

Wie ich zur abstrakten Kunst zurückgefunden habe

Aus vielen Gründen, besonders wegen der feindlichen Einstellung der offiziellen Kreise in Polen in den 20er Jahren in Bezug auf die gesamte avantgardistische Bewegung wie auch die höchst ungünstige Beziehung der polnischen Gesellschaft hierzu, sah ich mich dazu gezwungen, meine experimentelle Tätigkeit auf dem Gebiet der abstrakten Kunst aufzugeben. Nach vier Jahren intensiver laboratorischer Arbeit und vielen Kämpfen und Enttäuschungen war ich 1926 zur gegenständlichen Kunst zurückgekehrt.

So waren viele Jahre dahingegangen, in denen ich beständig meine früheren akademischen Kenntnisse ausgenutzt habe, um mich der Portrait-Kunst und der Scènegravie zu widmen. Durch den letzten Weltkrieg entstand eine längere Unterbrechung, und ich habe erst 1947 meine künstlerische Aktivität wieder aufgenommen. In den Jahren 1947 - 1957 habe ich eine neue Theorie, die sogenannte "Réintégration de l'Objet" gegründet, die eine Synthese der Errungenschaften des Kubismus und des Magischen Realismus darstellt. Es war ein gewisser "Metaphysischer Realismus", der sich aber von der "Pittura Metafisica" eines Chirico dadurch unterschied, daß - während letztere seinen Bildern einen stark surrealistischen und literarischen Charakter verlieh - mein "Metaphysischer Realismus" auf das rein Plastische und Malerische eingestellt war und jeden literarischen und anekdotischen Inhalt ausgeschaltet hatte.

Der "Metaphysische Realismus" hatte den Gegenstand von allem Ballast der surrealistischen und irrealen Elemente befreit und ihn in seiner vollen magischen Kraft als "das Ding an sich" dargestellt. Diese Epoche der "Réintégration de l'Objet" dauerte zehn Jahre (1947 - 1957); sie hätte sich vielleicht noch weiter entwickeln können und ich wäre noch heute vollkommen in der Gegenständlichkeit steckengeblieben, wenn nicht gewisse Ereignisse, die durch ihre Konsequenzen stark auf mich gewirkt haben und mich zu meinen Ideen und meiner Tätigkeit - die ich seit 1926, also seit circa 30 Jahren, vollständig aufgegeben hatte - zurückführten.

Ende 1956 hatte sich der Kunstkritiker Michel Seuphor an mich gewandt mit der Bitte, mein Curriculum Vitae für sein geplantes Wörterbuch der abstrakten Malerei für ihn zu verfassen. Er war sehr gut über meine ehemalige Tätigkeit als abstrakter Künstler informiert. - Ich hatte mich schon so weit von der abstrakten Kunst entfernt und sie erschien mir wie eine weit entlegene Welt, die ich verlassen hatte. Aber ich fand es doch notwendig, vom rein historischen Standpunkt aus, diesen gewünschten Text zu schreiben.

Nachdem dies geschehen war, hielt ich die Sache als für mich erledigt und habe also ruhig meinen "Metaphysischen Realismus" fortgesetzt. Aber kaum waren einige Monate verstrichen, da bekam ich Anfang 1957 einen Brief von der bekannten Galerie Creuse in Paris mit folgendem Inhalt: "Anlässlich des Erscheinens des Lexikons 'Abstrakte Malerei' von Michel Seuphor wird eine Internationale Ausstellung über die abstrakte Malerei

veranstaltet. Wir bitten Sie höflichst, an dieser Ausstellung mit einem Ihrer Werke teilzunehmen. "

Als ich diesen Brief bekam, sagte ich mir selbst: Man läßt mich nicht in Ruhe. Ich dachte, daß mit meinem Curriculum Vitae die Angelegenheit erledigt sei, und jetzt kam man mir schon wieder mit neuen Vorschlägen. Ich war doch schon sehr entfernt von der abstrakten Malerei.

Da ich ein geborener Archivar bin und gern alte Papiere und Gegenstände aufbewahre, hatte ich auch meine alten Bilder aus den 20er Jahren sorgfältig aufgehoben. Sie waren alle in eine große Rolle gewickelt und eine dicke Staubschicht deckte sie zu. Die Rolle befand sich zwischen meinen Bric-à-Brac in der Bodenkammer meines Ateliers. Ich holte also die Rolle, nahm ein Staubtuch, wischte den Staub ab, und öffnete sie.

Plötzlich erschien vor meinen Augen die Welt meiner Jugend, Bilder voll jugendlicher Dynamik, gewagt und von ungeheurer Kraft, Bilder, die nichts von ihrer Aktualität verloren hatten! Wie in einem Film, so tat sich vor meinen Augen jene wunderbare Berliner Zeit um 1922, 1923, 1924 auf und versetzte mich in eine ganz andere Welt zurück.

Ich saß stundenlang in voller Meditation und fragte mich: wer bin ich, wo bin ich und wie bin ich? Wo ist der richtige Berlewi? Hier in mir oder in der Rolle? 30 Jahre sind vergangen, in denen ich anderen Göttern gedient habe; meine Jugend mit meinem ganzen schöpferischen Elan war in diese große Rolle eingewickelt, und mit dickem Staub bedeckt, wie eine alte Flasche Wein.

Dies waren Stunden für mich, die ich nie im Leben vergessen werde. Wie Hamlet schwankte ich zwischen ja und nein, zwischen Abstrakt und Gegenstand - endlich beschloß ich doch, eines meiner Werke auszustellen. Und eben dieser Entschluß sollte wichtige Konsequenzen haben.

Als ich zur Eröffnung der Ausstellung kam, sah ich mit Erstaunen, daß mein Bild neben den Bildern von Mondrian, Kupka, Moholy-Nagy, Larionov und anderen bekannten Pionieren der abstrakten Kunst hing. Bald kamen einige Kollegen auf mich zu und sagten: "Alors, Berlewi, vous êtes devenu peintre abstrait?" Darauf antwortete ich: "Comment, "devenu"? Mais regardez la signature et la date de mon tableau!" Und ich führte sie zu meinem Bild, um ihnen das Datum zu zeigen. Als sie das gesehen hatten, riefen sie: "Alors, Berlewi, vous étiez déjà abstrait en 1924 et pourquoi n'avez-vous jamais dit cela?" Ich erwiderte: "Que voulez-vous? Je ne voulais pas crier sur les toits que j'étais dans le temps abstrait. En tout cas j'étais abstrait avant vous, avant même que vous ayez pris le pinceau en main. "

Darauf wandten sich gleich viele Journalisten und Kritiker an mich, um mich zu interviewen. Und so ging die Sache weiter. Ich wurde mit einem Male als Pionier der abstrakten Kunst neu entdeckt, und dies hatte ich dem Kunstkritiker Michel Seuphor zu verdanken. Diese Neuentdeckung hieß aber nicht, daß ich plötzlich zur abstrakten Kunst zurückkonvertiert war. Es mußte noch eine gewisse Zeit darüber vergehen, bis in mir selbst eine innerliche geistige Revolution durchbrach. Inzwischen hatten sich aber gewisse Dinge ereignet, die meine Rückkehr zur abstrakten Kunst entschieden haben.

Als ich von der Galerie Creuse eingeladen wurde, war es mir peinlich, daß ich als einziger Pole an dieser Ausstellung teilnahm. Ich beschloß also, an meine polnischen Kollegen nach Warschau zu schreiben, damit sich diese auch an der Ausstellung beteiligen konnten. Mein Brief wurde durch die polnische Botschaft in Paris durch den diplomatischen Kurier nach Warschau geschickt, um die Sache zu beschleunigen. Ich gestehe, daß ich sehr skeptisch war, ein positives Resultat auf meinen Brief zu erreichen.

Wie groß war aber mein Erstaunen, als ich von dem berühmten polnischen Dichter und Kunstkritiker Julian Przybos eine Antwort bekam, in der er mich informierte, daß sieben große Kisten mit Bildern und Skulpturen von Polen nach Paris geschickt worden waren. Einige Tage später war ich bei der Öffnung der Kisten anwesend, in denen sich 15 Bilder von Strzeminski und eine ähnliche Anzahl von Skulpturen seiner Frau Katarzyna Kobro befanden.

Ich war ganz verzweifelt, denn die Ausstellung konnte nur ein Bild von jedem Künstler akzeptieren und war nur auf Malerei begrenzt. Ich suchte ein Bild von Strzeminski aus und brachte es zur Galerie. So nahm an dieser Ausstellung dank meiner Intervention noch ein Pole teil, eben der Künstler W. Strzeminski.

Da aber diese große Zahl von Bildern und Skulpturen in der polnischen Botschaft nicht so einfach ohne irgendwelchen Profit liegen konnte, wurde beschlossen, eine Ausstellung von Pionieren der polnischen abstrakten Kunst zu veranstalten, wofür der Inhalt dieser sieben Kisten das Fundament bildete.

Es wurde beschlossen, diese erste Ausstellung unter dem Titel: "Précurseurs de l'art abstrait en Pologne" in der Galerie Denise René in Paris im November 1957 zu veranstalten. Wir hatten also ein halbes Jahr vor uns, um diese Ausstellung vorzubereiten. Es handelte sich um 5 polnische Künstler: Malévitch, Strzeminski, Kobro, Stazewski und Berlewi.

Was Malévitch anbetrifft, so war er zwar in Rußland tätig und hatte dort, besonders in den Jahren, die der Oktober-Revolution folgten, eine ungeheure Aktivität entwickelt und seine Theorie des Suprematismus begründet - aber von Geburt war er Pole, das heißt, er stammte aus einer polnischen kleinadligen Familie, sein Vater war Pole, seine Mutter aber Russin. Malévitch sprach fließend Polnisch und unterhielt freundschaftliche Beziehungen zu polnischen Künstlern. Ich erinnere mich, wie er im März 1927 in Warschau während seiner Ausstellung einen Vortrag in polnischer Sprache gehalten hat. Malévitch hatte auch großen Einfluß auf die polnische abstrakte Kunst ausgeübt und war intim mit den polnischen avantgardistischen Künstlern verbunden. Darum beschlossen wir, in diese geplante Ausstellung auch Malévitch einzugliedern.

Ich wurde also von den polnischen Instanzen beauftragt, an der Organisation dieser Ausstellung mitzuarbeiten und auch Bilder von Malévitch auszusuchen. Da zu jener Zeit (April - Mai 1957) bekannt war, daß die Bilder von Malévitch sich beim Architekten Hering in Ulm befanden, hatte ich die Absicht, zu ihm zu fahren, um eine Auswahl von Malévitchs Bildern für die Ausstellung zu treffen. Plötzlich erfuhren wir aber, daß alle

Bilder von Malévitch sich nicht mehr bei Hering befanden, sondern daß der Direktor des Stedelijk-Museum in Amsterdam, Herr Sandberg, gerade in dieser Zeit mit Hering verhandelt und dann den gesamten Malévitch-Nachlaß unter unbekannten Bedingungen für das Stedelijk-Museum erworben hatte. Ich mußte also nach Amsterdam fahren, um von Sandberg wenigstens zwei Bilder für die geplante Ausstellung als Leihgabe zu erhalten.

Dann fehlten für diese Ausstellung noch die Bilder von Stazewski. Durch den Künstler selbst sollte der Transport von Warschau nach Paris erledigt werden.

Der Kommissar dieser Ausstellung seitens der polnischen Regierung war Julian Przybos.

Natürlich war mein erster Gedanke, mich an Seuphor um das Vorwort für den Katalog zu wenden. Inzwischen aber hatte der polnische Botschafter, Herr Gajewski, den Konservator des Musée d'Art Moderne, Jean Cassou, zu einer Reunion eingeladen, um den Plan der Ausstellung zu besprechen. Bei dieser Reunion waren auch anwesend der Kultur-Attaché Mirosław Zulawski und ich. Es war klar, daß durch den offiziellen Charakter der geplanten Ausstellung und auch der Courtoisie wegen die polnische Botschaft eine derartige Ausstellung ohne die Patronage des Conservateur en Chef des Musée National de l'Art Moderne, nämlich Herrn Jean Cassou, unmöglich gewesen wäre. Dieser war von der Idee ganz begeistert und versprach auch, ein Vorwort zum Katalog zu schreiben.

Als ich nun Seuphor um einen zweiten Text bat und er dabei erfuhr, daß Cassou schon bei dem Katalog mitwirken sollte, weigerte er sich, meinem Ersuchen nachzukommen, und sagte: "Wenn Sie schon das Vorwort von Cassou haben und dieses natürlich auf den ersten Platz kommt, ist es nicht nötig, ein zweites Vorwort zu schreiben und damit auf den zweiten Platz nach Cassou zu kommen."

Diese Absage habe ich nicht als endgültig angesehen. Ich hielt es doch für sehr wichtig, daß Seuphor als Kritiker der abstrakten Kunst und Förderer des polnischen Avantgardismus gerade auch im Katalog dieser Ausstellung vertreten sein sollte und hoffte, daß er sein "amour propre" hinsichtlich Cassou überwinden und doch noch einen Text schreiben würde. Leider kam es inzwischen mit Seuphor und mir zu einem sehr peinlichen Zwischenfall auf einer ganz anderen Ebene (ein Zwischenfall, den nicht ich, sondern Seuphor durch sein unerklärliches Betragen provoziert hatte). Seuphor hat dann kategorisch abgelehnt, irgendeinen Anteil an der Ausstellung zu nehmen.

Infolgedessen wurde beschlossen, außer dem Text von Cassou noch zwei andere Texte dem Katalog zuzufügen, nämlich ein Vorwort von Przybos und einen Artikel über die Mechano-Faktur von mir.

Die organisatorische Vorbereitung für diese Ausstellung dauerte den ganzen Sommer und Herbst 1957, also sechs Monate. Ich habe auch ein Plakat entworfen, das auf den Dekorationssäulen in Paris erschien.

Endlich wurde die Ausstellung am 19. November 1957 feierlich eröffnet und die Vernissage, die die ganze Pariser Künstler-Elite vereinigte, war

wirklich ein wichtiges Ereignis. Die drei Säle der Galerie Denise René wurden so verteilt, daß in einem sich die Bilder von Stazewski befanden, im zweiten meine eigenen Bilder und im dritten größten Saal Strzeminski, seine Frau, die Bildhauerin Kobro, und zwei Ölbilder von Malévitch, die Sandberg geliehen hatte.

Zum ersten Male wurde meine Mechano-Faktur in Paris gezeigt. Plötzlich erschien vor den Augen der Besucher die Tatsache, daß der Maler Vasarely, der Protégé der Galerie Denise René, nichts anderes zeigte als die Wiederholung meiner Ideen und meiner Verfahren, und die Pariser Künstler haben plötzlich in meiner Person den Vorgänger dieser schwarz-weiß seriellen Kunst entdeckt, die man bisher ausschließlich Vasarely zuschrieb; es hat sich herausgestellt, daß er eigentlich nur ein Epigone meiner Theorie war.

Wie ich später erfahren habe, stützte die Galerie Denise René ihre ganze Aktivität hauptsächlich auf zwei der Galerie zugehörige Künstler: den Dänen Mortensen und den Ungarn Vasarely. Man behauptet sogar, daß diese zwei Künstler mit der Galerie auch kommerziell eng verbunden seien. Trotz dieser Verbundenheit hat Mortensen bei dem Eröffnungscocktail zu mir gesagt: "Dieser Vasarely ist Ihr Nachfolger", und er zeigte mir gewisse Analogien, die zwischen meinen und seinen Bildern zu finden waren. Tatsächlich hatte Vasarely erst seit einigen Jahren begonnen, schwarz-weiße Bilder zu malen, während meine ausgestellten Arbeiten aus den Jahren 1923 - 1924 stammten, also 34 Jahre zurücklagen; es war also höchstwahrscheinlich, daß er sich hie und da aus Abbildungen über meine Ideen orientiert hatte. Ich war durch diesen Hinweis von Mortensen gar nicht so schockiert, im Gegenteil, ich habe mich gefreut, daß die Mechano-Faktur eine derartige Entfaltung gefunden hatte, daß sich andere Künstler in meine Theorien eingelebt und auf diesem Wege weitergeschritten waren. Denn schließlich kann man neue Ideen nicht für sich allein schaffen, sie müssen konsequenterweise der Kollektivität dienen.

Als Denise René die Begeisterung von Mortensen über meine Werke und seine Ausführungen (und auch von anderen) bezüglich Vasarely hörte, war sie darüber sehr verärgert. Diese Feststellung konnte doch das Prestige ihres Idols Vasarely vermindern und ihn von seinem Piedestal stürzen. Wahrscheinlich erfolgte nun sofort zwischen Denise René, Mortensen und Vasarely ein geheimes Abkommen zu dem Zweck, das Prestige von Vasarely gegenüber meinem Auftauchen zu wahren und meine Rolle als Pionier der Mechano-Faktur in den Schatten zu stellen.

Ich fühlte sofort, daß hinter den Kulissen der Galerie Denise René sich eine unterirdische Konspiration gegen mich entwickelte und es wurde mir allmählich klar, daß mein Wirken in den Jahren 1922, 1923 und 1924 einen unheimlichen Schlag für das Prestige der Galerie darstellte. Ich erkannte ferner, daß hinter den rein künstlerischen auch kommerzielle Erwägungen in Betracht kamen, da Vasarelys Bilder kunsthändlerisch ein sehr profitables Objekt darstellten und brachten der Galerie Denise René finanzielle Vorteile. Plötzlich fühlte ich mich als unerwünschter Eindringling innerhalb eines Milieus, das eigentlich hätte froh sein sollen, mich entdeckt zu haben. Hier kamen nun zwei wichtige Rivalitäten zum Vorschein: die rein moralisch-künstlerische und die kommerzielle. Wenn Denise René mich als Pionier anerkannt hätte, wäre das Verhältnis

von Vasarely und mir umgedreht und er auf den zweiten Platz verwiesen worden. Das aber wollte Denise René unter allen Umständen verhindern.

Hinter den Kulissen dieser Ausstellung begannen nun Intriguen und tendenziöse, gegen mich gerichtete Beeinflussungen in der Pressewelt. Zum Beispiel in einem Artikel über diese polnische Ausstellung von einem gewissen Herrn Gueguen, der in der Zeitschrift "Aujourd'hui" erschien, fingen nun Lobgesänge für Vasarelys schwarz-weiße Kunst an. Mir war sofort klar, daß Vasarely und Denise René Herrn Gueguen dementsprechend stark "beeinflußt" hatten.

Mit dieser eben erwähnten Rivalität von künstlerischen und kommerziellen Aspekten hat sich die Kampagne gegen mich noch nicht erschöpft, es gab noch eine zweite Episode. Als die Nachricht vom großen Erfolg der Ausstellung zu den Ohren von Seuphor gelangte und trotz der macchiavellistischen Umtriebe von Denise René und Vasarely die Ausstellung eine ungeheure Resonanz in Paris hervorrief, wurde Seuphor wütend darüber, daß alles ohne seinen Anteil daran stattfand und er, der sich für den Papst der abstrakten Kunst hielt, vollständig abseits stand. Seinen Ärger ließ er aber nicht an der Galerie Denise René, sondern an mir aus und fing an, in virulenter Weise Drohungen gegen mich zu richten. Es war mir klar, daß ich für diese Leute ein Schreckgespenst geworden war, und der feindliche Kreis um mich immerenger wurde. Mein Auftauchen war nicht nur Denise René und Vasarely, sondern auch Seuphor ein Dorn im Auge. Ich hatte das deutliche Vorgefühl, daß nach dieser Ausstellung eine Boykott- und Sabotageaktion durch diese drei Personen gegen mich erfolgen würde, und ich habe mich hier nicht geirrt. Die Feindschaft dieser Drei hat seit jener memorablen Zeit von Tag zu Tag zugenommen und alle Mittel waren ihnen recht, um diskriminierende Handlungen gegen mich auszuüben.

Ende des Jahres 1957 war ich noch in der gegenständlichen Kunst tätig, die ich über 30 Jahre zwischen 1926 und 1957, ausgeübt hatte. Diese Ausstellung hatte mir nun einen psychischen Schock für meine künstlerische Konzeption gegeben, ich hatte aber noch keine Klarheit über den weiteren Fortgang meines künstlerischen Schaffens. Jedenfalls hat etwas in mir fortgewirkt; für mich hatte diese Ausstellung nicht nur rein historischen und retrospektiven Charakter; es handelte sich hauptsächlich um eine wichtige Etappe meiner Vergangenheit, nämlich darum, meinen Beitrag zur modernen abstrakten Kunst zu zeigen.

Aber durch die Konspiration der drei obenerwähnten Personen wurde in mir der kämpferische Wille erweckt und ich beschloß, mich mit Leib und Seele in diesem Kampf um die Gerechtigkeit und für die historische Wahrheit zu behaupten.

Das waren auch hauptsächlich die Beweggründe meiner Rückkehr zur abstrakten Kunst, die ich 30 Jahre unterbrochen hatte. Ich beschloß, einen Sprung über die Zeit hinweg zu machen und nahm, von einem Tag auf den anderen, meine alte, experimentale Arbeit an der Mechano-Faktur wieder auf, so, als trennten mich nicht 30 Jahre von dieser Zeit, sondern nur 24 Stunden. Seither habe ich mich mit jugendlichem Elan und Energie an diese Arbeit begeben. Ich habe mich allein, sozusagen, neu entdeckt!

Es ist bemerkenswert, daß, wenn eine Idee richtig ist, sie der Zeit Widerstand leistet. Ungeachtet der Tatsache, daß inzwischen 30 Jahre vergangen

sind, entwickeln sich meine Ideen und Theorie in voller Wirksamkeit weiter und ich konstatiere auch, daß, während ich anderen Göttern diene, nichts meine Theorie und Arbeiten der Mechano-Faktur geändert hat, die ich im Jahre 1926 unterbrochen hatte.

Heute, im Jahre 1963, also sechs Jahre nach dieser memorablen polnischen Ausstellung, befinde ich mich in voller intensiver Tätigkeit, die die Wiederherstellung meiner Rolle als Pionier der Mechano-Faktur einerseits und die theoretische Begründung des Mechano-Faktur Systems andererseits bedingt. Diese zwei Ziele erfordern von mir ungeheure Energie, umsomehr, da ich fortwährend einen bitteren Kampf an mehreren Fronten führen muß. Der Schwerpunkt dieses Kampfes liegt natürlich in der fortdauernden Boykott- und Sabotage-Offensive, die das Triumvirat: Denise René, Vasarely und Seuphor gegen mich führt. Ich habe aber in meinen Händen eine unzerstörbare Waffe, nämlich die Chronologie. Die Daten sprechen für sich, und keine macchiavellistischen Verdrehungen der Tatsachen sind imstande, das zu tarnen. Allmählich wird die Wahrheit deutlich sichtbar und der Moment ist nicht mehr fern, wo meine Antagonisten, die nur ihren egoistischen Appetit befriedigen wollen, demaskiert werden.

Es wäre Unrecht, wenn ich bei dieser Gelegenheit nicht unterstreiche, daß in diesem Kampf für die Gerechtigkeit und gegen die Fälschung der historischen Wahrheit und die unfairen Kampfmethoden meiner Gegner ich gerade in Deutschland Förderung und Sympathie gefunden habe. Die Wiederherstellung meiner Rechte als Begründer der Mechano-Faktur Theorie, die künstlerische Wertung und Situierung meiner Ideen und Arbeiten innerhalb des Konstruktivismus, die historische Bedeutung der Mechano-Faktur Theorie für die moderne Gestaltung - dies alles wird nirgendwo so zur Geltung gebracht wie gerade in Deutschland, und ich glaube, daß alle meine Freunde, die ich hier gefunden habe, durch ihre Objektivität und Sympathie zur Aufklärung eines der wichtigsten Kapitel in der Geschichte der modernen Kunst in Europa beitragen werden.

Henryk Berlewi

Berlin, Sommer 1963