

Kunstakademie Krakau, Arbeit im Theater, Krieg und Besatzung

Im Jahr 1929 zog die 20-jährige Maria Jarema aus ihrer Geburtsstadt Staryj Sambir (Österreich-Ungarn, heute Ukraine) nach Krakau, um an der Kunstakademie zu studieren. Das Krakau der Zwischenkriegszeit war eine belebte, kosmopolitische Stadt: Man traf sich in den zahlreichen Kaffeehäusern, Theatern und Kinos, der Ruf der traditionsreichen Jagiellonen-Universität zog Studierende von nah und fern an.

Jarema lernte in der Klasse des figürlichen Bildhauers Xavery Dunikowski, zugleich besuchte sie Kurse in Malerei und Zeichnung. 1932 gründete sie mit befreundeten Künstler*innen die Grupa Krakowska (Krakauer Gruppe). Man teilte künstlerische Interessen; Anlass zur Gruppenbildung war jedoch das konservative und nationalistische Klima an der Kunstakademie. Junge Künstler wurden wegen ihrer sozialkritischen Arbeiten von der Hochschule ausgeschlossen, einer von ihnen sogar festgenommen, die Polizei konfiszierte seine Werke während der Jahresausstellung 1932. Mehrere Gruppenmitglieder standen wegen ihrer Verbindung zur offiziell verbotenen Kommunistischen Partei Polens (KPP) unter staatlicher Beobachtung. Die Gruppe verfasste Protestschreiben an den Senat. Jarema rief in einem Manifest die Künstler*innenschaft zum Zusammenhalt auf. Trotz dieser angespannten Situation organisierten die Mitglieder erste gemeinsame Ausstellungen in Lemberg und Krakau, wo Jarema Skulpturen zeigte, die heute verschollen sind.

1932 hatte ihr Bruder Józef ein experimentelles Theaterprojekt begründet, das er Cricot taufte. Jarema gestaltete Bühnenbilder, Puppen und Kostüme für verschiedene Stücke und stand selbst auf der Bühne. Die Aufführungen fanden im Krakauer Künstlerhaus, in Gewerkschaftsgebäuden und Fabriken vor großem Publikum statt. Mehr als 20.000 Menschen sahen sich eine dieser Inszenierungen an, ein Arbeiter-Krippenspiel.

Der Einmarsch deutscher Truppen in Polen am 1. September 1939 markierte den Beginn des Zweiten Weltkriegs. Krakau wurde ab dem 6. September von NS-Deutschland besetzt und kurz darauf zur Hauptstadt des neuen Generalgouvernements Polen ernannt: SS, Gestapo und Wehrmacht hatten dort ihre Hauptquartiere. Die jüdische Bevölkerung wurde systematisch verfolgt. Diese Verfolgung betraf auch die Intellektuellen an Universität und Kunsthochschule. Verhaftungen, Vertreibung und Hinrichtungen zählten zur neuen Realität in Krakau, Jarema selbst entging 1943 nur knapp einer Massenerschießung.

In dieser von politischem Terror, Krieg und Armut geprägten Zeit arbeitete die Künstlerin hauptsächlich zu Hause. Sie fertigte Spielfiguren aus Stoffresten und Draht und malte Interieurs in Tempera. Von der Bildhauerei und dem Theater her denkend, entwickelte sie ihre malerische Sprache: Diese irritiert vorsätzlich, indem sie die Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem, zwischen Bühne und Realität verwischt. In einigen Werken in diesem Raum ist nicht festzustellen, ob wir eine lebende Puppe, eine ruhende Person oder eine Leiche betrachten.

Nachkriegszeit, Monotypie, Kunstpolitik

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 kehrte das Leben nach Krakau zurück. Die traumatisierte Bevölkerung besuchte wieder die Cafés, Theater, Bars und Konzerte in einer Stadt, in der zehntausende Menschen fehlten: Listen mit Verschwundenen und während der Besatzung von den Deutschen Ermordeten kursierten, auch in Jaremas Freundeskreis gab es lange Zeit Internierte, wie ihren Lebensgefährten Kornel Filipowicz, und Freund*innen, die nicht überlebt hatten.

Es fanden wieder Ausstellungen statt: Jarema zeigte Gemälde und Gouachen in Krakau und Warschau. Ihr malerischer Stil wies in eine neue Richtung, was von der Kunstkritik nicht unbemerkt blieb: „Maria Jarema geht zielstrebig ihren Weg. Ihr Farbauftrag korrespondiert nicht mit der Kontur, sondern löst sich vom Objekt“, hob etwa die Kunsthistorikerin Helena Blum hervor. Ihre Werke „zeugen von einem Zugriff auf Realität, der sich auf dem Grat zwischen Verzerrung und Abstraktion bewegt“, schrieb eine weitere Kritikerin.

Es war eine Zeit, in der (nicht nur) in Polen hitzige Debatten über die Rolle der Kunst in einer antikapitalistischen Gesellschaft geführt wurden. Jarema war politisch engagiert, als Mitglied der Polnischen Arbeiterpartei (PPR, bzw. PZPR) sowie in Arbeiter*innentheaterprojekten. 1949 sprach sie während einer Konferenz des Kultusministeriums im polnischen Nieborów, wo die Ausrichtung der Kunstpolitik zur Debatte stand. Ihre Rede war eine Bekräftigung der wesentlichen Verbindung von Politik und Kunst, deren Bedeutung sie im Schutz der Kunst vor hohler Verspieltheit sah. Dennoch betonte sie, dass „die Einschränkung der künstlerischen Freiheit Unsinn“ ist, und wandte sich vehement gegen „Vorgaben von Nicht-Künstlern“. In den folgenden Jahren schlug die Kunstpolitik der polnischen Regierung einen anderen Kurs ein, als Jarema und andere Künstler*innen gehofft hatten. Es wurde zunehmend schwierig, außerhalb politisch sanktionierter Zusammenhänge auszustellen.

Im selben Jahr, 1949, experimentierte Jarema erstmals mit der Technik der Monotypie. Dabei handelt es sich um ein Druckverfahren, das ein Einzelwerk erzeugt und für das keine Druckpresse notwendig ist. Farbe wird auf eine Glasplatte aufgebracht und das Motiv in die feuchte Farbe geritzt, bevor es so schnell wie möglich auf das Papier übertragen wird. Dieser technisch wie physisch fordernde Prozess, der die Direktheit und relative Kontrolle des Malens mit Pinsel oder Spachtel aushebelt, sollte Jarema für den Rest ihres Lebens faszinieren. Das Gros der nach 1949 entstandenen Werke in dieser Ausstellung sind Monotypien.

Anekdoten und Konflikte, Cricot 2, Venedig-Biennale

Die Jahre 1955 bis 1958 waren Jaremas produktivste künstlerische Phase: Sie schuf Dutzende Monotypien (der vorhergehende Saaltext erläutert diese Technik), in denen sie Begegnungen zwischen abstrakten Formen inszenierte: Diese konnten musikalisch sein, wie in der Serie *Rhythmus*, oder mathematisch, wie die *Filter*, deren Elemente aufeinander aufbauen oder einander aushöhlen. Die sich überlappenden und miteinander kollidierenden Formen in den *Durchdringungen* deuten auf die Bereiche des Politischen und Erotischen. Jarema bezeichnete diese Begegnungen in ihren Werken einst als „Anekdoten“ – eine Charakterisierung, deren Beiklang von Trivialität im Widerspruch zu ihrer Beschreibung der Bildfläche als „Ort des Konflikts mit Konsequenzen für die Außenwelt“ steht.

Ihre Überlegungen zur Malerei setzte Jarema in ihrer Arbeit am Theater fort: 1956 gründete sie gemeinsam mit Kazimierz Mikulski, einem dem Surrealismus verbundenen Maler und Regisseur, sowie dem Theaterregisseur Tadeusz Kantor die Theaterinitiative Cricot 2. Diese war laut einem Kritiker „eine Mischung aus Café, Jazzkonzert und Revue, die sich gegen das offizielle Theater definiert“.

Die Eröffnungsvorstellung von Cricot 2 war *Der Tintenfisch* (Małwa) von Stanisław Ignacy Witkiewicz, eine in den 1920er Jahren verfasste Farce über das Leben eines Künstlers, der zum Spielball politischer Interessen wird. Zu den Charakteren gehören Papst Julius II. und König Hyrkan IV, eine hellsehtig hitlerähnliche Figur. Jarema entwarf das Bühnenbild und die Kostüme und übernahm die Rolle der „2. Matrone“. Ein weiteres wichtiges Stück mit Kostümen, Maske und Bühnenbild von Jarema war *Zirkus* (Cyrk, 1957) von Mikulski. Aus beiden Produktionen sind in diesem Raum Kostüme, vorbereitende Skizzen und Fotodokumentation zu sehen.

Im Gegensatz zum klassischen Theater legte Cricot 2 weniger Wert auf Dialoge und die Entwicklung der Figuren, sondern konzentrierte sich auf das Zusammenspiel von Form, Farbe und Gestik. Jaremas Beitrag war dabei zentral: Make-up aus kontrastreichen Farbfeldern, Kostüme aus mehreren mit Löchern versehenen Stofflagen und zeichnerisch anmutende Bühnenbilder wirkten jeglicher Illusion von Realismus entgegen. Sie setzte sich zudem für einen bestimmten Schauspielstil ein – die Texte sollten auf unbewegte, geradezu mechanische Weise vorgetragen werden, damit die Stimmen mit den roboterhaften Bewegungen der Figuren einhergingen.

1958 stellte Jarema mehr als ein Dutzend ihrer Monotypien im polnischen Pavillon der renommierten Venedig-Biennale aus, gemeinsam mit den Malern Artur Nacht-Samborski und Waław Taranczewski. Ihre Malerei wurde mit dem Francesco Nullo-Preis für das beste polnische Werk prämiert und in der internationalen Presse hervorgehoben.

Kraków Academy of Fine Arts, Theater, War and Occupation

In 1929, twenty-year-old Maria Jarema moved from her hometown of Staryi Sambir (Austria-Hungary, now Ukraine) to Kraków to study art at the local academy. Kraków during the interwar period was a lively, cosmopolitan city: People gathered in the numerous coffeehouses, theaters, and movie theaters, and the reputation of the long-established Jagiellonian University drew those eager for knowledge and intellectual chit-chat.

Jarema studied in the class of the figurative sculptor Xavery Dunikowski, while also taking courses in painting and drawing. She quickly made connections and, in 1932, formed the Grupa Krakowska (Kraków Group) with fellow artists. They shared artistic interests; however, the catalyst for the group's formation was their opposition to conservative and nationalist climate at the Academy of Fine Arts. Students were expelled from the school for their socially critical works, one of them was even arrested; the police confiscated his works during the 1932 annual exhibition. Several group members were under government surveillance because of their affiliation with the officially prohibited Communist Party of Poland (KPP). The group wrote letters of protest to the Senate; in a manifesto, Jarema called on the artistic community to stand together. Despite this tense situation, the group organized its first joint exhibitions in Lviv and Kraków, where Jarema exhibited sculptures, now lost.

In 1932, her brother Józef had founded an experimental theater project, which he named Cricot. Jarema designed sets, puppets, costumes, and performed on stage for various plays. The performances took place at the Kraków Artists' House, in union buildings as well as in factories before large audiences. More than 20,000 visitors attended one such production, a worker's nativity play.

The invasion of Poland by German troops on September 1, 1939, marked the beginning of World War II. Kraków was occupied beginning on September 6 and designated the capital of the Nazi-occupied General Government of Poland: the SS, the Gestapo, and the Wehrmacht had their headquarters there. The Jewish population was systematically persecuted. This overlapped with the intellectuals at the university and the art school who were also targeted. Arrests, expulsions, and executions became part of the new reality in Kraków; Jarema herself narrowly escaped a mass execution in 1943.

During this period marked by political terror, war, and poverty, the artist worked primarily from home. She made toy figures out of fabric scraps and wire and painted vividly patterned interiors using tempera. Drawing on sculpture and theater, she developed her painterly language: Purposefully unsettling, it blurs the distinction between the animate and the inanimate, between stage and reality. In some of the works in this room, it is impossible to determine whether we are looking at a living doll, a man at rest, or a corpse.

Postwar Period, Monotypes, Art Policy

After the end of World War II in 1945 and the German occupation life returned to Kraków. The traumatized population once again frequented the cafés, theaters, bars, and concerts in a city where tens of thousands of people were missing: Lists of those who had disappeared and those murdered during the occupation by the Germans were circulating. Within Jarema's circle, too, there were people who had been in internment camps—such as her partner, Kornel Filipowicz—and friends who had not survived.

Exhibitions began to take place again: Jarema showed paintings and gouaches in Kraków and Warsaw. Her painterly style pointed in a new direction, which did not go unnoticed by art critics: "Maria Jarema is purposefully forging her own path. Her application of paint does not correspond to the contour but detaches itself from the object," noted art historian Helena Blum. Her works "speak volumes of her grasp of reality, which treads the border between deformation and abstraction," wrote a critic.

It was a time when heated debates were taking place (not only) in Poland about the role of art in an anti-capitalist society. Jarema was politically active as a member of the Polish United Workers' Party (PPR, resp. PZPR) as well as a participant in workers' theater projects. In 1949, she spoke at a conference of the Ministry of Culture in Nieborów, Poland, where the direction of arts policy was under debate. Her speech was an affirmation of the essential connection between politics and art, which she saw as fortification against excessive refinement and hollow playfulness. She nevertheless emphasized that "restricting artistic freedom is nonsense," and spoke out against directives "mandated by non-artists." In the years that followed, the Polish government's policy on art would take a different course than Jarema and other artists had hoped. It became increasingly difficult to exhibit outside of politically sanctioned contexts.

In the same year, 1949, Jarema first experimented with the technique of monotype: This is a printing procedure that produces a single work and does not require a printing press. Paint is applied to a glass plate, then the motif is scratched into the wet paint before it is speedily transferred to the paper. This technically and physically demanding process, which eliminates the immediacy and relative control of painting with a brush or palette knife, continued to fascinate Jarema for the rest of her life. Almost all the works in this exhibition created after 1949 are monotypes.

Anecdotes and Conflicts, Cricot 2, Venice Biennale

The years 1955 through 1958 marked Jarema's most productive artistic period. She created dozens of monotypes in which different kinds of encounters are staged using abstract forms. These encounters can be musical, as in the case of the series *Rhythm*, or mathematical, in the case of the *Filters*, which build upon and drain one another. Finally, the overlapping and colliding shapes in the *Penetrations* touch upon the spheres of the political and the erotic. Jarema once described these encounters of forms in her works as "anecdotes"—a characterization whose connotation of triviality stands in contrast to her description of the picture plane as a "place of confrontation with consequences for the outside world."

She continued these painterly considerations in her work in theater: In 1956, together with Kazimierz Mikulski, a painter and director closely associated with Surrealism, and theater director Tadeusz Kantor, Jarema founded the theater initiative Cricot 2. This was "a mixture of café, jazz concert, and revue that defines itself in opposition to official theater," according to one reviewer.

The inaugural performance of Cricot 2 was *The Cuttlefish* (Małwa) by Stanisław Ignacy Witkiewicz. The play was a farce authored in the 1920s about the life of an artist beset by political interests, including Pope Julius II, and a prescient depiction of King Hyrcan IV as a Hitlerian figure. Jarema designed the stage and costumes and took on the role of "Matron II". Another important play with costumes, makeup, and set design by Jarema was *Circus* (Cyrk, 1957) by Mikulski. Costumes and preparatory sketches by Jarema as well as photographic documentation from both productions are on display in this room.

Unlike classical theater, Cricot 2 placed less emphasis on dialogue and character development, and instead focused on the interplay of form, color, and gesture. Jarema's contribution was central: Make-up composed of high-contrast color fields, costumes made of layers of fabric with holes cut into them, and drawing-like set designs that worked against any illusion of realism. She also advocated for a specific acting style—lines were to be delivered in a rigid, mechanical manner, ensuring the voices were synchronized with the robotic movements of the puppet-like figures.

In 1958, Jarema exhibited more than a dozen of her monotypes in the Polish Pavilion at the 29th edition of the renowned Venice Biennale, alongside the painters Artur Nacht-Samborski and Waław Taranczewski. Her work was awarded the Francesco Nullo Prize for the best work by a Polish artist and received acclaim in the international press.