

Maria Poprzęcka

ZEITGENÖSSISCHE POLNISCHE KÜNSTLERINNEN

Im Herbst 1991 wurde im Warschauer Nationalmuseum die große Ausstellung *Polnische Künstlerinnen* eröffnet. Die Ausstellung, die von einem Team unter der Leitung der Kuratorin der Galerie polnischer Malerei, Agnieszka Morawińska, zusammengestellt wurde, zeigte die Werke polnischer Malerinnen von dem Zeitpunkt ihrer ersten Belegbarkeit an bis heute.¹ Den eleganten Rahmen zu der Ausstellung hat die bekannte Bühnenbildnerin Krystyna Zachwatowicz-Wajda entworfen. Der offiziellen Eröffnung ging eine exklusive Vernissage voraus, die von der Gesellschaft der Freunde des Museums organisiert wurde. So hat also der Feminismus mit Schwung, Eleganz und Geschmack Einzug in das polnische Kunstleben gehalten.

Die Warschauer Ausstellung, (die danach in reduzierter Form im National Museum of Arts in Washington wiederholt wurde)², war die erste umfangreichere Präsentation der Kunstwerke von Frauen im Nachkriegspolen (über 600 Arbeiten). Eine ganze Reihe von ‚Frauen‘-Ausstellungen (24) wurden in der Zwischenkriegszeit organisiert, eine Zeit, die sich aus der historischen Perspektive betrachtet als für Frauen besonders günstig erwiesen hat. Gerade damals hatten Frauen im Vergleich zu früher ungleich größere Möglichkeiten, ihre künstlerischen Vorhaben und Ambitionen zu realisieren. 1937 nahmen 43 polnische Künstlerinnen an der Ausstellung *Les Femmes Artistes d'Europe* im Pariser Musée du Jeu de Paume teil. Am Vorabend des Krieges, 1939, gab es in Warschau gleich zwei Ausstellungen zur Kunst von Frauen, die letzte unter dem Titel *Welt der*

¹ *Artystki polskie*. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Warschau. Warschau 1991. Dort ausführliche Biographien und Bibliographien.

² *Voices of Freedom: Polish Women Artists and the Avant-Garde 1880-1990*. National Museum of Women in the Arts. Washington 1991/92.

Frau.

Die von den kommunistischen Machthabern Polens offiziell verordnete Gleichberechtigung von Frauen machte dieses Problem für lange Zeit gegenstandslos. Im übrigen war die Gleichberechtigung im Bereich der Kunst nicht nur vorgetäuscht. Die Künstlerinnen konnten im künstlerischen Leben, in den Akademien, im Schulwesen und in den Gewerkschaften die starke Position, die sie in der Zwischenkriegszeit erreicht hatten, halten. Bezeichnend ist übrigens, daß die Initiative, eine große Ausstellung über die Kunst von Frauen zu organisieren, nicht von den Künstlerinnen, sondern von der Kunsthistorikerin Agnieszka Morawińska ausging. „Die Absonderung des künstlerischen Schaffens von Frauen durch die Organisation einer eigenen Ausstellung rief unterschiedliche, häufig negative Reaktionen hervor. Sogar Leute, die eine Gleichstellung von Frauen befürworteten, bestritten die Berechtigung eines solchen Themas, andere bezweifelten, daß die Kunst von Frauen einen künstlerischen Wert hat, der sie für einen Platz im Nationalmuseum prädestiniert.“ Der Organisatorin der Ausstellung zufolge „hatten auch die modernen Künstlerinnen – abgesehen von einer kleinen Handvoll, die ihre eigenen Bedingungen bewußt thematisierten – Vorbehalte, an einer ‚weiblichen‘ Ausstellung teilzunehmen, obwohl schließlich doch keine ihre Teilnahme verweigerte“³.

Die Ausstellung in Warschau war eine Reaktion auf die Forderung, das „verborgene Erbe“⁴ der Kunst von Frauen wieder hervorzuholen, in Erinnerung zu bringen, zu rehabilitieren und aufzuwerten. Die Frage, die 1971 die große amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin gestellt hatte: „Warum gibt es keine großen Künstlerinnen?“⁵ – eröffnete eine nun schon über zwanzig Jahre andauernde Diskussion über die Stellung und die Rolle der Frau in der Kunst

³ A. Morawińska, „Artystki polskie“. In: *Artystki polskie*. Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Warschau. Warschau 1991, S. 9.

⁴ Begriff aus: E. Tufts, *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*. New York 1974.

⁵ L. Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?“. In: *Art And Sexual Politics. Women's Liberation, Women Artists and Art History*. T. Hess, E. Baker eds.. London 1973 (der Artikel wurde mehrfach unter leicht verändertem Titel veröffentlicht).

und der Kunstgeschichte. Sowohl in der feministischen Kunstgeschichte wie auch in der feministischen Kritik gibt es Abhandlungen⁶, in denen versucht wird, die Hauptprobleme und Hauptgedanken, die sich durch Hunderte von Publikationen sehr unterschiedlichen Charakters hindurchziehen, (von hitziger Publizistik über gewissenhafte Ausstellungskataloge und Monographien bis hin zu theoretischen Disputen) herauszustellen. Es zeichnen sich hier mindestens zwei Haltungen ab. Die ältere der beiden hat zum Ziel, daß die Kunstwerke von Frauen anerkannt werden und ihre Gleichwertigkeit verdeutlicht wird. Diese Absicht war verbunden mit einer Nivellierung der Unterschiede zwischen Kunst von Frauen und Kunst von Männern. Die jüngere Generation seit den achtziger Jahren betont gerade diese Unterschiede und fordert Gleichberechtigung unter bewußter Anerkennung der Andersartigkeit von Frauen. Die vielen verschiedenen Äußerungen und Aktivitäten zeugen von der Vitalität der intellektuellen und künstlerischen feministischen Bewegung. Dies gilt jedoch nicht für Polen. Die Ausstellung, von der die Rede war, löste weder – obwohl sie ein Erfolg war – die erwartete Diskussion aus, noch spielte sie in Polen für das Interesse an Kunst von Frauen jene initiiierende Rolle wie die vor zwanzig Jahren von L. Nochlin und A. S. Harris organisierte bahnbrechende Ausstellung *Women Artists 1550-1950*, die 1976 in Los Angeles und anschließend in einigen anderen großen amerikanischen Museen gezeigt wurde. Ähnlich langsam und widerstrebend werden in Polen alle Initiativen im Bereich der Frauenforschung aufgenommen.

Es ist eher die Aufgabe eines Soziologen als die eines Kunsthistorikers, die Ursachen für den schwachen Widerhall, den der moderne Feminismus in Polen findet, zu klären. Intuitiv kann man mehrere, unterschiedliche Gründe nennen: die traditionellen Sitten, die sich auf die Autorität der katholischen Kirche stützen, die vom kommunistischen System übernommene Schein-Gleichberechtigung und seit einigen Jahren auch der permanente Druck der politischen Ereignisse, die andere Probleme in den Hintergrund drängen. Auf dem Gebiet der Kunst sieht es wieder anders aus. Auch ohne fe-

⁶ T. Gouma-Peterson, P. Matthews, „The Feminist Critique of Art History“. In: *The Art Bulletin* LXIX, Nr. 3, 1987, S. 326-357 (ausführliche Bibliographie zur feministischen Kunstgeschichte).

ministische Programme und Schlagworte haben Frauen in den letzten Jahrzehnten in der Welt der Kunst eine sehr starke Position erreicht. Der zur Zeit auf internationaler Szene zweifellos bekannteste polnische Künstler ist eine Frau – Magdalena Abakanowicz. Sie ist die bedeutendste – wenn auch nicht die einzige. Mißt man den Rang polnischer Künstlerinnen an ihrer Teilnahme bei internationalen und nationalen Ausstellungen, an ihrer Präsenz in privaten Sammlungen und Museen zeitgenössischer Kunst, an ihrer Tätigkeit in Kunstakademien und -institutionen, so kann man zu dem Schluß kommen, daß gerade die Kunst jener Bereich ist, vielleicht der einzige, wo Frauen keine schwache Minderheit darstellen. Die auf die Zwischenkriegszeit zurückgehende Tradition, am künstlerischen Leben teilzunehmen, ermöglichte ihnen auch, die Gefahren, die ein Separatismus, eine Abkapselung in der Eigenheit und Andersartigkeit der weiblichen Kunst bzw. die Schaffung einer weiblichen Gegenkultur birgt, zu umgehen.

Eine der grundlegenden Fragen der Frauenkunstgeschichte betrifft die Existenz eines eigenen weiblichen Stils, der sich aus den biologischen und kulturellen Erfahrungen des „Frau-Seins“ ergibt, eines Stils, der sich in Form und Ausdruck von der Kunst unterscheidet, die von Männern geschaffen wurde. Diese Auffassung scheint im ersten Moment anziehend und überzeugend, sie paßt außerdem zu unseren (auch von Frauen gerne geteilten) stereotypen Vorstellungen zum Thema ‚Weiblichkeit‘ (u.a. Sensibilität, Direktheit, Gefühlsbetontheit, Subtilität). Aber schon ein kurzer historischer Überblick widerlegt die These von einem „weiblichen Stil“. Die Werke der „Old Mistresses“⁷ sind immer der Kunst ihrer Zeit näher als sich untereinander. Sie bilden weder eine zusammenhängende gesonderte Einheit, noch kann man den Verlauf ihrer Entwicklung nachzeichnen. Der Einfluß der Epoche, ihres Stils und ihrer Konventionen erweist sich als viel stärker als die biologischen Bedingungen.

Von weiblicher Kunst kann erst in der Moderne die Rede sein, als der Ausdruck der eigenen Persönlichkeit zur Hauptfunktion und die existentiellen Erfahrungen des Künstlers zum Thema der Kunst

⁷ Begriff aus: R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York 1981.

werden. Nun erst zeigt sich deutlich, daß Kunst von Frauen anders ist. In der vorliegenden Darstellung über moderne polnische Künstlerinnen fiel angesichts der Notwendigkeit, aus einem sehr reichen Material eine Auswahl zu treffen, die Entscheidung zugunsten jener Kunst von Frauen aus, bei der diese Andersartigkeit ein wesentlicher Faktor des Schaffens ist.

In der polnischen Kunst war Alina Szapocznikow (1926-1973) die erste Künstlerin, für die dieser Aspekt eine wesentliche Rolle spielte. Die frühzeitig verstorbene Künstlerin machte die schwersten Erfahrungen unseres Jahrhunderts durch. Sie kam, fast noch ein Kind, in ein Lager nach Auschwitz und verbrachte beinahe fünf Jahre in nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Als sie nach dem Studium in Prag und Paris in den fünfziger Jahren nach Polen zurückkehrte, versuchte sie den Sozialismus mit den modernen Strömungen der europäischen Kunst zu verbinden. In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts änderte sie ihre Ausdrucksmittel. Die Form ihrer Skulpturen war noch erkennbar, aber es ging ihr schon nicht mehr um die Abbildung einer konkreten Gestalt, sondern um die Wirkungskraft der Biologie des Lebens. Nachdem sie sich 1963 in Paris niedergelassen hatte, entdeckte Szapocznikow die neuen Möglichkeiten, die den Bildhauern durch die künstlichen, leicht zu bearbeitenden Materialien, die eine freiere Gestaltung der Form erlaubten als die traditionellen Materialien, geboten wurden.

Die Künstlerin fertigte Abgüsse ihres eigenen Körpers an, vielfältigte Mund, Brüste, Bauch in farbigen synthetischen Harzen (Polyester) und machte sich die Lichteffekte zunutze. Ein anderes, von Szapocznikow verwendetes Material war Polyurethan, ein Stoff, der bei der Kristallisation an der Luft seinen Umfang beträchtlich erweitert. So entstanden Skulpturen mit Abgüssen von einem Körper, die in flüssiges Polyurethan getaucht waren. Unter dem Gefühl der Bedrohung durch Krebs entstand der Zyklus *Tumeurs* - Geschwüre, unförmige Klumpen aus Harz, in die die Künstlerin Fotografien, die für sie von Bedeutung waren, einarbeitete. Es fanden sich gewöhnliche Andenken und sehr persönliche Zitate aus ihrem Leben darunter – alles, was der Fixierung vergänglicher Momente dient. Im letzten Jahr ihres Lebens fertigte Szapocznikow einen Abguß des nackten Körpers ihres Sohnes Piotr an. In Stücke zer-

schlagen wurde er zur Grundlage des *Herbariums* – eines Pflanzenalbums, einer Form der Erhaltung der eigenen Existenz durch „eine Spur im Fleisch vom eigenen Fleisch“.

Aufgrund des spezifischen, dem Werk von Alina Szapocznikow eigenen Naturalismus, der Verarbeitung der Geschichte des eigenen Körpers, seines Erblühens, seiner Schönheit, seiner Krankheit und seines Leidens ist man geneigt, ihre Werke in den Kontext jener Kunst von Frauen zu stellen, die ihre biologische Andersartigkeit programmatisch manifestieren. In dieser Kunstrichtung, die gerade die in ‚Women’s Lib‘ engagierten Amerikanerinnen vertreten, wird die eigene Körperlichkeit, Geschlechtlichkeit und Erotik zur Schau gestellt und zelebriert. Besonders in den 70er Jahren gab es zahlreiche Ausstellungen und Aktivitäten, von denen schwer zu sagen ist, wieviel daran Provokation und notwendige Verletzung von Sittentabus war, wieviel Narzißmus und Nymphomanie und wieviel der Kunst jener Zeit entsprechender Körperausdruck. Die Ähnlichkeit, die die Kunst von Szapocznikow mit „biologischen Vorstellungen“ hat, scheint oberflächlich und täuschend. Die Schwäche jener Kunst – die auch von der weiblichen Kritik wahrgenommen wurde – resultiert unter anderem daraus, daß sie im Grunde aus der konventionellen Überzeugung entstanden ist, schon das alleinige Sich-Berufen auf das Geschlecht, auf die weibliche Erfahrung bringe Kunst hervor. Die Botschaft, die in der Kunst Szapocznikows enthalten ist, ist universeller. In ihren Werken will sie „die Unbeständigkeit in den Höhlen unseres Körpers, in den Spuren unserer Schritte auf dieser Erde rühmen. Durch Abdrücke eines Körpers in durchsichtigem Polyesteryn die flüchtigen Momente des Lebens, seine Paradoxe und seine Absurdität festhalten“⁸. Szapocznikow ist die Bildhauerin, die eine beständige Form der Plastik geschaffen hat. Die Künstlerin „verzichtete niemals darauf, Phantasiegebilde zu schaffen und sorgte dafür, daß es auch wirklich Phantasien waren, d.h. daß sie wie Steine waren, die das Meer geformt hatte, nicht jedoch wie die

⁸ A. Szapocznikow, „Mon oeuvre pousse ses racines...“. In: *Katalog zur Ausstellung. Alina Szapocznikow. Tumeurs, herbier*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1973.

einzelne Spur eines einzelnen Fußes auf nassem Ufersand".⁹

Viele polnische Künstlerinnen vermitteln ihre weibliche Erfahrung und bleiben dabei den traditionellen Maltechniken treu. Teresa Pałowska (geb. 1929) ist eine Malerin, die ihr ganzes Leben lang mit Kunstschulen in Verbindung stand. Ihre Malerei gehört zu der großen internationalen Strömung einer neuen Figurierung. Pałowska malt großformatige Bilder, die die thematischen Zyklen: *Tage, Gewalt, Geschlossene Räume, Magische Figuren* bilden. Sie arbeitet mit großen geschmackvollen Farbflächen, zwischen denen irgendwo ein Streifen kräftiger greller Farbe hervorbricht. Aus den farbigen Flächen treten Gestalten, Silhouetten und Schatten hervor, von deren Weiblichkeit ihre Haltung, ein bestimmtes anatomisches Detail und weibliche Requisiten wie Strumpfbänder, farbige Strümpfe, hochhackige Schuhe, Bänder und Schleifen zeugen. Ein abstrakter Fleck trifft mit dem Inhalt einer Damengarderobe zusammen. Die Kunst Pałowskas ist eher symbolisch als mimetisch, dynamisch, aber nicht erzählerisch. Sie arbeitet gerne mit dem Fragment, dem Teil anstelle des Ganzen, der Silhouette anstatt der modellierten, dreidimensionalen Gestalt, sowie mit Porträts ohne Gesicht. Die weiblichen Figuren zeigen ein bestimmtes intimes Detail, ein bestimmtes Merkmal ihrer Weiblichkeit, oder bleiben unbekannt, ungreifbar, kaum einen Moment lang, in einer zufälligen Bewegung, deren Ziel wir nicht kennen, wahrgenommen.

Den gängigen Vorstellungen von weiblicher Kunst als lyrisch, intim, ruhig am nächsten ist die Malerei von Elżbieta Sikorska (geb. 1950). Die Künstlerin arbeitet mit traditionellen Mitteln, malt Öl auf Leinwand, was schon langsam eine Seltenheit wird. Ihre in den achtziger Jahren entstandenen Bilder knüpfen an die Tradition des Postimpressionismus an, insbesondere an die polnische Kunst der Jahrhundertwende. Damals wandte sich die Malerin von der für ihre früheren Bilder typischen Thematik, die zu literarischen Kommentaren anregte, ab und kehrte zu den elementaren Quellen des künstlerischen Ausdrucks zurück. Ihre Bilder zeigen gewöhnlich das Innere einer Wohnung mit intimer häuslicher Atmosphäre, einem Fenster, Pflan-

⁹ M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*. Kraków-Wrocław 1983, S. 312.

zen in Blumentöpfen und einer Figur – einem Selbstporträt – im Hintergrund. Die Aura des Abgeschiedenen hat etwas von einem Zufluchtsort vor der äußeren, weiten und fremden Welt. Diese Bilder sind von einer altmodischen, malerischen Schönheit. Die satte Farbe erinnert an orientalische Keramik mit ihrem gedämpften, opalisierenden Nuancenreichtum. Altmodisch, weit entfernt von aggressivem Feminismus sind auch die Emotionen, die die Bilder hervorrufen. Wir haben zu tun mit etwas Zerbrechlichem, Wehrlosem, das einen ruhigen, liebevollen Zufluchtsort sucht.

Die traditionelle, realistische Darstellung, das Erzeugen von Stimmungen und Farben wie aus dem vorigen Jahrhundert, ist in der Kunst Sikorskas eine bewußte, künstlerische Wahl. Die Anknüpfung an die Ästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts kann man auch im Werk anderer Künstlerinnen feststellen. Assoziationen mit der Kunst jener Zeit, in erster Linie mit dem Werk Rodins, rufen die Skulpturen von Barbara Falender (geb. 1947) hervor. Die bevorzugten Materialien für ihre Skulpturen sind Marmor und Granit. Sie verbindet häufig in einem Werk verschiedene Steinsorten (verschiedener Farbe und Struktur) miteinander oder bringt Elemente aus Bronze oder Chromstahl mit ein. Die Künstlerin greift in ihrem Werk die uralten Themen Geschlechter, Erotik und Vergänglichkeit auf. Die Ausdruckskraft dieser Skulpturen beruht in hohem Maße auf dem Kontrast von Realem und Abstraktem. Die realen, mit mimetischer Treue behandelten Formen des menschlichen Körpers, werden in einen rohen Marmorklotz eingeschmolzen. Die in ihrem Realismus im wahrsten Sinne des Wortes sinnlichen Körper, ihre Gesten, ihre Annäherungen und Umarmungen werden von der rohen, unbearbeiteten Materie verschlungen. Das Licht, das von der perfekt bearbeiteten – glatten, glänzenden Oberfläche eines Steins oder Metalls reflektiert wird, kontrastiert mit der matten, unebenen Faktur des Materials.

Die Kategorie der ‚Weiblichkeit‘ – so wie sie sich im Werk von Pağowska, Sikorska oder Falender manifestiert – ist Gegenstand des ironischen Protestes der Künstlerinnen selbst. Die Wegbereiterin der feministischen Kunst in Polen, Maria Pinińska-Bereś machte die weiblichen Lebensbedingungen zum Gegenstand ihrer Skulpturen, Aktionen und Performances. Eine ihrer frühen Skulpturen, ein weib-

licher Torso im Badeanzug, war mit der Frage: *Ist die Frau ein menschliches Wesen?* betitelt. In den 60er Jahren fing sie an, im Geiste der Pop-Art, für ihre Werke traditionell weibliche Accessoires wie Kissen, Decken, Tischdecken, Küchengeschirr zu verwenden bzw. sie auf groteske Weise zu paraphrasieren. Sie machte Anspielungen auf verschiedene Teile des weiblichen Körpers als abgenutzte erotische Symbole. Viele ihrer Werke enthalten ironische Kommentare in der sorgfältigen Handschrift einer braven Schülerin. Pinińska-Bereś erfand ein Emblem für ihre ostentativ feministische Kunst – die Farbe Rosa, die zu ihrem ‚Markenzeichen‘ wurde. In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre fing sie an, Objekte mit anzüglicher, erotischer Form, ausgestopft wie Kissen und meist unter Verwendung ihrer geliebten ‚weiblichen‘ Farbe Rosa zu schaffen. Ihre neuen Arbeiten, knüpfen im Geist der Postmoderne, aber nicht ohne Ironie an bekannte Werke der modernen Kunst an.

Eine andere Vertreterin einer bewußt feministischen Kunst ist Izabella Gustowska (geb. 1948). Auf der Suche nach ihren Wurzeln beruft sie sich auf Künstlerinnen wie Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Virginia Woolf, Diane Arbus. Besonders fasziniert sie das Problem der Dualität des Daseins, der zwillingshaften Ähnlichkeit der Formen und Existenzen. Gustowska verwendet sehr unterschiedliche Techniken, gewöhnlich ihre eigenen Erfindungen: Kombinationen aus Photographien, Auto-offset und verschiedenen Maltechniken sowie weichen, kissenartigen Formen. Ihre Welt der Phantasie ist eine ausschließlich weibliche Welt, die von verschiedenen Aspekten – geistig und körperlich – intensiv erlebter Weiblichkeit beherrscht wird.

In den 80er Jahren griffen viele polnische Künstlerinnen publizistisch-politische Themen auf. Diese Form des künstlerischen Schaffens, die unter dem Druck der aktuellen politischen Ereignisse entstand und einen Teil der unabhängigen Kultur jener Jahre ausmachte, war für die meisten von ihnen nur eine Episode. Sie erwuchs aus den kollektiven Erlebnissen in Zusammenhang mit den Freiheitsbestrebungen der Solidarność und dem Schock durch die Einführung des Kriegszustandes 1981 und verschwand mit der veränderten politischen Situation des Landes. Eine der wenigen polnischen

Künstlerinnen, die das Problem der Macht nicht nur im gegebenen aktuellen Kontext betrachtet, ist Zofia Kulik (geb. 1947). Die antitotalitäre Aussage ihrer Arbeiten war Grund dafür, daß ihr in den siebziger Jahren die Reiseerlaubnis verweigert wurde. In den letzten Jahren arbeitet die Künstlerin an einer reichen Photo-Dokumentation autokratischer Posen, Gesten und Attribute. Unter Mißachtung der Sittentabus verwendet sie Fotografien eines nackten männlichen Modells, das die von Herrscherdenkmälern bekannten Posen einnimmt. Fasziniert von den Parallelen zwischen der totalitären, männlichen Ordnung und der symmetrischen, ornamentalen Ordnung in der Kunst, stellt Kulik aus diesen Fotografien kaleidoskopartige, symmetrische, schwarz-weiße, feste, mechanische Kompositionen zusammen, die an den Rhythmus gotischer Portale, die Strenge einer Parade, oder die lebendigen Teppiche, die von abgerichteten Sportmannschaften in kommunistischen Stadien gebildet werden, erinnern.

Mit dem Aufkommen von New Age und dem wachsenden Interesse an Themen wie Ökologie, Kosmos, Meditationstechniken, Mystizismus, Magie und Okkultismus entwickelte sich eine vollkommen neue Form von Frauenkunst. Ihre früheste Vertreterin ist Janina Kraupe (geb. 1921). Schon während des Krieges interessierte sie sich für Fragen wie Telepathie, Unterbewußtsein und Geheimwissen. Sie ist bewandert in Astrologie und indischer Philosophie. Ihre Schaffensmethode beruht auf automatischem Schreiben: spontan, unter dem Einfluß von Musik oder Poesie skizzierte Zeichen bilden das Material für ihre Bilder. Die in verschiedenen Techniken (Acryl, Aquarell, Linolschnitt) ausgeführten Bilder von Kraupe sind aus Streifen, die in farbigen Rechtecken eingeschlossen sind, der Phantasie und ihrer Aufzeichnung konstruiert. Diese automatische Aufzeichnung ist in ihrer eigenen Handschrift festgehalten, deren schnelle und leicht fließenden Linien an orientalische Alphabete erinnern. Unbekannte Buchstaben und Noten bestimmen die melodischen Linien und das Pulsieren des Lautes. Viele Bilder von Janina Kraupe sind künstlerische Äquivalente musikalischer Werke, deren Rhythmus, Gattung oder Autor im Titel angegeben ist. Ähnlich eigentümlich sind auch die Partituren, die die Künstlerin für die sie inspirierenden Landschaften schafft. Daneben entstehen Bilder aus

okkultistischer Tradition, die komplizierte alchemistische und tantrische Symbole enthalten. Die Künstlerin bearbeitet und zeichnet auch Horoskope, deren Regenbogenfarben der Anordnung der Planeten entsprechen. Kraupe bekennt sich nämlich zu ihrem Glauben an kosmische Energie, an der sie teilhat durch ihre Intuition und Phantasie, durch ihre Kunst, die unabhängig von sinnlicher Wahrnehmung ist, erwachsen aus Meditation, aber auch aus dem Entzücken über die Schönheit der Welt, ihre geheimnisvolle Harmonie der Farben und Laute erwachsen ist.

Dem Geheimwissen, der Magie, der Lehre der östlichen Weisen ist auch das Werk der jungen Künstlerin Anna Maria Bauer zugewandt. Die Arbeiten von Bauer, die in verschiedenen Techniken ausgeführt sind (Collage, Grafik, Malerei, Keramik, Stoff), bilden die Form eines Buches. Verschiedene Formen von Aufzeichnungen inspirieren sie: Siegelabdrücke, Tontafeln, chinesische Kalligraphie. Die Bücher von Anna Bauer, die auch Gedichte schreibt, sind eine Art privates Tagebuch, das von einer sonderbaren, geheimnisvollen Stimmung durchdrungen ist. Weit entfernt von kalter Intellektualität, schöpft die Künstlerin aus verschiedenen Quellen der Inspiration, aus Mythen, Religion und Glauben und wandelt sie um in eine eigene, lyrische und intime Kunst.

Auch die Arbeiten von Krystiana Robb-Narbutt (geb. 1945) sind als Echo metaphysischer Erfahrungen zu verstehen. Ihre Zeichnungen aus tausenden kleiner, mit Tusche gezeichneter Striche und Punkte erwecken den Eindruck, sie seien als Ergebnis eines natürlichen Kristallisationsprozesses entstanden. Aus der feinen Zeichnung treten jedoch kompakte, feste Formen hervor. Die Feinheit der Ausführung ist verbunden mit einer maximalen Vereinfachung der Komposition, so daß die Bilder sich an der Grenze zwischen darstellender Kunst und Abstraktion zu befinden scheinen. Die Gegenstände als symbolische, poetische Ideogramme erscheinen in einem unbestimmten Raum, der nur elementar in einen Streifen Himmel und einen Streifen Erde unterteilt ist.

Am deutlichsten mit der Ära des Wassermanns verbunden ist die Malerei von Felicyta bzw. Elżbieta Zastawna-Chachaj (geb. 1945). Die Künstlerin malt auf Leinwand, die nicht auf Blendrahmen gespannt und aus mehreren Schichten zusammengeklebt ist, so daß der

Eindruck zerknitterter, ausgemergelter Haut entsteht. Sie mischt verschiedene Techniken, verwendet Tempera und Acryl um so ein durchsichtiges, farbenfrohes Kolorit zu erreichen. Die Heldin ihrer Bilder ist sie selbst – Felicyta – und ihr metaphorisches alterego. Sie setzen sich zusammen zu einer Art poetisch-lyrischer Autobiographie der Malerin. Nicht Fakten, sondern Emotionen sind darin vorherrschend, es passieren unwahrscheinliche Geschichten wie im Traum oder im Märchen von der wundersamen Prinzessin Felicyta. Das imaginäre Porträt von Felicyta, wie es sich aus ihren Bildern ergibt, ist zugleich narzißtisch, träumerisch, erotisch, kitschig, vor allem aber magisch.

Die Künstlerin, die am bewußtesten sich selbst in ihrem Werk präsentiert, ist Ewa Kuryluk (geb. 1946) – Malerin, Zeichnerin, Konstrukteurin von Rauminstallationen, Kunsthistorikerin und -kritikerin, Romanautorin und aktives Mitglied bei ‚Amnesty International‘ und ‚Helsinki Watch‘. So vielseitig wie ihre Fähigkeiten und Aktivitäten, so groß ist ihre Erfahrung. Sie ist eine Wanderkünstlerin, beherrscht viele Sprachen, wechselt häufig ihren Wohnort, das Land, die Stadt. Ihre Kunst oszilliert zwischen Vivisektion und Exhibitionismus. Sie ist der strengen formalen Disziplin der Konturenzeichnung unterworfen. Seit den 80er Jahren zeichnet Kuryluk mit roten Textmarkern und weißer Acrylfarbe auf weiche Baumwolleinwand. Sie präsentiert sie in Form von Rauminstallationen, deren Titel sich gewöhnlich auf klassische Themen, elementare Vorstellungen oder erotische Symbolik beziehen. Seit Jahren fasziniert von dem „wahren Bild“, von dem ihre Kunst inspiriert wird, widmete sie ein ausgedehntes wissenschaftliches Studium dem Veraikon – dem Schweiß Tuch der Hl. Veronika.¹⁰ Ihre jüngsten Kompositionen enthalten auch Texte: „ich zeichne, was ich nicht schreiben kann, ich schreibe, was ich nicht zeichnen kann“ – erläutert die Künstlerin.

Schließlich Magdalena Abakanowicz (geb. 1930), die von vielen Kritikern unter den Künstlern, die mit Faser arbeiten, für die bedeutendste der Welt gehalten wird. Es kam einer regelrechten Revolu-

¹⁰ E. Kuryluk, *Veronica and her Cloth. Source, Symbolism and Structure of a True Image*. Oxford.

tion gleich, als Abakanowicz die Webekunst von ihrer traditionellen Rolle als Dekorationskunst befreit hat und diese ewig weibliche Technik zu einem universellen Mittel der künstlerischen Aussage gemacht hat. Seit den 60er Jahren sind ihre Arbeiten für viele Künstler, die mit Faser arbeiten, wegweisend in bezug auf technische und formale Experimente. Die Entwicklung ihrer Konzeption fängt an bei zweidimensionalen Bildern in klassischer Webtechnik und reicht bis zu der freien Gestaltung von Objekten im Raum.

Abakanowicz verwendet immer natürliche Materialien: Sisalfasern, Hanf, Leinen, Wolle, Pferdehaar. Seit ihren großen Einzelausstellungen im Jahre 1964 ist der Begriff „Abakan“ gebräuchlich, mit dem anfänglich ihre gewebten Reliefs, später auch die dreidimensionalen, im freien Raum schwebenden Objekte bezeichnet wurden. Die Arbeiten aus dieser Zeit wecken anatomische, sexuelle – sowohl vaginale als auch phallische Assoziationen. Daneben hat die Künstlerin eine Serie von Arbeiten unter dem Titel *Gewänder* angefertigt. Dabei handelt es sich um riesige, mantelähnliche Formen, die aus großen, grob gewebten Stoffflächen zusammengenäht sind.

Seit den siebziger Jahren ist das Thema der Arbeiten von Abakanowicz die menschliche Gestalt, die neuen Ausdruckswert gewinnt durch die Vervielfältigung und Wiederholung ein- und derselben markanten Form. Diese Kompositionen, die die Künstlerin *Alterationen* nennt, bilden die Zyklen: *Köpfe*, *Sitzende Figuren*, *Rücken* und den 800 Teile zählenden Zyklus *Embryologie*. Ihre Ausstellungen hatten damals den Charakter von Rauminstallationen oder Environments.

Zu Beginn der 80er Jahre hat Abakanowicz angefangen, ihre Arbeiten in Landschaften aufzustellen. 1985 schuf sie im Auftrag des italienischen Kunstsammlers Giuliano Gori 333 hohle, in Bronze gegossene menschliche Gestalten, die sie im verwilderten Teil eines Grundstücks in der Toskana aufstellte und *Katharsis* nannte.

1987 entstand im Auftrag des Israelischen Museums in Jerusalem die Komposition *Negev* – ein monumentales Environment aus riesigen, in Stein gehauenen Kreisen. Zugleich arbeitet die Künstlerin an dem Zyklus *Gesichter oder Anonyme Porträts* – Masken aus Sackleinen, die mit Harz zusammengeklebt sind sowie an dem Zyklus *Kriegsspiele* – aus großen Baumstümpfen mit schmiedeeisernen

Teilen. Die Künstlerin verwendet weiterhin Faser, aber auch Holz, Stein und Bronze, die das Monumentale und Beständige ihrer Skulpturen unterstreichen.

Die Künstlerin hat über 80 Einzelausstellungen ihrer Arbeiten in Museen und Galerien Europas, beider Amerikas, Australiens und Japans kreiert. Kreiert – weil jede einzelne Ausstellung ein Kunstwerk für sich war. Abakanowicz spricht und schreibt über ihr Werk mit ungewöhnlicher Ernsthaftigkeit und Freimütigkeit. Sie verteidigt die Magie der Kunst und fordert den Betrachter auf, die Werke unmittelbar zu erfahren und nicht zu versuchen, sie in Worte umzusetzen oder ihre Symbole zu deuten.

Bei der Wahl der Künstlerinnen für diese Präsentation war meine Hauptabsicht, den Reichtum und die Verschiedenartigkeit der zur Zeit in Polen entstehenden Kunst von Frauen aufzuzeigen. Alle Techniken sind hier vertreten: vom klassischen Ölgemälde auf Leinwand bis hin zu Rauminstallationen aus ganz unkonventionellen Materialien, von handwerklicher Perfektion bei der Bearbeitung des Materials bis hin zu unbeständigen und zufälligen Objekten. Die Skala dieser Kunst reicht von präzise ziselierten, kleinen Formen bis hin zu in ihrer Aussage beinahe megalithischen Steinblöcken. Die Künstlerinnen, die sich ihrer weiblichen Andersartigkeit bewußt sind, bringen diese auf verschiedene Weise zum Ausdruck: indem sie ihre intimen, körperlichen Erfahrungen enthüllen, indem sie die Geheimnisse ihres Geschlechts verborgen halten, indem sie ihre Kraft und ihren Mut zu revolutionären Taten manifestieren, indem sie liebevoll Erinnerungen sammeln und ihre Träume bewahren. Kunst von Frauen hat verschiedene Stimmen, kann Flüstern, Schreien oder melodischer Ausruf sein.

Die Frauen, die diese Kunst schaffen, sind ebenfalls sehr unterschiedliche Persönlichkeiten: unerschütterliche und schüchterne, erfahrene und naive, intellektuelle und kokette, Träumerinnen und Aufständische, Zauberinnen und politische Aktivistinnen.

Gerade die Verschiedenartigkeit der Kunst von Frauen zu betonen scheint mir angebrachter, als nach einem gemeinsamen ‚weiblichen‘ Nenner zu suchen. Die Erforschung der Kunst von Frauen braucht

eine, im Bewußtsein universeller Werte, aber auch im vollen Identitäts- und Selbstwertgefühl durchgeführte Arbeit an einem Bild von der Kultur als einem Universum aus zwei Elementen: dem männlichen und dem weiblichen.