

Übermalte Wände

Kulturelle Selbstbehauptung als Form des Widerstands unter dem polnischen Kriegsrecht¹

von

Thorsten Smidt

In Polen änderten sich in der Solidarność-Periode ab August 1980 Bewußtsein und Einstellung breiter Bevölkerungsschichten gegenüber den kommunistischen Machthabern unumkehrbar. Die Emanzipation von ideologischer Gängelung und das Verlangen nach politischer Mitbestimmung ließen sich selbst unter dem am 13. Dezember 1981 verhängten Kriegsrecht² nicht mehr rückgängig machen³. Alte Denkmuster und Verhaltensweisen hatten sich nicht nur im Alltagsleben überholt, auch junge Künstler spürten, einen Beitrag im Kampf mit den Kommunisten leisten zu müssen und auch zu können. Ein neues künstlerisches Paradigma trat zutage.⁴ Formal folgte es

¹ Der Aufsatz ist die überarbeitete und deutlich erweiterte Fassung eines Kapitels meiner am Kunsthistorischen Seminar der Universität Hamburg vorgelegten, bisher unveröffentlichten Doktorarbeit (2002) über „Kunst neben dem Kriegsrecht. Die Gruppe ‚Gruppa‘ im Warschau der 1980er Jahre“.

² ‚Stan wojenny‘ bedeutet wörtlich übersetzt ‚kriegerischer Zustand‘. Im folgenden soll der gebräuchlichere Terminus ‚Kriegsrecht‘ benutzt werden. Das Kriegsrecht wurde am 13.12.1981 von General Wojciech Jaruzelski im Namen des Staatsrats ausgerufen. Dies blieb trotz erklärender Fernsehansprache ein verfassungswidriger Akt; vgl. dazu KLAUS ZIEMER: Der Sejm der VIII. Kadenz – ein Barometer der politischen Konjunktur in Polen, in: Zeitschrift für Parlamentsfragen 15 (1984), S. 72-93, hier S. 80; das Kriegsrecht wurde am 20./21.7.1983 ausgesetzt. Jedoch hatte zuvor der Sejm eine „umfassende Notstandsgesetzgebung verabschiedet“ und „die Mitgliedschaft in geheimen oder aufgelösten Gewerkschaften“, den „Aufruf zu Unruhen und die Organisation von illegalen Protestaktionen [...] unter empfindliche Strafen gestellt“. JÖRG K. HOENSCH: Geschichte Polens, Stuttgart ³1998, S. 340.

³ Vgl. TIMOTHY GARTON ASH: The Polish Revolution. Solidarity, London ²1991, S. 316. Ash beschreibt als eine Errungenschaft der Solidarność trotz ihres Verbots durch das Kriegsrecht: „That Poland could not be ‚normalised‘ – i.e. returned to abnormality – is a lasting achievement of the Polish revolution.“

⁴ Einen guten Überblick über die neuen künstlerischen Entwicklungen der 1980er Jahre vermittelt WOJCIECH WŁODARCZYK: Visual Arts, in dem Ausstellungskatalog: Polish Realities. The Arts in Poland 1980-1989, Muzeum Sztuki Łódź/Third Eye Centre Glasgow 1990, S. 74-103; wegen seiner Materialfülle noch immer fundamental der Ausstellungskatalog: Co Słychać [Was gibt's Neues?], dawne Zakłady Norblina, Oddział Muzeum Techniki Warszawa (1987) 1989; die Abhängigkeit der neuen Kunst von den Zeitumständen beschreibt eingehender PIOTR PIOTROWSKI: Znaczenia Modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku [Bedeutungen des Modernismus. Zur Geschichte der polnischen Kunst nach 1945], Poznań 1999, Kap. 6: Kontury

einer breiteren Entwicklung in Westeuropa und den USA; auch in Polen versicherte sich die Mehrzahl der Kunstschaftenden erneut einer figurativen und teils expressiven Malerei als Ausdrucksmittel. Doch die Inhalte und daraus folgend die Bildaussagen unterschieden sich in West und Ost. In Auseinandersetzung mit den äußeren Umständen entwickelte sich in der Volksrepublik ein eigenständiges künstlerisches Selbstverständnis: Junge Künstler fanden zu einer neuen Auffassung kultureller Souveränität, die sich gleichermaßen aus einer Dienstbarmachung visueller Alltagskultur speiste wie aus der Aktivierung eines kollektiven Gedächtnisses. Im folgenden soll exemplarisch zu zeigen versucht werden, wie einzelne Künstler einen kulturellen und gesellschaftlichen Emanzipationsprozeß initiierten, der die kommunistische Hegemonie unterlief, indem er seine eigenen Wirkungsmöglichkeiten reflektierte. Darin artikulierte sich ein bisher weder in der historischen noch in der kunsthistorischen Forschung beachteter Widerstand gegen Wojciech Jaruzelskis Willkürherrschaft.

Nach Ausrufung des Kriegsrechts waren sich die meisten Kunstschaftenden einig in der Notwendigkeit eines kollektiven Boykotts staatlicher Kulturinstitutionen und suchten andere Präsentationsmöglichkeiten. Dazu zählten neben privaten Ateliers und einigen wenigen unabhängig arbeitenden Galerien zunehmend auch kirchliche Räume. Doch welche neue Funktion für den Künstler in der Gesellschaft sich daraus ableitete, darüber mußte individuell entschieden werden. Nicht jeder wollte dem „Hurra-Patriotismus“ der in den Kirchen versammelten oppositionellen Künstler folgen⁵, denn neben thematischer Vereinnahmung drohte schwarze statt rote, nämlich klerikale Zensur⁶. Andererseits schien man aber auch die neutrale Haltung der älteren Generation nicht unmittelbar fortsetzen zu wollen. Durch die gesellschaftspolitischen Umwälzungen sahen sich die jungen Künstler der rigiden, aber berechenbaren Voraussetzungen beraubt, unter denen ihre modernistischen Lehrer zuvor weitgehend ungestört an rein kunstimmanenten Problemen hatten arbeiten können.⁷ In welchem Maße nun ein Engagement in gesellschaftlicher Thematik geboten war, bedurfte der grundlegenden Klärung.

alternatywy [Konturen der Alternative]. Jedoch thematisiert auch Piotrowski nicht die grundsätzlichen Möglichkeiten künstlerischen Widerstands.

⁵ Kritisch dazu PIOTR SZUBERT: Morderstwo w czerwonym pokoju [Mord im roten Zimmer], in dem Ausstellungskatalog: Co Słysać (wie Anm. 4), S. 38-42.

⁶ Vgl. ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI: Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych [Zeit der Trauer, Zeit der Hoffnung. Unabhängige Kunst der 80er Jahre], Warszawa 1992. Das material- und abbildungsreiche Buch übernimmt den Titel einer kirchlichen Ausstellung, die 1985 polnische Malerei und Grafik unter diesem Motto vorstellte. Es differenziert nicht zwischen den Künstlern, die im Einzelfall versuchten, der kirchlichen Vereinnahmung durch thematische Ausstellungen und kirchliche Zensur zu entkommen und damit unabhängig von den ‚Unabhängigen‘ zu agieren.

⁷ Zur Problematik einer dem eigenen Verständnis nach unpolitischen Nachkriegsavantgarde siehe WOJCIECH WŁODARCZYK: „Nowoczesność“ i jej granice [‚Modernität‘ und ihre Grenzen], in: Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji SHS [Polnische Kunst

Eine Auseinandersetzung mit dieser Frage findet sich als programmatisch stilisierter Generationenkonflikt in einem Text, den der junge Warschauer Maler Jarosław Modzelewski⁸ unter dem Titel ‚My i oni‘ [Wir und sie] auf der ersten Seite eines Gruppenkatalogs vom März 1983 veröffentlichte:

SIE: begannen in Zeiten, die alles deutlich und autoritär benannten und definierten, weshalb sie dorthin gingen, wo es unbenannt und undefiniert war. Sie hatten die Verpflichtung, das zu entdecken, was ihnen verboten war zu entdecken.

WIR: beginnen in Zeiten, in denen alles undefiniert ist und keinerlei Bezug hat. Alles treibt in einem Pfuhl. Alles ist erlaubt, weil alles ohne Bedeutung ist. Deshalb wollen wir etwas klar und deutlich im Medium der Malerei ausdrücken, um eine Grundlage ohne Täuschung zu finden [...].⁹

Modzelewski formuliert eine Halt- und Orientierungslosigkeit, die insbesondere für die Jugend während des Kriegsrechts charakteristisch war.¹⁰ Die Unsicherheit einer neuen Beliebigkeit in den Lebens- und Arbeitsbedingungen ließ die auf der Ausstellung vertretenen Akademieabsolventen zu einer zunächst ideellen Gemeinschaft zusammenfinden, aus der wenig später eine Künstlergruppe namens ‚Gruppa‘ hervorgehen sollte.¹¹ So war nicht nur eine selbst geschaffene Institution entstanden, die auf die Kirche als Schutzmacht verzichten konnte; mit Modzelewski als Sprachrohr grenzten sich die jüngeren Künstler pauschal von bereits etablierten, älteren ab. Denen wurde bescheinigt, sich von den autoritären Verhältnissen abgewandt zu haben, um Entdeckungen auf anderen Gebieten, auf künstlerischen – so ließe sich ergänzen –, zu machen. Angesichts der Dominanz selbstbezoglicher neo-avantgardistischer Kunst, die bis 1981 in den Augen der Jungen Galerien und Aus-

nach 1945. Tagungsmaterialien des SHS], Warszawa (1984) 1987, S. 19-30; sowie PIOTROWSKI (wie Anm. 4); siehe auch die illustrierte Aufsatzsammlung: *Art from Poland. 1945-1996*, hrsg. von Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta Warszawa 1997.

⁸ Jarosław Piotr Modzelewski wurde am 8.10.1955 in Warschau geboren. 1975-1980 Studium an der Warschauer Kunstakademie in der Klasse Stefan Gierowskis.

⁹ JAROSŁAW MODZELEWSKI: *My i oni* [Wir und sie], in dem Ausstellungskatalog: *Pokaz. Las, góra, a nad górą chmura, a nad chmurą dziura* [Ausstellung. Wald, Berg und über dem Berg eine Wolke und über der Wolke ein Loch], BWA (Biuro Wystaw Artystycznych), Lublin 1983, o.S. (Übersetzung T.S.). Die anderen Künstler der Ausstellung waren Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Włodzimierz Pawlak, Ewa Piechowska, Małgorzata Rittersschild, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak.

¹⁰ Vgl. WOLF OSCHLIES: ‚Verlorene Generation‘. *Polens Jugend im ‚Kriegszustand‘ 1981-1983*, in: *Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien* 23 (1983), S. 1-63. Oschlies stellt in seiner soziologischen Untersuchung fest, daß es zuvor nie einen westlichen Mustern vergleichbaren Generationenkonflikt gegeben habe, weil Junge und Alte durch gemeinsames Empfinden einer Bedrohung durch den Totalitätsanspruch von Partei und Staat aufeinander verwiesen worden seien, diese Bedrohung sei im Kriegsrecht noch direkter und schmerzlicher geworden, worauf die Jugend schärfer reagiere, „nur sie, nicht aber ihre Eltern, empfinden sich als verloren“ (ebenda, S. 49 f.).

¹¹ Siehe dazu den Ausstellungskatalog: *Gruppa. 1982-1992*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta Warszawa 1992.

stellungsräume geradezu „verstopfte“¹² und die in den Akademien gelehrt wurde, mußte Modzelewski das ‚sie‘ nicht weiter konkretisieren.¹³ Doch klagte er die Älteren nicht an; entscheidend war die Absatzbewegung vor allem der eigenen Selbstbestimmung halber.¹⁴ Sein Medium, die Malerei, stand zur Disposition. Es galt, ein neues Fundament für das eigene Schaffen zu legen und gleichzeitig dieser Kunst eine klärende, wenn nicht aufklärerische Rolle zuzuweisen. Der postulierte Neuanfang sollte den veränderten Rahmenbedingungen mit ästhetischen Mitteln gerecht werden.

Paradoxerweise bediente sich Modzelewski für die Gegenüberstellung dieser so dezidiert künstlerischen Positionen einer rhetorischen Figur, die er der politischen Auseinandersetzung der Zeit entlehnte. Die Unterscheidung 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.¹⁵ Modzelewski münzte ‚Wir und sie‘ auf die Abgrenzung von der älteren Künstlergeneration um und verlagerte die Auseinandersetzung auf ein anderes Feld als das der Politik. Grenzte man sich allgemein von den Kommunisten ab, so distanzierte sich Modzelewski von den künstlerischen Vorgängern. Indem er das gängige Polarisierungsschema verschob, machte der junge Maler einerseits deutlich, nicht als Teil der *Solidarność*-Opposition verstanden

¹² Derart drastisch formuliert es DOROTA MONKIEWICZ: Zur aktuellen Kunstszenen in Polen, in dem Ausstellungskatalog: Unvollkommen. Die aktuelle Kunstszenen in Polen, Museum Bochum 1993, o.S.; daß die bildende Kunst vor 1980 in der polnischen Kultur eher zweitrangig, konservativ und auf eine ornamentale Funktion beschränkt gewesen sei, konstatiert WOJCIECH WŁODARCZYK: Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych [Die 1980er Jahre – die Kunst der Jungen], Warszawa 1990, S. 9; die polnische Kunst der 1960er und 1970er Jahre als im modernistischen Paradigma gefangen beschreibt MAŁGORZATA LISIEWICZ: Sztuka Milczenia [Die Kunst des Schweigens], in: *Magazyn Sztuki* 1 (1995), S. 64-74, hier S. 70.

¹³ Daß Modzelewski mit seinem Text auf die in den 1970er Jahren noch dominierende Avantgardetradition abgezielt habe, bestätigt MARIA MORZUCH: Polish Art in the 1980s, in dem Ausstellungskatalog: Polish Realities (wie Anm. 4), S. 21-24, hier S. 22; von einem „scharfen Generationenkonflikt“ spricht TOMASZ RUDOMINO: Mity nowej sztuki [Mythen der neuen Kunst], in: *Kultura* 5, 4.2.1987, S. 13.

¹⁴ Auch in den Kreisen der Moskauer Konzeptualisten hatte sich in den 1970er und 1980er Jahren der Topos ‚Wir – sie‘ als gängige Methode etabliert, sich selbst in Abgrenzung von ‚den anderen‘ immer wieder neu zu definieren, vgl. dazu NIKITA ALEKSEJEW: »Wir – sie«, Patrizier, Zigeuner und andere, in dem Ausstellungskatalog: Ilya Kabakov. Noma oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten, Hamburger Kunsthalle 1993, S. 142-153.

¹⁵ Vgl. ADAM MICHNIK: Der lange Abschied vom Kommunismus, Reinbek 1992, S. 46. Michnik führt aus, wie die Bevölkerungsmehrheit in den 1980er Jahren einen Kompromiß mit den Kommunisten von sich gewiesen und damit die Welt in ‚wir‘ und ‚die da oben‘ eingeteilt habe; die daraus resultierende Polarisierung der Gesellschaft ist noch bis in die 1990er Jahre hinein zu spüren gewesen, dies verdeutlicht EWA K. CZACZKOWSKA: Dawni my to czasem oni [Die früheren ‚wir‘ sind manchmal ‚sie‘] (Gespräch mit Edmund Wnuk-Lipiński), in: *Rzeczpospolita*, Nr. 93, 21.4.1999, S. 4.

und vereinnahmt werden zu wollen.¹⁶ Andererseits wies er aber den künstlerischen Neuanfang als Parallelerscheinung zu dem beherrschenden gesellschaftspolitischen Konflikt aus.

Die jungen Künstler sahen sich konfrontiert mit einer Situation, in der ihre Aktivitäten in erster Linie politisch interpretiert wurden und in der es schwierig war, eine Grenze zwischen Kunst und Politik zu ziehen. Sie mußten die Erwartungshaltung eines politisch hochgradig sensibilisierten Publikums berücksichtigen, das nach oppositionellen Botschaften suchte.¹⁷ Wenn Modzelewski angesichts dessen das althergebrachte Kunstschaffen für untauglich erklärte, verdeutlichte er, das Spannungsverhältnis einer einseitigen Rezeptionshaltung bewußt suchen und in seinen Konsequenzen für die Kunst ergründen zu wollen. Sich und der eigenen Kunst unter diesen Voraussetzungen die Unabhängigkeit zu bewahren und gleichzeitig eine gesellschaftliche Relevanz zukommen zu lassen, diesen Spagat zu meistern, sollte den Ehrgeiz einiger weniger junger Künstler, die sich in Modzelewskis ‚wir‘ wiederfinden konnten, ausmachen.

Insbesondere der junge Warschauer Maler Włodzimierz Pawlak¹⁸, der ebenfalls im Katalog und auf der Ausstellung vertreten war, nahm sich dafür visueller Ausdrucksformen an, die als inoffizielle Massenkommunikationsmittel sowie deren Zensurmaßnahmen erst in den 1980er Jahre entstanden waren. Er bediente sich eines allgemein geläufigen gestalterischen Verfahrens, das sich zunächst außerhalb der Kunstszene und außerhalb der tradierten wie sanktionierten Medien verbreitete: der gemalten Parolen und Bilder auf Hauswänden. Diese erschienen nach dem Juli 1980 in den Städten, in

¹⁶ WŁODARCZYK (wie Anm. 12), S. 11, beschreibt Modzelewskis Programmtext als Verteidigung eines „überpolitischen Ichs“; vgl. auch MARYLA SITKOWSKA: The group Grupa, in dem Ausstellungskatalog: Grupa (wie Anm. 11), S. 13-18. Sitkowska verweist auf Aussagen Modzelewskis und seiner Künstlerfreunde von 1983, aus denen sie einen bewußten Bruch mit der politisch verstandenen Opposition ableitet (S. 13).

¹⁷ Vgl. KRZYSZTOF STANISŁAWSKI: Krytycy o nas [Die Kritiker über uns], in dem Ausstellungskatalog: Krytycy o nas, BWA, Sopot 1989, o.S. Stanisławski beschreibt beispielhaft die Empörung Paweł Kowalewskis (ebenfalls auf der genannten Ausstellung vertreten) über die ausschließliche Deutung jedes roten Sterns als Auflehnung gegen das kommunistische System, eine Deutung, die eine vorgefertigte Meinung ihrer Gruppe als Vereinigung politischer Künstler hätte bestätigen sollen; vgl. auch PAWEŁ KOWALEWSKI: Two Enormous Coins Instead of Eyes, in: Projekt 1 (1990), S. 35 (auf poln. zuerst veröff. in: Oj dobrze już 7 (1988), o.S.). Der Künstler äußert sein Gefühl der Bedrängnis angesichts einer Rezeptionshaltung, die Kunst als politische Aussage, jedoch nicht mehr als Kunst wahrnehmen wollte: „When Beuys shattered the crown of the Russian tsars and turned it into a rabbit, it had a universal meaning. But when a Pole does the same thing, it is absurd, and it is political journalism. Thus the context creates the meaning of art.“

¹⁸ Włodzimierz Pawlak, geb. am 15.4.1957, studierte an der Warschauer Kunstakademie in der Klasse Rajmund Ziemiński, in der er 1985 sein Diplom erhielt. Er zählt neben Jarosław Modzelewski zu den bedeutendsten Künstlern, die die Dekade hervorgebracht hat.

nächtlicher Heimlichkeit ausgeführt und im Straßenbild bald alltäglich präsent als eine „vox populi“.¹⁹ An die Mauerschriften anknüpfend gestaltete Jerzy Janiszewski den Schriftzug ‚Solidarność‘ in roten, wie handgemalten Lettern mit der integrierten polnischen Flagge.²⁰ Sein Entwurf wurde so begeistert aufgenommen, daß dieser wiederum als „Alphabet Janiszewskis“ Grundlage für die Ausführung weiterer Parolen wurde.²¹ Bereits 1984 beschreibt der Kunsthistoriker Piotr Piotrowski die graphischen Zeichen aus Buchstaben als das visuelle Synonym seiner Zeit.²²

So schnell wie die Schriften und Zeichnungen nächtens auf die Mauern gepinselt wurden, ließen die Autoritäten sie, nach Verhängung des Kriegsrechts mit noch gesteigerter Akribie, regelmäßig mit Farbe übermalen.²³ Die Mauerflächen wurden zu Palimpsesten.²⁴ Es entstanden abstrakte Gebilde einander überlagernder Farbschichten, die in ihren Schemen noch immer Größe und Anordnung der darunterliegenden Worte oder Symbole errahnen ließen. Als bloße Abdeckung, nicht aber Auslöschung mußten sich die Zensurmaßnahmen in ihrer jeweiligen Ausdehnung der formalen Gestaltung der

¹⁹ MAŁGORZATA KORCZ: Wizualne symbole ‚Solidarności‘ [Visuelle Symbole der ‚Solidarność‘], in: Materiały Koła Naukowego Instytutu Historii Sztuki, Warszawa 1987, S. 78-83, hier S. 83; in diesem gewaltlosen Kampf gegen den Kommunismus haben die später so benannten Graffiti in Polen ihren Anfang genommen, vgl. dazu ANDRZEJ OSEKA: Spowiedź uliczna [Straßenbeichte], in: Polskie mury [Polnische Mauern], Toruń 1991, o.S.

²⁰ Zur Genese des Solidarność-Schriftzugs aus den Wandparolen vgl. KORCZ (wie Anm. 19), S. 80; als ‚Logo‘ der Gewerkschaft konnte Janiszewskis graphische Gestaltung in idealer Weise die ‚Corporate identity‘ der Solidarność vermitteln: hervorgegangen aus und gründend auf der Aktivität einzelner Arbeiter, die ihrem Protest mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln – handgeschriebenen Mauerschriften – Ausdruck verliehen, dieses Aufbegehren aber auch als ein nationales Erwachen verstanden wissen wollten; vgl. dazu auch KLAUS ZIEMER: Polens Weg in die Krise. Eine politische Soziologie der ‚Ära Gierek‘, Frankfurt/M. 1987. Ziemer faßt den Emanzipationsprozeß der Arbeiterschaft zusammen: „Nun zeigte es sich, daß die Arbeiter zu einer Klasse ‚für sich‘ geworden waren, Subjekte der gesellschaftlichen Entwicklung werden wollten und eine Einlösung der ‚führenden Rolle‘ forderten, die ihnen in der politischen Propaganda immer wieder zugesprochen worden war“ (S. 409 f.).

²¹ Andere Schlagworte waren etwa: Bóg, Honor i Ojczyzna [Gott, Ehre und Vaterland] oder das Motiv der Muttergottes von Tschenstochau (Częstochowa) auf weiß-rotem Grund; vgl. KORCZ (wie Anm. 19), S. 80.

²² PIOTR PIOTROWSKI: Filozofia gestu [Philosophie der Geste], in: Sztuka polska (wie Anm. 7), S. 243-253, hier S. 248; in diesem Sinn setzte Andrzej Wajda den Solidarność-Schriftzug in seinem ‚Człowiek z żelaza‘ [Der Mann aus Eisen], 1980/81, in Szene, einem Film, der „mit Hilfe von Dokumentaraufnahmen, nachgestellter Realität und Fiktion das Bild einer Zeit beschwört“, Reclams Filmführer, Stuttgart¹⁰1996, S. 164.

²³ Zur Ikonographie der Mauermalereien BOGDAN DOBOSZ, WALDEMAR FYDRYCH: Hokus Pokus czyli Pomarańczowa Alternatywa [Hokus Pokus oder die Orangene Alternative], Wrocław 1989. Sie beschreiben den Umschwung vom zunächst dominierenden Solidarność-Schriftzug zu Graffiti-Motiven einer ‚Kriegsrechtskunst‘: Zwerge, Anker, Blumen und geometrische Zeichen (S. 30).

²⁴ Vgl. dazu OSEKA (wie Anm. 19), o.S.

zensierten Objekte anpassen, womit diese zu inhaltlichen Leerstellen, zur bloßen Präsenz einer monochromen Mauermalerei wurden, ihre suggestive Wirkung dadurch aber nicht aufgehoben werden konnte. Der ‚Krieg auf den Mauern (wojna na murach)‘, wie dieses Phänomen genannt wurde, fand in aller Öffentlichkeit und für jeden nachvollziehbar statt.

Die öffentliche Zensur nahm sich, wenn auch unbeabsichtigt, in ihrer Struktur wie die Kennzeichnung der Tilgungen in Presseerzeugnissen an. Nach Verabschiedung des ‚Gesetzes zur Kontrolle von Veröffentlichungen und Aufführungen‘ vom 31. Juli 1981 erschienen in Zeitungen und Zeitschriften anstelle einer gestrichenen Passage vier Bindestriche zwischen eckigen Klammern, ergänzt um einen Verweis auf den Gesetzestext.²⁵ Die vormalig totgeschwiegene Zensurpraxis wurde nun als solche ausgewiesen, ein Zugeständnis der Kommunisten, das in der Danziger Übereinkunft seinen Ursprung hatte.²⁶ Maryla Sitkowska versteht das Zeichen der eingeklammerten Striche zusammen mit der V-Fingergeste, Blumenkreuzen auf den Straßen und den Mauermalereien als eine Szenerie, aus der das Verständnis einer Kunst erwachsen sei, die Ästhetik und einen Dialog mit den Realitäten der Zeit zu vereinen suchte.²⁷

Włodzimierz Pawlak, dessen erster künstlerischer Auftritt 1983 durch besagte vier Striche auf einer ansonsten weißen Katalogseite ersetzt wurde²⁸, beschäftigte sich fortan mit diesen Zeichen und verfolgte insbesondere das Phänomen des ‚Kriegs auf den Mauern‘. Als visuelle Ausdrucksform des gesellschaftlichen Konflikts wurden ihm die Mauermalereien zum Prüfstein seiner eigenen historischen wie künstlerischen Bedingtheit. Für den unkom-

²⁵ Der Gesetzestext ist veröffentlicht in: Dziennik Ustaw 20, 31.7.1981, Poz. 99.

²⁶ In der Danziger Übereinkunft zwischen Solidarność und kommunistischer Führung vom 31. August 1980 wurde der Sejm u.a. beauftragt, ein neues Zensurgesetz zu verabschieden, woraufhin auch von einer Gruppe Intellektueller ein Entwurf vorgelegt und in der Presse veröffentlicht wurde. In diesem Entwurf findet sich der Vorschlag einer Kennzeichnung zensierter Texte, vgl. dazu KRZYSZTOF POMIAN: Wymiary polskiego konfliktu 1956-1981 [Die Ausmaße des polnischen Konflikts 1956-1981], London 1985, S. 139-146; als Zugeständnis der kommunistischen Führung beschreibt die schließlich eingeführte Praxis LESZEK KOLAKOWSKI: Vorwort, in: Die Menschen- und Bürgerrechte in der Volksrepublik Polen während des Kriegszustandes, Mainz o.J., S. I-III, hier S. III: „Zum ersten Mal fühlte sich der Machtapparat dazu gezwungen, die Gesetzlosigkeit bei ihrem eigentlichen Namen zu nennen. Briefe sind immer zensiert worden (auch wenn das Wort im offiziellen Sprachgebrauch nicht existierte), jetzt bekamen Menschen zum ersten Mal Briefe mit dem offiziellen Stempel ‚Zensiert‘. [...] Das System offenbarte sich als das, was es immer war: die nackte Gewalt. Und die Aufhebung des ‚Kriegszustands‘ ist tatsächlich eine Normalisierung – eine Rückkehr zur normalen Gesetzlosigkeit.“

²⁷ MARYLA SITKOWSKA: Estetyka zapaści [Ästhetik des Zusammenbruchs], in dem Ausstellungskatalog: Włodzimierz Pawlak. Tablice Dydaktyczne [Didaktische Tafeln], Pawilon SARP Warszawa 1989, o.S.

²⁸ In dem Ausstellungskatalog: Pokaz (wie Anm. 9), o.S., fiel die Abbildung seines Bildes ‚Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata‘ [Ein roter Autobus fährt um die Welt] der Zensur zum Opfer.

mentierten Anhang seiner 1985 abgegebenen Diplomarbeit ließ er Fotos von Warschauer Hauswänden anfertigen und dokumentierte in Detailaufnahmen die sich mehrfach überlagernden Farbschichten (Abb. 1 und 2). Der



Abb. 1: Warszawa, ul. Sady Żoliborskie, frühe 1980er Jahre. Aus: Włodzimierz Pawlak: *Tworzenie i niszczenie* [Schaffen und Zerstören] (unveröff. Diplomarbeit, Warszawa 1985)



Abb. 2: Ausschnitt

schriftlichen Arbeit gab Pawlak den Titel ‚Tworzenie i niszczenie‘ (Schaffen und Zerstören) und stellte ihr als Motto ein ‚Credo der übermalten Aufschriften‘ voran:

Die einen schaffen, die anderen zerstören,
die einen reden, die anderen würgen ab,
die einen schlafen, die anderen wachen, damit du schlafen kannst,
damit du nicht aufwachst.²⁹

Pawlak verstand also die Mauermalereien und ihr Überstreichen nicht nur als bloßen Akt der Zensur; er verallgemeinerte deren Struktur zu einem Bild des Gesellschaftssystems, in dem er lebte. In der Mehrschichtigkeit der übermalten Wände sah er die Alltagswirklichkeit gespiegelt: eine Dualität aus konstruktiven und destruktiven Energien, die sich entgegenstanden. Den Künstler beschäftigte, wie sich in einem ununterbrochenen Schaffen und Zerstören die zwei Seiten des Daseins zeigen. Erst in einem variierten Refrain der Strophe – am Ende der ersten Seite seiner Diplomarbeit – kippt das fragile Gleichgewicht der zwei Pole um, weil nun die anderen wachen, „damit du überhaupt nicht mehr aufwachst“.³⁰ Pawlak ließ die zerstörerische Kraft den Sieg davontragen. Die Konsequenz aus diesem existentiellen Pessimismus zog er in seinem bildnerischen Werk, indem er als Teil seiner Diplomausstellung einen Zyklus von zwölf eigenhändig ‚übermalten Bildern‘ präsentierte und vorbereitet war, auch die restlichen nach Annahme durch die Prüfungskommission weiß zu überstreichen, wovon er schließlich jedoch absah.³¹

In einem erneuten Anlauf kam Pawlak 1987 auf das Thema des Malens und Übermalens mit dem Bild ‚Łamanie szklanych rurek‘ (Zerbrechen von Glasröhren) (Abb. 3) zurück. Auf dem 135 x 185 cm großen Querformat sind in der unteren Hälfte in grober schwarzer Konturzeichnung zwei Paar Hände dargestellt, die jeweils ein schlankes Glasrohr umfaßt halten und die Daumen dabei spitz von oben aufsetzen. Um die Hände und Röhren herum ist die Leinwand mit bläblich roter Farbe bemalt, während von oben die gleiche Farbe in einer weiteren Lage bis an die Manschetten heran flächig heruntergestrichen und im nassen Zustand in kleinen Rinnsalen über diese sowie die Hände weiter nach unten geflossen ist. Noch weitreichender als in seinen gänzlich übermalten Bildern nutzte der Künstler hier das nur partielle Zumalen für Aussagen, die auf einer Dienstbarmachung der visuellen Alltagskultur gründen. Pawlak übernahm für die formale Gestaltung seines Bildes das Prin-

²⁹ WŁODZIMIERZ PAWLAK: *Tworzenie i niszczenie* [Schaffen und Zerstören], S. 1 (unveröff. Diplomarbeit im Archiv der Kunstakademie, Warszawa 1985; Übersetzung T.S.).

³⁰ Ebenda (Hervorhebung T.S.).

³¹ Pawlak habe bereits mit einem Eimer Farbe und Pinseln in der Ausstellung gewartet, bevor er seinen Plan wieder aufgab, berichtet MARYLA SITKOWSKA: *Kalendarium*, in *Grupa* (wie Anm. 11), S. 48-110, hier S. 64 f.; die therapeutische Funktion, die das Übermalen seiner Bilder für den Künstler erfüllte, betont KAZIMIERZ PIOTROWSKI: *Powaga jest treścią każdej gry* (o białych obrazach Włodzimierza Pawlaka) [Der Ernst ist Inhalt eines jeden Spiels (über die weißen Bilder W. P.s)], in: *Obieg* 2/3, 1992, S. 37.

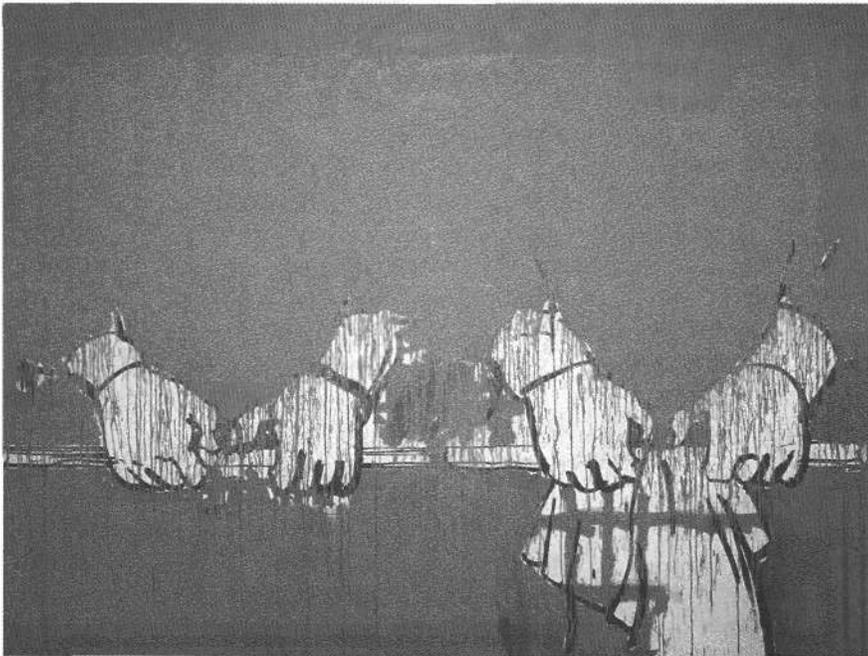


Abb. 3: Włodzimierz Pawlak: ‚Lamanie szklanych rurek‘ [Zerbrechen von Glasröhren], 1987, Öl/Lwd., 135 x 185 cm. Museum der Kunstakademie, Warszawa, Leihgabe Andrzej Bonarski

zip hastig übereinander gestrichener Farbschichten, das als ‚Krieg auf den Mauern‘ ins visuelle Gedächtnis der Polen eingegangen ist.³² Sowohl eine Wandmalerei als auch deren Übermalung sind in einem Bild zusammengeführt. Die Strichzeichnung der Hände trägt dabei in ihrer reduzierten Zeichenhaftigkeit einer notwendig schnellen Ausführbarkeit der nächtlichen Malaktionen genauso Rechnung wie der intendierten prompten Erfassbarkeit im öffentlichen Raum. Dagegen verdeutlicht der dünnflüssige Überstrich, der das

³² SITKOWSKA (wie Anm. 16), S. 16 verweist auf die Übernahme der Struktur des ‚Kriegs auf den Mauern‘ in Pawlaks Bild; symptomatisch für das Eingehen dieser Struktur in ein kollektives visuelles Gedächtnis der Polen ist eine Karikatur im ‚Tygodnik Solidarność‘ (Solidarność-Wochenblatt) vom 13.7.1990, auf der ein Mann dabei zu sehen ist, wie er den Solidarność-Schriftzug an einer Wand hastig buchstabenweise übermalt, so daß nur ‚...D...OŚĆ‘ [genug (es reicht)] übrig bleibt, die anderen Buchstaben an den Rändern und in der Form aber noch zu erkennen sind; andererseits berichtet die Tageszeitung ‚Gazeta Wyborcza‘ vom 23.3.2000 über eine von ihr initiierte Aktion, bei der in Łódź antisemitische Schmierereien auf Hauswänden übertüncht wurden, während des abschließenden Festes der Teilnehmer aber von Unbekannten erneut ein Hakenkreuz auf das Haus des einzigen noch lebenden Helden des Warschauer Getto-Aufstandes, Mark Edelman, gemalt worden ist.

Motiv nur im Ansatz verdeckt, die nachlässige Routine einer beständig von neuem herausgeforderten Zensur.

Die rote Farbe dieses Zumalens eröffnet weitere Assoziationsebenen. Nicht nur die formale Gestaltung des Bildes entsprang einer Ikonographie des Kriegsrechts; auch dem dominierenden Rot, welches das Gemälde durchtränkt und ihm eine beinahe materielle Anmutung verleiht, kam eine aktuelle Brisanz zu. Diese bestand in seinem symbolischen Wert. Der Künstler bediente sich einer Farbe, die seit 1789 ein revolutionäres Symbol war und mit der sich in Rußland ursprünglich die Assoziation von Schönheit verbunden hatte.³³ Spätestens in den 1980er Jahren stand jedoch in Polen die Farbe – ähnlich wie der fünfzackige Stern – nur noch für ein verachtetes Regime.³⁴ Die Obsession einer in dieses verhaßte Rot getauchten Welt brachte Włodzimirz Pawlak bereits in einem Text vom November 1984 als Sprachbild zum Ausdruck: „I wipe the red paint from my hands with disgust with revulsion – then with repulsion I excrete it – I am so profoundly affected by red.“³⁵ Rot als Krankheit, von der man innerlich wie äußerlich befallen ist und die abgewischt und ausgeschieden werden muß, diese Metapher bedurfte zu jener Zeit keines direkten Vergleichs mit der Wirklichkeit. Sie stand im weitesten Sinn für die Durchdringung des Lebens mit einer alles zum Schlimmen verändernden Größe, der nicht zu entkommen war. Das literarische Bild sollte aber auch die Lage umschreiben, in die die Künstler selbst sich durch die äußeren Umstände versetzt sahen. Sie waren grundsätzlich nicht interessiert an Politik und hatten weiterleben wollen wie bisher, doch schien ihnen dies unmöglich.³⁶ Pawlaks Künstlerkollege Ryszard Grzyb formuliert: „Po-

³³ Die positive Bedeutung, die dem Rot in Rußland zukam, beschreiben ORLANDO FIGES, BORIS KOLONITSKII: *Interpreting the Russian Revolution. The Language and Symbols of 1917*, New Haven u.a. 1990, S. 32: „But in Russia it [die Farbe Rot, T.S.] was also associated with the idea of beauty: the word ‚red‘ (*krasnyi*) was a synonym of ‚wonderful‘ (*prekrasnyi*) and ‚beautiful‘ (*krasivyi*) – from which is derived the idea of ‚Red Square‘, meaning beautiful. Red was seen as benevolent and good“; vgl. auch ELISABETH HERESCH: *Rot in Rußland*, in dem Ausstellungskatalog: *Rot in der Russischen Kunst*, Kunstforum Wien 1998, S. 11-32, mit einer Übersicht über die Bedeutung der Farbe Rot in der Orthodoxie, der russischen Kunst und der Staatssymbolik.

³⁴ Ein vergleichbares Phänomen im Bereich der Sprache benennt VÁCLAV HAVEL: *Ein Wort über das Wort* (1989), in: DERS.: *Am Anfang war das Wort. Texte von 1969 bis 1990*, Reinbek 1990, S. 207-224. Havel betont, daß auch Wörter ihre Geschichte hätten und etwa das Wort ‚Sozialismus‘ einmal Synonym für eine bessere Welt gewesen sei, während später aus diesem Wort „ein ganz gewöhnlicher Gummiknüppel“ geworden sei (S. 216).

³⁵ WŁODZIMIERZ PAWLAK: *I Wipe the Red Paint From My Hands* (1984), in: *Young Poets of a New Poland. An Anthology*, hrsg. von DONALD PIRIE, London 1993, S. 140 (auf poln. zuerst veröff. in dem Ausstellungskatalog: *Tylko dzisiaj wieczorem kochanie* [Nur heute abend, Liebling], BWA, Lublin 1985, o.S.).

³⁶ Vgl. MARTA GUTOWSKA: *Nowe Malarstwo* [Neue Malerei], Warszawa 1986 (Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie), S. 61.

litik war nicht unser Ziel, sie kam einfach ins Haus, und man mußte sich auf sie beziehen.“³⁷ In unterschiedlicher Drastik, aber von der Aussage gleichlautend, beschreiben diese Texte eine von außen einsickernde Macht, mit der es sich auseinanderzusetzen galt.

In ‚Zerbrechen von Glasröhren‘ findet das signifikante Rot, dem nicht auszuweichen war, seinen Ausdruck und seine reflektierende Bewältigung zugleich. Anstatt auf eine der Grundfarben wegen ihres emotionalen Gehalts zu verzichten, versuchte der junge Maler den nur vermeintlich beliebigen Farbton in sein Spiel der Andeutungen und Bezüge zu integrieren. Schließlich lassen die roten Farbrinnsale in Verbindung mit dem Motiv des Glasbrechens den Eindruck blutender Hände entstehen, während gleichzeitig das Rot zusammen mit dem Weiß des freigelassenen Motivs die polnischen Nationalfarben bildet. In dem Bild sind die künstlerische Protestaktion der nächtlichen Wandmalereien, die im Zerbrechen von Glas selbst bereits einen Akt der Selbstverletzung zeigt, und die behördliche Übertünchung als blutig gewaltsamer Akt zusammengeführt, in dem die Nationalfarben aufscheinen.³⁸ Die blutverschmierten Hände lassen das persönliche Leid, wie es Pawlak in seinem Text thematisiert hat, und das nationale Leid, wie es die Nationalfarben in ihrer Befleckung symbolisieren, in eins fallen.

Als weitere, daran anschließende Bedeutungsschicht ruft das Motiv gläserner Röhren einen Topos auf, der in der Literatur der russischen Intelligenzija, etwa durch Nikolaj Černyševskij³⁹, Verbreitung fand und in der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts tradiert wurde: die Geschichte von gläsernen Häusern in einer gläsernen Welt, die Stefan Żeromski in seinem 1924 erschienenen Roman ‚Przedwiośnie‘ (Vorfrühling)⁴⁰ erzählt und die „als sprichwörtliche Wendung ins polnische Kulturbewußtsein einging“⁴¹. In Polen, dem wiedererstandenen Nationalstaat, werde es künftig nur noch Häuser aus Glas geben – so schwärmt der aus Baku in die Heimat zurückstrebende Vater seinem Sohn vor –, aus einem nicht zerbrechenden Glas auch für Möbel, Gegenstände und Geräte, das einen Neuanfang in Ordentlichkeit und Sauberkeit garantiere. „Die romantische Überzeugung, daß das freie Polen ex natura

³⁷ WIEŚŁAWA WIERZCHOWSKA: Powaga nie dawała szansy [Der Ernst gab keine Chance] (Gespräch mit Ryszard Grzyb [1985]), in: DIES.: Autoportrety [Selbstporträts], Warszawa 1991, S. 258-269, hier S. 260 (Übersetzung T.S.).

³⁸ Das Blut erscheint damit als das Heldenblut, das auf der Fahne seinen Ort hat. Da aber in der Heraldik die rote Farbe auch für das Erlöserblut steht, können die blutüberströmten Hände sogar als die geschundenen Hände Christi verstanden werden. Schließlich waren im 19. Jahrhundert Darstellungen der Allegorie Polens am Kreuz keine Seltenheit.

³⁹ Zu finden in NIKOLAJ G. ČERNYŠEVSKIJS 1863 erschienenen Roman: Was tun? Erzählungen von neuen Menschen.

⁴⁰ Dt. Ausg.: STEFAN ŻEROMSKI: Vorfrühling, aus dem Poln. von Kurt Harrer u. Eckhard Thiele mit einem Nachwort von Heinrich Olschowsky, Frankfurt/M. ²1994.

⁴¹ HEINRICH OLSCHOWSKY: Nachwort, in: ŻEROMSKI (wie Anm. 40), S. 363-378, hier S. 371. Das Motiv der gläsernen Häuser findet sich auch schon in Żeromskis Roman ‚Uroda życia‘ [Die Schönheit des Lebens] von 1912.

ein gerechter Staat sein müsse, [...] wird vom Autor an das Motiv einer technischen Erfindung geknüpft.⁴² Eine gläserne Welt steht in Żeromskis Roman als Symbol einer freien und gerechten Gesellschaft.

Doch indem Żeromski der Utopie des Vaters die reale, vom Sohn in Polen wahrgenommene Misere gegenüberstellt, konfrontiert er die Hoffnungen und Enttäuschungen, die sich mit dem neuen Polen verbanden, ohne einen Ausgleich anzubieten. Mit ‚Vorfrühling‘, seinem letzten Roman, nahm der Schriftsteller Abschied von dem „harmonisierenden Gesellschaftsbild“, durch welches er sich zuvor als „nationalpatriotischer Anhänger des Piłsudski-Regimes“ ausgewiesen hatte.⁴³ Statt dessen wandte er sich den Problemen der nationalen Existenz Polens und der sozialen Gerechtigkeit zu und nahm eine Haltung ein, der er die Betitelung „Gewissen des Volkes“ verdankte.⁴⁴ Diese Rolle als Künstler einnehmen zu können, muß für Pawlak eine Herausforderung gewesen sein, sich für die eigene Auseinandersetzung mit seiner gesellschaftlichen Konfliktsituation der Motivik des Literaten zu bedienen. In Pawlaks Bild zerbrechen nicht irgendwelche Glasröhren, es ist das Glas, aus dem das freie Polen hätte gebaut werden sollen; es sind die sprichwörtlichen gläsernen Häuser Żeromskis, die zerstört werden.

Der Warschauer Künstler aktivierte mit seiner Anspielung auf die literarische Utopie ein kollektives kulturelles Gedächtnis, das Jan Assmann in Anlehnung an Maurice Halbwachs „rekonstruktiv“ nennt, da es „sein Wissen immer auf eine aktuell gegenwärtige Situation“ beziehe.⁴⁵ Dieses Gedächtnis sei zwar „fixiert auf unverrückbare Erinnerungsfiguren und Wissensbestände, aber jede Gegenwart setzt sich dazu in aneignende, auseinandersetzen- de, bewahrende und verändernde Beziehung“.⁴⁶ Der Umgang Pawlaks mit polnischer Kulturgeschichte kann als eine solche kritische Auseinandersetzung, als Bewahrung und Veränderung beschrieben werden.⁴⁷ Schließlich bezog er sich auf dieses kollektive Gedächtnis, um der eigenen Kunst ihre Bestimmung in den Zeiten des Kriegsrechts zuzuweisen. In seinem Bild straft die Kraft zweier Paar Hände die Erfindung eines nicht zerbrechenden Glases Lügen und mit ihr den alten Traum eines gerechten wie geordneten Nationalstaats. Diese Utopie wird aufgegeben. Während noch die vage Möglichkeit ihrer Verwirklichung in der literarischen Vorlage die Suche des Helden antreibt, ver-

⁴² Ebenda, S. 370.

⁴³ Kindlers Neues Literaturlexikon, München 1988, Bd. 17, S. 1024.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ JAN ASSMANN: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Kultur und Gedächtnis, hrsg. von DEMS. und TONIO HÖLSCHER, Frankfurt/M. 1988, S. 9-19, hier S. 13.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Die aufgezeigte Nutzbarmachung eines kollektiven Gedächtnisses durch Pawlak ist zu unterscheiden von Positionen westlicher Gegenwartskunst, wie sie beschrieben werden von ALEIDA ASSMANN: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999. Im Falle Pawlaks ist nicht von einer Gedächtniskunst im Sinne von „Gedächtnis-Simulationen“ zu sprechen, wie sie Assmann, S. 371 f., für Anselm Kiefer, Sigrid Sigurdsson und Anne und Patrick Poirier geltend macht.

anschaulicht das Gemälde in aller Drastik den Akt ihrer endgültigen Vernichtung. Nicht nur wird das Zerschneiden des Glases in der Art einer Mauerzeichnung als (blutiger) Utopieverlust auf seiten der Opposition ausgewiesen, diese Botschaft der Resignation wird selbst wie das Opfer einer Auslöschung, des zensurierenden Aktes behördlichen Übermalens, dargestellt. Das Bild nimmt sich aus wie eine zweifache Steigerung jener fatalistischen Weltsicht, welche schon Pawlaks schriftliche Diplomarbeit beherrscht hat: die aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit abgeleitete Dominanz des Zerstörens über das Schaffen. Die kommunistischen Machthaber erscheinen als anonyme Gegner in einem ‚Krieg auf den Mauern‘, der zu einem Kampf um die nationale Existenz stilisiert ist.

Für die Verbreitung dieser Botschaft bedurfte es schon aus ganz pragmatischen Gründen der Aktivierung eines kollektiven Gedächtnisses. Im Entstehungsjahr des Bildes, 1987, waren Rückbezüge auf das kulturelle Erbe noch immer eine bewährte Möglichkeit, die Zensur zu umgehen. Da bildliche Verweise erkannt und gedeutet werden mußten, ließ sich ihr kritischer Gehalt nur mittelbar fassen und damit schwerer unterdrücken. Włodzimierz Pawlak war nicht der erste, der sich diesen Umstand zunutze machte; auch der Regisseur Andrzej Wajda wandte in seinem filmischen Schaffen diese Strategie an, wie er rückblickend erläutert:

„Kino ist [...] eine Kunst der Bilder. Und genau hier kann der oppositionelle Regisseur die Verständigung mit dem Publikum über die Zensur hinweg aufnehmen. Er kann dabei auf das gemeinsame kulturelle Erbe zurückgreifen, das ihm den Gebrauch von Anspielungen, Metaphern und Symbolen erlaubt, wodurch diese Kommunikation nicht selten an eine Geheimsprache, wie beispielsweise die der Kriminellen, erinnert.“⁴⁸

Pawlak konnte darauf vertrauen, daß eine Anspielung auf Żeromskis Roman nicht zuletzt dank dessen Verbreitung als Schullektüre enträtselt wurde, ohne daß auch die Zensur darin notwendigerweise ein Bild kommunistischer Verheerung nationaler Utopien nachzuweisen vermochte.

Im assoziativen Horizont, den das Gemälde eröffnet, überwiegen die destruktiven die konstruktiven Momente. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß Pawlak zum Aufzeigen dessen ein Bild hat schaffen müssen und es – anders als frühere Werke – nicht gänzlich übermalen und das Motiv zerstören durfte. Seiner eigenen Kunst schien er zuzutrauen, der im Bild selbst thematisierten hoffnungslosen Situation etwas entgegenstellen zu können. Pawlak, so muß geschlossen werden, hielt sich für imstande, Żeromskis Rolle eines „Gewissen des Volkes“ zu übernehmen. Mit seinem Bild wollte er, wenn nicht einen Ausweg aus der aktuellen Misere, so doch deren aufklärerische Durchdringung leisten. In dieser Haltung ist eine Bewältigung

⁴⁸ ANDRZEJ WAJDA: Blumen, die nur im Moor gedeihen. Der polnische Regisseur über die Zensur und die oppositionelle Kraft der Kinobilder, in: SZ am Wochenende, Feuilleton-Beilage der Süddeutschen Zeitung, Nr. 254, 4./5.11.2000, S. I.

jenen Problems zu erkennen, das die Künstler zu Beginn der 1980er Jahre beschäftigt hatte, welche Aufgabe nämlich Kunst in der Kriegsrechtsgesellschaft übernehmen sollte. Anstatt auf kommunistische Propaganda mit ebenso eindimensionaler Gegenpropaganda zu antworten, leistete Pawlaks Bild einen Widerstand gegen die Staatsmacht, der seine eigenen Wirkungsmöglichkeiten reflektiert. Indem sich die Kritik in die Ästhetik der visuellen Alltagskultur, die Darstellung einer halb übermalten Darstellung, kleidete, stellte sie ihre eigene Existenzberechtigung zur Disposition, um sie über den historischen Verweis auf die gläsernen Häuser wieder einzufordern.

Diese Kommunikationsstrategie unterschied die Kunst des Polen von formal ähnlicher Malerei seiner westlichen Kollegen wie etwa der ‚Neuen Wilden‘ in der Bundesrepublik Deutschland.⁴⁹ Die Frage aber, ob seine „Geheimsprache“ auch im Westen verstanden werden konnte, wäre falsch gestellt, impliziert sie doch, daß eine fremde Kultur nur in einer Kompatibilität zur westlichen ihre Berechtigung fände. Das Rekurrieren und Beharren auf einer eigenen kulturellen Tradition, wie es Pawlaks Bild vorführt, ist vielmehr als Emanzipationsprozeß zu begreifen, wie er in den *post-colonial studies*, etwa in der theoretischen Ausprägung Homi K. Bhabhas, aufgearbeitet wird. Die Wahrnehmung kultureller Differenz will dieser von der Außengrenze einer Nation – oder auch einer größeren Einheit wie der westlichen Hemisphäre – auf die Frage „of the otherness of the people-as-one“ umlenken.⁵⁰ Aus jener Perspektive betrachtet, läßt sich für Pawlaks Bild in Anschlag bringen, was Bhabha 1997 über das ‚Zwischen der Kulturen‘ schreibt:

„Hybride Instanzen finden ihre Stimme in einer Dialektik, die nicht nach kultureller Vorherrschaft oder Souveränität strebt. Sie setzen die partielle Kultur, der sie entspringen, dazu ein, Visionen von Gemeinschaft und Versionen von historischem Gedächtnis zu konstruieren, die den von ihnen eingenommenen minoritären Positionen narrative Form geben: das Außen des Innen; der Teil im Ganzen.“⁵¹

Gleichberechtigt neben anderen kulturellen Erscheinungen, auch denen westlicher Länder, so muß die Kunst des Warschauer Malers betrachtet werden, will man ihr gerecht werden. Weder ging es ihr um kulturelle Vorherrschaft, noch ließ sie sich einer fremden unterordnen.⁵² Auf der sicheren

⁴⁹ Dieser Unterschied ist von der polnischen Forschung bisher noch nicht hinreichend gewürdigt worden. Den frühen Kritiken, die die in Frage stehenden jungen Künstler als ‚nowi dzicy‘, als polnische ‚Neue Wilde‘ abstempelten, ist bisher nicht grundlegend widersprochen worden.

⁵⁰ HOMI K. BHABHA: *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation*, in: *Nation and Narration*, hrsg. von DEMS., London u.a. 1990, S. 291-322, hier S. 301.

⁵¹ DERS: *Das Zwischen der Kulturen*, in dem Ausstellungskatalog: *Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Reininghaus Graz, Köln 1997, S. 68-73, hier S. 72.

⁵² Pawlak hat sich mehrfach zur Frage seines kulturellen Selbstverständnisses geäußert und dabei insbesondere das Problem einer Verortung polnischer Kultur zwischen West und Ost thematisiert; vgl. etwa WŁODZIMIERZ PAWLAK: *Malarstwo śródka* [Malerei der

Grundlage dieses Selbstverständnisses konnte der Künstler ein historisches Gedächtnis rekonstruieren und der von ihm eingenommenen minoritären Position eine künstlerische Form geben. Diese Form fand er in einem dem kollektiven Gedächtnis vertrauten Motiv, das er in der Ästhetik der visuellen Alltagskultur, des Kriegs auf den Mauern, darstellte. Das exemplarisch untersuchte Bild eignet sich das Bewußtsein kultureller Identität in Polen an und stärkt es zugleich. Kunst, die wie Pawlaks Werk kulturelle Eigenständigkeit zu behaupten vermag, leistete Widerstand gegen ‚koloniale‘ Perspektive in zweifacher Hinsicht. Sie setzte sich ab von der von Moskau ausgehenden kommunistischen Herrschaft und gleichzeitig von der traditionellen westlichen Wahrnehmung polnischer Kultur als peripher. In dieser zweifachen Opposition zeigt sich der rekonstruktive Charakter des in Frage stehenden kollektiven Gedächtnisses, also der Bezug auf eine gegenwärtige Situation. Der in zweierlei Hinsicht emanzipatorische Anspruch des Kunstwerks machte aber nicht nur seine historische Bedeutung in der Konfliktsituation der 1980er Jahre aus; es läßt ihm heute noch Relevanz zukommen. Schließlich ist eine Problematisierung kultureller Eigenheit, des „Teils im Ganzen“, beständige Aufgabe und Herausforderung im zusammenwachsenden Europa und mehr denn je auch eine globale Verpflichtung.

Mitte], in dem Ausstellungskatalog: *Twoim bohaterem hołoto jest nuda przynosząca nieszczęście* [Dein Held, du Pöbel, ist die Langeweile, die Unglück mit sich bringt], Galeria Wielka 19 Poznań 1986, o.S.