



Nr. 35

März 2002

**Vom Avantgardebuch zum Künstlerbuch -
Anmerkungen zur Genese eines polnischen Mediums**

VON

Wolfgang Schlott

Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen

Klagenfurter Str. 3 * 28359 Bremen

Telefon 0421-218-3687 * Fax 0421-218-3269

Arbeitspapiere und Materialien der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Nr. 35: Wolfgang Schlott: Vom Avantgardebuch zum Künstlerbuch – Anmerkungen zur Genese eines polnischen Mediums

März 2002

ISSN: 1616-7384

Redaktion: Isabelle de Keghel

Wolfgang Schlott, Literatur- und Kulturwissenschaftler, seit 1984 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsstelle Osteuropa. 1992 Habilitation mit einer Arbeit zur polnischen Prosa nach 1945. Zahlreiche Publikationen im Bereich von zeitgenössischer Literatur (Rußland, Polen, Deutschland), von Film- und Theaterästhetik und von Medientheorie. Veröffentlichungen zur Widerstandskultur in Osteuropa und zur Rockmusik. Die vorliegende Studie zum polnischen Künstlerbuch entstand im Rahmen von Forschungen zur Buchästhetik in Polen und in Rußland.

Die Meinungen, die in den von der Forschungsstelle Osteuropa herausgegebenen Veröffentlichungen geäußert werden, geben ausschließlich die Auffassung der Autoren wieder.

Abdruck und sonstige publizistische Nutzung – auch auszugsweise – nur mit vorheriger Zustimmung der Forschungsstelle sowie mit Angabe des Verfassers und der Quelle gestattet.

© 2002 by Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Forschungsstelle Osteuropa

Klagenfurter Str. 3

28359 Bremen

Telefon: 0421-218 3687

Telefax: 0421-218 3269

e-mail: publikationsreferat@osteuropa.uni-bremen.de

Internet-Adresse: <http://www.forschungsstelle.uni-bremen.de>

Inhaltsverzeichnis

Zur Vorgeschichte einer Gattung	5
Künstlerische Gestaltungsverfahren in der polnischen Avantgarde der 1920er Jahre	7
Vom dadaistischen Futurismus zum Konstruktivismus	9
Die <i>funktionale Typographie</i> der 1930er Jahre	11
Nachwirkungen und Ausklänge: die 40er und 50er Jahre.....	15
Die Entstehung des Künstlerbuchs in den 60er und frühen 70er Jahren	15
Unabhängiger Kulturbetrieb als Impulsgeber für Künstlerbücher.	18
Buchobjekte der 80er und 90er Jahre: Traditionspflege und wuchernde Vielfalt.....	19
Abbildungen.....	21
Publikationen aus der Forschungsstelle Osteuropa	37

Vom Avantgardebuch zum Künstlerbuch - Anmerkungen zur Genese eines polnischen Mediums¹

Unter „Künstlerbüchern“ sind die gedruckten Auflagenbücher zu verstehen, die sich in ihrer Form an gebundenen Büchern orientieren, aber auch als Leporello oder Faltkarten auftreten können. Als Träger von Schrift und Bild dient meist Papier oder flaches, für den Druck geeignetes Material. Alle alten (handwerklichen) und neuen (maschinellen / elektronischen) graphischen Verfahren werden am Künstlerbuch erprobt; das Interesse der Künstler richtet sich hauptsächlich auf Typographie und die Anordnung des Bildmaterials bzw. die Kombination von Wort und Bild. Künstlerbücher enthalten nicht etwa Reproduktionen von Kunstwerken, sondern erfüllen häufig die traditionelle Funktion des Buches und werden z.B. zur Verwendung von (Kunst)-Konzepten genutzt. Dies rückt sie in die Nähe von Künstlerzeitschriften.²

Zur Vorgeschichte einer Gattung

Das barocke Bildgedicht und Stephane Mallarmés, El Lissitzkys wie auch Filippo Tommaso Marinettis Visionen des neuen Buches sind nach Ansicht von Dominique Moldehn die Vorläufer einer Gattung gewesen, die sich bis zu den 1960er Jahren einer genauen Begriffsbestimmung entzogen hat.³ In ähnlichen gattungsspezifischen Begründungszwängen befindet sich auch Piotr Rypson in seiner eindrucksvollen Überblicksdarstellung über die Geschichte der polnischen Künstlerbücher.⁴ Unter Rückgriff auf Clive Phillpots Aufsatz „Books Bookwork Book Objects Artists` Books“,⁵ in dem das künstlerisch gestaltete Buch in den - gegenseitig sich durchdringenden - Bereichen von Buch und Kunst angesiedelt ist, setzt er sich mit den dort genannten Begriffen: *just books - bookworks - book objects*, auseinander. Für ihn

¹ Die Darstellung stützt sich in wesentlichen Bereichen auf Piotr Rypsons Publikation „Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku“ (Bücher und Seiten. Das polnische Avantgarde- und Künstlerbuch im 20. Jahrhundert). Warszawa 2000 (englischsprachige Ausgabe Warsaw 2000).

² Dominique Moldehn. Buchwerke. Künstlerwerke und Buchobjekte 1960 - 1994. Nürnberg o.J., S. 15.

³ Ebenda, S. 15.

⁴ Piotr Rypson. Książki i strony (vgl. Anm. 1).

⁵ In: Artforum, Nr. 20, 9 May 1982, S. 77.

führt die Kategorie 'Gewöhnliche Bücher' (*just books*), aus der Feder von Künstlern stammend oder von Künstlern bildlich gestaltet, zu keiner Lösung des Gattungsproblems. 'Buchwerke' (*bookworks*) hingegen, das heißt: künstlerische Arbeiten in der Form eines Buches, seien insofern in die engere Wahl zu ziehen, weil sie die überlieferte Erfahrung des Buchermachens mit der künstlerischen Gestaltung von Buchseiten verknüpften, wobei sie bislang praktizierte Konventionen durchbrechen. Noch präziser erweist sich nach Rypson der Begriff 'Buch-Objekte' (*book objects*). Er umfaßt sowohl die Idee vom Buch an sich ohne dessen marktwirtschaftliche Realisierung als auch die künstlerisch freie Gestaltungsmöglichkeit.⁶

Ausgehend von dieser begriffsbestimmenden Abgrenzung abstrahiert Rypson zunächst von der Vorstellung des sogenannten „schönen Buches als Gegenstand des profitablen Absatzes“. Ihm geht es um die Entscheidung des Künstlers, die vor allem von dessen freier Wahl des Gegenstands, weniger von der Einwirkung aktueller Gestaltungsmuster bestimmt gewesen sei. Eine wesentliche Quelle eines solchen autonomen ästhetischen Konzepts war die „École de Paris“, in der ein bedeutender Prototyp des illustrierten Buches entstand. Es handelte sich um das Poem „Saint Matalrel“ von Max Jacob, das Pablo Picasso illustrierte und Daniel-Henry Kahnweiler 1911 in Paris herausgab. Unter Verweis auf zahlreiche andere illustrierte Bücher, die zwischen 1911 und 1918 vor allem in Frankreich und in Rußland entstanden,⁷ benennt Rypson sechs Inspirationsquellen und konstruktive Verfahren, die Einfluß auf die Gestaltung von Künstlerbüchern in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehabt haben:

- a) der visuelle Vers. Er stellt eine poetische Subgattung dar, dessen tradierte Gestaltungselemente von den futuristischen Dichtern Marinetti, Apollinaire und Majakovskij neu aufgegriffen wurden;
- b) die typographische Gestaltung eines Verses, die auf das Konstruktionsprinzip des gesamten Werkes übertragen wurde;
- c) die typographische Gestaltung des Umschlags oder anderer Teile des Buches. In diese Verfahren flossen die Erkenntnisse der avantgardistischen Ästhetik der 1910er Jahre ein;
- d) die typographische Komposition als autonome graphische Komposition;
- e) das von dem Künstler illustrierte Buch stellt eine Akzeptanz der Verbindung von Kunst und Literatur dar, deren Anteile an dem Kunstobjekt gleichwertig sind;

⁶ Rypson, *Książki ...* (Anm. 1), S. 8.

⁷ Sonja Delaunay u.a.

f) das Künstlerbuch als autonomes Werk entsteht als selbständige künstlerische Arbeit⁸ oder in enger Zusammenarbeit von Künstler und Schriftsteller.⁹ Dabei wird die tradierte Trennung von Text und Graphik durchbrochen.

Künstlerische Gestaltungsverfahren in der polnischen Avantgarde der 1920er Jahre

Nach 1918 zeichneten sich in drei polnischen Städten - Posen, Krakau und Warschau - innovative Tendenzen in der bildenden Kunst ab, die unter anderem zur Entstehung von zwei Künstlerzeitschriften führten. *Zdrój* (*Quelle*), ausgestattet mit Holz- und Linolschnittarbeiten im expressionistischen Stil mit Anklängen an den Jugendstil, erschien seit 1918 in Posen; die *Formisten*¹⁰ gaben von 1919 bis 1921 sechs Nummern von *Formiści* heraus, einer Zeitschrift, deren Herausgeber Leon Chwistek sich kategorisch gegen jegliche „Natur-Malerei“ oder bloßes Reproduzieren der Realität wandte. Seine Forderung nach der Schaffung einer eigenständigen künstlerischen Realität untermauerte er mit Reproduktionen französischer Kubisten und der Veröffentlichung dadaistischer Lyrik. Der polnische Futurismus setzte sich aus Komponenten des Formismus (Czyżewski, Chwistek), der russischen (Majakowski, Chlebnikow) wie auch der italienischen Variante des Futurismus (Marinetti) und dem Dadaismus (Hans Arp) zusammen. Seine markantesten Vertreter waren Bruno Jasiński und Stanisław Młodożeniec, die 1918 in Krakau den Klub der Futuristen „Katarynka“ gründeten. Die oben genannten polnischen Künstler gestalteten, gemeinsam mit Graphikern und Dichtern, unter anderem Buchillustrationen, die den Anfang für eine langjährige Zusammenarbeit innerhalb polnischer Künstlerkreise wie auch mit meist französischen und deutschen Kollegen bildeten. Einer der begabtesten unter ihnen, der Dichter und Maler Tytus Czyżewski, der Elemente des Kubismus mit volkstümlicher Kunst kombinierte, schuf mit seinem Gedichtband „Zielone oko“ („Das grüne Auge“)¹¹ ein anschauliches Beispiel für die Befreiung des Textes von der Illustration (vgl. Abb. 1). Seine folgenden illustrierten Bücher zeugten von dem experimentellen Umgang

⁸ Wie die Bücher von Kamiński, Depero und Szczuka in den 20er Jahren.

⁹ Wie die Kooperation von Majakowskij und El Lissitzky bei „Dla golosa“ und Szczuka und Stern bei „Europa“.

¹⁰ Formismus: künstlerische Avantgarde (1917-1922). Die Formisten konstituierten sich unter der Leitung von Tytus Czyżewski sowie Andrzej und Zbigniew Ponaszek zu einer Gruppe, deren Schaffen sich am Kubismus, Expressionismus, Dadaismus und Futurismus orientierte. Unter Zurückweisung realistischer und naturalistischer Traditionen strebten die Formisten nach „reiner Form“.

¹¹ Vgl. Umschlag des Bandes „Zielone oko“ („Grünes Auge“), Krakow 1920. Nach Rypson, a.a.O., S. 19.

mit Schrift und typographischer Gestaltung im Hinblick auf die Überlagerung von Bild und Schrift. Der Warschauer Futurismus wurde im wesentlichen von der spektakulären Aktivität zweier Dichter getragen: Anatol Stern und Aleksander Wat. Der Auftakt begann mit einer Dichterlesung unter dem Titel „Subtropischer Abend veranstaltet von weißen Negern“ (Februar 1919). Ihm folgte eine Serie von Lesungen und skandalumwitterten Auftritten, bei denen die beiden *enfants terribles* der hauptstädtischen Literaturszene die patriotischen Traditionen der polnischen Kultur verspotteten und mit Hilfe dadaistischer typographischer Verfahren auch die Beschlagnahmung ihrer Poesiebände provozierten.¹² Die Debütwerke von Anatol Stern zeichneten sich durch expressionistische Verfahren („Nagi człowiek w śródmieściu“, dt. „Der nackte Mensch im Stadtzentrum“) und durch futuristische Texte („Futuryzje“) (vgl. Abb. 2) aus. In Zusammenarbeit mit Aleksander Wat entstand im Dezember 1920 der erste polnische Almanach mit futuristischer Poesie, in dem ihr Manifest „Die Primitivisten an die Völker der Welt“ abgedruckt war. Die dort angesprochene neue Dynamik des Wortes und die medialen Aspekte der Typographie bildeten eine Vorstufe zu künstlerischen Verfahren, die in den 1930er Jahren von den Konstruktivisten aufgegriffen und in der Nachkriegszeit neu funktionalisiert wurden. Der von Rypson zitierte Ausschnitt aus dem Manifest verdeutlicht diesen Ansatz:

„Wir überlassen uns den Rhythmen, falls sie primär und impulsgebend sind, [...] der Freiheit der grammatischen Formen, der Orthographie und der Zeichensetzung in Abhängigkeit vom Autor [...]. Die WORTE haben ihr eigenes Gewicht, ihren Laut, ihre Farbe, und ihr Profil. SIE NEHMEN EINEN PLATZ IM RAUM ein. [...]“

„Die hauptsächlichsten Werte des Buches sind das Format und die Drucklegung, danach folgt erst der Inhalt. Darum sollte der Dichter zugleich Setzer und Buchbinder seines Buches sein. Er selbst sollte es überall anpreisen, aber nicht deklamieren, zu seiner Verbreitung das Grammophon und das Kino wie auch die Zeitung, die Kinoleinwand oder die Wand benutzen - in der Form eines kollektiv gelesenen Buches, einer Zeitung, die nur von Dichtern redigiert wird.“¹³

Eine weitere wichtige Gruppe von innovativen Dichtern versammelte sich um die Kunstzeitschrift *Nowa Sztuka*, die zwischen 1921 und 1922 in nur zwei Nummern erschien. In ihr nah-

¹² Vgl. Anatol Stern, Aleksander Wat. Nieśmiertelny tom futuryzm (Unsterblicher Futurismus), Warszawa 1921. Der Band mit einer Auflage von 500 Exemplaren wurde wegen seiner Aufschrift „Beweint euch selbst“ wie auch anderer „skandalöser“ Worte von der Zensurbehörde beschlagnahmt.

¹³ Vgl. Zbigniew Jaroński (red.). Antologia futurizmu polskiego i Nowej Sztuki (Anthologie des polnischen Futurismus und der Neuen Kunst). Wrocław-Warszawa 1979, zit. nach Rypson, a.a.O., S. 27.

men Literatur und bildende Kunst gleichwertige Positionen ein. Ihre Nachfolgerin, die von Juliusz Peiper in Krakau herausgegebene *Zwrotnica* (*Weiche*), lenkte die schwächer werdenden Energien des Futurismus in die Gefilde der neuen Kunstphilosophie, die vom Geist des Konstruktivismus und des gesellschaftlichen Engagements getragen wurde.

*„Wesentlicher Grundsatz des Dichters war der Glaube an die positiven Konsequenzen, die gesellschaftlichen Umgestaltungen, welche die Anhäufung von technischen Errungenschaften in der gegenwärtigen Zivilisation hervorrufen sollten. Eines der Ziele des künstlerischen innovatorischen Schaffens sollte der innere Umbau der menschlichen Psyche sein, worunter man eine sozial engagierte Aktivität verstand.“*¹⁴

Es gehört zu den besonderen Verdiensten von J. Peiper, dass er nicht nur in den ersten sechs Ausgaben von *Zwrotnica* (1922/23), sondern auch in der zweiten Serie von ebenfalls sechs Nummern dieser Zeitschrift (1926/27) die Zusammenarbeit mit europäischen Dichtern, bildenden Künstlern, Musikern und Architekten förderte. Aufsätze und Stellungnahmen von Fernand Léger, Le Corbusier, Tristan Tzara, Darius Milhaud, Kazimir Malevič wie auch Marinetti prägten das Profil der Zeitschrift, die aufgrund der engen Kooperation mit zwei polnischen Künstlern - Mieczysław Szczuka und dem aus Rußland immigrierten Władysław Strzemiński - einen qualitativen Schub erhielt. Der ideologisch linksgerichtete Szczuka, der in *Zwrotnica* und in einer Reihe von Buchobjekten seine programmatischen Aussagen zu formalästhetischen Neuerungen in sozial engagierten Projekten umsetzte (vgl. *Abb. 3*),¹⁵ und der theoretische wie auch künstlerische Beiträge miteinander verbindende Strzemiński, der sowohl Umschlag und Heft der *Zwrotnica* gestaltete (vgl. *Abb. 4*) als auch das dynamische, zahlreiche semantische und ikonographische Assoziationen hervorrufende Titelblatt des Gedichtbandes „Śruby“ („Schrauben“) von Julian Przyboś (vgl. *Abb. 5*) schuf.

Vom dadaistischen Futurismus zum Konstruktivismus

Die geschwungene und bizarre Linienführung auf dem Umschlagblatt der „Śruby“ („Schrauben“), die vielfarbige Betonung der abstrakten Formen und der Buchstaben mit schablonen-

¹⁴ Rypson, a.a.O., S. 43.

¹⁵ Wie auf dem Buchumschlag zu „Ziemia na lewo“ (Warszawa 1924), den er mit einer Fotomontage aus El Lissitzkys rotem Keil und konstruktivistischen Elementen illustrierte.

haftem Schnitt, wie auch die noch vorhandenen spielerisch-willkürlichen Elemente schufen die Grundlage für einen konstruktivistischen Stil, der seit 1923 auch die innovativen Buchgestaltungsverfahren beherrschte.¹⁶

Im wesentlichen wurde er von Mitgliedern der Gruppe *BLOK*, Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka und Henryk Berlewi in einer Reihe von Ausstellungs- und Buchprojekten kreiert. Besonders Henryk Berlewi hatte mit seiner Theorie der „Mechanofaktur-Kunst“,¹⁷ einer mechanistischen Technik, die sich die industrielle Technik zum Vorbild nahm, in Polen Pionierarbeit geleistet.¹⁸ Sie erstreckte sich auch auf das Gebiet der Reklame, wo er z.B. mit Aleksander Wat eine Typographie schuf, die die Semantik des Zielobjektes betonte, wobei Elemente des Suprematismus (schwarze Quadrate) und des Konstruktivismus (rote Kreise) verwendet wurden. Der unter dem ästhetischen Einfluß russischer Konstruktivisten (Lissitzky, Rodčenko) stehende Mieczyslaw Szczuka entwarf (gemeinsam mit Teresa Żarnower) Titelblätter der Zeitschrift *Blok* und ab 1927 des Periodikums *Dźwignia* (*Triebkraft*). In *Blok* kamen neue Gestaltungsprinzipien des Druckens zur Anwendung, die Szczuka so beschrieb:

„1. Wirtschaftliche Ausnutzung des Publikationsraumes. 2. Möglichkeit der Präsentation von unterschiedlichem Textmaterial auf einer Buchseite bei gleichzeitiger Wahrung von Durchsichtigkeit und Klarheit des zu lesenden Textes. 3. Ansteigendes Leserinteresse. 4. Breite Palette von graphischen Kontrasten.“¹⁹

Die 1924 entstehende Zeitschrift *Blok* druckte neben programmatischen Aussagen vor allem die Reproduktionen von konstruktivistischen Arbeiten ab, veröffentlichte Rezensionen und Übersetzungen von kunstwissenschaftlichen Artikeln (Marinetti, van Doesburg, Malevič u.a.). Auf den Betätigungsfeldern: Industriebau, Kino, Druckereiwesen und Mode suchten die vier Redakteure Stażewski, Szczuka, Żarnower und Edmund Miller nach einer praktischen Umsetzung ihres künstlerischen Schaffens, dessen konstruktivistische Grundlagen ein Spiegelbild der Moskauer linksradikalen Kunstzeitschrift LEF darstellte. Die besondere Affinität zu den linksemanzipatorischen Ideen der russischen Avantgarde bewog Szczuka auch zur Mitarbeit

¹⁶ Peiper hatte im 6. Heft der Zeitschrift *Zwrotnica* scharf mit dem intuitiven Futurismus von Marinetti abgerechnet, indem er einen „Kult des Satzes, welcher der Ordnung und der künstlerischen Konstruktion dient“, forderte (vgl. dazu Stanisław Jaworski. *Na skrzyżowaniu poetyckich dróg*. In: Grupa „a.r.” 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi. Łódź 1971, S. 50-59).

¹⁷ Vgl. Ausstellung „Wystawa prac mechano-fakturowych”. Warszawa 1924.

¹⁸ Wesentliche Einflußfaktoren bildeten die Ästhetik El Lissitzkys und die Bauhaus-Konzepte.

¹⁹ Vgl. Bożena Lewandowska. *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*. In: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*. Wrocław 1966, S. 238, unter Verweis auf Rypson, a.a.O. S. 60.

an der Warschauer Kunstzeitschrift *Dźwignia*, die am Ende der 20er Jahre sich einerseits mit künstlerisch innovativen Verfahren (Fotomontage im Stil von Rodčenko, Veröffentlichung von Arbeiten der Łódźer Konstruktivisten u.a.) auseinandersetzte, andererseits in das Fahrwasser der polnischen kommunistischen Partei geriet, die das Blatt zu propagandistischen Zwecken benutzte. Szczukas künstlerische Arbeiten zeichneten sich in dieser Phase durch eine enge Zusammenarbeit mit dem nunmehr ex-futuristischen Dichter Stern aus, dessen Poem „Europa“ er - neben anderen Arbeiten - graphisch gestaltete. Der 1929 in Warschau publizierte Band wies künstlerische Verfahren auf, die sowohl ein kongeniales Resümee der avantgardistischen Stile der 20er Jahre bildeten (Collagen der Kubisten, dadaistische Auflösung von Symbolen, konstruktivistische Dynamik, Montageverfahren des Films) als auch die Grenzen einer technomanischen Orientierung der avantgardistischen Visionen aufzeigten. Die katastrophenbeschwörende Tonlage des Sternschen Poems, in dem das Ende einer Zivilisationsstufe beschrieben wird, gestaltet Szczuka mit graphischen und Collageverfahren, die den Kontinent Europa in schwarze Flächen tauchen, über denen in roten Buchstaben das SOS-Zeichen wie auch die Maske Petrarca schweben (vgl. Abb. 6). Einige Abschnitte des lyrischen Textes sind in Karmesinrot getaucht, mit schwarzen Balken versehen, grellrote Traversen geben den Versen eine zusätzliche dynamische Lesart.

Die funktionale Typographie der 1930er Jahre

Entscheidende Einflüsse auf die Herausbildung neuer typographischer Verfahren gingen am Ende der 20er Jahre von der Publikation „Die neue Typographie“²⁰ aus, ferner von den bereits „etablierten“ bildnerischen Entwürfen von El Lissitzky wie auch den funktionalen Drucken, die von Henryk Stażewski, Kazimierz Podsadecki wie auch Władysław Strzemiński umgesetzt wurden. Henryk Stażewski hatte bereits 1926 und 1927 als Umschlag- und Buchgestalter der Zeitschrift *PRAESENS* (vgl. Abb. 7), einer in Warschau erscheinenden Vierteljahreszeitschrift für Modernisten, und als Gestalter der kunsthistorisch bedeutenden Schrift „Unizm w malarstwie“ („Unismus in der Malerei“) von Strzemiński diese Typographie erfolgreich vorweggenommen. Unter Rückgriff auf seine bildnerischen Arbeiten und die Arbeiten von Piet Mondrian schuf Stażewski mit klaren, sparsamen Linien, akzentuierten Flächen und mar-

²⁰ Jan Tschichold, Berlin 1928.

kanten Drucklettern einen unverkennbaren Stil, den er auch in der Zeitschrift *Europa* als Graphiker verwendete. Die Form als Ergebnis der typographischen Arbeit - zu diesem ästhetischen Prinzip hatte sich auch Jan Tschichold bekannt, als er die Zusammenhänge zwischen abstrakter Kunst und neuen Druckverfahren definierte:

„Die abstrakte Malerei ist ‘frei von einem Ziel’ auf Grund der Gestaltungsbeziehung von reinen Farben und Formen, ohne literarischen Fremdstoff. Die Buchdruckerkunst ist aber ein optisches (ästhetisches) Anordnen gegebener Elemente auf einer Ebene (praktische Anforderungen, Buchstaben, Bild, Farbe u.s.w.). [...] Neben der antihistorischen Einstellung ist ein charakteristisches Merkmal der neuen Buchdruckkunst die Neigung zu neuen technischen Verfahren, nämlich gewöhnliche Buchstabentypen statt verzierter; das Photo statt Zeichnung; das photomechanische Klischee statt des Holzschnitts ...”²¹

Zu den genannten Verfahren bekannte sich eine Reihe von Kunstzeitschriften, die sowohl den Kunstbetrieb dokumentierten als auch auf Grund ihrer innovativen typographischen Gestaltung die ästhetischen Orientierungsfelder in den 30er Jahren besetzten. Neben der wiederbelebten *Zwrotnica* unter Juliusz Peiper, sowie *Praesens*, redigiert von Henryk Stażewski, war es auch die Wochenzeitschrift *Wiek XX (20. Jahrhundert)*, die sich mit den Redakteuren Stanisław Baczyński und Stefanie Zahorska sowie dem Maler Mieczysław Szulc zu einem bedeutenden Träger der neuen Druckkunst entwickelte.

Die sicherlich produktivste Künstlergruppe, die das Interesse an der Form und der Konstruktion des Kunstwerkes mit der Anwendung unterschiedlicher Verfahren in der bildenden und darstellenden Kunst, der Architektur wie auch in der Buchdruckkunst und der Poesie verknüpfte, verkündete ihr Programm „komunikat grupy a.r.” in der Zeitschrift *Europa*.²² Władysław Strzemiński und Henryk Stażewski, die Bildhauerin Katarzyna Kobro sowie die assoziierten Dichter Julian Przyboś und Jan Brzękowski schufen nach den Grundüberlegungen der unistischen Kunsttheorie eine Konzeption, in der der künstlerische Gegenstand nach einer neuen, quasi-diskursiven Sprache streben sollte, „wo die Logik der Elemente die Logik der nach ihr folgenden Formen war.”²³ Die Gruppe der „revolutionären Künstler” der Gruppe „a.r.” bildete jedoch eine sehr heterogene Vereinigung, in der die beiden Dichter nach den

²¹ Ders., „Nowe drukarstwo”, in: *Europa*, (1930), S. 273, zit. nach Rypson, a.a.O., S. 73.

²² Nr. 9 (1930).

²³ Andrzej Turowski. Strzemiński, grupa „a.r.” i współczesni. In: *Grupa „a.r.”*. Łódź 1971, S. 39

Prinzipien einer „integralen Poesie“²⁴ etwas zum Ausdruck bringen wollten, was Strzemiński *a priori* als allerhöchsten Wert in der Malerei festlegte:

*„Die Übertragung des Schwerpunktes auf das Bild, auf seine Rechte, auf seine Struktur - statt auf dem Bild die Willens- und Temperamentsausbrüche eines x-beliebigen Künstlers zum Ausdruck zu bringen, statt diese oder jene Geschmacksrichtungen zu verdeutlichen. Das Recht einer Bildstruktur sollte über der Individualität des Malenden stehen.“*²⁵

Die künstlerische Verbindung beider Prinzipien sollte in der „Biblioteka a.r.“ realisiert werden. Strzemińskis Ambitionen richteten sich dabei auf die Herausgabe eigener theoretischer Schriften, wie „Die Komposition des Raumes. Berechnungen des zeiträumlichen Rhythmus“ mit Katarzyna Kobro, und auf die illustrativ-gestalterischen Dichterbücher. Der erste Band in der Bibliothek, Julian Przyboś' Poem „Z ponad“ („Jenseits von“), dessen graphische Gestaltung Strzemiński in Zusammenarbeit mit dem Dichter umsetzte, zeigt die unterschiedliche Gewichtung von Buchstaben in einer verräumlichten Bildstruktur. Dieses Gestaltungsprinzip diente nach Rypson „der Übertragung des Inhaltes und der Struktur jeder Strophe auf die malerische und typographische Konstruktion, um eine neue Dimension einer visuellen Gestalt von Poesie zu schaffen.“²⁶ Ungeachtet der kritischen Urteile von Autor und Künstler über ihr gemeinsames Projekt wurde die Zusammenarbeit von Strzemiński und Przyboś zwei Jahre später in dem dritten Band der „a.r.-Gruppe“ fortgesetzt. Der von Strzemiński realisierte Umschlag des Poesiebandes „Wgłęb las“ („Waldeindringling“)²⁷ zeigt eine radikal veränderte Buchstabengestaltung, die als Ausprägung des „funktionalen Druckverfahrens“ auf den Einfluß von Jan Tschichold zurückzuführen ist. In „Eine Stunde Druckgestaltung“²⁸ hatte Tschichold eine Vereinfachung der typographischen Struktur wie auch eine klare Aufteilung des Textes in Bedeutungseinheiten vorgeschlagen. Seine Anregung bildete auf der internationalen Ausstellung „Neues Druckwesen“ in Łódź 1932 einen Gegenstand weiterführender Überlegungen. Strzemiński forderte eine semantisch-strukturelle Anordnung des gesetzten Textes, um dessen deutliche Konturierung gegenüber den funktionalen Illustrierungen zu erreichen. Die zahlreichen Beispiele für die Anwendung des Druckverfahrens nicht nur in Łódź

²⁴ Brzękowski definierte sie wie folgt: „Der Vers sollte in seiner Gesamtheit die gleiche Spannung haben, die die poetischen Werte auf der ganzen Fläche des Poem kondensiert.“ (Jan Brzękowski: *Poezja integralna*. Kraków 1976, S. 22f.)

²⁵ Władysław Strzemiński. *Unizm w malarstwie*. Warszawa 1928, zit. nach Turowski, a.a.O., S. 39.

²⁶ Rypson, a.a.O., S.78.

²⁷ Julian Przybos, *Wgłęb las*. Cierzyń 1932.

²⁸ Stuttgart 1930. Vgl. auch Jan Tschichold. *Nowe drukarstwo*, in: *Europa* Nr. 9 (1930), S. 272-276.

und Warschau, sondern auch im ostpolnischen Lwów²⁹ verweisen in den 30er Jahren auf eine stilistische Richtung, die sich auch im Rahmen der internationalen Zusammenarbeit der „grupa a.r.“ durchsetzte.

Die wesentlichen Impulse gingen von dem seit 1928 in Paris schaffenden Lyriker und Mitglied der Gruppe „a.r.“, Jan Brzękowski, aus. Auf Grund seiner Vermittlung entstand die zweisprachige Zeitschrift *L'Art Contemporain*, die nicht nur für polnische Künstler als Informationsquelle für die westeuropäischen Kunstszenen diente, sondern auch als gegenseitig inspirierendes Wort- und Bildmedium wirkte. Ausgehend von diesen Anregungen entstanden - abgesehen von der ständigen Mitarbeit polnischer Künstler und Dichter Kobro, Stazewski und Brzękowski in der Pariser Zeitschrift der Abstraktionisten *Cercle et Carré* - auch eine Reihe von Buchobjekten polnischer Dichter, für die französische und deutsche Künstler (Fernand Léger, Hans Arp, Max Ernst) die Illustrationen lieferten. Ein besonders eindrucksvolles Zeugnis ist der Gedichtband „Na katodzie“ („Auf der Kathode“) von Jan Brzekowski, gestaltet von Fernand Léger. Neben den dort sichtbaren konstruktivistischen Verfahren wie auch den surrealistischen Stilelementen von Ernst und Arp erweisen sich die lyrischen und die gestalterischen Arbeiten der Gruppe „a.r.“ im Konzert der europäischen Avantgarde als tonangebend. Der II. Weltkrieg verhinderte nicht nur die weitere erfolgverheißende Zusammenarbeit von polnischen und französischen wie auch deutschen Künstlern; er führte zu einer Isolation zwischen West- und Osteuropa, unter der vor allem die hinter dem „Eisernen Vorhang“ in den 40er und frühen 50er Jahren wirkenden Buchkünstler in dreifacher Hinsicht zu leiden hatten. Der fehlende Kontakt zu den Buchkunst-Gestaltern in Westeuropa und Amerika, das mangelnde Interesse der verstaatlichten Verlage an individuell gestalteten Büchern und der dramatische Mangel an qualitativ hochwertigen Materialien (Papier). Alle drei Faktoren wirken sich dennoch nicht nur nachteilig auf die Produktion von Künstlerbüchern aus. Sogar während des II. Weltkriegs gab es noch vereinzelte Kooperationen zwischen Dichtern und Malern. Eine davon war die Ausgabe von Julian Przyboś' Gedichtband „Dopóki my żyjemy“ („Solange wir noch leben“) in dem von den Deutschen okkupierten Warschau des Jahres 1943 mit der Umschlaggestaltung der renommierten Malerin Maria Jarema aus Krakau (vgl. Abb. 8). Die auf Anregung von Przyboś in zehn Exemplaren hergestellte Ausgabe wies auch zehn unterschiedliche Umschläge nach den Entwürfen von Jarema auf, um den unterschiedlichen Gedichtfassungen in den einzelnen Exemplaren auch entsprechende Umschläge zu widmen.

²⁹ Vgl. die Umschlag- und Seitengestaltungen von Otto Hahn und Pawel Hecht (Stanisław Jerzy Lec. Barwy. Lwów 1933).

Nachwirkungen und Ausklänge: die 40er und 50er Jahre

Die kulturpolitischen Verhältnisse im Polen der Nachkriegszeit verhinderten weitgehend die Fortsetzung der tradierten künstlerischen Beziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Beide Gattungen mußten unter dem Druck der sozialistischen Kulturdoktrin um eine Autonomie kämpfen, die auch von den 60er bis zu den 80er Jahren durch Zensur, fehlende finanzielle Möglichkeiten und Publikationsverbote stark eingeschränkt war. Ungeachtet solcher gravierenden Restriktionen gab es von den späten 40er Jahren bis Ende der 50er Jahre eine Reihe von erfolgreichen Kooperationen, deren Resultate an die künstlerischen Aktivitäten der Vorkriegszeit im Bereich des Malerbuches erinnerten. Paul Eluards Gedichtband „Für Pablo Picasso“ mit Illustrationen des Malers wurde 1948 in Warschau publiziert. An diese Tradition knüpfte auch die Galerie „Krummer Kreis“ („Krzywe koło“) in Warschau an, indem sie in den 50er Jahren zahlreiche illustrierte Malerbücher herausgab. Am gleichen Strang zogen einige polnische Künstler und Schriftsteller, die nach 1945 im westeuropäischen Exil geblieben waren. Einer der erfolgreichsten unter ihnen war Stefan Themerson, der mit seiner Frau Franciszka im Rahmen der „Gabberbocchus Press“ mit verschiedenen Layouts und Typographien experimentierte. Sie druckten und illustrierten Werke von Alfred Jarry. „König Ubu“ (vgl. Abb. 9), Jankel Adler, Guillaume Apollinaire und Raymond Queneau und fungierten als Herausgeber des Künstlerbuches „Kurt Schwitters in England: 1940-1948“ (1958), Stefan Themerson war der Autor von „Typographical Topography - Printers and designers“ (1960) und „On Semantic Poetry“. Andere polnische Schriftsteller wie Andrzej Wydrzyński publizierten in Hamburg: „Bomba atomowa“ (1948); Anatol Girs gründete in München die „Oficyna Warszawska na Obczyźnie“ (dt. Warschauer Hinterhaus in der Fremde) und in London betrieben Czesław und Krystyna Bednarczyk die „Oficyna Poetów i Malarzy“ (dt. „Hinterhaus der Dichter und Maler“).

Die Entstehung des Künstlerbuches in den 60er und frühen 70er Jahren

Parallel zur Herausbildung des Künstlerbuches als eigenständige künstlerische Subgattung in Westeuropa und Nordamerika zeichnete sich zu Beginn der 60er Jahre auch in Polen eine ähnliche Erscheinungsform ab. Im Unterschied zu den Publikationen der Vorkriegszeit, die vorwiegend auf der Kooperation von Künstlern und Dichtern beruhten, besaß diese neue

Kunstform den Anspruch, ein individuelles autonomes Werk zu sein, „ein Buch, das für sich selbst, und nicht um der Information willen gemacht wird, die es enthält.“³⁰

Eines der ersten Künstlerbücher schuf Zbigniew Makowski, der in Anlehnung an seine „magische“ Malkunst mit „Nam Sibyllam quidem“ (1960) und „Wodospad“ (Wasserfall, 1961) einen Komplex von Zahlenfeldern und geheimnisvollen Symbolen zu einem Artefakt verarbeitete. Sein Ausgangsmaterial bestand aus „soliden, preiswerten Büchern, die er umgestaltete, indem er sie bemalte und beschnitt, auf die Buchseiten seine Zeichnungen und Texte klebte. Die so geschaffenen dreidimensionalen Objekte erinnerten an alchemistische Rezepte und Traktate eines versunkenen Wissens.“³¹

Zeitlich parallel produzierte der Warschauer Künstler und Dichter Andrzej Partum seine kleinformatischen Bücher, die Sammelbände seiner Gedichte „Frekwencje z opisu“ („Frequenzbeschreibungen“, 1961) und „Osypka woli“ („Körnerfutter der Willenskraft“, 1969), an denen Alfred Lenica mit Temperaoriginalen beteiligt war. Die Arbeit aus dem Jahr 1969 wie auch das Künstlerbuch *PARTUM* (Warschau 1971) knüpften an die Avantgarde-Projekte der Vorkriegszeit an, weil Inhalte und die Umschlagsgestaltung von befreundeten Künstlerkollegen (wie z.B. von Henryk Stażewski) stammten.

Gänzlich autonome Künstlerbuch-Objekte stellten die Konzeptbücher von Jarosław Kozłowski dar. Er gestaltet seit Beginn der 70er Jahre seine sprachphilosophisch und bildsymbolisch aufgeladenen Bücher. „Reality“ zum Beispiel, in Posen 1972 herausgegeben, enthält ein Fragment der „Kritik der reinen Vernunft“ von Immanuel Kant, nämlich „Über die Grundlage der Aufteilung aller Dinge in Phänomene und Noumene“. Kozłowski reduziert in seinem Konzeptbuch alle sprachlichen Zeichen auf Satzzeichen. Unter Verweis auf Kants Konzept von der Nichtentfremdung eines ästhetischen Prozesses, der ohne sprachliche Zeichen auskomme, interpretiert er seine Idee:

*„Der Gegenstand von Realität ist Realität. Was der Konfrontation mit der Realität ausweicht, ist weder dessen Darstellung noch dessen Beschreibung, sondern in der Schriftsprache die Satzzeichengebung.“*³²

Es gehört zu den besonderen Eigenarten der polnischen Künstlerbücher, daß sie in den 70er und 80er Jahren meist als Unikate hergestellt wurden. Diese „Manufaktur“ unterschied sich

³⁰ Dick Higgins. „A preface.“ *Artists` Books: A critical Anthology and Sourcebook*. Rochester 1987, S. 11.

³¹ Piotr Rypson, *Książki ...*, S. 100.

³² Jarosław Kozłowski. *Książki i co dalej*. Poznań (Galeria AT) 2000, S. 37.

von den westeuropäischen und US-amerikanischen Artefakten, die in meist guter typographischer Ausstattung in Auflagen bis zu 200 Exemplaren auf den Markt gebracht wurden. Die fehlende Marktwirtschaft in Polen wie auch die staatliche Kontrolle der Kunstszene mittels eingeschränkter Zuweisung von Geldern, die meist in die Haushalte der offiziellen Institutionen flossen, verhinderten die Herstellung von größeren Auflagen. Zwei weitere strukturelle Defizite erschwerten die Arbeit der Buchkünstler: die äußerst geringe Zahl von privaten bzw. halb-privaten Galerien und die staatliche Zensurbehörde. Der erste Faktor bedeutete nur sehr eingeschränkte Präsentationsmöglichkeiten, der zweite erschwerte die Edition großformatiger Künstlerbücher, die nicht auf das Interesse der staatlichen Verlage stießen. Vielmehr entstanden Kleindruckformate, die verschiedene künstlerische und typographische Mischgattungen aufwiesen: übermalte Postkarten, Flugblätter mit aufgedruckten Graphiken, beschriebene, mit Kunstfotos beklebte Zettel, Skripte mit unterschiedlichen Typographien. Auf ihrer Grundlage bildete sich der künstlerische „zweite Umlauf“ bzw. Samizdat heraus.³³ Erst einige Jahre später, 1976/77, entstanden die ersten unabhängigen Untergrundverlage.³⁴

Die in den 70er Jahren kreierten konzeptualistischen und minimalistischen Buchobjekte von J. Kozłowski (Posen), Andrzej M. Bartczak (Łódź), Leszek Przyjemski (Bydgoszcz) wie auch die auf konkreter Poesie beruhenden Arbeiten der 80er Jahre von Tomasz Wilkański, Joanna Adamczewska, Cezar Staniszewski, Stanisław Dróżdź, Janusz Baldyga und Andrzej Szewczyk³⁵ stellen die wesentlichen Facetten polnischer Künstlerbücher dar. Unter den oben genannten Autoren erregen besonders die konkreten Texte des in Wrocław wirkenden Dróżdź die Aufmerksamkeit der Kunstwissenschaftler. Die räumliche gestalteten Typographien evokieren unterschiedliche Zeitstrukturen, wie z. B. in der Arbeit „Między“ („Zwischendrin“, 1977). (vgl. Abb. 10)

Andrzej Szewczyks Objekte, wie z.B. „W pracowni malarza opadają liście“ („In der Werkstatt des Malers fallen Blätter“, 1979), bestehen aus schwarzen Reihen von kryptischen Zeichen, hergestellt mit Tinte auf weißen Papierseiten. Eines seiner Materialien ist Blei, das der Künstler im geschmolzenen Zustand in die Buchseiten gießt, um sie nach den Worten des Künstlers „mit Schmerz zu erfüllen“.

³³ Der erste Begriff bezieht sich auf die Produktion von unabhängigen Verlagsagenturen, die in Polen zwischen 1977 und 1989 neben Büchern auch Zeitschriften, Kalender, Briefmarken, wissenschaftliche Schriften auf den alternativen Markt brachten. 'Samizdat' (russ.: Selbstverlag) umfaßt die im Machtbereich der Sowjetunion seit den 1940er Jahren entstandenen unterschiedlichen Formen von Parallelkultur, die die offizielle Staatskultur unterwanderte.

³⁴ Vgl. dazu den Ausstellungskatalog "Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa. Die 60er bis 80er Jahre". Hg. Forschungsstelle Osteuropa Bremen. Bremen 2000.

³⁵ Vgl. dazu die ausführliche Darstellung bei Piotr Rypson. Nowe strony. In: Sztuka książki, Warszawa 1997, o.S.

Unabhängiger Kulturbetrieb als Impulsgeber für Künstlerbücher

Der Kriegszustand von 1981 bis 1984 hat in Polen auch eine bestimmte Zäsur in den kulturellen Aktivitäten der Gesellschaft gesetzt. In dem offenen Konflikt zwischen repressiver Staatsmacht und den nach Autonomie strebenden Kultur- und Kunstverbänden gewannen die unabhängigen Kulturinstitutionen (Untergrundverlage, unabhängige Künstlervereinigungen etc.) immer mehr an Bedeutung. Neben den etwa 30 Untergrundagenturen, in denen die Werke des „zweiten Umlaufs“ wie auch zahlreiche Bücher aus Exilverlagen neu aufgelegt wurden, erschien eine Reihe von Kulturzeitschriften. Außerdem formierten sich die Aktivitäten in den unabhängigen Künstlergruppierungen, die auch ihre eigenen Zeitschriften und kleine Kataloge herausgaben.

Beispiele dafür waren die Künstlergruppe „Łódź Kaliska“, die unter anderem die Zeitschrift *Tango* zwischen 1982 und 1986 (18 Nummern) edierte, die „Warschauer Gruppe der Unabhängigen“³⁶ und die Künstlerzeitschrift *Luxus* aus Wrocław. Diese Editionen erschienen in geringen Auflagen bis zu 50 Exemplaren pro Ausgabe und wurden in der Regel ohne aufwendige Drucktechnik hergestellt. Die Inhalte der Zeitschriften verdeutlichten zwei Tendenzen: die Ablösung von ideologischen, nationalen und religiösen Denkmustern und die Abwendung von modernistischen Trends. Die bereits in den 70er Jahren vorhandene ironische Haltung gegenüber der aufklärerischen Neo-Avantgarde (vgl. die Arbeiten von Partum, Przyjemski und Wiśniewski) verstärkte sich vor allem in den Künstlerkreisen um die Gruppe „Łódź Kaliska“ und während der vielfältigen Aktionen auf dem „Strych“ („Dachboden“) in der Piotrowski-Straße in Łódź. In diesem wohl lebendigsten Zentrum unabhängigen künstlerischen Schaffens in Polen³⁷ entstanden auch die achtzehn Ausgaben von *Tango*. Sie enthielten „eine große Vielfalt von unterschiedlichen Gattungen: theoretische Abhandlungen mit einer üppigen Dosis Ironie, Foto-Collagen, Humoresken mit obszönen Akzenten, Witze, Zeichnungen - ein komplettes Panoptikum einer Gruppe, die mit dieser Produktion verbunden war.“ (vgl. Abb. 11).³⁸ Die sich in diesem Zentrum abzeichnende Tendenz zu einer hausorientierten Kultur stand auf Grund ihrer neo-dadaistischen Verfahren und futuristischen Formgebungen den Gestaltungsprinzipien einer anderen Künstlerzeitschrift gegenüber: *LUXUS*, die in Wrocław

³⁶ Eine Gruppe von sechs Warschauer Künstlern, die zwischen 1983 und 1989 Happenings und Ausstellungen mit provokanten politischen Inhalten veranstalteten.

³⁷ Vgl. „Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992“ („Lebendige Galerie. Die progressive künstlerische Bewegung in Łódź 1969-1992“), T. 1, Łódź 2001.

³⁸ Rypson, 130.

1981 im Kontext des Studentenstreiks an der dortigen Hochschule für Künste entstand, bediente sich anderer kultureller Quellen, die den ästhetischen Interessen ihrer Gestalter entgegenkamen. Es waren direkte Zitate aus der Pop-Art, der Musik von Bob Marley und den Texten von Frank Zappa. Die graphische Gestaltung beruhte auf Siebdruckverfahren, die mit Hilfe von Farbstiften und Übermalungen verfremdet wurden. Daneben bediente man sich des Computerdrucks, der auf grauem Papier eine bizarre Wirkung hinterließ.

*„Die vielen antimilitaristischen Slogans, die Erotik, die lebendigen Farben der Eingravierungen, wiedergegeben auf Computer-Druckseiten und auf den Seiten von Armeezeitungen - alles dies machte aus LUXUS eher ein Rockkonzert denn ein Buch.“*³⁹ (vgl. Abb. 12)

Ein anderes Künstlerbuch-Projekt realisierte die Warschauer Unabhängige Gruppe mit dem ironisch-jovialen Titel „Ist ja schon gut“ („Oj już dobrze“). Die Anfang der 80er Jahre examinierten Künstler Ryszard Grzyb, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Paweł Kowalewski und Ryszard Woźniak schufen eine Serie von Heften, in denen sie theoretische Texte zusammen mit ihren Gedichten und Zeichnungen abdruckten. Einige der in den drei genannten Künstlerzeitschriften tätigen Akteure gaben seit Beginn der achtziger Jahre auch ihre handgemachten Künstlerbücher heraus. Der Mitgestalter von *Tango*, Jacek Kryszkowski, edierte sein Bulletin „Wo auch immer ich bin“ („Wszędzie tam gdzie jestem“), in dem mit fiktiven Einladungen zu fiktiven Veranstaltungen spielte. Seine Buchmagazine „Hola-Hoop“ (1985) und „Hali-Gali“ (1986) setzten sich mit Künstler-Mythen auseinander, machten sich über westliche Reklame lustig und mokierten sich über kulturelle Wertvorstellungen der Hochkultur. Paweł Jarodzki, ein aktives Mitglied der *LUXUS*-Gruppe, karikierte in „Weitere Zeichnungen von Paweł Jarodzki“ (Wrocław 1990) die Mythen der Massenkultur in Polen und in der westlichen Hemisphäre.

Buchobjekte der 80er und 90er Jahre: Traditionspflege und wuchernde Vielfalt

In Polen hat sich seit Anfang der 60er Jahre ein breiter Strom von konzeptionellen Ideen ausgebreitet, in dem sich die wesentlichen Antriebsmomente einer buchkünstlerischen Gestaltung

³⁹ Rypson, 134.

manifestierten. Nach Rypson sind diese „ein Amalgam aus romantischen Einstellungen, katholischer Spiritualität, verschiedenen esoterischen Trends, die sich gegen den orthodoxen Katholizismus wandten und eine besondere Neigung zu symbolischen Vorstellungen, die in die barocke Periode der polnischen Kultur zurückreichen.“⁴⁰ Das heißt: Neben der konzeptualistischen Posener Schule mit dem mehrfach zitierten Jarosław Kozłowski wie auch Joanna Hoffmann, Joanna Adamczewska, Tomasz Wilmański und Cezary Stanisławski entwickelten sich unterschiedliche Buchästhetiken, die sich auf ältere Traditionen bezogen und sich moderner typographischer Technik bedienten. Zu ihnen gehörte die mehrfach ausgezeichnete Anna Maria Bauer, die mit hoher handwerklicher Meisterschaft unterschiedliche graphische Systeme mit fiktionalen Texten und alten Schriften kombinierte (vgl. Abb. 13).⁴¹ Einer ihrer Künstlerkollegen, Henryk Waniek, der seit Anfang der 1980er Jahre zahlreiche Bücher unter Rückgriff auf esoterische Symbole und verschlüsselte Zeichen produzierte, schuf mit „Smaragdtafel“ („Tabula Samaragdina“, 1987) und mit „Eine anonyme Beschreibung der Eroberung der Erde“ („Anonimowy opis zdobycia Ziemi“, 1984) zwei markante Beispiele für bibliophile Drucke, die in Eigenregie entstanden. Erna Rosenstein, die sicherlich älteste polnische Buchkünstlerin und Poetin, Jg. 1913, kreierte mit ihrem Objekt „Księga wiecznej pamięci“ („Das Buch der ewigen Erinnerung“, 1995) ein Mahnmal zum Gedenken an die Vernichtung des polnischen Judentums (vgl. Abb. 14).

Neben solchen tradierten Buchästhetiken unter Verwendung modernster typographischer Verfahren haben sich Materialästhetiken herausgebildet, die das Buch zu einem Kultobjekt erheben: Gips, Erde und Papier, wie bei Andrzej Kalina („Buch für Michael“, 1995, vgl. Abb. 15), Stickereien auf Tüll, wie bei Dorota Grynczel oder farbiges Porzellan mit Goldaufsatz, wie bei Ewa Granowska. Es zeichnet sich angesichts der sich häufenden „exotischen“ Materialien ein Wettbewerb um die ausgefallensten Ideen und raffiniertesten Materialkombinationen, ein Markt der Künstlerbuch-Macher ab, auf dem immer ungewöhnlichere Objekte auftauchen. Ein Zentrum solcher Aktivitäten bildet das 1993 in Łódź durch das Ehepaar Tryzno gegründete Künstlerbuch-Museum, in dem – unter schwierigen organisatorischen und finanziellen Bedingungen – nicht nur zahlreiche Ausstellungen stattgefunden haben. Vielmehr ist das Museum selbst die Produktionsstätte vieler auf hohem typographischen Niveau hergestellten Bücher geworden (vgl. Abb. 16).

⁴⁰ Rypson, 137.

⁴¹ Anna Maria Bauer. *Księga głowy* (Buchkopf), 1999. Aus: *Sztuka książki* (Buchkunst). Warszawa 2000, S. 50. (Abbildung)