



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Momente des Konflikts –
Über das „Anti-Sacrum“ in der polnischen Kunst
nach 1989

Verfasserin

Verena Platzgummer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte
Betreuerin: Ao. Prof. Dr. Martina Pippal

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Ein Gespenst ging um in Europa	3
2	„God’s Playground“	
	Polnischer Katholizismus im historischen Kontext unter Berücksichtigung seines Einflusses auf die polnische Kunst und Kultur	7
2.1	Unter den Bedingungen des Kommunismus	11
2.2	Vergangene Utopie?	15
3	Religion als Medium	18
4	Neu gewonnene Moderne und ihre Medien	27
4.1	Körperlichkeit und Performativität	31
4.2	Der Körper als Bild	34
5	Polnische Kunst zwischen religiöser Ikonografie und westeuropäischer Kunstgeschichte	37
5.1	Madonna – Figur des polnischen feministischen Diskurses?	44
5.2	Über die Ökonomie des Glaubens – oder: Die besondere Bedeutung religiöser Symbolik in Polen	47
6	Das Eigene und das Andere	53
6.1	Das „Polnische“ nach 1989	54
6.1.1	Strategien der Repräsentation	56
6.1.2	Polnischer Konzeptualismus und die Sprache der Banalitäten	58
6.1.3	Das Polnische – In Fragmenten	60
6.2	Zwischen Postkommunismus und Neokolonialismus	62
6.2.1	„Nach 1989“ in den Termini der postkolonialen Theorien	65
6.2.2	Postkoloniale Gegenmodelle	66
6.2.3	Die Frage nach der Sprache der Subalternen	70
6.3	Conclusio: Von der gescheiterten in eine neue Moderne	73

7	Über das „Anti-Sacrum“. Eine Schlussbemerkung	75
8	Anhang	82
8.1	Kurzbiografien	82
8.2	Bibliografie	88
8.3	Abbildungsverzeichnis	100
8.4	Abbildungen	103
8.5	Zusammenfassung	122
8.6	Abstract.....	124
8.7	Lebenslauf	126

1 Einleitung: Ein Gespenst ging um in Europa¹

Das Jahr 1989 markierte mit der Öffnung des Eisernen Vorhangs und der damit einhergehenden Wende – der politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen –, zu deren Folgen unter anderem das Ende des Kalten Krieges zählte, einen der wichtigsten Punkte der jüngsten Geschichte Polens wie Gesamteuropas. Aus westlicher Sicht lösten dabei Freiheit und Demokratie die totalitäre Diktatur ab, Marktwirtschaft ersetzte die Planwirtschaft, Universalität stellte sich gegen die Ideologie des Staatssozialismus. Aus östlicher Sicht hingegen lauerte das „Wolfsgesetz des Kapitalismus“² auf der anderen Seite der nicht mehr vorhandenen Mauer. 1989 bedeutete daher einen Punkt des Übergangs und auch der Krise. Ein Moment der Transformation, das mit dem Ende des Kommunismus nicht nur eine grundlegende politische und wirtschaftliche Neuorganisation der ehemaligen europäischen Ostblockstaaten erforderte, sondern auch auf der Ebene des Kultur- und Kunstbetriebs ein radikales Umdenken nach sich zog. Ein Umdenken, das in besonderem Maße vom direkten Einfluss westlicher Kommerzialisierung wie auch der Auseinandersetzung mit westeuropäischer Liberalität und Ideologie geprägt war. Dennoch stellt die Öffnung der ehemaligen Ostblockstaaten zum Westen nur die Rahmenhandlung dar. Gerade an diesem Übergang ging es nämlich auch verstärkt um die Auseinandersetzung mit den Umwälzungen im eigenen Kontext, der eigenen – politischen und religiösen – Geschichte, die das Land in besonderer Weise geprägt hat und die Basis ist, auf der das heutige Polen, seine Kultur und Gesellschaft, aufgebaut wurden. Jene Schnittstelle gilt es also zu untersuchen, an der das Eigene auf das Andere trifft, die sozialistische Vergangenheit auf den globalen Turbokapitalismus, die eigene Identität auf die westliche Vormacht.

So begannen auch die polnischen KünstlerInnen nach 1989, sich in der visuellen Kunst mit Themen auseinanderzusetzen, die sie vorher durch selbst- und fremdaufgelegte Zensur nicht zu behandeln wagten. Besonders bezeichnend innerhalb

¹ „Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus. Alle Mächte des alten Europa haben sich zu einer heiligen Hetzjagd gegen dies Gespenst verbündet, der Papst und der Zar, Metternich und Guizot, französische Radikale und deutsche Polizisten.“ Auszug aus dem *Manifest der Kommunistischen Partei*. Die hier zitierte Quelle folgt der Erstausgabe des Jahres 1848. Marx/Engels 2009, S. 19.

² Józef Stalin prägte diesen Ausdruck in seiner Rede *Über die Aufgaben der Wirtschaftler* auf der ersten Unionskonferenz der Funktionäre der sozialistischen Industrie am 4. Februar 1931, in: Stalin 1976, S. 36.

dieser kritischen Kunst (sztuka krytyczna)³ der 90er Jahre war eine neue, differenzierte Auseinandersetzung mit der Rolle der römisch-katholischen Kirche, jener Konfession, die in Polen am stärksten repräsentiert ist. Von der thematischen und ikonografischen Verwendung religiöser Symbolik ist die Rede und auch von der Kritik an den sozialen und politischen Strukturen. Robert Rumas, einer der umstrittensten Vertreter dieser Kunst, bemerkte dazu in einem Interview: „In Polen ist es nicht ratsam, mit dem katholischen Bilderhaushalt zu arbeiten, geschweige denn herumzuhandeln [...]. Einerseits riskiert man den Ausschluss vom klassischen Galerienbetrieb, andererseits stößt man auf krasses Unverständnis und riskiert sich lächerlich zu machen, wenn man Kunstexperten des „Westens“ gegenübertritt. Die Probleme und Auseinandersetzungen werden einfach nicht als universale Fragestellungen akzeptiert, sondern als lokale Probleme abgetan.“⁴ Und dennoch spielt gerade die Sichtbarmachung der Probleme marginalisierter Gruppen eine ungemein wichtige Rolle. Schließlich sind es die lokalen Fragestellungen, die das Besondere der jeweiligen Kultur ausmachen und die auch das Verhältnis zwischen den Kulturen bestimmen. Denn auch heute noch ist die kritische Auseinandersetzung mit religiösen Motiven in Polen besonders spannungsgeladen. Obwohl in der Verfassung der III. Republik Polens die Trennung von Kirche und Staat verankert ist, stellt die römisch-katholische Kirche eine der einflussreichsten Institutionen auf gesellschaftlicher und politischer Ebene dar und gilt nach wie vor als unumstößliche moralische Instanz. Religion und Kirche nun im Feld der Kunst zum Thema zu machen, bedeutet deshalb auch, über Gesellschaft, Demokratie und Zensur, Mängel, Missstände, aber auch über die Traumata der Vergangenheit zu sprechen. Religion nimmt die Rolle eines Mediums ein. Der Wunsch nach Ausbruch aus dem religiösen Starrsinn, die Forderung nach Befreiung aus den religiösen Doktrinen ist gleichzeitig die Forderung nach dem Kampf gegen auferlegte und festgefahrene soziale Mechanismen, nach einem Umbruch des gesamten gesellschaftlichen Systems. Die Distanzierung von der katholischen Religion und deren starren Glaubenssätzen (auf der Ebene künstlerischer Auseinandersetzung) wird zur Metapher für den ebenso starken Wunsch (der Bevölkerung) nach Befreiung und Veränderung der politischen wie gesellschaftlichen Strukturen. So fand Polen seinen ganz eigenen und

³ Kritische Kunst bezeichnet in Polen spezifisch jene Kunst, die sich nach 1989 entwickelte und die Spannungen des politischen, ökonomischen und kulturellen Umbruchs ebenso wie die neuen Konzeptionen sozialer Diskurse thematisierte.

⁴ Rauchenberger/Kölbl 2007, S. 30.

einzigartigen Weg aus der post-kommunistischen Situation in eine neu organisierte, demokratische Zukunft – gerade in Anbetracht dessen, dass sich im Kommunismus auch die Kunst außerhalb der sozialen Realität abspielte, abspielen musste. 1989 war zweifellos eine Krise. Der Verfall alter Machtverhältnisse ebenso wie identitärer Zugehörigkeiten, die zahlreichen Konflikte, die sich daraus ergaben, und die neuen Erfordernisse des „westlichen Marktes“ veranlassten auch die polnischen KünstlerInnen dazu, sich mit den neuen Bedürfnissen und Anforderungen auseinanderzusetzen. Zu (hinter)fragen bleibt: Wofür stehen Religion und Kirche im polnischen Gesellschaftsmodell? Und wo ist letztendlich der Bereich der „Irreligia“, der Ortlosigkeit zwischen Sacrum und Profanum, Religiösem und Weltlichem, Privatem und Öffentlichem zu verorten?⁵

Angesichts der gegenwärtig wiedererstarkten Auseinandersetzungen mit religiösen Tendenzen in der bildenden Kunst war für mich von besonderem Interesse, was die KünstlerInnen in der Zeit der sogenannten „Wende“ dazu veranlasste, Religion zum Thema zu machen. Woher kam letztendlich auch die Notwendigkeit, sich mit der religiösen Thematik, mit der katholischen Kirche auseinanderzusetzen? An dieser Stelle sei auf zwei Projekte verwiesen, die sich mit ähnlichen Fragestellungen im aktuellen Kontext beschäftigen: das mehrteilige Projekt *The Return of Religion and Other Myths*⁶ (2008/2009) am BAK basis voor actuele kunst in Utrecht und die Ausstellung *Medium Religion* (2008/2009) im ZKM Museum für neue Kunst in Karlsruhe, welche Religion im Kontext der „öffentliche[n] Sphäre der visuellen Kommunikation“ betrachtet und die mediale Reproduktion und Bedeutung religiöser Bewegungen anhand künstlerischer und dokumentarischer Werke untersucht. Denn Religion war immer schon an Medien gebunden und war durch ihren repetitiven Charakter (in Form von Ritualen) auch selbst ein Medium.⁷ Davon ausgehend stellte sich die Frage, welche Potentiale religiöse Themen und Motive – über das rein Formale hinaus – auch inhaltlich eröffneten. Was verkörperten Religion und Kirche

⁵ Dem Thema Irreligia widmete sich 2001/2002 die Ausstellung *Irreligion. The Morphology of the Non-Sacred in the Polish Art of the 20th Century*, welche in Brüssel im Atelier 340 (der Galerie von Włodzimierz Majewski) ebenso wie in zwei örtlichen Kirchen stattfand. Die Ausstellung, kuratiert von Kazimierz Piotrowski, thematisierte die Bedeutung der Religion im gesellschaftlichen und künstlerischen Leben in Polen. Dennoch oder gerade deshalb weigerten sich die polnischen VertreterInnen, *Irreligion* in die offizielle Präsentation der Reihe *Europalia*, einer Veranstaltung, in der Kunst aus den künftigen Mitgliedsländern der Europäischen Union gezeigt wurde, aufzunehmen.

⁶ Das Projekt *The Return of Religion and Other Myths*, 2008/2009 umfasst eine Reihe von Vorträgen, die unter dem Titel *On Post-Secularism* abgehalten wurden, ebenso wie die Ausstellung *The Art of Iconoclasm* und einen „Critical Reader“ mit dem gleichen Titel.

⁷ Groys/Weibel 2008, S. 4.

im visuellen und medialen Bewusstsein Polens nach 1989? Das im Titel angeführte „Anti-Sacrum“ bietet hier – als Gegenmodell eines „heiligen Gegenstandes“ – ein symbolisches Motiv für eine Reihe von Diskursen, die damit angesprochen werden: Themen wie Ideologiekritik und Kritik an sozialen Systemen, Fragen der Verdinglichung, nach der Macht des Konsums und der Ökonomie des Glaubens.

Eine Arbeit, die dieser Situation und den damit verbundenen Fragestellungen gerecht werden will, kann keine rein kunsthistorische sein, sondern muss sich auch mit der (lokalen) historischen Situation befassen. Denn der soziale, politische und kulturelle Kontext der künstlerischen Arbeiten ist von größter Wichtigkeit, um bipolare Zuschreibungen wie „osteuropäische“ oder „westeuropäische Kunst“ zu vermeiden. Schließlich sind die einzelnen Länder innerhalb dieser beiden Blöcke von unterschiedlichen Traditionen, historischen und politischen Einflüssen geprägt, die sich natürlich wesentlich auf die Identitäten wie auch die künstlerischen Auseinandersetzungen mit denselben auswirken. Deshalb scheint mir gerade der historische Abriss einer Religions- und Kirchengeschichte im Kontext der Kunst- und Kulturentwicklungen in Polen, wie sie im zweiten Kapitel skizziert wird, als notwendige Grundlage und unabdingbarer Ausgangspunkt, von dem aus das Zusammenspiel von Nation, Staat und Kirche betrachtet werden muss, um die jeweilige Wirkungskraft nachvollziehen zu können. Auf dieser Basis kann dann in einem zweiten Schritt die Frage nach der Bedeutung von Religion und Kirche in der gegenwärtigen Situation Polens wie auch im Bereich zeitgenössischer Kunst gestellt werden. Natürlich wird auch die gesellschaftspolitische Gegenwart ein wichtiger Punkt der Referenz und der Untersuchung sein. Strukturell soll jedoch nicht von der postkommunistischen Situation als Status Quo und Auslöser aller nachfolgenden künstlerischen Strömungen ausgegangen werden, sondern durch eine Untersuchung der thematischen Auseinandersetzungen, der angewandten Medien und Verweise auf ähnliche gegenwärtige künstlerische Tendenzen, nach einer Erklärung gesucht und eine Einbettung in die politische Realität – sowohl die der Vergangenheit als auch die der Gegenwart – versucht werden. Daher sollen auch die einzelnen Blöcke und Themenkomplexe in einem ständigen Dialog miteinander stehen, denn gerade am Beispiel Polens scheint die Verwebung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft maßgeblich.

2 „God’s Playground“⁸

Polnischer Katholizismus im historischen Kontext unter Berücksichtigung seines Einflusses auf die polnische Kunst und Kultur

Die bis heute prägende Position der römisch-katholischen Kirche als einer der meinungsbildenden, moralischen Machtträger in Polen erklärt sich vor allem durch die Tatsache, dass Polen und den Katholizismus eine lange gemeinsame Geschichte verbindet, deren Stärke und Intensität vor allem durch ihre Kontinuität erklärt werden kann. Während Polens geografische und politische Situation größtenteils von Unsicherheiten, Instabilitäten und Krisen geprägt war, bot die in Polen am stärksten vertretene Religion der Bevölkerung über Jahrhunderte hinweg ein Moment der Stabilität, einen Fixpunkt, an dem die Bevölkerung in Krisenzeiten festhalten konnte und der mit der Zeit zu einem der wichtigsten Identitätsfaktoren überhaupt wurde. Piotr Piotrowski⁹, einer der bekanntesten Theoretiker zur zeitgenössischen Kunst- und Kultursituation in Polen, beschrieb die Stellung der Kirche in Polen sehr treffend: „Das Problem bestand [...] darin, dass die katholische Kirche keine weltanschaulich neutrale Organisation war; sie hatte neben – sagen wir – nationalen Zielen auch ihre partikularen Interessen im Blick, nämlich die Stärkung der eigenen politischen Position.“¹⁰

Im zehnten Jahrhundert aus dem Zusammenschluss mehrerer „Stämme“ erwachsen, konnte sich das polnische Volk aufgrund der nahezu vollkommenen Geschichtslosigkeit der einzelnen Gruppen auch auf keine gemeinsame Geschichte berufen. So ging die politische Neuorganisation mit der Neudefinition des Volkes und der Schaffung eines gemeinsamen Fundaments einher. Die Annahme des Christentums war folglich eine machtpolitische Entscheidung zur kulturellen wie

⁸ Nach dem Titel der Publikation: Norman Davies, *God’s Playground. A History of Poland*, Oxford 1981.

⁹ Piotr Piotrowski ist Professor Ordinarius und Vorsitzender des Instituts für Kunstgeschichte an der Adam Mickiewicz Universität in Posen (Polen), außerdem Herausgeber der jährlich erscheinenden Zeitschrift *Artium Quaestiones*. Von 1992 bis 1997 war er am Nationalmuseum in Warschau als Chefkurator der Sammlung Zeitgenössische Kunst tätig. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Geschichte von Kunst und Politik im 20. Jahrhundert sowie die Moderne Kunst Mittel-Osteuropas. Piotrowski war an der Realisierung etlicher Ausstellungen und Projekte beteiligt, darunter 2000+: *The Art from Eastern Europe in Dialogue with the West* (Ljubljana 2000) und *The Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930* (LACMA, Los Angeles 2001). Außerdem ist er Verfasser zahlreicher Schriften zur Kunst und Kultur Mittel-Osteuropas. Zu seinen letzten Publikationen zählen: *Meanings of Modernism. Towards a History of Polish Art after 1945* (Posen 1999), *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (Posen 2005; englische Ausgabe: London 2009) und *Art after Politics. From Melancholy to Passion* (Krakau 2007).

¹⁰ Piotrowski 2006, S. 67.

politischen Stärkung, denn der gemeinsame Glaube sollte in der Bevölkerung ein Gefühl von Stabilität und Zusammengehörigkeit erzeugen.¹¹ Die sich im Laufe der Geschichte daraus entwickelnde – vor allem aber durch die Totalitarismen des 20. Jahrhunderts bedingte – ethnische und religiöse Homogenität der polnischen Bevölkerung entsprang anfänglich einem Aufeinandertreffen verschiedener, teilweise kulturell sehr unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen, Sprach- und Religionszugehörigkeiten und wechselnder geografischer Grenzen. Denn Polen war in seiner Geschichte – von einer Großmacht bis hin zu einer Gesellschaft ohne Staat – immer schon geprägt von Kriegen und innenpolitischer Unordnung. Trauriger Höhepunkt dieser Zerrissenheit war die dreimalige Teilung des geografisch und militärstrategisch so zentralen Landes im 18. Jahrhundert. In den Jahren 1772, 1793 und 1795 teilten sich die benachbarten Großmächte Russland, Preußen und Österreich das polnische Gebiet untereinander auf und zogen damit auch in konfessioneller Hinsicht neue Grenzen. Österreich war katholisch, Preußen protestantisch und Russland russisch-orthodox. Doch auch in dieser Phase blieb die Religion – neben Sprache und Kultur – eine der wichtigsten Komponenten für die gesellschaftliche Festigung des Landes. Die Auseinandersetzungen mit anderen Konfessionen, aber auch die generelle Abkehr von der Religion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem in den gebildeten Kreisen, schürten den Nährboden für die AnhängerInnen des Katholizismus nur noch mehr. Mit dem Ausgang des Ersten Weltkriegs erhielt Polen dann auch die Chance zur Wiederherstellung der polnischen Unabhängigkeit, welche 1919 in internationalem Rahmen bestätigt wurde – wenn sie letzten Endes auch nur einundzwanzig Jahre bestehen sollte. Der polnische Historiker und Politikwissenschaftler Jerzy Holzer spricht davon, dass die VertreterInnen der nationalistischen Bewegung den Katholizismus von Anfang an als Grundpfeiler des nationalen Zusammenlebens betrachteten, und so erlangte die semantische Gleichung „Polak to katolik“ (Pole = Katholik) einen politischen Charakter und der Katholizismus im wiedererrichteten Staat Polen eine besondere Position.¹² Die Verfassung von 1921 enthielt sogar folgende Formulierung: „Das römisch-katholische Bekenntnis, als die Religion der überwiegenden Mehrheit des Volkes,

¹¹ Rhode 1966, S. 1+10.

¹² Holzer 2007, S. 132.

nimmt im Staat die Hauptstellung unter den gleichberechtigten Konfessionen ein.“¹³ Diese starke Bindung zwischen Religion und Gesellschaft ebenso wie jene zwischen Religion und Staat prägte die Phase staatlicher Unabhängigkeit. Im September 1939 jedoch sollte sich all das ändern. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurde auch die katholische Kirche zum Gegner beider Mächte des Hitler-Stalin-Paktes, die Polen damals besetzt hielten. So fand sich Polen, eingepfercht zwischen zwei übermächtigen Nachbarn, abwechselnd in der Hand des nationalsozialistischen Deutschland und der kommunistischen Sowjetunion. Während der ersten beiden Jahre stand das Land gar unter der grausamen Herrschaft beider Länder. Der Nichtangriffspakt¹⁴ zwischen den beiden Großmächten nahm Polen jegliche Chance, sich gegen die Aufteilung des Gebietes zu wehren. Tausende politische Häftlinge auf beiden Seiten, Erschießungen, Zwangsdeportationen, Grenzverschiebungen, Ausbeutung der materiellen Ressourcen und über sechs Millionen Tote waren die grausamen Folgen. Auch wenn die Zustimmung und Unterstützung des größten Teils der Bevölkerung fehlten und eine nicht unbedeutende antikommunistische Bewegung herrschte, musste sich Polen am Ende des Zweiten Weltkrieges und mit der Niederlage Deutschlands endgültig der kommunistischen Machtübernahme beugen. „Tatsächlich“, so Norman Davies in seinem inzwischen zum Klassiker der polnischen Geschichtsschreibung avancierten Buch *Im Herzen Europas*, „zwang die Sowjetunion Polen in den Jahren 1944-1948 ein kommunistisches System sowjetischer Spielart auf.“¹⁵ 1947 schließlich war jeglicher Widerstand gebrochen, und so ging das Ende der Nazi Herrschaft direkt in die sowjetische Besatzung über.¹⁶ Sowohl militärische als auch industrielle Aufrüstung, Kollektivierung der Landwirtschaft, die ständige Abgrenzung zum amerikanischen Imperialismus, Repressalien gegen politische Gegner und die offene Ablehnung der römisch-katholischen Kirche (wenn sie auch nicht verboten wurde) prägten die Phase seit der Neugründung der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (PZPR) im Jahr 1948 unter Bolesław Bierut, die bis 1956

¹³ Artikel 114 der Verfassung der Republik Polen vom 17.03.1921, <http://www.verfassungen.eu/pl/verf21-i.htm> (23.02.2010).

¹⁴ Das Geheimprotokoll des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes, auch Hitler-Stalin-Pakt genannt, welches am 23. August 1939 in Moskau zwischen dem deutschen Reichsaußenminister Joachim von Ribbentrop und dem sowjetischen Volkskommissar für Auswärtige Angelegenheiten, Wjatscheslaw Michailowitsch Molotow, unterzeichnet wurde, garantierte Deutschland die sowjetische Neutralität und der Sowjetunion die Möglichkeit, die im Ersten Weltkrieg verlorenen Gebiete zu okkupieren. Letztendlich bedeutete der Pakt das gemeinsame Vorhaben, die baltischen Staaten zu überfallen und das Territorium in Form von „Interessensphären“ unter sich aufzuteilen.

¹⁵ Davies 2000, S. 3.

¹⁶ Paczkowski 1998, S. 415.

bestehen sollte. Hinzu kamen die militärische und politische Einbindung in den Warschauer Pakt¹⁷ und der damit einhergehende Verzicht auf eine eigenständige Außenpolitik. Dennoch nahm in all den Jahren kommunistischer Herrschaft die katholische Kirche eine aktive, ja identitätsstiftende Rolle ein. „Die Besatzer wurden“, so Holzer, „als Feinde des Volkes *und* der Religion betrachtet“: Die katholische Kirche war tatsächlich zur (geheimen) nationalen Instanz geworden.¹⁸ Dieser Umstand bescherte Polen eine absolute Sonderposition im Vergleich zu den anderen kommunistischen Ländern des sowjetischen Blocks, denn die Partei musste natürlich darauf reagieren. Um sich mit der katholischen Kirche und ihren Anhängern gut zu stellen, einigte man sich auf ein – sagen wir gegenseitiges – stillschweigendes Einvernehmen und bedachte die katholische Kirche mit Nachgiebigkeit. 1948 allerdings verschärfte sich auch in dieser Hinsicht der Kurs der Regierung, der sich erst wieder mit der Ent-Stalinisierung und dem Wiederauftauchen des 1948 ins Gefängnis gewanderten Sekretärs der kommunistischen PPR, Władysław Gomułka, an der Spitze der PZPR (1956-1970) wandelte. Die Lage (auch die wirtschaftliche und kulturelle) neutralisierte sich, Polen bekam seine „autonome, nationale Spielart des Kommunismus“¹⁹ und einige damit einher gehende Zusicherungen: die Unabhängigkeit der katholischen Kirche, freies Bauerntum und eine Art von politischem Scheinpluralismus. Letztendlich konnte der polnische Katholizismus seine soziale Stellung über all die Jahre halten und erfreute sich am Ende der „Sowjetisierung“ der polnischen Gesellschaft und der Konfrontation mit dem Kommunismus sogar eines steigenden Zuwachses. Die Kirche baute ihren Einfluss auf das gesellschaftliche Leben weiter aus und umfasste bald auch die Bereiche Kunst und Kultur.²⁰ Jene Bereiche also, die unter dem Kommunismus zwar auch einige Freiheiten genossen, letztendlich aber ähnlich „sanften Repressalien“ und Machteingeständnissen wie die Religion selbst unterworfen waren.

¹⁷ Der Warschauer Pakt (Warschauer Vertrag) war ein militärisches Bündnis, das am 14. Mai 1955 zwischen acht Ländern des Ostblocks (Albanien, Bulgarien, DDR, Polen, Rumänien, CSSR, Sowjetunion und Ungarn) unter der Führung der Sowjetunion als militärisches und politisches Gegen-Bündnis zur NATO (dt. Nordatlantische Vertragsorganisation, welche das militärische Bündnis europäischer und nordamerikanischer Staaten umsetzt) unterzeichnet wurde und bis zum Jahr 1991 bestehen sollte.

¹⁸ Holzer 2007, S. 135.

¹⁹ Davies 2000, S. 10.

²⁰ Holzer 2007, S. 138-141.

2.1 Unter den Bedingungen des Kommunismus

Die Kultur der Kunst in Polen unterschied sich ganz wesentlich von der anderer mittel- und osteuropäischer kommunistischer Länder. Repressalien gegen Künstler in der UdSSR, der Tschechoslowakei (insbesondere in der so genannten Normalisierungszeit, das heißt nach 1968), in Ungarn oder in der DDR führten zu Konfrontationen zwischen den Künstlerkreisen und den Machthabern. In Polen war die Beziehung zwischen der kommunistischen Macht und den Kunschtchaffenden von einem ständigen „Partisanenkrieg“ geprägt, einem Spiel mit unterschiedlichen Taktiken, dessen Folge auf der einen Seite eine größere institutionelle und formelle Freiheit der polnischen Kunst war; auf der anderen Seite unterzog sich die Kunstszone aber auch einer größeren Selbstzensur.²¹

Doch auch in Polen war die Stimmung explosiv. Als die Regierung im Dezember 1970 die Lebensmittelpreise um 40 Prozent erhöhte, antworteten die Arbeiter, ja die ganze Bevölkerung mit Unruhen, schließlich mit Streiks im ganzen Land. Die Partei wiederum reagierte mit militärischer Härte. Über 80 Tote, Tausende Verletzte und Inhaftierte waren das Ergebnis dieser ersten Proteste. Im Herbst 1978 allerdings erhielt die Bewegung mit dem neu gewählten Oberhaupt der katholischen Kirche, dem gebürtigen Polen Karol Józef Wojtyła, über Nacht einen geistigen Führer und die nötige moralische Unterstützung für den Widerstand gegen die regierenden Kommunisten.²² Die folgenden Streiks der 1980er Jahre waren entsprechend organisierter und strukturierter. Solidarność, die Gewerkschaft, die sich aus der Streikbewegung der Arbeiter unter dem Vorsitz von Lech Wałęsa²³ gründete, blieb keine reine Arbeiterbewegung. Von Beginn an war den Streikenden die Solidarität der regimekritischen polnischen Intelligenzija sicher, ebenso wie jene der katholischen Kirche und Papst Johannes Pauls II. Aus einer Streikbewegung entwuchs der geschlossene Widerstand eines ganzen Volkes. Nach 18 Tagen siegten die Arbeiter mit der Unterzeichnung der 21 Punkte des sogenannten Danziger Abkommens.²⁴ Die erste Phase des Aufbruchs und der Beginn eines Demokratisierungsprozesses wurden

²¹ Piotrowski 2006, Seite 62.

²² Bei einem offiziellen Besuch in seiner Heimat Polen im Jahre 1979 sahen etwa zehn Millionen Menschen den Papst, was etwa einem Viertel der gesamten polnischen Bevölkerung entsprach. Papst Johannes Paul II. war zur Symbolfigur des polnischen Widerstandes geworden.

²³ Lech Wałęsa war von 1980 bis 1990 Vorsitzender der zunächst verbotenen, dann freien Gewerkschaft Solidarność, 1983 erhielt er in dieser Funktion den Friedensnobelpreis. 1990 gewann er die Präsidentschaftswahlen und blieb bis 1995 im Amt. Wałęsa wurde nicht nur zur Identifikationsfigur der Solidarność, sondern auch zur Gallionsfigur der friedlichen Revolutionen Mittel- und Osteuropas.

²⁴ Das Danziger Abkommen, unterzeichnet am 31. August 1980 zwischen dem überbetrieblichen Streikkomitee in Stettin unter dem Vorsitz von Lech Wałęsa und der verhandelnden Regierungskommission, enthielt die Garantie des Streikrechts, soziale Verbesserungen, die Gründung einer unabhängigen Gewerkschaft und die Freilassung politischer Häftlinge. Am Ende der Verhandlungen zählte Solidarność zehn Millionen Mitglieder; die Mitgliederanzahl war somit fünfmal größer als die der staatstragenden Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei.

jedoch jäh beendet: In seiner Funktion als Premierminister verhängte General Wojciech Jaruzelski am 13. Dezember 1981 das Kriegsrecht und verbot die Gewerkschaft Solidarność.²⁵ Die Führungsspitze in Danzig wurde verhaftet, oppositionelle Intellektuelle und Mitglieder der Kommissionen – insgesamt um die zehntausend Menschen – wurden in Internierungslager gebracht. Solidarność war vorerst ruhig gestellt. Nur einige Mitstreiter wirkten noch im Untergrund. Im Jahr 1988 schließlich wurden die Streiks wieder aufgenommen. Die Forderung lautete, die verbotene Gewerkschaft zu legalisieren, und dieses Mal standen am Ende der Kämpfe die Einberufung des Runden Tisches²⁶ und die ersten, teilweise demokratischen Wahlen im Juni 1989. Fast drei Monate lang wurde an einem tatsächlich runden Holztisch über die Machtaufteilung debattiert und damit ein Weg für die gewaltfreie Abkehr von der kommunistischen Diktatur in eine demokratische Zukunft gefunden, der anderen Ländern als Modell diente.²⁷

Die Tatsache, dass die Unruhen der 70er Jahre, die Proteste und die militärische Gewalt keinen Platz in der (offiziellen) bildenden Kunst fanden, dass die polnische Kunst dieser Zeit gewissermaßen frei von jeglicher politischer Stellungnahme war, zeugt einerseits von der „weichen“ Macht des Realsozialismus, welche den KünstlerInnen einige Freiheiten zugestand, solange das Regime keiner offenen Kritik unterzogen wurde, und bestätigt gleichzeitig die eingangs zitierte Behauptung Piotrowskis, dass sich die KünstlerInnen trotz, oder gerade wegen dieser Freiheiten mit einer unpolitischen Kunst begnügten und in dieser Hinsicht selbst zensierten.²⁸

²⁵ Am 13. Dezember 1981 rief General Wojciech Jaruzelski im polnischen Staatsfernsehen mit den Worten „Ich wende mich heute an euch als Soldat und als Polens Regierungschef in Sachen von größter Wichtigkeit. Unser Vaterland befindet sich am Rande eines Abgrunds“ das Kriegsrecht aus und läutete damit den gewalttätigen Höhepunkt der in der Volksrepublik Polen seit den späten 1970er Jahren herrschenden Unruhen ein. Die Verhängung, die bis 1983 in Kraft bleiben sollte, wird auch als polnischer Ausnahmezustand beschrieben.

²⁶ „Runder Tisch“ bezeichnet (in seiner ersten Anwendung, denn er sollte als Beispiel für viele ähnliche Verhandlungen der Revolutionen von 1989 dienen) jenen runden Tisch im polnischen Präsidentenpalast, an dem vom 6. Februar bis zum 5. Mai 1989 die Gespräche zwischen RegierungsvertreterInnen und VerteterInnen der Opposition (wie der katholischen Kirche und anderer Gruppen) stattfanden, welche letztendlich dazu führten, Polen von einem sozialistischen Staat zu einer demokratischen Republik zu machen.

²⁷ Ein Ergebnis der Verhandlungen am Runden Tisch war die Gründung der „Gazeta Wyborcza“, der ersten nichtkommunistischen Zeitung in den Ostblockländern, welche maßgeblich am Übergang in eine demokratische Zukunft beteiligt war. Zu den ersten demokratischen Wahlen eine Tageszeitung herauszugeben, kann außerdem als Zugeständnis an die Gewerkschaft Solidarnosc gewertet werden. Bis heute versteht sich die Gazeta Wyborcza unter Chefredakteur Adam Michnik (zwischen 1968 und 1989 selbst führender Vertreter der illegalen demokratischen Opposition und Theoretiker der polnischen Demokratie) als überparteilich, wenn sie auch häufig als linksliberal beschrieben wird.

²⁸ Dennoch darf darüber hinaus die kritische Kunst, die „Neue Rote Kunst“ (auch Soc-Art) der 70er Jahre nicht vergessen werden, wenn diese auch häufig im nicht-öffentlichen Raum stattfand und von

Diese merkwürdige Form der Selbstdisziplinierung als Reaktion auf die herrschenden politischen Umstände lässt sich mit jenem Modell Jeremy Benthams darstellen, welches wiederum die exemplarische Grundlage für die philosophisch-theoretischen Überlegungen Michel Foucaults zur Theorie des Panoptismus²⁹ bildet.

[...] an der Peripherie ein ringförmiges Gebäude; in der Mitte ein Turm, der von breiten Fenstern durchbrochen ist, welche sich nach der Innenseite des Ringes öffnen; das Ringgebäude ist in Zellen unterteilt, von denen jede durch die gesamte Tiefe des Gebäudes reicht; sie haben jeweils zwei Fenster, eines nach innen, das auf die Fenster des Turms gerichtet ist, und eines nach außen, so daß die Zelle auf beiden Seiten von Licht durchdrungen wird. Es genügt demnach, einen Aufseher im Turm aufzustellen und in jede Zelle einen Irren, einen Kranken, einen Sträfling, einen Arbeiter oder einen Schüler unterzubringen. Vor dem Gegenlicht lassen sich vom Turm aus die kleinen Gefangenssilhouetten in den Zellen des Ringes genau ausnehmen. Jeder Käfig ist ein kleines Theater, in dem jeder Akteur alleine ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar.³⁰

So orientierten sich die polnischen KünstlerInnen in den 60er und 70er Jahren an den internationalen Neoavantgarden: Konzeptkunst, Körperkunst, Informel und Neokonstruktivismus. Die künstlerischen Schöpfungen waren so reich wie nie; und auch Film und Theater erreichten eine wahre Blüte. Stellvertretend erwähnt seien hier die großen Namen der Nachkriegszeit wie Józef Robakowski und natürlich Tadeusz Kantor³¹, der für die zukünftigen KünstlerInnengenerationen wichtige Impulse liefern

offizieller Seite ignoriert bzw. unterbunden wurde. Diese subversiven Werke kombinierten die avantgardistischen Ansätze mit politischen Inhalten, so etwa die Arbeiten des KünstlerInnenduos KwieKulik (vergleiche Kapitel 5 dieser Arbeit). In diesem Zusammenhang möchte ich außerdem auf die Kunst des Moskauer Konzeptualismus der 1970er Jahre verweisen, dessen Installationen, Aktionen, Plakate und Texte in ähnlicher Weise und ebenso versteckt die Bildwelt der sowjetischen Ideologie kritisch reflektierten. Ausführlicheres dazu: Groys/Hollein/Fontán 2008.

²⁹ Panoptismus (vom griech. panoptes = das alles Sehende) ist ein vom französischen Philosophen Michel Foucault eingeführter Begriff, der ihm in seinen Untersuchungen der Entwicklung der westlichen Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert und der zunehmenden Mechanismen zur Kontrolle und Überwachung derselben als Instrument zur Analyse der gängigen Machtstrukturen diente.

³⁰ Foucault 1976, S. 256-257. Michel Foucault schloss in seiner Schrift *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* an das Panopticon von Bentham an, welches er als architektonische Gestalt seiner dargelegten Untersuchungen zu Macht und hierarchischen Gesellschaftsmodellen beschrieb. So hatte Jeremy Bentham bereits im 18. Jahrhundert die Vorstellung eines Gefängnisses, in dem alle Insassen sichtbar sein sollten. Als Rundbau konzipiert, sollten die einzelnen Gefängniszellen so entlang der Außenmauer angelegt werden, dass die Ausrichtung der Fenster in den Innenhof zeigte, in dessen Zentrum sich wiederum der Wachturm befand. In letzter Konsequenz führte dieser nie vollständig realisierte Entwurf eines perfekten Gefängnisses durch die architektonische Anordnung und die dadurch evozierte Transparenz auch dazu, dass die Überwacher selbst überwacht würden. Die Idee der Sichtbarkeit, vielmehr der angestrebten Bewusstmachung von Sichtbarkeit und die dadurch vermutete Selbstdisziplinierung, das Bemühen um ein besseres Verhalten, lässt sich mit der Situation vergleichen, in der sich die KünstlerInnen in Polen unter dem Kommunismus zwischen Freiheit und Selbstzensur wiederfanden.

³¹ Tadeusz Kantor (1915-1990) war ein polnischer Theatermacher, ein „homme du théâtre“, Bühnenbildner, Poet, Maler, ein „totaler“ Künstler, wie er sich selbst zu bezeichnen pflegte, und einer der wichtigsten Avantgardisten des 20. Jahrhunderts. Abseits traditioneller Theaterkonzeptionen begab

sollte; im Bereich der Konzeptkunst etwa Jerzy Rosołowicz oder Edward Krasiński.³² Besondere Bedeutung erlangten – vor allem in Anbetracht der feministischen Ansätze der 70er Jahre und der erstarkenden Körperkunst – auch Künstlerinnen wie Natalia LL oder Alina Szapocznikow. Die Literatur hingegen bildete eine Ausnahme. Sie behielt sich das Recht des „politischen Widersachers“ vor und wirkte deshalb vor allem im politischen Untergrund und im Exil. Ende der 70er Jahre entstanden hier erste unabhängige Zeitschriften und Verlage, die es erlaubten, die strengen Zensurmaßnahmen und die – vor allem gegen die literarischen Erzeugnisse gerichtete – staatliche Kontrolle zu unterlaufen. Zudem bot die Kirche eine reale Alternative zu den strengen Restriktionen der öffentlichen Hand und entwickelte sich zu einer Plattform, die es den Kunstschaaffenden ermöglichte, ihre Arbeiten zu verwirklichen und auszustellen. Die Kirche wurde – wie Anda Rottenberg das beschreibt – zum „Asyl für die Mehrheit“.³³ Entsprechend zurückgenommen (um nicht zu sagen unterbunden) wurde auch hier der kritische Umgang mit religiösen und nationalen Symbolen. Und entsprechend explodierten die Ressentiments, die sich im Laufe der Zeit gegen die politische Situation und auch gegen die Kirche angestaut hatten, als ihre Machtposition nach 1989 ins Wanken geriet. Doch schon zuvor gab es (ab den 80er Jahren) eine nicht unbedeutende Lobby für politisch engagierte Kunst. Łódź Kaliska³⁴ etwa war eine Künstlergruppe, die in den unabhängigen Galerien und den Zeitschriften des Untergrundes agierte und eine Kunst verfolgte, die sowohl die Politik als auch die Kunst selbst an den Pranger stellte.³⁵ In den Jahren zwischen 1982 und 1988 propagierte die Gruppe die „Kultur der Verwerfung“ (*Kultura Zrzuty*) als Entwurf einer Gegen-Kultur und griff in diesem Sinne die sozialistischen Strukturen ebenso wie die patriotische „Kunst der Kirche“ an. Ihre gestalterische Antwort war eine Verbindung der konzeptuellen Erfolge der 70er Jahre mit den aktuellen gesellschaftlichen und politischen Fragen, denn man wollte Kunst und Leben

sich Kantor auf die Suche nach einem Theater der Körper zwischen Realem und Unmöglichem, Wirklichkeit und einer Kunst, die sich nicht als Produkt der Konsumgesellschaft, sondern als integrierter Bestandteil des Lebens versteht. Indem er die Bühne für das reale Leben öffnete, schuf er sich sein eigenes Theater. Weiterführendes zu Kantor: Porębski 1994, S. 291-294.

³² Piotrowski 2006, S. 63.

³³ Rottenberg 2005, S. 283.

³⁴ Zu den Mitgliedern der 1979 gegründeten Gruppe gehören Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Świetlik, Andrzej Wielogórski (Pseudonym Makary) und Adam Rzepecki, der später in dieser Arbeit noch besprochen wird.

³⁵ Piotrowski 2006, S. 68. Die Gruppe Łódź Kaliska befasst sich seit ihrer Gründung im Jahr 1979 bis heute in zahlreichen Werken, Performances, Happenings, Filmen und Manifesten auf sarkastische, manchmal auch absurde Weise mit gängigen Normen und kulturellen Klischees und kann daher als Wegbereiter für die kritische Kunst der 90er Jahre betrachtet werden.

miteinander vereinen. Patriotismus und Religiosität waren und sind die erklärten Angriffspunkte ihrer künstlerischen Werke, ebenso wie ihrer Manifeste (Marek Janiak, *Die peinliche Kunst, Sztuka żenującej*). Ähnlich arbeitete auch das Künstlerkollektiv „Gruppa“³⁶, welches sich ebenso dezidiert von jeglicher Abhängigkeit und Einflussnahme offizieller Institutionen – politischer wie religiöser – freisagte. Absurdität, Ironie und expressive Erotik prägten ihre dem Medium Malerei verschriebenen Werke und waren ihre Art, auf die sie umgebende politische Realität zu reagieren. Generell grenzten sich die KünstlerInnen fortan deutlich von den offiziellen kulturellen Institutionen ab und artikulierten ihre Kritik stattdessen in inoffiziellen Ausstellungen, Privathäusern, Kellern oder in einer der neu gegründeten, privaten und unabhängigen Galerien.³⁷ Diese Galerien, etwa die 1985 (als Inselkunstzentrum) in Danzig gegründete Galerie Wyspa, zählen teilweise auch heute noch zu den wichtigsten Zentren, in denen Kunst fernab politischer Repressionen und Einschränkungen durch die öffentliche Hand bestehen kann und die auf diese Weise ein Gegengewicht zu den zentralistischen, „offiziellen“ Kunstinstitutionen darstellen. So fanden erste Ausstellungen, die auch von internationalem und medialem Interesse begleitet waren, zwar bereits in der Zeit der Wende statt, doch die Realität des westlichen Kunstmarkts lernten die KünstlerInnen erst mit der tatsächlichen politischen, wirtschaftlichen und auch kulturellen Öffnung kennen.³⁸

2.2 Vergangene Utopie?

Die Situation in Polen blieb auch nach 1989 so einzigartig wie sie unter dem Kommunismus und bereits die Jahrhunderte zuvor gewesen war. Stillschweigend arrangierten sich kommunistische Führung und Kirche in den Jahren von 1950 bis 1989, stillschweigend ging die offizielle politische Zensur nach 1989 in eine

³⁶ 1983 in Warschau gegründet, zählte das Kollektiv „Gruppa“ folgende Künstler zu seinen Mitgliedern: Paweł Kowalewski, Ryszard Grzyb, Ryszard Wozniak, Włodzimierz Pawlak, Jarosław Modzelewski und Marek Sobczyk.

³⁷ Als Protest gegen die Ausrufung des Kriegsrechts positionierten sich die KünstlerInnen mit einem Aufruf unter dem Titel *Eine Stimme, die ein Schweigen ist* (Głos, który jest milczeniem) in der öffentlichen Wahrnehmung. Sie forderten den Boykott offizieller künstlerischer Aktivitäten, der durch staatliche Einrichtungen organisierten Ausstellungen und generell die Unterstützung staatlicher Institutionen.

³⁸ Eine Ausstellung sei dennoch beispielhaft hervorgehoben, obwohl sie, was die Fülle der gezeigten Werke betrifft (über 1200 Arbeiten von fast 400 KünstlerInnen) einzigartig ist, nämlich die im September 1988 in der Halle Gwardia in Warschau unter dem bezeichnenden Titel *Jeder Zeit ihre Kunst* (Każdemu czasowi jego sztuka) gezeigte Schau.

inoffizielle religiöse über.³⁹ Piotr Piotrowski sprach in einem Vortrag unter dem Titel *Beyond democracy. A lecture on the censorship of art in Central Europe with a focus on Poland* im Rahmen der *documenta 12* in Kassel von einer Ansammlung von „censorship practices“ in der zeitgenössischen Kunst in Polen.⁴⁰ Er verweist damit auf jene Praktiken und unausgesprochenen Regeln, die nicht auf offiziellen Gesetzen oder Verboten basieren, sondern Ausdruck der sozialen Strukturen einer religiös-moralisierenden und obrigkeitshörigen Gesellschaft sind. „Die katholische Kirche geriet zusammen mit der Solidarność-Bewegung, die eine zivile Bewegung zu sein schien, nach der antikommunistischen Befreiung in eine Art von Gefangenschaft auf der Basis des Glaubens, die eine und einzige Wahrheit zu besitzen. Darauf baute eine neue Hierarchie von Werten auf, die in der Religion und im Nationalismus und einer ganz speziellen politischen Mixtur eines Kapitalismus auf der Basis von Privateigentum wurzelte“,⁴¹ beurteilte Robert Rumas, seinerseits Künstler und Kurator, die damalige Situation. Und Polen fand sich nach 1989 tatsächlich in einer Art Grauzone wieder. Auf der einen Seite lockten die Freiheit und Liberalität des Westens, auf der anderen Seite standen noch immer die strengen, historisch gefestigten Gesetze der katholischen Kirche. Die Neuwahlen 1990, die Präsidentschaft unter Lech Wałęsa und die Liberalisierung des Handels durch die Einführung des Balcerowicz-Plans⁴² am 1. Januar 1990, die daraus resultierende freie Marktwirtschaft und die Anerkennung von Demokratie, Rechtsstaatlichkeit und Menschenrechten als grundlegende Pfeiler europäischer Ideologie- und

³⁹ Immerhin standen auch die Print- und Sendemedien unter dem Einfluss der katholischen Kirche, etwa durch den katholisch-nationalkonservativen Sender *Radio Maryja* oder durch Gesetze wie jenem, das allen Programmen verbot sich gegen „christliche Moralvorstellungen“ zu stellen. 2008 – also fast 20 Jahre später – schloss sich in Polen eine Gruppe von WissenschaftlerInnen, JournalistInnen, KünstlerInnen und sozialen AktivistInnen (unter anderem Agnieszka Kaim, Izabela Kowalczyk, Lidia Makowska, Jacek Niegoda und Roman Pawłowski) zur Initiative „Indeks 73“ zusammen, die es sich zum Ziel gemacht hat die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks und die wissenschaftliche Forschung (auch über die nationalen Grenzen hinaus) zu schützen. Die Hauptforderungen der Initiatoren sind: freier Zugang zu kulturellen Gütern, Transparenz öffentlicher Institutionen und die Bewahrung der Freiheit der Kunst. Die Aktivitäten von „Indeks 73“ werden auf der Homepage www.indeks73.pl dokumentiert.

⁴⁰ Piotrowski 2008, S. 42-47. Eine gekürzte deutsche Version des Vortrags erschien 2008 in der Zeitschrift *springer in* unter dem Titel *Jenseits der Demokratie. Zum Verhältnis von Kunst, Staat und Kirche in Polen*. Der vollständige Vortrag aus der Reihe der *documenta 12-Lunch Lectures* hingegen ist zu hören unter: http://www.hronline.de/website/specials/documenta/index.jsp?key=standard_podcasting_documenta07&rubrik=25910&start=2 (21.02.2010).

⁴¹ Rauchenberger/Kölbl 2007, S. 33.

⁴² Der nach dem polnischen Wirtschaftswissenschaftler und Politiker Leszek Balcerowicz benannte Balcerowicz-Plan leitete in Polen die wirtschaftliche Umstrukturierung hin zu einer freien Marktwirtschaft ein.

Wertevorstellungen führten schließlich am 1. Mai 2004 zum Beitritt Polens zur Europäischen Union.

Dennoch ist Polen bis heute ein tief katholisch geprägtes Land, dessen nationale und konservative Färbung historisch verwurzelt ist und von der katholischen Kirche in die Gegenwart getragen wurde. Der identitäre, ja politische Charakter, welcher dem Katholizismus respektive der katholischen Kirche im Laufe der Geschichte immer wieder zugeschrieben wurde prägte auch das nationale Selbstverständnis. Daher verwundert es nicht, wenn Jerzy Holzer schlussfolgert, dass die semantische Gleichung „Pole = Katholik“ auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht an Aktualität verloren hat.⁴³ Wenn in Polen also KünstlerInnen aus den Bereichen der visuellen Kunst, genauso wie aus Literatur und Film, mit religiösen Themen hantieren und sich der religiösen Ikonografie bedienen, setzen sie damit Zeichen ein. Zeichen, die sich mit der Geschichte befassen, aus der heraus sie gewachsen sind, ebenso wie mit den politischen Systemen und sozialen Strukturen, mit denen sie verknüpft, und letztendlich mit der Kunst und Kultur, in die sie eingebettet sind.

⁴³ Holzer 2007, S. 145.

3 Religion als Medium

Boris Groys⁴⁴ sprach in einem Vortrag, den er im November 2008 basierend auf seinem Aufsatz *Religion in the Age of Digital Reproduction*⁴⁵ am MIT Massachusetts Institute of Technology hielt, von einer Rückkehr der Religionen, einem Widererstarken religiöser wie auch fundamentalistischer Bewegungen, die jedoch nicht durch einen neuen Propheten eingeleitet worden seien, sondern durch ihre gegenwärtige Position in den „Mainstream-Medien“ und die neuen Möglichkeiten der digitalen Massenverbreitung. Durch das Heraustreten der Religionen aus den „isolierten sakralen Orten“⁴⁶ und das Eintauchen in die mediale und digitale Verbreitung erreichten sie jedoch nicht nur, wie Boris Groys das schilderte, ein viel größeres Publikum, sie erhielten auch die Möglichkeit, in weit mehr Bereiche einzudringen als sie das bisher im Feld der visuellen Medien vermochten. Religion würde dank ihres neuen medialen Charakters selbst zum Medium. Über ihren Status als nationalistisches Mittel hinaus würden in einer zunehmenden „Sakralisierung des Raumes öffentlicher Diskussion“⁴⁷ auch die damit verbundenen Symbole zu Bedeutungsträgern und ikonografischen Werkzeugen.

Religiöse Inhalte waren in der Geschichte der bildenden Kunst häufig der Wunsch und die Vorgabe der Auftraggeber. Sie dienten dem religiösen Studium, der Verehrung und Heilssicherung, der narrativen Veranschaulichung liturgischer Inhalte in sakralen Räumen oder der Illumination religiöser Schriften, ja sogar der Neuschreibung der Kunstgeschichte(n) im Geiste und Dienste der Religionen. Ihre

⁴⁴ Boris Groys, geboren 1947 in Ostberlin, studierte Philosophie und Mathematik an der Leningrader Universität und war bis zu seiner Ausreise aus der UdSSR in die BRD (1981) an verschiedenen wissenschaftlichen Instituten in Russland tätig. Es folgten Gastprofessuren in den USA an der University of Pennsylvania und an der University of Southern California in Los Angeles. Seit 1994 ist Groys Professor für Philosophie, Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, gegenwärtig hält er die Professur für Russische und Slawische Studien an der New York University inne. Bekannt wurde er vor allem durch seine Essays über die russische Geistes- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und durch seine Deutung der Sowjetkultur als „Gesamtkunstwerk Stalin“. Zu Groys' wichtigsten Veröffentlichungen zählen: *Gesamtkunstwerk Stalin* (München 1988), *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* (München 1992), *Die Erfindung Russlands* (München 1995), *Die Kunst der Installation* (mit Ilja Kabakov, München 1996), *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien* (München 2000), *Art Power* (Cambridge 2008).

⁴⁵ *Religion in the Age of Digital Reproduction* erschien erstmals im Online-Magazin *e-flux* und wird außerdem im Katalog zur von Boris Groys und Peter Weibel kuratierten Ausstellung *Medium Religion* im ZKM Museum für neue Kunst in Karlsruhe erscheinen. Der hier angesprochene Vortrag ist zu hören unter: <http://mitworld.mit.edu/video/640> (19.01.2010).

⁴⁶ Groys 2008b, S. 20.

⁴⁷ Rauchenberger/Kölbl 2007, S. 33. Robert Rumas tätigte diese Aussage in einem Interview mit Johannes Rauchenberger und Alois Kölbl für die Zeitschrift *Kunst und Kirche* und beschreibt damit die Situation zwischen Religion und Staat bzw Religion und Gesellschaft in Polen.

Funktion wechselte dabei zwischen didaktisch und dogmatisch; als Mittel zur Verbreitung des Glaubens dagegen fungierte religiöse Kunst nur selten. Im Gegenteil: Die immer wiederkehrende Berufung auf Bilderverbote zeugt von der ambivalenten Wirksamkeit und Macht, die den Bildern mitunter zugeschrieben wurde und wird. Später, im Zuge von Moderne und Postmoderne, wurde Religion als Thema auch zum Exempel, zum gerne und häufig verwendeten Motiv der Kritik an gesellschaftlichen Missständen, zum Spott auch. Das Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit ermöglichte es, religiöse Bildinhalte sehr viel freier einzusetzen. Religion selbst wurde zum Medium für Gesellschaftsbilder und Ausdrucksmittel aller damit verbundenen Themen.⁴⁸ Die gefährliche Vermählung von Religion und digitalen Medien – wie Boris Groys die aktuelle Situation des Erstarkens religiöser Thematiken in den digitalen Medien beschrieben hat – wurde auch von den jungen polnischen KünstlerInnen nach 1989 erkannt. Sie setzten sie ein, um ihren Themen Platz im öffentlichen Bewusstsein zu geben.

Mehr Aufmerksamkeit als beabsichtigt bekam Dorota Nieznaska mit ihrem Werk *Passion* (Pasja, 2001, Abb. 1), das sie 2001 in der Danziger Galerie Wyspa ausstellte. Die Arbeit besteht aus zwei Teilen: einem griechischen Kreuz, auf dem ein männlicher Unterleib mit Genitalien abgebildet ist, und einem Video, das einen Mann beim „Workout“ zeigt. Religion versus Körperkult, traditionelle Werte gegen westlich geprägten Schönheitswahn – Fetisch des Maximierungsgedankens von schneller, höher, weiter, mehr? Der Arbeit liegen unterschiedliche Interpretationsansätze zugrunde, und gerade diese Ambiguität zeichnet ihren explosiven Charakter. Die Hängung verweist bereits auf eine inhaltliche Dualität, innerhalb derer sich der Körper in beiden Positionen wiederfindet. So steht der gestählte, starke Körper auf der einen dem weichen, verletzbaren Glied auf der anderen Seite gegenüber, gleichzeitig wird das männliche Glied vom Kreuz, dem Sinnbild des christlichen Glaubens, umrahmt, verschmilzt mit ihm und thematisiert dadurch die Rolle des Mannes in der katholischen Kirche. Dennoch bildet das Gesamtarrangement keine Einheit (weder formal noch inhaltlich), denn Nieznaska spielt mit der

⁴⁸ Natürlich gab es auch in der westeuropäischen Moderne und Postmoderne KünstlerInnen, die sich verstärkt mit christlicher Ikonografie und religiösen Inhalten auseinandersetzten und diese in den Realraum der modernen Kunst überführten, doch in Polen war diese „Strömung“, wie ich in den nachfolgenden Kapiteln darlegen werde, Ausdruck einer ganzen Generation und soll daher besondere Aufmerksamkeit erfahren. Einen guten Überblick über die KünstlerInnen der Moderne und Postmoderne, die sich formal und inhaltlich mit Religion auseinandergesetzt haben, bietet Horst Schwabels Publikation *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts* (Schwabel 2002).

Widersprüchlichkeit des männlichen Körpers. Er ist Machttträger und Opfer zugleich. Eine Dichotomie, welche auch auf den Körper im römischen Katholizismus verweist, in dessen Tradition er sich als Ort der Zeugung und der Sünde wieder findet. Und schließlich mussten sich die Künstlerinnen und Künstler nach 1989 nicht nur mit einem neuen Frauenbild, sondern auch mit der (neuen) Rolle des Mannes auseinandersetzen. Mit *Pasja* zeichnete Nieznalska ein Bild männlicher Macht und Stärke in einem Gesellschaftsmodell, dessen Wortursprung – nicht ohne Witz – dem Kirchenlatein entstammt, namentlich dem Patriarchat⁴⁹. Dadurch und vor allem durch die entfachten Reaktionen deckte sie die Missstände und überholten Herrschaftsstrukturen in der polnischen Gesellschaft auf. Dorota Nieznalska wurde der Provokation und Beleidigung beschuldigt, öffentlich und medial zum Feindbild der gläubigen polnischen Bevölkerung erklärt und als Exempel für den Amoralismus der zeitgenössischen Kunst vorgeführt. Das wiederum löste eine Lawine des Protests seitens der Kulturschaffenden aus, die sich in der Freiheit des künstlerischen Ausdrucks zensiert sahen. Doch die polemische mediale Berichterstattung und die Intervention politischer VertreterInnen (Abgeordnete der Liga der Polnischen Familien) führten dazu, dass Nieznalska letzten Endes wegen der Verletzung religiöser Gefühle vor Gericht gestellt wurde.⁵⁰

Die inhaltliche Gegensätzlichkeit der Arbeit wird auf formaler Ebene fortgesetzt. Auch hier bleibt die Künstlerin dem Prinzip der Mehrdeutigkeit treu, wenn sie die Härte des Videos mit der sehr sinnlichen Darstellung des Kreuzes und die strenge Form des Kreuzes mit der Weichheit und Wärme der Darstellung des männlichen Genitales in Beziehung setzt. Als „Bauherr“ seines eigenen Körpers und Sinnbild des für die westliche Konsumgesellschaft typischen Körperkultes wird der Dargestellte zum Gegenstand erbitterter Diskussionen um Demokratie, Zensur und Beleidigung des Glaubens. Ausgangspunkt war Nieznalskas persönliche Erfahrung mit der dominierenden Figur ihres Vaters, der für sie Gott und Tyrann zugleich verkörperte.

⁴⁹ Als Patriarchat wird ein Verband von Bistümern bezeichnet, an deren Spitze ein Patriarch steht, der die Jurisdiktion über die Bistümer hält. Die patriarchale Jurisdiktion wiederum leitet sich von den fünf altkirchlichen Patriarchalen ab, die gemeinsam die damalige Weltkirche bildeten. Im Alten Testament werden die drei Stammväter der Israeliten als Patriarchen bezeichnet (1. Buch Mose, Genesis).

⁵⁰ Ausgelöst von ihrer in der Galerie Wyspa ausgestellten Arbeit *Pasja*, verurteilte das Bezirksgericht Danzig die Künstlerin am 17. Juli 2003 im Rahmen eines Verfahrens zu einem halben Jahr Freiheitsbegrenzung und unbezahlter Sozialarbeit mit der Begründung der Verletzung religiöser Gefühle. Ihr Pass wurde eingezogen und sie durfte das Land nicht verlassen. Nieznalska legte gegen das Urteil Berufung ein und erreichte, dass es 2005 aufgehoben wurde. Am 4. Juni 2009, nach sieben Jahren Prozess, wurde sie vom Vorwurf, den Artikel 196 des Strafgesetzbuches verletzt zu haben, freigesprochen. Das Urteil ist rechtskräftig.

Der religiöse Kontext wiederum dient ihr als Katalysator, der dafür verantwortlich ist, alle folgenden Reaktionen auf einer allgemeinen Ebene in Gang zu setzen. Kreuz und Körper, mit ihren jeweiligen Konnotationen, sind die Mittel, durch welche Nieznalska die Gesellschaft direkt anspricht, um ihre Kritik zu platzieren. Über ein einziges religiöses Bild, bei schonungsloser Betrachtung gar über ein „falsches“ religiöses Symbol – es handelt sich schließlich um ein griechisches, nicht um ein lateinisches Kreuz – schafft es die Künstlerin, ein Repertoire an höchst brisanten Fragen über Polentum, Katholizismus und traditionelle Familienstrukturen zur Sprache zu bringen und ihren Landsleuten den sprichwörtlichen Spiegel der Erkenntnis vorzuhalten.

Nieznalska wurde öffentlich vorgeführt, beleidigt, beschuldigt und beschimpft. Die heftigen, emotional aufgeladenen Debatten und der jahrelange Schlagabtausch in den nationalen und internationalen Medien zeugen davon. Grzegorz Klamon verstärkte den Moment des Eingreifens in die persönliche, ja gar die Intimsphäre der Künstlerin bis zum Entzug der persönlichen Freiheit, indem er seine ehemalige Schülerin erneut und vor Publikum in eine Situation versetzte, in der sie sich gegen Demütigungen, Vorwürfe und Strafaufforderungen verteidigen musste. Das Videoprojekt *196 KK* (2002, Abb. 2),⁵¹ welches als Reaktion und Vorbereitung auf den bevorstehenden Prozess gegen Dorota Nieznalska entstanden war, diente dazu, der Künstlerin eine Stimme zu geben. Gleichzeitig war die Arbeit aber auch ein erschreckendes Zeugnis der Demütigungen und der Angriffe, die der Künstlerin widerfahren waren. Klamon, der auch der Kurator der Ausstellung *Passion* (2001) in jener Galerie war, in der Nieznalskas umstrittene Arbeit erstmals gezeigt wurde, nimmt in dem Video nun verschiedene Rollen ein. In einem Teil ist er ein Freund, ein gleichberechtigter Gesprächspartner, dem die Künstlerin in einem offenen Gespräch die Arbeit selbst wie auch ihre Beweggründe erklärt. In einem zweiten Teil dagegen mimt Klamon die Rolle des Staatsanwaltes. Er fragt, verhört, treibt die „Angeklagte“ in die Enge. Dann wieder blickt Nieznalska direkt in die Kamera und Klamon wird zum Sprachrohr jener Mitglieder der Gruppe „Allpolnische Jugend“, die in einem Internetforum nach verschiedenen Formen der Bestrafung für die junge Künstlerin suchten. Laut werden die verschiedenen Vorschläge verlesen: Rasur des Kopfhaares etwa oder kollektive Vergewaltigung. Die Arbeit greift ein weiteres Mal in ihre Privatsphäre ein, wiederholt die Demütigungen, Anschuldigungen, Drohungen und die öffentliche

⁵¹ 196 KK bezieht sich auf jenen Paragraphen im Strafrecht, nach dem sich Dorota Nieznalska vor Gericht verantworten musste.

Vorführung, die in einem medialen Feldzug endete, und überführt sie dadurch in die Sphäre des Öffentlichen. Die Fragen nach der persönlichen Freiheit der Künstlerin werden zu allgemeinen Fragen über Zensur, Macht, Religion, Freiheit der Meinung und des Ausdrucks.

Ähnlich aneckend und provokant wie Nieznalska arbeitet eine weitere Künstlerin aus Polen, die mit ihrer Kunst einen äußerst spannenden Weg zu einer ganz eigenen Auffassung von Körperlichkeit und Sexualität findet: Katarzyna Kozyra. Zu Beginn nutzt auch sie hierfür den religiösen Kontext, und auch sie kommt, wie es scheint, am Ende immer wieder auf dieses zentrale Thema des römischen Katholizismus, den menschlichen Körper, zurück, um festgefahrene Rollen umzukehren und Altgewohntes zu negieren. *Blutsbande* (Więzy krwi, 1995, Abb. 3) verbindet religiöse Symbole wie Kreuz und Halbmond mit nackten Frauenkörpern. Nacktheit, die einerseits die Schönheit und Unschuld des weiblichen Körpers, gleichzeitig aber auch den Körper als Ort des Leidens, der Qual und des Schmerzes zeigt. Die vier zweimal zwei Meter großen Farbfotografien beeindrucken zunächst ebenso durch ihre kräftigen und ausdruckstarken Farben wie durch die schlagenden Symbole, die unmittelbar ins Auge stechen. Auch die schönen, schlanken Frauenkörper fangen die Aufmerksamkeit des Betrachters ein. Erst auf den zweiten Blick eröffnet sich auch eine zweite Ebene: das hinter der schönen Fassade Verborgene. Die Ästhetik der Darstellung und auch die Farbenfreudigkeit der Gesamtkomposition korrespondieren nämlich in schockierender Weise mit der Grausamkeit, der Pein, die uns der halb amputierte Fuß der dargestellten Frau erahnen lässt (Abb. 4). Plötzlich ist es, als verwandle sich das satte Rot des Untergrunds in eine tiefe Blutlache, die dekorativen Blumenkohlköpfe in makabre Totenschädel, die schönen Frauen in gequälte Opfer. Wie bereits Nieznalska greift auch Kozyra in mehrere Bedeutungsebenen ein. So erzählt sie einerseits von ihrer eigenen Blutsbande – die dargestellten Frauen sind ihre körperlich behinderte Schwester und sie selbst – und schneidet über die symbolische Metapher ihrer persönlichen Geschichte hinaus ein damals hochaktuelles politisches Thema an, nämlich die „Säuberungen“ des Balkan im Namen religiöser und ethnischer Ideologien. Die Körper schmiegen sich an die religiösen Motive, sind in sie eingebettet und gleichzeitig ausgeschlossen, immer aber in Dialog mit ihnen. Der Körper wird sowohl in seiner Funktion als Teil der persönlichen Identität als auch in seiner sozialen Wirkkraft zu einem Medium der Kunst. Der Eindruck bleibt ein melancholischer. Ein Gefühl von Verletzlichkeit und Verlorensein stellt sich ein,

wenn die nackte Frau fast aus dem Kreuz(-Rahmen) fällt, unsicher die Arme um ihren nackten Brustkorb schlingt und mit leerem Blick ins Nichts schaut. 1995 verstand sich die Arbeit als Antwort auf den Krieg in Bosnien, vier Jahre später und in abgewandelter Form (*Blutsbande 2*), fungierte sie als zeitgenössischer Kommentar zu den Ereignissen im Kosovo. Nach Dorothea Olkowskis Einschätzung ist die Arbeit deshalb so eindrucksvoll, weil sie die BetrachterInnen auf der Ebene ihrer Empfindungen anspricht. Dort, wo sich Mitgefühl in Bewusstsein wandelt, treffen uns die Bilder, weil sie unseren Blick für das Leid und die Schmerzen als Folge brudermörderischer, ethnischer wie religiöser Kämpfe öffnen. Kozyras persönlicher Schmerz wird gleichzeitig auf einer viel allgemeineren Ebene zu einer Metapher für menschliches Leid.⁵² Zwei der Fotografien sollten 1999 als Arbeiten im öffentlichen Raum auf 400 Werbetafeln der Galerie AMS in verschiedenen polnischen Städten zu sehen sein, wo sie jedoch gleich nach ihrer Veröffentlichung überklebt wurden.⁵³ Nur wenige Plakate fanden überhaupt den Weg in die Öffentlichkeit, und selbst diese wurden aufgrund der heftigen Proteste von Seiten der Bevölkerung bereits nach wenigen Tagen entfernt. Damit fiel auch diese Arbeit über den im Kosovo geführten Bruderkrieg und die zwischenmenschlichen Bande wegen „der nicht autorisierten Verwendung der Symbole des Kreuzes und des Halbmonds und der Präsentation von Nacktheit im öffentlichen Raum“⁵⁴ einer religiös motivierten Zensur zum Opfer. Ob Kozyras Leitgedanke *In Art Dreams Come True* (*W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*, 2003-2008,⁵⁵ Abb. 5+6) wohl ihre traurige Negation darin findet, dass selbst in der Kunst nicht ausnahmslos über religiöse, kulturelle oder politische Missstände diskutiert werden kann und damit auch nicht jeder Traum Wirklichkeit wird?

Die kritische Kunst, die sich in Polen seit der Mitte der 90er Jahre zu formieren begann, war Ausdruck dessen, was sich bereits seit 1989 ansatzweise andeutete. Abseits der wirtschaftlichen und politischen Umbrüche forderten die Kunstschaaffenden lautstark auch gesellschaftliche Veränderungen. Eine Neudefinition

⁵² Olkowski 2007, S. 22-23.

⁵³ Es handelte sich bei diesem Projekt um eine Zusammenarbeit mit der Werbefirma AMS (Art Marketing Syndicate) aus Posen, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, künstlerische Arbeiten zu fördern und jungen KünstlerInnen neben traditionellen Galerieräumen auch die Möglichkeit zu bieten, ihre Arbeiten im öffentlichen Raum zu zeigen.

⁵⁴ Cichocki 2005, S. 47.

⁵⁵ *In Art Dreams Come True* (2003-2008) ist der Titel einer fortlaufenden Serie von Performances, theaterähnlichen Happenings und Videoarbeiten, in denen Kozyra in immer neue Rollen schlüpft. So versucht sie sich etwa als Opernsängerin, als Cheerleader oder als Drag Queen.

und Neuorganisation der Wertesysteme, ein Aufbrechen der starren Glaubensdogmen und damit einhergehend: Freiheit von Kunst und Kultur. Das Eindringen in die konservativste und vereinnahmendste gesellschaftliche Bastion – die Religion – diente den KünstlerInnen dazu, selbige zu revidieren. Das war die revolutionärste aller Optionen, denn es bedeutete, gleichsam die Identität des polnischen Volkes zu hinterfragen und sich mit neuen Möglichkeiten kultureller, religiöser, sexueller und ethnischer Verschiedenheiten auseinanderzusetzen. Die religiöse Ikonografie diente dazu, die damit assoziierten Fragen in Gang zu setzen um sie dann vom Sacrum in die Sphäre des Profanum zu überführen. Schließlich darf nicht vergessen werden, dass die katholische Kirche in Polen auch während des Kommunismus eine identitätsstiftende Institution gewesen war und die Demokratie selbst auf den Säulen dieses national-katholischen Weltbildes aufgebaut wurde. Die vehemente Verteidigung der eigenen Überzeugung auf beiden Seiten des ideologischen Kampfes bot eine erste, vielleicht sogar die unmittelbarste Möglichkeit zum Dialog. Boris Groys und Peter Weibel beschrieben diese Situation im Zusammenhang mit den ausgestellten Werken der von ihnen kuratierten Ausstellung *Medium Religion* im ZKM Museum für neue Kunst in Karlsruhe wie folgt: „Die künstlerischen Arbeiten [...] entstammen meist demselben Zusammenhang wie die von ihnen thematisierten religiösen Bewegungen und stehen den religiösen Ritualen, Bildern und Texten der jeweiligen Kultur weder affirmativ noch kritisch, sondern eher blasphemisch gegenüber. Sie stellen die religiöse Symbolik der jeweiligen Kultur in einen unkonventionellen Kontext, um eine andere Wahrnehmung zu provozieren. So wird sowohl eine kritische Analyse der jeweiligen religiösen Ikonografie als auch ihre Überführung in die kulturelle Moderne möglich.“⁵⁶

Bleibt noch der Frage nachzugehen: Wie definiert sich denn nun der Raum der öffentlichen Diskussion, wie Robert Rumas ihn beschreibt? In welcher Beziehung stehen die Kunstwerke zu ihrem gesellschaftspolitischen Umfeld, und wie genau sieht dieser Kontext in Polen nach dem Ende des Kommunismus und der Öffnung zum Westen aus? Artur Żmijewski knüpfte mit seiner Arbeit *Them* (2007, Abb. 7) für die *documenta 12* in Kassel genau an diesem Punkt an. Er inszenierte eine Workshop-ähnliche Situation, schuf einen experimentellen Raum, in dem er vier Gruppen verschiedener politischer und religiöser Positionen und mit teils sehr gegensätzlichen

⁵⁶ Groys/Weibel 2008, S. 8.

Einstellungen – stellvertretend für die gesellschaftspolitische Lage Polens – aufeinandertreffen ließ, um zu sehen, wie sie kommunizieren, wie sie sich verhalten, wie sie reagieren, die Situation beherrschen. Anhänger religiöser – katholischer wie jüdischer –, linker und nationalistischer Gruppierungen fanden sich mit dem Ziel zusammen, die jeweiligen Ideologien zu formulieren, zu diskutieren, ihre Positionen zu vertreten und zu verteidigen. Die Überzeugungen wurden auf Transparente geschrieben oder gezeichnet und mittels performativer Handlungen, mit Hilfe von Symbolen und Zeichen, kommuniziert. Das waren die „Regieanweisungen“ des Künstlers. Alle daraus resultierenden Ereignisse hingegen waren Ausdruck der unmittelbaren Gefühlsregungen der beteiligten Personen. Anfänglich führte der Austausch der Gedanken und Ideen, das spielerische Einbringen bedeutungsgeladener Symbole zu einer fruchtbaren Diskussion. Am Ende dieses sozialen Experiments stand alles in Schutt und Asche (Abb. 8). Die einzelnen Gruppen wurden zunehmend beharrlicher, intoleranter, aggressiver und absoluter. Ideologien wandelten sich in Stereotype, es ging nicht mehr um einen Austausch, sondern darum, seine Überzeugung durchzusetzen, den jeweils anderen auszuschließen. Żmijewski überließ es den Teilnehmenden selbst, sich und die Gesellschaftsgruppen, für die sie standen, zu demaskieren. Dadurch gelang es ihm, die Missstände der geltenden Gesellschaftsordnung offenzulegen und zu hinterfragen. Żmijewski war in dieser Anordnung der Beobachter. Er provozierte und verführte, aber er griff nicht ein und lenkte nicht. Nur durch die Situation, die er schuf – das Aufeinandertreffen, das miteinander Reden, das sich Erklären, das Verteidigen – legte er den „bösen Kern“, den er in jedem Einzelnen vermutete, frei. Die Transparente waren umgestoßen, niedergebrannt, zerstört. Aggression und Hass hatten gewütet. Was mit einer simplen Diskussion um Wertesysteme, Gesellschaftsmodelle, Toleranz und auch Ausgrenzung begonnen hatte, endete in einem Schlachtfeld unüberbrückbarer Differenzen.

Żmijewski nutzte die intime Atmosphäre der Workshopsituation, legte durch die Konfrontation die verschiedenen Ideologien frei, überführte das Ergebnis, welches er daraus zog, in die politische Realität und legte diese inszenierte Dokumentation dann dem Publikum mittels Video dar. Er bezog sich damit auf jene Situationen, wie er sie selbst in den 1990er Jahren im berühmten Kowalnia-Atelier, gemeinsam mit Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Katarzyna Kozyra, Mariusz Maiejewski, Jacek Markiewicz und Monika Zielińska kennengelernt hatte. Unter dem Titel *Pracownia Kowalskiego* (Kowalskis Workshop) lud Professor Grzegorz Kowalski wöchentlich in

die Bildhauerefakultät der Warschauer Akademie der bildenden Künste. Das Konzept, welches den Workshops zugrunde lag, basierte auf Kowalskis Methode von „Öffentlicher Raum / Privatraum“, innerem oder künstlerischem und gesellschaftlichem oder äußerem Raum, welche er 1981 in Anlehnung an die Theorie der „Offenen Form“ seines eignen Lehrers Oskar Hansen formulierte.⁵⁷ Es sei nicht die Aufgabe der KünstlerInnen, etwas Neues, Innovatives, Einzigartiges zu schaffen, sondern Verantwortung zu übernehmen für die eigene Realität. Die Workshops sollten ein Spiegel dieser Realität sein. Sie gaben den StudentInnen die Möglichkeit, miteinander zu kommunizieren, jedoch nicht verbal, sondern mit Hilfe von Zeichen und Gesten. Ein Dialog, frei von Worten. So erforschten sie die Möglichkeiten des Räumlichen, die Überführung einer einzelnen Handlung, einer Aussage in eine Abfolge von Aktionen, eine Performance. Intention war es, einen Raum, einen gemeinsamen Boden für Diskussion, Konflikte, Konfrontationen und Dialog zu konstruieren und gleichzeitig an seine eigenen Grenzen zu stoßen. Es ging nicht um das Kunstwerk als Produkt, sondern um den Prozess der Entstehung einer ästhetischen Situation. Denn jeder einzelne Workshop war ein Experiment, die Resultate waren nicht vorhersehbar.⁵⁸

Żmijewski übernahm diese Erfahrungen und nutzte sie fortan als Methode, um Kunst und Gesellschaft, privaten und öffentlichen Raum in Form eines „sozialen Ateliers“ zusammenzuführen, dessen Ziel es war, mit Hilfe einer ästhetischen, konstruierten Situation realpolitische Konflikte anzusprechen, zu diskutieren und im Idealfall zu lösen: „Mich interessiert nicht der physische Raum und seine verschiedenartigen Mutationen, die entworfen, erdacht oder vom Künstler ersonnen werden. Mich interessiert der geistige Raum, die Sphäre zwischenmenschlicher Kontakte, die Sphäre des Kontaktes mit einer anderen Person. Die Montage des Raumes, seine vielfache Krümmung sind für mich eine unfruchtbare Handlung. [...] Mich frappiert

⁵⁷ Das Konzept der „Offenen Form“ wurde von Oskar Nikolai Hansen ursprünglich in den 50er Jahren für den Bereich Architektur als Reaktion auf die starren Formgebungsprinzipien der Moderne konzipiert, in Folge aber von seinen SchülerInnen und AnhängerInnen auch auf die Bereiche Performance und Video, und vor allem im polnischen Avantgarde-Film, angewandt. Die Gründe dafür lieferte Hansen selbst mit der Definition seiner Theorie: „As a composition of the spatial subtext, [the principle of open form] will become a multi-layered, constantly changing phenomenon. Compared to closed form, based chiefly on the masterly execution of the object, the concentration of open composition will be based on ‘passe-partout’ action, displaying the changes occurring in space. It will be the art of events.“ Weiterführend zu Oskar Hansens Theorie der „Offenen Form“ und ihre Bedeutung für die bildende Kunst, siehe: Ronduda/Woliński/Wieder 2007, S. 88-103.

⁵⁸ Papamichali 2009.

der Ort, an dem die Materie des Lebens die synthetische Welt der Kunst berührt.“⁵⁹ Damit steht Źmijewski auch exemplarisch für die Suche der jungen polnischen KünstlerInnengeneration nach neuen Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks, neuen Medien, neuen Formen der Kommunikation und nach intellektueller Reflexion jenseits konventioneller Begrenzungen.⁶⁰

4 Neu gewonnene Moderne und ihre Medien

Post Scriptum: Zwei zentrale und prägende Aspekte aus dem Gesamtwerk Katarzyna Kozyras sollen hier, ausgehend von ihrer frühen Arbeit *Blutsbande* unbedingt noch Erwähnung finden: Körperlichkeit und Performativität. Das ist der Körper der modernen Kultur und aller damit verbundenen Mechanismen und es ist der Körper im öffentlichen Diskurs um Religion und Geschlechterrollen. Körperlichkeit auch zwischen feministischer Kunst und Populärkultur, als Sinnbild einer weltoffenen, emanzipierten Lebensform oder als Metapher der eigenen Grenzen und Verbote. Katarzyna Kozyra setzt ihren Körper dazu ein, gängige Rollenverteilungen und Klischeevorstellungen aufzubrechen, über ihre – auch körperlichen – Möglichkeiten hinauszuwachsen und dadurch geschlechtlich, kulturell oder religiös kodierte Regeln und Gesetze in Frage zu stellen. Sie erforscht die eigene Identität und Vergänglichkeit ebenso wie kulturelle Tabus in Bezug auf den menschlichen Körper, Stereotype und Verhaltensformen des sozialen Lebens.⁶¹ Die Ehrenausszeichnung der 48. Internationalen Kunstausstellung *Biennale di Venezia* im Jahr 1999 erhielt Kozyra für ihre Arbeit *Men's Bathhouse* (Łaźnia męska, 1999, Abb. 9+10) mit folgender Begründung: „[...] because she [KK] explores and examines the authoritarian predominance of male territory and unites the elements of performance and mise en scene [...]“.⁶² Ausgestattet mit einem künstlichen Penis und einer versteckten Kamera,

⁵⁹ Źmijewski 2005, S. 163. Auszüge aus einer theoretischen Diplomarbeit, geschrieben unter Aufsicht von Dr. Piotr Schubert an der interdisziplinären Fakultät für Geschichte und Kunstgeschichte an der Warschauer Universität. Erstmals veröffentlicht in: *Magazyn Sztuki*, Nr. 2-3 (6-7) 1995, S. 99-108.

⁶⁰ Źmijewski selbst begann seinen künstlerischen Werdegang in der Klasse für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in Warschau, suchte jedoch bald schon nach einem Medium, das ihm ermöglichen sollte, näher an gesellschaftlichen Fragen und Problemen zu agieren. Er versuchte sich an Fotografie und Film, auch an Performance und theoretischen Texten, um seine Überlegungen zu Problemen des Körpers und der Frage des Anderen zu formulieren. Schließlich wurden der Körper und der Mensch selbst zu den wichtigsten Instrumenten seines künstlerischen Ausdrucks.

⁶¹ Wróblewska 2007, S. 29.

⁶² Siehe: <http://katarzynakozyra.pl/biography> (24.02.2010).

schmuggelte sich die Künstlerin in ein Budapester Männerbad, um den natürlichen Umgang der Männer mit dem eigenen Körper, unbeobachtet, aber doch an einem öffentlichen Ort, zivilisiertes, geschlechter-kodiertes Verhalten und natürlich auch ihre eigene Sexualität zu untersuchen. „Bathhouse is an example on how Kozyra penetrates territories which are socially little known“,⁶³ kommentiert Aneta Szyłak. Gleichzeitig verabsäumt sie es nicht, die unangenehmen Fragen nach „geschlechtlicher Trennung“ und Ausgrenzung zu stellen. Wer besteht als sichtbarer Teil der Gesellschaft und wer verschwindet in der Sphäre des Unsichtbaren? Körper sind konstruierbar, das hat uns die Künstlerin anschaulich vor Augen geführt. Es sind die Zuschreibungen an diese Körper, die unseren Blick, unser Handeln bestimmen und über die es sich hinwegzusetzen gilt. „Sie [Katarzyna Kozyra] zeigt, dass die Bedeutungen des Körpers weniger durch Anatomie [...] als durch psychische und gesellschaftliche Relationen konstruiert werden, die den Körper und die Biologie bestimmen.“⁶⁴

Immer wieder greift Kozyra auf Symbole und Referenzbilder der Moderne und auf Zitate aus der Kunstgeschichte zurück. Und so scheut die Künstlerin auch in *Men's Bathhouse* ebenso wie dem der Arbeit vorangegangenen *Bathhouse* (oder *Women's Bathhouse*, Abb. 11+13) aus dem Jahr 1997 die visuellen Vorbilder und die damit angesprochene historisch gewachsene Dimension der Darstellung des weiblichen Körpers nicht. Die Szenerien erinnern nicht nur an historische Badehaus-Motive wie etwa an Ingres' *Türkisches Bad* aus dem Jahr 1862 (Abb. 12), sie baut diese Elemente auch dezidiert in die Arbeit ein, indem sie etwa in einer der Filminstallationen von *Bathhouse* Rembrandts *Susanna und die beiden Alten* (1647, Abb. 14) über den Bildschirm laufen lässt. Kozyra allerdings geht über das reine Abbilden und Aufzeigen hinaus und verwendet den Körper als Medium, als Instrument und Mittel zum Ausdruck. Die Kombination aus Aktion und Beobachtung, Performance und Theater, die noch dazu kommt, verfolgt Katarzyna Kozyra auch in den Happenings und Videoarbeiten, die sie seit 2004 unter dem Titel *In Art Dreams Come True* schafft. Von Auftritten vor kleinem Publikum bis hin zu Theater füllenden Performances und Bühnenshows lässt sich diese Arbeit sowohl in einen

⁶³ Szyłak 1999, S. 89.

⁶⁴ Kowalczyk 2003, o.S. Izabela Kowalczyk bezieht sich in ihren Ausführungen auf Judith Butlers These des konstruierten Geschlechts („es gibt keine Biologie ohne Kultur“), welche die Philosophin und wohl bekannteste Vertreterin des feministischen Dekonstruktivismus in ihrem Hauptwerk *Das Unbehagen der Geschlechter* (im Original 1990 unter dem Titel *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* erschienen) darlegt.

zeitgenössischen Bezug als auch in die Tradition polnischer Theaterregie stellen. Doch nicht nur medial war die Serie außerordentlich, die KritikerInnen waren vor allem begeistert von dieser Verwandlungskünstlerin, die gleichzeitig jeder und niemand sein konnte und musste. Für Kozyra ist der interessante Aspekt „dem Publikum diese Gemütlichkeit wegzunehmen und ihm dieses peinliche Gefühl zu geben“.⁶⁵ Ungemütlich wird es für die ZuschauerInnen, denn die Künstlerin zieht ihnen den Boden unter den Füßen weg. Sie negiert den Wahn nach Perfektion, nach Regelmäßigkeit und Einordenbarkeit und konfrontiert uns stattdessen mit unmusikalischen Opernsängerinnen, krebsskranken Figuren aus der Kunstgeschichte und senilen BalletttänzerInnen.⁶⁶

Auch die Darsteller in Artur Żmijewskis Filmen gehören zu den „Schwächsten der Gesellschaft“. Körperlich Deformierte, verlorene Seelen, Gefangene der eigenen, grauenvollen Erinnerungen. Diejenigen eigentlich, die den unsichtbaren, unhörbaren Teil der Gesellschaft beschreiben, der nur selten den Weg in die Öffentlichkeit finden. *Gesangsstunde II* (Lekcji śpiewu II, 2003, Abb. 15+16) zeigt einen Chor festlich bekleideter Jugendlicher in einer feierlich geschmückten barocken Kirche. Die Notenblätter lassen erahnen, dass hier Johann Sebastian Bachs Kantaten (*Herz und Mund und Tat und Leben*, 1723) gesungen werden. Erst wenn der Zuschauer den Ton aufdreht, wird klar, dass etwas nicht stimmt. Nicht die vollendeten Töne der Bachschen Melodien ertönen aus den Lautsprechern, der Dirigent führt, so Żmijewski, ein Chaos der Klänge und deformierten Worte.⁶⁷ Denn die Kinder, die hier voller Inbrunst ihr Bestes geben, sind taubstumm. Sie können die Musik weder hören noch singen. Doch warum quält der Künstler seine ProtagonistInnen und damit letztendlich auch die BetrachterInnen mit derartigen Bildern? Sabine Folie schreibt dazu: „Die versehrten Körper tragen in grausamer, fast biblischer Weise die Schuld der Welt auf ihren Schultern, sodass die ‚Zuschauer‘, die zu Zeugen dieser Andersheit, dieser Deformation werden, selbst betroffen sind. In ihnen wird die messianische Erinnerung an das Leiden der Menschheit aktiviert, an Genozide, den

⁶⁵ Folie 2005a, S. 57.

⁶⁶ Die Arbeit *Olympia* (Olimpia, 1996) nach dem gleichnamigen Gemälde von Edouard Manet aus dem Jahr 1863 zeigt die Künstlerin in drei unterschiedlichen Fotografien und auf einem 12-minütigen Video in den Posen der Olympia, allerdings am Tropf hängend während einer Behandlung gegen ihre Krebserkrankung. In der Videoinstallation *Le sacre du printemps* (Święto wiosny, 1999) nach Igor Strawinskys Ballett hingegen lässt sie nackte, alte Männer und Frauen eine Choreografie von Waslaw Nijinski nachtanzen und hält die bemitleidenswerten Bewegungen Bild für Bild fest.

⁶⁷ Kat. Ausst., Kunsthalle Basel/Biennale Venedig 2005, S. 121.

Holocaust, an die Marginalisierten generell – so wie Kantor seinerseits ein Theater der Namenlosen oder zu solchen gewordenen aktiviert hatte.“⁶⁸ Was bereits bei Katarzyna Kozyra festzustellen war, nämlich die Diskrepanz zwischen ästhetischer Form und verstörendem Inhalt, wird auch bei Żmijewski deutlich. Da steht die Unzulänglichkeit der taubstummen Jugendlichen in Kontrast zur pompösen und prunkvollen Ausstattung der Kirche, die Unbeholfenheit ihrer Bemühungen gegen die Perfektion des musikalischen Stücks. Gerade die Kontrastierung verstärkt die Unvollkommenheit des Geschehens und betont die dargestellte Schwäche zusätzlich. Das „Schwache“, das uns Żmijewski und Kozyra vor Augen führen wollen, manifestiert sich jedoch nicht in Form des Fehlerhaften, das sie uns zeigen, sondern in den sich dahinter versteckenden, regierenden Kräften. Den gesellschaftlichen Vorstellungen, in denen Andersartige keinen Platz finden – es sei denn, sie passen sich an. Die Darsteller der *Gesangsstunden* stehen stellvertretend für die Ausgegrenzten, die Diskriminierten, für die nicht der gesellschaftlichen Norm Entsprechenden und Opfer engstirniger, im Rad der Tradition und Überlieferung stecken gebliebener Doktrinen. Und dennoch sind sie am Ende auch die Helden. Diejenigen nämlich, die uns die Oberflächlichkeit solcher Gebote und die unreflektierte Hörigkeit derer, die sich danach halten, sie ausführen und verteidigen, schmerzhaft erkennen lassen. „Die Veränderungen im Bewusstsein werden nicht groß sein, minimal vielleicht, aber dies ist der Punkt, an dem die Formung einer im Bewusstsein anderer Menschen durch sich selbst akzeptierbaren Welt beginnt.“⁶⁹ Denn die Übertragung dieser häufig verstörenden und bewusst befremdenden, auf Video festgehaltenen Situationen in einen künstlerischen Kontext lassen das Publikum die Vorurteile und Stereotype, mit denen es sich bei Betrachtung derselben konfrontiert sieht, überdenken.

⁶⁸ Folie 2005b, S. 31.

⁶⁹ Żmijewski 2005, S. 162.

4.1 Körperlichkeit und Performativität

Mit dem Ausloten der Grenzen, dem Wirken zwischen Realität und Fiktion (Porębski sprach hier im Zusammenhang mit Kantor von einer Kommunikation der realen Welt mit der eschatologischen)⁷⁰, der Referenz auf Erinnerung und Geschichte, der angestrebten Automatisierung, aber auch der totalen Gefühlsentblößung, dem Hervorbringen menschlicher Abgründe schließlich, kommen wir am Ende noch einmal zu Tadeusz Kantor. Seine Konzepte von Kunst, Theater und Performance waren auch die Basiselemente der Arbeiten vieler VertreterInnen der polnischen kritischen Kunst.⁷¹ Źmijewski ebenso wie Kozyra führten seine Idee des antiillusionistischen Theaters in die (Formen-)Sprache der Gegenwart über. Die Gegenwart, in der Taubstumme sprechen, Altersschwache tanzen und Kriegsoffer vergessen können, schrieben sie mit den Mitteln der westlichen Moderne, verpackten die schwer verdaulichen Topoi in ästhetische und massentaugliche Formen zwischen Performativität, Realität und Theatralität. So wurde das „Theater der Körper“⁷² zu einer Inszenierung der Körper, einer Performance des „Anderen“, die schließlich in Form von Film- und Videoprojektionen, Fotografien und Texten ihre Dokumentation und damit den Einzug in die Galerien und Museen fanden.

Die jungen KünstlerInnen bemächtigten sich der neuen Medien, die sich ihnen darboten, und überschritten dabei auch die Grenzen der einzelnen Disziplinen. So war performative Kunst durch die Erweiterung mit theatralen Elementen, aber auch durch die Kombination aus dokumentarischem Auftrag und ästhetischem Anspruch längst zu einem eigenständigen künstlerischen Mittel geworden. Kennzeichen dieser Kultur des Performativen ist ihr transitorischer Charakter, in dem Aktion und Dokumentation, Inszenierung und Realität, Körper und Experiment aufeinander

⁷⁰ Porębski 1994, S. 294.

⁷¹ Die Ausstellung *Das unmögliche Theater. Performativität im Werk von Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusmirowski und Artur Źmijewski* in der Kunsthalle Wien im Jahr 2005 versuchte eine Gegenüberstellung des polnischen Theatermakers mit zeitgenössischen, performativen Arbeiten aus Polen. Ausgangspunkt war Kantors Plädoyer dafür, einfache Handlungen und den gesellschaftlichen Alltag ins Zentrum des Interesses zu stellen, ihm Autonomie zu verleihen, ihn zu untersuchen, zu zerstören und in einem neuen Kontext, befreit von den alten Normen und Motiven, agieren zu lassen, um so das Unmögliche, das Phantastische und Unbekannte freizulegen.

⁷² Das hier genannte „Theater der Körper“ bezieht sich auf Kantors Interesse am konstruktivistischen Theater, in dem der Mensch auf der Bühne zu einer Kunstfigur wird. Kantor befreite seine Akteure von der Vorstellung der Individualität, indem er etwa Puppen in die Handlungen integrierte oder die Schauspieler marionettenhaft agieren ließ. Dadurch präsentierte er den Zuschauern entleerte, entpsychologisierte Körper, an denen er gerade aufgrund ihrer „Entindividualisierung“ und Reinheit die archetypischen Merkmale des Menschseins aufzeigen konnte.

treffen. Die Unmittelbarkeit und das Unvorhersehbare, die Integration des Publikums und vor allem auch die Einbeziehung des Körpers und seiner sozialen Wirklichkeit sind letztlich auch die Eigenschaften, welche dieses „Medium“ für die junge KünstlerInnengeneration Polens attraktiv machten. Und so fand der ursprünglich in der Sprachphilosophie verankerte Begriff Performativität in abgewandelter Form auch Eingang in den Kanon der Kunstgeschichte. Philip Auslander versuchte in seinem Aufsatz *On the Performativity of Performance Documentation* eine Systematisierung der Begriffe Performance und Körperkunst und unterschied zwischen den Kategorien „dokumentarisch“ und „theatralisch“. Das Verhältnis von Dokumentarismus und Performancekunst ist klar beschrieben. Das Dokument dient als Beweis dafür, dass die Performance auch tatsächlich stattgefunden hat und macht sie gleichzeitig rekonstruierbar, wiederholbar und archivierbar. Theatralische Performance hingegen impliziert in verstärktem Maße das Moment der Inszenierung. Die Performance findet statt, um aufgezeichnet zu werden, das daraus resultierende Video oder Foto wird zur eigentlichen Arbeit. Meist sind die Aufnahmen so ästhetisiert, so genau und auf den Punkt gebracht, dass die Regie nicht geleugnet werden kann. Ganzkörperaufnahmen wechseln sich mit Close-ups, statische mit bewegten Bildern ab, es werden die Stimmung des Raumes, der Situation, aber auch die Emotionen der Protagonisten und nicht zuletzt die Körperlichkeit eingefangen. Es ist ganz klar, dass diese „Performances“ bewusst für die Aufnahme, für ein Publikum gemacht worden sind, dem das Ergebnis manchmal auch nur in Form eines Dokuments zugänglich ist. Auslander reiht hier etwa Marcel Duchamps Darstellungen als *Rose Sélavy* (1920-21, Abb. 17) oder die Rollen-Inszenierungen der amerikanischen Fotografin Cindy Sherman⁷³ ein (*Untitled Film Stills*, 1977-1980, Abb. 19), von denen sich wieder ein Bogen zurück zu Katarzyna Kozyras Performances aus der Serie *In Art Dreams Come True* (Abb. 20) und den Fragen nach geschlechtlicher Identität, wie sie die Künstlerin in *Men's Bathhouse* (Abb. 18) untersuchte, spannen ließe.⁷⁴ Auch Kozyras Aktionen und Happenings werden durch deren Aufzeichnung einem erweiterten (Kunst-)

⁷³ 1921 ließ sich Marcel Duchamp in einer Serie von Fotografien von Man Ray als sein weibliches Alter Ego *Rose Sélavy* (ein Wortspiel, das mehrere Übersetzungen fand: „Eros, c'est la vie“ was soviel bedeutet wie „Eros ist Leben“ oder „arrosen la vie“ gleich „auf das Leben anstoßen“) mit Make-up, Juwelen, Pelz und Art-Nouveau-Hut ablichten. Cindy Sherman hingegen schlüpft in ihren inszenierten Fotografien in verschiedene Rollen und Kostümierungen oder versucht sich als Schauspielerin in fiktiven Filmszenen (die Serie *Untitled Film Stills*, die während der Jahre 1977-1980 entstand, dürfte wohl ihre bekannteste Arbeit sein), um sich mit den Fragen nach Identität, Sexualität, Körperlichkeit und den Stereotypen von Weiblichkeit auseinanderzusetzen.

⁷⁴ Auslander 2005, S. 21-33.

Publikum als Performance zugänglich gemacht. Wir erleben als BetrachterInnen der Videos die Performance noch einmal mit, denn – und das ist ein wesentlicher Punkt – wir sind das angesprochene Publikum. Haben wir es hingegen mit Fotografien oder Videos zu tun, die ein flüchtiges Ereignis festhalten, um es zu dokumentieren, so haben wir das eigentliche Geschehen verpasst, die Kamera ist nur ein zufälliger Begleiter, der gerade zur Stelle war. Nach Auslanders Analyse zeichnet ein Faktor beide Varianten von Performance – sowohl die „dokumentarische“ als auch die „theatralische“ – aus, nämlich die Performativität ihrer Dokumentationen. Die Verkörperlichung („per forma“) im Sinne einer Medialität, die er damit anspricht, ermöglicht dem Publikum in beiden Fällen, an den vergangenen Aufführungen teilzuhaben. Damit verwendet Auslander den Begriff als Ausdruck (sprachlich wie auch bezüglich einer Handlung), der expressis verbis auch körperliche Handlungen einbezieht und somit in sich selbst die Voraussetzungen und Bedingungen trägt, die er beschreibt.

Die konzeptuellen und performativen Tendenzen, die sich in Polen bereits in den 1970er Jahren durchzusetzen begannen und nach der Wende als „Prae-1989er-Bewegung“ bezeichnet wurden, waren die Basis für eine intensive Auseinandersetzung mit Körperlichkeit, denn die neuen Medien ermöglichten es zusätzlich, zeitliche und prozessuale Abläufe festzuhalten. Malerei, die immerhin bis in die 80er Jahre das vorherrschende Medium war, sowie Skulptur verloren hingegen an Attraktivität. Nun galten sie als antiquiert und ließen auch inhaltlich auf konservative Themenstellungen schließen, wurden daher vorerst abgelehnt.⁷⁵ Die Verweigerung der „konservativen Medien“ wiederum war gleichzeitig eine Bejahung der Moderne und ihrer neuen Medien. Generell zeichnete sich die polnische Kunst nach 1989 dadurch aus, dass sie verschiedene künstlerische Elemente, Medien und Stile, aber auch Einflüsse aus der Geschichte der Kunst miteinander vereinte. Performative Elemente reihten sich an eine intensive Auseinandersetzung mit Fragen des Körpers und dessen Medialität, ikonografische Elemente verschmolzen mit der Ästhetik der Populärkultur und den Einflüssen der westlichen Konsumkultur. Die

⁷⁵ Heute hingegen erfreut sich die Malerei auch in Polen wieder besonderer Beliebtheit. Zu den wichtigsten und erfolgreichsten Künstlern, die mit Malerei arbeiten, zählen Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski und Marcin Maciejowski. Gemeinsam gründeten die drei 1999 die Gruppe Ładnie (Schön). Der Name war Programm, denn die Studenten der Kunsthochschule in Krakau erklärten es zu ihrem Hauptziel, gegen das Schöne, das Klassische, gegen die „akademisch einwandfreie Malerei aus sozialistischen Zeiten“ zu rebellieren. Außerdem zu den jüngsten Entdeckungen polnischer Malerei zu zählen sind auch: Agata Bogacka, Zbigniew Rogalski und Radek Szlaga (Altmann 2009, S. 28-29).

Überwindung disziplinärer Grenzen wie auch der Bedingungen des eigenen Körpers war Ausdruck der neuen kulturellen Freiheit. Gleichzeitig beschrieb dieses „darüber hinaus“ aber auch ein politisches Instrument, eine neue und innovative Sprache als Antwort auf die kulturellen, politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen. Man könnte es mit den Worten Joan Jonas,⁷⁶ sagen, die in einem Interview feststellte: „Now people are interested in performance again. I think there are two reasons for that. For one, the language of performance art seeped into all other artistic languages. There are all these younger artists who are doing videos and video installations that are using the language of performance art. [...] And the other thing is that in times of upheaval and political change, like in the 1920s and 1960s, performance suddenly comes back. It becomes a necessity because people have to speak in a different way.“⁷⁷

4.2 Der Körper als Bild

Körper als Medium, ebenso wie Performance als Mittel die Grenzen dieser Körper und die Grenzen traditioneller Disziplinen zu überschreiten, spielten auch in der internationalen Moderne und Postmoderne immer wieder eine bedeutende Rolle. Schließlich war der Körper der Boden, auf dem die konstruktivistischen und poststrukturalistischen Diskurse ausgetragen wurden. Zu nennen sind die internationale Körperkunst und die „Entdeckung“ neuer Medien der 60er und 70er Jahre, allen voran der Videokamera, die in den 90er Jahren im Schaffen der polnischen KünstlerInnen eine ungemein wichtige Rolle spielte.⁷⁸ Außerdem das verstärkte Aufkommen feministischer Positionen in den 70er, vor allem jedoch in den frühen 90er Jahren, die Körper-Aktionen des Wiener Aktionismus natürlich auch und

⁷⁶ Joan Jonas, geboren 1936 in New York City, ist eine der Pionierinnen für Performance und Videokunst. Über die Auseinandersetzung mit Bildhauerei und Tanz in den 60er Jahren begann sie, Performance und Video in Form projizierter Bilder zu kombinieren, um nach neuen Erfahrungen und Möglichkeiten zu suchen, Körper, Raum und Zeit miteinander zu verbinden. Zu ihren bekanntesten Performances zählen *Right Side*, *Left Side* (1972) und die *Organic Honey*-Serie (1972-1974).

⁷⁷ Jonas/Mangolte 2005, S. 60-61.

⁷⁸ Zu den wichtigsten KünstlerInnen, die in Polen bereits in den frühen 70er Jahren mit dem Medium Video experimentierten, zählte etwa Józef Robakowski, der auch eine der wichtigsten Institutionen des Polnischen Avantgardefilms mitbegründet hatte, den sogenannten „Film Form Workshop“, zu dessen Mitgliedern auch Paweł Kwiek gehörte. Daneben gab es auch eine Reihe von KünstlerInnen, die sich zum „Presentation Technique Lab“ zählten, ebenso wie eine Gruppe, die unter dem Namen „T Group“ arbeitete. Weiterführende Informationen zu Videokunst und Avantgardefilm in Polen, siehe: Kluszczyński 2004, S. 76-83 und Ronduda/Zeyfang 2007.

das Theater der Avantgarde – es war bereits die Rede vom Theater der Körper und experimentellen Theaterensembles wie etwa der „Wooster Group“⁷⁹ in New York. Denn „der Körper ist“, so Hans Belting, „selbst ein Bild, noch bevor er in Bildern nachgebildet wird.“⁸⁰ Belting seinerseits zeichnet die Bildgeschichte, die er in seiner Bild-Anthropologie untersucht und zu rekonstruieren versucht, als Körpergeschichte. Der Körper war in seiner theologischen Dimension, seiner Imagination, aber auch in seiner äußeren Form – von der Entkörperlichung, der Neudefinition des Körpers im Zuge des Humanismus und der mathematischen Errechnung des Körpers in der Renaissance bis zu den neuen Darstellungsformen der Avantgarden des 20. Jahrhunderts und den fiktiven Körpern der Neuen Medien – immer schon ein Ort der Bilder.⁸¹

Immer war das Bild des Körpers neben der Porträtierung, der reinen Nachahmung, auch ein Abbild seiner sozialen Identität. Eingebunden in Geschichte, Kultur und Politik, diente der Körper als Bild und als Sprache auch dazu, gesellschaftliche Normen zu dechiffrieren, zu hinterfragen und in einen neuen Kontext zu stellen. Diese grundlegende Definition des Realkörpers als politischer Körper kennzeichnete das Verständnis der poststrukturalistischen und feministischen Interpretationen und so ebneten die Anfänge der feministischen Kunst, die in Polen in den 1970er Jahren liegen, den Weg für eine offene Auseinandersetzung mit dem Körper. Auch wenn Izabela Kowalczyk die Kritik äußerte, dass sich die feministische Kunst in Polen zu sehr auf die westlichen Fragen und Probleme konzentrierte und sich zu wenig den lokalen, spezifischen Themen des polnischen Kontexts widmete, so begründet sie es damit, dass der Feminismus in den 70er Jahren in Polen nicht als gesellschaftliche Bewegung und kritische Einstellung existierte, denn er basierte noch auf keinen Theorien. Dennoch wurden in dieser ersten Phase feministischer Interventionen gängige Blickweisen und kulturelle Konstrukte relativiert, und die Reduktion des weiblichen Körpers auf einen Objektstatus und Fetisch männlicher Phantasien

⁷⁹ Die Wooster Group war seit Mitte der 70er Jahre eine der führenden experimentellen Theatergruppen in New York. Sie vereinte klassisches mit experimentellem Theater, Tanz, Performance, Bühnenbild, Video und Film und beeinflusste mit ihrer Kombination aus Ton, Bild, Tanz, Performance und Schauspiel nicht nur das nationale und internationale Theatergeschehen, sondern auch andere Disziplinen wie Tanz, Malerei, Film, Video- und Performancekunst.

⁸⁰ Belting 2001, S. 89.

⁸¹ Parallel zur Kunstgeschichte, die in ihren festen Traditionen steht, versucht Hans Belting in der hier erwähnten *Bild-Anthropologie* eine Geschichte des Bildes vorzulegen, eine interdisziplinäre, interkulturelle Bild-Geschichte.

hinterfragt.⁸² Vor allem Künstlerinnen wie Natalia LL, Ewa Partum, Izabella Gustowska und Maria Pinińska-Bereś führten diese ersten Entwicklungen an. Gut 20 Jahre später, Mitte der 90er Jahre, kehrte der Körper als identitätsstiftender Faktor zurück in die Kunst, die Literatur, zurück auf die Bühnen und in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Jedoch nicht im romantischen, gar kultivierten Narzissmus der 70er Jahre, in dem sich die KünstlerInnen (noch) als „das Andere“ präsentierten, sondern in all seiner Brutalität und Tragik als Ausdrucksträger sozialer Unsicherheit und Identitätslosigkeit. Der Körper emanzipierte sich von einer Projektionsfläche des Blicks der Anderen zu einer Plattform, einem Medium der Bedürfnisse und Rechte marginalisierter und diskriminierter Gruppen. Gleichzeitig emanzipierten sich die KünstlerInnen stellvertretend für die Gesellschaft von der Abhängigkeit der Machthabenden und wurden zu aktiven, freien MeinungsträgerInnen. Lea Vergine beschrieb die sprachliche Tragweite des Körpers folgendermaßen: „The instrument that speaks and communicates without the word, or sound, or drawings. The body as a vehicle, once again, for declaring opposition to the dominant culture, but also of desperate confirmism.“⁸³

⁸² Kowalczyk 2003, o.S. Darüber hinaus stellt Kowalczyk in ihrem Aufsatz *The allure of power (on dispersed power, ideology and seeing)* generell und natürlich auch in Bezug auf die Zielsetzungen einer feministischen Kunst die Frage, inwieweit Macht und Ästhetik vereinbar sind, was überhaupt in der Sphäre des Visuellen repräsentiert werden kann und was davon ausgeschlossen bleibt. (Kowalczyk 2009a, S. 35).

⁸³ Vergine 2000, S. 289.

5 Polnische Kunst zwischen religiöser Ikonografie und westeuropäischer Kunstgeschichte

Die Geschichte der Kunst in Polen liest sich wie die Geschichte vieler anderer Länder. Trotz aller Eigenheiten und lokalen Färbungen (besonders hervorgehoben sei der polnische Avantgardefilm) setzten sich auch hier oftmals jene Strömungen und Bewegungen durch, die international den Ton angaben. Wenn auch die Weiterentwicklung der frühen Avantgarden durch die totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts verhindert wurden und offiziell, wie bereits angedeutet, eine Kunst existierte, die sich mit den Ideen des politischen Systems vereinen ließ (unkritische Kunst) beziehungsweise diese noch zusätzlich unterstützte (Sozialismus), fanden doch auch die internationalen Entwicklungen ihren Weg in die polnische Kunstgeschichte nach 1945. Erwähnt sei etwa die abstrakte Kunst, die in Polen wie im Westen schon in den frühen 50er Jahren offiziell anerkannt war, Informel und Neokonstruktivismus sowie die konzeptuellen und feministischen Tendenzen der 70er Jahre. Abseits ethnischer, nationaler, religiöser Differenzen richteten diese Avantgarden ihren Blick in die Zukunft. Frei vom Zwang der politischen Repräsentation suchten sie nach neuen künstlerischen Praktiken, nach künftigen Ideologiemodellen fern von ein- oder ausgrenzenden Zuordnungen. Und schließlich ermöglichte die „Formeinfachheit“ der Konzeptkunst auch einen einfacheren Austausch mit den Kunstschaffenden des Westens. So übernahmen die jungen KünstlerInnen in Polen mit der kulturellen Öffnung in den 90er Jahren natürlich auch die „(konsumorientierte) Bildsprache der Moderne“ und schöpften aus dem überaus reichen Fundus der im Westen geschriebenen Kunstgeschichte. Auch wenn sich angesichts der Vielfalt der einzelnen Einflüsse, der Vorbilder und Bezugsmomente aus der Geschichte in der Wahl ihrer Themen und Medien keine klaren Grenzen mehr ziehen lassen, ist der Einfluss der westlich geprägten Formensprache nicht zu leugnen. Hans Belting meinte 1994 zur kulturellen Situation der mitteleuropäischen Länder, auch wenn er betonte, dass jedes einzelne seinem eigenen Zeitablauf folgte: „Der Verlust der Moderne erweckte in solchen Ländern, die erst durch die Moderne den vollen Anschluß an die europäische Kultur (und Kunstgeschichte) gefunden hatten, geradezu ein Trauma, nachdem die einheimische Kunst, wenn sie überhaupt ins Gewicht fiel, lange nur ein Produkt westlicher Kolonialisierung gewesen zu sein schien. Wir wissen gar nicht (wobei ich mit „wir“

das westliche Standardwissen meine), wie sehr wir den Osten mit einem westeuropäischen Geschichtsbild patronisiert haben, in dem auch die alte Kunst rein westlich ist und es nur eine Kunstgeschichte gibt, die den Osten ausschließt.“⁸⁴

Die Serie *Madonnas* (Madonny, 1996-2001, Abb. 21) der Künstlerin Katarzyna Górna kombiniert die Motive dieser Geschichte mit der Ikonografie des Christentums, erschließt jedoch, indem sie sie in einen neuen Kontext stellt, vollkommen neue inhaltliche Bezugsmomente. Angeordnet in einem Triptychon, porträtieren die drei Fotografien jeweils eine Frau in unterschiedlichen Altersstadien. Durch die Titel, die den Bildern zugrunde liegen, sind wir versucht, sie mit traditionellen Darstellungen der Muttergottes in Verbindung zu bringen. Das erste Bild (Abb. 22) zeigt ein junges Mädchen. Die Haltung – der Kontrapost und die zarte S-Krümmung ihres Körpers – verweisen auch auf die Madonnendarstellungen der Gotik. Doch sie steht nackt vor uns, entblößt. Haben wir es also doch mit Eva zu tun, der Verführerin aus dem Paradies?⁸⁵ Explizit spielt die Künstlerin mit der Eva-Maria Antithese, wenn sie der angedeuteten Madonna ihren Antitypus gegenüberstellt und uns gleichzeitig anbietet, das Entgegengesetzte als ein Komplementäres zu begreifen.⁸⁶ Die in der Figur der Madonna vereinten Eigenschaften eröffnen so innerhalb eines Bildes eine Vielzahl an Assoziationen von der Mutter des Unheils über die Mutter des Heilands, vom Sündenfall zur Erlösung. Das Blut, welches über das Bein des Mädchens rinnt, bricht

⁸⁴ Belting 2002, S. 61. 1994 überarbeitete Hans Belting seinen 1983 begonnenen Aufsatz über *Das Ende der Kunstgeschichte* und erweiterte ihn unter anderem um das Kapitel „Europa. West und Ost in der Spaltung der Kunstgeschichte“, woraus dieses Zitat stammt.

⁸⁵ Der Vergleich mit Albrecht Dürers *Adam und Eva* aus dem Jahr 1507 (Abb. 23) bestätigt die erste Vermutung. Das monumentale zweiteilige Gemälde, welches Adam und Eva in Lebensgröße darstellt, gilt als erste autonome Nacktdarstellung nördlich der Alpen. Beinahe möchte man von Nacktstudien sprechen, denn die Detailliertheit der Darstellung, der Versuch, den menschlichen Körper möglichst perfekt wiederzugeben und die Dekontextualisierung der Szenerie belegen die Konzentration des Künstlers auf die Darstellung der nackten Körper. Wenngleich Apfel, Baum und Schlange auf das biblische Thema verweisen, so haben wir es hier nicht mehr mit einer rein religiösen Darstellung zu tun. Mit vergleichenden Darstellungen der Mariologie lässt sich die Nacktheit von Górnas Madonna hingegen nur schwer in Verbindung bringen, schließlich ist Maria traditionell nie nackt dargestellt. So widerspricht Edvard Munchs *Madonna – Liebende Frau* (1894-95, Abb. 24) auch jeglicher traditioneller Ikonografie. Seine Darstellung der entblößten Madonna ist das Abbild einer „verlorenen“ Frau in Ekstase und vergegenwärtigt damit um ein weiteres Mal die Figur der Eva in der Darstellung der Muttergottes. Górnas Madonna wiederum ist zart und rein. Daher möchte ich abschließend einen letzten Vergleich mit der *Geburt der Venus* (La nascita di Venere, 1485/6, Abb. 25) von Sandro Botticelli wagen. Auch, weil Botticellis Venus im Vergleich zu Dürers Eva noch idealisierter und verspielter scheint. Die Zurückgenommenheit, die Unschuld seiner *venus pudica* (die schamhafte Venus) und die gleichzeitige Erotik und Schönheit, die sie ausstrahlt, finden wir auch im polnischen Beispiel wieder.

⁸⁶ Guldan 1966, S. 155. Ernst Guldan spricht in seinem Buch *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv* angesichts einer vergleichenden Zusammenschau von Eva und Maria von „[...] den beiden großen Muttergestalten des Alten und Neuen Bundes“ und betrachtet die beiden Frauen damit in einer Kontinuität.

ein weiteres Mal aus der „madonnenhaften“ Darstellung und verweist auf einen zusätzlichen Aspekt - die erste Blutung, welche das Mädchen in das Stadium einer fruchtbaren Frau überführt. Die zweite Fotografie greift die Madonnen-Ikonografie deutlicher auf. Dargestellt ist eine sitzende Frau mit nacktem Oberkörper. Unverhohlen und selbstbewusst blickt sie aus dem Bild heraus, denn sie ist schön und stark. Alleine ihr Schoß ist bedeckt und wird von einem zerknitterten Tuch umhüllt – auch das im Übrigen eine Reminiszenz an die Faltendrapierungen der gotischen Madonnen. Darauf sitzt ein kleiner Junge, er ist entblößt und sein Geschlecht deutlich sichtbar. Die hier angedeutete thronende Madonna mit dem Christuskind ist – als Personifikation der Mutterschaft – die wichtigste der drei *Madonnas*. Nicht nur in der christlichen Theologie, sondern auch in der patriarchalen polnischen Gesellschaftsordnung, in der ihr die Aufgabe obliegt, für den (männlichen) Stammhalter zu sorgen. Doch Górnas Madonna entzieht sich diesem System. Sie ist eine starke Mutter, eine Frau, die selbst entscheidet. Entgegen den meisten traditionellen Darstellungen der Muttergottes mit Christuskind wendet sie sich niemandem zu, niemand lenkt von der Szenerie ab. Es sind keine anderen Personen im Raum, keine Engel, kein Gebetsbuch, in dem sie lesen könnte. Nur die Mutter und das Kind in frontaler Ansicht. In der letzten Aufnahme schließlich ist eine Frau im reifen Alter dargestellt, die, nach dem Vorbild der „Pietà“⁸⁷, einen Mann auf ihrem Schoß hält. Unklar ist, ob es ihr Sohn oder doch ihr Liebhaber ist. Was bleibt, ist das Bild einer weiblichen Trinität, welches wiederum eine Vielzahl an Rollen und Denkmöglichkeiten eröffnet.⁸⁸ Vom unschuldigen jungfräulichen Mädchen über die fruchtbare erwachsene Frau und Liebhaberin zur Mutter und Beschützerin der Familie.

⁸⁷ Die Pietá (ital. Frömmigkeit, Mitleid) ist in der bildenden Kunst die traditionelle Darstellung der Mater Dolorosa mit dem Leichnam des vom Kreuz genommenen Jesus Christus. Katarzyna Górnas Darstellung entspricht ikonografisch dem Motiv der Pietá, wenngleich der hier dargestellte Mann im Schoße der Frau nicht tot ist, sondern lebt.

⁸⁸ Wie Florens Deuchler in seiner Abhandlung zur Gotik pointiert meinte, böte die Figur der Muttergottes bereits im 13. Jahrhundert mehrere Möglichkeiten der Verkörperlichung: Von „[der] thronende[n] Himmelskönigin [...] zur Mutter im höfischen Gewand [und] schließlich [zur] Frau aus dem Volk“. Deuchler legte in seinen Ausführungen weiter dar, dass diese „Vermenschlichung“ oder „Individualisierung“ auf den Wandel zurückzuführen sei, den Skulptur und Malerei ab 1200 allgemein durchgemacht haben und im Zuge dessen die religiöse Bilderwelt mit Wirklichkeitsgehalten angereichert und die Figuren mit neuem Leben erfüllt worden seien; vom Himmlisch-Entrückten über das Höfisch-Unnahbare zum Bürgerlich-Greifbaren.

Alle drei Szenen der *Madonnas* spielen sich in einem Innenraum vor einem Fenster mit Palladiomotiv⁸⁹ ab. Dieses einfache architektonische Motiv reicht aus, um die religiösen Darstellungen in einen geschichtlichen – und auch kunstgeschichtlichen – Kontext einzubetten. Die Bildbühne selbst ist reduziert, aber perfekt inszeniert. Neben dem dreiteiligen Fenster im Hintergrund gibt es nur den Fußboden oder einen Sockel, auf dem die dargestellten Personen platziert sind. Der Sockel, der in zwei der drei Bilder die Bühne bestimmt, lässt uns als BetrachterInnen von unten nach oben schauen, wodurch die Madonnen hoheitlich und erhaben erscheinen. Erhaben und doch gefangen. Schließlich lässt der klare Ausschnitt der Szenerien, abgesehen von der Sicht auf den wolkenbehangenen Himmel, keine weiteren Handlungsräume zu. Die Posen sowie die Anordnung der Bilder in Form eines Triptychons rufen, bereits über die formale Ebene hinaus, explizit Assoziationen auf religiöse Inhalte – in diesem Fall auf die Rolle der Frau in der katholischen Kirche – hervor. Wendet man allerdings den Blick auf die Thematik, die sich hinter dieser offensichtlich angedeuteten religiösen Bedeutungsebene öffnet, so offenbart sich ein sehr viel zeitgenössischeres Thema, nämlich die Rolle der Frau in der polnischen Gesellschaft. Von der „Mutter-Polin der Globalisierungsepoche“⁹⁰ sei die Rede, von der Beziehung von Frau und Mann, von der Stellung der Frau, ihrer Sexualität und Körperlichkeit im gesellschaftlichen Gefüge. Und in selbiges ist sie unabdingbar eingeschrieben. Es scheint beinahe, als wäre die Gesellschaft selbst die bestimmende Herrscherin über das Wohl der Frau, ihre Rechte und Pflichten, ihre Aufgaben und Freiheiten. 1993 wurde das Verbot der Abtreibung in die Verfassung aufgenommen, und damit geht es nicht zuletzt auch in *Madonnas* um den gesellschaftlichen Einfluss der Kirche in Polen. Einer Kirche, der es in erster Linie nicht um das Wohl des Individuums geht, sondern die die Familie ins Zentrum ihrer Ethik stellt, wie Magdalena Środa betonte, die von 2004 bis 2005 als Bevollmächtigte für die Gleichbehandlung von Frauen und Männern tätig war: „In Polen ist nach wie vor die Familie von größerem Wert als das Individuum. In der Erziehung werden die Jugendlichen darauf vorbereitet, eine

⁸⁹ Als Palladiomotiv wird das von Andrea Palladio bevorzugte und auf Serlio zurückgehende Motiv der Rundbogenarkade bezeichnet, mit beidseitigen schmalen Öffnungen, die nur bis zur Kämpferhöhe des Bogens reichen. Siehe: Wilfried Koch, Baustilkunde, München 2003, S. 216.

⁹⁰ Leszkowicz 2007, S. 15. Paweł Leszkowicz verwendete diesen Begriff, um die Figur der modernen Mutter im traditionellen Polen zu beschreiben: „Die Künstlerin [Elżbieta Jabłońska, Anm.] verkörpert die Mutter-Polin der Globalisierungsepoche, weil das Kommunikationsalphabet sowohl aus alten Bild- und Familienkonventionen, als auch aus moderner Ikonografie der Popkultur und kapitalistischem Lebensstil besteht.“

Familie zu gründen und ihre traditionellen Rollen zu erfüllen. [...] Für viele Menschen – nicht nur für solche mit konservativer Weltanschauung – besitzt die Familie einen autonomen, geradezu heiligen Wert, unabhängig davon, ob sie funktioniert oder nicht.“⁹¹ Indem Górna die religiöse Formensprache aufgreift, deren Bedeutungsgehalt wir zu kennen glauben, sie minimal verändert und sich darüber hinaus der soeben angesprochenen zentralen Themen der polnischen Gesellschaft bedient, eröffnen sich plötzlich unendlich viele Ebenen des Möglichen.

Die formale Auseinandersetzung mit dem Triptychon wählt die Künstlerin auch in einer Arbeit aus dem Jahr 2000 mit dem Titel *Fuck Me, Fuck You, Peace* (Abb. 26). Auch hier zeigt sie drei weibliche Figuren und auch hier wieder eine junge, eine erwachsene und eine ältere Frau. Doch die Identitäten dieser drei Frauen sind uns bekannt: Es sind Katarzyna Górna selbst, ihre jüngere Schwester und ihre Mutter. Diese Tatsache bringt einen zusätzlichen Faktor ins Spiel, nämlich die familiäre Bindung. Abseits davon behandelt auch diese Arbeit die Themen Weiblichkeit, Sexualität, Erotik und Selbstbestimmung. Formal erinnern die Dargestellten jedoch nicht mehr an die Muttergottes, sondern – in Kombination mit den Gesten, die sie ausführen – eher an indische Fruchtbarkeitsgöttinnen. Alle drei Frauen sind nackt und schauen frontal in die Kamera. Die Bildbühne ist wieder sehr zurückgenommen, bis auf die in Szene gesetzten Körper gibt es nur so genannte Böcke, auf denen die Frauen sitzen. Die Gesten unterstreichen die Aufforderungen, die sich im Titel wieder finden: Fick mich, fick dich, Friede. Im Gegensatz zu Darstellungen von Frauen in der Rolle des Opfers, der Unterwürfigen und Passiven, zeigt uns Katarzyna Górna in dieser Arbeit die Frau als selbstbestimmtes – die Fruchtbarkeit der Frauen etwa ist ganz deutlich ein zentraler Punkt der Arbeit – und aktiv handelndes Individuum. Denn wir wissen, wer die Frauen da vor uns sind. Sie haben ein Gesicht. Und einen Namen. Eine Künstlerin sei an dieser Stelle noch erwähnt, die ähnlich wie Katarzyna Górna eine Bildsprache mit verschiedenen Einflüssen aufweist, nämlich Zofia Kulik. Sie ist zugleich (neben Tadeusz Kantor, der 1915 geboren ist) die einzige der in dieser Arbeit besprochenen KünstlerInnen, die eine Generation älter, nämlich 1947 geboren ist, und somit möglicherweise einflussgebend auf das Werk der jüngeren KünstlerInnen wirkte. Zofia Kulik bildete in den Jahren 1970 bis 1987 gemeinsam mit

⁹¹ Auszug aus einem Interview, das die damalige polnische Gleichstellungsbeauftragte Magdalena Środa der Nachrichtenagentur Reuter am Rande einer Konferenz zum Thema „Combating Patriarchal Violence Against Women – Focusing on Violence in the Name of Honour“ gab, welche am 7. und 8. Dezember 2004 in Stockholm stattfand.

Przemysław Kwiek das KünstlerInnenduo „KwieKulik“. In dieser Zeit arbeiteten sie vorwiegend mit Aktionen, Performances, Installationen, Video und Film. Kwiek und Kulik waren darüber hinaus einige der wenigen, die bereits in den 70er Jahren eine kritische und politisch engagierte Kunst verfolgten. Neben KünstlerInnen wie Zygmunt Piotrowski, Anastazy Wiśniewski und Paweł Kwiek wollten sie „[...] a new, avantgarde, political art that would be directly engaged in the concrete social, economic, cultural and political situation“.⁹² Diese Kunst (die ich eingangs unter dem Begriff Soc-Art erwähnt habe) distanzierte sich sehr deutlich von den Formeln des Sozialistischen Realismus und begab sich anstelle dessen auf die Suche nach den „neuen Sprachen der Kunst“. Damit einhergehend vollzog sich eine Ablehnung des traditionellen Verständnisses des Kunstwerks als Objekt. Die KünstlerInnen interessierten sich vielmehr für den Begriff des Kunstwerks als Konzept und als Prozess, als Synergie von Kommunikation und Interaktion. Die neuen Mittel des Ausdrucks waren Partizipation, Kollektivismus, Happenings und Minimalismus.

Am Ende der Zusammenarbeit mit Kwiek jedoch ging Zofia Kulik, wie Oskar Hansen das beschreiben würde, von der offenen in die geschlossene Form über.⁹³ Fotografie und Montage/Collage (häufig großformatig und in Serien) waren nun die Medien, mit denen sie vorwiegend arbeitete, und auch bei ihr scheint es, als ließe sie sich von den großen Ikonen der „westlichen Kunstgeschichte“ inspirieren. Vor allem ihre seriellen Schwarz-Weiß-Fotografien legen den Schluss nahe, dass sie zumindest die Werke von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey gekannt haben muss, welche schon für die bildenden KünstlerInnen des frühen 20. Jahrhunderts, etwa die Futuristen, als Vorbilder dienten (Abb. 28).⁹⁴ Auch in Anbetracht dessen, dass sowohl Muybridge als auch Marey ihre Werke bereits in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts publizierten und durch diverse Ausstellungen mit ihren wissenschaftlichen Fotografien international bekannt waren. Jedenfalls lässt sich sowohl Kulik wie auch

⁹² Ronduda 2007, S. 40.

⁹³ Oskar Hansen war selbst Künstler, Architekt und Theoretiker und mit seiner bereits im Zusammenhang mit Grzegorz Kowalski angesprochenen Theorie der „Offenen Form“ das große Vorbild für die KünstlerInnen der 70er (und folgenden) Jahre. Die von ihm dargelegten Ideen des aktionistischen Ausdrucks und zu Untersuchungen von sozialen Bedingungen, also von Elementen die über das rein Künstlerische hinausgehen, waren auch für die soeben besprochenen VertreterInnen der Soc-Art, der „Neuen Roten Kunst“ grundlegend.

⁹⁴ Eadward Muybridge und Étienne-Jules Marey gelten mit ihrer Chrono-Fotografie als zwei der bedeutendsten Vertreter der Fotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts und stellten mit ihren seriellen Fotoarbeiten und Darstellungen von Bewegungsabläufen einen besonderen Einfluss für die VertreterInnen des Futurismus dar, welche selbst nach Möglichkeiten suchten, um Bewegung und Dynamik in ihren Bildern festzuhalten.

den oben genannten Fotografen das Spiel mit dem Medium sowie der technischen Hinterfragung desselben attestieren. Besonderes Interesse galt der Aufzeichnung von Bewegung, dem Versuch also, Abläufe in ein „statisches Bild“ zu bringen, dem Moment des Dekorativen natürlich auch und der Anatomie des Körpers. Kulik entwickelte für ihre Serien eigens ein Verfahren, welches ihr ermöglichte, durch wiederholtes Ablichten zu einer Art Collage zu gelangen und so die teils gewaltvollen Inhalte einem dekorativen Muster gegenüberzustellen. Auch die Präsentation der Arbeiten variiert die Künstlerin. So zeigt sie die Werke manchmal als Einzelbilder, dann wieder als Serien oder installativ in Kombination mit Objekten, Stoffen und anderen Materialien. Häufig finden sich die dekorativen Muster in einer „religiösen Architektur“, etwa einem gotischen Fenster oder einem angedeuteten Flügelaltar, wieder. *Internationale Gotik II*, (Gotyk Między-Narodowy II, Abb. 27) aus dem Jahr 1990 (ein Beispiel der gleichnamigen Serie, die in den Jahren 1987-90 entstand) vereint diese Besonderheiten der polnischen Kunst. Der Titel verweist auf das Spiel mit internationalen Einflüssen wie auch mit dekorativen Elementen.⁹⁵ In den Bildern selbst, die an die großen Glasfenster gotischer Kirchen, an Mandalas oder an die Muster orientalischer Teppiche erinnern, werden die BetrachterInnen mit religiöser und historischer Gestik und Symbolik konfrontiert, die in krassem Gegensatz zu den figuralen Ornamenten und der formalen Ästhetik im Allgemeinen stehen. Vom Bild des Gekreuzigten bis zum Hitlergruß und sozialistischer Ikonografie findet man hier alles. Kulik entwickelte die kritische Dimension, welche sich bereits in den gemeinsamen Werken mit Przemysław Kwiek manifestiert hatte, weiter, und setzte sich nun auch verstärkt mit Fragen des Körpers, des Geschlechts und mit den Mechanismen der Macht auseinander. Der Körper wurde zum zentralen Thema. Einerseits entkörperlicht, als gestalterisches Mittel im Sinne eines dekorativen Elements, aber auch als Projektionsebene. Durch die Entmündigung des menschlichen Körpers und seine Überschreibung zum bloßen ornamentalen Motiv thematisiert Kulik die Problematik von Individualität, System und Macht und verleiht ihren Werken eine ungeheure politische Kraft. Die Verbindung aus dekorativer Form und

⁹⁵ Besondere Erwähnung soll hier der so genannte „weiche (oder schöne) Stil“ finden. Der Begriff umfasst eine international verbreitete Stil Tendenz um 1400, die außerhalb des deutschsprachigen Raumes unter dem Begriff „Internationale Gotik“ geführt wird und die auch in Polen weite Verbreitung fand. An Stelle der bis dahin vorherrschenden starren und schweren Figurensprache bot dieser Stil zierliche und feingliedrige Gestalten mit weichen und fließenden Gewandfalten. In der Plastik zeigte sich der weiche Stil in besonderem Ausmaß in den so genannten „schönen Madonnen“, die vor allem mit einer gelösten Beweglichkeit und Versinnlichung charakterisiert werden können.

mit Historie, Genderfragen oder Religion angereicherten Inhalten beschreibt Izabela Kowalczyk als „Metapher für die Unterordnung des Menschen unter die Strukturen der Macht“.⁹⁶ Kulik selbst bezeichnete ihre Arbeiten im Rahmen ihrer Präsentation im Polnischen Pavillon auf der Internationalen Biennale in Venedig im Jahr 1997 als „[...] an attempt at an analysis of the language of persuasion and propaganda; an attempt at answering the question, what kind of language builds the relationship between an individual and authority, how are media used in this process.“⁹⁷

5.1 Madonna – Figur des polnischen feministischen Diskurses?

Die Zensur von Werken wie dem im dritten Kapitel beschriebenen *Passion* (Pasja, 2001) von Dorota Nieznalska veranlasste viele Künstlerinnen und Künstler der jüngsten Generation, sich noch intensiver und direkter mit den gängigen Rollenbildern von Frauen und Männern auseinanderzusetzen. Und schließlich zwang auch die neue Situation nach 1989 viele der ex-sozialistischen Länder dazu, die bisher herrschenden sozialen Normen zu überdenken. Die politische und wirtschaftliche Realität nach dem Zerfall der kommunistischen Systeme zog eine Welle der Massenarbeitslosigkeit nach sich, welche vor allem die Frauen betraf und einen Neo-Konservatismus mit sich brachte, der traditionelle Familienstrukturen wieder aufleben ließ und die Frauen erneut ins traute Heim und hinter den sprichwörtlichen Herd verbannte. Diese Situation war neu. Schließlich waren (bei sehr undifferenzierter Betrachtung) die Männer und Frauen der ehemaligen sozialistischen Länder in den Bereichen Arbeit und Ausbildung (im Falle der bildenden Kunst in Form der Zulassung an den Akademien) gleichgestellt. Polen bildete hier, wie so häufig, eine Ausnahme. Durch die starke Position der Kirche, die auch während der Zeit des Kommunismus an ihren konservativen Vorstellungen von Familienstruktur und den Rollenverteilungen innerhalb dieser festhielt, gab es einen historisch gewachsenen Traditionalismus, der den Frauen eine klare Rolle zuschrieb, nämlich die der „Polnischen Mutter“ (Matka-Polka). Eine Rolle, die nicht nur die sozialen Strukturen und das Frauenbild in Polen prägte, sondern darüber hinaus auch politische Bedeutung besaß, schließlich sorgte die polnische Mutter in diesem

⁹⁶ Kowaczyk 2003, o.S.

⁹⁷ Sienkiewicz 2008, 21.02.2010.

krisengeschüttelten, identitätslosen Land für den Erhalt der Nation, seiner Werte und kulturellen Güter. Elżbieta Jabłońska setzte sich in ihrer Arbeit mit dem Bild der *Supermutter* (Supermatka, 2002-2004, Abb. 29+30) sehr wörtlich auseinander, und auch sie griff die christliche Ikonografie auf, indem sie sich in der gleichnamigen Serie gemeinsam mit ihrem Sohn in der Pose der Muttergottes mit dem Jesuskind ablichtete. Jabłońska ist maskiert. Sie schlüpft einmal in die Rolle von Batman, dann wiederum ist sie Superman oder Spiderman. Den Regeln des klassischen Bildaufbaus folgend, bildet das Paar das Zentrum der Komposition. Der Vater ist nicht im Bild, und als Interieur dient auch kein kahler Raum mehr, sondern das hauseigene Wohnzimmer, ebenso wie die (blitzblank geputzte) Küche – gewissermaßen als sakraler Ort der pflichtbewussten Mutter. Dadurch überführt die Künstlerin das religiöse Arrangement in die Szenerie der alltäglichen Realität und verbindet so Thematiken der Religions- und Kulturgeschichte mit den Genderdiskussionen der Gegenwart. Paweł Leszkowicz umschrieb das folgendermaßen: „Die weibliche religiöse Bewusstheit der Inkarnation in der zeitgenössischen Kunst ermöglicht das Aufgreifen von Themen, die der zeitgenössische Feminismus aufstellt, weil die Konflikte im Katholizismus jene in der Gesellschaft widerspiegeln.“⁹⁸ Durch die ikonografische Gleichsetzung brachte Jabłońska die nötigen Faktoren ins Spiel: zum einen die historische Komponente, die zeitlich gewachsene Etablierung von Rollenbildern wie jenem der fürsorglichen Mutter, zum anderen das religiöse Vergleichsmoment, die göttliche Legitimation durch das Einbringen der Muttergottes – dem Vorbild und anzustrebendem Ideal aller gläubigen Mütter. Ein Ideal, welches – wie Jabłońska uns das durch die angedeuteten Superhelden zeigt – nur durch Superkräfte erreicht werden kann, ein Ideal auch, welches der modernen Mutter mit deren vielfältigen Pflichten und Aufgaben nicht gerecht wird. So werden kulturelle Klischees aufgegriffen und mit einem ironischen Kommentar unterlegt, um die Sinnlosigkeit solcher Stereotypen offen zu legen. Dabei bezieht sich Jabłońska vordergründig gar nicht auf Forderungen der Emanzipation, sondern hinterfragt vielmehr den „post-emanzipatorischen“ Status der Frauen, demzufolge eine Frau alles sein sollte: Hausfrau und Mutter, attraktive Liebhaberin, erfolgreiche Karrierefrau.⁹⁹ *Supermutter* wurde, wie auch bereits zuvor *Blutsbande* von Katarzyna Kozyra auf den Werbetafeln der Zewnętrzná Galerie AMS im öffentlichen Raum gezeigt und zeugt

⁹⁸ Leszkowicz 2007, S. 14.

⁹⁹ Krajewski 2007, S. 282.

von der Brisanz und Aktualität des Themas angesichts umstrittener Gesetze wie der Regelung der Abtreibung und der Tatsache, dass Mütter (in kapitalistischen Gesellschaften) teils Unmenschliches auf sich nehmen müssen, um Job und Familie unter einen Hut zu bringen. Was die Bildsprache betrifft, folgt Jabłońska mit dieser Fotoserie den formalen Mitteln der polnischen Kunst der 90er Jahre. Christliche Ikonografie und klassischer Bildaufbau bestehen hier neben Elementen der Werbung und Figuren aus der Pop- und Konsumkultur, ironische Formensprache neben politischem Statement. Darüber hinaus experimentiert auch Jabłońska mit anderen Medien. So konfrontiert sie das Publikum etwa mit Aktionen und Performances, in denen sie auch meistens in eine der traditionellen weiblichen Hausfrauen-Rollen schlüpft und sich als Köchin, Gastgeberin und Ehefrau präsentiert. Indem die Künstlerin ihren kritischen Kommentar deterritorialisiert und in einem „nicht realen“, einem Kunst-Raum platziert, wird uns klar, dass die *Supermutter* auch nur dort bestehen kann: in der Kunst oder eben im Comic. So führt uns Jabłońska am Ende paradoxerweise durch die Überspitzung ins Unreale, ins Künstlerische, auch Künstliche zurück in die Realität. Zurück zum Selbst und dem Zurechtfinden dieses Selbst in der realen Gesellschaft.

Marta Deskur geht in der ironischen Zeichnung einer weiblichen Idealvorstellung sogar noch weiter und macht uns durch die Serie *Virgins* (Dziewice, 2003, Abb. 31), in der sie die Mutter, die Bewahrerin der Familie und der Nation als unbefleckte Jungfrau zeigt, auf deutliche Weise klar, dass wir eben nicht alles sein können: Jungfrau, Geliebte, Schwester, Mutter, Heilige und Hure. Die dargestellten nackten Frauen sind stolz auf ihre Fruchtbarkeit und blicken selbstbewusst, sanft und bestimmt zugleich in die Kamera. Doch ein Moment der Irritation bleibt. Denn obwohl die fotografierten Körper von verschiedenen Frauen zu stammen scheinen, ist es jedesmal dasselbe Gesicht, nämlich jenes der Künstlerin. Die dargestellten Frauen entziehen sich einer deutlichen Zuordnung und Kategorisierung und rebellieren gegen sozial auferlegte Normen und die gesellschaftliche Macht, die über ihre Sexualität zu bestimmen droht. Darüber hinaus entwickelt sich innerhalb dieses sozialen Diskurses auch die Diskussion um Jungfräulichkeit weiter: vom ehemals unerschütterlichen Dogma des Katholizismus und Symbol der Reinheit zum ungewollten und nicht mehr befolgten Gebot, von der Vorstellung der Unschuld zu Fragen der künstlichen

Befruchtung.¹⁰⁰ Es ist das Mystische wie auch das Künstliche, das Marta Deskur zu interessieren scheint und das sich auch auf formaler Ebene ausdrückt. So arbeitet sie zwar mit den Medien der Moderne, mit Fotografie, Video und Installation etwa, doch man merkt den Werken auch die Auseinandersetzung mit der Malerei an, mit der sie ursprünglich begonnen hatte. Wenn sie die „Leinwand“ von allem Überflüssigen befreit, wenn kein Raum, keine Landschaft mehr sichtbar ist, wenn sie die Regeln der Perspektive verneint und die dargestellten Personen förmlich im Raum schweben lässt, führt sie uns wieder vor Augen, wie unreal die dargestellte Szene ist.

Anda Rottenberg schrieb 2003 zum Konzept der von ihr kuratierten Ausstellung *Biały Mazur*¹⁰¹, deren gezeigte Werke sich mit der Rolle der polnischen Frau – der privaten als auch der in der Gesellschaft – auseinandersetzten, sie spiegeln „[...] politische und gesellschaftliche Realien Polens wider, das sich an der Schwelle des 21. Jahrhunderts auf einem Weg zurück in die ‚einheimische‘ Kulturtradition mit ihrem paternalistischen Kern [befinde]“.¹⁰² Einer Tradition, welche die Mütter der Nation noch immer gerne als „virgin-mothers“ betrachtet, wie uns auch Marta Deskur bescheinigt.

5.2 Über die Ökonomie des Glaubens – oder: Die besondere Bedeutung religiöser Symbolik in Polen

Adam Rzepecki¹⁰³ bediente sich einer ganz anderen Vorlage aus der europäischen Kunstgeschichte, als er der Muttergottes aus Tschenstochau¹⁰⁴, dem bedeutendsten polnischen Nationalheiligtum und Zeichen der katholischen Tradition wie auch der

¹⁰⁰ Die sogenannte In-vitro-Fertilisation ist in Polen auch auf politischer Ebene ein stark umstrittenes Thema. Besonders nachdem die polnischen Bischöfe in Form eines Hirtenbriefes von den Kanzeln des ganzen Landes an die Gläubigen verkünden ließen, künstliche Befruchtung sei Mord und als „besonders raffinierte Form der Euthanasie“ moralisch verwerflich. Diese ablehnende Haltung der Kirche dürfte auch der Grund dafür sein, warum Polen bis heute das einzige Land in Europa ist, in dem künstliche Befruchtung nicht gesetzlich geregelt wird.

¹⁰¹ Die weisse Mazurka (*Biały Mazur*) ist ein aus Polen stammender Volkstanz, der traditionell den letzten Tanz eines Balls darstellt und bei dem ausnahmsweise die Dame auffordern darf.

¹⁰² Rottenberg 2003, o. S.

¹⁰³ Adam Rzepecki wurde 1951 geboren und fällt somit aus der in dieser Arbeit angestrebten Auswahl an KünstlerInnen, die in den 60er Jahren geboren sind. Dennoch darf er in der Diskussion zu kritischer Kunst in Polen nicht unerwähnt bleiben, da er sowohl als Solokünstler als auch in Zusammenhang mit der von ihm mitbegründeten Gruppe Łódź Kaliska stets ein Vorbild für politisch motivierte Kunst war.

¹⁰⁴ Das Bild der „Schwarzen Madonna“ aus der Stadt Tschenstochau (Czestochowa) gilt als das größte Marienheiligtum Mittel-Osteuropas und machte Jasna Góra, den „Hellen Berg“, auf dem sich das Kloster befindet, in welchem die Muttergottes aufbewahrt wird, zur katholischen Wallfahrtsstätte, die jährlich von bis zu vier Millionen PilgerInnen besucht wird.

Opposition, nach dem Beispiel der Duchamp'schen „Mona Lisa“ (*L.H.O.O.Q.*, 1919, Abb. 33) einen Schnurrbart aufmalte. Das 1919 geschaffene „Ready-made“¹⁰⁵, eine Variation nach Leonardos *La Gioconda* (ca. 1503-1506), ist durch das Hinzufügen männlicher Attribute wohl zu einem der bekanntesten Beispiele für die Degradierung eines berühmten Kunstwerks wie auch für die Kritik an der Unantastbarkeit und Heiligkeit, welche einfachen Gegenständen und Symbolen zugeschrieben wird, geworden. Die „Trashigkeit“ von Rzepeckis *Schwarzer Madonna mit dem Schnurrbart* (Matki Boskiej z domalowanyimi wąsami, 1982, Abb. 32) – eine Reminiszenz an die Ready-made-Strategien – unterstrich zudem die inhaltliche Oberflächlichkeit und Künstlichkeit, mit der auch das Original behandelt wurde, denn das Bild der Muttergottes aus Tschenstochau wurde auf allen erdenklichen Souvenirgegenständen angebracht: auf Bechern, Briefmarken, T-Shirts, Aufklebern, Kugelschreibern, Anhängern, Schals. Die wirtschaftliche Ausbeutung des religiösen Bildes ist dabei nur einer der Punkte, die Rzepecki durch seine Verfremdung anspricht. Viel einflussreicher und gefährlicher ist der Missbrauch, den Politik und PolitikerInnen betreiben, indem sie als VertreterInnen dieser religiösen Symbole auftreten. So unterstützt oder gar lenkt die Kirche nicht nur die politischen Geschehnisse, sondern die politischen AmtsträgerInnen sehen sich umgekehrt auch als Sprachrohr religiöser Überzeugungen, die es zu wahren gilt; immerhin trägt auch Lech Wałęsa seit 1980 stets ein Bild der Muttergottes von Tschenstochau am Revers. So erschien die *Schwarze Madonna mit dem Schnurrbart* bezeichnenderweise erstmals im Jahr 1982, also in der Zeit, in der in Polen das Kriegsrecht herrschte, auf dem Titelblatt des Untergrundmagazins *Tango* und verwies damit auf die (politische) Bedeutung für die Solidarność wie auf ihre Bedeutung als „Königin von Polen“, womit sie genau jene beiden für Polen unablässigen Referenzmomente ansprach, nämlich religiöse Verehrung und nationale Identität.

In Polen haben religiöse Symbole aufgrund ihrer tiefen geschichtlichen und politischen Verwurzelung eine ganz besondere Wirkkraft. Religiöse Gegenstände, Bilder und in weitestem Sinne auch Devotionalien mit religiösen Motiven fungieren hier nicht nur als Zeichen von Frömmigkeit oder als Bestandteile religiöser Rituale, sondern sind Bedeutungsträger. Im Feld der Politik aber auch bei der Bildung von

¹⁰⁵ Ready-mades sind eine Form der „objets trouvés“, also jener Kunstwerke, die aus vorgefundenen (Alltags-)Gegenständen hergestellt werden. Im Falle der Ready-mades werden am vorgefundenen Objekt seitens der KünstlerInnen keine oder kaum Eingriffe vorgenommen.

Kultur wurden und werden religiöse Symbole stilisiert und abstrahiert. Am Ende verkörpern sie nur mehr inhaltslose Hüllen und Sinnbilder austauschbarer Inhalte: „[...] they become the ornamentation of a fiction.“¹⁰⁶ In den 80er Jahren wurden religiöse und nationale Symbole wie Kreuz, Flagge oder Brot noch auf die Banner des politischen Widerstands geschrieben. Die damit einhergehenden Solidaritätsbekundungen einten und stärkten die Streikenden. Nach 1989 wurde hingegen kritisch mit dem Gebrauch religiöser und nationaler Symbole umgegangen. Die „Symbole der Moderne“ dienen nun dazu, dem politischen Unmut Ausdruck zu verleihen. Doch religiöse Motive und Symbole funktionieren auch wie Zeichen, hinter denen sich – im Sinne einer „äsoptischen Sprache“¹⁰⁷ – zahlreiche neue Themenfelder öffnen. Diese Tradition wird auch von Robert Rumas thematisiert, der ähnlich wie Adam Rzepecki Madonnen- und Christusstatuen zweckentfremdet und in einen neuen Kontext stellt. Rumas wählt für seine Werke häufig den öffentlichen Raum anstelle von etablierten Kunstmessen, Galerien oder Museen, den direkteren Weg also. Denn er provoziert durch die direkte Konfrontation eine Reaktion des Publikums, der Menschen auf offener Straße. Durch sie und ihre Intervention bringt er die eigentliche Banalität der einfachen Gegenstände zum Vorschein und deckt gleichzeitig die falsch verstandene Ehrfurcht vor – wie uns schlagartig ins Bewusstsein kommt – simplen Kitschgegenständen auf, die im Namen der Religion zu Heiligtümern erhoben und von den Gläubigen entsprechend verteidigt werden. Einer Religion, die sich, so die Kritik des Künstlers, über äußere Rituale und Symbole definiert, welche längst ihre ursprüngliche Bedeutung verloren haben. Bożana Czubak bringt es auf den Punkt: „[...] Rumas tackles the conservatism of Polish culture and the role that the Church plays in post-Communist society.“¹⁰⁸ Der Künstler entfernt sich von der Vorstellung des Kunstwerks als ästhetisches Abbild zum Zwecke der Repräsentation und verfolgt eine Auffassung von Kunst mit explizit politischer wie sozialkritischer Bezugnahme

¹⁰⁶ Potocka 2004, S. 10.

¹⁰⁷ „Äsoptische Sprache“ bezeichnet im Kontext der Literaturwissenschaften ein gestalterisches Mittel, welches durch metonymische Ersetzungen tabuisierte Themen zur Sprache bringt. Der Begriff leitet sich von der Tradition der Fabel-Erzählungen ab, als deren (abendländischer) Begründer der griechische Dichter Äsop gilt. In den Jahren des Stalinismus, in denen die Literatur strengen Restriktionen und Zensurmaßnahmen unterworfen wurde, waren – ab der Mitte der 50er Jahre – versteckte Anspielungen und angedeutete kritische Kommentare zu einem charakteristischen Merkmal der inoffiziellen, im Untergrund oder im Exil verbreiteten regimekritischen Literatur geworden. Die „äsoptische Sprache“ funktionierte dabei jedoch nur, wenn AutorIn und LeserIn das gleiche Vorwissen teilten. Weiterführende Informationen zu sowjetischer Literatur und Zensur siehe: Basislexikon Literaturwissenschaft, Fakultät für Philologie, Ruhr-Universität Bochum, <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/basislexikon> (07.03.2010).

¹⁰⁸ Czubak 1999, S. 167.

und verstärkter Partizipation des Publikums. Die Arbeit *Termofory* x 8, 1994 (Abb. 34)¹⁰⁹ zeigt Gipsfiguren von Christus und der Muttergottes, welche Rumas zuvor in einem Devotionalienladen gekauft hatte, in mit Wasser gefüllten Plastikplanen, die der Künstler im Zentrum von Danzig ausstellte. Die mehr als ein Meter großen Statuen lagen eingeschlossen am Boden, den Blicken der Passanten ausgesetzt. Dieser Zustand währte allerdings nicht lange, denn die Vorbeigehenden zerstörten die Installation binnen weniger Minuten. Die Heiligenfiguren wurden aus den Plastikbehältern herausgeschnitten, befreit und an den – der Meinung der Gläubigen zufolge – richtigen Platz, nämlich in die Räume der Danziger Kurie gebracht. Das allein hielten sie für die angemessene Reaktion auf diese in ihren Augen offensichtliche Blasphemie. Die Arbeit dekonstruiert dadurch ein weiteres Mal eine Gesellschaft, die derart in stereotypen Handlungen und kollektiven Wertvorstellungen funktioniert, dass selbst religiösen Symbolen eine Bedeutung anhaftet, die das Individuum wie die Gesellschaft im Kollektiv dazu treibt, banale Devotionalien, billige Kitschgegenstände mit einer Pietät zu behandeln, die in keinem Verhältnis zu ihrem tatsächlichen Wert steht. Rumas kritisiert nicht die Gesellschaft per se, sondern extrahiert einzelne Komponenten des Ganzen, die er in einer geistreichen, ironischen Sprache verpackt und – angereichert mit Provokation und Doppeldeutigkeit – direkt an das Volk adressiert, um dessen Reaktion zu testen. Die bewussten Widersprüche und Uneindeutigkeiten der Arbeit bilden die perfekte Basis für den nachfolgenden Austausch unterschiedlicher Wahrnehmungen, Empfindungen und Meinungen und erlauben es dem Künstler, die Mentalität des Einzelnen wie ganzer sozialer Gruppen zu erforschen, zu analysieren und zu hinterfragen. Rumas erstellt symbolische Maschinerien, welche die BetrachterInnen dazu nötigen, Stellung zu beziehen. Dieses zweite Element der Arbeit, nämlich die Provokation und Intervention des Publikums, ist für Robert Rumas essentiell, um den Gegenstand seiner Kritik offenzulegen. Krystyna Czerni stellt die falsch verstandene Blasphemie richtig: „Für eine Interpretation solcher kontroverser und aggressiver künstlerischer Ideen scheint die grundsätzliche Frage zu sein, den Gegenstand der Aggression oder des Spottes zu präzisieren und die angegriffenen Werte richtig zu interpretieren. Sehr oft wird nämlich nicht das Sacrum selbst, sondern seine Karikatur, sein falsch verstandener

¹⁰⁹ *Termofory* von Robert Rumas war eines der Projekte der Internationalen Multimedialen Werkstätten „Projekt Wyspa“, die unter der kuratorischen Leitung von Grzegorz Kłaman und Agnieszka Wołodźko Arbeiten im öffentlichen Raum organisierten, die sich mit der Re-Interpretation des Stadtraumes auseinandersetzen sollten.

Ersatz in Frage gestellt; angegriffen wird nicht direkt Christus oder Gott[vater], sondern das ‚angewandte Christentum‘, die Religion oder sogar nur ihre Kultform.“¹¹⁰ Religion, Kirche und Glaube als Handlungsträger in der zeitgenössischen Kunst stehen also häufig nicht für sich selbst, sondern verweisen auf die hinter den offensichtlichen Zeichen stehenden Themen. Im Falle von *Termafor* wird der falsche Umgang mit religiösen Symbolen und – in weiterem Sinne – unreflektiertes Handeln in der polnischen Gesellschaft thematisiert. Rumas spricht eine Gesellschaft an, die dem Anschein nach die Kontrolle über ihr ehemals funktionierendes Wertesystem verloren und sich stattdessen in die Abhängigkeit einer banalen Waren-Gläubigkeit begeben hat. Der Künstler bestätigt: „Ich hole unbewusste Bedeutungen ans Tageslicht, um eine Art von Revolution innerhalb der Welt fundamentaler Werte anzuzetteln.“¹¹¹

Ähnlich wie Robert Rumas simple *Weckgläser* (Weki, 1991-2004, Abb. 35) mit Madonnenstatuen, Christus- und Papstbildern, kleinen Kreuzen, Solidarnosc-Symbolen oder Hostien füllt, reichert Grzegorz Klamon grell leuchtende, mit Formalin gefüllte Glasbehälter in der Form eines Kreuzes oder dem Lauf einer Swastika mit menschlichen Organen an (Abb. 36). Darm, Hirn und Leber „tragen“ die bedeutungsgeladenen, raumgreifenden Metallkonstruktionen und stehen für den Zerfall des Körpers, aber auch für das Versagen der Ideologien, die Banalität der Embleme, in denen sie eingeschlossen sind.¹¹² Klamon setzt sich mit religiösen und nationalen Symbolen auseinander und fragt danach, was Kreuz und Flagge überhaupt (noch) bedeuten, wenn sich politische, gesellschaftliche und religiöse Systeme ändern. Cichocki schreibt: „The artist focuses on national phobias relating to the identity enchanted in flags, symbols and anthems.“¹¹³ *Emblems* (Emblematy, 1993) extrahiert die Organe aus dem menschlichen Körper, untersucht und analysiert sie aber nicht in einem medizinisch-wissenschaftlichen Umfeld, sondern überführt sie in eine künstlerische Sphäre. Dort sind sie nicht mehr Teile eines Organismus, sondern werden zu einem ästhetischen Konstrukt, und zwar nicht nur in formaler Hinsicht, sondern mit all seiner sozialen Reichweite. Diese Einbettung basiert auf einer langen Tradition, in der sich das Kunstwerk vom rein ästhetischen, anschaulichen (Form-)

¹¹⁰ Kowalczyk 2007, S. 28. Der hier zitierte Aufsatz von Krystyna Czerni, *Antysacrum – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią* wurde ursprünglich abgedruckt in: *Sacrum I sztuka*, Krakow 1989, S. 194.

¹¹¹ Rauchenberger/Kölbl 2007, S. 31.

¹¹² Cichocki 2005, S. 39.

¹¹³ Cichocki 2007, S. 286.

Objekt der humanistischen Tradition befreit hatte und zu einem Gesamtbegriff entwickelte, der den sozialen Raum und die historische Dimension mit einschloss. Die KünstlerInnen forderten diesen Raum, ihr Recht auf Mitbestimmung der gesellschaftlichen Realität sowie auf freie Meinungsäußerung nun ein.

Auch *Symbol/Pain* (2004, Abb. 37) ist in den sozialen Raum mit all seinen Fragen nach Ethik und Moral eingebettet. Hier steht Religion für Schmerz, Leid und Verlust. So öffnet die Kombination aus religiösem Gegenstand und (Schein-) Arzneimitteln Themen wie Krankheit, Körperlichkeit und Tod. Auch diese Arbeit beschreibt das soziale und politische Umfeld, in welchem Klamann seine Kritik platziert – wenngleich sie sich nicht konkret auf Missstände des sozialen Zusammenlebens lokaler Gemeinschaften bezieht, wie das bei vielen anderen von Klamanns Arbeiten der Fall ist. Daneben wollten die polnischen KünstlerInnen ganz allgemein ihre Kritik an der Kirche und deren politischen wie gesellschaftlichen Einflussnahme äußern und sich nach den jahrelangen politischen Restriktionen auch der Macht der katholischen Kirche entziehen. Schließlich ist Blasphemie das Recht der KünstlerInnen, so Piotr Piotrowski; ein „[...] Recht, das im absoluten Interesse aller BürgerInnen liegt [...]“.¹¹⁴

¹¹⁴ Piotrowski 2008, S. 44.

6 Das Eigene und das Andere

Die westliche Kultur, welche den ideellen Wert der Freiheit und den materiellen Wert des Kapitals für sich buchen kann, scheint heute die Universalerbin der Geschichte zu werden, welche die andere, vielfach kompromittierte Kultur einfach schluckt.¹¹⁵

Geografisch und politisch zwischen den Großmächten Deutschland und Russland eingekeilt, sah sich Polen in seiner wechsellvollen Geschichte immer auch in einem kulturellen Abhängigkeitsverhältnis. Der Abhängigkeit vom emanzipierten, kultivierten, freien und mächtigen Blick der Anderen. Denn Polen war lange Zeit ein Land ohne Staat und ohne Nation. Die strenge Politik konservativer wie religiöser Werte und die Intoleranz gegenüber „Fremdem“ oder „Andersartigem“ sind auch Ausdruck der Unsicherheit über die eigene Nationalität, die polnische Identität. Der Fall des Eisernen Vorhangs, das Ende kommunistischer Regime und die Konfrontation mit einer vollkommen anderen politischen und wirtschaftlichen Situation bedeuteten eine erneute Krise. Nicht nur auf globaler Ebene, durch das Wegfallen des West-Ostblocksystems, sondern auch auf regionaler und nationaler Ebene wurden die Fragen nach der eigenen Zugehörigkeit immer lauter. Das Nationalitätensystem – sei es politisch, ethnisch, kulturell oder religiös bestimmt – muss in einer Neuorganisation der Identitäten auch seine eigenen Grenzen überdenken. So richteten die polnischen KünstlerInnen mit der Annäherung an die westlichen Wirtschafts- und Kulturzustände den Blick verstärkt auch auf die eigene Vergangenheit, die traditionellen Strukturen. Die neue Situation machte es notwendig, das eigene, bisher gültige Bild zu hinterfragen und vielleicht neu zu definieren, um der Gefahr zu entgehen, das Eigene mit dem Anderen zu überschreiben. Vorsicht war geboten vor der kulturellen Überlappung, die nach 1989 in Form der Anpassung an das westliche Modell, die westliche Marktwirtschaft und die Regeln der westlichen Kunstwelt stattzufinden drohte, denn sie stellte kein gemeinsames, globales, vereinendes Moment dar, sondern eine Vereinnahmung in der Dynamik der kulturellen Kolonisierung. Der „Dialog“ zwischen West und Ost war dabei oftmals ein einseitiger, bei dem das Andere mal eben verschwand. Daher war es ungemein wichtig, sich auch mit dem Eigenen, dem Polnischen, den Besonderheiten der eigenen Kultur auseinanderzusetzen. Gemessen an den Normen homogener Gebilde fester ethnischer, kultureller und sprachlicher Strukturen begaben sich die polnischen

¹¹⁵ Belting 2002, S. 63.

KünstlerInnen auf die Suche nach den Termini der eigenen Identität und stießen dabei mitunter auch auf den Glauben als verbindendes Glied und Grundlage der nationalen Identität. Schließlich war und ist die katholische Kirche in Polen, wie bereits im historischen Abriss dargestellt, eine Instanz, deren Wirkungskreis sich durch alle Bereiche des öffentlichen wie auch des persönlichen Lebens zieht.

6.1 Das „Polnische“ nach 1989

Was mich betrifft, so kam ich mir wie ein Fisch vor, der aus dem Wasser hochspringt und auf der Oberfläche eine kleine, kurze Schaumspur hinterläßt und der glauben läßt oder glauben machen will oder vielleicht tatsächlich selbst glaubt, daß er weiter unten, dort wo man ihn nicht mehr sieht, wo er von niemandem bemerkt oder kontrolliert wird, einer tieferen, kohärenteren vernünftigeren Bahn folgt. (Michel Foucault)

Ich möchte dieses Kapitel gerne mit einer Frage öffnen, die Sebastian Cichocki im Rahmen eines Interviews an Artur Żmijewski richtete: „Wie ist demnach die Beschreibung der künstlerischen Handlungen in diesem Land, wenn man von den allgemein bekannten, internationalen, vom Kunstmarkt erzwungenen Schemen absieht? Wo ist das revolutionäre Element, dieses ständig historische Nichteinverständnis, die geheimen Umtriebe?“¹¹⁶ Żmijewski selbst resignierte in Anbetracht dieser Frage und bescheinigte Polen eher den Charakter der Stagnation denn den der Revolution. Dennoch werde ich im Folgenden den Versuch unternehmen, das spezifisch Polnische der Kunstentwicklung nach 1989 herauszuarbeiten, denn die kritische Kunst der 1990er bildete eine Ausnahme im künstlerischen Schaffen Polens. Den politischen Umständen war es zu verdanken, dass sich diese Strömung aus einer marginalen Position befreien und zu einer dominierenden und die Gesellschaft bestimmenden Kunstströmung entwickeln konnte. Doch was verkörperte diese kritische Kunst, welche Inhalte beschrieb sie und was machte sie letztendlich doch so revolutionär, um als „Ausdruck ihrer Epoche“ zu überdauern?

Die avantgardistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts strebten, auch wenn die einzelnen Strömungen häufig von bestimmten Ländern ausgingen oder zumindest dort ihre Anfänge nahmen, nach Internationalismus, nach umfassenden Tendenzen, Bildsprachen, einer gemeinsamen Ästhetik. Dass Kunst Kontexte überschreitet und

¹¹⁶ Cichocki/Żmijewski 2007, S. 76.

die Tendenz hat, universell zu sein, dass gerade in spannungsgeladenen Zeiten – hier sei nun wieder der Blick nach vorne erlaubt, in eine Zeit, in welcher der Kulturbereich eines Landes aus den Kinderschuhen des Sozialismus in die Realität der freien Marktwirtschaft geworfen wurde – ein besonders starker Fokus auf das Neue gerichtet wurde, das alles steht außer Frage. So verwundert es auch nicht, wenn Dirk Teuber in seinem den Katalog zur gleichnamigen Ausstellung einleitenden Aufsatz *in Freiheit \ endlich. Polnische Kunst nach 1989* resümierte: „In der aktuellen polnischen Kunst zeigt sich ein fast nüchterner Realismus der formalen Strategien, die sich weniger an der Geschichte der Kunst als vielmehr an Gestaltungsideen der Werbeindustrie und des Warendesigns [...] orientieren.“¹¹⁷ Dennoch agiert Kunst auch immer in einer lokalen Sprache. Und so ist es auch Ziel dieser Arbeit, zu zeigen, dass sich die polnische Kunst trotz des starken Einflusses durch westliche Entwicklungen gerade in den 90er Jahren auch auf ihre eigene (und das ist auch die religiöse) Identität zu konzentrieren begann und sich sowohl inhaltlich als auch formal in verstärktem Maße ihrer Eigenart bewusst wurde. Abseits davon, die polnische Kunst nach 1989 rein unter dem Einfluss des Westens zu betrachten (der im Übrigen von beiden Seiten forciert wurde und keine einseitige Übernahme darstellte), soll den jungen polnischen KünstlerInnen gefolgt werden, die aus der Position des „schweigenden Anderen“¹¹⁸ heraustraten und den Blick in die „neue Welt“, aber durchaus auch auf sich selbst richteten. Spannend wird außerdem sein, zu hinterfragen, wie und ob die VertreterInnen der kritischen Kunst gegen die globalen, kapitalistischen und die national konformistischen Prozesse rebellieren, in die sie doch auch selbst eingeschrieben sind.

Als Ausgangspunkt der näheren Betrachtung dessen, was in den 90er Jahren als das – historisch gewachsene und kulturell verwurzelte – Eigene betrachtet werden kann, möchte ich an dieser Stelle auf zwei Werke verweisen, die einen umfassenden Überblick über die Entwicklungen in der Kunst Mittel-Osteuropas seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs liefern und die Basis dessen bilden, was in den folgenden Kapiteln beschrieben wird. Das sind die von Laura Hoptman und Tomáš Pospiszył herausgegebene Publikation *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s* und Piotr Piotrowskis *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe 1945-1989*. Beide Werke geben einen sehr

¹¹⁷ Teuber 2000, S. 16.

¹¹⁸ Said 1985, S. 17.

weiten Einblick in die Strömungen und Tendenzen Mittel-Osteuropas seit 1945. Daneben möchte ich außerdem auf drei weitere Projekte hinweisen, die für das Verständnis der kulturellen Entwicklungen Mittel-Osteuropas im 20. Jahrhundert unverzichtbar sind. So ebneten Ausstellungen wie *Europa Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa* (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994), oder *2000+ ArtEast Collection* (Moderna Galerija Ljubljana 2004), ebenso wie IRWINs *East Art Map*¹¹⁹ den Weg zu einer alternativen europäischen Kunstgeschichte, welche sich anstelle einer zentralistischen Betrachtung auf den Dialog zwischen Ost und West beruft.

6.1.1 Strategien der Repräsentation

Die Verbindung aus Tradition und Moderne, die Aufnahme verschiedener Elemente und Einflüsse aus der gerade (wieder)entdeckten Sprache des Westens, das Erbe der konstruktivistischen und konzeptuellen Tendenzen der 70er Jahre und die über allem stehende Referenz auf die historische Dimension machen die Eigenart der polnischen Kunst nach 1989 aus. Die Manifeste der KünstlerInnen und die angewandten Themen der praktischen Arbeiten zeugen von dieser engen Verknüpfung von historischem und kulturellem Diskurs.¹²⁰ Erwähnt sei die Auseinandersetzung mit den Mechanismen des Nationalsozialismus wie generell die Referenz auf historische Ereignisse und die Verwendung religiöser Symbole oder Zitate aus der Bibel sowie deren Überführung in die gegenwärtige politische und kulturelle Situation. Das Interessante allerdings an der Kunst Polens nach 1989 ist, dass sie genau so unpolitisch – im Sinne einer offenen Kritik an politischen Systemen oder Parteien – blieb, wie sie es auch während des Kommunismus gewesen war. Doch die jungen KünstlerInnen fanden ihre eigenen Möglichkeiten und „sprachlichen Mittel“, um sich indirekt mit der politischen Realität

¹¹⁹ *East Art Map* ist ein Buchprojekt der slowenischen Künstlergruppe IRWIN (Dusan Mandic, Miran Mohar, Borut Vogelnik, Andrej Savski, Roman Uranjek), welches anhand verschiedener Dokumente und Aktionen zahlreicher KünstlerInnen, KuratorInnen, KritikerInnen und TheoretikerInnen versucht, einen Teil der verborgenen Geschichte der zeitgenössischen Kunst Osteuropas (seit 1945) sichtbar zu machen.

¹²⁰ Pejić 1999, S. 24. Bojana Pejić ist Kunsthistorikerin, Kritikerin und Theoretikerin. Sie beschrieb die Notwendigkeit der Auseinandersetzung des „who-we-are-now“ über das „who-we-were-before“, die Wiederherstellung einer gemeinsamen Erinnerung an die Zeit vor dem Kommunismus als einen Prozess der Mystifizierung der Vergangenheit, welcher die ehemals kommunistischen Länder nach dem Ende des Kalten Kriegs heimsuchte (auch wenn sich die Situationen der einzelnen Länder voneinander unterschieden).

auseinanderzusetzen. Auch hier kam wieder die – im Zusammenhang mit der religiösen Symbolik angesprochene – „äsoische Sprache“ zur Anwendung, die auch der slowenische Philosoph Aleš Erjavec als eine Sprache bezeichnete, die – in Anbetracht der postsozialistischen Situation(en) – tabuisierte Themen in Form von Umschreibungen, Andeutungen und Analogien darlegte.¹²¹ In diesem Sinne befassten sich die polnischen Kunstschaaffenden mit ihrer eigenen Identität, ihrem Körper und ihrer Sexualität, um sich darüber hinaus mit den politischen und gesellschaftlichen Bedingungen auseinanderzusetzen, in welche selbige eingeschrieben waren. Dazu zählten kulturelle und nationale Zugehörigkeit, religiöse Identität und nationales Selbstbild ebenso wie die Eingliederung in das globale Gefüge und die gleichzeitige Abgrenzung davon. Umgekehrt prägten die gesellschaftlichen Veränderungen auch das eigene Bild von Identität. Immerhin hatten die polnischen KünstlerInnen (die hier stellvertretend für die polnische Bevölkerung zu betrachten sind), bis dato kaum die Möglichkeit, sich in tatsächlich freier und uneingeschränkter Weise mit der eigenen Identität auseinanderzusetzen. Vor allem nicht, wenn diese nicht den Normen der katholischen Kirche entsprach. Deshalb zeugt die Kunst der 90er Jahre in Polen – ebenso wie auch die vieler anderer ehemaliger sowjetischer Länder – genau davon: von der eigenen wie der nationalen Identität. 1989 begaben sich die polnischen KünstlerInnen also nicht auf die Suche nach postnationalen Konzepten und globalen Entwürfen, sondern nach neuen Repräsentationsmöglichkeiten. Auch wenn das bedeutete, sich in Differenz zum anderen zu stellen. Häufig sind die Darstellungen (für das „westliche Auge“) überzogen und übertrieben, in der formalen Umsetzung laut und schrill. Die KünstlerInnen arbeiteten absichtlich mit nationalen Klischees und der Sichtbarmachung von Gegensätzen, um auch auf problematische Definitionen wie Internationalismus und Globalisierung oder fragwürdige Zuschreibungen wie „Ost“ und „West“ hinzuweisen. Man wollte sich präsentieren und provozieren, um wahrgenommen zu werden. Außerdem bedeutete diese Überzeichnung eine bewusste Ablehnung des „kommunistischen Graus“ und eine Abkehr von der sozialistischen Vereinheitlichung. Und sie war gleichzeitig auch ein Kommentar zu den Prozessen der (westlichen) Moderne und Postmoderne. Die KünstlerInnen performten sich selbst und suchten so nach Möglichkeiten, sich auf dem Kunstmarkt zu positionieren, „[...]“

¹²¹ Erjavec 2005, S. 508-535.

die eigene kulturelle Identität [...] auf den internationalen Medien- und Touristenmärkten zu verkaufen, zur Ware zu machen, zu kommerzialisieren.“¹²²

6.1.2 Polnischer Konzeptualismus und die Sprache der Banalitäten¹²³

Die Mittel zur formalen Umsetzung holten sich die jungen polnischen KünstlerInnen noch aus dem Fundus der westlichen Formensprache. Schließlich hatte der Rückzug auf formale Kriterien, wie er im Westen seit den 70er Jahren stattfand, in Polen noch keinen Nährboden, keine Notwendigkeit. Wenngleich sich auch die polnische Kunst auf eine progressive Auseinandersetzung mit formalen Tendenzen wie etwa Neokonstruktivismus oder Konzeptkunst berufen konnte, mussten hier zunächst noch die inhaltlichen Fragen geklärt werden. Vordergründig schöpften die polnischen KünstlerInnen in den 90er Jahren also aus der Konsum- und Popkultur des Westens. Außerdem übernahmen sie die zeitgleichen Elemente und Tendenzen der westlichen Kunst: das Theatralische, das Performative und das Partizipatorische.¹²⁴ Denn im restlichen Europa beherrschten Künstler wie Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe oder Philippe Parreno die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts. Der französische Kunstkritiker Nicolas Bourriaud beschrieb ihre Kunst im gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahr 1998 mit dem Begriff der „Relationalen Ästhetik“ und stellte damit die Frage, ob der Kunstraum auch gleichzeitig ein Raum der Erfahrung und der Begegnung sein könne.¹²⁵ Relationale Ästhetik beansprucht den sozialen Raum für sich, den sie in den künstlerischen Aktivitäten und der kollektiven Beziehung zwischen KünstlerInnen und BetrachterInnen vermutet.¹²⁶ Hier sieht Bourriaud auch die größten Potentiale und betrachtet die zwischenmenschlichen Interaktionen und Beziehungen daher als

¹²² Groys 2005b, S. 46.

¹²³ Schütz 1990, S. 258. Der russische Künstler Erik Bulatov bezeichnete die ideologische als die banalste Sprache in der Sowjetunion: „Im Westen ist es die Reklame, das Fernsehen, die Riesenflut der Bilder. Auch dabei handelt es sich um eine Sprache der Banalitäten. Diese Sprache der westlichen Gemeinplätze kann den sozialen Raum ebenso gut beschreiben wie die Sprache der Ideologie in der Sowjetunion.“

¹²⁴ Siehe Kapitel 4 (Neu gewonnene Moderne und ihre Medien) der vorliegenden Arbeit, in dem die Verwendung der Medien Körper und Performativität als Elemente der polnischen Kunst beschrieben wurden.

¹²⁵ Nicolas Bourriaud ist ein französischer Kurator, Kunstkritiker und Mitbegründer des Palais de Tokyo in Paris, wo er von 1999 bis 2006 als Co-Direktor tätig war. Für den Katalog der Ausstellung *Traffic* im CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux prägte er 1995 den Ausdruck der „Relationalen Ästhetik“, der eine ganze Generation von Kunstschaffenden der frühen 90er Jahre beschrieb. 1998 erschien sein berühmtes Buch unter dem gleichen Titel.

¹²⁶ Schlaegel 2009, S. 26-37.

alternative Austauschmöglichkeiten zu den innerhalb des Systems wirksamen.¹²⁷ Relationale Ästhetik verbindet, lädt zum Agieren ein. Handeln statt denken. Dieser Kunst obliegt nicht die Aufgabe, etwas zu verändern, den Menschen eine neue und bessere Perspektive zu bieten, sondern sie miteinander und mit dem Raum, in dem sie sich bewegen, in Kontakt treten zu lassen. Das Individuum und sein Handeln werden zum Spiegel eines kollektiven, allgemeinen Zustands, das Private wird zum Politischen. Der „partizipative Charakter“ der Arbeiten spielt dabei eine zentrale Rolle. Und dieser gelangte auch – in einer radikaleren und unsanfteren Art zwar, und unter anderen inhaltlichen Ansprüchen – in den Kontext der polnischen Kunst. Das Publikum tritt aus seiner passiven (Beobachter-)Position heraus und wird zum aktiven Teil des Kunstwerks, welches nicht abgeschlossen ist, sondern durch das handelnde Subjekt vervollständigt wird.

Der partizipative Ansatz erfuhr insbesondere seit den späten 80er und frühen 90er Jahren große Aufmerksamkeit, wie Astrid Wege das beschrieb: „Damals wurde das Prinzip der Partizipation – häufig in Rückgriff auf Vorgehensweisen der späten sechziger Jahre – mit politisch motivierten Vorstellungen von Produktions- und Distributionsstrukturen verknüpft, die die künstlerische Arbeit jenseits eines als elitär erlebten Kunstbetriebs einem größeren Publikum eröffnen wollten.“¹²⁸ Und auch in Polen machten die KünstlerInnen bereits in den 70er Jahren erste Berührungen mit dem „Partizipativen“. Vor allem jene, die an die bereits angesprochenen konzeptuellen Strategien und an Oskar Hansens „Open Form“ anschlossen, wie etwa Grzegorz Kowalski oder das KünstlerInnenduo KwieKulik. Sie experimentierten erfolgreich mit den Elementen, die aus Hansens Theorie resultierten. Und so sah man in Polen bereits auf eine lange Tradition der Auseinandersetzung mit künstlerischen Elementen wie Prozesshaftigkeit, Interaktivität, Aktionismus, Austausch und Interdisziplinarität zurück. Außerdem spielte auch hier der soziale Raum eine bedeutende Rolle. Das war der Raum der Kunst, der erst erobert und neu definiert werden musste, der öffentliche Raum natürlich auch, der bisher unsichtbar blieb, der Raum, der Kritik zuließ. Und letztendlich auch das Moment des Miteinanders, das „vernetzte“ Arbeiten der Relationalen Ästhetik der 90er Jahre, das auch in den parallelen Kunstentwicklungen in Polen bereits verankert war. Die Mitglieder des Kowalnia-Ateliers etwa vertraten das Prinzip des Austauschs unter den KünstlerInnen

¹²⁷ Bourriaud 2002, S. 16.

¹²⁸ Wege 2006, S. 236.

seit den 80er Jahren und bildeten die Basis, auf welcher der Erfolg der kritischen Kunst der 90er Jahre aufbaute.

6.1.3 Das Polnische – In Fragmenten

Ein Punkt kristallisiert sich nach Ausklammerung aller dargelegten Einflüsse (aus der eigenen wie der westlichen Geschichte) und in Anbetracht der Weiterentwicklung der formalen Strategien – man bedenke die Formeinfachheit der konzeptuellen Kunst der 70er Jahre – heraus: die Widersprüchlichkeit zwischen verstörenden Inhalten und ästhetischer Form. Beinahe möchte ich von einer poetischen Qualität sprechen, die den Arbeiten der 90er Jahre zugrunde liegt. Rein formal jedenfalls lassen diese Werke nicht auf die schwer verdaulichen Themen schließen, die sie behandeln. Ganz im Gegenteil resultiert ihre Wirkung gerade aus der Diskrepanz von Form und Inhalt. Das haben wir bei Katarzyna Kozyra ebenso wie bei Artur Żmijewski gesehen, und auch die Madonnen Katarzyna Górnas oder Robert Rumas zeugen davon. Ein Gefühl des Überirdischen, des Sakralen umgibt diese Kunstwerke, die erst auf den zweiten Blick die Härte und die brutale Direktheit erahnen lassen, welche sich hinter den ästhetischen Formen verbirgt. Beinahe wirkt es, als schlichen sich die Arbeiten wie trojanische Pferde in die neu errichteten Galerien und Museen und in die Köpfe der Menschen, um dort ihre explosive Kraft zu entfalten. Aus dieser Widersprüchlichkeit ziehen die angesprochenen Werke ihre Wucht. Denn die jungen polnischen KünstlerInnen entwickelten die Auseinandersetzungen mit Identität, Nationalität, Religiosität, Sexualität weiter und packten die Aktionen, welche die KünstlerInnen der 60er und 70er Jahre noch am eigenen Körper oder in Form orgiastischer Rituale vollbracht hatten, in die (ästhetisierten) Formen der Moderne: Video, Fotografie und Performance waren ihre zeitgemäßen Antworten.

Letzten Endes muss ich mich damit begnügen, „das Polnische“ nicht eindeutig beschreiben, nicht kategorisieren zu können, sondern mich der Erkenntnis beugen, dass das, was die polnische Kunst nach 1989 ausmacht, viele Facetten aufweist. Die künstlerischen Praktiken, die sich hinter dem Begriff kritische Kunst der 90er Jahre (in Polen) öffnen, charakterisieren sich dadurch, dass sie Zeichen setzen und hinter diesen Zeichen ein Reservoir an (Sinn)Bildern zum Vorschein bringen. Bilder von Konsum, der Suche nach Identität, der Bewältigung der Vergangenheit, religiöser und

nationaler Zugehörigkeit. Es sind die Widersprüche und Uneindeutigkeiten, welche die Zeit des Umbruchs, der Transformation (der kulturellen und politischen, der nationalen, der ganz eigenen, aber auch der europäischen) nach 1989 beschreiben und die das Faszinierende der Kunst dieser Zeit widerspiegeln.¹²⁹ Peter Weibel meint etwas allgemeiner zum west-osteuropäischen Kunstdiskurs: „Gleichzeitig betrachtet die Kunst des Ostens die Postmoderne nicht als Antwort auf die postindustrielle Revolution; vielmehr gelingt es ihr im Gegensatz zum Westen durch ihre Insistenz auf Geschichte statt Erfahrungsleere, auf Utopie statt Vergessen, auf Handlungsfähigkeit statt Konsum, auf Realismus statt Eskapismus die Krise der Repräsentation, die durch die Fixierung der westlichen Kunst auf das Tafelbild entstand und zum autonomen Kunstobjekt im Weißen Würfel des Museums führte, durch eine extrem säkularisierte Kunst zu überwinden, die auch den Kunstbegriff der Moderne in Frage stellt.“¹³⁰

Und Gott versuchte Abraham und sprach zu ihm: Nimm Isaak, deinen einzigen Sohn, den du liebhabst, und gehe hin in das Land Morija und opfere ihn daselbst zum Brandopfer auf einem Berge, den ich dir sagen werde. (1. Buch Mose, Gen 12-25)

Globalisierung, Ausgrenzung, Internationalismus, die ständige Schaffung eines Anderen, die Suche nach dem Eigenen im Chaos unerschöpflicher Identifikations- und Abgrenzungsmöglichkeiten. Grzegorz Klamans raumgreifende Installation *Furcht und Zittern* (Bojaźń i drzenie, 2007, Abb. 38) behandelt die Fragen, die sich aus den Konflikten ökonomischer, kultureller und religiöser Interessen ergeben. Drei in schwarze Tücher gehüllte Personen knien am Boden, ihre Häupter sind an eine Mauer gelehnt. Ob sie ins Gebet versunken sind oder Buße tun, ist auf den ersten Blick nicht erkennbar. Ein bisschen erinnert die Szenerie auch an ein Erschießungskommando. Langsam, kaum merklich stoßen sie mit ihren Köpfen gegen die Wand, ruhig, besonnen, fast meditativ. Schwarze Farbe rinnt vom Oberboden. Es könnte auch Öl sein. Klebriges, dickflüssiges, schwarzes Öl, das sich über die Gestalten ergießt. Mit *Furcht und Zittern* bezieht sich Klamans auf einen Aufsatz von Sören Kierkegaard aus dem Jahr 1843, in dem er sich am Beispiel der Opferung

¹²⁹ Cosmin Costinas, rumänischer Kritiker und Kurator, sprach im Rahmen einer Diskussionsrunde der *documenta 12* „Lunch Lectures“ zum Thema *Reflecting on the post-communist condition* beim Versuch, den geografischen Raum der post-kommunistischen Länder zu umschreiben, von „transformational non-western societies“. Die Diskussion ist zu hören unter: http://mp3.podcast.hronline.de/mp3/podcast/documenta07/lunch_lectures_-_folge_27.mp3 (21.02.2010).

¹³⁰ Weibel 2005, S. 54.

Isaaks aus dem Alten Testament die Frage nach religiösem Gehorsam, Gewissen und/oder ethischem Empfinden stellt. Abrahams Prüfung dient Kierkegaard als Ausgangspunkt seiner philosophischen Untersuchung der Phänomene Glaube, Gehorsam, Recht, persönliche Entscheidungsfreiheit und Ethik. Wird er auf seine innere Stimme hören oder Gott Gehorsam erweisen? Klamann überführt das Dilemma in die Realität der globalen Ökonomie (die modernen Turnschuhe unter den schwarzen Kutten verraten Identität und Klassenzugehörigkeit) und fragt seinerseits den Betrachter, wie man sich darin zurechtfinden kann und soll. Zwischen Ideologie, kulturellen und religiösen Klischees, der Abhängigkeit von ökonomischen Bedürfnissen und dem eigenen ethischen Urteil. In einer Realität, in der (im Falle Polens) offiziell mehr als 90 Prozent der Bevölkerung den religiösen Geboten und Gesetzen Folge leisten, in einer Realität auch, in der Sätze wie „Im Namen der Religion“ zu Fundamentalismen globalen Ausmaßes geführt haben.¹³¹

6.2 Zwischen Postkommunismus und Neokolonialismus

Piotr Piotrowski verglich die Zeit nach 1945 und die politische Realität Polens unter dem kommunistischen Regime mit einer kolonial-ähnlichen Situation: „[...] auch wenn das kommunistische Polen ein offiziell unabhängiger Staat mit einer eigenen Kultur war [und] die polnische Bevölkerung nicht das einzige Opfer der sowjetischen Kolonialisierung – und zudem im Vergleich zur tschechoslowakischen, ostdeutschen, rumänischen, ungarischen etc. vielleicht sogar die am wenigsten kolonisierte [...]“¹³², so Piotrowski, habe das politische Diktat jedenfalls einen kulturellen Konservatismus begünstigt. Im Zentrum des Interesses der vorliegenden Arbeit jedoch stehen die darauf folgende Epoche und die Erkenntnis, dass „kultureller Kolonialismus“ in Polen ein reales und sich historisch wiederholendes Phänomen war. Am Ende des 20. Jahrhunderts und mit der politischen, wirtschaftlichen und

¹³¹ Der ungarische Künstler Balázs Kicsiny stellte 2005 im Rahmen der 51. Biennale in Venedig eine ähnliche Arbeit mit dem Titel *Pump Room* aus. Unter dem Thema *An Experiment in Navigation* bezog er sich in der Bespielung des ungarischen Pavillons auf die besondere Existenz Venedigs, aber auch auf Themen wie Migration, Niederlassung, Kolonisation oder Fremdheit, und auch er vermischte dabei Sakrales mit Profanem. *Pump Room* zeigt zwölf am Boden kniende Männer und Frauen in Schlafanzügen, Taucherhelmen und Gummistiefeln, die versuchen aus Kelchen zu trinken. Ein paradoxes Unterfangen, welches die Verwundbarkeit der hier Dargestellten unterstreicht und auf das schwierige Zurechtfinden in der Gesellschaft und die gleichzeitige Entfremdung davon verweist.

¹³² Piotrowski 2008, S. 47.

kulturellen Öffnung nämlich stand Polen wieder einem mächtigen Anderen gegenüber: dem Westen. Denn der westliche Maßstab umfasste nicht nur die wirtschaftlichen und politischen Strukturen, sondern begann, das gesellschaftliche Leben, Kunst und Kultur zu bestimmen, und so wurde nach und nach die Konsumkultur auch in Polen zur bestimmenden Alltagskultur.¹³³ Auch wenn Piotrowski meint, dass im „Osten“ diese Form der Kolonisierung im Vergleich mit der Indoktrination des Sozialistischen Realismus eher als Befreiung denn als Unterdrückung empfunden wurde, bedeutete die Öffnung der Grenzen nicht nur ungeahnte, nicht gekannte Freiheiten, sondern brachte auch existentielle Probleme mit sich.¹³⁴ Das Verhältnis war ein ambivalentes, denn die polnischen KünstlerInnen mussten sich nun auf dem westlichen Markt und nach westlichen Regeln behaupten. Wenngleich die polnische Kunst bis 1989 unter dem Einfluss der historischen und politischen Umstände stand und die beinahe völlige politische Leere der Werke unter den Bedingungen des Kommunismus von einer Beschneidung, einer stillschweigenden Zensur zeugte, fanden die großen Kunstströmungen, die sich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs entwickelt hatten, auch in Polen ihren Weg an die Oberfläche. Die abstrakten und konzeptuellen Tendenzen, die sich letztendlich auch über einen längeren Zeitraum halten konnten, sind Anzeichen für die Lockerung des politischen Drucks, für die Freiheiten, die den polnischen Kunschtchaffenden – besonders im Vergleich mit vielen anderen Ländern des sowjetischen Blocks – zugestanden wurden. Freiheit bedeutete auch „frei sein“ von Politik. Was nach 1989 stattfand, war eine Form des Verlustes dieser Freiheit, denn nun standen die KünstlerInnen in direktem Wettbewerb mit den Entwicklungen des Westens und mussten sich einer allzu vereinfachenden Kategorisierung von „ost- und westeuropäisch“ stellen.

In Anbetracht solch umstrittener Definitionen widersetzte sich Bojana Pejić auch zehn Jahre später in der kuratorischen Realisation der Ausstellung *After the Wall* einer „nationalen Präsentation osteuropäischer Kunst“ und vereinte die einzelnen

¹³³ Innerhalb der Literatur, die in den letzten Jahren zur kulturpolitischen Situation der postkommunistischen Länder Osteuropas erschienen ist, möchte ich vor allem auf die von Boris Groys, Anne von der Heiden und Peter Weibel veröffentlichte Publikation *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus* verweisen. Außerdem bieten der von Bojana Pejić und David Elliott herausgegebene Ausstellungskatalog *After the Wall* und die zahlreichen darin enthaltenen Essays von namhaften TheoretikerInnen und KritikerInnen wie etwa Slavoj Žižek, Igor Zabel, Boris Buden, Edit András oder Keiko Sei einen überaus anregenden Überblick über die Kultur- und Kunstentwicklungen der postkommunistischen Länder nach dem Ende des Kalten Krieges.

¹³⁴ Piotrowski 1999, S. 35.

KünstlerInnen und ihre Werke stattdessen unter dem Banner einer thematischen Ausstellung, die sich internationalen Themen wie Nationalismus, Xenophobie, Vergangenheit, Geschlechteridentität und Geschlechterkonstruktion widmete. In ihrem Aufsatz *The Dialectics of Normality* stellte sie sich dennoch dem äußerst gewagten Vorhaben des „richtigen Benennens“ als Frage der Repräsentation. Denn gerade im postkommunistischen Kontext und in Anbetracht globalisierter Anforderungen wie der Auflösung nationaler Strukturen scheint eine richtige Bezeichnung von größter Wichtigkeit. Sowohl im Politischen, wenn sie zwischen Post-Kommunismus und Post-Sozialismus wechselt, wie auch im Geografischen, wenn von Mitteleuropa (MOE) die Rede ist und sie letztendlich doch feststellt, dass unser Denken – vom Dualismus der Rhetorik des Kalten Krieges gezeichnet – die Welt in „the West and the Rest“¹³⁵ teilt.

Angesichts dieser wiederkehrenden Dualismen werden Fragen wie die nach dem souveränen Subjekt wieder ungemein wichtig. Wer schaut auf wen, mit welcher Macht und welchen Mitteln? Die (ver)einfach(t)e Formel des starken Westens gegenüber dem schwachen Osten allerdings ist dank postkolonialer TheoretikerInnen wie Homi K. Bhabha und Gayatri Chakravorty Spivak so nicht mehr haltbar. Es stellen sich vielmehr Fragen nach der Verortung der Kultur, hybrider Identitäten und der Sprache der Subalternen.¹³⁶ Die polnische postkommunistische Situation mit den Termini des postkolonialen Diskurses zu beschreiben, mag auf den ersten Blick befremdend scheinen. Doch wie María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan in ihrer kritischen Einleitung zur postkolonialen Theorie darlegen, umfasst „[...] postkoloniale Theorie [...] eine Vielfalt methodologischer Herangehensweisen, die in einem umfassenden interdisziplinären Feld und in den unterschiedlichsten Institutionen zur Anwendung kommt. Dabei beschäftigt sie sich heute längst nicht mehr nur mit den Wirkungen der Kolonisierung, sondern bezieht auch die aktuell bestehenden neokolonialen Machtverhältnisse und die diversen ‚kulturellen Formationen‘ [...] in ihre Betrachtungen mit ein.“¹³⁷

¹³⁵ Pejić 1999, S. 16.

¹³⁶ Die hier aufgezählten Fragestellungen beziehen sich auf theoretische Modelle verschiedener postkolonialer TheoretikerInnen, die in den folgenden Kapiteln genauer betrachtet werden. Die *Verortung der Kultur* ist ein Versuch Homi K. Bhabhas, einem der führenden postkolonialen Theoretiker, für kulturelle Identitäten einen sogenannten „Dritten Raum“ zu schaffen, welcher frei von kulturellen Zuschreibungen und Ausgrenzungen ist. Der Begriff der „Subalternen“ hingegen wurde zunächst von Bruno Gramsci verwendet und bildete später das zentrale Untersuchungsmoment der postkolonialen Theorie Gayatri Chakravorty Spivaks.

¹³⁷ Do Mar Castro Varela/Dhawan 2005, S. 25.

6.2.1 „Nach 1989“ in den Termini der postkolonialen Theorien

Beschäftigt man sich eingängig mit den postkommunistischen Kulturen Mittel-Osteuropas, so kehren Begriffe wie neokoloniale Erweiterung, kulturelle Vereinnahmung oder Verwestlichung immer wieder. Groys spricht von einem „Vorgang der Modernisierung“¹³⁸, Piotrowski von einer „kolonialisierten Gesellschaft“¹³⁹. Die Verwendung von Thesen und Ausdrücken des postkolonialen Diskurses im Zusammenhang mit den osteuropäischen postkommunistischen Kulturen fand längst schon Einzug in die gängige Fachliteratur. Dennoch mangelt es bis heute an einer differenzierten Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten, die hier meist ohne konkrete Bezugsmomente auf eine vollkommen neue Situation angewandt werden. Um jedoch das postkoloniale Modell in die postkommunistische Situation Polens zu übersetzen, bedarf es zunächst einer genauen Definition der angewandten Theorien. Einige davon sollen daher im Folgenden aufgegriffen und dargestellt werden.

Per definitionem wird der postkoloniale Diskurs als Ergebnis jenes Augenblicks dargestellt, „[...] als die politische, theoretische oder künstlerische Beschreibung des Verhältnisses zwischen Herrschendem und Beherrschtem, zwischen der dominanten Kultur des Westens und den dominierten Kulturen der (ehemaligen) Kolonien nicht mehr ausschließlich der Seite der Macht vorbehalten blieb.“¹⁴⁰ Christian Kravagna meint weiter: „Der Diskurs findet statt, seit sich die Unterworfenen Zugang zu den Mitteln der Repräsentation verschafft haben und als Subjekte angesehen werden, die der Perspektive der Herrschaft andere Perspektiven entgegenhalten können.“ Gleichzeitig ist der postkoloniale Diskurs aber auch ein theoretisches Modell, welches das Machtverhältnis zwischen zwei Kulturen fern kolonialer Verwicklungen darstellt, von denen eine die andere zu überschreiben versucht. Ein Modell auch, das sich ganz klar vom eurozentrischen Blick der westlichen Moderne und deren Vereinnahmung gängiger Kunstdiskurse abwendet und stattdessen eine „Landkarte mit mehreren Zentren“ vorschlägt. Den kritischen Stimmen zeitgenössischer TheoretikerInnen wie etwa der tschechischen Kunsthistorikerin und Kuratorin Martina Pachmanová, die in ihrem Aufsatz *In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent*

¹³⁸ Groys 2005b, S.44.

¹³⁹ Piotrowski 2008, S. 47.

¹⁴⁰ Kravagna 2006, S. 250.

Eastern European Feminist and Gender Discours in Contemporary Art Theory meinte, dass sich „Ost-Europa“ nicht für den kolonialen Diskurs qualifiziere, da es sich nicht ausreichend vom Westen Europas unterscheide, um dem postkolonialen „Anderen“ zu entsprechen, möchte ich entgegen halten, dass es sich dabei nicht um eine geografische oder politische Zuordnung, sondern um einen kulturellen Diskurs handelt. Einen Diskurs, der danach fragt, welche Stellung die Vielfalt künstlerischer Hervorbringungen und welche Legitimation die einzelnen Kulturen in einer westlich geschriebenen Kunstgeschichte besitzen.¹⁴¹ Schließlich beschreiben die Termini des Postkolonialismus eben nicht (nur) die „Öffnung aus einer geschlossenen, isolierten Vormoderne in die offene Moderne“¹⁴², wie Boris Groys das formuliert, sondern stellen auch eine Form des Verlustes dar. Eine kulturelle Vereinnahmung, in der die nationalen Eigenarten zu verschwinden drohen.

6.2.2 Postkoloniale Gegenmodelle

Es kristallisieren sich nach diesen einleitenden Beobachtungen und Definitionen zwei zentrale Fragen heraus: Kommen wir am Ende zu einer Art Selbstbetrachtung des Ostens, der sich durch die Augen des Anderen als das Andere sieht?¹⁴³ Und handelt es sich bei den Mechanismen der hier herrschenden kulturellen Kolonisierung um einen sich über Lokales hinwegsetzenden Prozess oder stehen die beiden Faktoren vielmehr in Abhängigkeit zueinander? Die künstlerischen Entwicklungen Mittel-Osteuropas nach 1989 standen im Zeichen dieser Dualismen, denn die europäische

¹⁴¹ Pachmanová 2009, S. 241. In ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Gender Check* (2009/2010) im MUMOK Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig, Wien, beschrieb Pachmanová Ost-Europa als Grauzone, als „irgendwo dazwischen“, als „in between“ (um es mit Stuart Hall zu sagen „in-between two different cultures“). Und auch Piotr Piotrowski sprach im gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahr 1999 von jener *Grey Zone of Europe*, die sich nach dem Zusammenbruch des Sowjetreichs herausbildete und weder zum Osten noch zum Westen gehörte: „There is no doubt that the historico-geographical coordinates of Central Europe are in a state of flux, that we are experiencing both historical and geographical transformation, that we are between two different times, between two different spatial shapes.“ Piotrowski 1999, S. 36.

¹⁴² Groys 2005b, S. 44.

¹⁴³ Zabel 1998, S. 29. Igor Zabel spricht in seinem Aufsatz, der auf einem Vortrag basiert, welchen er 1997 auf der Konferenz *We and the Others (Russian Artists in the West), the Others and We (Western Artists in Russia)* während der Internationalen Kunstmesse ART MANEGE 97 in Moskau hielt, von einer dominierenden „Westernisierung“, welche die Moderne bestimmt und dazu führt, dass sich der Osten selbst durch die Augen des Westens als „das Andere“ betrachtet. Er meint weiter, dass unser Denken grundlegend von der Erfahrung von „Andersheit“ bestimmt ist und geht sogar noch weiter, wenn er schreibt: „Within the global network of art, Western art seems to hold the position of a commanding point.“ Zabel fordert dazu auf, die universelle Gültigkeit von „westliche Formensprache“ gleich „Formen und Werte der Moderne“ zu überdenken.

Kunstgeschichte war keine Geschichte verschiedener Kulturen, sondern – wie Hans Belting das formulierte – eine westlich geprägte. Kulturelle Ungleichgewichte und Modelle wie „das Eigene und das Andere“ waren auch die antreibenden Momente, die Okwui Enwezor¹⁴⁴ dazu veranlassten, in der Realisation der *Documenta 11* (2001) nach Lösungsvorschlägen fern dieser „neuen Kolonialismen“ zu suchen. Er unternahm in seiner Funktion als Kurator den Versuch, die internationale, in die Prozesse der globalisierten, kapitalisierten Marktwirtschaft eingeschriebene Kunstaussstellung aus ihrer institutionalisierten Starre zu befreien und ihr den postkolonialen Blick entgegenzuhalten. Es ging ihm darum, eine alternative Kunstgeschichte anzudenken und „[...] neue Räume für die kritische Reflexion über die zeitgenössische Situation von Kunst und Kultur [zu] eröffnen.“¹⁴⁵ Den Prozess der Dezentralisierung verstand er auch in physischem Sinne und so konzipierte er die Ausstellung in Form von fünf – über den Globus verstreuten – Plattformen, die jede für sich ein Spektrum an kulturtheoretischen, soziologischen und politischen Fragestellungen behandelte.¹⁴⁶ Enwezor beschreibt diese von globalen und hegemonialen Strategien befreite Geschichte mit mehreren Zentren in seinem Aufsatz *Black Box*. Darin geht er von der unabdingbaren Einschreibung der Begriffe Räumlichkeit und Zeitlichkeit (auch Zentrum und Peripherie) in die globalen Prozesse aus und vergleicht dieses theoretische Modell mit jenem der postkolonialen Ordnung¹⁴⁷, in welchem er den kritischsten und radikalsten Ausdruck von Räumlichkeit und Zeitlichkeit vermutet: „Im selben Augenblick, wo das Postkoloniale in Raum und Zeit globaler Kalkulationen und deren Auswirkungen auf die moderne Subjektivität eintritt, sind wir nicht nur mit der Asymmetrie und den Grenzen materialistischer Voraussetzungen der Globalisierung konfrontiert, sondern

¹⁴⁴ Okwui Enwezor, geboren 1963 in Kabala, Nigeria, ist Autor und Kurator. Er zeichnete sich als künstlerischer Leiter für viele große internationale Ausstellungen verantwortlich, darunter die *Documenta 11* in Kassel (1998-2002), die Biennale für zeitgenössische Kunst in Sevilla und die zweite Johannesburg-Biennale (1996-97). Außerdem ist er Mitbegründer und Herausgeber des dreimal jährlich erscheinenden Magazins *NKA: Journal of Contemporary African Art* und gilt als einer der versiertesten Kenner zeitgenössischer afrikanischer Kunst.

¹⁴⁵ Enwezor 2002, S. 52.

¹⁴⁶ Mit sechs weiteren KuratorInnen erarbeitete Enwezor eine Reihe von Themenkomplexen (wie: Demokratie als unvollendeter Prozess, Experimente mit der Wahrheit oder Créolité und Kreolisierung), die an verschiedenen Orten und letzten Endes auch in der Ausstellung in Kassel (als 5. Plattform) diskutiert und umgesetzt werden sollten. Plattform 1 nahm ihren Auftakt im März 2001 in der Akademie der Bildenden Künste in Wien und wurde im Oktober 2001 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin fortgesetzt. Plattform 2 fand im Mai 2001 in Neu Delhi statt. Plattform 3 folgte im Januar 2002 auf St. Lucia und Plattform 4 im März 2002 im Goethe-Institut Inter Nations in Lagos.

¹⁴⁷ Postkoloniale Ordnung versteht sich hier als Begriffskonglomerat der Gesamtheit postkolonialer Prozesse.

auch mit der erschreckenden Nähe der Ferne, welche die globale Logik zu beseitigen und in eine einzige Sphäre deterritorialisierter Herrschaft einzubringen suchte.“¹⁴⁸ Für Enwezor liegt die spezifische Qualität des postkolonialen Diskurses darin, dass er durch sein radikales Infragestellen bestehender epistemologischer Strukturen den engen Fokus einer westlichen Sicht auf das Globale sprengt und stattdessen neue politische, soziale und kulturelle Verhältnisse ins Zentrum rückt. Denn, so führt er weiter aus, die Postkolonialität mit ihrer Tendenz, neue Modelle von Subjektivität zu definieren, entwerfe ständig Gegenmodelle, durch welche die Marginalisierten „experimentelle Kulturen“ hervorbringen.¹⁴⁹ In diesem Sinne darf Enwezors Entwurf für die *Documenta 11* als gelungene Umsetzung eines postkolonialen Gegenmodells betrachtet werden, denn er schafft die Voraussetzungen für ein alternatives Modernekonzept und überführt dieses am Beispiel einer internationalen Ausstellung in die globale Realität.

Auch der aus Indien stammende Homi K. Bhabha, einer der einflussreichsten Vertreter der postkolonialen Theorie, wehrt sich dagegen, Postkolonialismus als Bruch zwischen einer kolonialen und einer nachkolonialen Ära zu betrachten und spricht von einer „voranschreitenden kolonialen Ära“, in der die soeben mit den globalen und postkolonialen Theorien in Verbindung gebrachten Klassifikationen von Raum und Zeit auch die Bezugsmomente seines Versuchs einer (Neu-)Verortung der Kultur sind.¹⁵⁰ Bhabha bewegt sich jedoch nicht in Raum und Zeit, sondern jenseits solcher Kategorisierungen. Er wendet sich klar gegen Dualismen wie Zentrum und Peripherie, Moderne und Vergangenheit und führt stattdessen den „Dritten Raum“ als utopischen, doch denkbaren Ort des Übergangs in die Diskussion ein. In seinem Hauptwerk *Die Verortung der Kultur* beschreibt er diesen Anti-Ort fern abgeschlossener, vereinheitlichender Größen, fern räumlicher oder zeitlicher Grenzen und schafft so mittels einer doppelten Negation („neither the one, nor the other“)

¹⁴⁸ Enwezor 2002, S. 44.

¹⁴⁹ Enwezor 2002, S. 44-45.

¹⁵⁰ Die Verortung der Kultur (*The location of culture*, 1994), ist auch der Titel jener Publikation, in der er den postkolonialen Diskurs mit der politischen Tradition des Westens (vor allem der angloamerikanischen) anhand des Verhältnisses zwischen dem indischen Subkontinent als Beherrschem und dem Herrscher Großbritannien in Verbindung bringt. Die wichtigsten Begriffsmomente und Denkmodelle, die Bhabha dabei in die Diskussion bringt, sind der des „Dritten Raumes“ – jener „Denk-Raum“ zwischen historischem Ort und subjektivem Heim – und der Begriff der Hybridität, welcher Zuschreibungen wie Raum und Zeit entbehrt. Hybridität meint dabei „von zweierlei Herkunft“ und bezieht sich auf eine Form von Zwitterhaftigkeit, auf eine „Kreolisierung“. Nicht Abgrenzung, nicht Assimilation, sondern eine wechselseitige Durchdringung unterschiedlicher Begrifflichkeiten sei damit angesprochen.

einen Ort der Hybridisierung. Doch genau hier liegen auch die großen Widersprüche in der Betrachtung der theoretischen und politischen Modelle Postkommunismus und Postkolonialismus. Spricht Homi K. Bhabha noch vom „Dritten Raum“ als Vorstellung einer transnationalen Kultur abseits geläufiger Polaritäten wie „das Eigene“ und „das Andere“, „Erste Welt“ oder „Dritte Welt“, befasst man sich in der Zeit des Postkommunismus erst recht wieder mit Identitäts- und Begriffsmodellen wie dem der Nation. Aber auch mit der Neudefinition von Bezeichnungen wie Kultur, die nach der Auflösung des West-Ostblocksystems in ihrem traditionellen Verständnis radikalen Veränderungen unterworfen waren. Kultur und Kunst konnten nicht (mehr) als Produkt ethnischer oder nationaler Gemeinschaften verstanden werden, sondern mussten auch Prozesse wie Migration, Diaspora, Hybridität mit einbeziehen, „[...] jene Momente [...], die bei der Artikulation von Differenzen produziert werden“.¹⁵¹ Ihre ideologischen Vorläufer hatten solche Prozesse natürlich bereits in den Theorien des postkolonialen Diskurses. Besonders Bhabhas „Dritter Raum“ in seiner Definition als Modell, in dem jede kulturelle Äußerung das „Eine-im-Anderen“ einschließt und anstelle von Abgrenzung die Beziehung „zwischen zwei Kulturen“ betont, kann als Gegenmodell einer hegemonialen Ordnung betrachtet werden. In Anbetracht der in dieser Arbeit besprochenen (kulturellen) Situation Polens nach 1989 böte der „Dritte Raum“ eine Möglichkeit der Durchdringung der eigenen Identität (definiert über die spezifischen, jedoch noch nicht abgeschlossenen Erfahrungen) mit den Elementen der „westlichen Identität“ und somit ein Modell des Austauschs, in dem sich die verschiedenen Kulturen nicht ausschließen, sondern gegenseitig ergänzen und vervollständigen.

Die postkolonialen TheoretikerInnen (Stuart Hall, Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak) bieten uns verschiedene theoretische Modelle, um das kulturelle Ungleichgewicht zu beschreiben, zu analysieren und Alternativen vorzuschlagen, innerhalb derer sich die verschiedenen Kulturen auf Augenhöhe begegnen. Ich möchte im folgenden Kapitel die Kategorie der „Subalternen“ bei Gayatri Chakravorty Spivak¹⁵² genauer beleuchten, auch weil ihr bedeutendster Aufsatz *Can*

¹⁵¹ Bhabha 2000, S. 2.

¹⁵² Gayatri Chakravorty Spivak, geboren in Kalkutta (1942), gilt als eine der einflussreichsten Theoretikerinnen des postkolonialen Diskurses und legte mit *Can the Subaltern Speak?* einen der – wenn auch umstrittenen – Schlüsseltexte der postkolonialen Theorie vor. Sie unterrichtet als Professorin an der Columbia Universität in New York und am Centre for Studies in Social Sciences in Kalkutta. Der Schwerpunkt ihrer Studien bezieht sich auf die Felder Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Feminismus, Dekonstruktion, Marxismus und Globalisierung und aller damit

the Subaltern Speak? seit 2008 in deutscher Übersetzung publiziert und somit einem erweiterten europäischen Publikum zugänglich ist.¹⁵³ Spivaks Konzept von Subalternität soll dahingehend untersucht werden, ob und wie es sich auf die Situation des Ost-West-Machtverhältnisses übertragen lässt. Schließlich, so schreibt Spivak selbst in der Textfassung von *Can the Subaltern Speak?* aus dem Jahr 1999 mit Bezug auf die Durchsetzung eines bestimmten Geschichtsnarrativs, sei eine vergleichbare Aufarbeitung im Falle von Zentral- und Osteuropa demnächst in Angriff zu nehmen.¹⁵⁴

6.2.3 Die Frage nach der Sprache der Subalternen

Die immense Bandbreite der unterschiedlichen, zuweilen auch gegensätzlichen Ansätze und Theorien des postkolonialen Diskurses kann hier natürlich nicht in ausreichender Form wiedergegeben werden. Dies ist auch nicht der Anspruch dieser Arbeit. Vielmehr möchte ich postkoloniale Theorie als theoretisches Gebilde, als strukturelles Modell betrachten, welches eingesetzt werden kann, um soziale und politische Systeme zu beschreiben und zu analysieren. So sollen in Anlehnung an die poststrukturalistischen Theoriebildungen wie etwa Jacques Derridas Kritik am europäischen Ethnozentrismus oder Michel Foucaults Auseinandersetzungen mit dem europäischen Imperialismus¹⁵⁵ die Mechanismen gesellschaftlicher Ordnungen anhand der postkolonialen Begriffe und Theorien freigelegt werden.

verbundenen Fragestellungen. Die Figur der „Subalternen“, die Spivak in ihrer Theorie beschreibt, leitet sich aus den lateinischen Begriffen „sub“ (unter) und „alter“ (der andere) ab, beinhaltet in sich aber eine Vielfalt von Bedeutungen und Zuschreibungen und wird daher nicht übersetzt, sondern fand als Begriff Eingang in alle anderen Sprachen.

¹⁵³ Die hier angesprochene deutsche Übersetzung folgt einer Version des Textes aus dem Jahr 1988, die gemeinhin als „erste Version“ betrachtet wird und erstmals in dem von Cary Nelson und Lawrence Grossberg herausgegebenen Sammelband *Marxism and the Interpretation of Culture* (Illinois, 1988, S. 271-313) erschienen ist. Die zweite Version des Textes hingegen erschien 1999 in Gayatri Chakravorty Spivaks Buch *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present* (Cambridge/London, 1999) und dokumentierte auch die Veränderungen der politischen Realitäten zwischen dem Erscheinen der beiden Fassungen. So bezieht sich der 1999 publizierte Text verstärkt auch auf die politischen Ereignisse nach 1989, den Zusammenbruch der Sowjetunion und den globalen Kapitalismus.

¹⁵⁴ Spivak 1999, S. 267.

¹⁵⁵ Michel Foucault, französischer Philosoph, Historiker, Soziologe und Psychologe, untersuchte Begriffe wie Macht, Wissen und Diskurs anhand verschiedener Studien, die er unter folgenden Titeln publizierte: *Wahnsinn und Gesellschaft*, *Überwachen und Strafen* oder *Die Ordnung der Dinge*. Sowohl Foucaults als auch Derridas Ausführungen lassen sich dem Poststrukturalismus zuschreiben – einer Form der Diskursanalyse, in der gängige und statische Begriffe oder Strukturen kritisch hinterfragt werden und stattdessen historische Risse und Momente der Krise ins Zentrum des Interesses

„Subaltern“ ist ein Ausdruck, den erstmals Antonio Gramsci in den politischen Diskurs eingeführt hat und der ihm dazu diente, jene Gesellschaftsgruppen zu beschreiben, die von den hegemonialen Klassen ausgeschlossen und politisch unorganisiert waren, die über kein allgemeines Klassenbewusstsein verfügten, in denen er aber „potentielle revolutionäre Kraft“ vermutete.¹⁵⁶ In diesem Sinne wurde der Begriff in den 1980er Jahren auch von den VertreterInnen der postkolonialen Theorien, allen voran von Gayatri Chakravorty Spivak, aufgegriffen, die ihn allerdings dahingehend erweiterten, ihn als soziales Konstrukt zu betrachten. Subaltern ist ihrer Darlegung zufolge kein „natürlicher Zustand“, sondern wird hegemonial in Form sozialer Ausgrenzung bedingt. Während Spivak in der ersten Fassung ihres berühmten Aufsatzes *Can the Subaltern Speak?* noch feststellte, dass die Subalternen eben nicht sprechen können, korrigierte sie sich in der zweiten Version und meinte nun, dass den Subalternen die Möglichkeit zu sprechen aberkannt und ihre Bedürfnisse nicht gehört und nicht verstanden werden. Das beschriebene „vergeschlechtlichte subalterne Subjekt“ (sexed subaltern subject)¹⁵⁷ als dominiertes und fremdbestimmtes Subjekt im kolonialen Gefüge kann im Diskurs des west-osteuropäischen Machtverhältnisses in der Form nicht bestehen, vor allem nicht in Anbetracht dessen, dass sich Spivak dezidiert gegen einen vereinheitlichenden „globalen Feminismus“ ausspricht. Was allerdings sehr wohl übersetzbar ist, ist die Definition des „Subalternen“ als einer Begrifflichkeit, die ihrerseits wieder verschiedene Subjektpositionen zu beschreiben vermag (ArbeiterInnen, Frauen, Kolonisierte in all ihrer sozialen Differenz).¹⁵⁸ Um es mit den Worten Ranajit Guha¹⁵⁹ zu sagen: „die vom Status politischer Subjekte Ausgeschlossenen“.¹⁶⁰

Ganz klar möchte ich mich von Spivaks häufigen Einwänden distanzieren, Situationen der Arbeitsteilung und hegemonialer Ungleichgewichte sowie das

rücken. Der französische Philosoph Jacques Derrida gilt darüber hinaus als Begründer der Dekonstruktion, die ihrer Definition nach als Methode beschrieben wird, die ähnlich dem Modell des Poststrukturalismus stabile Begrifflichkeiten und Zuschreibungen analysiert, interpretiert und auf ihre Bedingungen hin untersucht.

¹⁵⁶ Antonio Gramsci befasste sich mit den „Subalternen“ in seinen *Gefängnisheften* (1929-35), die er während des faschistischen Regimes in Italien in Kerkerhaft verfasste. Insgesamt umfassen die Gefängnishefte 32 Bände, die allerdings nicht zur Veröffentlichung gedacht waren, sondern ausschließlich Niederschriften von Gramscis Gedanken und Ideen darstellten.

¹⁵⁷ Spivak 2008, S. 88.

¹⁵⁸ Do Mar Castro Varela/Dhawan 2005, S. 67.

¹⁵⁹ Ranajit Guha, 1922 geboren, ist ein indischer Historiker und Gründungsmitglied der Subaltern Studies Group, die es sich seit den 1980er Jahren zur Aufgabe macht eine Art indische Gegengeschichtsschreibung zu verfolgen, in der sie die Stimmen subalternen Gruppen rekonstruiert und archiviert.

¹⁶⁰ Guha 2000, S. 1-7.

Konzept der „MigrantIn als Subalterner“ einfach aus der „Dritten Welt“ in die „Erste Welt“ zu verschieben. Es ist völlig klar, dass die Diskurse zwei vollkommen verschiedene sind. Die Strukturen hingegen und das in beiden Fällen auftretende Kräfteressen wie auch die kulturelle Vereinnahmung sind meiner Meinung nach durchaus miteinander vergleichbar. Schließlich stellte sich auch Spivak ganz klar gegen jegliche Form von Zentrismus und brachte so die bereits angesprochene Landkarte verschiedener Zentren in die Diskussion. Und auf dieser Landkarte ist die Witwenverbrennung (satí)¹⁶¹ in Indien, die Spivak in ihrem Aufsatz als Akt der (Selbst)Opferung und Metapher der unmöglichen Artikulation des freien Willens der Frau beschreibt, vergleichbar mit der fehlenden Artikulation osteuropäischer KünstlerInnen, die sich innerhalb der Geschichte der (west)europäischen Kunst selbst als das Andere betrachten. Allen subalternen Positionen gemeinsam ist Spivak zufolge, dass sie nicht für sich selbst sprechen können, sondern dass für sie (und in ihrem Namen) gesprochen wird. Dabei geht es weniger um die Sprachlosigkeit der Subalternen als darum, dass Hören hegemonial strukturiert ist. Spivak unterstrich diesen Punkt zusätzlich in einem nach Erscheinen des Aufsatzes aufgezeichneten Interview mit Donna Landry und Gerald Maclean: „Die Subalterne kann nicht sprechen, das meint also, dass sogar dann, wenn die Subalterne eine Anstrengung bis zum Tode unternimmt, um zu sprechen, dass sie sogar dann nicht fähig ist, sich Gehör zu verschaffen – und Sprechen und Hören machen den Sprechakt erst vollständig.“¹⁶² Eines der Ziele der vorliegenden Arbeit ist es, das gerade angesprochene Hören durch ein sinngemäßes Sehen zu erweitern und der Frage nachzugehen, ob und wie die polnischen KünstlerInnen in dieser kulturell betrachtet „kolonial-ähnlichen“ Situation gesehen und gehört werden oder ob wir es auch hier mit einer „eingeschränkten narrativen Autorisierung“¹⁶³ zu tun haben. Denn die Sprache der kritischen Kunst nach 1989 – das habe ich bereits dargelegt – ist eine durchaus eigene, auch eine der westlichen entgegengesetzte. Werden die polnischen KünstlerInnen dennoch gehört?

¹⁶¹ Spivak umschreibt die Situation der indischen Witwenverbrennung mit dem viel diskutierten Ausspruch der „Subalternen, die nicht sprechen kann“, da diese Witwen quasi von außen zum Schweigen gebracht wurden. Auf der einen Seite wurden sie von Seiten des indischen Patriarchats aufgrund ihrer Selbstopferung verherrlicht und dadurch erneut vereinnahmt, auf der anderen Seite bestärkten sie die englischen Besetzer in ihrem Glauben, die indische Bevölkerung im Namen dieser Frauen vor Barbarentum bewahren zu müssen. Wie sich die Frauen auch artikulierten, sie wurden nicht gehört.

¹⁶² Landry/Maclean/Spivak 2008, S. 127.

¹⁶³ Landry/Maclean/Spivak 2008, S. 122.

Und welche Stimmgewalt haben sie vor dem Hintergrund einer westeuropäisch geschriebenen Kunstgeschichte? Die Tatsache, dass gerade in den letzten fünf bis zehn Jahren immer häufiger polnische KünstlerInnen in den großen internationalen Kunstaussstellungen auftreten (erwähnt sei hier etwa die *documenta 12*) und dass „polnische Fragestellungen“ wie jene nach Zensurmaßnahmen und Eingriffen in die künstlerische Freiheit auf internationalem Parkett thematisiert werden, zeigt, dass polnische Kunst nicht nur zu sprechen vermag, sondern auch gehört zu werden. Dabei macht die polnische Intelligenzija dezidiert die politischen Missstände des eigenen Landes zum Thema ihrer Untersuchungen und drängt nicht auf eine Angleichung an die Fragestellungen des „Wesens“, sondern versucht ganz im Gegenteil, ihre Fragen (die sie bisher nicht stellen konnte) auch im westeuropäischen Kontext zu verankern. Ob es auch bedeutet, dass „der Westen“ bereit dafür ist, die Geschichte der Moderne fern von territorialen und politischen Kategorisierungen wie Ost und West neu zu schreiben und auch die Wurzeln dieser Moderne neu zu verorten, bleibt (noch) abzuwarten.

6.3 Conclusio: Von der gescheiterten in eine neue Moderne

Angesichts immer stärker werdender Forderungen nach einer Neuschreibung des Konzepts der Moderne ebenso wie nach einer Geschichte der Kunst, die nicht nur auf (west)europäischen Grundlagen aufbaut, ist eine Neubetrachtung der sogenannten Peripherkulturen, wie sie Hassan Hanafi in seiner *Okzidentalistik*-Theorie beschreibt, unbedingt erforderlich.¹⁶⁴ Hanafi sucht zwar nach einem alternativen islamischen Modernekonzept, doch auch er baut seine Kritik auf dem herrschenden Ungleichgewicht zwischen den Zentrumskulturen westlichen Einflusses auf der einen und den unterdrückten kolonisierten Peripherkulturen auf der anderen Seite auf. Auch hier also haben wir es mit einem Modell zu tun, welches auf kultureller Hegemonie beruht. In der Neu-Erforschung dieser „sekundären“ – durch das Raster der Moderne gefallen – Kulturen ist es daher von außerordentlicher Wichtigkeit, sich auch der

¹⁶⁴ Hanafi 2005, S. 19-21. Hassan Hanafi Hassanien, 1935 in Ägypten geboren, ist Professor der Philosophie an der Universität Kairo. *Okzidentalismus* ist sein wichtiger Beitrag zur modernen islamischen Philosophie und zugleich eine Reaktion auf die westliche Vormacht und ihre Definition der Moderne. So untersucht *Okzidentalismus* den Westen von einem nicht-westlichen Standpunkt aus und emanzipiert sich durch die neu gewonnene Subjektposition zu einer Strategie, die es sich zum Ziel macht, den Prozess der Dekolonialisierung zu vollenden und ein alternatives islamisches Modernekonzept darzulegen.

soeben beschriebenen Dominanzverhältnisse bewusst zu sein, da diese Beziehungen die einzelnen Kulturen (ver)formen und mitbestimmen.

In Anbetracht der kulturpolitischen Situation West-Osteuropas nach 1989 würde das auch bedeuten, sich der westlichen Perspektive zu entledigen und nach einem alternativen Blick auf die Geschichte zu suchen, der die Möglichkeit mehrerer Zentren mit einschließt. „Das Polnische“ kann daher nicht (mehr) als abgeschlossenes unabhängiges Gebilde definiert werden, sondern muss als historisch gewachsene Größe und im Verhältnis der ungleichen globalen Machtverteilungen betrachtet werden. Denn das Aufeinandertreffen der verschiedenen Kulturen bedeutet nicht nur neue Potentiale kultureller Vielfalt, sondern ist auch Ausdruck imperialer Ambitionen, in denen das Eigene noch immer in hierarchischer Opposition zum Anderen steht. Daher schien mir die Beschreibung der hier herrschenden Beziehungen aufgrund der vergleichbaren Strukturen in den Termini der postkolonialen Theorien am sinnvollsten. Nicht zuletzt auch deshalb, weil sich die Literatur zur kulturellen Situation postkommunistischer Länder häufig der Begrifflichkeiten des postkolonialen Diskurses bedient, um uns die Problematik der Nähe klarzumachen, die sich nicht in kulturellen Vermischungen, sondern in immer noch wirksamen „Gegenbildern“ begründet. Der Versuch, das „Polnische“ aus der westlichen Perspektive zu untersuchen, barg dabei natürlich viele Gefahren in sich. In erster Linie jene, im hegemonialen Blick der westlichen Moderne zu verharren und aus diesem heraus „das Andere“ zu definieren oder auch sich einer vereinfachenden Vorstellung von Multikulturalismus hinzugeben, die der Philosoph und Kulturkritiker Slavoj Žižek als „the ideal form of ideology of [this] global capitalism“¹⁶⁵ bezeichnet. Daher ging es mir in diesem Kapitel nicht vordergründig darum, eine Definition, eine Lösung zu präsentieren, sondern darum, die Mechanismen herauszuarbeiten, die sich hinter den individuellen und kollektiven Identitätenbildungen nach 1989, aber auch hinter den Mechanismen der globalen Bildökonomie verbargen.¹⁶⁶ Denn die Sichtbarmachung dieser Mechanismen und die Hinterfragung der kulturellen Ungleichgewichte bedeuten den ersten Schritt weg von einer eurozentrischen Sichtweise hin zu einer Konzeption alternativer Modernemodelle.

¹⁶⁵ Žižek 2001, S. 46.

¹⁶⁶ Creischer/Krümmel/Enwezor 2000, S. 73. Okwui Enwezor sprach in einem Interview mit Alice Creischer und Clemens Krümmel davon, die *Documenta 11* zu deterritorialisieren, um so Fragen über Repräsentation, die Destabilisierung der Bildökonomie oder die Herstellung kritischer Erzählungen in ganz spezifischen lokalen Bereichen in Gang zu bringen.

7 Über das „Anti-Sacrum“. Eine Schlussbemerkung

Der britische Philosoph, Autor und Journalist Kenan Malik¹⁶⁷ kam angesichts der viel zitierten Rückkehr der Religion(en) und in Anbetracht der politischen Wirkkraft dieser wiederkehrenden Bekenntnis zu einer recht nüchternen Einschätzung: „The contemporary embrace of religion has little to do with God, and still less with theology, but is bound up with very secular ideas of identity.“¹⁶⁸ Religion als säkularisierte Idee, als entheiligtes Territorium, als „Anti-Sacrum“? Nichts weiter als ein Identität stiftender Faktor und Hilfsmittel auf der Suche nach der eigenen Zugehörigkeit, der globalen Einordnung?

Wagen wir noch einmal einen Blick zurück. Zurück in eine Zeit, in der die polnischen KünstlerInnen sich der Fragen nach Verdinglichung und Konsum, nach Ideologie und den Potentialen der Religion annahmen um ihre Kritik an den sozialen Strukturen und Normen ebenso wie der (Macht-)Position der Kirche zu platzieren. 1989 bedeutete die Auseinandersetzung mit Religion für die Kunstschaffenden in Polen vor allem die Möglichkeit einer offenen und wirkungsvollen Kritik an den sozialen und politischen Missständen im eigenen Land. Schließlich war (und ist) der Katholizismus in Polen historisch, politisch und gesellschaftlich – über 90 Prozent aller Polen bekennen sich zum katholischen Glauben – verankert. Der Glaube bestimmt somit nicht nur das Leben des Einzelnen, sondern das gesellschaftliche Zusammenleben, ebenso wie alle macht- und letztendlich auch kulturpolitischen Interessen. So wird Religion zur Metapher der undemokratischen Verhältnisse und zum Medium, zur Möglichkeit, dem Unmut über diese Beziehungen Ausdruck zu verleihen. Über Religion zu sprechen bedeutete (und bedeutet nach Malik auch noch heute), über die eigene Identität zu sprechen. Es sind die Momente des Konflikts, der Krise, der Transformation, in denen Zuschreibungen wie Nation, kulturelle Zugehörigkeit und Religion (wieder) wichtig werden, in denen alte Ordnungen zerfallen und neue Identitäten errichtet werden müssen. 1989 war solch ein Moment des Konflikts sozialer und geistiger Umbrüche. Somit ist das Zusammenfallen der politischen, auch

¹⁶⁷ Kenan Malik, 1960 in Indien geboren, ist Wissenschaftsautor und Universitätsdozent mit den Schwerpunkten Philosophie der Biologie und des Geistes, wissenschaftliche Methodologie und Erkenntnistheorie sowie der damit einhergehenden Theorien zu Multikulturalismus, Pluralismus, Rasse, Bioethik, Soziologie. Zu seinen wichtigsten Werken zählen: *The Meaning of Race: Race, History and Culture in Western Society* (New York 1996), *Strange Fruit: Why Both Sides are Wrong in the Race Debate* (Oxford 2008) und *From Fatwa to Jihad: The Rushdie Affair and Its Legacy* (London 2009).

¹⁶⁸ Malik 2009, S. 119.

identitären Krise der Zeit der Wende mit einer Berufung auf die religiöse Zugehörigkeit, ebenso wie der gleichzeitigen Absage davon, nicht verwunderlich, sondern ein unabdingbarer Schritt im Prozess der Reformulierung der eigenen Identität wie der Neuformulierung der gesellschaftlichen Ordnung. Und schließlich musste sich auch die Kirche, die der polnischen Bevölkerung über Jahrhunderte hinweg Halt und Stabilität geboten hatte und gerade in den jüngsten Erfahrungen mit dem Kommunismus (insbesondere während der Zeit des Kriegszustands und der großen Streikwellen der 80er Jahre) auch ein Moment geistiger Freiheit darstellte, im Übergang zur demokratischen Realität mit ihrem schwindenden Einfluss auseinandersetzen.

Die Auswahl der in dieser Arbeit behandelten KünstlerInnen folgt der soeben beschriebenen Situation. So bezog ich mich auf jene KünstlerInnen, die für mich eindeutig die kritische Kunst der 90er Jahre vertraten, jene Generation, deren zentrale und unabdingbare Frage die der Gegenwart und die der Zukunft war, der gesellschaftlichen und politischen Veränderung, der Umbrüche, des Widerstandes auch. Der zweite wesentliche Punkt, der notgedrungen auf das vorhergehende Kriterium folgen musste, war zwischen all diesen individualistischen, in ihren Arbeitsweisen häufig nicht kategorisierbaren KünstlerInnen ein gemeinsames Moment zu finden, einen Konsens. Und so folgte auch diese Auswahl der Frage der Generation. Letztendlich schienen mir die in den 60er Jahren Geborenen am spannendsten. Jene KünstlerInnen, die 1989 ihre Ausbildung abgeschlossen hatten und sozusagen am Beginn ihrer Karrieren direkt von der sozialistischen Realität in die freie westliche Marktwirtschaft übergingen.¹⁶⁹ Jene KünstlerInnen auch, denen sich in ihren jungen Jahren ungeahnte Freiheiten eröffneten, die sich jedoch gleichzeitig auch viel stärker behaupten mussten – nicht nur gegen die westliche Konkurrenz, sondern auch gegen ihre eigene, junge Identität. So wuchsen die KünstlerInnen, welche später als VertreterInnen der kritischen Kunst in Polen bezeichnet wurden, allen voran die Absolventen der Klasse von Grzegorz Kowalski, auf die auch in der vorliegenden Arbeit ein besonderes Augenmerk gerichtet wurde, noch während ihrer Ausbildungszeit mit einem tiefen Bewusstsein für die politischen und sozialen Umstände, die sie umgaben, heran und verarbeiteten diese bereits in ihren

¹⁶⁹ Ujma 2004, S. 47. Auch Magdalena Ujma bezeichnet diese Generation der KünstlerInnen, die sie als RepräsentantInnen der polnischen Kunst der 90er Jahre sieht, in ihrem Aufsatz *Critical Art and What Next?* als „60s class“.

Frühwerken. Darüber hinaus fanden auch jene KünstlerInnen der jüngsten Generation, wie etwa Dorota Nieznalska und Elżbieta Jabłońska ihre Erwähnung, welche die Diskurse der Identitätspolitik der 90er Jahre aufgriffen und in ihren Arbeiten weiterentwickelten.

Katarzyna Kozyra präsentierte als Abschlussarbeit der Klasse für Bildhauerei an der Akademie der Schönen Künste in Warschau eine Arbeit mit dem Titel *Tierpyramide* (Piramida zwierząt, 1993, Abb. 39). Die „lebensgroße“ Skulptur, wie Kozyra die Arbeit auf ihrer Homepage beschreibt, ist eine Nachstellung der Grimm'schen Bremer Stadtmusikanten. Die Darsteller der Tierpyramide jedoch entspringen nicht der Welt der Märchen oder der Fantasie der Künstlerin. Im Gegenteil: Kozyra greift sie aus dem realen Leben. Und so setzt sich das Monument aus vier toten, ausgestopften Tieren zusammen: einem Pferd, einem Hund, einer Katze und einem Hahn.¹⁷⁰ Das zur Arbeit gehörende Video zeigt, wenn man so möchte, den Entstehungsprozess einer der Skulpturen. Zunächst wählt Kozyra das passende Tier aus, wie sie das in einer Stellungnahme beschreibt, die ebenfalls integrativer Teil der Arbeit ist: „Hence there was conscious selection which was the result of the prepared composition. What mattered was what kind of statement they would make, would they be representing themselves or would they be symbols of these animals.“¹⁷¹ In weiterer Folge wird das ausgewählte Pferd eingeschläfert und gehäutet. Die Videokamera dokumentiert den ganzen Prozess und konfrontiert den Betrachter mit der Tötung und der Ausstopfung des Tieres. *Tierpyramide* stellt in Frage. Ethische Normen, Scheinheiligkeit, Berechtigung von Leben und Tod, Körperlichkeit und das Prinzip des Stärkeren. Kozyra hinterfragt aber auch das Kunstwerk an sich. Bis zum Schluss bleibt ungeklärt, was nun wichtiger ist: das Resultat als Objekt im Ausstellungsraum oder der Prozess der Entstehung.

Die Themen, welche die KünstlerInnen in dieser ersten, noch ungewissen Phase der Demokratisierung beschäftigten, waren Ausdruck der laufenden Prozesse der politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Transformation ebenso wie der kulturellen Veränderungen. So erforderten die neuen Umstände auch ein Überdenken alter Strukturen und Rollenbilder. Die ersten zaghaften – wenn auch künstlerisch gewichtigen – Versuche einer feministischen Kunst etwa konnten sich in den 70er

¹⁷⁰ Maurizio Cattelan sollte sich einige Jahre später in zwei Arbeiten (*Love Saves Live*, 1995 und *Love Lasts Forever*, 1999) auf ganz ähnliche Weise mit dem Motiv der Bremer Stadtmusikanten auseinander setzen, indem er die skelettierten Tiere als Skulptur übereinander stellte.

¹⁷¹ Kozyra 1993, 21.02.2010.

Jahren (noch) nicht durchsetzen, da sich der Feminismus in Polen, wie Izabela Kowalczyk das darstellte, erst in den 90er Jahren auf einen theoretischen Überbau berufen konnte. Dennoch war die Auseinandersetzung mit dem Körper, ebenso wie mit männlichen und weiblichen Rollenbildern, die bis dato im patriarchalen Polen klar verteilt waren, eines der großen Themen in der Entwicklung hin zu einer demokratischen Gesellschaft. Außerdem die Auseinandersetzung mit den Potentialen von Macht, Regierungsgewalt und gesellschaftlichen Strukturen und Hierarchien. Artur Żmijewski verändert die gesellschaftlichen Regeln und Normen und hinterfragt sie, indem er sie verschiebt. So lässt er Taubstumme Bachkonzerte singen (*Gesangsstunde II*, 2003), Gelähmte laufen (*Spazieren gehen*, 2001), andere wiederum in einer Gaskammer fangen spielen (*Fangen*, 1999). Er holt die Unsichtbaren, diejenigen, die vergessen und nicht gehört werden, zurück in die Gesellschaft und gibt ihnen ein Stück ihrer Selbstbestimmtheit wieder. Daneben beschäftigt sich Żmijewski vor allem auch mit menschlichem Verhalten, das von Macht angetrieben wird. In *Repetition* (Powtórzenie, 2005, Abb. 40+41) etwa schuf der Künstler eine künstliche, gefängnisähnliche Situation – ein experimentelles Versuchslabor. Per Zeitungsinserat ausgewählte Personen übernahmen die Rollen von Inhaftierten und Wärtern, die Regeln und Machtverhältnisse entsprachen einer realen Gefängnishierarchie. Nach dem Vorbild des Stanford Prison Experiments von Professor Philip Žimbardo, dem bekannten Forschungsprojekt an der Stanford Universität (1971), sollte untersucht werden, wie sich die teilnehmenden Personen unter den Bedingungen von Macht, Überlegenheit und auferlegten sozialen Rollen verhalten, wie sie sich verteidigen und behaupten. „Leben für Leben, Auge für Auge, Zahn für Zahn [...]“ (Exodus, Kap. 21, Vers 23/24) heißt es doch schließlich auch im Alten Testament.¹⁷²

Religion ist ein wesentlicher und bestimmender Teil dieser gesellschaftlichen Konditionen und tradierten Verhaltensnormen, der sozialen Rollen und der gesellschaftlichen Tabus. Daher mussten sich die KünstlerInnen, die mit ihren Arbeiten nach gesellschaftlicher Veränderung, nach Demokratisierung der herrschenden Machtverhältnisse, nach Gleichberechtigung aller Bürgerinnen und Bürger strebten, auch mit dem Einfluss der Kirche auseinandersetzen. Das war die

¹⁷² *Auge um Auge* (Okno za okno, 1998-2000) ist der Titel einer Serie von Fotografien, in denen Artur Żmijewski körperlich Behinderte darstellt, deren amputierte, fehlende Gliedmaßen von gesunden Körpern ergänzt beziehungsweise ausgeliehen werden um die unvollständigen Körper, das Bild zu vervollständigen.

Wurzel, an der die gesellschaftliche Umstrukturierung angepackt werden musste. Denn in der ansonsten immer stärker säkularisierten Welt der Postmoderne hält die katholische Kirche in Polen bis heute ihre Machtposition und bestimmt dabei nicht nur die moralpolitische Wirklichkeit, sondern tritt auch aktiv innerhalb der Bereiche Politik, Kultur und Medien auf. Der Einfluss geht soweit, dass künstlerische Praktiken im Namen der Religion und mit Berufung auf die Verletzung religiöser Gefühle zensuriert werden. Der katholische Charakter des Landes bestimmt also die Fundamente, auf denen die Gesellschaft aufbaut. Die Vorstellungen von familiären Strukturen, Geschlechterrollen und gesellschaftlichen Hierarchien sind auf diese Prägung zurückzuführen. Daher waren die Forderungen nach Liberalisierung und Emanzipation auch ein Befreiungsschlag weg vom Machteinfluss der katholischen Kirche.

Das Ende der kommunistischen Systeme in Mittel-Osteuropa bedeutete in vielerlei Hinsicht einen Punkt der Veränderung und der Neuorientierung. Und so ging es neben der Neuorganisation innerhalb des europäischen respektive globalen Gefüges auch um die lokalen Diskurse. Um Identitätspolitik, um Repräsentation und Selbstbestimmung, aber auch um eine Neudefinition der Moderne. Der Ruf nach Freiheit bedeutete im geschichtsträchtigen Jahr 1989 Freiheit von diktatorischen Systemen, religiösem Reglement, Freiheit der Kunst und der Gedanken. Dabei sah man sich auch mit einer ganz anderen Transformation konfrontiert: „[...] post-communist art is an art that passed from one state after the end of history into the other state after the end of history: from real socialism into post-modern capitalism.“¹⁷³ Die polnische Kunst der 90er Jahre ist auch Ausdruck dieser Umwälzungen. Nun bediente sie sich nämlich offen der Stilelemente der westlichen Moderne. Einflüsse der Werbeindustrie, der Ästhetik der Massenmedien und Motive aus der Welt des Konsums bestimmten die neue Bildsprache. Dabei beschreibt die Orientierung an den Entwicklungen des Westens auch die herrschenden Potentiale von „kultureller Hegemonie“ im Sinne eines Kräfteverhältnisses und der Frage nach der Macht der vorherrschenden Ideen.

Das kulturelle und politische Verhältnis zwischen West- und Osteuropa, wird häufig mit den Begriffen des postkolonialen Diskurses wiedergegeben. Wenngleich Bezeichnungen wie Osteuropa angesichts der geografischen, politischen, kulturellen, ideologischen und historischen Unterschiede der damit zusammengefassten Länder

¹⁷³ Groys 2005a, S 12.

sowie aufgrund der zunehmenden „Verwestlichung“ nur (mehr) als Metapher oder Überbegriff, als Phantom betrachtet werden können. Während im postkolonialen Diskurs jedenfalls ein übertriebener Dualismus prinzipiell abzulehnen ist, da er die bestehenden Herrschaftsverhältnisse zusätzlich verstärkt, wurde er in der vorliegenden Argumentation dennoch aufgegriffen, um auf eine notwendige Differenzierung umstrittener Zuschreibungen wie „Ost“ und „West“ hinzuweisen. Gerade im Falle Polens, das innerhalb der Länder des sozialistischen Blocks immer wieder eine Sonderstellung eingenommen hatte. Der offene Widerstand gegen das kommunistische Regime in Form der unabhängigen Gewerkschaft Solidarność ist dabei nur eines der sichtbaren Zeichen aus der Geschichte der polnischen Opposition. Somit war es auch ein wesentlicher Punkt der Arbeit, sich dem „Phantom“ Osteuropa zu stellen und anstelle dessen die Eigenheiten und Besonderheiten der einzelnen Länder herauszuarbeiten. 20 Jahre nach der symbolischen Öffnung der Grenzen ist immerhin eine zunehmende Präsentation polnischer KünstlerInnen – sowohl in nationalen als auch internationalen Kunstinstitutionen – zu bemerken, und die damit einhergehende Aufarbeitung der KünstlerInnen und ihrer Werke in zahlreichen Ausstellungskatalogen ein erster und wichtiger Schritt, doch generell fehlt es noch stark an einer fundierten und kritischen theoretischen Auseinandersetzung.¹⁷⁴ Dies gilt sowohl auf der allgemeinen Ebene des ehemaligen Ostblocks als auch im Kontext der einzelnen Länder und ihrer spezifischen politischen, ökonomischen und kulturellen Situationen.

Die kulturpolitische Situation Polens nach 1989 ist einzigartig. Das resultiert auch daraus, dass Kunst und Kultur unter den Bedingungen des Kommunismus in Polen eine eigenartige Form von Freiheit genossen, die es ihnen erlaubte, an die internationalen Strömungen wie etwa die abstrakte Kunst der 50er Jahre und die Neoavantgarden der 60er und 70er Jahre anzuschließen. Dadurch blickte die polnische Kunst nach 1989 formal auf eine historisch gewachsene Auseinandersetzung mit der Formensprache des Westens zurück. Inhaltlich hingegen konnte die Diskrepanz nicht deutlicher sein. Während sich die KünstlerInnen des Westens vordergründig mit der Suche nach neuen Formen und Möglichkeiten der Erfahrung befassten, behandelten die polnischen Kuntschaffenden die Themen

¹⁷⁴ Einen interessanten Überblick über die nationalen und internationalen Ausstellungen zeitgenössischer polnischer Kunst zwischen 1989 und 2000, gespickt mit zahlreichen Interviews und Rezensionen, gibt die von Dorota Monkiewicz zusammengestellte Chronik *Kunst und Kunstkritik in Polen*, erschienen im Ausstellungskatalog *in freiheit \ endlich. Polnische Kunst nach 1989*.

Identität, gesellschaftliche Strukturen und den Einfluss von Religion, Körperlichkeit und Sexualität. Das mag angesichts der feministischen Tendenzen der 70er Jahre oder der revolutionären Körper-Aktionskunst der Wiener Aktionisten seit den 60er Jahren unbedeutend erscheinen, und tatsächlich stießen die Themen der polnischen KünstlerInnen im Westen kaum (noch) auf Interesse. Die politischen und gesellschaftlichen Umstände waren jedoch ganz einfach andere. In Polen jedenfalls war die Forderung nach einem liberalen Umgang mit Körper und Sexualität auch in den 90er Jahren noch gleichbedeutend mit einer offenen Kritik am politischen System und der katholischen Kirche. Die bewusste Provokation in dieser Kritik macht die Besonderheit der polnischen Kunst der 90er Jahre aus, denn sie zeugt von einem Moment der Veränderung, in welchem sich Polen nach 1989 wiederfand. Einem Moment des Aufbegehrens und der Rebellion auch. Wenngleich Ausstellungen wie die eingangs zitierte *Irreligion* im Atelier 340 in Brüssel (2001) mittlerweile ihren schockierenden Charakter verloren haben, sind die angestrebten Ziele solcher Projekte angesichts immer wiederkehrender Anschuldigungen der Blasphemie auch heute noch aktuell. Die Auseinandersetzung mit den gerade dargestellten Themen war demnach keine verspätete Imitation strukturalistischer Diskurse oder feministischer Körperkunst, sondern Ausdruck der gesellschaftlichen Transformationsprozesse, welche die polnischen KünstlerInnen mit den Stilelementen der Moderne kombinierten und dadurch eine Überführung der polnischen Wirklichkeit in die Moderne selbst ermöglichten.

8 Anhang

8.1 Kurzbiografien

Marta Deskur

*1962 in Krakau, lebt und arbeitet in Krakau und Paris.

Von 1983 bis 1988 studierte Marta Deskur Malerei an der École des Beaux-Arts in Aix-en-Provence, an der sie 1998 das „Diplôme national supérieur d’expression plastique“ erhielt.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2008 *Medium...Post...Mortem...*, Galerie Baltic, Słupsk
- 2006 *Marta Deskur: Not to be Touched*, Minoritengalerie, Graz
- 2003 *Biały Mazur*, Neuer Berliner Kunstverein
Fanshon, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
- 2001 *Irreligion*, Museum Atelier 340, Brüssel
In Between – Art from Poland, Galerie 400, Chicago
- 2000 *Scena 2000*, CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss
Ujazdowski, Warschau
- 1999 *Family*, Galerie Arsenal, Białystok
- 1998 *Transfer*, Nationalmuseum Królikarnia, Warschau

Katarzyna Górna

*1968 in Warschau, lebt und arbeitet in Warschau.

Von 1989 bis 1994 Studium an der Akademie der Schönen Künste in der Klasse für Bildhauerei bei Prof. Grzegorz Kowalski.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2009 *Gender Check – Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, MUMOK
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien
- 2006 *Madonna*, Blekinge Museum, Karlskrona
- 2005 *(Prologue) New Feminism – New Europe*, Corner House, Manchester
Katarzyna Górna – Happy Birthday, LAZNIA Zentrum für
Zeitgenössische Kunst, Danzig
- 2003 *Biały Mazur*, Neuer Berliner Kunstverein
- 2002 *What the dead bodies trained pupil sees*, Zachęta Nationalgalerie,
Warschau
- 2001 *Irreligion*, Museum Atelier 340, Brüssel
- 1997 *New territory of expression – an internet project*, CSW Zentrum für
Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau

Elżbieta Jabłońska

*1970, lebt und arbeitet in Bydgoszcz.

Elżbieta Jabłońska erhielt 1995 ihren Masterabschluss der Bildenden Künste an der Nikolaus-Kopernikus Universität in Toruń, wo sie seit 1996 selbst lehrt.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2009 *Gender Check – Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, MUMOK
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien
- 2008 *re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er jahre heute*,
Akademie der Künste, Berlin
Translate: The Impossible Collection, Kunstinstitution Wyspa, Danzig
- 2006 *Madonna*, Blekinge Museum, Karlskrona
- 2005 *Sicht der Dinge*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg
- 2004 *Under Red and White Flag. New Art from Poland*, Kunstmuseum
Estland, Tallinn; Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Vilnius
- 2003 *Elżbieta Jabłońska – Help Yourself*, Galerie Baltic, Słupsk
Biały Mazur, Neuer Berliner Kunstverein
- 2002 *Architectures of Gender. Contemporary Women's Art in Poland*,
Sculpture Center, Long Island

Tadeusz Kantor

*1915 in Wielopole Skrzyńskie - 1990 Krakau.

Von 1934 bis 1939 studierte Kantor an der Akademie der Schönen Künste in Krakau, unter anderem beim Maler und Bühnenbildner Karol Frycz. Zwischen 1948 und 1949 und von 1967 bis 1969 unterrichtete er selbst an der Akademie in Krakau.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2009 *Heaven. 2nd Athens Biennial 2009*, Biennale, Athen
An Impossible Journey: The Art and Theatre of Tadeusz Kantor,
Sainsbury Zentrum für Visuelle Kunst, Norwich
- 2007 *Asteism – Joke and authority*, Galerie Program, Warschau
Fluxus East, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
- 2006 *In Poland, That is where?* CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst –
Schloss Ujazdowski, Warschau
4. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst, Berlin
- 2005 *Das unmögliche Theater*, Kunsthalle Wien
Tadeusz Kantor. Interior of the Imagination, Zachęta
Nationalgalerie, Warschau
- 1999 *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, Queens
Museum, New York
- 1994 *Europa, Europa – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und
Osteuropa*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik
Deutschland, Bonn
- 1982 *40. Internationale Kunstausstellung, Biennale Venedig*
- 1959 *documenta 2*, documenta, Kassel

Grzegorz Klamán

*1959 in Nowy Targ (Neumarkt), lebt und arbeitet in Danzig.

Grzegorz Klamán machte 1980 den Abschluss am Staatlichen Lyzeum für Plastische Techniken („Die Kenar-Schule“) in Zakopane und studierte von 1980 bis 1985 am Institut für Skulptur der Staatlichen Hochschule für Plastische Kunst (heute Akademie der Bildenden Künste) in Danzig bei Professor Franciszek Duszeńko. Seit 1985 arbeitet er selbst im pädagogischen Bereich und leitet eine multimediale Werkstatt an der Akademie der Bildenden Künste in Danzig. Außerdem ist er Mitbegründer der autonomen Kunstinstitution Wyspa (Insel) – Keimzelle des Kunstzentrums „Laznia“ und Vorsitzender der Stiftung Wyspa Progress.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2010 *A Subjective Bus Line*, Kunstinstitution Wyspa, Danzig
- 2009 *Positionen der Polnischen Gegenwartskunst*, Museum Junge Kunst, Frankfurt/Oder
Interventions, Nationalmuseum Warschau
- 2008 *Banana Republic – Polish expressive art of the 80ies*, LAZNIA Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Danzig
- 2006 *Patriotism Tomorrow*, Kunstinstitution Wyspa, Danzig
- 2004 *BEYOND THE RED HORIZON – new art from Poland and Russia*, CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau
- 2003 *Grzegorz Klamán – Fahnen für Europa*, Österreichisches Kulturforum, Warschau
- 2002 *Dangerous liaison*, Galerie Arsenal, Posen
- 2000 *in freiheit \ endlich*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
- 1999 *Grzegorz Klamán – Anatrophy*, LAZNIA Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Danzig
- 1991 *Doppelte Identität*, Museum Wiesbaden

Katarzyna Kozyra

*1963 in Warschau, lebt und arbeitet in Warschau, Trento und Berlin.

Katarzyna Kozyra studierte von 1985 bis 1988 Deutsche Philologie an der Universität Warschau. Zwischen 1988 und 1993 besuchte sie die Klasse für Bildhauerei an der Akademie der Schönen Künste bei Prof. Grzegorz Kowalski und 1998 absolvierte sie ein postgraduales Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig im New Media Workshop bei Professor Helmut Mark.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2010 *Without Borders*, KulturKontakt Austria / Galerie ArtPoint, Wien
- 2009 *Invasion of Sound. Music and the Visual Arts*, Zachęta Nationalgalerie, Warschau
- 2008 *re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er jahre heute*, Akademie der Künste, Berlin
Summertale, Galerie ZAK | BRANICKA, Berlin

2007	<i>Depression</i> , Galerie Arsenal, Białystok
2005	<i>Das unmögliche Theater</i> , Kunsthalle Wien
2004	<i>Under Red and White Flag. New Art from Poland</i> , Kunstmuseum Estland, Tallinn; Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Vilnius
2002	<i>Dangerous liaison</i> , Galerie Arsenal, Posen
1999	<i>After the Wall</i> , Moderna Museet, Stockholm <i>Men's Bathhouse</i> , Polish Pavillon, 48. Internationale Kunstausstellung, Biennale Venedig
1996	<i>Olympia</i> , CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau

Zofia Kulik

*1947 in Breslau, lebt und arbeitet in Łomianki.

Von 1965 bis 1971 studierte sie an der Akademie der Schönen Künste in Warschau, Institut für Bildhauerei im Atelier von Professor Jerzy Jarnuszkiewicz und bei Professor Oskar Hansen. Von 1970 bis 1987 bildete sie gemeinsam mit Przemysław Kwiek das KünstlerInnenduo KwieKulik.

Ausstellungen (Auswahl)

2009	<i>KwieKulik. Form is a fact of society</i> , Galerie BWA, Breslau <i>Gender Check – Rollenbilder in der Kunst Osteuropas</i> , MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien <i>11. Istanbul Biennial</i> , Biennale Istanbul
2008	<i>Zofia Kulik: Splendour of myself V</i> , ZAK BRANICKA, Berlin
2007	<i>documenta 12</i> , documenta, Kassel
2006	<i>1,2,3...Avant-Gardes</i> , CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau
2005	<i>51. Internationale Kunstausstellung, Biennale Venedig</i>
2004	<i>Arteast 2000+</i> , Moderna Galerija, Ljubljana <i>Zofia Kulik: From Siberia to Cyberia</i> , Zachęta Nationalgalerie, Warschau
2002	<i>Dangerous liaison</i> , Galerie Arsenal, Posen
2001	<i>Irreligion</i> , Museum Atelier 340, Brüssel
1999	<i>Art in Central Europe</i> , MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien
1997	<i>47. Internationale Kunstausstellung, Biennale Venedig</i>
1991	<i>Doppelte Identität</i> , Museum Wiesbaden

Dorota Nieznalska

*1973 in Danzig, lebt und arbeitet in Danzig.

Von 1992 bis 1999 studierte Dorota Nieznalska im Fachbereich Skulptur bei Professor Franciszek Duszeńko und Multimedia bei Professor Grzegorz Kłaman an der Akademie der Bildenden Künste in Danzig.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2009 *Dorota Nieznalska*, Galerie Piekary, Posen
- 2008 *Friction and Conflict*, Kalmar Kunstmuseum
- 2006 *Dorota Nieznalska*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg
- 2005 *UN/REAL?* Kunstinstitution Wyspa, Danzig
- 2003 *Biały Mazur*, Neuer Berliner Kunstverein
- 2001 *Pasja*, Galerie Wyspa, Danzig
- 2000 *Scena 2000*, CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau
- 1999 *Public Relations – Kunst aus Danzig*, Laboratorium Galerie Sypka, Brunn

Robert Rumas

*1966 in Kielce, lebt und arbeitet in Danzig.

Von 1987 bis 1991 besuchte Rumas die Akademie der Bildenden Künste in Danzig und arbeitete dort zwischen 1987 und 1989 mit dem Atelier von Professor Witosław Czerwonka zusammen. Er ist Mitbegründer der Galerie Wyspa in Danzig, die er von 1988 bis 1990 leitete.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2009 *Gone to Croatan*, Zentrum für Zeitgenössische Kunst Znaki Czasu, Toruń
- 2008 *The Red Eye Effect. Polish Photography in the 21st Century*, Zachęta Nationalgalerie, Warschau
- 2006 *Policija / Police*, Galerie Bunkier Stzuki, Krakau
In Poland, That is where? CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau
- 2005 *Sicht der Dinge*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg
- 2004 *Re: location/Shake*, LAZNIA Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Danzig
- 2002 *Plain Air*, Kunsthalle Wien
- 2001 *Irreligion*, Museum Atelier 340, Brüssel
In Between – Art from Poland, Galerie 400, Chicago
- 2000 *in freiheit \ endlich*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
- 1999 *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm
- 1995 *Antibodies*, CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau

Adam Rzepcki

*1950 in Krakau.

Studium der Kunstgeschichte an der Jagiellonian Universität in Krakau. 1979 gründete er gemeinsam mit Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Makary Andrzej Wielogórski und Andrzej Świetlik die Künstlergruppe Łódź Kaliska, deren Mitglied er seitdem ist.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2009 *Frankness and baloney. The ethics behind Łódź Kaliska works in the period of 1979-1989*, Museum Sztuki, Łódź
- 2008 *Banana Republic – Polish expressive art of the 80ies*, LAZNIA Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Danzig
- 2007 *Asteism – Joke and authority*, Galerie Program, Warschau
- 2006 *In Poland, That is where?* CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau
Mentality. Łódź Biennale 2006, Biennale Łódź
- 2004 *Inc. Art Towards Corporate Taking Over Places of public Expression (in Poland)*, Galerie Program, Warschau
- 2002 *Łódź Kaliska – Multimedia*, Galerie Program, Warschau

Artur Żmijewski

*1966 in Warschau, lebt und arbeitet in Warschau.

Von 1990 bis 1995 Studium bei Professor Grzegorz Kowalski an der Akademie der Schönen Künste in der Klasse für Bildhauerei.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2010 *Habana Libre*, Kalmar Konstmuseum
- 2009 *Artur Żmijewski: Democracies*, daadgalerie, Berlin; Stiftung Galerie Foksal, Warschau
11. Istanbul Biennial, Biennale Istanbul
- 2008 *Translate: The Impossible Collection*, Kunstinstitution Wyspa, Danzig
Artur Żmijewski: The Social Studio, BAK basis voor actuele kunst, Utrecht
- 2007 *Artur Żmijewski – Ausgewählte Arbeiten*, Neuer Berliner Kunstverein
documenta 12, documenta, Kassel
- 2006 *1,2,3...Avant-Gardes*, CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau
Policija / Police, Galerie Bunkier Stzuki, Krakau
- 2005 *Artur Żmijewski*, Kunsthalle Basel
Das unmögliche Theater, Kunsthalle Wien
- 2004 *Privatisations – Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa*, KW Kunstwerke Berlin
Artur Żmijewski: Singing Lesson, Kunsthalle Helsinki
- 2003 *Pawel Althamer & Artur Żmijewski*, Kunstverein Düsseldorf
- 2000 *in freiheit \ endlich*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
- 1999 *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm

8.2 Bibliografie

Altmann 2009

Susanne Altmann, Made in Poland, in: art. Das Kunstmagazin, 1/2009, S. 18-29.

Altmann/Billig 2006

Susanne Altmann/Volkmar Billig, Mechanismen des Vergessens. Marginalisierung und Kanonbildung in der Gegenwartskunst. Materialien zu einer deutsch-polnischen Konferenz (Tagungsband, Motorenhalle Projektzentrum für zeitgenössische Kunst, Dresden 2006), Frankfurt am Main 2006.

Auslander 2005

Philip Auslander, On the Performativity of Performance Documentation, in: Barbara Clausen (Hg.), After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art (Symposiums-Publikation, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2005), Wien 2005, S. 21-33.

Belting 2001

Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

Belting 2002

Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 2002².

Bernhardt/Piotrowski 2006

Katja Bernhardt/Piotr Piotrowski, Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag, Berlin 2006.

Bhabha 2000

Homi K. Bhabha, Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000.

Bourriaud 2002

Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, Dijon 2002.

Cichocki 2005

Sebastian Cichocki, Ausgewählte Stichwörter aus dem nicht existierenden Wörterbuch der kritischen Kunst in Polen, in: Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie (Hg.), Sicht der Dinge. Positionen aktueller Kunst in Polen (Kat. Ausst., Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2005), Regensburg 2005, S. 34-57.

Cichocki 2007

Sebastian Cichocki, Grzegorz Klamon, in: Grzegorz Borkowski/Adam Mazur/Monika Branicka (Hg.), New Phenomena in Polish Art After 2000 (Kat. Ausst., CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau 2005-2006), Warschau 2007, S. 286-289.

Cichocki/Żmijewski 2007

Sebastian Cichocki/Artur Żmijewski, Die Entkleidung von der Phantasie. Interview mit Artur Żmijewski, in: Artur Żmijewski. Ausgewählte Arbeiten (Kat. Ausst., Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2007), Leipzig 2007, S. 65-80.

Creischer/Krümmel/Enwezor 2000

Alice Creischer/Clemens Krümmel/Okwui Enwezor, Die Documenta 11 hat schon begonnen. Ein Interview mit Okwui Enwezor, in: Texte zur Kunst, 38, 2000, S. 70-79.

Czubak 1999

Bożana Czubak, Robert Rumas, in: Bojana Pejić/David Elliott (Hg.), After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe. Band 2 (Kat. Ausst., Moderna Museet, Stockholm 1999/2000; Ludwig Museum, Budapest 2000; Hamburger Bahnhof, Berlin 2000/2001), Stockholm 1999, S. 167.

Dalos 2009

György Dalos, Der Vorhang geht auf. Das Ende der Diktaturen in Osteuropa, München 2009.

Davies 1981

Norman Davies, God's Playground. A History of Poland, Oxford 1981.

Davies 2000

Norman Davies, Im Herzen Europas. Geschichte Polens, München 2000.

Derrida 1995

Jaques Derrida, Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale, Frankfurt am Main 1995.

Deuchler 1986

Florens Deuchler, Die Malerei der Gotik, in: Christoph Wetzel (Hg.), Neue Belser Stilgeschichte. Band IV Romanik-Gotik-Byzanz, Stuttgart/Zürich 1986, S. 305-351.

Elkins 2004

James Elkins, On the Strange Place of Religion in Contemporary Art, New York 2004.

Enwezor 2002

Okwui Enwezor, Die Black Box, in: Documenta 11. Plattform 5 (Kat. Ausst., Documenta 11, Kassel 2002), Ostfildern 2002, S. 42-55.

Erjavec 2005

Aleš Erjavec, Die neuen Vorzeichen der Kunst. Eine Fallstudie zu Mittel- und Osteuropa, in: Boris Groys/Anne von der Heiden /Peter Weibel (Hg.), Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus, Frankfurt am Main 2005, S. 508-535.

Folie 2005a

Sabine Folie, Im Gespräch mit Katarzyna Kozyra, in: Das unmögliche Theater. Performativität im Werk von Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusmirowski und Artur Żmijewski (Kat. Ausst., Kunsthalle, Wien 2005; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2006; Nationalmuseum, Krakau 2006), Nürnberg 2005, S. 50-66.

Folie 2005b

Sabine Folie, Das reale Leben als Bühne für die „Realität des niedrigsten Ranges“: „Abgenutzt, altes Gerümpel, einfach: armselig.“, in: Das unmögliche Theater. Performativität im Werk von Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusmirowski und Artur Żmijewski (Kat. Ausst., Kunsthalle, Wien 2005; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2006; Nationalmuseum, Krakau 2006), Nürnberg 2005, S. 27-36.

Foucault 1976

Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main 1976.

Fuchs 2003

Rainer Fuchs, Öffentliche Rituale. Körperpolitik – Medienrealität – Kunstbetrieb, in: Öffentliche Rituale. Kunst / Video aus Polen (Kat. Ausst., MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2003), Wien 2003, S. 8-37.

Groys 2005a

Boris Groys, Privatisations, or The Artificial Paradises of Post-Communism, in: Privatisations (Kat. Ausst., KW Kunstwerke, Berlin 2004), Frankfurt am Main 2005, S. 7-15.

Groys 2005b

Boris Groys, Die postkommunistische Situation, in: Boris Groys/Anne von der Heiden/Peter Weibel (Hg.), Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus, Frankfurt am Main 2005, S. 36-48.

Groys 2006

Boris Groys, Das kommunistische Postskriptum, Frankfurt am Main 2006.

Groys 2008a

Boris Groys, Religion in the Age of Digital Reproduction, in: e-flux journal, 4, 03/2009 (19.01.2010), URL: <http://www.e-flux.com/journal/view/49>.

Groys 2008b

Boris Groys, Das Medium Religion, in: Medium Religion. Glaube. Geopolitik. Kunst (Brosch. Ausst., ZKM Museum für neue Kunst, Karlsruhe 2008/2009), Karlsruhe 2008, S. 12-42.

Groys/Hlavajova 2009

Boris Groys/Maria Hlavajova, In the Absence of the Horizon, in: Maria Hlavajova/Sven Lütticken/Jill Winder (Hg.), The Return of Religion and Other Myths: A Critical Reader in Contemporary Art, Utrecht 2009, S. 72-81.

Groys/Hollein/Fontán del Junco 2008

Boris Groys/Max Hollein/Manuel Fontán del Junco, Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960-1990 (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2008; Fundación Juan March, Madrid 2008/2009), Ostfildern 2008.

Groys/Weibel 2008

Boris Groys/Peter Weibel, Einführung, in: Medium Religion. Glaube. Geopolitik. Kunst (Brosch. Ausst., ZKM Museum für neue Kunst, Karlsruhe 2008/2009), Karlsruhe 2008, S. 3-11.

Guha 2000

Ranajit Guha, On Some Aspects of the Historiography of Colonial India, in: Vinayak Chaturvedi (Hg.), Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial, London/New York 2000, S. 1-7.

Guha/Spivak 1988

Ranajit Guha/Gayatri Chakravorty Spivak, Selected Subaltern Studies, New York 1988.

Guldan 1966

Ernst Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz 1966.

Hanafi 2005

Hassan Hanafi, Den Westen studieren, in: KulturAustausch, 55, 1/2005, S. 19-21.

Hlavajova/Lütticken/Winder 2009

Maria Hlavajova/Sven Lütticken/Jill Winder (Hg.), The Return of Religion and Other Myths: A Critical Reader in Contemporary Art, Utrecht 2009.

Holzer 2007

Jerzy Holzer, Polen und Europa. Land, Geschichte, Identität, Bonn 2007.

Hoptman/Pospiszyl 2002

Laura Hoptman/Tomáš Pospiszyl, Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s, New York 2002.

IRWIN 2006

IRWIN, East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe, London 2006.

Jonas/Mangolte 2005

Joan Jonas/Babette Mangolte, A Conversation, in: Barbara Clausen (Hg.), After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art (Symposiums-Publikation, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2005), Wien 2005, S. 51-65.

Kat. Ausst., Biennale Venedig 1999

Katarzyna Kozyra, The Men's Bathhouse (Kat. Ausst., Polnischer Pavillon der 48. Internationalen Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 1999), Warschau 1999.

Kat. Ausst., documenta und Museum Fridericianum 2007

documenta 12 (Kat. Ausst. documenta und Museum Fridericianum, Kassel 2007), Köln 2007.

Kat. Ausst., Kunsthalle Basel/Biennale Venedig 2005

Joanna Mytkowska (Hg.), Artur Żmijewski. If it happened only once it's as if it never happened. Einmal ist keinmal (Kat. Ausst., Kunsthalle, Basel 2005; Polnischer Pavillon der 51. Internationalen Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 2005), Ostfildern 2005.

Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2009

1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft? Anmerkungen zum Epochenbruch (Kat. Ausst., Kunsthalle, Wien 2009; Villa Schöningen, Potsdam 2010), Wien 2009.

Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau 1995

Matthias Flügge, Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 1995; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 1995; Galerie der Hauptstadt, Prag 1995), Berlin 1995.

Kierkegaard 2005

Sören Kierkegaard, Furcht und Zittern, in: ders., Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst, München 2005, S. 179-326.

Kluszczyński 2004

Ryszard W. Kluszczyński, Video Art in Poland, in: Magdalena Lewoc (Hg.), Contemporary identities. Current artistic creation in Poland (Kat. Ausst., espace apollonia, Straßburg 2004; Museum der Fotografie, Thessaloniki 2005; Nationalmuseum, Stettin 2005), Stettin 2004, S. 76-83.

Kowalczyk 2003

Izabela Kowalczyk, Von feministischen Interventionen bis zum Postfeminismus, in: Anda Rottenberg (Hg.), biały mazur (Kat. Ausst., Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2003; Galerie Bunkier Sztuki, Krakau 2004), Warschau 2003, o.S.

Kowalczyk 2005

Izabela Kowalczyk, Feministische Kunst in Polen, in: Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie (Hg.), Sicht der Dinge. Positionen aktueller Kunst in Polen (Kat. Ausst., Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2005), Regensburg 2005, S. 18-33.

Kowalczyk 2007

Izabela Kowalczyk, Zwischen Zensur und Verletzung religiöser Gefühle. Religiöse Themen in der polnischen kritischen Kunst seit 1989, in: Kunst und Kirche, 3/2007, S. 21-28.

Kowalczyk 2009a

Izabela Kowalczyk, The allure of power (on dispersed power, ideology and seeing), in: ders., Uroki władzy (O władzy rozproszonej, Ideologii i widzeniu) (Kat. Ausst., Galerie Miejska Arsenal, Posen 2009), Posen 2009, S. 32-47.

Kowalczyk 2009b

Izabela Kowalczyk, The Ambivalent Beauty, in: Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe (Kat. Ausst., MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009/2010; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2010), Wien 2009, S. 38-45.

Kozyra 1993

Katarzyna Kozyra, Pyramid of Animals. Artist Statement, 1993 (21.02.2010), URL: <http://katarzynakozyra.pl/main/text/7/piramid-of-animals>.

Krajewski 2007

Marek Krajewski, Elżbieta Jabłońska, in: Grzegorz Borkowski/Adam Mazur/Monika Branicka (Hg.), New Phenomena in Polish Art After 2000 (Kat. Ausst., CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau 2005-2006), Warschau 2007, S. 282-285.

Kravagna 2006

Christian Kravagna, Postkoloniale Blicke, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006², S. 250-253.

Kulik 1997

Zofia Kulik, Symbolic Weapon IV (Kat. Ausst., Polnischer Pavillon der 47. Internationalen Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 1997), Warschau 1997.

Landry/MacLean/Spivak 2008

Donna Landry/Gerald MacLean/Gayatri Chakravorty Spivak, Ein Gespräch über Subalternität, in: Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien 2008, S. 119-148.

Leszkowicz 2007

Paweł Leszkowicz, Polnische Madonnen, in: Kunst und Kirche, 3/2007, S. 13-20.

Malik 2009

Kenan Malik, The God Wars in Perspective, in: Maria Hlavajova/Sven Lütticken/Jill Winder (Hg.), The Return of Religion and Other Myths: A Critical Reader in Contemporary Art, Utrecht 2009, S. 118-136.

Do Mar Castro Varela/Dhawan

María do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005.

Marx/Engels 2009

Karl Marx/Friedrich Engels, Manifest der Kommunistischen Partei, Ditzingen 2009 (Nachdruck der Erstausgabe London 1848).

Moll 2008

Frank-Thorsten Moll, Die Documenta 11 und der postkoloniale Diskurs. Kunstaussstellungen im Zeitalter von Globalisierung und Postkolonialismus, Saarbrücken 2008.

Monkiewicz 2000

Dorota Monkiewicz, Kunst und Kunstkritik in Polen. 1989-2000, in: in freiheit \ endlich. Polnische Kunst nach 1989 (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 2000; Nationalmuseum, Warschau 2001), Baden-Baden 2000, S. 115-179.

Olkowski 2007

Dorothea Olkowski, Katarzyna Kozyra: The Fate of the Animals and the Voice of the Prima Donna, in: Katarzyna Kozyra. In Art Dreams Come True (Kat. Ausst., BWA Galerien für Zeitgenössische Kunst, Breslau 2007), Ostfildern 2007, S. 8-27.

Pachmanová 2009

Martina Pachmanová, In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discours in Contemporary Art Theory, in: Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe (Kat. Ausst., MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009/2010; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2010), Wien 2009, S. 241-248.

Paczkowski 2004

Andrzej Paczkowski, Polen, der „Erbfeind“, in: Stéphane Courtois/Nicolas Werth/Jean-Lois Panné u.a. (Hg.), Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror, München/Zürich 2004, S. 397-429.

Papamichali 2009

Tereza Papamichali, On workshop and process: Warsaw's art scene, in: Kaput, 5, 05/09 (05.11.2009), URL: <http://www.kaput.gr/05/papamichali.html>.

Pejić 1999

Bojana Pejić, The Dialectics of Normality, in: Bojana Pejić/David Elliott (Hg.), After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe. Band 1 (Kat. Ausst., Moderna Museet, Stockholm 1999/2000; Ludwig Museum, Budapest 2000; Hamburger Bahnhof, Berlin 2000/2001), Stockholm 1999, S. 16-27.

Piotrowski 1999

Piotr Piotrowski, The Grey Zone of Europe, in: Bojana Pejić/David Elliott (Hg.), After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe. Band 1 (Kat. Ausst., Moderna Museet, Stockholm 1999/2000; Ludwig Museum, Budapest 2000; Hamburger Bahnhof, Berlin 2000/2001), Stockholm 1999, S. 35-41.

Piotrowski 2006

Piotr Piotrowski, Von der Neoavantgarde zur kritischen Kunst – vom weichen Sozialismus zur unvollkommenen Demokratie, in: Kontakt ... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe (Kat. Ausst., MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2006), Wien 2006, S. 62-73.

Piotrowski 2008

Piotr Piotrowski, Jenseits der Demokratie. Zum Verhältnis von Kunst, Staat und Kirche in Polen, in: springerin, 14, 4/2008, S. 42-47.

Piotrowski 2009

Piotr Piotrowski, In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989, London 2009.

Porębski 1994

Mieczysław Porębski, Tadeusz Kantor, in: Ryszard Stanisławski/Christoph Brockhaus, Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Band 1 Bildende Kunst, Fotografie, Videokunst (Kat. Ausst., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994), Bonn 1994, S. 291-294.

Potocka 2004

Maria Anna Potocka, Katarzyna Górna – A Discussion with Symbols, in: Happy Birthday. Katarzyna Górna 1994-2004 (Kat. Ausst., Galerie Bunkier Sztuki, Krakau 2004), Krakau 2004, S. 6-17.

Rauchenberger/Kölbl 2007

Johannes Rauchenberger/Alois Kölbl, Madonna im Marmeladenglas: Kunst als blasphemische Gesellschaftsanalyse. Robert Rumas im Gespräch mit Johannes Rauchenberger und Alois Kölbl, in: Kunst und Kirche, 3/2007, S. 29-34.

Report 2008

Report. Magazin für Kunst und Zivilgesellschaft in Zentral- und Osteuropa, 1/2008.

Rhode 1966

Gotthold Rhode, Geschichte Polens. Ein Überblick, Darmstadt 1966.

Ronduda 2007

Łukasz Ronduda, Neue rote Kunst. Soz-Art – ein Versuch der Revitalisierung avantgardistischer Strategien in der polnischen Kunst der 1970er Jahre, in: Georg Schöllhammer (Hg.), Documenta Magazine N° 1–3. Reader, Köln 2007, S. 198-213.

Ronduda/Woliński/Wieder 2007

Łukasz Ronduda/Michal Woliński/Axel John Wieder, Games, Actions and Interactions: Film and the Tradition of Oskar Hansen's Open Form, in: Łukasz Ronduda/Florian Zeyfang (Hg.), 1,2,3... Avant-Gardes. Film / Art between Experiment and Archive (Kat. Ausst., CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau 2006/2007; Künstlerhaus, Stuttgart 2007; sala rekald, Bilbao 2007/2008), Berlin 2007, S. 88-103.

Rottenberg 2003

Anda Rottenberg, Biały Mazur oder Die letzte Masurka, in: ders., biały mazur (Kat. Ausst., Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2003; Galerie Bunkier Sztuki, Krakau 2004), Warschau 2003, o.S.

Rottenberg 2006

Anda Rottenberg, Art in Poland 1945-2005, Warschau 2006.

Said 1985

Edward Said, Orientalism Reconsidered, in: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen u.a. (Hg.), Europe and Its Others. Band 1 (Tagungsband Universität, Essex 1985), Colchester 1985, S. 14-27.

Schlaegel 2009

Andreas Schlaegel, You say goodbye, I say hello. Relational Aesthetics, in: Spike, 22, 2009, S. 26-37.

Schöllhammer 2007

Georg Schöllhammer (Hg.), Documenta Magazine N° 1–3. Reader, Köln 2007.

Schütz 1990

Heinz Schütz, Ich bin überzeugt, daß der Raum der Kunst und der Raum unseres Lebens zwei verschiedene Räume sind. Ein Gespräch mit Erik Bulatov, in: Kunstforum, 106, 1990, S. 256-261.

Schwebel 2002

Horst Schwebel, Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002.

Sienkiewicz 2008

Karol Sienkiewicz, Zofia Kulik, 2008 (21.02.2010), URL: http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_kulik_zofia.

Smolar 2008

Aleksander Smolar, Geschichtspolitik in Polen, in: Transit. Europäische Revue, 35, 2008, S. 50-67.

Spivak 1998

Gayatri Chakravorty Spivak, In Other Worlds. Essays in cultural politics, New York/London 1998.

Spivak 1999

Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak? in: ders., A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present, Cambridge/London 1999.

Spivak 2008

Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak?, in: ders., Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien 2008, S. 17-118.

Stalin 1976

Józef W. Stalin, Über die Aufgaben der Wirtschaftler. Rede auf der ersten Unionskonferenz der Funktionäre der sozialistischen Industrie, 4. Februar 1931, in: ders., Werke, Band 13. Juli 1930 - Januar 1934, Dortmund 1976².

Stanislawski/Brockhaus 1994

Ryszard Stanislawski/Christoph Brockhaus, Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Band 1-4 (Kat. Ausst., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994), Bonn 1994.

Szylak 1999

Aneta Szylak, Katarzyna Kozyra, in: Bojana Pejić/David Elliott (Hg.), After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe. Band 2 (Kat. Ausst., Moderna Museet, Stockholm 1999/2000; Ludwig Museum, Budapest 2000; Hamburger Bahnhof, Berlin 2000/2001), Stockholm 1999, S. 89.

Szylak 2004

Aneta Szylak, Ten Years of Disturbance. Polish Art 1993-2003, in: Magdalena Lewoc (Hg.), Contemporary identities. Current artistic creation in Poland (Kat. Ausst., espace apollonia, Straßburg 2004; Museum der Fotografie, Thessaloniki 2005; Nationalmuseum, Stettin 2005), Stettin 2004, S. 7-16.

Teuber 2000

Dirk Teuber, in Freiheit \ endlich – Polnische Kunst nach 1989. Zur Ausstellung, in: in freiheit \ endlich. Polnische Kunst nach 1989 (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 2000; Nationalmuseum, Warschau 2001), Baden-Baden 2000, S. 14-20.

Ujma 2004

Magdalena Ujma, Critical Art and What Next?, in: Magdalena Lewoc (Hg.), Contemporary identities. Current artistic creation in Poland (Kat. Ausst., espace apollonia, Straßburg 2004; Museum der Fotografie, Thessaloniki 2005; Nationalmuseum, Stettin 2005), Stettin 2004, S. 46-52.

Vergine 2000

Lea Vergine, Diffused Body and Mystical Body, in: ders., Body Art and Performance. The Body as Language, Mailand 2000, S. 269-291.

Wege 2006

Astrid Wege, Partizipation, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006², S. 236-240.

Weibel 2005

Peter Weibel, Der Kalte Krieg und die Kunst, in: Boris Groys/Anne von der Heiden/Peter Weibel (Hg.), Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus, Frankfurt am Main 2005, S. 49-55.

Wróblewska 2007

Hanna Wróblewska, Beginning and [Happy?] End: On Kozyra's Performativity, in: Katarzyna Kozyra. In Art Dreams Come True (Kat. Ausst., BWA Galerien für zeitgenössische Kunst, Breslau 2007), Ostfildern 2007, S. 28-34.

Wróblewska 2008

Hanna Wróblewska, Polish art at the beginning of the twenty-first century, or right in the center of our (polish) attention, in: Marek Bartelik (Hg.), POZA. On the Polishness of Polish Contemporary Art (Kat. Ausst., Real Art Ways, Hartford Connecticut 2006/2007), Hartford Connecticut 2008, S. 24-29.

Zabel 1998

Igor Zabel, We and the Others, in: Moscow Art Magazine, 22, 1998, S. 27-35.

Železnik 2001

Adela Železnik, Katarzyna Kozyra. Blood Ties, in: Zdenka Badovinac/Peter Weibel, Arteast 2000+ The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana (Kat. Ausst., Metelkova, Ljubljana 2000; Orangerie Congress, Innsbruck 2001), Wien/Bozen 2001, S. 116-117.

Žižek 2001

Slavoj Žižek, Multiculturalism, Or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism, in: Zdenka Badovinac/Peter Weibel, Arteast 2000+ The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana (Kat. Ausst., Metelkova, Ljubljana 2000; Orangerie Congress, Innsbruck 2001), Wien/Bozen 2001, S. 34-52 (ursprünglich erschienen in: New Left Review, 225, 1997, S. 28-51).

Žmijewski 2005

Artur Żmijewski, Lieblingskunsttheorie (Auszüge), in: Joanna Mytkowska (Hg.), Artur Żmijewski. If it happened only once it's as if it never happened. Einmal ist keinmal (Kat. Ausst., Kunsthalle, Basel 2005; Polnischer Pavillon der 51. Internationalen Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 2005), Ostfildern 2005, S. 162-167.

Verwendete Webadressen

Arte

URL: <http://plus7.arte.tv/de/1697660,cmc=2890840,scheduled=2865038.html> (Stand: 23.10.2009).

Basislexikon Literaturwissenschaft (Fakultät für Philologie, Ruhr-Universität Bochum)

URL: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/basislexikon> (Stand: 07.03.2010).

E-flux Journal

URL: <http://www.e-flux.com/journal/view/49> (Stand: 19.01.2010).

Hessischer Rundfunk

URL: http://www.hronline.de/website/specials/documenta/index.jsp?key=standard_podcasting_documenta07&rubrik=25910&start=2 (Stand: 21.02.2010).

URL: http://www.mp3.podcast.hr-online.de/mp3/podcast/documenta07/lunch_lectures_-_folge_27.mp3 (Stand: 21.02.2010).

Kaput – Online Art Magazine

URL: <http://www.kaput.gr/05/papamichali.html> (Stand: 05.11.2009).

Katarzyna Kozyra

URL: <http://www.katarzynakozyra.pl/biography> (Stand: 24.02.2010).

MIT World – Massachusetts Institute of Technology

URL: <http://www.mitworld.mit.edu/video/640> (Stand: 19.01.2010).

Polnische Kultur

URL: <http://www.culture.pl> (Stand: 26.02.2010).

Verfassungen der Welt

URL: <http://www.verfassungen.eu/pl/verf21-i.htm> (Stand: 23.02.2010).

8.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kunst und Kirche, 3/2007, S. 23.

Abb. 2: Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie (Hg.), Sicht der Dinge. Positionen aktueller Kunst in Polen (Kat. Ausst. Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2005), Regensburg 2005, S. 62.

Abb. 3: Katarzyna Kozyra. The Men's Bathhouse (Kat. Ausst., Polnischer Pavillon, 48. Internationale Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 1999), Warschau 1999, S. 25.

Abb. 4: Katarzyna Kozyra. The Men's Bathhouse (Kat. Ausst., Polnischer Pavillon, 48. Internationale Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 1999), Warschau 1999, S. 28.

Abb. 5: Das unmögliche Theater. Performativität im Werk von Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusmirowski und Artur Żmijewski (Kat. Ausst., Kunsthalle, Wien 2005; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2006; Nationalmuseum, Krakau 2006), Nürnberg 2005, S. 55.

Abb. 6: Das unmögliche Theater. Performativität im Werk von Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusmirowski und Artur Żmijewski (Kat. Ausst., Kunsthalle, Wien 2005; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2006; Nationalmuseum, Krakau 2006), Nürnberg 2005, S. 53.

Abb. 7: documenta 12 (Kat. Ausst. documenta und Museum Fridericianum, Kassel 2007), Köln 2007, S. 327.

Abb. 8: Kunst und Kirche, 3/2007, S. 43.

Abb. 9: Katarzyna Kozyra. The Men's Bathhouse (Kat. Ausst., Polnischer Pavillon, 48. Internationale Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 1999), Warschau 1999, S. 52.

Abb. 10: Katarzyna Kozyra. The Men's Bathhouse (Kat. Ausst., Polnischer Pavillon, 48. Internationale Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 1999), Warschau 1999, S. 53.

Abb. 11: Katarzyna Kozyra. The Men's Bathhouse (Kat. Ausst., Polnischer Pavillon, 48. Internationale Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 1999), Warschau 1999, S. 41.

Abb. 12: Vincent Pomarède/Stéphane Guégan u.a (Hg.), Ingres. 1780-1867 (Kat. Ausst., Musée du Louvre, Paris 2006), Paris 2006, S. 379.

Abb. 13: Bojana Pejić/David Elliott (Hg.), *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe. Band 2* (Kat. Ausst., Moderna Museet, Stockholm 1999/2000; Ludwig Museum, Budapest 2000; Hamburger Bahnhof, Berlin 2000/2001), Stockholm 1999, S. 88.

Abb. 14: Christopher Brown/Jan Kelch/Pieter van Thiel, Rembrandt. *Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde* (Kat. Ausst., Gemäldegalerie SMPK im Alten Museum, Berlin 1991; Rijksmuseum, Amsterdam 1991/1992; Nationalgalerie, London 1992), München 1991, S. 235.

Abb. 15+16: *Das unmögliche Theater. Performativität im Werk von Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusmirowski und Artur Żmijewski* (Kat. Ausst., Kunsthalle, Wien 2005; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2006; Nationalmuseum, Krakau 2006), Nürnberg 2005, S. 68.

Abb. 17: Francis M. Naumann, Marcel Duchamp. *The art of making art in the age of mechanical production*, New York 1999, S. 86.

Abb. 18: Grzegorz Borkowski/Adam Mazur/Monika Branicka (Hg.), *New Phenomena in Polish Art After 2000* (Kat. Ausst., CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau 2005-2006), Warschau 2007, S. 207.

Abb. 19: Rosalinde Krauss, Cindy Sherman: 1975-1993, New York 1993, S. 27.

Abb. 20: Grzegorz Borkowski/Adam Mazur/Monika Branicka (Hg.), *New Phenomena in Polish Art After 2000* (Kat. Ausst., CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau 2005-2006), Warschau 2007, S. 205.

Abb. 21: *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (Kat. Ausst., MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009/2010; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2010), Wien 2009, S. 306.

Abb. 22: *Happy Birthday. Katarzyna Górná 1994-2004* (Kat. Ausst., Galerie Bunkier Sztuki, Krakau 2004), Krakau 2004, S.31.

Abb. 23: Peter Strieder/Enrico Segré, Albrecht Dürer, Wiesbaden 1976, S. 109.

Abb. 24: Elizabeth Prelinger/Michael Parke-Taylor, *The symbolist prints of Edvard Munch* (Kat. Ausst., Art Gallery of Ontario, Toronto 1997), New York 1996, S. 102.

Abb. 25: Susan Legoux, Botticelli, London 2004, S. 118.

Abb. 26: *Happy Birthday. Katarzyna Górná 1994-2004* (Kat. Ausst., Galerie Bunkier Sztuki, Krakau 2004), Krakau 2004, S.46-47.

Abb. 27: *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (Kat. Ausst., MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009/2010; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2010), Wien 2009, S. 111.

Abb. 28: Eadward Muybridge. The Human Figure in Motion, Mineola, New York 1955, Plate 1.

Abb. 29+30: Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe (Kat. Ausst., MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009/2010; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2010), Wien 2009, S. 297.

Abb. 31: Magdalena Lewoc (Hg.), Contemporary identities. Current artistic creation in Poland (Kat. Ausst., espace apollonia, Straßburg 2004; Museum der Fotografie, Thessaloniki 2005; Nationalmuseum, Stettin 2005), Stettin 2004, S. 111.

Abb. 32: springerin, 14, 4/2008, S. 46.

Abb. 33: Francis M. Naumann, Marcel Duchamp. The art of making art in the age of mechanical production, New York 1999, S. 110.

Abb. 34: Kunst und Kirche, 3/2007, S. 27.

Abb. 35: Kunst und Kirche, 3/2007, S. 29.

Abb. 36: Magdalena Lewoc (Hg.), Contemporary identities. Current artistic creation in Poland (Kat. Ausst., espace apollonia, Straßburg 2004; Museum der Fotografie, Thessaloniki 2005; Nationalmuseum, Stettin 2005), Stettin 2004, S. 23.

Abb. 37: Grzegorz Borkowski/Adam Mazur/Monika Branicka (Hg.), New Phenomena in Polish Art After 2000 (Kat. Ausst., CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau 2005-2006), Warschau 2007, S. 287.

Abb. 38: Kunst und Kirche, 3/2007, S. 8.

Abb. 39: Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie (Hg.), Sicht der Dinge. Positionen aktueller Kunst in Polen (Kat. Ausst. Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2005), Regensburg 2005, S. 56.

Abb. 40: Joanna Mytkowska (Hg.), Artur Żmijewski. If it happened only once it's as if it never happened. Einmal ist keinmal (Kat. Ausst., Kunsthalle, Basel 2005; Polnischer Pavillon der 51. Internationalen Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 2005), Ostfildern 2005, S. 9.

Abb. 41: Joanna Mytkowska (Hg.), Artur Żmijewski. If it happened only once it's as if it never happened. Einmal ist keinmal (Kat. Ausst., Kunsthalle, Basel 2005; Polnischer Pavillon der 51. Internationalen Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 2005), Ostfildern 2005, S. 8.

8.4 Abbildungen

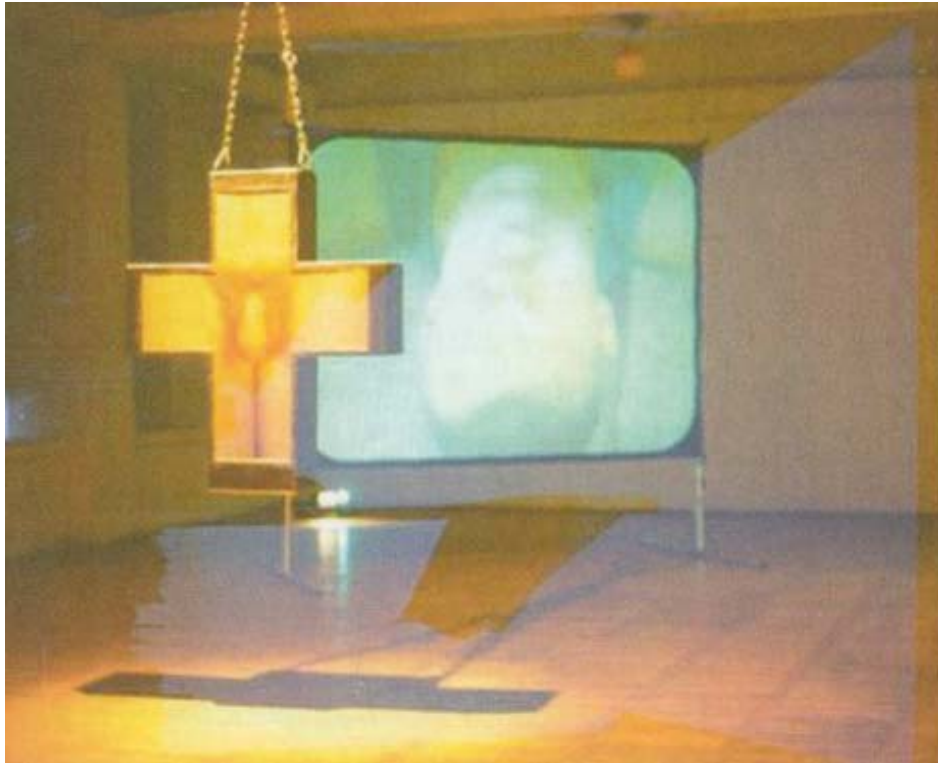


Abb. 1: Dorota Nieznalska, *Passion (Pasja)*, 2001, Videoinstallation, Stahl, Farbfotografie, Video.

Installation: Galerie Wyspa, Danzig 2001

Foto: Grzegorz Klamon / Courtesy der Künstlerin und Wyspa Progress Foundation



Abb. 2: Grzegorz Klamon, *196 KK*, 2002, Video, 19'47" min., Standbilder.

Foto: Courtesy der Künstler

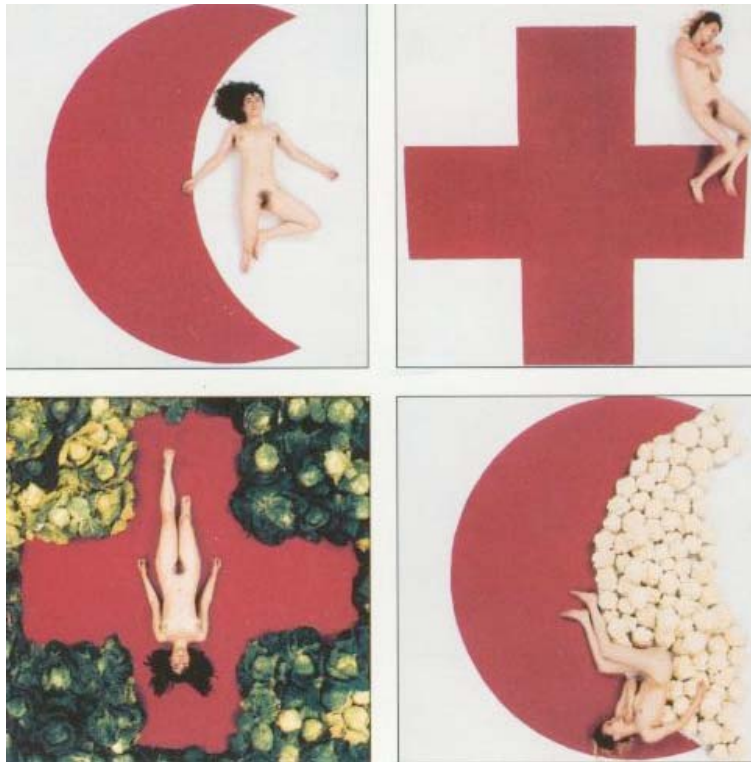


Abb. 3: Katarzyna Kozyra, Blutsbande (Więzy krwi), 1995, Installation, 4 Farbfotografien, je 200 x 200 cm.

Foto: Courtesy die Künstlerin



Abb. 4: Katarzyna Kozyra, Blutsbande (Więzy krwi, Detail), 1995, Farbfotografie, 200 x 200 cm.

Foto: Courtesy die Künstlerin



Abb. 5: Katarzyna Kozyra, In Art Dreams Come True (W sztuce marzenia stają się rzeczywistością), 2003-2008, Produktionsfotos, Gesangsstunden, Berlin 2004.

Foto: Courtesy die Künstlerin

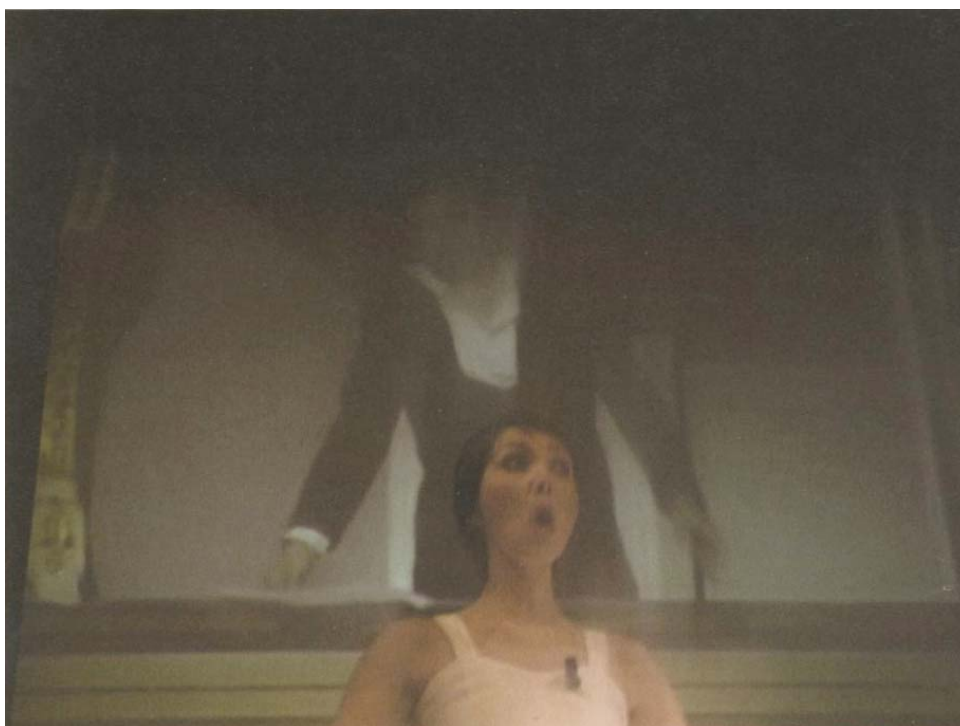


Abb. 6: Katarzyna Kozyra, In Art Dreams Come True (W sztuce marzenia stają się rzeczywistością), 2003-2008, Performance Nightmare, Teatro Sociale, Trento 2004.

Foto: Courtesy die Künstlerin



Abb. 7: Artur Żmijewski, Them, 2007, Video, 27 min., Standbild.

Foto: Courtesy der Künstler und Foksal Gallery Foundation



Abb. 8: Artur Żmijewski, Them, 2007, Video, 27 min., Standbild.

Foto: Courtesy der Künstler und Foksal Gallery Foundation



Abb. 9: Katarzyna Kozyra, *The Men's Bathhouse (Łaźnia męska)*, 1999, Installation, 4 Videoprojektionen, je 8 min., Standbild.

Foto: Courtesy die Künstlerin



Abb. 10: Katarzyna Kozyra, *The Men's Bathhouse (Łaźnia męska)*, 1999, Installation, 4 Videoprojektionen, je 8 min., Standbild.

Foto: Courtesy die Künstlerin



Abb. 11: Katarzyna Kozyra, *The Bathhouse (Łaźnia)*, 1997, Videoinstallation.

Foto: Courtesy der Künstlerin und Zachęta Nationalgalerie, Warschau



Abb. 12: Jean Auguste Dominique Ingres, *Türkisches Bad (Le Bain Turc)*, 1862, Öl auf Leinwand auf Holz, Durchmesser 198 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 13: Katarzyna Kozyra, The Bathhouse (Łaźnia), 1997, Videoinstallation, Standbild.

Foto: Courtesy die Künstlerin und Zachęta Nationalgalerie, Warschau

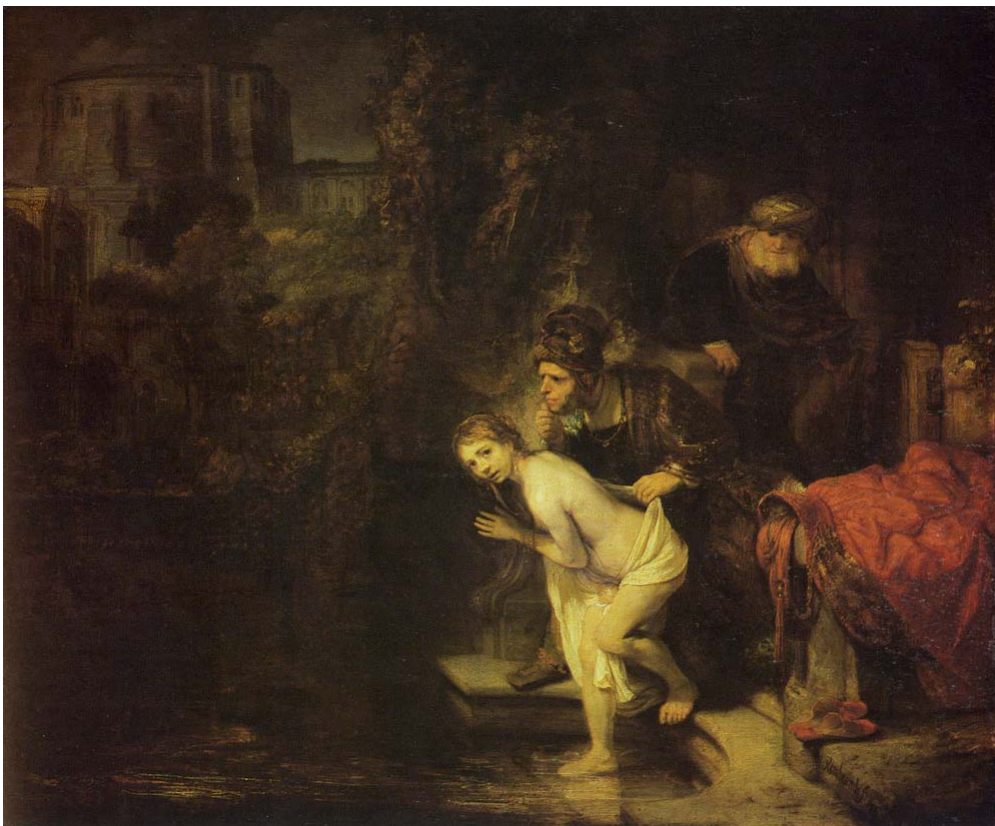


Abb. 14: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Susanna und die beiden Alten, 1647, Öl auf Holz, 76,5x92,8 cm, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.



Abb. 15+16: Artur Żmijewski, *Gesangsstunde II (Lekcji śpiewu II)*, 2003, Video, 16'30" min., Standbilder.

Foto: Courtesy der Künstler und Zachęta Nationalgalerie, Warschau



Abb. 17: Marcel Duchamp, Rose Sélavy (fotografiert von Man Ray), 1920, Fotoabzug des Originalnegativs, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Abb. 18: Katarzyna Kozyra, The Men's Bathhouse (Łaźnia męska), 1999, Videoinstallation, Produktionsfoto.

Foto: J. Markiewicz, Courtesy die Künstlerin



Abb. 19: Cindy Sherman, Untitled Film Still #17, 1978, s/w-Fotografie, 8x10" (Auflage von 10).

Foto: Courtesy die Künstlerin



Abb. 20: Katarzyna Kozyra, In Art Dreams Come True (W sztuce marzenia stają się rzeczywistością), 2003-2008, Cheerleader, 2006, Musikvideo, 4'30" min., Produktionsfoto.

Foto: M. Oliva Soto, Courtesy die Künstlerin



Abb. 21: Katarzyna Gorna, Madonnas (Madonny), 1996-2001, Triptychon, Lambda-Print auf Dibond, je 120x90 cm.

Foto: Courtesy die Künstlerin



Abb. 22: Katarzyna Gorna, Madonnas (Madonny, Detail), 1996-2001, Lambda-Print auf Dibond, 120x90cm.

Foto: Courtesy die Künstlerin



Abb. 23: Albrecht Dürer, Adam und Eva (Detail), 1507, Öl auf Fichtenholz, je Tafel 209x83cm, Museo del Prado, Madrid.

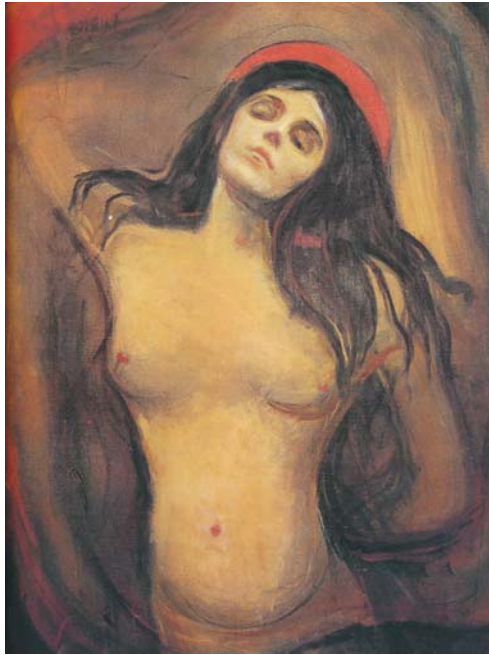


Abb. 24: Edvard Munch, Madonna – Liebende Frau, 1894-95, Öl auf Leinwand, 91x70,5 cm, Nasjonalgalleriet Oslo.



Abb. 25: Sandro Botticelli, Die Geburt der Venus (La nascita di Venere, Detail), 1485/86, Tempera auf Leinwand, 172,5 x 278,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 26: Katarzyna Górna, Fuck Me, Fuck You, Peace, 2000, Triptychon, Fotografien auf Aluminium, je 140x110 cm.

Foto: Courtesy die Künstlerin und CSW Zentrum für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdowski, Warschau

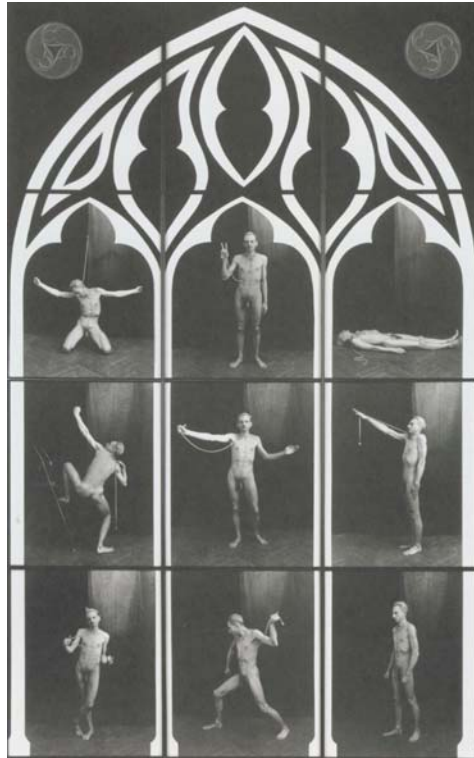


Abb. 27: Zofia Kulik, Internationale Gotik II, (Gotyk Między-Narodowy II), 1990, s/w-Fotografie, 242x150cm.

Foto: Courtesy die Künstlerin

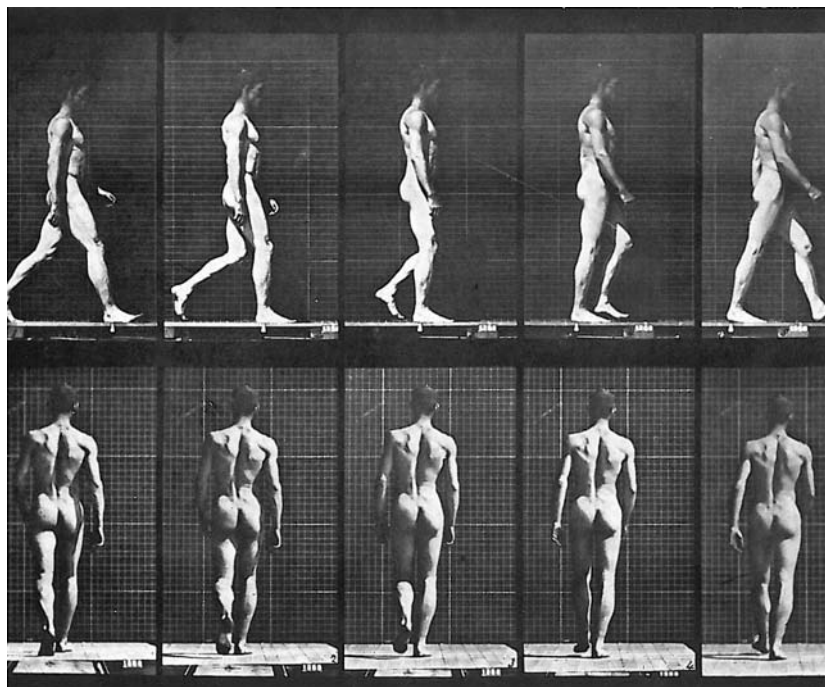


Abb. 28: Eadward Muybridge, Man Walking at Ordinary Speed (0.83 second), aus der Serie Animal Locomotion (Detail), 1887, Serie von s/w-Fotografien.

Foto: Courtesy Dover Pictorial Archive



Abb. 29+30: Elżbieta Jabłońska, *Supermutter* (Supermatka), 2002-2004, Farbfotografien, je 100x150 cm.

Foto: Courtesy die Künstlerin

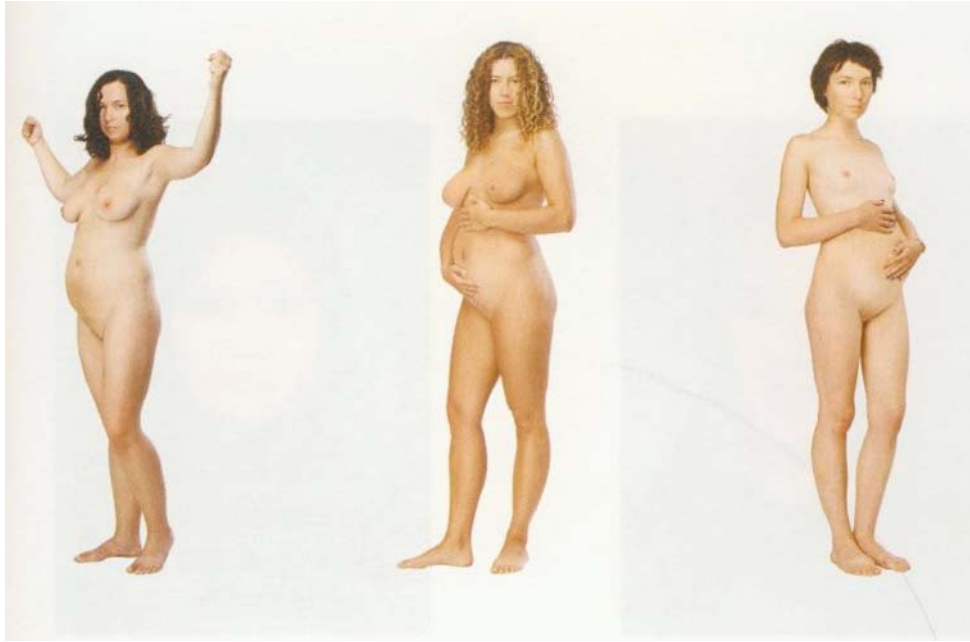


Abb. 31: Marta Deskur, Virgins (Dziewice), 2003, Farbfotografien hinter Leuchtkboxen, je 70x30 cm.

Foto. Courtesy die Künstlerin und Galerie Masza Potocka, Krakau

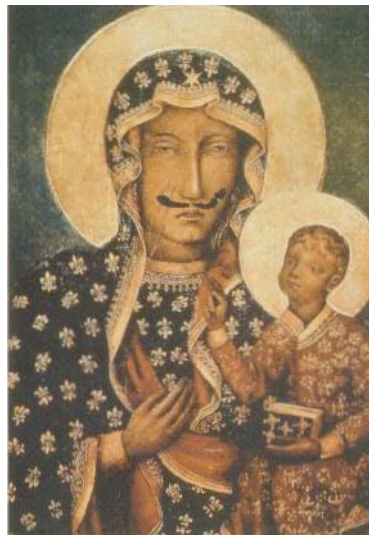


Abb. 32: Adam Rzepecki, Schwarzer Madonna mit dem Schnurrbart (Matki Boskiej z domalowanymi wąsami), Cover des Untergrundmagazins Tango, 1982.

Foto: Piotr Piotrowski, Courtesy Łódź Kaliska



Abb. 33: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, 1930, Readymade, Farbstift auf Reproduktion, 48,3x33 cm (19x13"), Parti Communiste Français, Paris.

Foto: Courtesy Art & Science Research Laboratory Inc., New York



Abb. 34: Robert Rumas, Termofory x 8, Danzig, 1994, Installation im öffentlichen Raum, 8 Objekte (je 800 cm Durchmesser), Wasser, Plastikfiguren (je 130 cm hoch), Plastikbeutel.

Foto: Courtesy der Künstler, Galerie Wyspa, Danzig

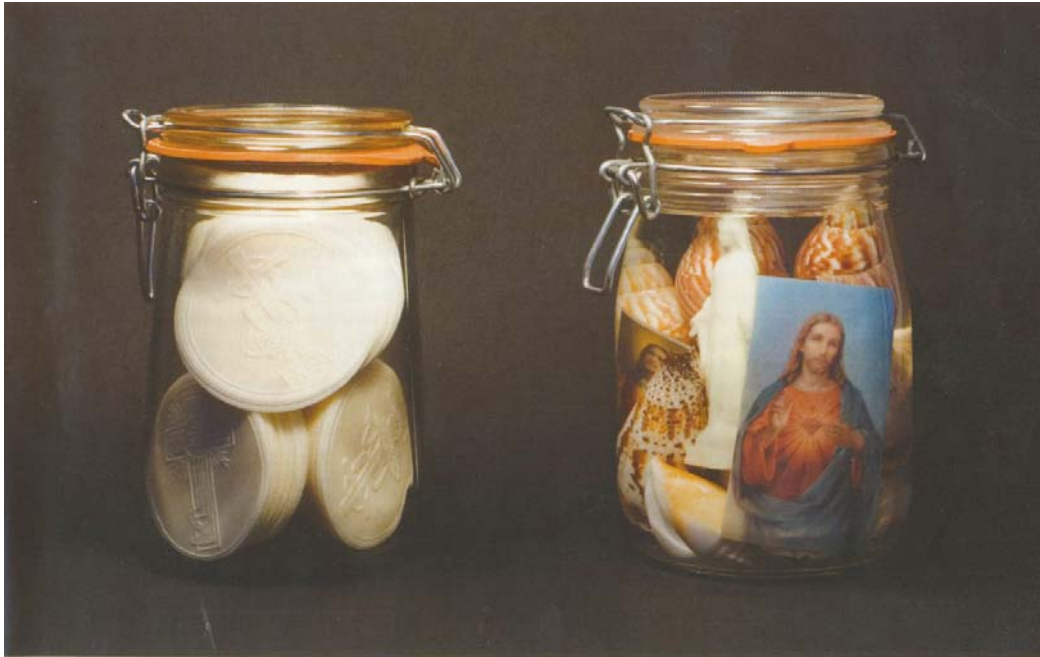


Abb. 35: Robert Rumas, Weckgläser (Weki), 1991-2004,
Weckgläser, Hostien, Muscheln, Heiligenbilder.

Foto: Courtesy der Künstler

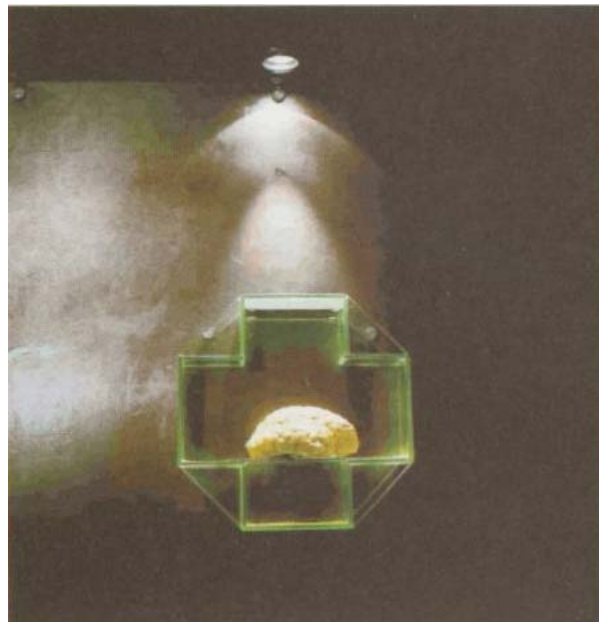


Abb. 36: Grzegorz Klaman, Emblems (Emblematy), 1993,
Installation, Plexiglasbehälter, Formalinlösung, Organe.

Foto: Jarosław Bartołowicz, Courtesy der Künstler und Wyspa Progress Foundation



Abb. 37: Grzegorz Kłaman, Symbol/Pain, 2004, Holz, Plexiglas, Placebos, 50x13 cm.

Foto: Courtesy der Künstler



Abb. 38: Grzegorz Kłaman, Furcht und Zittern (Bojaźń i drżenie), 2007, Installation (Ausschnitt), 3 Schaufensterpuppen, Kleider, elektronischer Mechanismus, Latexfarbe.

Installation: Schmidt Center Gallery Public Space, University Galleries,
Florida Atlantic University 2007

Foto: Courtesy der Künstler



Abb. 39: Katarzyna Kozyra, Tierpyramide (Piramida zwierząt), 1993, Installation, Video, ausgestopfte Tierkadaver.

Foto: Courtesy die Künstlerin und Zachęta Nationalgalerie, Warschau



Abb. 40+41: Artur Żmijewski, Repetition (Powtórzenie), 2005, Installation, Video, 39 min., Produktionsfotos.

Installation: 51. Internationale Kunstausstellung Biennale Venedig, Venedig 2005

Foto: Courtesy der Künstler

8.5 Zusammenfassung

Der Zusammenbruch der stalinistischen Regime in Mittel- und Osteuropa, das Ende des Kalten Krieges und die Überwindung der innereuropäischen und globalen Teilung in zwei antagonistische soziale Systeme bedeutete für viele Länder des ehemaligen sowjetischen Blocks eine umfassende Transformation, eine Neuorientierung, die sich sowohl politisch als auch wirtschaftlich und kulturell niederschlug. Polen fand sich im geografischen Zentrum dieser Dynamik des Umbruchs, des politischen Wandels und der ökonomischen Globalisierung wieder, und so zeugt auch die polnische Kunst der 90er Jahre vom Zusammentreffen der postkommunistischen und neoliberalen Strukturen.

Wenn man prinzipiell nach 1989 durchaus von Prozessen der Vernetzung und der transnationalen Perspektiven sprechen kann, so sah man gerade in den Bereichen Kunst und Kultur auch einer eigenartigen Zentralisierung entgegen, deren Ausgangspunkt die Erfolge der westlichen Moderne waren: die neuen Medien und die Ästhetik der Werbe- und Popkultur. Gleichzeitig bedeutete diese häufig mit den Begriffen des postkolonialen Diskurses als „kulturelle Neokolonisierung“ beschriebene Situation aber auch eine verstärkte Besinnung auf die eigene Kultur. Und so begannen die polnischen KünstlerInnen, sich neben der Konfrontation mit den Angeboten der Moderne auch mit den „kulturellen Eigenheiten“ und der nationalen Identität auseinanderzusetzen. Die Prozesse der Demokratisierung, die gesellschaftspolitischen Strukturen und religiösen Konstrukte und die Fragen nach Medialität und Körperlichkeit standen dabei im Zentrum ihres Interesses. Die vorliegende Arbeit behandelt die polnische kritische Kunst der 90er Jahre, als welche sie heute bezeichnet wird, unter dem Aspekt des Religiösen. Denn der polnische Katholizismus war – als Antithese zur Ideologie der liberalen Gesellschaften des „freien Westens“ – nach 1989 nicht nur ein gerne verwendetes Motiv der künstlerischen Auseinandersetzungen, sondern spielt seit jeher und noch immer eine zentrale Rolle im gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Leben Polens. So bestimmt(e) die Kirche auch die soziale Realität mit, etwa in der Konstruktion geschlechtlicher Rollenbilder oder sozialer und familiärer Strukturen, wobei die Potentiale der „Politik“ des Körpers wieder Ausdruck eines traditionellen Konservatismus auf der einen und neoliberaler Dynamiken auf der anderen Seite

sind. Das wachsende Bewusstsein für diese sozialen Diskurse und all ihre gesellschaftspolitischen Implikationen, ebenso wie die zunehmende Hinterfragung der Mechanismen kultureller Hegemonien verdeutlichen die Notwendigkeit einer differenzierten Betrachtung dieser thematischen Auseinandersetzung im Kontext der global organisierten Bildökonomie. So ist es auch Ziel dieser Arbeit, eine Perspektive auf den polnischen Beitrag zum postmodernen Kunstdiskurs zu eröffnen, denn auch wenn polnische KünstlerInnen heute in internationalen Ausstellungen, Biennalen und Kunstmessen Einzug halten, scheint die Niederschrift eines alternativen Modernekonzepts noch lange nicht in greifbarer Nähe. Der Fokus, der somit am Beispiel der polnischen Situation gesetzt wird, gilt den lokalen Diskursen im Globalen, dem Anderen und dem Eigenen nicht als kulturelle oder nationale „Besonderheit“, sondern als reale Alternative, als Gegenentwurf und Teil der zeitgenössischen Kunst- und Kulturproduktion.

8.6 Abstract

After the collapse of the Stalinist regimes in Central and Eastern Europe, which ended the Cold War and overcame the division of Europe and the world into two antagonistic systems, many countries in the former Soviet bloc underwent a profound transformation, a reorientation that entailed political as well as economic and cultural consequences. Poland found itself at the geographic center of this revolutionary dynamic, of political change and economic globalization, and the Polish art of the 1990s accordingly attests to the collision of post-communist and neoliberal structures. If we can describe the era after 1989 as generally shaped by the formation of networks and transnational perspectives, actors in the fields of art and culture also found themselves challenged by a strange form of centralization, one based on the accomplishments of Western modernism: the new media and the aesthetics of advertising and pop culture. At the same time, this situation, often described in the terms of the discourse of postcolonialism as a “cultural neo-colonization,” also led to a growing awareness of and interest in these countries’ own cultures. While confronting what modernity had to offer, Polish artists accordingly also initiated a critical examination of their country’s “cultural idiosyncrasies” and national identity. Of central interest were the processes of democratization, sociopolitical structures and religious constructs, and questions of mediality and corporeality. The present study examines Polish critical art of the 1990s, as it is called today, from a perspective focused on the religious aspect. For Polish Catholicism, as an antithesis to the ideology of the liberal societies of the “Free Western World,” became not only a frequently used motif in artistic contentions after 1989; it has also historically played—and continues to play—a central role in the country’s social, political, and cultural life. The Church had, and still has, a role in shaping social reality, for instance in the construction of gender roles and social and family structures; the potentials inherent in the “politics” of the body are in turn expressions of a traditional conservatism on the one hand and of neoliberal dynamics on the other.

The rising awareness of these social discourses with all their sociopolitical implications as well as the growing movement to question the mechanisms of cultural hegemonies illustrate the need for a nuanced examination of this thematic contention in the context of a globally organized visual economy. The present study thus also aims to open a perspective on the Polish contribution to the postmodern discourse of

art. For even if Polish artists have now found their way into international exhibitions, biennials, and art fairs, the time when an alternative concept of modernity will be recorded seems far off. My focus on the example of the Polish situation, then, concerns the local discourses within the global; at issue are the foreign and the native, not as a cultural or national “peculiarity” but as a real alternative, both a countermodel to and part of contemporary artistic and cultural production.

8.7 Lebenslauf

Verena Platzgummer

*1983 in Bozen, Südtirol

- 08/2010 Mitkonzeption und Organisation des Panels *Conversations on Mineral Furnishings* im Rahmen der 12. Internationalen Architekturausstellung *People meet in architecture*, Biennale von Venedig, Carlo Scarpa Sculpture Garden.
Teilnehmer: Hernan Diaz Alonso, Aranda\Lasch, Laurent Berger, Shumon Basar, Olafur Eliasson, Maria Finders, François Roche, Do-Ho Suh, Mark Wigley u.a.
- 06/2009 Projektkoordination und Organisation des Symposiums *The Last Temptation of The Contemporary: Art/Architecture Experimentation with Heritage* im Rahmen der 53. Internationalen Kunstausstellung *Fare Mondi // Making Worlds*, Biennale von Venedig, Istituto Veneto, Venedig.
Teilnehmer: Dan Cameron, Boris Groys, Thomas Krens, Jorge Otero-Pailos, John Rajchman, Cerith Wyn Evans u.a.
- 08/2007 – Projektkoordinatorin und kuratorische Assistentin, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien. Mitarbeit an Ausstellungen und Publikationen, darunter *Los Carpinteros: Handwork – Constructing the World* (2010), *Tactics of Invisibility. Contemporary Artistic Positions from Turkey* (2010), *Collection Book* (2009), *The Kaleidoscopic Eye* (2009).
- 10/2004 – 10/2007 fotoK – Lehrgang für künstlerische Fotografie, Wien.
Leitung: Martin Scholz, Pascal Petignat
Teilnahme an folgenden Ausstellungen: *Ich dachte ich wär ein Panther*, Monat der Fotografie, Wien November 2008, *finale 07*, Diplomausstellung fotoK, Wien Oktober 2007, *Von Frauen und Männern*, Gruppenausstellung fotoK, Wien Juni 2006 u.a.
- 10/2003 – Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien.
Wahlfachschwerpunkt: Philosophie
- WS 2008 Leitung des Tutoriums zur Vorlesung *Franzisko-Josephinische Malerei und Plastik*, Prof. Dr. Walter Krause
- WS 2007 Leitung des Tutoriums zur Vorlesung *Ferdinand Georg Waldmüller*, Prof. Dr. Walter Krause
- 09/1997 – 06/2002 Humanistisches Gymnasium „Walther von der Vogelweide“ – Neusprachliche Fachrichtung, Bozen, Südtirol