

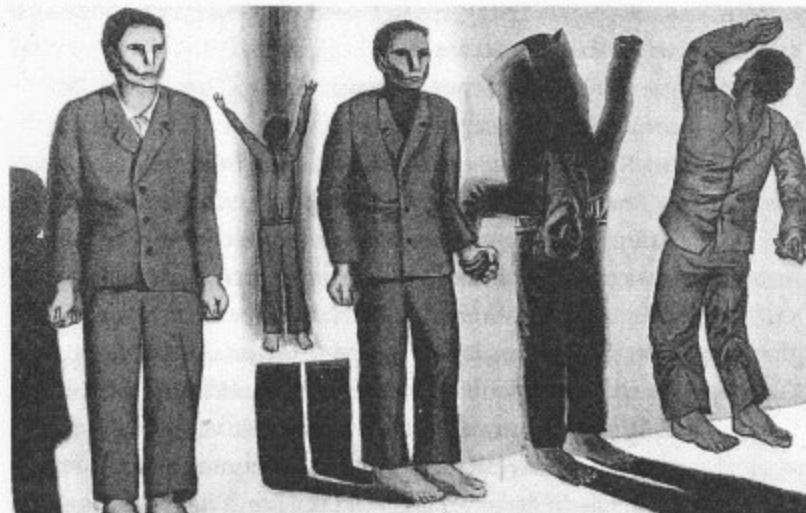
**EDUARD
BEAUCAMP
DER VERSTRICKTE
KÜNSTLER
W I D E R
DIE LEGENDE
V O N D E R
UNBEFLECKTEN
AVANTGARDE
DUMONT**

Köln 1999

Das doppelte Gewissen der Moderne
Malen zwischen Abstraktion und Sozialistischem Realismus:
Andrzej Wróblewski

Als sich vor sechs Jahren die Grenzen nach Osten öffneten und die Epoche der Zwangsherrschaften vorüber war, richteten sich hochgespannte geistige und ästhetische Erwartungen auf die Nachbarn. Manche hofften auf eine Entdeckung abgedrängter und verschollener Künstlergenerationen. Die Wunschträume erfüllten sich nicht. Bescheiden blieben die Funde und Geschichtskorrekturen – selbst in umfassenden Recherchen wie »Europa, Europa« (Bonn, 1994) oder in eher essayistischen Ausstellungen wie dem »Riß im Raum«, der die Nachkriegskunst im östlichen Deutschland, in Polen, Tschechien und der Slowakei gegen den Strich der bislang offiziellen Lesart zu erkunden suchte. In dieser Berliner und Warschauer Schau fiel jedoch ein zuvor gänzlich unbekannter polnischer Maler auf, der sich an der Seite des DDR-Bildhauers Fritz Cremer mit zugleich sozialrealistischen wie magischen Darstellungen aus der Welt der Partisanen einprägte. Man erfuhr aus dem Katalog, daß Andrzej Wróblewski mit gerade dreißig Jahren 1957 unter rätselhaften Umständen bei einer Tour durch die Tatra ums Leben gekommen war und zu den bedeutendsten Erscheinungen der polnischen Nachkriegskunst zähle. In deutschen Lexika und Kunstgeschichten sucht man vergebens nach Spuren von ihm.

Nun breitet das Warschauer Nationalmuseum für zeitgenössische Kunst »Zacheta« das Gesamtwerk Wróblewskis aus, das etwa hundertfünfzig Bilder sowie mehr als 1500 Zeichnungen, Monotypien und graphische Blätter umfaßt. Die »Zacheta« ist beheimatet in einem der letzten erhaltenen Palais der Belle Epoque mitten im ausradierten Zentrum Warschaus. Bei der systematischen Zerstörung der Stadt wurde das Haus verschont, weil es die deutschen Usurpatoren als Kasino benutzten. Wróblewski, Generationsgenosse der großen Leipziger Nachkriegsmaler, stammte aus Krakau, ging hier bei Künstlern aus dem Umkreis der Pariser Postimpressionisten in die Lehre, stellte aber dann



Andrzej Wróblewski, ERSCHIESSUNGSSZENE VIII, 1949. Nationalmuseum, Warschau

Erstdruck:

Frankfurt Allgemeine Zeitung

J. 12. 1951

seine Kunst aus Überzeugung in den Dienst des Sozialismus, ohne sich zum sklavischen Parteimaler abrichten zu lassen. Wróblewski muß ein hochsensibler Intellektueller gewesen sein. Er begleitete seine Malerei mit theoretischen, kritischen und kunsthistorischen Schriften. Nach einer Holland-Reise im Jahre 1947 schrieb er zum Beispiel eine Abhandlung über die Anfänge der altniederländischen Landschaftsmalerei.

Der Einstieg in die Warschauer Ausstellung ist experimentell und theoretisch: poetische Abstraktionen, Farbspektren, symbolische Kreisstrukturen, welche Himmel und Erde, Sonne und Gestirne paraphrasieren. Der junge Künstler träumte noch einmal den Traum der Vorkriegsavantgarde, er glaubte an einen Zusammenhang von Kunstrevolution und Weltrevolution, schwor auf die Idole von Malewitsch bis Mondrian und verknüpfte die abstrakte mit der kommunistischen Utopie. Anfangs sympathisierte Wróblewski sogar mit dem Krakauer Radikalindividualisten Tadeuz Kantor. Doch die Verarbeitung der Kriegserlebnisse führte zum Richtungswechsel: Wróblewski hatte als Kind im Krieg den gewaltsamen Tod seines Vaters mit ansehen müssen, und diese Erinnerung taucht in seinen Exekutionsszenen immer wieder auf. So bricht er mit dem romantischen Ästhetizismus, wird zum Gründer einer »Laienbildungsgruppe« und malt 1949 mit großer Eindringlichkeit Partisanen auf der Rückkehr aus den polnischen Wäldern, Korridorbilder und Bahnhofsszenen mit Wartenden und Umsiedlern, die aus dem Osten vertrieben und in die neu zugewiesenen Westgebiete verschoben werden.

Im gleichen Jahr schafft er seinen bedeutendsten Zyklus »Erschießungen«, aus dem nun neun Varianten zu sehen sind. Männer, Frauen und Kinder, Alte und Junge stehen vor Exekutionswänden und führen makabre Pantomimen auf. Die Delinquenten klappen zusammen wie Schießbudenfiguren. Ihre Körper verdrehen und verrenken sich im Tod, sie stehen kopf oder sind zerstückelt. Die Szenerien sind surreal. Das symbolistische Blau kennzeichnet jetzt die Welt des Todes. Erinnerungen kommen ins Spiel, Schatten werden beschworen. Tote mischen sich unter die noch Lebenden. Wróblewski vermeidet theatralisches Pa-

thos und sentimentale Details, er konzentriert elementare existentielle Situationen. Die Anwendung einer fast abstrakten, formalen Bildsyntax kommt der suggestiven Wirkung zugute.

Dieser polnische Maler ist so interessant, weil er ein *missing link* zwischen der Kunstentwicklung im Osten und im Westen nach 1945 darstellt. Dieser »sozialistische« Künstler ist durch die westliche Moderne, besonders etwa durch eine Strömung wie »Abstraction/Création« geschult. Ein Maler wie Jean Hélion könnte Pate gestanden haben, obwohl es dafür keinen Hinweis gibt. Der Franzose hatte sich schon zehn Jahre zuvor vom orthodoxen Purismus der Moderne abgewandt und mit der Kenntnis der Abstraktion die Wirklichkeit neu interpretiert. Auch Hélion hatte ein doppeltes Gewissen. Er fühlte sich dem Ethos der Moderne wie den Herausforderungen der Epoche verpflichtet. Der Kompromiß war ein ästhetischer Schablonenstil und zeitweise das Nebeneinander und die Verflechtung abstrakter Formideen und realistischer Motive. Hélion hatte einmal geschrieben, er glaube, die Zeit sei nicht mehr im Einklang mit der abstrakten Kunst. Hinter beiden Malern, dem Franzosen wie dem Polen, steht natürlich der große sozialistische Klassiker Fernand Léger.

Doch Wróblewski geht Anfang der fünfziger Jahre noch einen Schritt weiter aufs Volk und auf die Agitationskunst zu. Er präsentiert sich als Musterschüler des Sozialistischen Realismus sowjetischer Herkunft: dunkle Tonmalerei, akademische Akte, derbe Landfrauen, naturalistische Landschaften, eine sonnige Aufbauidylle in einer Vorstadt mit optimistischer Jugend und freudig diskutierender Bevölkerung. 1951 besucht Wróblewski die Jugendfestspiele in Ost-Berlin und malt, wie damals so mancher ostdeutsche Kollege, beschwingte Szenen, darunter eine FDJ-Straßendemonstration gegen die Amerikaner und die CIA im Schatten des Brandenburger Tores.

Solche Gesinnungskunst bleibt zum Glück eine Episode. Die meisten realistischen Sujets sind mit Raffinesse, mit ironischer Distanz, oft mit grimmigem Sarkasmus und schwarzem Alltagshumor gemalt. Da gibt es kopflose Figuren, tanzende Stühle, Schuhe in einem Schrank, die

wie Totenköpfe geschichtet sind, einen Traktor, der schräg durchs Bild pflügt. Auch Wróblewski gerät in die Mühlen der Anti-Formalismus-Kampagnen. Seine Bilder werden zum Schluß heller und ästhetischer, dabei zugleich depressiver. Das Thema ist nun wieder der manipulierte, verformte, zerstückelte, aufgeschlitzte, sezierte, am Ende der verstrahlte Mensch. »Hiroshima« taucht in den Bildtiteln auf, Kreuzigungen und Röntgenbilder häufen sich. In seinen letzten Lebensjahren verknüpft Wróblewski noch einmal in einem großartigen Zyklus eine nun abstrakte Farbfeldmalerei mit einem Sozialmotiv – dem eines einsamen Busfahrers, der in seiner Kabine von der unendlichen Landschaft durchdrungen wird.

(1995)

Unsterblicher Müll

**Ilya Kabakow und die totale Installation: Das »Große Archiv«
im Stedelijk Museum**

Die Sowjetunion bestand über siebzig Jahre. Sie war eine umfassend prägende, alles durchdringende Lebensform. Die Repression war ihr Gesetz. Die Bewohner dieser Welt können sie nicht ohne weiteres vergessen und verdrängen. Übermächtige Erinnerung stellt sich dem raschen Szenen-, Kostüm-, Charakter- und Systemwechsel entgegen.

Das lehren uns russische Künstler, und zwar heute gerade die Dissidenten und Inoffiziellen. Sie nehmen das ambivalente und abgründige Erbe an. Es schließt – ästhetisch – die Ideenflüge und Irrtümer der Avantgarde ebenso ein wie die Kunst der Stalinzeit und des sozialistischen Optimismus, der offiziell Realismus genannt wurde. Akzeptiert wird der gesamte »sowjetische Kosmos«, wie es Ilya Kabakow ironisch-bombastisch nennt: eine untergehende Welt, die durch Pathos und totalitäre Geschlossenheit, durch ihr Paradiesversprechen und ihre häßliche, zum Teil höllische Realität für die Künstler gleichermaßen faszinierend wie erschreckend war. Sie war so allmächtig, daß sie davon