeiern in seinem Land scheint Pawel Kowalewski die historische Gegenseite, die den Herrschersitz verteidigenden zaristischen Truppen, zu ehren.³² Mit dieser künstlerischen Huldigung wersetzt er sich den revolutionären Überzeugungen Malewitschs und Lissitzkys. Deren hochgradig symbolische Bildformeln degradiert er obendrein vom agitatorischen Werkzeug zu dekorativen Elementen eines Landschaftsbildes. Die Doppeldeutigkeit eines roten Dreiecks zwischen geometrischer Form und narrativer Betitelung treibt Kowalewski auf die Spitze. Er rührt damit am immanenten Widerspruch avantgardistischen Sendungsbewusstseins, der Frage nach dessen tatsächlicher Aussagekraft, die Wassilij Rakitin angesichts der formalen Mittel bezweifelt: „Die einen fesselte die Leuchtkraft der Farben, die anderen schreckten vor der seltsamen Kombination von Formen aus dem Geometriebereich zurück. Blieben sie etwa beim Anblick von El Lissitzkys Plakat ‘Schlagt die Weißen mit dem roten Keil’ stehen, um die Symbolik zu entziffern? Was wirkte war doch einfach die Dynamik der Komposition.“³³

Rakitin, der Lissitzkys Agitationskunst unter diesem „bürgerlichen‘ Gebrauchsaspekt“ betrachtet, verweist auf die „ästhetische Schere“ zwischen dem Interesse des Künstlers an der Arbeit im städtischen Raum und seiner offensichtlichen Gleichgültigkeit gegenüber den Aufgaben einer abstrakten Agitation.³⁴ Demnach haben Lissitzky die geometrischen Formen nicht zum Zweck gesellschaftspolitischen Engagements gereicht. Ab 1932 kollaborierte er uneingeschränkt und gab seinen Arbeiten eine verständlichere und politischere Form, ein Schwenk, der in der Forschung kontroverse Einschätzungen erfahren hat.³⁵ Malewitsch dagegen, dessen gegenstandslose Welt des

³² Kowalewski kehrt in ähnlicher Weise das offizielle kommunistische Geschichtsbild um, wie dies auch die Strategie der „Orangen Alternative“ in ihren zwischen 1986 und 1989 ausgeführten Straßenaktionen war, wenn sie etwa die Erstürmung des Winterpalastes durch Soldaten der Roten Armee nachspielte – wie dies im übrigen in der frühen Sowjetunion gängiges Thema von Masseninszenierungen war – und die unvermeidlich eingreifende Miliz in die Rolle von Konter-Revolutionären drängte, welche nicht nur diesen Sturm verhinderten, sondern auch das Modell der Aurora zerstörten; vgl. dazu JAWŁOWSKA (1992), 201–202.

³³ RAKITIN (1992), 26.

³⁴ RAKITIN (1992), 26.

³⁵ NISBET (1988), 36, argumentiert im Gegensatz etwa zu Benjamin Buchloh, dass Lissitzky seine früheren künstlerischen Experimente aus politischem Opportunismus aufgab: „So gesehen hat Lissitzky etwas von einem Chamäleon, er paßt sich seiner Umgebung an, ohne ihr eine starke, ausgleichende Individualität entgegenzusetzen, die die Umstände beharrlich negieren und herausfordernde Alternativen vorschlagen könnte.“

Suprematismus nicht den erhofften Zuspruch von kommunistischer Seite erfuhr,³⁶ schuf in seinem Spätwerk „eine neue Formel, in der er die Gegenständlichkeit mit Elementen des transformierten Suprematismus vereinigte“,³⁷ die aber auch Ratlosigkeit auslöste, welche Kräfte ihn zu dieser Rückkehr zu figurativer Malerei veranlasst haben mochten.³⁸

In der Frage der Bewertung zweier Künstlerbiographien bezieht Kowalewski keine Position. Sein Bild leistet vielmehr einen Anstoß, die den Vorbildern innewohnenden Widersprüche wahrzunehmen. Nicht nur stellt er ihre frühen avantgardistischen Formen entgegen ihrer Intention in den Dienst der Gegenseite, er kompensiert auch ihr größtes Manko, die mangelnde Verständlichkeit für die Massen, mit einer insgesamt gegenständlicheren Bildkomposition. Kowalewskis Bild ist zu verstehen als Experiment, das auf jene Emotionen abzielt, welche Quadrat und Keil als elementare Zeichen der Avantgarde-Bewegung bald 70 Jahre nach ihrem ersten Einsatz noch auszulösen imstande sind. Spielerisch bedient sich der Künstler zweier geometrischer Elemente aus dem Formenkanon des Suprematismus, um sie in ihrer Wirkungsmacht erneut zu befragen, nur dass sich sein Anliegen von einer Unterstützung der Bolschewiken weit entfernt hat.

Vor dem Hintergrund des Kriegsrechts greift Kowalewski die Frage nach den künstlerischen Möglichkeiten gesellschaftlicher Wirksamkeit auf, wie sie von Malewitsch und Lissitzky angesichts der politischen Machtverhältnisse letztlich nicht (mehr) beantwortet werden konnte. Doch auch sein Bild vermag keine neue Lösung anzubieten. Kowalewski thematisiert lediglich, sich dieses Problems bewusst zu sein. Künstler der neuen Generation begegneten dem Erwartungsdruck der Gesellschaft nach politisch eindeutigen Botschaften mit Verweisen auf die historischen Dimensionen des problematischen Verhältnisses von Kunst und Politik. Dazu unterzogen sie die russisch-polnische Kunsttradition einer kritischen Revision, insbesondere im Hinblick auf deren „große Utopie“. Die jungen Polen waren weder Epigonen der deutschen „Neuen Wilden“ noch deren kämpferische Variante. Vielmehr diente die Abgrenzung von den gewollten oder ungewollten politischen Aussagen der deutschen Maler dazu, ihre eigene Haltung innerhalb der Kriegsrechtsgesellschaft zu profilieren. Sie erweiterten den Protest, der ganz Polen und die gesamte Kunstszene dieser Zeit kennzeichnete, um eine reflexive Dimension. An die Stelle direkten Widerstands trat die Auseinandersetzung mit der Frage, mittels Kunst *überhaupt* gesellschaftlich wirksam sein zu können. Dazu rezipierten die jungen Polen auch deutsche Vorbilder, insbesondere die kritischen Tendenzen des Kippenberger-Umkreises. Sie

³⁶ STACHELHAUS (1989), 8, beschreibt dies als „tragischen Konflikt“, da Malewitsch „mit seiner Botschaft [...] am praktischen, gegenständlichen Realismus, wie ihn Lenin durchgesetzt hat“, gescheitert sei.

³⁷ PETROWA (2000), 9.

³⁸ Vgl. SARABIANOV (1989), 72, der dieses Problem thematisiert.

entlehnten vereinzelt formale Elemente, grenzten sich inhaltlich und von der Intention her jedoch von den deutschen Künstlern ab. Damit haben wir ein Rezeptionsmodell vor Augen, das emanzipatorisch genannt werden kann, ein Rezeptionsmodell, das in der polnischen Nachkriegskunst keinen Vorläufer hat.

Literatur

COCKCROFT, Eva: Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. In: Francis FRASCINA: Pollock and After. The Critical Debate. New York 1985, 125–133.

CZARTORYSKA, Urszula: Kierunki zainteresowania sztuką zagraniczną w inicjatywach artystów polskich [Die Richtungen des Interesses an ausländischer Kunst in Initiativen polnischer Künstler]. In: Sztuka polska po 1945 roku: materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984. Warszawa 1987, 121–131.

FAUST, Wolfgang Max: Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart. Köln 1982.

GUILBAUT, Serge: Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und kalter Krieg. Dresden-Basel 1997.

JAWŁOWSKA, Aldona: The Orange Alternative. In: Polish Art Studies 13 (1992), 193–204.

KINDLERS NEUES LITERATURLEXIKON. Bd. 8, München 1988.

KOWALEWSKI, Paweł [Pseudonym: Sharm Yarn]: Gra [Spiel]. In: Oj dobrze już 3 (1985), unpag.

KOWALSKA, Bożena: Nowi Dzicy [Neue Wilde]. In: Projekt 4 (1984), 78–79, 91.

LISIEWICZ, Małgorzata: Kontestacja czy kontynuacja [Kontestation oder Kontinuation]? In: Magazyn Sztuki 1 (1995), 50–63.

MICHNIK, Adam: Der lange Abschied vom Kommunismus. Reinbek 1992.

MODZELEWSKI, Jarosław: My i oni [Wir und sie]. In: Pokaz. Las, góra, a nad górą chmura, a nad chmurą dziura. Ausstellungskatalog BWA, Lublin 1983, unpag. (Nachdruck in: Co Słysać. Ausstellungskatalog, Warschau, Dawne Zakłady Norblina, Oddział Muzeum Techniki. Warszawa 1987, 97).

MODZELEWSKI, Jarosław/SOBCZYK, Marek: Dlaczego nie przyjechałeś [Warum bist Du nicht gekommen]!? In: Tylko dzisiaj wieczorem kochanie. Ausstellungskatalog, Lublin BWA. Lublin 1985, unpag.

NISBET, Peter: El Lissitzky – eine Einführung. In: El Lissitzky, 1890–1941. Retrospektive. Ausst. Sprengel Museum Hannover, 24. Januar – 10. April 1988. Hannover-Frankfurt/Main 1988, 10–42.

PACZKOWSKI, Andrzej: Droga do „mniejszego zła”. Strategia i taktyka obozu władzy, lipiec 1980 – styczeń 1982 [Der Weg zum „kleineren Übel”. Strategien und Taktiken des Machtlagers, Juli 1980 – Januar 1982]. Kraków 2002.

PAWLAK, Włodzimierz: Malarstwo środka [Malerei der Mitte]. In: Twoim bohaterem hołoto jest nuda przynosząca nieszczęście. Ausstellungskatalog, Posen, Galeria Wielka 19. Poznań 1986, unpag.

PAWŁOWSKI, Tadeusz: Happening, Warszawa 1988.

- PETROWA, Ewgenija: Der späte Malewitsch. Die letzte Etappe des Suprematismus. In: Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk; aus dem Staatlichen Russischen Museum St. Petersburg. Ausst. Bielefeld, Kunsthalle 2000. Bielefeld 2000, 9–15.
- PIOTROWSKI, Piotr: The „Thaw”. In: Odwilż. Sztuka ok. 1956 r. Ausstellungskatalog, Poznań, Muzeum Narodowe. Hg. v. Piotr PIOTROWSKI. Poznań 1996, 243–259.
- PIOTROWSKI, Piotr: Znaczenia Modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku [Bedeutungen des Modernismus. Zur Geschichte der polnischen Kunst nach 1945]. Poznań 1999.
- RAKITIN, Wassilij: Handwerker und Prophet. Tatlin und Malewitsch – Marginalien zu zwei Künstlerbiographien. In: Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932. Ausstellungskatalog, Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle. Hg. v. Bettina-Martine WOLTER und Bernhart SCHWENK. Frankfurt/Main 1992, 18–31.
- ROTTENBERG, Anda: Sztuka podziwu [Die Kunst des Bewunderung]. In: Sztuka podziwu. Ausstellungskatalog, Warschau, Galeria SHS. Warszawa 1985 (vervielfältigt).
- RUHRBERG, Karl: Die Malerei in Europa und Amerika 1945–1960. Die zweite Moderne. Köln 1992.
- SARABIANOV, Dmitrii: Kazimir Malevich and His Art, 1900–1930. In: Kazimir Malevich. 1878–1935. Ausst. Leningrad, Moskau, Amsterdam 1988–1989. Hg. v. Stedelijk Museum Amsterdam und Ministerstvo Kul'tury SSSR. Amsterdam 1988, 66–72.
- SITKOWSKA, Maryla: Grupa 1982–1992. Ausstellungskatalog, Warschau, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta. Warszawa 1992.
- SMIDT, Thorsten: Kunst neben dem Kriegsrecht. Die Gruppe „Grupa” im Warschau der 1980er Jahre (phil. Diss. Hamburg 2002). Berlin 2003 (www.dissertation.de/PDF/ts886.pdf).
- STACHELHAUS, Heiner: Kasimir Malewitsch: Ein tragischer Konflikt. Düsseldorf 1989.
- STANISŁAWSKI, Krzysztof: Von der neuen expression zur post-expression. In: Každemu czasowi jego sztuka. Arsenal '88, Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki. Ausstellungskatalog. Warszawa 1988, 214.
- WALDMAN, Diane: Georg Baselitz. Kunst auf der Kippe. In: Georg Baselitz, Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin 1996, 1–172.
- WERNER BÜTTNER, MARTIN KIPPENBERGER, ALBERT OEHLEN. Wahrheit ist Arbeit. Ausstellungskatalog. Essen, Museum Folkwang. Essen 1984.
- WŁODARCZYK, Wojciech: Visual Arts. In: Polish Realities. The Arts in Poland 1980–1989. Ausstell. Muzeum Sztuki Łódź / Third Eye Centre Glasgow 1990. Hg. v. Donald PIRIE, Jekaterina YOUNG und Christopher CARRELL. Glasgow 1990 (Changing perspectives series 1), 74–103.
- WOJCIECHOWSKI, Aleksander: Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych [Zeit der Trauer, Zeit der Hoffnung. Unabhängige Kunst der 80er Jahre]. Warszawa 1992.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 4: APS Foto; Abb. 2, 3, 5: Archiv des Verfassers; Abb. 6: Archiv Morissow.

Streszczenie: „Kraków – Mönchengladbach Wschodu.” „Nowi Dzicy” w Polsce i w Niemczech

W latach 80. XX w. niemal w całej Europie i USA pojawił się fenomen tzw. „nowego malarstwa”. Kiedy we wszystkich krajach objętych tym zjawiskiem ukuto dla niego oryginalne określenia, krytycy polscy – chcąc określić działania polskich artystów – przejęli niemiecką nazwę „Neue Wilde” – „Nowi Dzicy”. Nasuwa się w tym miejscu pytanie o model recepcji sztuki w okresie od 1980 do 1989 r., zasadniczo jednostronnej, dotyczącej tylko Polski. Można jednak zaobserwować w sztuce polskiej przekształcanie motywów i intencji, zmierzające ku wyraźnej emancypacji w stosunku do wzorów zachodnich.

Trzej młodzi malarze przebywający w Niemczech Zachodnich na stypendium „Solidarności” wyrazili swoje wrażenia w dość lakonicznej formule: „Kraków – Mönchengladbach Wschodu”. Artyści ci zauważyli, że ich malarstwo formalnie jest podobne do twórczości ich zachodnich kolegów. Powinowactwo duchowe dostrzegali zwłaszcza w działaniach formacji Martina Kippenbergera. Faktycznie jednak podczas przenoszenia niemieckich wzorów na grunt polskiego malarstwa zmieniono ich pierwotne intencje. Zostały one całkowicie odpolitycznione! W konfrontacji formalnie podobnych niemieckich i polskich dokonań malarstwo Kippenbergera wydaje się być o wiele bardziej upolitycznione niż to, które powstało w realiach stanu wojennego w Polsce.

Tak rozumiana może być przykładowa wędrówka motywu, jaką można zaobserwować w odniesieniu do drewnianej rzeźby Georga Baselitza. Marek Sobczyk przeniósł na płótno jego pracę „Wzorzec rzeźby” (1980). Jednak w trakcie tego artystycznego zabiegu przewartościował całkowicie sens tej osławionej figury, która naraziła Baselitza na zarzut neofaszystwu. (Niezamierzona) polityczna wymowa nabrała w nowym kontekście znaczenia egzystencjalnego orędzia.

Paradoksem jest, że podczas okresu pewnej izolacji, jakim był stan wojenny, miało w Polsce miejsce bardzo intensywne przejmowanie artystycznych wzorów z Niemiec. Jednak recepcja sztuki zachodniej, inaczej niż pod koniec lat 50. i w latach 60., nie była już tak całkowicie bezkrytyczna. Kiedy już w 1982 r. Wolfgang Max Faust podkreślał znaczenie regionalnych wartości w odniesieniu do współczesnego niemieckiego malarstwa, pozostającego w obrębie ujednoczonego, międzynarodowego nurtu, nie mogło to pozostać bez wpływu na polskie malarstwo lat 80. W Polsce w konfrontacji z niemieckimi wzorami rozwinęła się owa koncepcja powrotu do własnej tradycji.

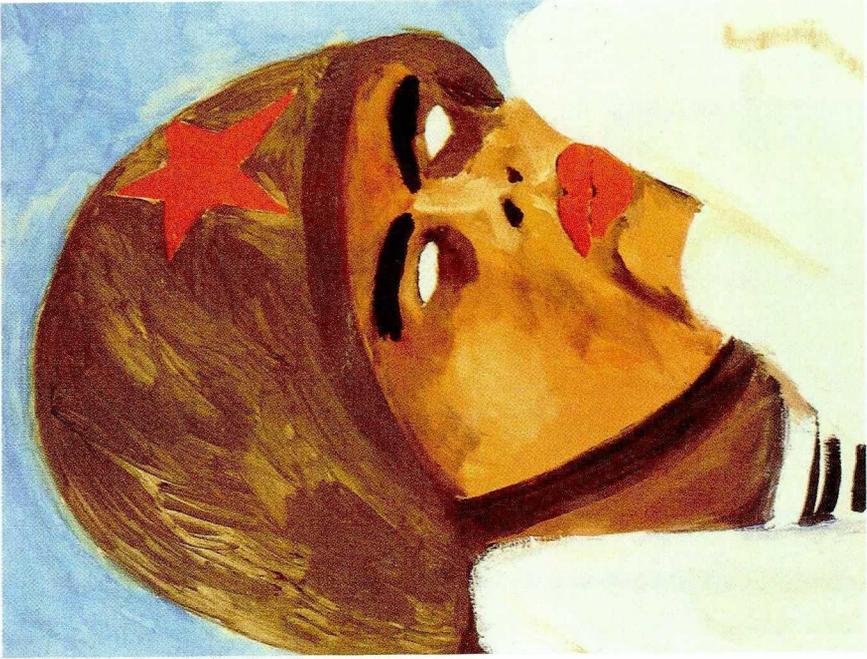


Abb. 2: Pawel Kowalewski, Mon cheri Bolschevq, 1984



Abb. 1: Martin Kippenberger, Strahlemann aus dem öffentlichen Dienst, 1977

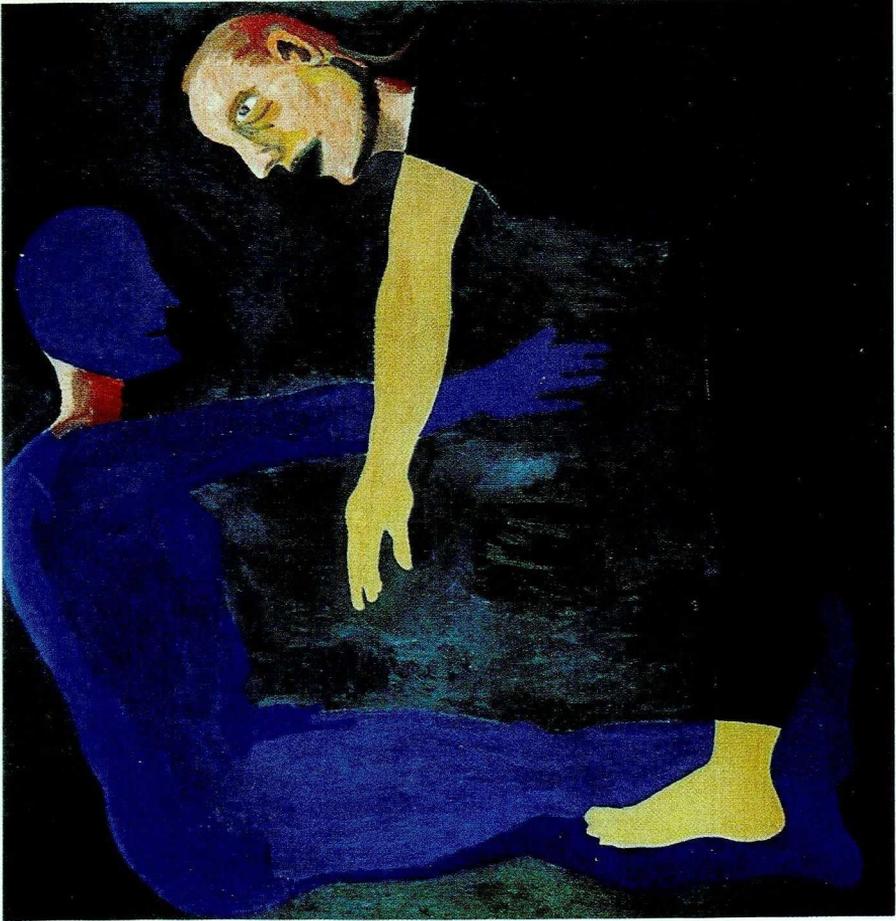


Abb. 3: Marek Sobczyk, Ein guter Mensch beugt sich über einen schlechten Menschen, 1984



Abb. 4: Georg Baselitz, Modell für eine Skulptur, 1979/1980



Abb. 5: Pawel Kowalewski, Blaues Quadrat auf blauem Grund. Den Verteidigern des Winterpalastes zu Ehren, 1983

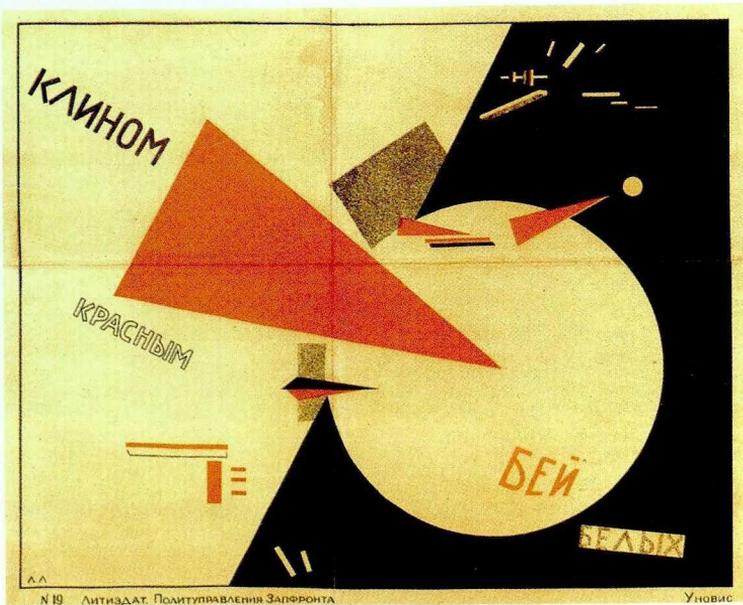


Abb. 6: El Lissitzky, Schlagt die Weißen mit dem Roten Keil, 1920