

Wojciech Bałus

„Der verfemte Teil“. Die polnische Kunstgeschichte und der kommunistische Diskurs nach dem Tod Stalins

I

Im Jahre 1962 erschien in Warschau der dritte Band des *Rocznik Historii Sztuki*, des polnischen Jahrbuchs für Kunstgeschichte. Sein Inhalt spiegelt den Stand der damaligen polnischen Kunstgeschichte wider. Neben den üblichen Kurzberichten wurde eine Abhandlung über Leonardo da Vincis Theorie der Malerei in den Band aufgenommen. Sie ist im Geiste der neueren Reflexion über die Kunst verfasst, die vom Kreis um Erwin Panofsky aus der Vorkriegszeit und den Aktivitäten des Londoner Warburg-Instituts aus der Nachkriegszeit inspiriert wurde. Des Weiteren erschienen in der Ausgabe zwei Beiträge, die stilistische Überlegungen mit ikonographischen verbanden: einer betrifft die frühmittelalterlichen Gemälde in Castelseprio und einer romanische Patenen. Zu Beginn der 1960er Jahre neigte die ältere Generation der polnischen Kunsthistoriker zu einer traditionellen Stilforschung, die jüngeren hingegen richteten sich häufig an der Ikonologie aus – ohne freilich die klassische Stilforschung zu vernachlässigen.¹

In dieser Hinsicht ist vor allem der gleichfalls in diesem Band veröffentlichte, mehr als 60 Seiten umfassende Beitrag *Sztuka a informacja*, Kunst und Information, von Mieczysław Porębski bemerkenswert.² Dem Text fehlten Illustrationen und seine einzelnen Teile waren von 0 bis 3 nummeriert, was für die Geisteswissenschaften eher untypisch ist. Nicht zuletzt beinhalteten die einleitenden Passagen recht zahlreich Symbole und formalisierte Zeichen, die eher an einen Text aus den Naturwissenschaften denken lassen. Der innovative Charakter des Beitrags kommt aber auch im Inhalt zum Ausdruck. Neben Ausführungen aus den Bereichen Informationstheorie und Kybernetik finden sich Passagen, die an die Linguistik Roman Jakobsons und die Kulturanthropologie französischer Provenienz anknüpfen (an Roger Caillois sowie an Stefan Czarnowski, einen polnischen Schüler Emile Durkheims). Die Passagen aus dem Bereich der klassi-

schen Kunstgeschichte waren eher kurz gehalten, es wurde auch relativ wenig auf historisch-künstlerische Forschungsliteratur Bezug genommen.

Porębskis Abhandlung hat bis heute nichts von ihrer Anziehungskraft verloren. Vor allem die Tiefe und Gründlichkeit der durchgeführten Analysen ruft gerade vor dem Hintergrund heutiger, oft so oberflächlicher Anknüpfungen an die Kulturanthropologie Bewunderung hervor. Der spezifische wissenschaftliche Duktus, der den Text von den typischen Diskursen der Kunstgeschichte unterscheidet, erlaubt es dem Leser jedoch auch, Distanz zu wahren. Es stellt sich die Frage, ob die recht komplexen Erwägungen nicht eine zu große Verständnisbarriere darstellen, da *Kunst und Information* tatsächlich nur eine geringe Rezeption zuteilwurde.

II

Während der gesamten kommunistischen Herrschaft hatte die polnische Kunstgeschichte nur wenig mit der marxistischen Ideologie gemein. Selbstredend richtete sie sich in der Stalinzeit notgedrungen an der staatlich verordneten Ideologie und Praxis aus, jedoch konnte man auch damals unter renommierten Forschern eher diplomatische Ausweichmanöver und ein nur vordergründiges Benutzen der Parteiphraseologie beobachten als echtes und eindeutiges Engagement.³ Es gab jedoch auch Wissenschaftler, die den ‚neuen Glauben‘ teilten. Zu ihnen gehörte der Verfasser von *Kunst und Information*, Mieczysław Porębski (1921-2012), der in den Jahren seiner Tätigkeit an der Jagiellonen-Universität in Krakau (1970-1991) zu einem der führenden Kunsthistoriker in Polen avancierte und sich als Spezialist für die Kunst des 20. Jahrhunderts einen Namen machte.⁴

Während des Zweiten Weltkrieges stand Porębski mit dem Maler und Begründer des Theaters Cricot II,

Tadeusz Kantor, in Verbindung. Später, in den 1940er Jahren, gründeten beide gemeinsam eine Gruppe junger Maler, die die Kunstströmungen der Avantgarde mit der gesellschaftlichen und politischen Realität in Einklang zu bringen versuchte. Als wichtigstes Ergebnis ihrer Zusammenarbeit kann die gegen Ende 1948 in Krakau veranstaltete *Erste Ausstellung Moderner Kunst* gelten.⁵ Die folgenden zwei Jahrzehnte verbrachte Porębski in Warschau. Er verfasste zu Beginn der 1950er Jahre kunstkritische Texte, in denen er die offizielle Parteilinie in der Kulturpolitik und den sozialistischen Realismus befürwortete. Nach Stalins Tod kehrte er zu seinen früheren Ansichten und damit zu einer positiven Beurteilung der Avantgarde und zu einer Akzeptanz aktueller gegenstandloser Malerei zurück. Bis in die 1970er Jahre blieb er jedoch vom Marxismus beeinflusst und trat erst während der Periode des Kriegsrechts (ab 1981) aus der Partei aus.

Nach seiner Abkehr von der Ideologie des sozialistischen Realismus beschäftigte sich Porębski wieder mit den Bewegungen der Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Er wollte so einer Synthese der Kunst des gesamten Jahrhunderts zuarbeiten. Nach seiner Ankunft in Paris, wo er sich von 1960-1961 als Stipendiat in der 6. Sektion der *École Pratique des Hautes Études* aufhielt, wurde ihm jedoch schnell klar, dass dies eine undurchführbare Aufgabe war. Die Geschichte der zeitgenössischen Kunst, wie er sie in Frankreich kennenlernte, fokussierte nur Fakten und besaß seiner Ansicht nach keinerlei theoretische oder methodologische Basis.⁶ Man müsse also alles „noch einmal von vorne beginnen“ – schrieb Porębski, und „alte, stereotype Ansichten überwinden“.⁷ Der Ertrag seiner in Frankreich angestellten Forschungen floss in die Studie *Granica współczesności* (Die Grenze der Moderne) ein.⁸ In diesem 1965 herausgegebenen Buch versuchte er, die Geburtsstunde der neuen Epoche in ihrer ganzen kulturellen Breite zu bestimmen. Die zeitgleich entstandene Studie *Kunst und Information* war dagegen „als fachlicher Beitrag zur allgemeinen Morphologie unseres Jahrhunderts“ konzipiert.⁹ Er sollte eine breite theoretische Basis für weiterführende Arbeiten zur Kunstgeschichte schaffen, ein Modell für das Verständnis der Prozesse bereitstellen, die zum Entstehen der Avantgarde führten, und letztendlich den Schlüssel zum Verständnis dieser Kunst liefern,

die mit einer als veraltet empfundenen Tradition brach. Wie ich im Folgenden aufzuzeigen versuche, war dies jedoch nicht ihr einziges Ziel.

III

Kunst und Information beginnt mit einem Überblick über die Veränderungen, die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts in der Kunst vollzogen.

„Im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts“ – so Porębski – „wusste man noch, dass man, wenn man sich auf dem Salon der Unabhängigen Künstler, den Herbstsalon oder den Salon der Dekorativen Künste in Paris begab, dort mit wirklich *künstlerischen* Erzeugnissen konfrontiert sein würde, die dem Urteil der Besucher dargeboten wurden. Bei der Orientierung halfen die im Laufe der Geschichte herausgebildeten Sehgewohnheiten und man konnte sich sicher sein, dass sogar in einer Ausstellung, die von keiner Jury einer Prüfung unterzogen wurde, nichts gezeigt werden würde, dass nicht – zumindest dem Prinzip nach – den allgemein akzeptierten Vorstellungen eines ‚Gemäldes‘, einer ‚Skulptur‘ oder eines Exponats der sich dynamisch entwickelnden ‚dekorativen Künste‘ entsprach.“¹⁰

Im Laufe der Jahre habe sich diesbezüglich ein grundlegender Wandel vollzogen und die Malerei ihre Grenzen erweitert. Die Gemälde hätten sich sowohl auf der materiellen und ‚morphologischen‘ als auch auf der thematischen Ebene – zunächst trat der Kubismus und später die abstrakte Kunst in Erscheinung – verändert. Auch die Art und Weise der Farbgebung habe sich gewandelt. Zudem rüttelten die ersten *ready-mades* an den Grundfesten der gegenständlichen Kunst. Der Künstler sei nun mehr als je ein Demiurg, der allein darüber entschied, was fortan als Kunstwerk gelten sollte. Dementsprechend, so folgert der Autor, „steht der Wissenschaftler beim Ergründen dieser Prozesse gleich zu Beginn seiner Arbeit vor einer schwierigen Aufgabe: er muss zunächst den Status des zu untersuchenden Gegenstands im Rahmen des eigenen Forschungsfeldes bestimmen.“ Porębski führt weiter aus: „Es geht hierbei nicht einfach darum, nur vage

das dem Gegenstand angemessene Diskursuniversum zu bestimmen, das über variable, aber doch in ihrer Reichweite dramatische Differenzierungen in Kunst oder Nicht-Kunst, Kunst oder Anti-Kunst strukturiert ist. Es geht vielmehr um eine Gegenstandsbestimmung, die auf das komplizierte Ganze Licht werfen könnte und eine anfängliche Orientierung sowie eine weitere Suchbewegung ermöglichen würde. Damit verbindet sich eine konkrete Frage: wenn nicht mehr das ‚Kunstwerk‘ oder das ‚Künstlertum‘ die Kriterien sein können, die den Forschungsbereich abstecken, welche anderen, sachgemäßerer Kategorien können dann an den Gegenstand angelegt werden?“¹¹

Das Kriterium, das Porębski als grundlegend genug gelten ließ, um das Ganze der neuen Kunstproduktion erfassen zu können, war die Information. Das System der Kunst war für ihn ein Informationssystem. Nicht nur die malerischen oder bildhauerischen Erzeugnisse vermittelten eine Botschaft, sondern auch die gesellschaftliche Funktion der Kunst basiere auf dem Informationsaustausch¹².

Zur Informationsvermittlung sind drei grundlegende Elemente erforderlich: der Sender, der Empfänger und der Informationskanal, durch den Signale und Spuren verlaufen. Letztere verschwinden nicht mit dem Abbrechen des Kontakts zwischen Sender und Empfänger, sondern überdauern eine längere Zeit. Damit die Information verstanden wird, müssen Sender und Empfänger sich des gleichen Codes bedienen. Der Code allein ist jedoch nicht ausreichend, denn über den Übertragungskanal werden zahlreiche unnötige oder auch unverständliche Informationen geleitet. Es sind dies die sogenannten Störsignale, die die Übermittlung der wesentlichen Informationen beeinträchtigen. Mit zunehmender Informationsdichte nehmen auch diese Störsignale zu und führen zur Entropie des Systems sowie der schrittweisen Zersetzung des Codes. Um die Qualität der Informationsvermittlung zu verbessern, werden fehlerkorrigierende Codes eingeführt, die durch Redundanzen das Einprägen der richtigen Informationen gewährleisten.

Mieczysław Porębski zog aus dem skizzierten Konzept die folgenden Schlussfolgerungen: Kunstwerke seien Spuren, die der Künstler (Sender) hinterließe, um sie dem Empfänger zu vermitteln. Um diese Spuren zu hinterlassen, sei es vonnöten, sich eines Codes

zu bedienen. Um die Störsignale zu eliminieren, sei dieser Code zuweilen vielgestaltig und müsse um einen Subcode erweitert werden, also um einen Komplex von kanonisierten Kunstgriffen, d.h. eine bestimmte Poetik und einen bestimmten Stil.¹³

Ist aber die Kunst eine Information wie andere? Um die Eigenart der künstlerischen Information aufzuzeigen, bezog sich Porębski auf Jakobsons sprachliches Kommunikationsmodell, das er als die elementarste und komplexeste Form der Informationsvermittlung betrachtete. Im Aufsatz *Linguistik und Poetik* (1960) bewies Jakobson, dass nicht jede sprachliche Information dasselbe Ziel hat. Manche Informationen konzentrieren sich auf die Inhaltsvermittlung, andere wollen auf den Empfänger einwirken oder einfach den Kontakt zu ihm zeitlich ausdehnen. Jakobson unterschied sechs solcher Funktionen, unter ihnen auch die poetische Funktion. Diese bezieht sich auf die eigentliche Botschaft. Sie modelliert einen Code, dem sie einen besonderen Charakter verleiht, indem sie beispielsweise bestimmte Stilfiguren oder Metaphern beinhaltet.¹⁴ Porębski stimmt hierin Jakobson zu, fügt jedoch in seinen Überlegungen dem hinzu, dass die poetische oder weiter gefasst: die künstlerische Funktion einer Information sich nicht verkapsle und nicht allein auf der Ausgestaltung der eigenen Form beruhe, sondern vielmehr einer anderen, einzigartigen Welt zum Ausdruck ver helfe.¹⁵ Die Bestimmung dieser Welt, so Porębski weiter, führe über den Bereich der Informationstheorie hinaus. Es handle sich um die Welt der menschlichen Kultur, also der Verhaltensweisen, Handlungen und Gedanken, die über die Erfüllung der grundlegenden Bedürfnisse und Instinkte hinausginge. Die Archäologie suche ihre frühesten Spuren in Bestattungsriten, der absichtlichen Vernichtung von Waffen sowie in den Höhlenmalereien. Diese Welt könne nur von der Kulturanthropologie beschrieben werden, und ihr wendet Porębski sich dann auch folgerichtig im folgenden Teil seiner Studie zu.¹⁶

Seiner Meinung nach würde die Kunst als Information innerhalb der gesellschaftlichen Realität geboren, die nach dem Konzept von Roger Caillois (1950) ihre Lebenswelt in das Alltägliche, das die täglichen Bedürfnisse Befriedigende (*profanum*), und das Heilige, Feierliche (*sacrum*) aufteilt.¹⁷ Das Sakrale kann wiederum – wie bei Stefan Czarnowski (1925) dargelegt –

zwei Formen annehmen: die eines geordneten Kultes, der nur in bestimmten, aus dem Alltäglichen ausgegliederten Orten betrieben wird, oder die einer bedrohlichen, ungebändigten Kraft, die irgendwo an den Peripherien des Gewöhnlichen oder in Momenten der Feste und Feiern erfahren wird.¹⁸

Porębski schrieb:

„Das Heilige offenbart sich auf zweierlei Art: in organisierter Form - *innerhalb* des alltäglichen Lebens - und in nichtorganisierter Form - *außerhalb* dessen. Es erinnert durch seine Situierung an den Informationsverlauf, der sich zum einen innerhalb des normalen Codes (K_1) in einer durch einen Subcode (K_2) kanonisierten Weise oder aber, über den Code (K_1) hinausgehend, innerhalb einer durch keinerlei Regeln bestimmten Sphäre von übergeordneten Codes (K_0) formt.“¹⁹

Die Kunst gehöre von Anbeginn an beiden Ausprägungen des Sakralen an. Sie könne so zu einer kanonisierten Information werden, die Ritualen unterworfen worden sei und Mythen vermitteln, in denen die Ordnung der Welt erklärt würde oder die das Chaos der Feiern begleiten.

Der Wandel der Zivilisation eliminiere die Erscheinungen sakraler Paroxysmen nicht, sondern verschiebe nur deren Schwerpunkte. Porębski schrieb in Anlehnung an George Batailles *La part maudite (Der verfemte Teil, 1949)*,²⁰ dass Feste und Feiern dazu dienten, jegliche Art von akkumuliertem Überschuss zu zerstören, was Bataille ebenso auf materiellen Überfluss bezog wie auf gefährliche, aufgestaute Gefühle wie Aggressionen.²¹ Der Mensch habe, Bataille zufolge, immer schon einen „verfemten Teil“ erzeugt, der zum Wohl des Gleichgewichts in der Gesellschaft verschwendet werden müsse.²² Den Augenblick der Entladung aufgestauter Energien bezeichnet Porębski als „Überschreitung“. Er schrieb, dass periodisch eine Situation wiederkehre, „in der zur Aufrechterhaltung der normalen, durch die Gesellschaft sanktionierten Ordnung deren zeitweilige Außerkraftsetzung durch *Transgression* nötig ist“.²³

Im 20. Jahrhundert hätten die gesellschaftlichen und politischen Umstürze die Funktion derartiger Feiern übernommen. Die Revolution war für Porębski die

Zeit, in der alle Normen zeitweilig außer Kraft gesetzt waren, womit ihr der Charakter der Überschreitung zukäme. Dabei handele es sich jedoch um eine sehr eigene Form der Überschreitung, da mit dem Sieg der Revolution unwiderrufliche Veränderungen einträten und man nach der Feier nicht an den Ausgangspunkt zurückkehre, sondern neue Normen auszubilden begähe. Der Autor schrieb explizit: „die Folge der Feier ist die Revolution. Oder anders ausgedrückt: Die Feier ist die Revolution, die nur dann zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt, wenn keine Kräfte auftreten, die sie aufrechterhalten und weiterführen.“²⁴

Der Analyse zufolge, wie sie Porębski in *Kunst und Information* vornimmt, war die Situation des 20. Jahrhunderts nicht mit früheren Zeiten vergleichbar und entsprach doch dem Wesen der menschlichen Kultur. Da die Kunst eine informative Funktion erfüllt, war sie auch ein Element der Kommunikation innerhalb jeder Gesellschaft. Indem sie den Mechanismus der Überschreitung ausnutzen, vollzogen die Künstler der Avantgarde eine Revolution. Diese Revolution in der Welt der Bilder war dabei nicht etwas, das einer gesellschaftlich-politischen Revolution entgegengesetzt war - Porębski wies auf die marxistische Orientierung vieler Künstler und Künstlergruppen der Zwischenkriegszeit hin. Wenn der Mythos der Hüter der bestehenden Ordnung ist, muss jede Revolution sich bemühen, die angetroffenen Mythologien zu zerstören. Deshalb kann, so Porębski, „die revolutionäre Überwindung des Mythos nicht nur innerhalb des Realen erfolgen, sie muss sich gleichzeitig auf dem Gebiet vollziehen, das vom Mythos annektiert wurde, und das heißt, in der Sphäre der Information, der Sphäre des *Bildes*.“²⁵

IV

Porębskis Absicht ging also in zweierlei Richtung: zum einen war er, wie eingangs erwähnt bemüht, in seinem Beitrag die Grundlagen zu einer Analyse der Kunst des 20. Jahrhunderts zu schaffen, und zum andern ging es ihm um eine Legitimierung der Moderne in Polen, die - vor allem als Kunst des *Informel* - die einheimische künstlerische Szene nach 1955 beherrschte.²⁶ Der Autor verfolgte in seiner Studie *Kunst und Information* dabei eine doppelte Strategie, indem er einer-

seits die Verbindungen der Kunst zur Revolution herausstellte, und andererseits die Bedeutung des Mechanismus der Überschreitung betonte.

Die Doktrin des sozialistischen Realismus interpretierte - nicht zuletzt in den „stalinistischen“ Schriften Porębskis selber - die Kunst der Avantgarde als eine Flucht vor der Wirklichkeit, einen eskapistischen Rückzug von der Darstellung, der Analyse und der kritischen Kommentierung der gesellschaftlichen und politischen Realität. Als Ausdruck einer solchen Einstellung wurde der Formalismus bestimmt, der die Wahrheit des Bildes zugunsten einer exklusiven Beschäftigung mit dessen innerer Struktur relativierte, sowie der Irrationalismus. Denn bei beiden künstlerischen Konzepten, so die Argumentation, sei es nicht möglich, die Elemente des Kunstwerks und seine Struktur auf die objektive Welt zu beziehen, sondern allein auf die subjektiven Ideen des Künstlers.²⁷

Indem Porębski in *Kunst und Information* nunmehr auf die Beziehungen zwischen den revolutionären Bewegungen in Europa und der Revolution in der bildlichen Darstellung verwies, stellte er die Sichtweise des sozialistischen Realismus auf die Avantgarde in Abrede. Er tat dies auf zweierlei Art und Weise. Einerseits ergriff er aus der Perspektive der damaligen politischen Situation in Polen und nicht eines außen stehenden Beobachters das Wort. Er schrieb: „Die Ansicht (Roland, W. B.) Barthes zur Revolution ist in der Zeit *vor* der Revolution verankert. Wir haben die Revolution *hinter uns*, und unsere Aufgabe ist es, sie aus unserer zeitlichen Perspektive zu verifizieren.“²⁸ Diese Anmerkung sollten als Alibi des Verfassers dienen, als Beweis dafür, dass er ideologisch ‚korrekt‘ eingestellt war. In diesem Sinne betonte er die politisch linke Ausrichtung eines Teils der Avantgardebewegungen und stellte eine - streckenweise recht gewagte - Verbindung zum ‚Siegeszug des Kommunismus‘ her. Er konstatierte:

„Für jeden, der die Entwicklung der europäischen Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts aufmerksam verfolgt, ist klar, dass die Oktoberrevolution die zentrale Achse dieser Entwicklung bildet, und zwar nicht nur in Moskau und Leningrad, sondern auch in Berlin, Paris oder Warschau. Von ihr gingen die wichtigsten Impulse

für die beiden weitreichendsten Kunstströmungen der 20er Jahre aus: den Konstruktivismus und den Surrealismus.“²⁹

Daraus ließe sich schließen, dass die Ablehnung der Avantgarde durch den sozialistischen Realismus ein Fehler gewesen sei, und der gesamte sozialistische Realismus müsse als eine Art falsche Mythologie und ein von oben aufoktroiertes Ritual angesehen werden. Der Autor bemerkte: „Seit Anbeginn der Menschheitsgeschichte wurde die eigentliche Information vom *Bild* blockiert, das sie durch eine mythologisierte Information ersetzte, und auch heute noch nimmt der allgegenwärtige Mythos den Platz des - aus dem einen oder anderen Grunde unbequemen - Augenscheins ein.“³⁰

Auf der anderen Seite war Porębski bemüht, die Haltung eines unparteiischen Beobachters einzunehmen, indem er in mühsamer Kleinarbeit dem objektiven Anspruch seiner wissenschaftlichen Überlegungen gerecht zu werden versuchte. Die Inanspruchnahme der Informationstheorie verlieh seiner Arbeit den Anstrich naturwissenschaftlicher Objektivität. Die Analyse sollte davon zeugen, dass die Innensicht einen unvoreingenommenen Blick auf die kommunistische Wirklichkeit erlaubte. Damit sollte den Ergebnissen der Überlegungen zum Wesen der Kunst allgemeine Geltung zukommen, die sich auch auf die polnische Realität erstreckte, da damit die künstlerischen Strömungen, die ab 1955 die polnische Kunstwelt als *Informel* prägten, eine wissenschaftlich fundierte Rehabilitierung erfuhren.

In diesem Moment gewann der zeitlose Mechanismus der Überschreitung an Bedeutung. Wie wir in *Kunst und Information* lesen können,³¹ hat der Begriff bei Bataille nicht die Dimension einer einfachen Grenzüberschreitung. Der französische Philosoph sah in der Transgression die Vereinigung mit dem Sein als Ganzheit. Er interpretierte diese Erfahrung als mystische Verschmelzung der „diskontinuierlichen“ menschlichen Existenz mit dem „kontinuierlichen“, unpersönlichen und unteilbaren Urgrund der Welt. Außer dem menschlichen Sein gibt es für den Autor von *L'Érotisme* (1957) keine Wirklichkeit.³² Die Abwesenheit Gottes bewirkte, dass jede Transgression zu einer inneren Erfahrung wird und innerhalb desselben Gan-

zen bleibt.³³ Deshalb kann bei Bataille die Überschreitung nicht dauerhaft sein. Michel Foucault kommentiert dies so: „Das Spiel der Grenzen und Überschreitung scheint von einer schlichten Beharrlichkeit beherrscht; die Überschreitung durchbricht eine Linie und setzt unaufhörlich aufs Neue an, eine Linie zu durchbrechen, die sich hinter ihr sogleich wieder in einer Welle verschließt, die kaum eine Erinnerung zulässt und dann von neuem zurückweicht bis an den Horizont des Unüberschreitbaren.“³⁴

Indem er eine mystische Begründung der Überschreitung ausklammert, kann Porębski aus ihr ein Werkzeug der Revolution schmieden. Die Transgression konnte sich nun als dauerhaft und unwiderruflich erweisen. Aber die Herrschaft des Kommunismus hat die Überreste des inneren und äußeren *sacrum* nicht zum Verschwinden gebracht. In seinem 1972 erschienenen Buch *Ikonosfera* (Ikonosphäre) schrieb er:

„Seit vielen Jahren bemühen wir uns, die These zu untermauern, dass das Bild in der Kunst dem Sakralen angehört, dass es, indem es die Grenzen des Alltäglichen überschreitet, uns Bewunderung und Respekt abverlangt, oder - im Gegenteil - Grauen und heilige Entrüstung in uns weckt, die Funktion einer Initiation erfüllt, die allen Riten eigen ist.“³⁵

Die Sache ein wenig vereinfachend könnte man sagen, dass die Kunst für ihn dieser „verfernte Teil“ war. Durch den Wandel der Wirklichkeit hindurch blieb eine Spur ihrer Herkunft erhalten. Der sozialistische Realismus wollte dieses Erbe zum Verschwinden bringen. Ganz in diesem Sinne hatte Porębski 1950 konstatiert, dass die Isolation der Kunst endlich überwunden sei und damit eine „gemeinsame Sprache“ das Wort ergriffen habe, „gemeinsame Kriterien, die sowohl für die eigene Realität des Sozialismus als auch die Welt außerhalb ihrer Geltung beanspruchen können.“³⁶ Nach dem Ende des Stalinismus bemühte er sich nunmehr aufzuzeigen, dass es sich genau umgekehrt verhalte. Das künstlerische Schaffen sollte sich außerhalb der ideologischen Zwangsjacke entwickeln - was jedoch nicht eine Trennung von der gesellschaftlichen und politischen Realität bedeuten sollte.

V

Die Welt des realen Kommunismus bewegte sich innerhalb eines Diskurses, der von Andrzej Turowski die „polnische Ideosa“ genannt und damit als ein Raum von „Gedanken und Systemen“ definiert wurde, „in dem individuelle Entscheidungen im Kontext der dominierenden politischen Strategien verortbar sind. Es ist ein Raum, der von Ideologie gesättigt ist und in dem die freie Meinungsartikulation durch eine von oben aufoktrozierte und allgegenwärtige Perspektive eingeschränkt ist.“³⁷ Die „polnische Ideosa“ am Übergang von den 1950er zu den 1960er Jahren kam erst darin ganz zum Ausdruck, dass die kommunistische Regierung das *Informel* als offizielle Version der polnischen Kunst anerkannte. Die Malerei dieser Strömung galt als ideologisch transparent und damit politisch ungefährlich, war dabei aber aufgrund ihrer avantgardistischen Ausprägung dazu geeignet, die Bereitschaft des Regimes zur Modernisierung des Landes zu bekräftigen.³⁸ Kann Porębskis Studie also als ein Schritt zu einem „Konsens“ - um mit Anna Markowska zu sprechen - zwischen dem Regime und der Kunstszene gelten?³⁹ Dies scheint mir nicht der Fall zu sein; zudem scheint mir der Begriff „Konsens“ nicht besonders glücklich gewählt.

1966 schrieb Leszek Kołakowski *Obecność mitu* (Die Gegenwartigkeit des Mythos).⁴⁰ Die Analyse der Erscheinungsweisen des Mythos in der vergangenen und zeitgenössischen Wirklichkeit führe, so Kołakowski, zu folgendem Ergebnis:

„Das Bewußtsein des In-der-Welt-Seins bewirkt allein durch sein Auftreten, daß es durch den Rekurs auf die Welt unerklärlich wird. Das Menschsein hört auf, für sich selbst verständlich zu sein, und muß entweder seine Absolutheit ertragen (...) oder nach Selbstplatzierung Ausschau halten, indem es sich auf die vornatürliche und vorhistorische Realität des Mythos bezieht“⁴¹.

Der Mythos ist demnach für Kołakowski ein unabtrennbarer Teil der menschlichen Natur:

„Die bloße Gegenwärtigkeit des spezifisch menschlichen Bewusstseins schafft eine untillgbare mythogene Situation in der Kultur, wobei sowohl die bindungsstiftende Rolle des Mythos im sozialen Leben wie seine Integrationsfunktion im Organisationsprozess des Einzelbewusstseins unersetzbar scheinen, insbesondere aber nichtaustauschbar gegen Überzeugungen, die von den Kriterien der wissenschaftlichen Erkenntnis geregelt werden.“⁴²

Kołodzki's Buch war gegen die reduktionistischen Bestrebungen des Szientismus und des Kommunismus gerichtet, der jegliches Denken, das nicht mit der ‚wissenschaftlichen‘ Ideologie des Marxismus-Leninismus übereinstimmte, im Keim ersticken wollte. In diesem Sinne kann man auch Porębski's Studie bewerten: als einen Versuch nachzuweisen, dass man Kunst nicht in den ideologischen Käfig sperren kann, dass sie vielmehr in ihrer Eigenständigkeit respektiert werden muss. Es ging also nicht so sehr um ein ‚Konsens‘ mit dem Regime, sondern um eine zumindest teilweise Autonomie der Kunst. Kołodzki zufolge hat Mircea Eliade auf eine ähnliche Art und Weise versucht, das Wesen der Religiosität zu bestimmen. In der Einleitung des 1966 in polnischer Sprache erschienenen *Traité d'histoire des religions* (1949) zählte der polnische Philosoph Eliade zu der Gruppe von Wissenschaftlern, die dem Gegenstand der Analyse „den idio-genetischen Status von etwas Eigenem und Unteilbaren verleihen wollen“.⁴³ Von der anderen Seite her wurde diese Sicht im Konzept des „eindimensionalen Menschen“ von Herbert Marcuse in seinem 1964 unter dem gleichnamigen Titel erschienenen Buch bekräftigt: das Bedürfnis nach Mehrdimensionalität ist Marcuse zufolge ein notwendiges Antidotum gegen den wachsenden Totalitarismus der kapitalistischen (damals vor allem amerikanischen) Konsumgesellschaft.⁴⁴ Es soll an dieser Stelle betont werden, dass in dieser Zeit in den katholischen Kreisen in Polen der Personalismus an Bedeutung gewann. Dieser stellte die Rolle der menschlichen Person heraus, die sich von der Welt der Dinge unterscheidet und ihre Freiheit in der Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Konformismus behauptet.⁴⁵

Porębski erblickte die Gefahr der Eindimensionalität in dem am eigenen Leibe erfahrenen sozialistischen Realismus in den frühen 1950er Jahren, der jegliche authentische Opposition und jede Möglichkeit alternativen Handelns ausschloss. Ich würde mir gerne vorstellen, dass er, als er *Kunst und Information* schrieb, jene Zeichnungen Tadeusz Brzozowski's aus dem Zyklus *Ballett* betrachtete, die der Maler ihm Mitte der 1950er Jahre gleich nach ihrer Fertigstellung geschenkt hatte. Sie atmen ebenso die Ablehnung der Ästhetik des sozialistischen Realismus wie den Paroxismus der Feste und Feiern und den Schmerz der Überschreitung.⁴⁶ Brzozowski's Zeichnungen waren nicht als ‚Konsens‘ mit dem Regime gedacht. Sie legen vielmehr Zeugnis davon ab, dass Kunst an der Überlieferung des „verfemten Teils“ teilhat. In ihrer grotesken Überzeichnung drücken sie den Widerstand gegen die Zurichtung des Menschen mithilfe aufkotroyierter Schablonen aus. Sicherlich hat Mieczysław Porębski deswegen Jahre später das Kunstwerk mit einer Erhabenheit verbunden, die er als eine aus dem Vollen schöpfende Ironie und eine altpolnische, dem Sarmatismus und dessen Unbotmäßigkeit verpflichtete Opposition gegen jede Art ideologischer Vereinnahmung begriff. Die Künstlergeneration, die 1948 an der *Ersten Ausstellung der Modernen Kunst* in Krakau teilnahm, habe vor der Notwendigkeit gestanden, „zwischen dem, was (der Literaturkritiker und -historiker Kazimierz – W. B.) Wyka Tragik und Hohn nannte und der Verlockung des ‚positiven‘ Realismus (mithin des sozialistischen Realismus, W. B.) zu wählen.“⁴⁷

Aus der heutigen Perspektive muss es als naiv erscheinen, in der Volksrepublik Polen der 1960er Jahre um die Möglichkeit anzusuchen, die Mehrdimensionalität der menschlichen Natur zu entwickeln, denn die Arbeit der Intelligenz war zu dieser Zeit in die Fänge des Regimes geraten, das zwar keinen direkten Druck ausübte aber doch allseits spürbar war.⁴⁸ Man muss sich jedoch vor Augen halten, dass diese Mehrdimensionalität eher in philosophischen und existentiellen denn in politischen Kategorien verstanden wurde: man legte den Schwerpunkt auf den Reichtum der menschlichen Natur und Kultur, blieb aber im Rahmen der „polnischen Ideosa“. Man zog Argumente aus den Naturwissenschaften (bei Porębski die Informationstheorie) oder der Humanwissenschaften (Die Kulturanthro-

pologie bei Porębski, die Philosophie und Religionswissenschaft bei Kołakowski) heran. Es war noch ein weiter Weg bis zu einem kritischen Denken oder zu Versuchen einer Aufweichung des Systems. Ein solches Denken war in dieser Zeit noch Ausdruck eines, wie die bald folgenden Ereignisse in der Tschechoslowakei zeigen sollten, naiven Glaubens an die Möglichkeit eines ‚Sozialismus mit menschlichem Antlitz‘.

Endnoten

1. Wojciech Balus, *A Marginalized Tradition? Polish Art History*, in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transitional Discourses and National Frameworks*, hg. v. Matthew Rampley, Leiden, Boston 2012, S. 444-445.
2. Mieczysław Porębski, *Sztuka a informacja* [Kunst und Information], in: *Rocznik Historii Sztuki*, Bd. 3, 1962, S. 44-112. Die Abhandlung wurde zweimal in veränderter Fassung abgedruckt: ders., *Pożegnanie z krytyką* [Abschied von der Kritik], Kraków 1966, S. 149-186; ders., *Sztuka a informacja* [Kunst und Information], Kraków 1986, S. 7-80. Meine Untersuchungen basieren auf der ersten Ausgabe des Textes.
3. Balus 2012, *A Marginalized Tradition?*, S. 444-445.
4. Tomasz Gryglewicz, *Pożegnanie z Porębskim* [Abschied von Porębski], in: *Alma Mater*, Heft 152/153, 2012/2013, S. 66-72.
5. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989*, London 2009, S. 49-52.
6. Mieczysław Porębski, *Czy istnieje historia sztuki XX wieku?* [Gibt es eine Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts?], in: *Sztuka XX wieku* [Kunst des 20. Jahrhunderts], Materiały sesji Stowarzyszenia Historików Sztuki, Słupsk, październik 1969, Warszawa 1971, S. 29-30.
7. Ders., *Posłowie do wydania drugiego* [Nachwort zur zweiten Ausgabe], in: ders., *Granica współczesności 1909-1925* [Die Grenze der Moderne 1909-1925], Warszawa 1989, S. 419.
8. Mieczysław Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku* [Die Grenze der Moderne. Studien zur Herausbildung künstlerischer Ansichten des 20. Jahrhunderts], Wrocław 1965.
9. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 82.
10. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 44 (Hervorhebung im Original).
11. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 53.
12. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 56.
13. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 57-78.
14. Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hg. v. E. Holenstein, Frankfurt/M. 1979, S. 83-121.
15. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 81-82.
16. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 82-85.
17. Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*, übers. v. Brigitte Weidmann, München 1988 (Originalausgabe: *L'homme et le sacré*, Paris 1950).
18. Stefan Czarnowski, *Le Morcellement de l'étendue et sa limitation dans la religion et la magie*, in: *Actes du IV Congrès International d'Histoire des Religions*, Paris 1925, Bd. I, S. 339-358.
19. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 83.
20. Georges Bataille, *La part maudite. Essai d'économie générale*, Paris 1949.
21. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 85-87.
22. Georges Bataille, *Der verfernte Teil*, in: ders., *Das theoretische Werk, Bd. 1: Die Aufhebung der Ökonomie: Der Begriff der Ver- aus-gabung. Der verfernte Teil. Kommunismus und Stalinismus*, übers. v. Traugott König u. Heinz Aboch, München 1975.
23. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 88 (Hervorhebung im Original).
24. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 101.
25. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 103.
26. Anna Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u* [Kunst definieren – die Welt erklären. Über die Auffassung von Kunst in der VR Polen], Katowice 2003, S. 228.
27. Mieczysław Porębski, *Nowa droga plastyki polskiej* [Ein neuer Weg in der bildenden Kunst Polens], in: ders., *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945-1955* [Die Kunst unserer Zeit. Sammlung von Skizzen und kritischen Beiträgen aus den Jahren 1945-1955], Warszawa 1956, S. 64-65.
28. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 103 (Hervorhebung im Original).
29. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 103-104.
30. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 90 (Hervorhebung im Original).
31. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 88.
32. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris 1957.
33. Joseph Libertson, *Excess and Imminence. Transgression in Bataille*, in: *Modern Language Notes*, Bd. 92, 1977, S. 1001-1023.
34. Michel Foucault, *Vorrede zur Überschreitung*, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden (Dits et Ecrits)*, Bd. 1: 1954-1969, Frankfurt a.M. 2001, S. 324-325.
35. Mieczysław Porębski, *Ikonafera* [Ikonsphäre], Warszawa 1972, S. 139-140.
36. Porębski 1962, *Sztuka a informacja*, S. 70.
37. Andrzej Turowski, *L'Idéose polonaise: La Politique culturelle du pouvoir communiste en Pologne, 1945-1981*, in: *Ligeia*, Bd. 1, 1988, S. 30.
38. Turowski 1988, *L'Idéose polonaise*, S. 32.
39. Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* [Zwei Umbrüche. Polnische Kunst nach 1955 und 1989], Toruń 2012.
40. Leszek Kołakowski, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, übers. v. Peter Lachmann, München 1973. Das Buch erschien bereits nach Kołakowskis Emigration nach Paris 1972.
41. Kołakowski 1973, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, S. 147.
42. Kołakowski 1973, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, S. 148.
43. Ders., *Eliade. Religia jako paraliż czasu* [Eliade. Die Religion als Paralyse der Zeit], in: *Mircea Eliade, Traktat o historii religii* [Traktat über die Geschichte der Religion], übers. v. Jan Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, S. I (dt. unter dem Titel: Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte, Frankfurt a.M. 1994).
44. Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Neuwied / Berlin 1967.
45. Tadeusz Mrówczyński, *Mouniera tragiczny optymizm* [Mouniers tragischer Optimismus], in: *Filozofia i socjologia XX wieku* [Philosophie und Soziologie des 20. Jahrhunderts], hg. v. Bronisław Baczek, Warszawa 1965, S. 97-109.
46. Wojciech Balus, „Budujemy nowy dom...” *Andrzej Wróblewski w Nowej Hucie* [„Wir bauen ein neues Haus ...“ *Andrzej Wróblewski in Nowa Huta*], in: Ders., *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki* [Der Effekt der Sichtbarkeit. Über die Eigentümlichkeit des Betrachtens von Bildern, die Grenzen ihrer Lesbarkeit und über anthropologische Aspekte der Kunst], Kraków 2013, S. 182-184.
47. Mieczysław Porębski, *Górni i durni* [Hoch und trotzdem dumm; Anm. der Redaktion: Porębski paraphrasiert hiermit eine Zeile aus einem Gedicht von Adam Mickiewicz], in: *Teksty Drugie*, Heft 2/3, 1996, S. 100.
48. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta*, London 2009, S. 70-71.

Zusammenfassung

Mieczysław Porębski (1921-2012), polnischer Kunsthistoriker und Spezialist für die Kunst des 20. Jahrhunderts, veröffentlichte 1962 eine Studie Kunst und Information. Für ihn stellten Kunstwerke Spuren dar, die der Künstler (Sender) hinterließ, um sie dem Empfänger zu vermitteln. Nach Meinung des Autors wurde die Kunst als Information innerhalb der gesellschaftlichen Realität geboren, die sich nach dem Konzept von Roger Caillois in profanum und sacrum gliedert. Porębski schrieb in Anlehnung an George Bataille, dass Feste und Feiern dazu dienen, jegliche Art von akkumuliertem Überschuss zu zerstören, was Bataille ebenso auf materiellen Überfluss bezieht wie auf gefährliche, aufgestaute Gefühle wie Aggressionen. Indem er eine mystische Begründung der Überschreitung ausklammert, kann Porębski aus ihr ein Werkzeug der Revolution schmieden. Die Transgression konnte sich nun als dauerhaft und unwiderruflich erweisen. Aber die Herrschaft des Kommunismus hat die Überreste des sacrum nicht zum Verschwinden gebracht. Die Spuren des Sakralen blieben in der Kunst lebendig. Der sozialistische Realismus wollte dieses Erbe zum Verschwinden bringen. Ganz in diesem Sinne konstatierte Porębski 1950, dass die Isolation der Kunst endlich überwunden sei und damit eine „gemeinsame Sprache“ das Wort ergriffen habe, „gemeinsame Kriterien, die sowohl für die eigene Realität des Sozialismus als auch die Welt außerhalb ihrer Geltung beanspruchen können“. Nach dem Ende des Stalinismus bemühte er sich aufzuzeigen, dass es sich genau umgekehrt verhalte. Das künstlerische Schaffen sollte sich außerhalb der ideologischen Zwangsjacke entwickeln – was jedoch nicht eine Trennung von der gesellschaftlichen und politischen Realität bedeuten sollte.

Autor

Univ.-Prof. Dr. Wojciech Balus ist Ordinarius am Institut Historii Sztuki (Institut für Kunstgeschichte) der Uniwersytet Jagielloński Kraków (Jagiellonen-Universität zu Krakau). Er studierte Kunstgeschichte und Philosophie und publizierte zahlreiche Studien zur Geschichte der Architektur, Malerei, Gartenkunst und Kunsttheorie des 19. und 20. Jahrhunderts. Er ist Präsident des Polnischen Nationalkomitees des Corpus Vitrearum und derzeit Gastprofessor am Kunsthistorischen Institut der Johannes Gutenberg Universität Mainz.

Titel

Wojciech Balus, „Der verfernte Teil“. *Die polnische Kunstgeschichte und der kommunistische Diskurs nach dem Tod Stalins*, in: *(Dis)Kontinuitäten. Kunst-historiographien im östlichen Europa nach 1945*, hg. v. Katja Bernhardt und Antje Kempe, kunsttexte.de/ostblick, Nr. 4, 2015 (9 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.