

Thorsten Smidt

Kunst neben dem Kriegsrecht

Die Gruppe »Gruppa«

im Warschau der 1980er Jahre



dissertation.de

Verlag im Internet

Thorsten Smidt

Kunst neben dem Kriegsrecht

Die Gruppe „Grupa“ im Warschau der 1980er Jahre

Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der
Philosophie der Universität Hamburg

1. Gutachterin: Prof. Dr. Monika Wagner
2. Gutachter: Prof. Dr. Bruno Reudenbach
Tag der Disputation: 23.01.2002

Smidt, Thorsten:

Kunst neben dem Kriegsrecht : Die Gruppe „Gruppa“ im Warschau der 1980er Jahre / Thorsten Smidt. – Als Ms. gedr. –

Berlin : dissertation.de – Verlag im Internet GmbH, 2003

Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 2002

ISBN 3-89825-740-1

Umschlagabbildung: Włodzimierz Pawlak: Lamanie szklanych rurek [Zerbrechen von Glasröhren], 135 x 185 cm, 1987 (Andrzej Bonarski, Warschau)

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Copyright dissertation.de – Verlag im Internet GmbH 2003

Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Nachdruckes, der auszugsweisen oder vollständigen Wiedergabe, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, auf Datenträgern oder im Internet und der Übersetzung, vorbehalten.

Es wird ausschließlich chlorfrei gebleichtes Papier (TCF) nach DIN-ISO 9706 verwendet.
Printed in Germany.

dissertation.de - Verlag im Internet GmbH
Pestalozzistraße 9
10 625 Berlin

URL: <http://www.dissertation.de>

Inhalt

1.	Einleitung	9
2.	Ikonographie des Kriegsrechts.....	17
2. 1.	Programmatische Neuausrichtung malerischer Codes	17
2. 1. 1.	Gemalte Zeichen.....	21
2. 1. 2.	Die Farbe Rot	26
2. 1. 3.	Spott und Ironie.....	35
2. 2.	Westliche Malerei als Bezugsgröße.....	43
2. 2. 1.	Gesellschaftliche Mißstände als Thema der Malerei.....	43
2. 2. 2.	Formale Beeinflussungen	48
2. 3.	Dienstbarmachung visueller Alltagskultur	54
2. 3. 1.	Bilderkampf auf den Mauern.....	54
2. 3. 2.	Zeichenhaftigkeit polnischer Wände	63
2. 4.	Beschwörung einer osteuropäischen Geistestradiation	70
2. 4. 1.	Stubenfliegen als Metapher für Gesellschaft.....	70
2. 4. 2.	„Woher kommen wir, was sind wir, wohin gehen wir?“	80
3.	Historische Revisionen polnischer Bildproduktion	87
3. 1.	Avantgarde.....	89
3. 1. 1.	Bildliche Auseinandersetzung mit russisch-polnischer Avantgarde	89
3. 1. 1. 1.	Avantgarde als Zeichenfundus	90
3. 1. 1. 2.	Tragisches Scheitern der Avantgarden	97
3. 1. 1. 3.	Bildkorrekturen an der Avantgarde	103
3. 1. 2.	Rezeption der Avantgardeskunst in Polen	114
3. 1. 2. 1.	Rezeption Malewitschs	115
3. 1. 2. 2.	Rezeption Strzemińskis und Kobros	123
3. 1. 3.	Der Beitrag der „Gruppa“ zur Rezeption der Avantgarde.....	134

lres Spätwerks. Dazu kommen Verweise auf die Biographien der drei, um sich die Schicksale in ihrer unheilvollen Verquickung von Leben und schaffen zu vergegenwärtigen. Damit lenkten die „Gruppen“-Künstler den Blick insbesondere auf die Bruchstellen einer nationalen Kunstentwicklung, die sie weder unhinterfragt fortsetzen noch gänzlich aufkündigen wollten.

1.1.1. Avantgarde als Zeichenfundus

blatten Jarosław Modzelewski und Włodzimierz Pawlak 1980 und 1982 in gespielter Naivität einen fünfzackigen roten Stern als vorgeblich beliebiges Motiv gewählt, um damit jene Emotionen zu provozieren, die dieses Zeichen als Staatselement der Sowjetunion auszulösen imstande war,²⁰⁴ so bediente sich ihr Künstlerkollege Paweł Kowalewski 1983 in ähnlicher Absicht zweier Inkunabeln der russischen Avantgarde: *Błękitny kwadrat na błękitnym tle. W holdzie obrońcom Pałacu Zimowego* [Blaues Quadrat auf blauem Grund. Den Verteidigern des Winterpalastes zu Ehren], 80 x 100 cm (Abb. 34). 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 welchem 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 schwar-

²⁰⁴ S. Abb. 1 u. 4; vgl. Kap. 2. 1. Programmatische Neuausrichtung malerischer Codes.

zem Pinsel auf einen Leinwandstreifen geschrieben, der von hinten aus dem Keilrahmen heraushängt.²⁰⁵

Mit diesem Teil des Titels – blaues Quadrat auf blauem Grund – spielt Kowalewski auf Kasimir Malewitschs berühmtes *Weißes Quadrat auf weißem Grund* von 1918 an, bereichert aber die an Malewitsch erinnernde monochrom-konstruktivistische Bildstruktur um gegenständliche Assoziationen. Das Werk des Jüngeren changiert zwischen der anschaulichen Darstellung einer Landschaft und einer geometrischen 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 Lithographie *Schlagt die Weißen mit dem Roten Keil* von 1920, 49 x 69 cm (Abb. 35).²⁰⁶ In seiner Version von Malewitschs Suprematismus setzt Lissitzky dessen reduzierte Formensprache zu agitatorischen Zwecken ein. Als rotes Dreieck 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 zusteckender roter Keil gegen das zaristische Reich als aufgebrochenes weißes Vakuum.

Aufgrund dieser bildlichen Anspielungen sowie eines Titels, der das Bild den Verteidigern des Winterpalastes widmet, läßt sich schließlich das Schiff auf Kowalewskis Bild mit der Aurora identifizieren, dem Kanonenboot mit

²⁰⁵ Kowalewski 1985a, unpag., bescheinigt sich selbst in einer unter Pseudonym veröffentlichten Kritik, mit diesem Kunstgriff die literarischen Qualitäten des Werks betont zu haben.

²⁰⁶ Ab Mitte der achtziger Jahre beginnt auch der Warschauer Künstler Paweł Susid (geb. 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*.

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 folgeschweren Mission. Entgegen der Botschaften kommunistischer Jubelfeiern in seinem Land scheint Pawel Kowalewski die historische Gegenseite, die den Herrschersitz verteidigenden zaristischen Truppen, zu ehren.²⁰⁷ Er steht mit dieser künstlerischen Huldigung im Widerspruch zu den revolutionären Überzeugungen Malewitschs und Lissitzkys. Deren hochgradig symbolische Bildformeln degradiert er 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.²⁰⁸

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

²⁰⁷ Kowalewski kehrt in ähnlicher Weise das offizielle kommunistische Geschichtsbild um, wie dies auch die Strategie der „Orangen Alternative“ (vgl. Anm. 66) 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, S. 201f.

²⁰⁸ Rakitin 1992, S. 26.

offensichtlichen Gleichgültigkeit gegenüber den Aufgaben einer abstrakten Agitation.²⁰⁹ Wie diese Untersuchung nahelegt, haben Lissitzky die Mittel geometrischer Formen nicht zum Zweck gesellschaftspolitischen Engagements gerichtet. Ab 1932 kollaborierte er uneingeschränkt und gab seinen Arbeiten eine verständlichere und politischere Form, ein Schwenk, der in der Forschung kontroverse Einschätzungen erfahren hat.²¹⁰ Malewitsch dagegen, dessen gegenstandslose Welt des Suprematismus nicht den erhofften Zuspruch von kommunistischer Seite erfuhr,²¹¹ schuf in seinem Spätwerk „eine neue Formel, in der er die Gegenständlichkeit mit Elementen des transformierten Suprematismus vereinigte“²¹², die aber auch Ratlosigkeit auslöste, welche Kräfte ihn zu dieser Rückkehr zu figurativer Malerei veranlaßt haben mochten.²¹³

In der Frage der Bewertung zweier Künstlerbiographien bezieht Kowalewski keine Position; sein Bild leistet vielmehr einen Anstoß, die den ‚Vor-Bildern‘ 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

²⁰⁹ Rakitin 1992, S. 26.

²¹⁰ Nisbet 1987, S. 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.“

²¹¹ Stachelhaus 1989, S. 8, beschreibt dies als „tragischen Konflikt“, da Malewitsch „mit seiner Botschaft [...] am praktischen, gegenständlichen Realismus, wie ihn Lenin durchgesetzt hat“, gescheitert sei.

²¹² Petrova 2000, S. 9.

²¹³ Vgl. Sarabianov 1989, S. 72, der dieses Problem thematisiert.

Einsatz noch auszulösen imstande sind. Spielerisch bedient sich der „Gruppen“-Künstler zweier geometrischer Elemente aus dem Formenkanon des Suprematismus, um sie in ihrer Wirkungsmacht erneut zu befragen, nur daß sich sein künstlerisches Anliegen von einer Unterstützung des Kommunismus weit entfernt hat. In der Situation des Kriegsrechts greift Kowalewski die künstlerische Frage nach den Möglichkeiten gesellschaftlicher Wirksamkeit auf, wie sie schon von Malewitsch und Lissitzky angesichts der politischen Machtverhältnisse letztlich nicht beantwortet werden konnte. Mit diesem frühen Werk eröffnet Pawel Kowalewski eine Beschäftigung mit der Avantgarde, die von den eigenen Problemen der „Gruppe“ in ihrer Zeit geleitet ist und dabei gleichzeitig die Suche nach künstlerischen Ausdrucksmitteln über eine Auseinandersetzung mit visueller Alltagskultur hinausführt.

Diese Entwicklung ist bei Jaroslaw Modzelewski mustergültig zu verfolgen. Sein frühes Interesse an Zeichen und ihrer Aussagekraft führte ihn zur Anfertigung und Verwendung von Schablonen, die an formale Lösungen Malewitschs erinnern. In dem 1983 gemalten, 100 x 150 cm messenden *Bieg czerwonych ludzi* [Lauf der roten Menschen] (Abb. 36) ordnet Modzelewski die rot ausgemalte Silhouette einer im schnellen Lauf ausschreitenden Figur dreimal derart nebeneinander vor einem gelb-grün geteilten Hintergrund an, als liefen sie hintereinander von links nach rechts. In diesem Bild erscheint die menschliche Gestalt „more like an object picked up from a variety of forms than bodily fabric“ und damit wie „a Malevich-like study of the rules of likeness“.²¹⁴ Der Mensch ist reduziert auf ein Piktogramm,

²¹⁴ Gorczyca 1997, S. 45, unternimmt den in der polnischen Forschung raren Versuch einer ikonographischen Untersuchung. In der zeitgenössischen Rezeption wird Modzelewskis Rückgriff auf Malewitsch in Form und Stil vereinzelt angesprochen, so etwa von Solska 1987, S. 53, und Zmajewski 1988, S. 5, jedoch nicht weiter vertieft.

das sich beliebig oft wiederholen läßt, und entbehrt dadurch jeder Individualität. Er dient allein dem Verweis auf eine Bewegung und ist dabei doch erstarrt zu einer standardisierten Form.

In seiner reduktionistischen Figürlichkeit läßt Modzelewskis Bild an Malewitschs Spätwerk denken,²¹⁵ insbesondere an die 91 x 140 cm große *Rote Kavallerie* von 1928–32, (Abb. 37): Winzige, ebenfalls rote Standartenreiter, die zu Umrissen reduziert sind, gruppieren sich zu drei Verbänden mit je vier Pferden in vier Reihen auf der Oberkante einer Struktur unterschiedlich breiter, horizontal angeordneter Farbbänder, über ihnen eine vom Weiß ins Blau übergehende Fläche – einem Himmel gleich. Malewitsch konstruiert aus Streifen ein Bild, das als Landschaft mit parzellierten Äckern erkannt werden kann, an deren Horizont die Reiter entlang jagen. Im Gegensatz zu Kowalewskis Anverwandlung avantgardistischen Zeichengebrauchs reduziert Modzelewski die formalen Elemente des Vorbildes zu einem höheren statt niedrigeren Abstraktionsgrad. Malewitschs mit schnellem Strich gemalte Reiterfiguren läßt er zu Schablonen erstarren, und die zwischen Tiefe und Flachheit changierende Streifenstruktur des Älteren wird bei Modzelewski zu zwei Farbflächen. Die Zeichenhaftigkeit des *Laufs der roten Menschen* eröffnet statt dessen assoziative Verbindungen zu außerkünstlerischen Bezugsgrößen. Da während des Kriegsrechts jeder von den zum Eingreifen bereiten Truppen der Roten Armee im Land und hinter der Grenze wußte, konnten die roten Laufenden in ihrer wie für Verkehrsampeln

²¹⁵ Modzelewski, in: Sobczuk 1994, unpag., beschreibt seine Entdeckung des späten Malewitsch als prägend in der Zeit seiner scherschmittartigen Malerei. 1984 entstehen eine Gouache und ein heute zerstörtes Bild unter dem Titel *Kazimierz Malewicz papielem malarsstwa* [K. M., Papst der Malerei]. 1985 malt Modzelewski *Projekt pomnika Malewicza* [Projekt für ein Malewitsch-Denkmal], eine heute verschollene Temperaarbeit; vgl. dazu Michalski o. J., S. 30f., der sich ausführlich mit Modzelewskis Interesse für Malewitsch auseinandersetzt. Den anderen „Gruppe“-Mitgliedern war Modzelewskis Interesse für Malewitsch bekannt, wie Kownlewski 1985a, unpag., stellvertretend belegt.

reduzierten Form als ironisch-sarkastische Bezugnahme darauf verstanden werden.²¹⁶

In die formal so strenge Komposition ließ Modzelewski die Zerwürfnisse der Gesellschaft, in der er lebte, hineinwirken und schien dabei in Kauf zu nehmen, daß das Kunstwerk einseitig als politische Aussage wahrgenommen werden konnte. Diese Eigenart des Bildes, die es mit den Diplombildern wie dem (roten) *Stern* (vgl. Abb. 1) teilt, kann mit einer spezifischen Perspektive der „Gruppen“-Künstler auf Malewitsch in Verbindung gebracht werden. Marek Sobczyk beschreibt im Rückblick ihr Interesse an dem Avantgardisten als einem Künstler, der „das Schicksal in sein Werk einband“.²¹⁷ Der „Rückstoß des Künstlerloses in seiner Kunst“ und also „das Leben selbst im Bild“, diese Eigenheiten der späten Werke Malewitschs hätten Jaroslaw Modzelewski nach der Deutung Jan Michalskis veranlaßt, sich an seinem Vorgänger zu messen.²¹⁸ Die „Reinheit“ der Idee des Suprematismus habe Modzelewski zwar bereits als „beschmutzt“ erachtet, doch sei sie ihm dadurch „in sehr menschlichem Licht“ erschienen.²¹⁹ Deshalb scheute sich der „Gruppen“-Künstler nicht, die Malerei des Suprematismus – verstanden als historischer Fundus formaler Zeichen – mit der eigenen aktuellen Lebenswirklichkeit aufzuladen. Indem Modzelewskis Kunst einen

²¹⁶ Die drei Farben des Bildes – Grün, Gelb, Rot – rufen aber auch wie schon Marek Sobczyks *Gandzia* von 1981 (vgl. Abb. 10) die Farben der Rastas auf, Symbol der Drogen- und Protestkultur, und betonen damit erneut eine ironische Attitüde gegenüber dem bedrohlichen Zustand. Modzelewskis Bild verließ 2001 einer Ausstellung seinen Titel, die Malerei der achtziger Jahre zeigte; vgl. dazu Tarabula 2001.

²¹⁷ Sobczyk 1996, S. 74 (poln. Wortlaut im Anhang).

²¹⁸ Michalski 1997, S. 88 (poln. Wortlaut im Anhang); vgl. auch Michalski 1994, unpag., sowie Michalski o. J., S. 31, der ausführt, daß Malewitsch Modzelewski nicht begeistert habe, weil dieser „revolutionierende Kunst“ schuf, sondern eine „Kunst der Revolution und der großen Katastrophe. Durch die Jahre ‚nahm‘ sie an politischen ‚Bedeutungen zu‘, die fern von Heiligkeit waren. Dieses zeitliche Etikett muß Modzelewski fasziniert haben.“ (poln. Wortlaut im Anhang).

²¹⁹ Michalski 1997, S. 88 (poln. Wortlaut im Anhang).

kunsthistorischen Bezugsrahmen eröffnete, konnte sie ihr eigenes Gründen in der Kriegsrechtsgesellschaft gleichzeitig offenlegen und reflektieren.

3. 1. 1. 2. Tragisches Scheitern der Avantgarden

Die Auseinandersetzung einiger „Gruppen“-Künstler mit Protagonisten der Avantgarde läßt sich nicht nur formal nachweisen, mehrfach werden diese als Figuren sogar selbst ins Bild gesetzt. Jaroslaw Modzelewski malt 1985 ein 139 x 241 cm großes Ölbild, das den sprechenden Titel *Strzemiński oplakujący Malewicza* [Strzemiński beweint Malewitsch] (Abb. 38) trägt und sich damit in die ikonographische Tradition der Beweinung Christi stellt.²²⁰ Der im Krieg verkrüppelte Władysław Strzemiński steht auf seinem einen Bein und mit den Armen vor dem Gesicht verschränkt bei seinem Lehrer und Kollegen, der wie eine vom Sockel gestürzte Statue neben ihm liegt. Die Figur Strzemińskis löst sich in eine von ihrer Kontur bestimmte Farbfläche auf, so als wollten die malerischen Mittel der realen körperlichen Versehrung entsprechen. Während der eine Arm in Grau und durch Verschattung plastisch wiedergegeben ist, erscheint der andere als eine gelbe, strukturlose Fläche, die das ebenfalls gelbe, leere Oval des Kopfes über-schneidet.

Diese formale Reduzierung der menschlichen Gestalt erinnert ein weiteres Mal an Malewitschs Spätwerk. Dessen Bildnisse aus den dreißiger Jahren gestehen den Figuren meist nur farbige Ovale als Köpfe zu. So ist der *Weibliche Torso* von 1928/29²²¹ (Abb. 39) aus weitgehend monochromen Farbflächen zusammengefügt: dem vom Bildrand angeschnittenen schwar-

²²⁰ Vgl. Michalski 1997, S. 88.

²²¹ Zur Neudatierung dieses und anderer Bilder des Spätwerks vgl. Basner 2000.