



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Studien zur polnischen Performancekunst
mit Schwerpunkt auf die 70er und 80er Jahre des
20. Jahrhunderts

Verfasserin

Aleksandra Drozdowska

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, März 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

HR Univ.- Doz. Dr. Werner Kitlitschka

DANKSAGUNG

Ich möchte mich in erster Linie herzlich bei meinen Eltern bedanken, da sie mir mit ihrem finanziellen Beistand das Studium ermöglichten.

Mein weiterer Dank gilt meinem Betreuer, Herrn HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka für die hilfreichen Gespräche.

Einen großen Dank möchte ich ebenfalls an die MitarbeiterInnen der Galerie Labirynt in Lublin für das von ihnen bereitgestellte literarische Material aussprechen.

Außerdem bedanke ich mich bei meinen FreundInnen, die mich auf dem Weg durch das Studium begleitet haben, meiner Korrekturleserin Stephanie Frank sowie Flavius Zarculea der mir bei technischen Schwierigkeiten immer Hilfe leistete und mich motivierend unterstützte.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	7
1.1. Forschungsstand	8
1.2. Methodik	9
2. Begriffsbestimmung des Terminus Performancekunst.....	9
2.1. Einzug des Terminus Performancekunst in die polnische kunstwissenschaftliche Sprache.....	11
3. Die Anfänge der modernen Kunst in Polen	12
3.1. Kurze Einführung in die Happeningtätigkeiten Tadeusz Kantors, als wichtiger Bezugspunkt für die sich entwickelnde Performancekunst	23
3.2. Die Anfänge der Performancekunst in Polen.....	25
3.3. Henryk Gajewskis Publikation zu „I AM“	30
3.4. I AM Festival	33
4. Ewa Partum	35
4.1. Ewa Partums künstlerische Tätigkeiten im Ausland	40
4.2. Gender - Exkurs über die Thematik der Schönheit	43
5. Jerzy Bereś	48
5.1. Jerzy Bereś' „Zwidy. Wyrocznie. Ołtarze“	56
6. Zbigniew Warpechowski	57
6.1. Warpechowski zur Ausstellung „Nurt Intelktualny w Sztuce Polskiej po Drugiej Wojnie Światowej“	69
7. Exkurs über die Entwicklung der Aktionskunst in totalitär regierten Ländern Europas	71
8. Schlussbemerkung sowie Zusammenfassung	79

Anhang:	81
I Bibliografie	81
II Abbildungen	85
III Abbildungsverzeichnis	101
IV Abstract	103
V Akademischer Lebenslauf	104

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit behandelt das Thema der Performancekunst in Polen mit der zeitlichen Schwerpunktsetzung auf die 70er sowie 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, da somit die Anfänge der polnischen Performancekunst beleuchtet werden und die in jener politisch turbulenten Zeit tätigen KünstlerInnen, die als die Bedeutendsten gelten, einer Behandlung unterzogen werden können.

Zu Beginn der Literaturrecherche stand das Ziel einen Beitrag zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der Performancekunst in Polen zu leisten, dies gestaltete sich jedoch schwieriger als gedacht da mit dem Anspruch auf Vollständigkeit an diese Arbeit herangegangen wurde, welcher jedoch aus mehreren Gründen nicht erfüllt werden kann. Einer dieser Gründe wäre die minimale Bearbeitung dieses Themas von polnischen sowie internationalen KunsthistorikerInnen, was folglich einer sehr präzisen sowie langwierigen Forschung bedurft hätte, der leider nicht nachgegangen werden konnte. Dennoch war das Ziel eine Basisarbeit zu leisten und die relevanteste existierende Literatur sowohl aus Wiener Bibliotheken, als auch aus polnischen, zu beschaffen, wobei im Speziellen die Galerie „Labirynt“ in Lublin sehr entgegenkommend war.

Folglich wurde der Titel „Studien zur polnischen Performancekunst“ bewusst gewählt um die Setzung von Schwerpunkten zu ermöglichen und sie anschließend einer intensiven wissenschaftlichen Behandlung zu unterziehen.

Zu Beginn soll ein kurzer Überblick über das Kunstschaffen in Polen nach dem zweiten Weltkrieg erfolgen, ein besonderes Augenmerk soll dabei auf die, für die in den 70er Jahren aufkommende Performancekunst, Weg ebenden sowie relevanten KünstlerInnen und Werke gelegt werden. Weiters werden möglichst präzise die Anfänge der polnischen Performancekunst skizziert – welche KünstlerInnen zu den Pionieren dieser Kunstrichtung gezählt werden, welche Themen eine performative Behandlung fanden, inwiefern die Politik mit Mitteln der Zensur eine Rolle spielte, außerdem soll die Frage nach künstlerischem Austausch innerhalb sowie außerhalb der Grenzen Polens gestellt und bearbeitet werden.

Um einen Einblick in die Vorgangsweise polnischer PerformancekünstlerInnen zu ermöglichen, werden drei unterschiedliche KünstlerInnenpositionen vorgestellt, wobei die Auswahl aus thematischen Gründen auf Ewa Partum, Jerzy Bereś sowie Zbigniew Warpechowski fiel.

Ein Teil der vorliegenden Arbeit sollte auch darin bestehen die polnische Performancekunst in einen globalen Kontext zu stellen, was jedoch kein eigenes Kapitel einnehmen sondern punktförmig geschehen wird. Außerdem werden die Anfänge der Aktions- sowie Performancekunst in anderen europäischen totalitär regierten Ländern Europas in Form eines

Exkurses dargestellt.

Der Fokus wird somit sowohl auf die Einführung in die polnische Performancekunst als auch auf die Behandlung besonderer KünstlerInnenpositionen gesetzt.

1.1. Forschungsstand

Aufgrund des geringen Interesses an der Aufarbeitung der polnischen Performancekunst, ist die sich anbietende Literatur nicht allzu umfangreich.

Trotzdem gibt es einige wenige KunsthistorikerInnenpositionen, deren Überlegungen in verschiedensten Publikationen zu finden sind, wie beispielsweise die von Piotr Piotrowski, der sowohl auf die allgemeine Kunstentwicklung Polens nach dem zweiten Weltkrieg eingeht, als auch Analysen zu Themen der Performancekunst veröffentlicht. Łukasz Rondudas Publikation „Polish Art in the 70s“ von 2009 erweist sich ebenfalls als von großer Relevanz, da auf einer theoretisch qualitativ hohen Ebene auf einzelne Künstlerpositionen eingegangen wird.

Besonders die Anfänge der polnischen Performancekunst wurden weder in wissenschaftlichen Aufsätzen noch in kunsthistorischen Publikationen behandelt. Hier scheint die relevanteste existierende Publikation jene zu sein, welche in Verbindung mit dem von Henryk Gajewski organisierten „I AM Festival“ des Jahres 1978 steht, die jedoch erst 1984 erschienen ist.

In dieser Textsammlung widmet sich Grzegorz Dziamski in seinem Beitrag neben einer allgemeinen Einführung in die internationale Performancekunst auch den Anfängen dieser in Polen. So fungiert jene Publikation als Literaturquelle für beinahe alle sich mit der polnischen Performancekunst befassenden Werke und wird somit auch in dieser Arbeit zitiert.

Weiters werden von Performancekünstlern selbst verfasste Texte herangezogen, um möglichst unverfälschte Meinungen und Beschreibungen der damaligen Situation in Polen zu erhalten und wiederzugeben. Dass sich dies, bezogen auf die Objektivität, mitunter als schwierig erweisen kann, ist der Autorin bewusst, so werden die Aussagen der KünstlerInnen zu ihren künstlerischen Arbeiten mit einer gewissen Distanz betrachtet, Aussagen zur allgemeinen Situation für in Polen lebende KünstlerInnen der 70er Jahre jedoch scheinen sehr gut als Primärquelle verwendbar zu sein, da nur von ihnen, die die Zensur und politische Macht erlebt hatten, möglichst wahrheitsgemäß beschrieben werden kann.

Die Publikationen des Performancekünstlers Zbigniew Warpechowski eignen sich sowohl für das bessere Verständnis seiner Arbeiten selbst, als auch für die Gewinnung eines Einblicks in die Kunstszene der 1970er und 1980er Jahre sehr gut. Hierbei erweisen sich die Bücher „Zasobnik“ von 1998 sowie „Podręcznik bis“ von 2006 am relevantesten für die vorliegende Arbeit.

Als weitere hilfreiche Literaturquellen dienten sowohl Ausstellungshefte von der Galerie

Labirynth, als auch allgemeine in die Thematik einführende Werke, wie Elisabeth Jappes „Performance, Ritual Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa“ von 1993.

1.2. Methodik

Für die Arbeit wurde eine historisch ausgerichtete Methodik gewählt. Begonnen wird mit einer Begriffsbestimmung des Terminus Performancekunst, weiters folgt ein geschichtlicher Abriss der damaligen politischen Situation sowie der Entwicklung der polnischen Performancekunst. Schließlich wird das Augenmerk auf die Vorstellung ausgewählter KünstlerInnen und Performances gelegt.

2. Begriffsbestimmung des Terminus Performancekunst

Die Performance ist eine der freiesten und spontansten Ausdrucksformen, die die Grenzen zu anderen Kunstgattungen überschreitet und alle erdenklichen Medien miteinbezieht, wie beispielsweise Bewegung, Klänge, Bühneneffekte, Elektronik, Fotografie, Video, usw.

Der Begriff „Performance“, aus dem Englischen kommend, steht für Vorführung und Darstellung, bezieht sich folgedessen auf das Theater.

In den 1970er Jahren tauchte dieser Terminus erstmals in der Kunst auf, Werke bildender Künstler beschreibend, welche in Museen nicht zu finden waren, da es sich hierbei um eine antimuseale Kunst handeln sollte, die die Grenzen der traditionellen Kunstsparten überschritt.¹ Dies lässt sich bereits auf die Futuristen zurückverfolgen und wurde weiters von den Dadaisten, Surrealisten et cetera aufgegriffen, bis die Form der Aktion in den Kunstrichtungen des Happenings und Fluxus' komplett in den Mittelpunkt rückte. Es wurde Kunst geschaffen, die in keinen Ausstellungsraum gesperrt werden konnte, es sei denn die übrig gebliebenen Relikte fanden den Weg ins Museum.

Das Wort „Performance“ kam in den frühen 1970er Jahren aus Amerika nach Europa, um als Begriff für die Aktion eines bildenden Künstlers zu fungieren.² Es handelte sich um eine Form, eine Handlungsweise oder Technik. Eine neue Kunstrichtung war es nicht, was in der Entwicklung der Performance auch deutlich sichtbar wird da sie viel zu vielschichtig und spartenübergreifend ist. Somit kann gesagt werden, dass es sich bei „Performance“ um einen übergreifenden Begriff für alle Formen von Kunst handelt, in denen der Schwerpunkt auf der

¹ Jappe 1993, S.9.

² Ebenda.

Handlung liegt.³

Handlung als Ausdrucksform für eine Idee, ganz gleich ob es sich um eine religiöse, soziale oder künstlerische handelt, ist so alt wie die menschliche Kultur.⁴ Rituale beispielsweise gab es lange Zeit bevor Menschen ihre künstlerischen Ideen zu Papier brachten. Die Performancekunst hatte sie für sich wiederentdeckt und so lassen sich immer wieder Zusammenhänge oder Parallelen erkennen.⁵ Eine Parallele wäre beispielsweise das Nichtvorhandensein eines praktischen Sinns in den Handlungen, der größte Unterschied wäre jener, dass Riten aus vorgegebenen Handlungsabfolgen bestehen die nur wenig abwandelbar sind und Performances hingegen oftmals aus spontanen Bewegungs- und Handlungsabfolgen passieren. Elisabeth Jappe beschreibt die Performance folgendermaßen:

„Performance ist ein lebendes Bild, in dem der Künstler selbst eine zentrale Stelle einnimmt. Seine physische Präsenz gewährleistet subjektive Erfahrung, der Rahmen, in dem er agiert, deutet auf eine allgemein erkennbare Situation. Auf diesem Grat zwischen individuellem Erleben und allgemein erkennbarer, archetypischer Erfahrung spielt sich seine Handlung ab. Im Gleichgewicht zwischen beiden Elementen liegt die Verbindlichkeit für den Zuschauer. Performance ist immer authentisch: die Personen sind ausschließlich sie selbst – Zeit und Raum sind grundsätzlich real.“⁶

Die Performance stellt das visuelle Erlebnis fast immer in den Mittelpunkt, beabsichtigt in keinster Weise die Herstellung eines dauerhaften, materiellen Produkts und legt sich nicht auf Techniken, Materialien, Dauer, Ort oder Rezipientenanzahl fest. Das Ziel ist es, ein einmaliges, kurzlebiges Ereignis zu schaffen, welches mit allen Sinnen aufgenommen werden kann und sich im Gedächtnis des Publikums verankert.⁷

Die Performance setzt weiters ein Zeichen in Richtung Transparenz - während einer Performance werden der Prozess und der Künstler hinter dem Kunstwerk sichtbar. Da die Handlung selbst das Kunstwerk darstellt, ist das Publikum bei der Kunstschaffung anwesend und bekommt nicht erst das Endresultat, respektive das fertige Produkt in einem Museum oder einer Galerie zu sehen. Somit rückt die Person des Künstlers in den Vordergrund, er wird zu einem „realen“ Menschen, es kann sogar, wenn gewünscht und die Möglichkeit besteht, nach einer Performance Kontakt zu ihm aufgenommen werden.

³ Jappe 1993, S.9.

⁴ Ebenda.

⁵ Ebenda.

⁶ Jappe 1993, S.10.

⁷ Ebenda.

Somit rückte der Arbeitsvorgang der erstmalig im Action Painting zum Inhalt des Bildes gehörte, langsam dem Mittelpunkt näher, bis es ihm schließlich in der Performancekunst komplett gelang.⁸

Manchmal kann in der Performancekunst der Prozess als Initialzündung oder als Ausschnitt gesehen werden, der in einem größeren Zusammenhang steht.⁹ In den 1980ern wurde der Begriff „Expanded Performance“ eingeführt, um betont prozesshafte Aktivitäten der Performancekunst zu charakterisieren, die mit allen traditionellen Darstellungsformen brachen.¹⁰ Somit sind Prozess und vor allem Ritual Aspekte der Aktionskunst, die in der spezifischen Ausprägung der Performance, von größter Bedeutung sind.

Außerdem wird der Fokus nicht nur auf zeitgenössische Themen und Methoden gerichtet sondern oftmals auf schon vorhandene kulturelle Quellen, wie die zwei bereits erwähnten Vorgänge, Ritual und Prozess, mit welchen in Performances gearbeitet wird. So werden sie von den Künstlern auf ihre eigene Art für ihre eigenen Ideen eingesetzt und fungieren als für ihre Zwecke passend zurechtgeschnittenes Werkzeug.¹¹

Abschließend kann gesagt werden, dass sowohl die Hinterfragung der Trennbarkeit von Künstler und Werk als auch die Ablehnung der Warenform traditioneller Kunstwerke die Hauptanliegen der Performancekunst darstellen.

2.1. Einzug des Terminus Performancekunst in die polnische kunstwissenschaftliche Sprache

Der Terminus „Performance“ wurde in Polen durch zwei im Jahre 1978 organisierte Veranstaltungen, „International Artists Meeting“ in der Warschauer Galerie Remont im April und „Performance and Body Art“ ebenfalls in Warschau in der Galerie Labirynt im Oktober, eingeführt.¹² In den Jahren vor 1978 gab es selbstverständlich bereits künstlerische Tätigkeiten die als Pionierarbeiten im Bereich der Performance bezeichnet werden können und die von Künstlern und sich mit der Szene Auskennenden als „Performance“ beschrieben wurden.¹³ Die offizielle Einführung geschah jedoch im Zuge der beiden zuvor erwähnten Veranstaltungen. Somit stellt das Jahr 1978 eine wichtige Zäsur dar, da der Terminus „Performance“ erstmalig in die polnische Sprache der Kunstkritik sowie Kunsttheorie eingeführt und im Wortschatz der

⁸ Jappe 1993, S.10.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Ebenda.

¹² Gajewski 1984, S.47.

¹³ Gajewski 1984, S.48.

neuesten Kunst integriert wurde.¹⁴

3. Die Anfänge der modernen Kunst in Polen

In Polen herrschte während des Kommunismus, im Vergleich zu anderen osteuropäischen Staaten eine gewisse liberale Stimmung, da Polen schon immer Kontakte zu Westeuropa hatte und pflegte. So konnten Künstler in einem begrenzten Umfang verschiedensten Einladungen folgen und nach Polen einreisen, was den Informationsfluss in beide Richtungen bestehen ließ.¹⁵

Die Geschichte der modernen Kunst in Polen verlief im Vergleich zur westlichen Kunst aufgrund der komplexen Umstände in einer anderen, langsameren Geschwindigkeit.

In Amerika beispielsweise, wird Action Painting oder der abstrakte Expressionismus als Reaktion auf die Prozesse des Kalten Krieges gesehen, in Polen hingegen, kann von einem kompletten Gegenteil gesprochen werden, da sich dort diese Art von Kunst erst zur Zeit des „Tauwetters“ mit der Machtübernahme Nikita Khrushchevs in der UDSSR entwickelte.¹⁶ Dies äußerte sich in der Aufarbeitung sowie Weiterverarbeitung des sozialistischen Realismus in Form von abstrakter Kunst welche sich auf westliche Kunstmodelle, vor allem die französische Art Informel, bezog.¹⁷ Das Tauwetter endete jedoch in den 1960er Jahren was durch eine aufkommende Strenge im politischen sowie kulturellen Leben spürbar wurde und sich ebenfalls in einer vermehrten Kontrolle des öffentlichen Lebens äußerte. Dies führte dazu, dass sich das polnische Informel in einem politischen Zwiespalt befand und es einerseits zur Kunst des Establishments gehörte, was sich in zahlreichen offiziellen Ausstellungen von Kunstuniversitäten äußerte, andererseits gewann es ebenfalls in der Mode, Design und in dekorativer Malerei an Popularität.¹⁸ Mitte der 60er Jahre entwickelte sich die sogenannte „kritische Kunst“ die das Gemälde ablehnte, wobei hier nicht die illusionistische Darstellung der Wirklichkeit gemeint war, sondern das Gemälde als Objekt an sich, ein für das Museum geschaffenes Objekt.¹⁹ Folglich wurden erfolgreich Plattformen gegründet welche einen Gegenpol zu den offiziellen Salons sowie Museen darstellten und Kunst abseits des offiziellen Kunstbegriffs präsentierten. Solche neuen Ausstellungsinstitutionen aus dem nicht-künstlerischen Bereich waren Studentenklubs, öffentliche Lesesäle sowie Fabriken. Außerdem eröffneten Galerien in vielen Städten Polens: Galerie „El“ in Elbląg (1961), Galerie „odNOWA“ in Poznań (1964), Galerie „Współczesna“ (1965) und Galerie „Foksal“ (1966) in

¹⁴ Gajewski 1984, S.48.

¹⁵ Jappe 1993, S.58.

¹⁶ Piotrowski 1993, S.56.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Piotrowski 1993, S.57.

Warszawa, Galerie „Pod Moną Lisą“ in Wrocław (1967).²⁰

Einen alternativen künstlerischen Kontext zur offiziellen Kunstauffassung formulierend, brachen sie mit dem von den Kunstbehörden vorgegebenen und gewünschten künstlerischen Schaffen. Das Ziel war es, eine Kunst frei von jeglichen Konventionen zu ermöglichen sowie zu fördern. In der Realität, welche vom Kommunismus geprägt war, war es jedoch nicht einfach dieses Ziel zu erreichen, da auch diese Institutionen der staatlichen Kontrolle unterlagen. Wie bei allen anderen öffentlichen Institutionen wurde auch der Inhalt dieser alternativen Kunstinstitutionen der Zensur unterzogen.²¹

Somit wird schnell klar, dass ihnen nur der „physische“ Ausbruch aus dem System, nämlich das Finden neuer für Kunstpräsentationen geeigneter Orte, gelang – neben den staatlichen Museen gab es eine große Anzahl von Biur Wystaw Artystycznych, deutsch: Büros für künstlerische Ausstellungen, abgekürzt BWA, gegen welche sich die neuen Orte richteten. Diese Geste des Widerstandes zwang den Staat, sich entweder tolerant zu zeigen um die eigene Idee der institutionellen professionellen Struktur einer funktionierenden Gesellschaft nicht zu beschädigen oder sich für die harte Variante in Form von Strafen beziehungsweise Repressionen, gegenüber den Personen, die in ihren Augen Übeltäter waren, zu entscheiden. In den 60er Jahren wurden beide Methoden angewandt.²²

Die von den Avantgardisten propagierte Ablehnung des Gemäldes, das als kultureller Gegenstand der Vergangenheit gesehen wurde, bedeutete eine Entwicklung hin zum „real werden“ des Kunstwerkes, das nicht nur wie bis dahin das Endprodukt des künstlerischen Schaffens zeigte, sondern den Schaffensprozess miteinbeziehen und sichtbar machen wollte. Die Kunstrichtungen im Westen, die diese Idee in sich trugen und sie realisierten, waren der französische Nouveau Realisme, Concept Art sowie Happenings.²³

Die konzeptuelle Kunst sowie Happenings fanden in Polen bei Künstlern, welche nach einer passenden Ausdrucksform für kritische Kunst suchten, sofort ihre Anhänger. Allen voran muss an dieser Stelle Tadeusz Kantor genannt werden, da er als einer der Ersten eine Ausstellung zeigte die dem Begriff und der dahinterstehenden Idee der sogenannten „kritischen Kunst“ entsprach. Diese Ausstellung trug den Titel „Wystawa Popularna“, deutsch: „Populäre Ausstellung“ (Abb.1.) und wurde im Jahre 1963 in Kraków in der Galerie „Krzysztofory“ gezeigt.²⁴ Sie umfasste rund 937 Exponate, welche einerseits, der kommunistischen Vorstellung von Kunst entsprechend, Zeichnungen sowie Skizzen und andererseits Ready-Mades wie Zeitungen, Verpackungen oder Stühle enthielt. In Kantors Werken ist der Schaffensprozess

²⁰ Piotrowski 1993, S.57.

²¹ Ebenda.

²² Ebenda.

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda.

sichtbar und sehr gut nachzuvollziehen, auch der Impuls, die „Realität“ der Kunstwerke anstatt einer Illusion zu zeigen, setzte sich bereits in seinen künstlerischen Anfängen als Theaterregisseur durch (beispielsweise in den Stücken „Balladyna“ oder „Powrót Odysa“ deutsch: „Odysseus' Rückkehr“).²⁵

Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre begann sich Kantor immer mehr von einer hinterfragenden, theorielastigen Kunst zu entfernen um Kunst zu schaffen die sich mit der realen Materie auseinandersetzte.

Seine Gemälde hatten eine starke physikalische Präsenz der Farbe sowie Pigmente, die dadurch selbst zu realen Objekten wurden. Dies führte zu Kantors Entschluss, dieser Art von Kunst den Rücken zuzukehren und sich der „niedrigen“ Realität zu widmen, was in seinen sogenannten „Emballages“ (unterschiedliches Verpackungsmaterial) sehr deutlich zu erkennen ist – Regenschirme, Säcke, Briefkuverts, Kleidung, Bandagen.²⁶

Der nächste Schritt in seiner künstlerischen Entwicklung war schließlich das Happening. Mit dieser Kunstrichtung konnte er seine Ideen zu jener Zeit am besten verwirklichen, da das „real machen“ und in die unmittelbare Nahsphäre des Kunstobjekts/Künstlers gezogen zu werden, nicht intensiver hätte sein können; dabei dienten Kantor in seinen Happenings Kopien von Gemälden Rembrandts sowie Gericaults als Ready-Mades, was seine Überlegungen zur hierarchischen Ordnung von Kunstwerken sehr gut offenlegte (Aktion stand über Malerei und Skulptur).²⁷

Ein weiterer in eine damals radikale Richtung gehender Künstler ist Włodzimierz Borowski, welcher mit drei verschiedenen Mitteln die Tradition der Moderne auf eine ironische Art hinterfragt und in seinen Arbeiten verarbeitet.

Das erste Mittel ist, wie bei Kantor, die Verwendung von Ready-Mades wie beispielsweise in „Zbiory Trzepakowe“, deutsch: „Teppichstangensammlungen“, aus dem Jahr 1968. Ein weiteres Mittel stellt die Umsetzung von Kunstwerken der Moderne in echte Objekte dar, was er beispielsweise in humoristischer Anlehnung an Marcel Duchamps „Fresh Widow“ macht, indem er ein Fenster aus der Ostsee fischt.²⁸

Der dritte und bedeutendste Aspekt seines ironischen Dialogs mit der Moderne ist das Auftreten als Figur die ihren eigenen Mythos, den Mythos des Künstlers, dekonstruiert. Dies passiert beispielsweise in Poznań 1968 („VIII Pokaz synkretyczny“, deutsch: „Synkretische Darstellung“) (Abb.2) wo der Künstler zu Schreien und anschließender militärischer Marschmusik mit einer elektrischen Bohrmaschine die Augen seines fotografischen

²⁵ Piotrowski 1993, S.57.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Piotrowski 1993, S.58.

²⁸ Ebenda.

Selbstbildnisses durchbohrt.²⁹ Einen noch viel radikaleren Schritt in diesem Kontext setzt Borowski bereits zwei Jahre zuvor im Rahmen des „Symposiums für Künstler und Wissenschaftler“ in einer Chemie-Fabrik in Puławy mit seiner Aktion „IV Pokaz synkretyczny“, deutsch: „IV synkretische Aufführung“, bei welcher er, in einem Anzug gekleidet, der Fabrik ihr eigenes produziertes Öl für Öfen als sein Kunstwerk schenkt. Hier spielt Borowski mit einer kommunistischen Tradition – in Polen war es üblich nach sogenannten Plein-Airs (Kunstfestivals im Freien) die Fabriken mit den während der Plein-Airs geschaffenen Kunstwerken zu beschenken.³⁰

Diese kritische Kunst der 1960er Jahre stellte den Ausgangspunkt für die Kunst der darauffolgenden 1970er Jahre dar. Um jedoch, wie Piotrowski sagt, die „zweite Welle des Postmodernismus“³¹ zu verstehen, werde ich einen kurzen Überblick über die Änderungen geben, welche sich Anfang der 1970er Jahre in der Politik ereigneten.

Der Zeitpunkt des Durchbruchs war das Jahr 1968, als sich antisemitische und gegen die polnische Intelligenz gerichtete Ausschreitungen von Parteimitgliedern in der Presse sowie in der staatlichen Administration ereigneten. Noch viel schlimmer war zur gleichen Zeit der Verlust des ideologischen Hintergrundes, den die damals regierende polnische Elite erfuhr. Bis 1968 war der Kommunismus ein effektives Instrument der ideologischen Legitimation der Macht in Polen, was mit der nationalistischen Revolte eines Teils des Parteiapparats und mit dessen enormen Machtverlust endete.³² Polnische Intellektuelle, die ein ähnliches Gedankengut zu westlichen links denkenden Menschen besaßen, glaubten, dass in Anlehnung an die marxistische sowie leninistische Tradition ein Sozialismus „mit einem menschlichen Gesicht“ geschaffen werden könnte. Sie alle wurden aufgrund dieses Denkens aus dem Establishment entfernt³³ Folglich verlor die kommunistische Partei ihre intellektuelle Basis, welche auf die Veränderungen mit einer passenden ideologischen Interpretation hätte reagieren können. Der Verlust jener relevanten Persönlichkeiten war jedoch nicht der einzige ausschlaggebende Punkt, ein noch gravierenderes Problem stellte der ökonomische Bankrott des Systems dar, welcher zu jenem Zeitpunkt mit beachtlicher Stärke zu spüren war. Die von der Partei nach dem zweiten Weltkrieg durch Propaganda zuvor geschaffene optimistische Atmosphäre, die tatsächlich den größten Teil der polnischen Bevölkerung in ihren Bann zog, verlor in den späten 60er Jahren ihre überzeugende Kraft aufgrund von unübersehbarer weitverbreiteter Armut.³⁴ Auch der um 1968 vom parteilich-polizeilichen Apparat propagierte Antisemitismus sowie Nationalismus

²⁹ Piotrowski 1993, S.58.

³⁰ Ebenda

³¹ Ebenda.

³² Piotrowski 1993, S.59.

³³ Ebenda.

³⁴ Ebenda.

begann langsam seine Anhänger zu verlieren, sodass das System mit diesen Methoden nicht länger legitimiert werden konnte. Polens Politik brauchte die Setzung neuer, konkreterer Akzente, sowohl im Bereich der Produktion als auch in der Ideologie. So war es nicht von langer Dauer bis sich etwas ereignete, da auch von Seiten der Bevölkerung immer lautere Forderungen nach Veränderung in Form von Aufständen zu hören waren. Den Höhepunkt der Kritik an der politischen Lage stellten die Unruhen dar, welche von den großen Werften in Danzig und Stettin ausgingen und sich bis in die Industriezentren ausbreiteten, begleitet von Plünderungen sowie Brandstiftungen.³⁵ Folglich wurde vom Politbüro die Entscheidung getroffen, Parteichef Władysław Gomułka zum Rücktritt zu zwingen. Sein Nachfolger wurde der oberschlesische Parteifunktionär Edward Gierek, welcher mit einer raschen wirtschaftlichen Erholung Polens punkten wollte. Giereks Plan war es, die Konsumbedürfnisse der Bevölkerung zu befriedigen, den Lebensstandard in Form von Lohn- sowie Rentenerhöhungen zu heben sowie die Wirtschaft zu modernisieren. Zu diesem Zwecke wurden Verfahren sowie Produktionsstätten im Westen auf Kredit eingekauft, die anschließende Rückzahlung sollte durch den Verkauf der erzeugten Produkte ins Ausland erfolgen. Diese Strategie wurde von der Bevölkerung Polens positiv aufgenommen, denn die größere Produktpalette sowie die steigende Kaufkraft erzeugten den Schein einer Annäherung an die westliche Konsumgesellschaft, was in der Realität jedoch nicht stimmte, da die zentrale Wirtschaftsplanungskommission nicht in der Lage war, die unterschiedlichen Entwicklungen in verschiedenen Wirtschaftszweigen aufeinander abzustimmen. Eine weitere Änderung, die positiv aufgenommen wurde, war die Lockerung des staatlichen Administrationssystems das der Bevölkerung ein leichteres Ausreisen sowie kulturellen Austausch ermöglichte wobei es immer noch schwierig war einen Reisepass zu erhalten.³⁶

Es wurde die Vision eines „2. Polens“ propagiert, ein Land das sich dem Westen annäherte, sowohl kulturell als auch ökonomisch, was das anfängliche Aufleben der Wirtschaft auch bestätigte und somit den Menschen eine positive Sicht in die Zukunft gab. Jedoch war dieses Anpreisen des Westens ein Ablenkungsmanöver der Regierung, um vom eigentlichen Problem, dem Bankrott Polens und Leben auf Kredit abzulenken. Nach einiger Zeit begann der Schein eines funktionierenden Systems zu bröckeln, die Menschen verloren den Glauben an die propagierten Ideen und wandten sich sehnsüchtig den zahlreichen Verlockungen der westlichen Welt zu.

Das Polen der 70er Jahre weist in Bezug auf freie Kunstausbübung sowie Zensur Parallelen zu Michel Foucaults Überlegungen in seinem Werk „Überwachen und Strafen“ aus dem Jahre 1975

³⁵ Piotrowski 1993, S.59.

³⁶ Piotrowski 1993, S.60.

auf. Hier beschreibt Foucault im Zuge seiner Aufzeichnungen zum Thema „Macht“ die verschiedenen Gefängnisarten. Die Methode „Befehl und Bestrafung“ in einzelnen dunklen Zellen, wird durch eine neue Art von Gefängnis und Kontrolle, nämlich des Panoptikums, entworfen von Jeremy Bentham ersetzt. Beim Panoptikum handelt es sich um ein kreisförmiges „ideales“ Gefängnis das nur einen einzigen Wärter benötigt der in der Mitte sitzend alle Zelleninsassen beobachten kann.³⁷

Die Regierungskräfte des PRL tolerierten sogar politische Oppositionen, die eher infiltriert als liquidiert wurden, und auch die Repressionen ihnen gegenüber hatten eher den Charakter einer Schikane als den des Terrors.³⁸ Die Freiheit der bewachten polnischen Bevölkerung wurde auf natürliche Weise eingeschränkt und strengstens bestimmt, im Bereich der Kunst und Kultur gab es somit feste Spielregeln. Die Regierung tolerierte die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks, allerdings nur auf der Ebene des formellen Experiments, der Preis dieser gegebenen Freiheit sollte einerseits die Unantastbarkeit der Politik und andererseits eine politische Neutralität sein. Das bedeutete, dass der/die KünstlerIn frei in seiner/ihrer Wahl des künstlerischen Ausdrucks war, solange er/sie das Feld der Politik nicht betrat.³⁹ Das Einlassen der KünstlerInnen in einen kritischen Diskurs im Hinblick auf die staatlichen Autoritäten, bedeutete folglich das Ende dieser Freiheit. Somit kann gesagt werden, dass sich alle KünstlerInnen in einem „Gefängnis mit Samtauskleidung“ befanden, das sehr bequem für diejenigen war, die sich an die Spielregeln hielten. Folglich war der/die KünstlerIn vom Druck des Marktes befreit und musste „lediglich“ die ihm gestellten Konditionen erfüllen, um sicher und komfortabel leben zu können und Prestige sowie Respekt zu erhalten. Die Regierung war natürlich auch abhängig von Kunstschaaffenden, da sie jene für bestimmte Zwecke, beispielsweise als Propagandainstrument brauchte und somit dieses hohe Potenzial klarerweise nicht ignorieren konnte.⁴⁰ Jede/r KünstlerIn, der sich dazu entschied, die ihm vom Staat vorgegebenen Regeln einzuhalten, konnte mit einem Platz in der „Samtzele“ rechnen. Die imaginären Grenzen wurden von zwei Faktoren bestimmt: einerseits von der staatlichen Zensur, die flexibel, abhängig von den politischen Bedürfnissen der Autoritäten agierte und andererseits von der Selbstzensur der KünstlerInnen. Schließlich kannte der/die KünstlerIn den Preis dieser „Samtzele“ und jedes Mal wenn der Staat die Zelle weitete und der/die KünstlerIn größere Freiheit in seinem künstlerischen Ausdruck erhielt, sank der Drang und die Sehnsucht aus jener auszubrechen.⁴¹ Folglich wurde eine politische Indifferenz verlangt, und somit einerseits Neutralität und Kritiklosigkeit andererseits jedoch bewusst auch Experimentierfreudigkeit, Modernismus

³⁷ Piotrowski 1993, S.60.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Piotrowski 1993, S.61.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda.

beziehungsweise Postmodernismus um die Nähe zur westlichen Welt in Form von Offenheit der Kunst gegenüber zu bezeugen, auch wenn die Realität gegenteilig aussah. Zur Zeit des Aufbaus eines „2. Polens“ in den 1970er Jahren brauchte die Regierung keine Propaganda, sondern eine moderne Kunst, welche null Kritik ausübte, den Status Quo nicht anfasste und die Funktion der Bevölkerung respektierte. Die Okzidentalisation der PRL schaffte ein gutes politisches Klima als Basis für die Entwicklung postmodernistischer Tendenzen in der polnischen Kunst.⁴² Gleichzeitig erfolgte in den westlichen Ländern die Konventionalisierung und Kommerzialisierung der postmodernen Kunst, welche ursprünglich als Protest gegen die „klassische Kunst“ gedacht war. Ein symbolischer Moment dieses Prozesses war die Documenta 5 im Jahr 1972, als Harald Szeemann jene Künstler einlud, die sich fünf Jahre zuvor gegen die Documenta stellten, und nun eine Einführung in diese bedeutende Ausstellung erhielten.⁴³ In Polen hingegen, mit der Liberalisierung der personellen sowie institutionellen Kontakte zum Westen, sah man jene Tendenzen als positiv an.⁴⁴ Mit dem Tolerieren jener Entwicklung sollte das geschaffene Image Polens im Sinne der Erreichung des westlichen Kulturniveaus aufgewertet werden. Zu der Zeit fanden somit auch in Polen zahlreiche Symposien sowie Konferenzen statt, Galerien wurden vom Staat finanziert - hier muss gesagt werden, dass jene Galerien offiziell oftmals als Studentenklubs angemeldet waren um der Zensur zu entgehen.⁴⁵ Eine der bekanntesten Galerien, die Galerie Remont in Warszawa, konnte sogar offizielle internationale Treffen organisieren und für die Transfers der Teilnehmer mit Hilfe der finanziellen Unterstützung des Staates aufkommen.⁴⁶

Der Staat akzeptierte und tolerierte den Bereich der bildenden Kunst vielmehr als den der Literatur, hier war die Zensur viel stärker zu spüren. Die in den Westen ausgeführten und dort publizierten Dokumente eines Krakauer Zensors zeugen davon, dass in den 1970er Jahren in Polen alle literarischen Publikationen sehr präzise kontrolliert wurden, während die bildende Kunst eine gelockerte Version der Zensur zu spüren bekam.⁴⁷ Auch die Kunstkritik respektierte die vereinbarte Ordnung und kritisierte nie die akritische Kunst und versuchte auch nie den wahren Mechanismus des Funktionierens der polnischen Kultur der 1970er Jahre offenzulegen.⁴⁸ Somit war nicht nur die Kunst gezwungen keine politischen, gegen den Staat gerichteten Statements zu setzen, sondern auch die Kunstkritik. Eine, wie wir sie kennen, „objektive“ Kritik entwickelte sich erst in den 1980er Jahren, das erste Untergrundkunstmagazin

⁴² Piotrowski 1993, S.61.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Piotrowski 1993, S.62.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Strzyżewski 1977

⁴⁸ Piotrowski 1993, S.62.

namens „Szkice“, deutsch: „Skizzen“ im Jahr 1984 erschien.⁴⁹

Im folgenden Abschnitt soll auf die Intention der Rezeption von polnischen Kunstwerken eingegangen werden, die im kommunistischen Polen anders als in den westlichen Teilen der Welt gelesen werden, was somit auch zu Missverständnissen führen konnte und immer noch kann.

Die Künstlerin Natalia Lach-Lachowicz schuf im Jahr 1974 das Werk „Sztuka Konsumpcyjna“ deutsch: „Konsumkunst“ (Abb.3), welches eine fotografische Arbeit ist, die in zwölf Teilen eine Frau eine Banane essen zeigt. Die erotische Komponente dieser Bilder ist evident, vielmehr scheint die Künstlerin eine Verbindung zwischen Konsum und Erotik herzustellen, die damals im Westen bereits schon im Bereich der Werbung angewandt wurde. Somit kann dieses Werk als kritische Hinterfragung dieser Situation – der Objektivierung von Sex, der Reduktion von Erotik auf Massenkonsumgüter sowie dem Modell der Massenkultur allgemein, gedeutet werden.⁵⁰

Das Problem dieser Interpretation liegt darin, dass es sich hierbei um eine polnische Künstlerin handelt, die dieses Werk in Polen geschaffen hatte und sich somit in erster Linie an die polnische Bevölkerung richtet. Es ist somit eine Arbeit, die in einem Land geschaffen wurde, das zu der Zeit noch nicht einmal annähernd einen Konsumüberfluss erfahren hatte, ganz im Gegenteil, Konsum war das Ideal, sowohl der Autoritäten als auch der Bevölkerung. Außerdem war die Banane eine kaum verfügbare Frucht, nach der eine große Nachfrage bestand, da sie in Polen im Gegensatz zu den westlichen Ländern eine Seltenheit war und somit Luxus symbolisierte. Zusätzlich waren Bananen sehr teuer, so teuer, dass sich ein Arbeiter oder Lehrer jene mit Sicherheit nicht täglich hätte leisten können - wenn sie überhaupt täglich in den Geschäften verfügbar gewesen wären.⁵¹ Es wurde sogar das Wort „Bananenjugend“ kreiert, das Jugendliche aus wohlhabenden, im Überfluss lebenden Familien bezeichnete, wobei die Eltern entweder mit der Nomenklatur in Verbindung standen oder ein privates Unternehmen führten. Bananen standen folglich stellvertretend für den Traum des Konsumüberflusses sowie den Traum der Regierung, die mit ihrer konsumorientierten Rhetorik die hervorgerufenen Sehnsüchte der Bevölkerung nicht stillen konnte, was, wie wir wissen, auch tragisch für die Regierung endete.⁵²

Das zweite Thema, das in Lach-Lachowiczs Werk ins Auge springt, ist jenes der Erotik. Fakt ist, dass im Polen der 1960er Jahre die sexuelle Revolution nicht stattgefunden hatte. Die Blumenkinder des Westens kritisierten den Kapitalismus und die Kultur in dem sie mit Themen wie Sex offen umgingen. Dieser offene Umgang war ein Tabubruch, der jedoch schnell von

⁴⁹ Piotrowski 1993, S.62.

⁵⁰ Ebenda

⁵¹ Ebenda.

⁵² Ebenda.

Werbung und Fernsehen aufgegriffen wurde und zur Kommerzialisierung des Themas Sex führte.

Polen durchlebte diese Phase nie, die Konsumkritik des Westens wurde hier als Komsumanregung und Anlockung verstanden die die Wohlhabenden und den Wohlstand verkörperte.⁵³

Paradoxerweise wurde in Polen die Kritik der Konsumgesellschaften als ein attraktives Attribut dieser Gesellschaften gelesen. Somit war Sex, auch im Polen der 1970er Jahre etwas Anziehendes und Anlockendes, in der visuellen Sprache der Kultur war er aber nicht bekannt. Er war, wie die Banane, ein Faszinosum der polnischen Bevölkerung und wurde mit der Wohlstandsgesellschaft, zu welcher Polen sich entwickeln wollte, in einem engen Konnex gesehen.⁵⁴

Als „Sztuka Konsumpcyjna“ in New York, Mailand, et cetera präsentiert wurde, wurde sie höchstwahrscheinlich im Kontext postmodernistischer Kritik der Konsumgesellschaft interpretiert und nicht im Kontext historischer Prozesse Polens, die somit Lach-Lachowicz's Werk in ein anderes Licht rücken. Ihr Werk erhält eine andere Bedeutung, wird schwächer, akritischer, ohne jegliche Analyse des Konsums, sich ihm eher unterwerfend als ihn zu thematisieren. Das Werk kann ebenfalls aus feministischer Sicht betrachtet werden, was außerhalb der Grenzen Polens oftmals unternommen wurde. Diese Sicht aus einem feministischen Blickwinkel scheint ertragreicher zu sein und „der Echtheit“ des Werkes näher zu kommen, denn alle Manifestationen weiblicher Kunst entstanden in einem Land, in welchem Frauen das Ziel von Repressionen sind und waren und jede Art von feministischer Kunst als kritische Kunst gesehen werden sollte.⁵⁵ Das kommunistische Regime versuchte auch in den 1970er Jahren seine Anti-Frauen-Politik zu maskieren, indem es, in der Tradition der Väter des Bolschewismus stehend, unterschiedliche Aspekte des Themas Frau fassadenartig propagierte.⁵⁶ Wie in den „großartigen“ Jahren des Post-Revolutionen-Kommunismus schienen Frauen eine wichtige Rolle im politischen, kulturellen sowie wirtschaftlichen Bereich zu spielen; ihr Leben wurde angeblich durch die Frauenbewegung und Gleichberechtigungstheorie geformt. Diese Fassade war charakteristisch für jene Dekade und trotz der öffentlich gemachten Einladungen von Arbeiterinnen ins Politbüro, den regelmäßig stattfindenden Treffen des ersten Sekretärs mit der Frauenliga oder der zeremoniellen Märsche am Tag der Frau, über die tatsächliche Situation der Frau konnte nicht gänzlich hinweggetäuscht werden.⁵⁷

In der Zeit der Transformation, in welcher sich der katholische Einfluss zusehends vergrößerte,

⁵³ Piotrowski 1993, S.64.

⁵⁴ Ebenda

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Piotrowski 1993, S.65.

⁵⁷ Ebenda.

wurde die Situation so weit geändert, dass die Frauenunterdrückung fortan unter keinem Deckmantel versteckt wurde und offen geschah. Das Problem scheint jedoch auch weiter zu gehen und tiefer zu liegen und nicht nur im Verhältnis der politischen Machthaber zu Frauen zu liegen; es handelt sich hierbei folglich um ein allgemein negatives Verhältnis zu Frauen von Seiten der polnischen Kultur, ganz gleich ob die Regierung eine kommunistische oder liberale war. Bezugnehmend auf die westliche visuelle Kultur im Genderkontext, lautet das Motto, der patriarchalen Kultur entsprechend: „Der Mann handelt. Die Frau zeigt sich.“.⁵⁸ So kann festgestellt werden, dass Künstlerinnen, die sich mit der Feminismustheorie identifizierten, eben diese westliche Kunst kritisierten und die Frau als Subjekt, nicht als Objekt sahen sowie ihr eine aktive Rolle im Prozess der Repräsentation zuschrieben, respektive dem Motto folgend „Die Frau zeigt sich und handelt.“⁵⁹ Folglich spielt nicht nur der Autor des Kunstwerks eine Rolle sondern auch der Rezipient - im klassischen Modell der universellen westlichen Kultur ist die Frau in Kunstwerken zu sehen und nimmt somit eine passive Rolle ein, der Mann hingegen handelt als Betrachter aktiv, was nahe legt, dass der Frau vor allem die Rolle eines Lustobjektes zukäme.

Im Kontext der feministischen Kultur jedoch, wenn sowohl der Autor als auch der Betrachter geschlechtlich definiert sind, wird das Vergnügen des Präsentierens und Sehens als das Vergnügen der Frau verstanden.⁶⁰ Die Definition des Geschlechts der Seite des kreativen Schaffens und jenes des Rezipienten, ist in Piotrowskis Augen der wichtigste Beitrag zur Kunsttheorie der letzten Jahre.⁶¹ Auf Natalia Lach-Lachowiczs „Sztuka konsumpcyjna“ zurückkehrend, kann nochmals unter dem Genderaspekt die Frage gestellt werden, was dargestellt wird, wenn das Geschlecht des Rezipienten eine Rolle zu spielen beginnt.

Der Verzehr einer Banane durch eine junge attraktive Frau weckt offensichtliche Assoziationen zu Oralverkehr – aus dem Blickwinkel der patriarchalen Gesellschaft betrachtet, kann dies somit als Vergnügen für den männlichen Betrachter gesehen werden. Aus dem feministischen Blickwinkel jedoch, wenn von einer weiblichen Betrachterin ausgegangen wird, würde „Sztuka konsumpcyjna“ eine völlig andere Bedeutung erhalten. Natalia Lach-Lachowicz geht in ihren Schriften leider nicht auf das Geschlecht ihrer Rezipienten ein, beziehungsweise kommt sie nicht zu dieser Thematik; trotzdem muss die Frage gestellt werden, auf welcher Seite sich das Subjekt befindet. Dies beantwortet Piotrowski folgendermaßen: wenn das Geschlecht des Betrachters nicht definiert ist, ist SIE oder ER nicht das Subjekt, das Subjekt ist die auf den Fotos gezeigte Frau jedoch ebenfalls nicht, da jene von der Künstlerin eingesetzt wird, somit

⁵⁸ Piotrowski 1993, S.65.

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Ebenda.

⁶¹ Ebenda.

kommt er zu der Schlussfolgerung, das Subjekt in der Künstlerin selbst finden zu können - die Frau, die auf die Assoziationsmöglichkeit von Oralverkehr blickt, ist der erste Betrachter.⁶²

Wenn die Darstellung einer eine Banane essenden Frau folglich dem ästhetischen und erotischen Vergnügen dienen soll, ist sie in erster Linie an die Autorin, eine Frau, gerichtet. In diesem Kontext erscheint das Kunstwerk als ein zu der Zeit sehr seltenes feministisches Werk in Polen und kann in das Genre der kritischen Kunst eingeordnet werden.⁶³

Ein weiteres Beispiel wäre eine ebenfalls fotografische Arbeit namens „Goalkeeper“ (Abb.4) von Zdzisław Sosnowski die auf der 10. Biennale de Paris, Polen repräsentierte.⁶⁴ Hierbei handelte es sich um die Darstellung eines Torschützen – Fußball, als eine Massenunterhaltung der europäischen Kultur, ist hier in einem luxuriösen Kontext des Lebens eines Stars gezeigt.⁶⁵ Auch hier werden Elemente der konsumierbaren Erotik sichtbar. Diese Arbeit könnte als Symptom der postmodernen Kritik des Images eines Stars gedeutet werden – der Star mit all seinen sexuell attraktiven und wirtschaftlichen Attributen, die ihm von der Massenkultur gegeben werden.⁶⁶ Interessant dabei ist, dass sich dieses Werk gegen die Lebensweise der westlichen Welt richtet und nicht gegen die polnische.

Weitere „pseudokritische“ Arbeiten können in den 1980er Jahren im fotografischen Werk Józef Robakowskis oder in Arbeiten Romuald Kuterzas gefunden werden. Jene Pseudokritik lässt sich in Aktionen finden, welche die damalige politische Situation thematisierten und kritisierten.⁶⁷ Als Beispiel können hier Zofia Kulik sowie Przemysław Kwiek mit ihrer Performanceserie „Działania na głowę“, deutsch: „Einwirkungen auf den Kopf“ genannt werden. In „Ludziach-kubłach“, deutsch: „Kübelmenschen“ aus dem Jahre 1978 thematisierten sie die Verschmutzung unserer Sinne, indem sie sich dem Publikum auf Stühlen sitzend mit Mülleimern auf den Köpfen, präsentierten. Mit dieser etwas ins Banale gehenden Metapher gelang es dem Künstlerpaar jedoch nicht, die Phantasie des Publikums sowie der Kunstkritiker anzuregen und einen Bezug zur polnischen Realität herzustellen.⁶⁸

Im Jahre 1976 tauchten mit Jan Świdzinski und seiner „kontextuellen Kunst“, einem Manifest, Werke auf, die sich mit der Realität befassten und sie kritisierten.⁶⁹ Jedes Manifest wurde sowohl in Polen als auch außerhalb der Grenzen Polens vorgetragen. Der Künstler sprach sich für eine Kunst aus, welche erst durch den dazugehörigen Kontext verstanden und genossen werden konnte. Diese Art von theoretischer Kritik wurde im Gegensatz zur praktischen Kritik

⁶² Piotrowski 1993, S.65

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Piotrowski 1993, S.66.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Piotrowski 1993, S.70.

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Piotrowski 1993, S.72.

mit einer größeren Toleranz vom polnischen Staat der endenden 1970er Jahre behandelt.⁷⁰

Abschließend kann gesagt werden, dass die postmoderne Kunst im Polen der 1970er Jahre eine ganz eigene Art besaß, sie zwar kritisch der Politik gegenüber agierte, dennoch in einem gewissen Rahmen blieb und es nicht wagte, jenen zu überschreiten. Somit wird der Terminus „pseudokritische Kunst“ deutlich und nachvollziehbar. Weiters wird verständlich, warum Galerien, Ausstellungen sowie Konferenzen vom Staat mitfinanziert wurden – einerseits war der Staat von KünstlerInnen abhängig, andererseits die KünstlerInnen vom Staat. So blieb die Politik unangetastet und die Zensur auf einer minimalen Ebene, als Gegenleistung wurden postmoderne Arbeiten innerhalb ihrer Verträglichkeit mit der vorherrschenden Parteidoktrin hingenommen.⁷¹

3.1. Kurze Einführung in die Happeningtätigkeiten Tadeusz Kantors, als wichtiger Bezugspunkt für die sich entwickelnde Performancekunst

Um in die polnische Performancekunst einzuführen, erscheint ein kurzer Exkurs über die künstlerischen Tätigkeiten Tadeusz Kantors als Basis der weiteren Ausführungen. Tadeusz Kantor wurde 1915 in Wielopole Skrzyńskie geboren, studierte an der Akademie der schönen Künste in Krakau und schloss 1939 sein Studium erfolgreich ab. Während der deutschen Besatzung Polens gründete Kantor ein experimentelles Untergrundtheater namens „Niezależny Teatr“, deutsch: „Unabhängiges Theater“, das zu den wichtigsten Schritten seiner künstlerischen Tätigkeiten zählte. Er blieb im Bereich des Theaters, gründete 1955 das Theater „Cricot 2“ und begann in den 1960er Jahren seine theatralischen Inszenierungen in die Richtung des Happenings zu entwickeln. In den darauffolgenden Jahren kehrte er zum Theater zurück, seine Happenings jedoch waren für viele polnische KünstlerInnen eine Anregung und die ersten Berührungspunkte mit Kunst, die auf Handlung und Prozess basierte, die sie folglich begierig aufnahmen und im Falle von beispielsweise Jerzy Bereś in Performances weiterentwickelten. Unabhängig von der Happeningbewegung im westlichen Teil der Welt, entwickelten Tadeusz Kantors Theaterstücke immer mehr Eigenschaften, die dem Happening zugeschrieben werden können. Sie entstanden während seiner Suche nach einer neuen Definition des Objekts, der Entwicklung seiner Idee der Emballage und im Umgang mit der dramaturgischen und szenischen Materie des Theaters.⁷² In den Jahren zwischen 1965 und 1969 realisierte Kantor acht Happenings, von welchen „Cricotage“ das in Warszawa im Saal „Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych“, deutsch: „Saal der Freunde der schönen Künste“ 1965 aufgeführt wurde, das erste

⁷⁰ Piotrowski 1993, S.72.

⁷¹ Ebenda.

⁷² Kępińska 1981, S.186.

Ereignis dieser Art in Polen war.⁷³ „Cricotage“ bestand aus der Idee der „fertigen“ Handlungen, mit welchen alltägliche Handlungen jedes Menschen gemeint waren, die uns alle miteinander verbinden. So wurden in „Cricotage“ vierzehn solcher Handlungen, wie sitzen, essen, rasieren, telefonieren, et cetera gezeigt, wobei sie aus dem Alltagsleben entnommen wurden und im Happening ohne Zweck oder jeglichen Zusammenhang geschahen. So wurden beispielsweise Personen aus dem Publikum eingeseift, so intensiv, dass anschließend ihre gesamte Umgebung ebenfalls eingeseift war, oder es kam zu einem gemeinsamen Nudelverzehr der ebenfalls ausartete und die Nudeln beispielsweise auch in Taschen gesteckt wurden.⁷⁴

Gleichzeitig wurde in einer Ecke des gleichen Raumes die Idee der Emballage durchgeführt indem eine Frau von einem Mann mit einem weißen Klebeband einbandagiert wurde (Abb.5), so lange bis ihre menschliche Gestalt nicht mehr erkennbar war und am Ende nur noch der Akt des exzessiven Einbandagierens im Zentrum stand.⁷⁵ Folglich erhielt die reine Handlung eine viel größere Bedeutung als der Körper, dessen Wahrnehmung von der sinnlosen Handlung weitgehend ausgeblendet wurde.

Das Thema des Einbandagierens wiederholte sich in Kantors letztem Happening 1969 welches den Titel „I“ trug, das Thema der „fertigen Handlungen“ wiederholten sich in „Linia podziału“, deutsch: „Trennlinie“, das in Krakau 1966 stattfand.⁷⁶ Den Höhepunkt der Emballage erreichte Kantor jedoch 1966 in „Le grand emballage“, sowie 1967 in der Galerie Foksal mit seinem Happening namens „List“, deutsch: „Brief“. ⁷⁷ Kantor war von der Post als Ort fasziniert, da sich dort Briefe und Pakete befanden, deren Inhalte sich für kurze Zeit besitzerlos in einem Zwischenstadium befanden. So baute er diese Situation in ein Happening ein: ein überdimensionaler (Länge: 14 Meter, Breite: 2,5 Meter, Gewicht: 87 Kilogramm) Brief wurde von acht Briefträgern in die Galerie Foksal getragen in welcher das Publikum schon mit größter Spannung auf ihn wartete, da es zuvor mit Tonbandaufnahmen neugierig gemacht wurde und ihm das Gefühl vermittelt wurde ein gemeinsames Erlebnis bei der Ankunft des Briefes zu erfahren .⁷⁸ So passierte es, dass sich das eng beieinander stehende Publikum sofort auf den Brief stürzte, ihn in Teile riss und folglich zerstörte.⁷⁹

Happenings mit anderem Thema waren beispielsweise jene, die zwei bekannte Gemälde heranzogen, welche im Gedächtnis der Menschen als Zeichen gespeichert waren. Das war beispielsweise Rembrandts „Die Anatomiestunde“ (Abb.6) die er mehrmals aufführte.⁸⁰ So

⁷³ Kepińska 1981, S.186

⁷⁴ Ebenda.

⁷⁵ Kepińska 1981, S.187.

⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Kepińska 1981, S.188.

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Ebenda.

versetzte Kantor die Operation aus der Tradition der Malerei in das Gebiet des Happenings wo die abgeschlossene Vergangenheit der Kunst in die konkrete Aktualität eingeführt wurde.⁸¹

Die Vielfalt von Kantors vierjähriger Happeningtätigkeit wird deutlich, das Besondere an jenen, aber auch an seinen Theaterstücken war jedoch Tadeusz Kantor als Person selbst; so wird von vielen KünstlerInnen berichtet, dass seine Werke ohne seine aktive Präsenz nicht die Wirkung ausgeübt hätten, die ihnen heutzutage zugeschrieben wird.

3.1. Die Anfänge der Performancekunst in Polen

Die Anfänge der polnischen Performancekunst lassen sich bereits in den 1960er Jahren in Włodzimierz Borowskis „Pokazy synkretyczne“, deutsch: „synkretische Aufführungen“, als auch in den ersten Manifestationen Jerzy Bereś' finden.⁸² Beide Arbeiten, Borowskis „Pokazy synkretyczne“ aus dem Jahr 1966 und Bereś' erste Manifestationen aus dem Jahr 1968 überschritten sowohl die Definition von Environment als auch Happening und wurden auf die exzentrischen Künstlerpersönlichkeiten zurückgeführt.⁸³ Die Aufführungen Borowskis, die gezielt auf den Synkretismus verschiedener Dinge abzielten, passten nicht zu den künstlerischen Tendenzen der 1960er Jahre, trotzdem behielten sie ihre Besonderheit, die aus der individuellen Tätigkeit des Autors resultierte und die ihn in seinen weiteren Arbeiten vorantrieb.⁸⁴ Die Akzente seiner synkretischen Vorführungen wurden jedes Mal auf eine andere Art und Weise gesetzt. Der Gegenstand der ersten Aufführungen war das Konkretisieren der Illusion („die Phase der Manilusów“), die darauffolgenden beschäftigten sich mit der Belebung der Illusion („die Phase der Nicowców“) und die nächsten mit der Person des Künstlers selbst und seiner Einstellung.⁸⁵ So beschäftigten sich die synkretischen Vorstellungen einerseits mit Kunst die als gegenständlich gesehen wurde und andererseits mit Kunst die die Einstellung des/der KünstlerIn formte.

Weiters reichten sie von sehr strikten Aufführungen bis zu kreativen, offenen Situationen, die den Anfang für neue Situationen darstellen, wie beispielsweise in seinem „Antihappening“ namens „Fubki Tarb“ im Jahre 1968 in der Galerie „Pod Moną Lisą“.⁸⁶ Jerzy Ludwiński beschrieb dieses Antihappening folgendermaßen:

⁸¹ Kepinska 1981, S.188.

⁸² Ebenda.

⁸³ Ebenda.

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Ebenda.

„Borowski zeigte eine Probe der Realität, diese Probe wurde jedoch unter bestimmten laboratorischen Voraussetzungen entnommen, es kann gesagt werden – aus künstlichen Voraussetzungen. Sein Interesse galt dem Verhalten dieser Realität, die natürlich aus dem Publikum bestand, welches mit Zuhilfenahme von Reizen „aktiviert“ wurde. So rief er eine Situation hervor, beobachtete jedoch nicht die Ergebnisse.“⁸⁷

Borowski kreierte mit seinen synkretischen Vorführungen seine eigene individuelle Mythologie, benutzte eine Bandbreite an Hilfsmitteln, um somit seine Haltung zu präsentieren.

Bereś hingegen rief mit seinen Manifestationen die aus rituellen Elementen bestanden, das im Unterbewusstsein der Menschheit sitzende Gedächtnis des „Urmenschen“ hervor. Er grenzte seine künstlerische Sprache auf die einfachsten und ursprünglichsten Formen und Materialien ein.

Bei all den Unterschieden zwischen den Arbeitsweisen dieser beiden Künstler, gab es jedoch etwas das sie miteinander verband, nämlich Aspekte der Performancekunst, welche somit in jenen Arbeiten ihren Anfang nahm.⁸⁸

In den darauffolgenden, beginnenden 1970er Jahren beschäftigte sich die Galerie Repassage in Warszawa mit der Performance sehr ähnlichen Kunstströmungen, respektive mit verschiedensten Ausformungen von Live Art und Aktionskunst, wobei gesagt werden muss, dass sich hier auch einzelne individuelle Performancepositionen finden ließen.⁸⁹ Eine davon war Krzysztof Zarebski, der ab 1971 in Autorengalerien und privaten Wohnungen und ab 1975 in Konzertsälen sowie Räumen für zeitgenössische Kunst Aktionen aufführte, welche sich mit den Zonen des Kontakts zwischen Menschen und der Natur sowie zwischen Menschen und Gegenständen beschäftigten.⁹⁰ Seine Aktionen befanden sich an der Grenze visueller Erfahrungen; Geräusche sowie Berührungen erzeugten eine emotionale Verbundenheit zwischen Mensch und Umwelt, suchten nach intimen Relationen, welche die menschlichen Sinne mit ihrer Umgebung verbanden, und intensivierten dabei ihre emotionalen Überlegungen.⁹¹

In vielen seiner Realisationen tauchen Zitate aus Krankenhäusern auf, welche den Künstler an seine Zeit erinnerten, in welcher er an einer Augenerkrankung litt und gezwungen war, andere Formen abseits der visuellen zu finden, um Kontakt zur Außenwelt aufnehmen zu können – dies ließ ihn neue, feine Zonen der Sensibilität finden.⁹² Zarebskis Mysterien zeigen die menschliche

⁸⁷ Gajewski 1984, S.49. Übersetzung: Aleksandra Drozdowska

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Ebenda.

⁹⁰ Gajewski 1984, S.50.

⁹¹ Ebenda.

⁹² Ebenda.

Existenz als einen Prozess des Berührens, Aneinanderreibens, Durchdringens, als einen Strang von Mikroereignissen sowie Mikrodramen, die sich unaufhörlich zwischen uns, unseren Körpern, unserer Perzeption und der uns umgebenden Welt abspielen.

Das Problem des menschlichen Kontakts zu der ihn umgebenden Welt, sein eigenes Leben lebend mit seiner eigenen Empfindlichkeit, taucht auch in Arbeiten von Jerzy Kalina („Piktogramy żyjące“, deutsch: „Lebende Piktogramme“, von 1974) und Teresa Murak („Przejsie zieleni“, deutsch: „Der Gang des Grünen“, von 1975 und „Zyklus Zasiew“, deutsch: „Zyklus der Samen“) auf.⁹³ Murak sagt zu ihrer Arbeit „Przejsie zieleni“:

„Die vergehende Zeit beschreiben – aufzeigen. Auf ihrer wellenförmigen Linie den Punkt der Geburt, des Lebens, des Todes der Kresse bestimmen. Durchleben. Den Fluß des Lebens in sich zu verdeutlichen.“⁹⁴

Eng mit der Geschichte der Galerie Repassage verbunden, sind zwei Künstler, Zofia Kulik und Przemysław Kwiek, die Bildhauerei an der warschauer Akademie der schönen Künste absolviert hatten und die traditionellen künstlerischen Disziplinen zugunsten des Prozesses liegen ließen.⁹⁵ Sie kamen zur Überzeugung, dass folgende Dinge von größter Bedeutung waren: gleichmäßiges, funktionierendes Verhalten in konkreten existenziellen Situationen, sei es künstlerischer, politischer, materieller oder wirtschaftlicher Art.⁹⁶ Um sich ihre Überzeugung selbst zu verdeutlichen, entdeckten sie die „Kunst der Verhalten“ für sich, die ihre gesamte Lebensaktivität zu umfassen begann.⁹⁷ Kulik und Kwiek sind der Meinung, dass in der bis dahin existierenden Kunst die bewusste Verwendung von Verhalten sporadisch und fragmentarisch passierte; es wurden nur bestimmte Elemente ausgesucht, welche von der Lebensart des/der KünstlerIn zeugten, außerdem wurde Verhalten als etwas gesehen, das dem/der KünstlerIn automatisch zugeschrieben wurde, sobald er vor sein Publikum trat. Das Künstlerpaar sieht Verhalten in einem sehr breit gestreuten Spektrum, als jede nur erdenkliche schöpferische Reaktion auf die Wirklichkeit, als jedes In-Berührung-Kommen des Einzelnen mit seiner Umgebung.⁹⁸

„Immer und überall verhältst du dich – weil du ein Künstler der Kunst des Verhaltens bist, schau, damit dein Verhalten immer und überall Kunst ist.“⁹⁹

⁹³ Gajewski 1984, S.50.

⁹⁴ Ebenda. Übersetzung: Aleksandra Drozdowska

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ Gajewski 1984, S.51.

⁹⁷ Ebenda.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Ebenda. Übersetzung: Aleksandra Drozdowska

Während sie andere Menschen instruieren, vergessen sie selbst nicht auf die Konsequenzen welche die „Kunst des Verhaltens“ mit sich bringt und nennen, das was sie machen Dokumentation „materieller-zeitlicher-räumlicher-Lebens-Tätigkeiten“.¹⁰⁰

Somit begannen sie im Jahr 1974 die verschiedenen Aspekte ihrer Tätigkeiten zu dokumentieren, nicht nur ihre eigenen sondern auch die anderer KünstlerInnen sowie auch bereits dokumentierte Tätigkeiten. Das dokumentierte Material vertrieben sie auf unterschiedlichste Art wie beispielsweise in Form von Präsentationen, Aussendungen oder Wohnungsausstellungen. Zusätzlich gibt es auch „działania dokamerowane“, mit diesem Terminus ist das Dokumentieren von präpariertem Verhalten gemeint.¹⁰¹ Diese Art von Dokumentation war besonders im Künstlerumfeld der Galerie Sztuki Aktualnej in Warszawa weit verbreitet, wie beispielsweise in den Arbeiten von Anna Kutera („Sytuacje stymulowane“, deutsch: „Stimulierte Situationen“, 1976) sowie aus dem Umfeld der Galerie Repassage wie beispielsweise Grzegorz Kowalski („Krzeseł“, deutsch: „Stuhl“, 1975) und Wiktor Gutt sowie Waldemar Raniszewski („Rozmowy z fotografią“, deutsch: „Gespräche mit einer Fotografie“, 1976).¹⁰²

Zbigniew Warpechowski stellt einen Gegenpol zu Kwiek und Kulik dar, er negiert zwar nicht die Entwicklung der Performance aus der organischen Verbindung von Kunst und Leben des/der KünstlerIn, was er jedoch kritisierte, war die Ansicht des Künstlerpaares, dass Performance die Normalisierung (aufgrund des Künstlermarktes) der Präsentation dieser Verbindung ist.¹⁰³ Warpechowski sieht in der Performance die Möglichkeit durch eine Art Verdichtung oder Anspannung die Offenbarung des wahren Ichs des/der KünstlerIn zu erfahren, weiters ermögliche sie ihm ein autokreatives inneres Erlebnis.¹⁰⁴ Performance ist für ihn:

„Ein Gebet für einen göttlichen Zufall, darum, dass er mir das befiehlt zu machen, was ich wirklich möchte.“¹⁰⁵

Die Galerie Repassage war sehr lange Zeit ein Drehpunkt der „Live Art“ und neben den bereits erwähnten KünstlerInnen, führten KünstlerInnen wie Paweł Freisler, Halina Zawadzka, Piotr Bernacki, Michał Bogucki und Zbigniew Warpechowski Performances und Aktionen auf.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Gajewski 1984, S.51.

¹⁰¹ Ebenda.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Gajewski 1984, S.55.

¹⁰⁴ Ebenda.

¹⁰⁵ Ebenda. Übersetzung: Aleksandra Drozdowska

¹⁰⁶ Gajewski 1984, S.52.

Eine Aktion die der Definition von Performance sehr nahe kommt und einer bereits dagewesenen Performance, nämlich „Two Correlation Rotations“ aus dem Jahre 1969 von Dan Graham, war eine Gruppenarbeit aus dem Jahre 1972 von Włodzimierz Borowski, Jan Świdzinski und Krzysztof Wodiczko.¹⁰⁷ Die drei Künstler standen in der Form eines Dreiecks jeweils im gleichen Abstand zueinander, machten Fotografien und vergrößerten anschließend die Abstände, indem sie Schritte zurückgingen, während sie weiterhin Fotografien schossen und tauchten somit in die Umgebung des Standpunkts des Fotoapparats ein.¹⁰⁸ Borowski sagt dazu:

„Gibt es in mir eine Gruppe von Elementen, die eine schöpferische Tätigkeit machen kann ohne meines „beruflichen“ Hinzufügens?“¹⁰⁹

Auch aus der Tradition des „expanded cinema“ entwickelten sich Performances wie beispielsweise von Andrzej Rozycki „Identyfikacja pozorna“, deutsch: „vorsichtige Identifikation“ aus dem Jahr 1974, bei welcher auf sein fotografisches und filmisches Abbild der Künstler selbst herantrat und sich wieder entfernte, während dies überlagert zu sehen war.¹¹⁰

Aus der Tradition des Theaters entstanden performanceartige Vorführungen der „Akademia Ruchu“, wie beispielsweise in der Arbeit „Happy Day“ aus dem Jahr 1976.

In der Mitte der 1970er Jahre wurden jene künstlerische Aktionen, welche die Vorstufe zur Performance waren, aufgrund von Symposien und Zusammenkünften von KünstlerInnen, die von polnischen Autorengalerien organisiert wurden, immer populärer.¹¹¹

Die performancenahen Aktionen fanden immer größere Beliebtheit und so wurden neben theoretischen Vorträgen immer mehr und immer öfter Performances aufgeführt, da auch KünstlerInnen aus anderen Gebieten die Performance als für sie ideales Ausdrucksmittel entdeckten, zu jenen zählten beispielsweise Jarosław Kozłowski, Jan Świdzinski und Jan Berdyszek.¹¹²

Die Performances wurden zu einem Mittel der Reaktion auf die vorgefundenen Situationen, auf den Symposien entstanden sie spontan und nutzten jene geschaffene künstlerische Atmosphäre. Bei dem Symposium „Drobne aktywnosci“, deutsch: „Kleine Aktivitäten“, welches unter freiem Himmel in Miasteczko im Jahr 1980 stattfand, tauchte die Performance als ein normaler Zustand des Künstlers auf, als etwas mit seinem Leben verbundenes.. Leider wurde das von den meisten Menschen und Kunstkritikern nicht wertgeschätzt, da sie in Kunst etwas genau definiertes,

¹⁰⁷ Gajewski 1984, S.52.

¹⁰⁸ Ebenda.

¹⁰⁹ Ebenda. Übersetzung: Aleksandra Drozdowska

¹¹⁰ Gajewski 1984, S.50.

¹¹¹ Gajewski 1984, S.53.

¹¹² Ebenda.

kategorisiertes, in Schubladen geordnetes sahen.¹¹³

Während der Recherchen konnten fast keine Informationen zu den eventuell vorhandenen Einflüssen ausländischer KünstlerInnen gefunden werden, die zur Entwicklung der polnischen Performancekunst beigetragen hätten. So wurde der Schluss gezogen, dass dieses Thema entweder keiner schriftlichen Bearbeitung unterzogen wurde oder dass die Entwicklung unabhängig vom Kunstgeschehen außerhalb der Grenzen Polens, geschah. Möglicherweise stellt Tadeusz Kantors Theater- und die sich daraus entwickelte Happeningtätigkeit einen der wichtigsten Bezugspunkte für polnische KünstlerInnen dar, die bewusst in die Richtung des Fluxus, der Aktionskunst und anschließend Performancekunst gingen. Einflüsse aus beispielsweise Russland scheinen nicht zu existieren und auch die in den 70er Jahren schließlich geglückte Kontaktaufnahme zu westlichen Ländern wie Deutschland passierte, als die Performancekunst in Polen bereits in ihrem Anfangsstadium existierte. Der anschließende künstlerische Austausch bekam trotz kultureller Unterschiede, mit Sicherheit beiden Seiten gut.

3.2. Henryk Gajewskis Publikation zu „I AM“

In diesem Kapitel soll auf ein Buch eingegangen werden, das in Polen das erste und bis zum heutigen Tag auch das Einzige ist, das sich ausschließlich der Performancekunst widmet. Es wurde im Jahre 1984, Bezug nehmend auf das Symposium „IAM“ (= International Artists Meeting) welches in Warszawa in der Galerie Remont im Jahre 1978 von Henryk Gajewski organisiert stattfand, veröffentlicht.¹¹⁴ Das Buch enthält Aufsätze und Manifeste von KünstlerInnen als auch KunstwissenschaftlerInnen die sich mit der allgemeinen Problematik der Performancekunst beschäftigen und jene zu analysieren versuchen. Der für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der polnischen Performancekunst relevanteste Aufsatz wurde von Grzegorz Działowski verfasst. Es gibt kaum eine Publikation polnischer KunsthistorikerInnen, in der Działowskis Überlegungen nicht zitiert werden.

Den Beginn macht Grzegorz Działowski mit einem Überblick über die Entwicklung der Performancekunst allgemein, seinen Schwerpunkt setzt er auf die Performancekunst der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts, wobei er vor dem geschichtlichen Hintergrund einen Versuch unternimmt, das Spezifische der damals zeitgenössischen Performancekunst herauszuarbeiten. Des Weiteren untersucht er jene neue Kunstentwicklung im Hinblick auf die Typologie der Performancekunst in der Relation zur bildenden Kunst und genau dieser Versuch Działowskis könnte Kontroversen bei den Lesern hervorrufen, obwohl er dessen ungeachtet unter

¹¹³ Gajewski 1984, S.53.

¹¹⁴ Gajewski 1984, S.5.

einem methodologischen Aspekt interessant ist.¹¹⁵ Es folgt eine kurze Auseinandersetzung mit dem philosophischen Problem der Bestimmung der Rolle der Performance im Prozess der „Ich - Offenbarung“ des Künstlers.

Der nächste von Klaus Groh stammende Aufsatz beschäftigt sich mit der gesellschaftlichen Funktion sowie Ästhetik von Performancekunst. Des Weiteren schreibt er der Performance einige Funktionen zu, wie beispielsweise die Sensibilisierung bezüglich der Realität, das Schärfen der Perzeption, das Stimulieren menschlicher Kontakte sowie den positiven Einfluss auf die Veränderung von gewohnheitsbedingten Verhaltensweisen. Ausserdem sieht Groh die Videokamera als ein sehr passendes und hilfreiches Instrument für die Performancekunst um der Nachwelt Relikte in Form von Videoaufzeichnungen zu hinterlassen.¹¹⁶

Der darauffolgende von Viana de Rosa Conti verfasste Aufsatz geht auf die Rolle des Publikums ein, da bei der Performancekunst eine vollkommen neuartige Situation geschaffen wird, nämlich das Miterleben der Schaffung eines Kunstwerkes in Anwesenheit des Künstlers. Weiters geht de Rosa Conti auf die neue Situation der Kommunikation in der Kunst ein und unternimmt den Versuch Unterschiede zwischen amerikanischer und europäischer Performance herauszuarbeiten.¹¹⁷

Das zentrale Augenmerk der Autorin Sabine Gova liegt auf der Untersuchung des Unterschieds zwischen Performancekunst und dem traditionellen Kunstwerk. So beschreibt sie die Performancekunst als Prozess, als eine Aktivität die in einer Zeitspanne realisiert wird. Die Rolle des Körpers und die Funktion der physischen Anstrengung ist ebenfalls ein Punkt den sie analysiert, den Zustand des Ausgelaugtseins, des an die Grenzen der physischen Möglichkeiten Gehens sieht sie als das Sichtbarmachen der wahren Künstlerpersönlichkeit.¹¹⁸

Der Autor Janus beschäftigt sich ebenfalls mit der Funktion des Körpers in der Performancekunst und geht in weiterer Folge näher auf ausgewählte Länder und KünstlerInnen ein. Vlasta Cihakowa-Noshiro beschreibt neben der allgemeinen Problematik der Performancekunst die japanische „Media-Performance“ welche auf die Verwendung von technischen Hilfsmitteln, vor allem auf die Videotechnik, zugreift. Weiters interessieren die Autorin die Unterschiede zwischen der japanischen und der westlichen beziehungsweise der europäischen Performancekunst. Im nächsten Artikel beschäftigt sich Donald Brook mit dem masochistischen Zweig der Body Art sowie Performance und zieht den Künstler Mike Parr als Beispiel heran.

Weiters kommt die Entwicklung und Geschichte der Performancekunst von RoseLee Goldberg

¹¹⁵ Gajewski 1984, S.6.

¹¹⁶ Gajewski 1984, S.7.

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Gajewski 1984, S.8.

die in ihrem Text auf die künstlerische Arbeit von drei amerikanischen Künstlern eingeht, nämlich Vito Acconci, Dennis Oppenheim und Chris Burden. Im Anschluss an Goldbergs Artikel folgt eine skizzenhafte Beschreibung des Themas der Geschichte der kalifornischen Performance. Dabei handelt es sich um eine Beschreibung der künstlerischen Situation in Kalifornien in den 1960er und 1970er Jahren.¹¹⁹

Im letzten Teil des Buches befinden sich Manifeste, „Partituren“ und Beschreibungen von Performances in alphabetischer Reihenfolge.

In der Einleitung weist Bożena Stokłowska darauf hin, dass das Material jenes Buches einem einzelnen Symposium entspringt und somit keinesfalls als repräsentativ für die Geschichte der Performancekunst und den neuesten Forschungen angesehen werden kann.¹²⁰ Somit wird ebenso kein Anspruch auf Vollständigkeit oder Objektivität gestellt, da dies zum Einen nicht das Ziel dieser Publikation war und zum Anderen zu dem Zeitpunkt die Forschung im Bereich der Performancekunst auf methodologische Schwierigkeiten traf und es sich um kein abgeschlossenes Kapitel der Kunstgeschichte handelte und handelt.¹²¹

Da es sich bei der Performancekunst um etwas so offenes und ständig im Wandel begriffenes handelt, kann sie vermutlich noch lange Zeit nicht „gefasst“ werden, im besten Falle ihre Anfänge.

Während der vergänglichen Handlung, die der Autor persönlich dem Publikum präsentiert, entsteht zwischen ihnen eine völlig andere Relation als die bis dahin gekannte mit dem bereits fertigen Kunstwerk.¹²²

Aufgrund dieser Art von Relation gewinnt die Performance an Offenheit, da es zusätzlich zu einem bis daher nie dagewesenen zwischenmenschlichen Austausch kommt, und Reaktionen daraus entstehen, dass neben der Handlung die der der/die KünstlerIn darbietet, er/sie der Beobachtung des Publikums unterliegt und er/sie selbst zum Beobachter werden kann. Das führt zu der Möglichkeit einer spontanen Kontaktaufnahme der beiden Positionen, was den Verlauf der Performance neutral, jedoch aber auch positiv oder negativ beeinflussen kann.

Natürlich ist hier nicht die Beteiligung des Publikums wie im Happening gemeint wo es bewusst aufgefordert wurde mitzumachen, sondern eine andere Art von Austausch die vermutlich nicht beschrieben werden kann, da es sich dabei auch um eine Art von unterbewusstem Austausch handelt.

Die Performancekunst stellt folglich eine sehr offene Kunst dar, die trotz der im Vorhinein von dem/der KünstlerIn geplanten Handlungsabfolge, sich jederzeit in eine andere Richtung

¹¹⁹ Gajewski 1984, S.8.

¹²⁰ Gajewski 1984, S.9.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Gajewski 1984, S.10.

entfalten kann. So lässt sie sich auch nicht in eine Schublade schieben, da es sich hier um eine der offensten und in Bezug auf Materialien und Techniken breitgefächertsten Kunst der gesamten Kunstentwicklung handelt.

Dziamski beginnt seinen Aufsatz mit der Feststellung, dass sich Performancekunst nicht in die bis dahin offiziell anerkannten Definitionen und Klassifikationen einordnen lässt, folglich nur eine Feststellung zulässt, und zwar jene, dass es sich hierbei um lebendige Kunst, auch „live art“ genannt, handelt.¹²³ Lebendig in zweifachem Sinn: 1. ist damit die persönliche Anwesenheit des Künstlers gemeint, unmittelbar vor dem, manchmal schockierten, Publikum und 2. das Lebendigmachen der gesellschaftlich akzeptierten Muster künstlerischen Schaffens. Somit wird Performance als Live Art angesehen, da einerseits der Kontakt zwischen KünstlerIn und Publikum hergestellt wird und andererseits weil sie gegen all das ist, was konventionalisiert wurde und das Gegenteil von lebendiger Kunst darstellt.¹²⁴

3.3. I AM Festival

Gajewski setzte sich längere Zeit mit Kunst und Kunsttheorie auseinander, entwickelte so den Gedanken, dass Kunst und eventuell sogar die gesamte Kultur eine Form des Zusammenlebens sei und die künstlerische Arbeit nur ein Vorwand für einen gemeinsamen Umgang miteinander.¹²⁵ Die für ihn überzeugendste Realisation dieses Konzepts sah er in der Performancekunst da er in ihr eine bestimmte Art von Ritual sah während welchem ein Gemeinschaftsgefühl entstehen konnte.¹²⁶ So führte ihn diese Erkenntnis zu der Idee ein Festival zu organisieren welches sich ausschließlich mit Performance beschäftigen und „I AM“ heißen sollte - I AM trug einerseits eine symbolische Bedeutung, „Ich bin“, und war andererseits eine Abkürzung für „International Artists Meeting“.¹²⁷

Da der Begriff der Performancekunst bis dahin noch nicht bekannt war, bat Gajewski KünstlerInnen und KunstkritikerInnen aus Amerika, Italien, Frankreich, Holland, Japan, Australien, et cetera ihre Definition und Gedanken zu der Frage: „What is Performance?“ niederzuschreiben.¹²⁸ Unter diesem Titel plante Gajewski ebenfalls eine Publikation herauszugeben, scheiterte jedoch an finanziellen Mitteln; Glück im Unglück habend zeigte die Agentur „Młodzieżowa Agencja Wydawnicza“ Interesse an Gajewskis Projekt und veröffentlichte sechs Jahre später Texte des Festivals in polnischer Sprache. Das Buch enthält

¹²³ Gajewski 1984, S.16.

¹²⁴ Ebenda.

¹²⁵ Gajewski 1984, S.12.

¹²⁶ Gajewski 1984, S.13.

¹²⁷ Ebenda.

¹²⁸ Ebenda.

Texte, welche die Autoren in der ersten Hälfte des Jahres 1978 auf Einladung von Gajewski verfasst hatten, weiters stellt es einerseits die erste Publikation Polens dar, die sich mit der Thematik der Performancekunst auseinandersetzt und andererseits eine breite Präsentation des Themas dokumentiert.¹²⁹

Das Festival fand in der Galerie Remont vom 28. März 1978 bis 06. April 1978 statt und trug offiziell den Titel „I AM - International Artists Meeting“.¹³⁰ So wurden zehn Tage lang, vierundzwanzig Stunden am Tag im gesamten Komplex „Riviera-Remont“ Performances, Straßenaktionen, Punk-Konzerte sowie Videoarbeiten von KünstlerInnen aus 15 Ländern gezeigt und von Gesprächen und Diskussionen begleitet.

Über das Festival wurde sowohl in polnischen als auch ausländischen Medien berichtet, das polnische Fernsehen zeigte ein Programm welches „I AM“ gewidmet war, die Gruppe „Videoheads“ aus Amsterdam brachte eine 60 minütige VHS heraus. Ireneusz Bohuczko und Jerzy Szeliga waren für die fotografische Dokumentation zuständig welche teilweise für die Publikation verwendet wurde.¹³¹

Natürlich brauchte solch eine Art von Veranstaltung einen Sponsor beziehungsweise finanzielle Unterstützung um realisiert werden zu können. Einen Sponsor fand Gajewski in den Klubfunktionären des Centrum Klubowy SZSP PW „Riviera-Remont“ welches zum Gebäudekomplex der von Gajewski geführten Galerie Remont gehörte.¹³² Weiters wurden das Programm des Festivals und die Finanzen in funktionärer Sprache formuliert, um sie an Institutionen zu senden und Interesse zu wecken das Projekt finanziell zu unterstützen. Die polnische Fluglinie LOT beispielsweise, schenkte dem Projekt zwei Hin- und Retourflüge für ausländische Gäste, die Organisation „Almatur“ stellte Zweipersonenzimmer im Hotel „Forum“ zum Preis von 250ZL pro Nacht zur Verfügung.¹³³ Die restlichen Ausgaben wurden von einer studentischen Organisation übernommen. Die Gesamtsumme welche aus Vorbereitungsarbeit, Korrespondenz, Technik, Dolmetschern, Schlafunterkünften, einem täglichen Bulletin in zwei Sprachen sowie technischem Material bestand, machte 200 000ZL aus, was zu der damaligen Zeit eine relativ niedrige Summe war. Der größte Teil der Arbeit wurde freiwillig und gemeinschaftlich von den Klubfunktionären und Sympathisanten der Galerie Remont erledigt.¹³⁴

Zum Abschluss des Festivals fand eine internationale Konferenz im Kulturpalast zum Thema „Performance“ statt, welche aus Vorträgen bestand die ebenfalls in dem erst Jahre nach I AM

¹²⁹ Gajewski 1984, S.13.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Gajewski 1984, S.14.

¹³² Ebenda.

¹³³ Ebenda.

¹³⁴ Ebenda.

publizierten Buch gedruckt wurden.¹³⁵ In der Zeitschrift „Kultura“ vom 21. Mai 1978 wurde Folgendes gedruckt:

„Nicht nur die Konfrontation von verschiedenen Einstellungen (deren Ähnlichkeit trotz Unterschiede, klar war) und der Ausdruck des Bewusstseins von KünstlerInnen aus verschiedenen Teilen der Erde, aber auch die Demonstration der Freiheit des Menschen, die Probe des Eindringens in sein tiefstes Sein und die Antworten auf die Frage seiner Rolle und seines Platzes in der technischen und rationalisierten Welt, der Sinn seiner Existenz. Es wird sich wohl nicht um eine Übertreibung handeln festzustellen, dass dies eine Manifestation des zeitgenössischen Humanismus war.“¹³⁶

4. Ewa Partum

Ewa Partums früheste dokumentierte Arbeit, bei welcher es sich um eine Aktion handelt, stammt aus dem Jahr 1965 und trägt den Titel „Obecność“, deutsch: „Anwesenheit“.¹³⁷ Jene Aktion fand in einer Landschaft in der Nähe von Sopot, einer Stadt in Polen an der Ostsee, statt, und hatte folgenden Handlungsablauf: Partum breitete ein weißes, unbemaltes Leintuch auf dem Boden aus, legte sich anschließend darauf und begann ihre Körperkonturen nachzuzeichnen. Bereits in dieser Aktion vereint Partum verschiedene Gesichtspunkte - temporäre Aktion, Kunst im Außenraum, Einbeziehung des eigenen Körpers sowie Repräsentation in 1:1-Übertragung - die für ihr künstlerisches Schaffen der 1970er Jahre von großer Bedeutung wurden.¹³⁸

In den darauffolgenden Jahren stand die Poesie sowie Semantik und deren Visualisierung durch verschiedene Künstlerpositionen im Mittelpunkt ihres Interesses. So verfasste sie 1970 ihre Diplomarbeit unter dem Titel „Neue Quellen der intellektuellen Ergriffenheit“ an der Warschauer Kunstakademie über das Thema Kunst und Sprache, wobei sie verschiedene KünstlerInnen als Beispiele anführte welche ihrer Meinung nach die „neue Kunstrichtung“ vertraten. Dies waren unter anderem Kurt Schwitters, Louis Aragon, Herman de Vries so wie polnische Künstler namens Julian Przybos, Jan Brzeowski, Stanisław Młodozieniec und Stanisław Drozd die in dieser Art noch nie in einen Zusammenhang gebracht wurden und Partum somit die Erste war die diese Kategorisierung vornahm.¹³⁹ Es folgten Arbeiten wie „Raum mit Vorstellungsvermögen“ (1970), „Legalność przestrzeni“, deutsch: „Legalität des

¹³⁵ Gajewski 1984, S.14.

¹³⁶ Gajewski 1984, S.15, Übersetzung: Aleksandra Drozdowska.

¹³⁷ Stepken 2001, S.10.

¹³⁸ Ebenda.

¹³⁹ Ebenda.

Raumes“ (1971), „Śniadanie na trawie“, deutsch: „Frühstück im Freien, nach Manet“ (Sommer 1971), „Obszar na licencji poetyckiej“, deutsch: „Raum mit poetischer Lizenz“ (1971), sowie „Aktywna Poezja“, deutsch: „Aktive Poesie“ (1971) (Abb.8) bei welchen es sich um Aktionen handelte in welchen Sprache, Poesie, Schrift und Kraft der Zeichen im Zentrum standen. 1972 eröffnete Partum ihre eigene Galerie mit dem Namen „Galeria Adres“ in Łódź auf der Piotrkowska Straße 86 und bewies somit die Möglichkeit einer galeristischen Tätigkeit im damals kommunistischen Regime, trotz vieler Einschränkungen.¹⁴⁰ Sie stand, vor allem über das Medium der Mail Art in Kontakt zu KünstlerInnen aus dem Westen und den ehemaligen Ostblockstaaten was ihr einen künstlerischen Austausch ermöglichte. Außerdem wurden regelmäßig Vorträge von Kunstkritikern, beispielsweise von Bernard Venet, zum Thema Sprache und Kunst oder Mathematik und Kunst gehalten, sowie Publikationen veröffentlicht.¹⁴¹ 1973/74 wurde Partum aufgefordert den Galerieraum zu räumen sodass es zu einer Verlegung der Galeria Adres¹⁴² in ihre Privatwohnung in Łódź kam, in welcher sich bereits ihr Archiv befunden hatte. 1972 erhielt Partum von einer staatlichen polnischen Kunstinstitution zum ersten und gleichzeitig zum letzten Mal eine Einladung zur Teilnahme an einer Ausstellung im Kunstmuseum in Łódź welche anlässlich des internationalen AICA-Treffens der KunstkritikerInnen stattfand.¹⁴³ Ewa Partum nannte ihre Arbeit „Metapoezja“, deutsch: „Metapoesie“ (Abb.9) diese beinhaltete eine Performance mit folgendem Ablauf: Zu Beginn wurde der Boden eines Museumraumes mit weißen Papierbuchstaben ausgelegt, sodass die Besucher beim Betreten die Buchstaben aufwirbelten, den Text veränderten und die Buchstaben in andere Räume oder aus dem Museum hinaustrugen. Zusätzlich hingen im gleichen Raum drei beschriftete Plexiglasscheiben hintereinander mit den Worten „de meme que - le meme que - a peu pres le meme“¹⁴⁴. Der dritte Teil der Arbeit „Metapoezja“ war eine Performance Ewa Partums im Hof des Museums in welchem sie eine riesige Menge an Papierbuchstaben in die Luft warf und jene wie Blätter eines Baumes langsam zu Boden fielen (Abb.10).¹⁴⁵ Mit dieser Arbeit setzte Partum einen Schritt in Richtung antimusealer Kunst, die nicht ausgestellt werden konnte und lediglich Relikte für die Nachwelt zurückließ.

Ab dem Jahr 1972 begann der Körper der Künstlerin in den Mittelpunkt ihres Schaffens zu rücken, sodass es zu einer Entwicklung vom Subjekt zum Kunstobjekt kam.¹⁴⁶

Die erste Performance welche den Beginn dieser Verwandlung markierte, fand 1972 in Partums

¹⁴⁰ Stepken 2001, S.11.

¹⁴¹ Ebenda

¹⁴² Polnisch: Adres = deutsch: Adresse

¹⁴³ Ebenda

¹⁴⁴ Deutsch: genauso wie - dasselbe wie - fast dasselbe

¹⁴⁵ Stepken 2001, S.11.

¹⁴⁶ Stepken 2001, S.12.

eigener Galerie, unter dem Titel „Obecność“, deutsch: „Anwesenheit“ statt, bei welcher die Anwesenheit der Künstlerin im Zentrum stand, anspielend auf die gesellschaftliche Schätzung sowie Anerkennung des Kunstwerks und dem ihm gegenüberstehenden Desinteresse an der Künstlerpersönlichkeit selbst.¹⁴⁷

Das Jahr 1974 kann als das wichtigste Jahr in Ewa Partums künstlerischer Entwicklung gesehen werden, da zum Aspekt des Auseinandersetzens mit dem eigenen Körper der Künstlerin ein weiterer bedeutender hinzukam, nämlich der der feministischen Hinterfragung von Ästhetik in der Kunst. In der Aktion „Zmiana“, deutsch: „Veränderung“ (Abb.11) im Jahr 1974 in der Galeria Adres, passierte folgedessen ein Einschnitt in ihre bis dahin geschaffenen Werke und Aktionen, wobei sie einen Schritt weiter als in ihren Lippenstiftblättern von 1971/72 ging und der Aspekt der feministischen Kunst zentral wurde.¹⁴⁸ Partum ließ sich in ihrer Performance vor Publikum die Hälfte des Gesichts von einer professionellen Maskenbildnerin zu einer gealterten Frau schminken und hinterfragte somit die Person des Künstlers, dessen Biographie meist erst nach seinem Tod interessant wird, sowie die von der patriarchalen Gesellschaft meist negativ konnotierte Alterung der Frau im Vergleich zu der des Mannes.¹⁴⁹

1976 schuf Partum eine weitere feministische Arbeit unter dem Titel „Mój problem jest problemem kobiety“, deutsch: „Mein Problem ist das Problem einer Frau“ für welche sie den Titel¹⁵⁰ einer Arbeit aus dem Jahr 1971 heranziehend, eine neue Aussage formulierte.¹⁵¹ Das Motiv der alternden Frau spielte auch hier die zentrale Rolle - Partum ließ Plakate mit ihrem künstlich alt stilisierten Gesicht drucken und in Warschau aufhängen (Abb.12), dabei handelte es sich nicht nur um eine feministische Kunstaktion sondern auch um die Nutzung eines neuen Mediums, denn Plakate wurden zu der Zeit rein funktionell zu Werbezwecken genutzt.

1979 folgte eine weitere Performance in welcher die Idee der alten Frau weiterentwickelt wurde: in „Zmiana - Mój problem jest problemem kobiety“, deutsch: „Veränderung – Mein Problem ist das Problem einer Frau“ (Abb.13) lag sie nackt vor dem Publikum und ließ eine Hälfte ihres Körpers von Maskenbildern alt stilisieren während sie über Schönheitschirurgie, die Positionierung der Frau als Sexobjekt sowie die allgemeine Rollenverteilung in einer patriarchalen Gesellschaft sprach.¹⁵²

Parallel zu Partums Stilisierung wurden gesprochene Texte von Lucy Lippard, Valie Export sowie Ewa Partum selbst zum Thema Feminismus in der Kunst von einem Tonband

¹⁴⁷ Stepken 2001, S.12.

¹⁴⁸ Ebenda.

¹⁴⁹ Ebenda.

¹⁵⁰ Meine Berührung ist die Berührung einer Frau

¹⁵¹ Stepken 2001, S.13.

¹⁵² Ebenda.

abgespielt.¹⁵³

Mit dieser Performance lässt sich eine Linie zu Orlan (1990er Jahre) ziehen – Orlan, das Thema der Schönheit und Frau in Form von plastischen Operationen denen sie sich selbst unterzieht bearbeitend, steht Partum gegenüber die es weniger drastisch und in die gegensätzliche Richtung gehend präsentiert.

Orlan, auf der einen Seite, lässt ihren Körper, insbesondere ihr Gesicht, immer wieder umoperieren um der Forderung der patriarchalen Gesellschaft nach einer immerwährend schönen Frau nachzukommen. Hierbei überschreitet sie teilweise Grenzen und geht überspitzend ins Absurde. Partum auf der anderen Seite, ebenfalls das Denken der patriarchalen Gesellschaft kritisierend, arbeitet mit gegenteiligen Mitteln und lässt binnen kurzer Zeit ihren Körper altern, dem Betrachter den natürlichen Lauf der Zeit im Schnelldurchlauf präsentierend und erklärt sich schließlich am Ende der Performance selbst zum Kunstwerk.

1980 organisierte Ewa Partum in Warschau, in der Galerie Mała, eine Ausstellung in welcher Fotografien zusammen mit einer Performance und einer Filmprojektion zu sehen waren. Unter dem Titel „Samoidentyfikacja“ deutsch: „Selbstidentifikation“ wurden collagierte Fotografien gezeigt, auf welchen Partum nackt an verschiedenen öffentlichen Plätzen, beispielsweise auf Straßenkreuzungen in Warschau zu sehen war. Eine Fotografie auf der die nackte Künstlerin vor dem polnischen Regierungsgebäude steht, wurde der Zensur unterzogen und durfte in der Ausstellung nicht gezeigt werden.¹⁵⁴ Dies betraf nicht nur eine einzelne Fotografie sondern mehrere. Außerdem wurde die Ausstellung mit Pornographie und Nihilismus in Verbindung gebracht, was Partum in ihrem Beschluss sich aus Protest und als Provokation in der Kunst nur noch nackt zu zeigen, bestärkte.¹⁵⁵ Sie erklärte ihren Körper als Kunstwerk das weder mit Natur noch mit sexueller Begierde in Zusammenhang gebracht werden sollte sondern rein als Zeichen der Selbstreflexion ihrer Kunst zu dienen hatte.¹⁵⁶ Beenden würde sie ihr nacktes Auftreten erst zu dem Zeitpunkt an dem Frauen ihre eigene Kunst schaffen würden.¹⁵⁷

1980 machte Partum im Zuge des ersten Frauen-Kunst-Festivals der Galerie O.N. in Poznań eine Ausnahme und performte in Klarsichtfolie verhüllt. In der Performance welche den Titel „Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!“, deutsch: „Frauen, die Ehe ist gegen Euch“ trug, ersetzte beziehungsweise symbolisierte die Klarsichtfolie mit der Aufschrift „For Men“ ein Brautkleid und wurde langsam nach dem Ertönen der ersten Melodien des Hochzeitsmarsches aufgeschnitten um die Befreiung der Künstlerin zu ermöglichen was Partum als Symbol der

¹⁵³ Stepken 2001, S.13.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Ebenda.

¹⁵⁶ Ebenda.

¹⁵⁷ Ebenda.

Befreiung der Frau aus dem „Käfig“ der Ehe präsentierte.¹⁵⁸ Nackt vor dem Publikum stehend, erzählte sie über die Falle der Romantik der Hochzeit und ihre Benebelung des klaren Verstandes der Frau. Anschließend signierte sie Stücke des Klarsichtfolienbrautkleides und verschenkte es an die Zuseher. Das Thema der Ehe wurde im Jahr 1981 in Lublin in der Galerie Labirynt in der Performance „Hochzeitskleidung“ ein weiteres Mal aufgegriffen.¹⁵⁹ Partum nur mit einer Schleppe bekleidet, ging auf einen als Bräutigam gekleideten Mann zu und begann anschließend ein Brautkleid welches auf einer Wand hing zu Musik von Marcel Duchamp, „Braut, eine Treppe hinabsteigend“, anzuziehen; zum Schluß klebte sich die Künstlerin ein Pflaster auf ihren Mund. Auf der Bühne stand nicht nur der Bräutigam sowie die Braut sondern auch eine Tafel, auf welcher ein feministischer Text von Partum der bereits zwei Jahre zuvor in der Performance „Zmiana“, deutsch „Veränderung“ vorgetragen wurde, zu lesen war :

„Hochzeitskleidung: Ein Relikt der patriarchalen Kultur und männlichen Zivilisation. Eine Falle. Ein Symbol des einzigen Moments und der damit verbundenen Vorstellungen. Ungleichheit des Raumes von Mann und Frau in einer männlichen Tradition. Die Frau ist in dieser Tradition eingeschnürt in die Gehorsamkeit ihrer eigenen Sehnsüchte, die im Prozess der Entfremdung gebildet wurden.“¹⁶⁰

Ewa Partum wiederholte manche ihrer Performances, beziehungsweise machte mehrteilige Performanceserien wie beispielsweise „Stupid Woman“ (Abb.14) von welcher es vier in Polen aufgeführte Versionen (ein Mal in Miastko, ein Mal in Krakau, ein Mal in Warschau, danach Variationen in Berlin) gab und die im Sommer 1981 in der Stadt Miastko zum ersten Mal stattfand.¹⁶¹

Der Ablauf der ersten Stupid Woman-Performance sah folgendermaßen aus: Ewa Partum betrat nackt mit Lichterketten (Weihnachtsschmuck) geschmückt die Bühne und sang abermals zu Marcel Duchamps Musik, trug sich anschließend eine Schönheitsmaske auf ihr Gesicht auf und sprach dabei Sätze wie beispielsweise

„schön sein, schön riechen, verliebt sein, nett sein für das eigene Publikum...“,

am Ende der Performance machte Partum eine in Polen beliebte männliche Geste und

¹⁵⁸ Stepken 2001. S.14.

¹⁵⁹ Ebenda.

¹⁶⁰ Ebenda.

¹⁶¹ Ebenda.

verabschiedete das männliche Publikum in Form eines Handkusses.¹⁶²

Diese Performance lässt an Marina Abramovics „Art must be beautiful“ aus dem Jahre 1975 denken, bei welcher Abramovic ihr Haar immer stärker bürstet und dabei Sätze wie „Art must be beautiful. Artist must be beautiful.“ sagt und ihr Gesichtsausdruck dabei von Sekunde zu Sekunde schmerzverzerrter wird.

In den weiteren Stupid Woman-Performances kommen Utensilien hinzu, Assistenten werden miteinbezogen, über ein Mikrophon spricht die Künstlerin über Schönheitspflege, wirft mit Dollarscheinen sowie mit Luftschlangen umher, stellt einzelnen Personen im Publikum Fragen ob sie ihnen gefalle, ob sie von ihnen geliebt werde, trinkt und gießt sich Alkohol über den Kopf - zusammenfassend kann gesagt werden, dass die weiteren Stupid Woman-Performances zu Eskalationen sowie Verwirrung des Publikums führten.

Im August 1982 widmete Partum zum einjährigen Geburtstag der Solidarność Bewegung eine Performance der polnischen Unabhängigkeitsbewegung welche in einer Untergrundgalerie die offiziell als Teppichreinigung angemeldet war, aufgeführt wurde.¹⁶³ Ein Jahr zuvor wurde von der kommunistischen Regierung das Kriegsrecht verhängt und der Ausnahmezustand ausgerufen.

Nackt vor einem langen Stück Papier mit der Aufschrift „Hommage a Solidarność“ stehend, sprach Partum von der inneren Emigration der KünstlerInnen nach der Kriminalisierung der Solidarnosc Bewegung und druckte mit ihren Lippen die einzelnen Buchstaben des Wortes Solidarnosc auf Papier. Weiters zündete sie Kerzen an und streute Blumen auf den Galerieboden.¹⁶⁴

Partums weitere Performances fanden vermehrt im Ausland, genauer gesagt, in der DDR statt.

4.1. Ewa Partums künstlerische Tätigkeiten im Ausland

Für polnische KünstlerInnen, insbesondere PerformancekünstlerInnen war es aufgrund der politischen Lage und Kontrolle schwierig aus Polen auszureisen da nur die wenigsten einen Ausreisepass erhielten. Auch Partum wurde er viele Male verwehrt, erst 1982 erhielt sie ihn schließlich, was ihr erlaubte der Einladung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in West-Berlin nachzukommen.¹⁶⁵ In Berlin lernte sie Wolf Vostell, Michael Wewerka sowie Rainer Hildebrandt kennen und führte in der Wewerka-Galerie die Performances „Hommage a Solidarnosc“ (Abb.15), „Stupid Woman 5“ sowie erstmals „Koncert włosów“, deutsch:

¹⁶² Stepken 2001. S.14.

¹⁶³ Ebenda.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Ebenda.

„Konzert der Haare“ auf.¹⁶⁶ In „Konzert der Haare“ (Abb.16) lässt Partum eine Artur Rubinstein-Aufnahme des F-Moll Klavierkonzerts op.21 von Frederic Chopin auf einem Schallplattenspieler abspielen; dabei stand die Künstlerin selbst nackt neben dem Gerät und kommentierte die Musik mit lobenden Worten. Gleichzeitig schnitt sie ihre Haare ab welche auf die Schallplatte fielen und ab einer bestimmten Menge weitere Drehungen der Platte verhinderten, was das Ende der Performance zur Folge hatte.¹⁶⁷

Neben ihren Performances realisierte Partum ebenfalls Installationen wie jene aus dem Jahr 1984 welche von ihr als Hommage an Yves Klein bezeichnet wurde und keinen feministischen Bezug hatte. Am Hohenzollernkanal in Spandau bemalte sie im Winter den gefrorenen Kanal mit blauer Farbe und warf weiß bemalte Schallplatten auf die blaue Eisdecke, wobei es ihr hier um das Aufzeigen des Gegensatzes zwischen der Musik aus der Konserve und der Musik der Natur ging.¹⁶⁸ So zog das „Gedankenkonzert“ bei Tauwetter und Schmelzen der Eisdecke wie eine Wanderausstellung durch die Stadt.

Eine weitere Installation fand im gleichen Jahr in Berlin vor der Berliner Mauer, jedoch schon auf DDR-Terrain, statt. Partum breitete zur Mauer gewandt ihre Arme aus, in der linken Hand ein O, in der rechten ein W haltend, sodass ihr Schatten in der Art einer Sonnenuhr im Laufe des Tages über die Mauer wanderte (Abb.17) – von Ost nach West. Die dabei entstandenen Fotos verwendete sie für eine Fotocollage die sie „Himmel Ost Himmel West“ (Abb.18) titulierte und sich damit am Wettbewerb, organisiert vom Haus am Checkpoint Charlie, „Überwindung der Mauer durch Übermalung der Mauer“, beteiligte und den 2. Platz machte.¹⁶⁹ Bei dem Begriff des „Himmels“ handelte es sich um eine Anspielung auf das Paradies im Westen, welches linguistisch auf den Osten übertragen wurde.

1984 performte Ewa Partum unter dem Titel „Pirouette“ (Abb.19) abermals in Berlin, in der Galerie Dialog in welcher sie einen Ventilator mit einem hinunterhängenden Papierstreifen an die Decke des Galerieraumes montierte. Am Ende des Papierstreifens war ein nacktes Portrait Partums zu sehen das sich im darunter auf dem Boden liegenden Spiegel¹⁷⁰ spiegelte.¹⁷¹ Die Künstlerin stand nackt, lediglich mit Schlittschuhen an den Füßen, neben dem Spiegel und las einen Text über die Figur der Pirouette:

„Das ist eine persönliche Erfahrung. Zwischen uns ist in diesem Moment auch die Vergangenheit, die wir in uns tragen als den intimsten Raum. Diese

¹⁶⁶ Stepken 2001, S.14.

¹⁶⁷ Stepken 2001, S.15.

¹⁶⁸ Ebenda.

¹⁶⁹ Ebenda.

¹⁷⁰ 2x2 Meter.

¹⁷¹ Stepken 2001, S.15.

Kontinuität stellt eine Verbindung her, die wir zwischen uns selbst und der Zeit wiederfinden. Sie ist der Schlüssel zu der Realität, wenn wir von innen her in uns selbst schauen, ähnlich einer Pirouette. Ich habe versucht, meine Gefühle zu zerstören, die Gefühle, die sich auf die Vergangenheit beziehen. Diese Vergangenheit und das, was für uns von Bedeutung war, verbindet sich mit uns wie das Abbild im Spiegel mit dem Original.“¹⁷²,

bis sie plötzlich auf den Spiegel sprang und ihr doppeltes Spiegelbild zerstörte. Nach einiger Zeit zerriss auch der Papierstreifen aufgrund der schnellen Ventilatorumdrehungen; die entstandenen Scherben wurden von Partum signiert und an das Publikum verschenkt.¹⁷³

1985 verschickte Partum Einladungen zu einer sehr privaten Performance bei welcher sie ihren Assistenten W. standesamtlich in Berlin Charlottenburg heiratete.¹⁷⁴ Der Ablauf von „Standesamt“ sah folgendermaßen aus: Partum weiß gekleidet mit einem Hut war, wie in ihrer Performance fünf Jahre zuvor, in Frischhaltefolie eingewickelt, sodass ihr Assistent, der Bräutigam, sie aus der Folie herausschneiden musste um ihr die Teilnahme an der Hochzeit zu ermöglichen. Nachdem sich das Brautpaar das Ja-Wort gegeben hatte, malte die Künstlerin mit goldener Farbe den Ehering auf den Finger ihres Ehemannes. Auf dem Boden des Standesamtes lag, statt eines Teppichs, ein Transparent mit Ewa Partums Namen welcher aus vielen einzelnen Namen ihr wichtiger Personen bestand. Über dieses Transparent schritt das Paar aus dem Gebäude hinaus wo schließlich beide darin eingewickelt wurden.

1988 erhielt Ewa Partum ein Stipendium des Berliner Senats und führte in der Galerie Gudrun Schulz am Checkpoint Charlie die Performance „Vom Subjekt zum Kunstobjekt“ auf, bei welcher sie nackt vor dem Publikum stehend in polnischer Sprache Passagen aus Immanuel Kants „Kritik der reinen Vernunft“ vorlas und das deutsche Publikum dabei kein Wort verstand.¹⁷⁵ Außerdem begann die Künstlerin den Text in einzelne Buchstaben zu zerlegen und vorzulesen sowie sich die Buchstaben auf ihren gesamten Körper zu kleben, einschließlich der Zunge, bis ihr die Buchstaben beziehungsweise Kants „Kritik der reinen Vernunft“ förmlich die Sprache verschlugen.

Ab 1988 begann Partum immer wieder das Wort „Ästhetik“ als ironischen Kommentar zur zeitgenössischen Kunst zu verbrennen – bei der ersten Performance bestand das Wort aus einzelnen großen Papierbuchstaben welche auf dem Boden drapiert und von Partum angezündet wurden. In den darauffolgenden „Ästhetikaktionen“ (Abb.20) änderte sich das Material des

¹⁷² Stepken 2001, S.85.

¹⁷³ Stepken 2001, S.15.

¹⁷⁴ Ebenda.

¹⁷⁵ Ebenda.

Wortes sowie die Sprache in der es geschrieben wurde. Die Asche wurde manchmal liegen gelassen, manchmal in datierte Umschläge gefüllt, signiert und entweder an die Zuseher verteilt oder Kunstkollektionen angeboten.¹⁷⁶

1990 und 1991 nahm Partum an zahlreichen Ausstellungen in Deutschland – in Düsseldorf, Hamburg sowie Bonn - teil, bei welchen sie Arbeiten und Performances von früheren Jahren wiederholte. Sie fertigte für das Kunstmuseum Düsseldorf eine zehn Meter lange Postkarteninstallation an, welche aus den Fotos der „Ost West Schatten“- Serie bestand, weiters führte sie in Hamburg „Konzert der Haare – Hommage a Chopin“ abermals auf und stellte die Asche des verbrannten Wortes „Ästhetik“ in Bonn aus.¹⁷⁷

Bei der 1992 im Neuen Berliner Kunstverein der Staatlichen Kunsthalle Berlin gezeigten Ausstellung der Polnischen Avantgarden von 1930 bis 1990, verteilte Ewa Partum zur Eröffnung schwarze Kondolenzumschläge in welchen „Polskie artystki awangardowe mają swoją wielką szansę dopiero jako zwłoki“, deutsch: „Polnische AvantgardekünstlerInnen haben ihre große Chance – erst als Leiche“ zu lesen war. Dies war ihre Art der Kritik an der vom Museum getroffenen KünstlerInnenauswahl, da lediglich eine einzige weibliche Künstlerposition, nämlich Katarzyna Kobro, vertreten war.¹⁷⁸

Die einzeln beschriebenen Performances sollen einen Einblick in Ewa Partums Arbeitsweise schaffen, wobei sie sehr gut ihre künstlerische Entwicklung verdeutlichen. Partums Kontakte zu westlichen feministisch tätigen Künstlerinnen müssten einer genaueren Untersuchung unterzogen werden, da jene, wie beispielsweise zu Valie Export, mit Sicherheit existierten; jedoch in keiner Publikation genauer beschrieben werden.

Auf einen Aspekt soll jedoch im Zusammenhang mit Ewa Partum anschließend eingegangen werden, und zwar den der Schönheitsthematik im Polen der 1970er sowie 1980er Jahre.

4.1. Gender - Exkurs in die Thematik der Schönheit

Im Jahr 2009 eröffnete im Museum Moderner Kunst Wien die Ausstellung „Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas“ in Kooperation mit der Nationalen Kunstgalerie Zachęta in Warschau, in welcher die Ausstellung im Jahr 2010 ebenfalls gezeigt wurde. Begleitend dazu erschienen zwei, interessante und für die Osteuropakunstforschung sehr wichtige Textkataloge, respektive Reader, zu welchen zahlreiche KunsthistorikerInnen und KünstlerInnen Aufsätze beigetragen haben. Einer dieser Aufsätze beschäftigt sich mit dem Thema der Schönheit im kommunistischen Kontext und ist in Bezug auf Ewa Partum für diese Arbeit von höchster

¹⁷⁶ Stepken 2001, S.16.

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Ebenda.

Relevanz.

Somit folgt nun ein kleiner Exkurs über dieses Themengebiet: Izabela Kowalczyks Untersuchung gilt dem weiblichen Körper an den, in unserer patriarchal geprägten Gesellschaft, die Forderung nach Schönheit automatisch, ob bewusst oder unbewusst, gestellt wird.¹⁷⁹ Schönheit scheint so bedeutend zu sein, dass sie zum bestimmenden Faktor wird, welcher Körper ein visuelles Existenzrecht erhält und welcher nicht.¹⁸⁰ Die Frage nach der perfekten Verkörperung von Schönheit hängt sehr stark mit den Vorgaben der Konsumkultur des Westens zusammen, da dort schon sehr früh im Bereich der Werbung, Mode und Kosmetik ein unerreichbares Ideal kreiert wurde. Schönheit bedeutet im westlichen Kontext elegante Kleidung sowie ein perfektes Make-Up zu tragen um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, dabei gilt das Motto „Schönheit muss leiden“ das eng mit Schmerzen und Opfergabe in Verbindung steht und folgedessen nur schwer zu erreichen ist. Weiters wird den Menschen Käuflichkeit von Schönheit vermittelt, was ein weiterer Punkt ist, der zur Schlussfolgerung beiträgt, dass Schönheit nicht natürlich sei.¹⁸¹ Folglich ist sie ein kulturelles Konstrukt das durch zahlreiche Rituale in die Wirklichkeit umgesetzt wird, um den gesetzten Anforderungen zu entsprechen. Naomi Wolf geht sogar so weit und stellt die Behauptung auf, das Konzept der Schönheit sei zur Essenz von Weiblichkeit geworden und Frauen in der westlichen Kultur zum Opfer der Schönheit gefallen.¹⁸²

Schönheitsmythen scheinen heutzutage tatsächlich den Alltag zu dominieren da für zahlreiche Frauen ihr Aussehen als Fundament fungiert auf dem sie ihre Identität aufbauen. Den frühesten Feminismustheorien zufolge, ist das Schönheitsideal zudem mit einer Befriedigung verbunden, nämlich der Befriedigung des Betrachters dessen männlicher Blick in die meisten Gemälde mit Frauendarstellungen eingeschrieben ist.¹⁸³ Erst von den Postfeministinnen wurde nach der Befriedigung, die die Frauen selbst aus ihrem Aussehen und verschönernden Prozeduren gewinnen, gefragt.¹⁸⁴

Es ist nun zu untersuchen inwieweit diese westlichen Schönheitstheorien auf die damals sozialistischen Staaten anwendbar sind, da die Konsumkultur in jenen nur minimal existierte und viele Luxusgüter der westlichen Welt, wie beispielsweise Mode oder Kosmetik, nicht erhältlich waren. Jene unerreichbaren Produkte der westlichen Welt galten als Objekte der Begierde und die Norm weibliche Schönheit zu erfüllen als Chance sich von der grauen, einheitlichen Realität abzuheben. Natürlich gab es diese Produkte sehr selten und wenn sie sich

¹⁷⁹ Kowalczyk 2009, S.36.

¹⁸⁰ Ebenda.

¹⁸¹ Ebenda.

¹⁸² Ebenda.

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Ebenda.

jemand leisten konnte, dann waren dies Frauen von Politikern und prominenten Dissidenten. So blieb der Mehrheit der Frauen nichts als das Selbststudium in Form von Handbüchern welche ihnen erklärten wie eine schöne Frau auszusehen hatte. Die komplett entwickelte Konsumkultur hielt in den östlichen kommunistischen Ländern jedoch nie Einzug. Somit ist bei der Interpretation polnischer weiblicher Kunst Vorsicht geboten, da sich die westlichen feministischen Theorien nicht immer anwenden lassen und dadurch eine falsche Interpretation passieren kann.

Die polnische „feministische“ Kunst der 1970er Jahre orientierte sich einerseits an westlichen Normen und hatte andererseits einen breitgefächerteren Kontext was die Konsumstandards betraf; sie kann aufgrund der Übertragung westlicher Kategorien auf polnische Verhältnisse falsch gedeutet werden, da möglicherweise und möglicherweise Kernthemen übersehen werden.¹⁸⁵

Auch Piotrowski schreibt, dass die Kultur des damaligen Polens im Vergleich zu den westlichen Ländern eine ganz andere war, die von ihren eigenen Gesetzen bestimmt wurde. Natürlich ließen sich viele polnische Künstlerinnen von westlichen Kolleginnen inspirieren, was es noch schwieriger machte kommunistische Kunst mit anderen Augen zu sehen und passende Interpretationsmodelle zu finden.¹⁸⁶

Kowalczyk unternimmt in ihrem Aufsatz außerdem einen Exkurs zum Thema Frauenbild wobei sie mit der Zeit des Stalinismus beginnt, danach auf die 1970er, folglich die Zeit der entstehenden Konsumsehnsüchte, eingeht, anschließend das Bild der Frau der 1980er beleuchtet und mit der Zeit nach 1989 endet. In der vorliegenden Arbeit wird nun bewusst nicht auf das von ihr genau beschriebene Frauenbild des sozialistischen Realismus eingegangen, sondern nur die für diese Arbeit relevante Zeit behandelt.

Wie bereits erwähnt spielt Natalia Lach-Lachowicz in der feministischen polnischen Kunst eine große Rolle, so geht auch Kowalczyk auf ihre Arbeit „Sztuka konsumpcyjna“ (Abb.3) von 1972 ein, wobei ihre Interpretation jener von Piotr Piotrowski gleicht. Ein Aspekt ist jedoch nur in ihrer Analyse zu finden und zwar jener der Kontrolle des Betrachterblickes. Kowalczyk schreibt, dass sich die junge attraktive Frau in Lach-Lachowiczs Werk ihrer eigenen Schönheit und Sexualität bewusst ist (sich über die eigene Schönheit bewusst zu sein wird hier mit Schönheit gleichgesetzt) und den Blick des anderen kontrolliert.¹⁸⁷ Da die konsumierten Lebensmittel, Wurst und Banane, als Phallussymbole gedeutet werden können und die Vervielfachung der Fotografien keine bequeme Sichtweise erlauben sondern die Augen des Betrachters herausfordern, entsteht hier eine Situation des Spiels der Künstlerin mit dem Blick

¹⁸⁵ Kowalczyk 2009, S.36.

¹⁸⁶ Ebenda.

¹⁸⁷ Ebenda.

des männlichen Betrachters, das dieser aufgrund der vielen auf ihn gerichteten Blicke nur verlieren kann.¹⁸⁸ Das Werk könnte weiters Angst oder Unbehagen auf der Seite des Betrachters auslösen, da die junge Frau einen Sexualkonsum performt, dessen Gesten Assoziationen zu Oralverkehr oder Kastration herstellen.¹⁸⁹ Folglich haben wir es mit einer Frau zu tun die einerseits Freude und Aufreizung zulässt, aber andererseits die Kontrolle über die Situation in der eigenen Hand behält und unerreichbar bleibt. Aufgrund des fehlenden feministischen Diskurses zu jener Zeit bleibt jedoch die Frage offen, wem oder was die Kritik der Künstlerin gilt, somit kann dieses Werk kaum als Kritik des „männlichen Blickes“ aufgefasst werden.

Wie schon erwähnt waren Waren aus dem Westen Luxussymbole deren Begierde die teilweise Öffnung dem Westen gegenüber in der sogenannten „goldenen Ära Gierek“ 1973-1975 steigen und zu ihrem Höhepunkt kommen ließ. Um zumindest eine kleine Annäherung an den Westen zu erleben, eröffneten in den 1970ern Modehäuser namens *Moda Polska* die es Frauen erlaubten sich mit Kleidung sowie Kosmetik zu „verschönern“. Dabei beruhte die polnische Modernisierung zum größten Teil auf Imitation der westlichen Welt. Interessant ist, dass Luxusprodukte wie Marlboro Zigaretten oder Martini sogar noch in den 1970er Jahren mit der Unterwelt in Verbindung gebracht und in Filmen mit Kriminellen sowie Prostituierten assoziiert wurden.¹⁹⁰

Folglich kann gesagt werden, dass Natalia Lach-Lachowicz's Werk sehr wohl kritisch ist, jedoch ist die Zielscheibe ihrer Kritik nicht die westliche Konsumkultur sondern die polnische Kultur der 1970er. Die Künstlerin macht in ihrem Werk auf den fehlenden Diskurs über die emanzipierte Frau, die selbstbewusst ihre Sexualität lustvoll erleben möchte aufmerksam und tätigt einen Verweis auf das komplette Fehlen bestimmter Bildwelten in der polnischen Bildpolitik wie etwa die Darstellung einer unabhängigen Frau die sich ihrer Sexualität bewusst ist und gleichzeitig das eigene Vergnügen selbst steuert.¹⁹¹

Ein weiterer interessanter Punkt ist jener der laut feministischen Theorien die Konsumkultur die Menschen zum Konsum zwingen sieht und ihnen Geschlechterklischees auferlegt, jene sich in der Realität jedoch ambivalent verhalten.¹⁹² Somit schränkt die Konsumkultur einerseits ein, befreit andererseits auch. In den 1970ern war die Konsumkultur für polnische Frauen mit Befreiung aus der kommunistischen, antiweiblichen Realität gleichgesetzt.

Gleichzeitig muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Abtreibung in Polen seit 1956 legal war, was aber keineswegs zu sexueller Freiheit führte, schließlich gab es weder Sexualerziehung noch Verhütungsmittel was dazu führte, dass der Schwangerschaftsabbruch

¹⁸⁸ Kowalczyk 2009, S.39.

¹⁸⁹ Ebenda.

¹⁹⁰ Ebenda.

¹⁹¹ Ebenda.

¹⁹² Kowalczyk 2009, S.40.

oftmals als Verhütungsmöglichkeit gesehen wurde.¹⁹³

Somit wird die Doppeldeutigkeit der westlichen Konsumkultur gegenüber der polnischen Kultur, rasch ersichtlich. Der Westen mit dem Aufkommen der Hippiebewegung und sexuellen Befreiung gegen den Konsum gerichtet und der Osten, die von den westlichen Protestierenden als negativ gesehenen Entwicklungen als positiv und begehrend ansehend. Die polnische Frau, die gemäß der Tradition die Funktion der polnischen Mutter zu erfüllen hatte, deren Aufgabenbereich vom Kinder zur Welt bringen bis zum religiösem Großziehen der Kinder reichte, auf der einen Seite und die westliche junge, attraktive Frau auf der anderen Seite, die von ihrer Zwangsmutterschaft befreit wurde und somit nun Privat- sowie Berufsleben perfekt kombinieren kann. So ist es nicht verwunderlich, dass die Konsumkultur des Westens mit Freiheit und Selbstbestimmung gleichgesetzt wurde.¹⁹⁴

All diese Informationen sind für im Westen aufgewachsene Menschen von größter Relevanz um polnische kommunistische Kunst besser zu verstehen und richtig zu interpretieren, denn mit Hilfe des richtigen Hintergrundwissens wird allmählich klar, warum manche Arbeiten polnischer KünstlerInnen im Vergleich zu westlichen feministischen Arbeiten weniger radikal wirken und vom Feminismus oftmals weit entfernt zu liegen scheinen.

Es wird nun kurz auf eine Arbeit Ewa Partums eingegangen, und obwohl es sich hier um keine Performance handelt sondern um eine Fotomontage, scheint sie dennoch von größter Relevanz zu sein. Im Jahr 1980 als der Höhepunkt der Sehnsucht nach der Konsumkultur bereits im Abklingen war, schuf Partum einen Werkzyklus unter dem Titel „Mein Problem ist das Problem einer Frau“ (Abb.21) bei welchem auf einer von vielen Fotomontagen die Künstlerin selbst nackt in Stöckelschuhen zu sehen ist. Ihr gegenüber stehend sind Frauen in Mänteln in einer Schlange zu einem Lebensmittelladen wartend (Ende der 1970er Jahre war es auch schwierig geworden Produkte zur Befriedigung der Grundbedürfnisse zu bekommen) zu sehen. Somit zeigt Partums Arbeit zwei verschiedene Situationen: eine typische, nämlich das Anstehen in einer Lebensmittelschlange, Informationen austauschend und eine atypische, die einer nackten attraktiven Frau die sich selbst zu einem visuellen Konsumgegenstand macht und wie nicht von dieser Welt wirkt. Wäre diese Fotomontage tatsächlich als Performance durchgeführt worden, hätte sie bei den Betrachtern zu jener Zeit Assoziationen zu einer Prostituierten oder Stripperin geweckt.¹⁹⁵ Partums Arbeit macht auf zwei wichtige Aspekte aufmerksam: 1. Frauen müssen um Konsumartikel kämpfen 2. Frauen werden selbst zu Konsumartikeln. Folglich ist weder das westliche noch das östliche politische System frauenfreundlich und freiheitgebend da beide Systeme Frauen in bestimmte Rollen zwingen und ihnen das Ausleben ihrer Bedürfnisse

¹⁹³ Kowalczyk 2009, S.40.

¹⁹⁴ Ebenda.

¹⁹⁵ Kowalczyk 2009, S.41.

erschweren.

Interessant ist eine Anekdote die Kowalczyk in diesem Zusammenhang anfügt: als Polen in den 1970ern relativ offen dem Westen gegenüber war, gab es in der staatlichen Luxushotelkette Orbis für Gäste aus dem Westen Stripteaseshows. Diese sollten ihnen den Beweis liefern, dass Polen ebenfalls eine fortgeschrittene Zivilisation sei, in der Realität jedoch entwickelten sich diese Orte als Geburtsstätten von Luxusprostitution gegen Devisen sowie illegalem Geldwechsel und galten demzufolge als Orte der Unterwelt.¹⁹⁶

Abschließend lässt sich sagen, dass der Moment, in dem osteuropäische feministische Künstlerinnen die mit dem Konsum mitgebrachten Zwänge etwas zu spät begriffen und es in der Zeit ab jenem Moment hinfällig geworden war jene Kultur zu kritisieren da dies bereits von Künstlerinnen aus dem Westen zur Genüge gemacht wurde.

Umso wichtiger ist es heutzutage, in unserer jetzigen Zeit, den Werken osteuropäischer Künstlerinnen Beachtung zu schenken um diese auf eine neue Art zu sehen und interpretieren.

5. Jerzy Bereś

Jerzy Bereś wurde im Jahre 1930 in Nowy Sącz geboren, studierte von 1948 bis 1950 Bildhauerei auf der Akademie der schönen Künste in Krakau und schloss sein Diplom bei Xawer Dunikowski 1956 ab. Zweifellos wird er als einer der wichtigsten Vertreter der polnischen Performancekunst gesehen, so nahm er beispielsweise an der Biennale in Sao Paulo 1967-68 teil, stellte in den wichtigsten Galerien (Krzysztofory, Foksal, Labirynt) aus und hatte 1995 eine Retrospektive im Nationalen Museum in Poznań („Zwidy. Wyrocznie. Ołtarze. Wyzwania“). Er begann sein Studium während des Stalinismus und als er damit am Ende war, wurde in die Kunst gerade der Socrealismus eingeführt. So hatte er seiner Meinung nach keine andere Möglichkeit als Xawer Dunikowskis Student zu werden, denn bei ihm bekam er alle künstlerischen Freiheiten.¹⁹⁷

Obwohl Bereś' Professor Dunikowski gegen den Socrealismus war und seinen Studenten die benötigte Freiheit gab, genoss er den Respekt der Autoritäten und schuf Monumente die vom Regime geordert wurden.¹⁹⁸

Bereś begann professionelle künstlerische Fähigkeiten in Frage zu stellen (er selbst war einer der besten Studenten) und befand ethische Werte als immer wichtiger für ihn werdend, sodass die Veränderung seiner eigenen Hierarchie ihn zu neuen künstlerischen Qualitäten brachte. Bereś strebte mit Sicherheit nach individuellen, authentischen Besonderheiten, sodass es ein

¹⁹⁶ Kowalczyk 2009, S.41.

¹⁹⁷ Cielątkowska 2012.

¹⁹⁸ Ebenda.

logischer Schritt war die Fähigkeiten die er auf der Akademie gelernt hatte aufzugeben und andere zu entwickeln welche er an Materialien wie Holz, Leinen oder Steinen anwandte.¹⁹⁹ Sein Hauptimpuls war es, einfache Skulpturen zu schaffen die an Werkzeuge urzeitlicher Menschen erinnern sollten, Werkzeuge deshalb, da sie einerseits verwendet werden konnten und andererseits wollte er mit ihrer Hilfe seiner Kunst einen Inhalt geben.²⁰⁰

Bereś selbst sagt:

„Meine Art zu denken und meine Kunst basieren auf der Beobachtung der Realität, und nicht auf der Beobachtung des aktuellen Kunstgeschehens.“²⁰¹

Zu zahlreichen Skulpturen sowie Manifestationen gab Bereś genaue Erklärungen bezüglich der Umgebung, wobei er für seine Werke stets einen individuellen Kontext und Ort aussuchte und schuf. So waren seine frühesten Skulpturen auf die Analyse der realen Situation bezogen, bis er anschließend begann sich auf universellere Aspekte wie Friede, Identität, Wahrheit, Urteil oder die Rolle der Kunst zu beziehen.²⁰²

Anfänglich arbeitete er mit Gips und Stahlbeton, stieg dann aber auf andere Materialien um und konzentrierte sich ab dem Ende der 1950er Jahre auf Holzskulpturen, welche in der slawischen Tradition standen und somit einfache Formen waren, deren Oberfläche genauestens behandelt wurde. In den 1960er Jahren standen „Zwidy“, deutsch: „Phantome“ (Abb.22), hölzerne Konstruktionen mit einem rustikalen Charakter im Mittelpunkt seines Schaffens.²⁰³

Bereś nahm sehr oft an Symposien teil, da ihm künstlerische Treffen außerhalb der Galerien sehr am Herzen lagen; diese Tatsache und mit Sicherheit auch die Freundschaft zu Tadeusz Kantor führte ihn langsam in die Richtung der Performance. 1967 kam es schließlich zu einer ersten „Handlung“ unter dem Titel „Przepowiedzenie I“, deutsch: „Vorhersehung I“ während des Openairfestes in Osieki, in der Galerie Foksal.

Als Bereś seine erste Performance aufführte, existierte der Terminus der „Performancekunst“ in Polen noch nicht obwohl es im Krakau der 1960er Jahre bereits eine sehr offene Stimmung gegenüber spontanen Aktionen gab und Happenings bereits existierten und bekannt waren.²⁰⁴ In Krakau spielte Tadeusz Kantor eine große Rolle für PerformancekünstlerInnen, da er aus dem Theaterbereich in den Happeningbereich kam.

¹⁹⁹ Cielątkowska 2012

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² Ebenda.

²⁰³ Ebenda.

²⁰⁴ Kaliś 2010.

Wie in der westlichen Welt, wurde auch in Polen der künstlerische Prozess langsam interessanter als das fertige Kunstwerk selbst. Außerdem waren Kantors Happenings für viele der Offenlegung des künstlerischen Prozesses zugeneigten KünstlerInnen Vorbilder, so passierte es auch, dass Bereś während des Happenings „Panoramiczny happening morski“, dt. „Panoramisches Meereshappening“ (Abb.23) in Osieki 1967 seine erste Performance aufführte. Sie gehörte zwar zu Kantors Happening, doch war Bereś frei von jeglichen Vorgaben, was es zu einer Performance macht. Bereś steckte einen hölzernen Pfahl in den Sand (der Ort war ein Strand), befestigte sich daran mit einer Schnur an jenem und spazierte umher. Hierbei handelt es sich um ein sehr charakteristisches Motiv für Bereś, da es immer wieder in seinen Arbeiten auftaucht.²⁰⁵

Jerzy Bereś' zweite Performance die den Titel „Przepowiednia I“, deutsch: „Vorhersehung I“, trug und in der Galerie Foksal in Warschau im Jänner 1968 stattfand, wurde aufgrund der Nacktheit des Künstlers sehr kritisch aufgenommen und von einem Journalisten unter dem Pseudonym Hamilton (Jan Slojewski), welcher einer der wichtigsten Kolumnisten der „Kultura“ Warschau wöchentlich war, in einem spottenden Ton beschrieben. Die Performance sah folgendermaßen aus: Bereś versuchte einen weiß-roten Stoff, die Farben der polnischen Flagge, von seinem Körper zu reißen und ordnete gleichzeitig einen Haufen Holz. Nach einiger Zeit sah man, dass der Stoff ein Teil einer großen Schleife war, die aus den ausgesuchten Ästen bestand, sodass Bereś selbst ein Teil der Masche wurde. Für kurze Zeit bleibt er in vollkommener Ruhe bewegungslos stehen, bis er beginnt seine Spuren in diesem Arrangement zu hinterlassen.²⁰⁶

Jene Performance umfasste drei für Bereś' Arbeiten charakteristische Dinge, nämlich die Probleme Polens, hier als weiß-roter Stoff dargestellt, die Natur sowie ihn selbst. Dabei ist die Nacktheit des Künstlers von größter Bedeutung da er mit ihr die Reinheit sowie Einfachheit seiner Arbeit intensivieren und sich von der Realität die oftmals Masken trägt, absondern möchte.²⁰⁷ Zum Thema des nackten Körpers sagt Bereś:

„In der weltlichen Kunst tauchte die vollkommene Nacktheit zuerst bei den Wiener Aktionisten auf dann bei Brisley. Bei mir resultiert sie aus der Notwendigkeit des Bedürfnisses nach Reinheit. Ich musste mich natürlich überwinden, ich schrieb sogar über die mich begleitende Scham, die nicht zu bewältigen ist. Diese Scham vergeht mit der Zeit nicht. Ganz im Gegenteil, sie vergrößert sich mit dem Alter. Wenn man aber eine Idee hat, dann muss man

²⁰⁵ Kaliś 2010.

²⁰⁶ Ebenda.

²⁰⁷ Ebenda.

sie entweder realisieren oder resignieren. Entweder oder. Die Sache der Nacktheit ist übrigens für mich immer noch offen. Aber das begann schon bei der Skulptur. Ich machte einmal eine mit einer phallischen Form und sie wurde in der Galerie Krzysztofory arrestiert.“²⁰⁸

Diese Performance kann als Initiator der Idee der Einbringung von Messen, Ritualen sowie Manifestationen gesehen werden. Wobei drei Motive unterschieden werden: 1. eine Arbeit ist auf solch eine Weise konstruiert um Fragen bezüglich der Grenzen von Kunst hervorzurufen 2. Elemente wie Holz, Wein, Brot oder der Körper des Künstlers werden so verwendet, dass sie in Bereś` Mysterien kondensieren wie die charakteristischen Prozesse der Zeit der Entstehung jeder Aktion 3. ein Dialog mit dem Publikum, welcher nicht bewusst ablaufen muss, wird so geführt, dass nur die sensitivsten Personen des Publikums sowie der/die KünstlerIn selbst das Wertvollste für sich selbst mitnehmen.²⁰⁹

In seiner dritten Performance unter dem Titel „Przepowiednia II“, deutsch: „Vorhersehung II“ rächte sich Bereś an Slojewskis spöttischem Text und veranstaltete in der Galerie Krzysztofory ein Lagerfeuer aus dutzenden „Kultura“ Ausgaben.²¹⁰ Jene Zeit war eine sehr sensible denn kurz nach dieser Performance las der Künstler selbst in der Zeitung, dass er angeblich festgenommen wurde aufgrund der Ermutigung von Studenten „Die Presse lügt!“ zu rufen.²¹¹ Dieser Vorfall hatte sich niemals ereignet, ist jedoch ein gutes Zeugnis davon was in der Medienwelt geschah. Ein gutes Beispiel für den Umgang der Polizei mit KünstlerInnen die nicht ins „System“ passten ist Bereś` Aktion „Runda honorowa“, deutsch: „Ehrenrunde“, welche im November 1975 in Zamość auf dem Marktplatz stattfand. Bei Bereś passierte es sehr oft, dass sehr viel Feedback von der Seite des Publikums kam, sodass die Autoritäten aufmerksam wurden und ihn genauer im Blick hatten. Bei der genannten Performance konnte das Publikum zu einem bestimmten Zeitpunkt seine eigenen Souvenirs gestalten und bekam ein Blatt Papier mit den Konturen eines Gesichts und dem Wort „Gesicht“. Die Masse des Publikums war so groß, dass die Miliz kam, dabei jedoch nicht wusste, wie sie am besten angesichts der vorgefundenen Situation reagieren sollte, sodass sie sich dafür entschied den Künstler selbst und den Kurator Andrzej Mroczek mitzunehmen und somit die Quelle des Aufruhrs zu entfernen.²¹² Bereś` Manifestationen waren weder spontan noch chaotisch, alles war sehr gut durchdacht und organisiert. Es gibt viele Gründe warum sich Bereś von der Bildhauerei weg zur Performance

²⁰⁸ Kaliś 2010.

²⁰⁹ Ebenda.

²¹⁰ Ebenda.

²¹¹ Ebenda.

²¹² Ebenda.

bewegte, einer davon wäre seine künstlerische Entfaltung und sein innerer Drang. Das Wort „Manifestation“ verwendete er schon früher für die Beschreibung seiner Skulpturen, so schreibt er beispielsweise: „In den 60ern stieg ihre Manifestationstemperatur an.“ und da er zur Zeit der endenden 1960er und beginnenden 1970er Jahre keine Möglichkeit sowie keinen passenden Rahmen hatte, Performances zu machen, begann er die Instrumente zu manifestieren.²¹³ Als Beispiel hierfür dient „Das große Phantom“ aus dem Jahr 1966 als Bereś zu einem Künstlersymposium eingeladen wurde, um die Eröffnung der Nitrogen Fabrik in Puławy zu feiern, die Verschmelzung von Kunst und Industrie propagierend. Bereś hatte Schwierigkeiten etwas Passendes zu machen, bei einem Spaziergang um die Fabrik, fand er jedoch einen entwurzelten, austrocknenden Baum (Resultat der Vorbereitungen des Bauplatzes für die Fabrik) und befand, jener sollte zu seinem Originalplatz zurückkehren. So brachte er den Baum an seinen Platz in die industrielle Zone zurück, und erklärte ihn zum Kunstwerk – diese Aktion Bereś' war zu der Zeit innovativ, da es etwas noch nie zuvor da gewesenes war.²¹⁴ Von diesem Zeitpunkt an wurde der nackte Körper des Künstlers zum Material und Werkzeug des größten Teils seiner Arbeiten, thematisch lässt sich immer wieder die Kritik an der damaligen politischen Situation wiederfinden, wie in „Klaskacz“ (Abb.24), deutsch „Der Klakeur“ oder „Ping-Pong dyplomatyczny“, deutsch: „Diplomatisches Ping-Pong“. Jerzy Bereś hält einerseits an traditionellen künstlerischen Schöpfungsmythen fest, und andererseits auch am Sakral-Rituellen, wobei er beide Aspekte in seine Performances einfügt. Bereś löst sich ziemlich schnell nach dem Abschluss seines Studiums vom figural-skulpturalen Schaffen und verwendet als Material für sein künstlerisches Werk ausschließlich Holz.²¹⁵ Dieses bearbeitet er sehr grob, meistens sind es abgeschälte Holzklötze die sich stark von der informellen Kunst abgrenzen. Dadurch dass er an traditionsgebundenen Techniken der Holzbearbeitung interessiert ist, erinnern seine Arbeiten, welche er mit Äxten und Sägen bearbeitet, an prähistorische Vorbilder. Es sind nicht nur einzelne Holzskulpturen, vielmehr baut er jene in raumgreifende Konstruktionen ein. Er schafft somit einen mystischen Faktor, da Materialien wie Leder, Bast oder Schnur ebenfalls eine Rolle spielen und die einzelnen Skulpturen zusammenhalten. Weiters kommen landwirtschaftliche Geräte, Karren oder hölzerne Wegweiser hinzu, die er beschreibt und bemalt, Amulette oder Stoffstücke. Er beschreibt jene ab 1958 als „Traum – bzw. Trugbilder“, es ist den Geräten zwar sofort anzusehen; dass sie nicht mehr funktionstüchtig sind, sie verweisen jedoch auf die Volksidentität sowie kulturelle Konventionen. Außerdem werden sie, wie beispielsweise in „Weiß-Rotes Trugbild“ aus dem Jahr 1965, zu Trägern politischer Botschaften. 1966 verfremdet Bereś in „Polnischer

²¹³ Kaliś 2010.

²¹⁴ Ebenda.

²¹⁵ Ebenda.

Schubkarren“ den Schubkarren zur Metapher polnischer Geschichts-Identität.²¹⁶ Ab Mitte der 1960er Jahre werden Bereś` hölzerne Objekte als Utensilien in seinen Performances verwendet. Zur Abgrenzung von der westeuropäischen sowie amerikanischen Happeningszene nennt er seine Aktionen, bei welchen Interaktion zwischen ihm und dem Publikum stattfinden sollte und die die Titel wie „Orakel“, „Messe“ oder „Altar“ tragen, Manifestationen.²¹⁷

Bereś greift auf religiöse Praktiken zurück - wie in „Orakel I und II“ aus dem Jahr 1968 - und inszeniert den romantischen Schöpfungsmythos, seinen nackten und bemalten Körper dabei einsetzend, wie beispielsweise in „Ognisko sztuki“, deutsch: „Lagerfeuer der Kunst“ von 1976, „Msza romantyczna“, deutsch: „Romantische Messe“ von 1978, „Msza artystyczna“, deutsch: „Künstlerische Messe“ von 1979, „Dysput z Marcellem Duchampem“, deutsch: „Disput mit Marcel Duchamp“ von 1990 und „Dialog z Tadeuszem Kantorem“, deutsch: „Dialog mit Tadeusz Kantor“ von 1991. Wie Galińska-Toborek in der Zeitschrift Inferno, 7, 2003 schreibt, wird Bereś Anfang der 1980er Jahre somit zum Hauptvertreter der sogenannten „Begegnung mit dem Sakralen“, deren Zielsetzung vom polnischen Kurator Janusz Bogucki im Bezug auf die antikommunistische Ausrichtung des polnischen Katholizismus, politisch verstanden wird.²¹⁸

Jerzy Bereś entschied sich bewusst für die Rolle des Außenseiters und wünschte von den sich verändernden künstlerischen Entwicklungen einerseits und den politischen Einschränkungen andererseits befreit zu werden. Er träumte von einer vollends gegebenen Freiheit in der kommunistischen Welt. So hatte er auch Kontakt zu polnischen Hippies, die gegen die sie umgebende Welt protestierten und diese nicht akzeptierten. Eine seiner Hauptinspirationsquellen war die Romantik, was in seinen Texten und seiner Kunst sichtbar wird. So sah er sich als Individuum in einem unaufhörlichem Kampf für Freiheit, sei sie personeller oder kollektiver Natur. Die politische Situation Polens stimmte ihn zunehmend depressiv, trotzdem entschied er sich in den 1980ern als die Solidarność gegründet wurde gegen einen Beitritt. Er konnte sich selbst nicht freiwillig in einer Menschenmenge marschieren sehen, er bekam bereits bei dem Gedanken einer organisierten Bewegung beizutreten eine „allergische“ Reaktion.²¹⁹

1989 machte Jerzy Bereś eine Liste seiner für ihn wichtigsten Werke, unter anderem notierte er „Romantyczna manifestacja“, deutsch: „Romantische Manifestation“ (Abb.25), die er am 18. November 1981 am Marktplatz der Altstadt in Krakau aufführte. Bei dieser Manifestation waren sehr viele Menschen anwesend die einfach nur Passanten gewesen waren. Bereś mit einem Mantel und einem Hut bekleidet, schob ein hölzernes Fuhrwerk vor sich her welches mit

²¹⁶ Kaliś 2010.

²¹⁷ Ebenda.

²¹⁸ Ebenda.

²¹⁹ Ebenda.

Brennholz beladen war. Anschließend zündete er auf dem Marktplatz mehrere Lagerfeuer an und schrieb mit weißer Farbe eine Beschreibung auf die Erde, so gab es das Lagerfeuer der Hoffnung, das Lagerfeuer der Freiheit, das Lagerfeuer der Würde, das Lagerfeuer der Liebe sowie das Lagerfeuer der Wahrheit.²²⁰ In dieser Performance entstand mithilfe der Verwendung von Feuer eine sehr spezifische, mystische und ritualistische Atmosphäre; das Element Feuer findet in Bereś' Werken immer wieder Verwendung.²²¹ Einen außergewöhnlichen Aspekt hatte die Performance jedoch, der Künstler war statt wie üblich nackt, bekleidet gewesen. Seit den Anfängen seiner Manifestationen zeigte er sich immer nackt, obwohl diese Geste lange Zeit von den Kritikern missinterpretiert wurde und sie ihn in der Presse verhöhnten, schockiert vom Anblick seines Penis, und sein Auftreten und die oftmalige Bemalung seines Penis als nichts auf das man stolz sein könnte beschrieben.²²² Bereś brach unbeabsichtigt mit einem traditionellen Tabu den männlichen Körper betreffend. Seine Intention war es in seinen Arbeiten mit seinem nackten Körper sowohl die Reinheit als auch Wahrheit, die nackte Wahrheit sozusagen, zu betonen.

Die Politik spielt ebenfalls eine sehr große Rolle in seinen Skulpturen und Manifestationen da er sich immer wieder auf politische Ereignisse der polnischen Geschichte bezieht, er selbst benennt seine politischen Arbeiten als „Reporte über den Status der Realität“.²²³ Gleichzeitig stellen diese Werke eine Zusammenfassung dar, wie er als Person mit bestimmten Situationen umgegangen ist und sie verarbeitet hat Beispielsweise ist „The Clapper“ von 1971 bei dem es sich um eine Skulptur handelt, eine direkte Reaktion auf die Ära Gierek, als Beispiel seiner Methode²²⁴. Bereś glaubte nicht an die Versprechungen Edward Giereks und war gegenüber der Begeisterung der Gesellschaft ihm gegenüber skeptisch.²²⁵ So machte Bereś eine hölzerne Skulptur die aus einem Tisch mit großen Handflächen auf jenem und einem Hebel um diese in Bewegung zu versetzen, bestand. Zwei weitere, als Kommentar zur Politik der 1970er Jahre zu sehende, Arbeiten die ebenfalls einen humoristischen Unterton mit sich trugen, waren „Lizak“, deutsch: „Schlecker“ und „Szmata“, deutsch: „Putztuch“ aus dem Jahr 1971.²²⁶ Die Performance „Msza romantyczna“, deutsch: „Romantische Messe“ (Abb.26) die in der Galerie Krzysztofory in Krakau zum zehnten Jubiläum der ersten Performance „Wyrocznia“, deutsch: „Vorhersehung“ 1978 aufgeführt wurde, war eine sehr Spezielle, da Bereś in ihr zwanzig Dokumente der früheren Manifestationen, die aus Leinen waren, von seinem Körper nahm und

²²⁰ Kaliś 2010.

²²¹ Ebenda.

²²² Ebenda.

²²³ Ebenda.

²²⁴ Ebenda.

²²⁵ Ebenda.

²²⁶ Ebenda.

unterschrieb.²²⁷ Das 21. Dokument war schließlich sein eigener Körper, den er ebenfalls mit seiner Unterschrift versah. Anschließend zog er einen Leinenstoff mit der Aufschrift „Ofiara“, deutsch: „Opfer“ an, hackte Holz und entbrannte ein Feuer auf dem zuvor vorbereiteten „Ołtarz Spelnienia“. Langsam und in Stille begann das Feuer das Brett des Altars durchzubrennen, sodass schlussendlich zwei Baumstämme wie Hämmer auf den unter dem durchgebrannten Brett befestigten Metallgong fallen konnten. Danach wurde Wein vergossen und Blumen auf einen weißen Stoff gemalt der anschließend in die Komposition des Altars der Erfüllung eingebaut wurde, welcher als Skulptur blieb und vom Publikum in Zukunft weitere Male verwendet werden durfte. Das Dramatischste an dieser Performance ist eindeutig der Gong, der als Höhepunkt der Komposition und Beweis der utilitaristischen Vorhersehung des Effekts, fungiert.²²⁸

In den 1980er Jahren solidarisierte sich Bereś mit anderen KünstlerInnen, die staatliche Galerien in ihrem Protest gegen den ausgerufenen Kriegszustand boykottierten. So präsentierte er seine Werke und Performances im Geheimen. Obwohl Bereś selbst Agnostiker ist, wurzelt er stark in der christlichen Tradition und brachte in seine Manifestationen stets etwas einer religiösen Zeremonie ähnelnden. In seinen Arbeiten lassen sich Bezüge zu katholischen Riten finden, beispielsweise in a mass oder ein Altar wie in „Msza polityczna“, deutsch: „Politische Messe“ aus 1980, „Msza refleksyjna“, deutsch: „Reflektierende Messe“ aus 1975 und „Erotyczny Ołtarz“, deutsch: „Erotischer Altar“ aus 1975.²²⁹ Das Publikum war von Anfang an offen und bereit für Gespräche und auch Bereś betonte immer wieder die Wichtigkeit der Rolle des Betrachters. Trotzdem sahen seine Dialoge mit den Zusehern eher wie Streitereien aus. Der Streit über Werte war ein konstantes Motiv in seinen Werken, laut ihm sollte ein Kunstwerk die Rolle eines Urteilsstimulators annehmen.²³⁰ Bereś` Objekte waren eng mit seinen Performances verbunden. Er war als Außenseiter, der die Wirklichkeit beobachtet und kritisiert, trotz starker Kritiken und Verurteilungen immer bereit das an was er glaubte zu verteidigen. So nahm er oft die Rolle des Weisen, des Priesters, des Philosophen an und zeigte seine Schwäche durch die Identifikation mit einem Sklaven, einem Monument oder einem Objekt. Er beeindruckte mit seiner radikalen Einstellung und dem Mangel an Akzeptanz der Welt, immer die Subjektivität, individuelle Rechte sowie persönliche Freiheit des Einzelnen betonend. Er beeindruckte mit Performances wie beispielsweise einem kilometerlangem Spaziergang, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, im starken Wind einen

²²⁷ Kostolowski 1990, S.5.

²²⁸ Kaliś 2010.

²²⁹ Ebenda.

²³⁰ Ebenda.

hölzernen wheelbarrow schiebend und einen Banner tragend - „Monument to an Artist“ 1978.²³¹ So nimmt sein künstlerisches Schaffen eine besondere Stellung in der polnischen Kunst ein, unverwechselbar, ganz eigen in seiner Wirkung und Bearbeitung.

5.1. Jerzy Bereś' „Zwidy. Wyrocznie. Ołtarze“

Jerzy Kozłowski spricht in seinem Text zu Jerzy Bereś Ausstellung „Zwidy, Wyrocznie, Ołtarze“, deutsch: „Phantome, Prophezeiungen, Altäre“ über das „Über-Praktische“ das in Bereś' skulpturalem Werk vorhanden sei.²³² Fakt ist, dass seine Holzskulpturen Eigenschaften von Werkzeugen aufweisen die von den Anfängen der Menschheit stammen könnten, gleichzeitig scheinen sie etwas Mystisches in sich zu tragen, was durch die Titelgebung impliziert und verstärkt wird. Ende der 1950er Jahre besitzen seine Skulpturen, die Titel wie Wyrocznie, Zwidy oder Ołtarze tragen, sakrale Eigenschaften, wie die eines Holzkreuzes das am Wegrand zu finden ist, sowie archaische, magische Charakteristika eines grob behauenen Mastes, zusammengebunden mit Seilen, bedeckt mit Stoffen, fixiert mit Steinen, aneinander gebunden oder teilweise aneinander angelehnt, sodass das Gesamtbild an eine Art überdimensionales Amulett oder Werkzeug erinnert.²³³ Zu der Zeit war Bereś' Art von Skulpturen eine Ausnahmeerscheinung im Vergleich zu anderen bildhauerischen Werken, die dekorativen Ansprüchen folgten. Die auch bei anderen Autoren vorkommende Assoziation zu archaischen Werkzeugen, die folglich als Werkzeuge eine Funktion zu erfüllen haben, ist vom rein Optischen zwar korrekt, vom Praktischen jedoch vollkommen falsch, da für die Skulpturen keine wahre Funktion vorgesehen war, was Bereś auch ausdrücklich betonte.²³⁴ Bereś wusste ebenfalls, dass er seine nützlich konstruierten Objekte „retten konnte“ indem er ihnen eine komplette Nutzlosigkeit zuschrieb, und ihnen somit eine freiere und kreativere Bedeutung ermöglichte.²³⁵ Kostolowski schreibt weiters, dass jene Ausstellung die Entwicklung Bereś' Skulpturen sehr gut zeigt – die anfänglich statischen Skulpturen, wurden in den 1960er und 1970er Jahren in Bewegung versetzt wie beispielsweise „Wózek“, deutsch: „Wagen“, „Klaskacz“, deutsch: „Der Klakeur“ und „Stół Okrągły“, deutsch: „Runder Tisch“.²³⁶ Weiters können manche von ihnen als Kommentare zu bestimmten Situationen gedeutet werden, wie beispielsweise „Dreptak“, deutsch: „Gehsteig“, „Gwiazda“, deutsch: der „Der Stern“ oder

²³¹ Kaliś 2010.

²³² Kostolowski 1990, S.3.

²³³ Ebenda.

²³⁴ Ebenda.

²³⁵ Ebenda.

²³⁶ Ebenda.

„Klaskacz“, deutsch: „Der Klakeur“.²³⁷ Die weitere Entwicklung der Skulpturen erfolgte in Form ihrer Einbringung in Bereś' Performances. Sie erhielten einen prophetischen Charakter und trugen dazu bei, dass Bereś' Performances eine sehr spezielle Atmosphäre erhielten, die sowohl den Künstler als auch das Publikum umgab. Von Anfang an erkannte Bereś die essentielle Rolle des Publikums; sodass er ihm in seinen Performances Fragen stellte oder seine Objekte in Bewegung versetzte, wie beispielsweise in „Zwidy Wyrocznie Oltarze“, wo schon allein der Titel darauf schließen lässt, dass die Weissagungen an jemanden gerichtet sein müssen.²³⁸

6. Zbigniew Warpechowski

Warpechowski wurde 1938 geboren und studierte in den Jahren von 1956 bis 1962 Architektur auf dem Krakauer Polytechnikum, 1964 bis 1965 studierte er auf der Akademie der schönen Künste, ebenfalls in Krakau, Industrial Design.

Warpechowski zählt wie Partum zu den bedeutendsten PerformancekünstlerInnen Polens und wurde 1997 vom Ministerium für Kultur und Kunst mit einem Preis für seine 30jährige Performancetätigkeit ausgezeichnet.

Zbigniew Warpechowskis Performances handelten von Themen wie Tod, Sinn des Lebens, dem Absoluten, Gut und Böse sowie vom Glauben, folglich existenziellen Problemen die zu jener Zeit von polnischen AvantgardekünstlerInnen mit Bedacht genossen wurden.²³⁹ Seine Performances können als ein Versuch gesehen werden aus der Krise der AvantgardekünstlerInnen auszubrechen, um sich den Themen zu widmen die das menschliche Befinden betreffen und jahrzehntelang eigentlich bereits Thema der Kunst war. So begann Warpechowski, inspiriert vom Existenzialismus der Happenings von Tadeusz Kantor, von Pawlowskis Konzept der energetischen Kommunikation, indischer Philosophie sowie von Lao-Tzu, an Happenings und theatralischen Aktivitäten teilzunehmen.²⁴⁰ An seiner ersten Performance, bei der es sich um eine Poesie-Performance handelte und die in Krakau 1967 stattfand, partizipierte Tomasz Stansko und begleitete ihn mit einer Trompete.

Der Ablauf der Performance gestaltete sich folgendermaßen: als Erstes teilte er dem Publikum mit, dass er das Klavierspielen nicht beherrsche um dann anschließend auf jenem wahllos herumzuklimpern. Sein Kollege improvisierte dazu auf einer Trompete. Anschließend begann

²³⁷ Kostolowski 1990, S.3.

²³⁸ Kostolowski 1990, S.4.

²³⁹ Ronduda 2009, S.118.

²⁴⁰ Ebenda.

Warpechowski zwei Texte vorzutragen deren Essenz der Satz: „Ein Poet ist man nicht, ein Poet ist man manchmal.“ war, und las danach eine Liste von Dichtern vor die Suizid begangen hatten. In der Zwischenzeit schlug Warpechowski auf eine große Trommel, die Schläge immer fester und immer lauter werdend, bis er schließlich die Trommel durchbricht. Eine weitere Requisite war ein Non-Iron T-Shirt - ein T-Shirt also, das nicht gebügelt werden musste. Warpechowski wickelt das T-Shirt um einen angezündeten Kerzenständer und versucht das Feuer anschließend mit seinen nackten Händen zu löschen. Die Art des T-Shirts bezieht sich auf den Eisernen Vorhang und den kalten Krieg; Non-Iron verdeutlicht Warpechowskis politische Ansichten und warnt vor einem weiteren Krieg bei welchem es tatsächlich, im übertragenem Sinn, zu brennenden Kleidern kommen konnte.

Warpechowski beschloss sofort nach dieser Performance fortan in der Öffentlichkeit ohne Begleitung zu arbeiten, mit seinem Körper selbst sein eigenes poetisches Instrument zu sein, ohne die Begleitung anderer Medien.²⁴¹ Zu Beginn seiner Performances sprach er von Happenings, da der Terminus „Performance“ zu der Zeit noch nicht bekannt war. Erst im Jahr 1975, während des Besuchs eines Performancefestivals in Marseille, hörte er ihn zum ersten Mal; ab 1978, nach den Ereignissen des I AM Festival in der Galerie Remont und der Ausstellung „Performance and Body“ in der Galerie Labirynt in Lublin, war der Terminus in Künstler- und Kunsttheoretikerkreisen weiter verbreitet.²⁴²

Warpechowskis Interesse galt dem ethischen Aspekt des direkten Sichtbarmachens der Wahrheit seines Selbst in Gegenwart anderer Menschen, der nackten psychologischen und physischen Kondition der eigenen Person; wobei hier Schwäche und Stärke ebenfalls eine große Rolle spielten. Die Gefahr der Begehung eines Fehlers oder der Blamage übte auf Warpechowski eine Faszination aus und stand für ihn gleichzeitig eng mit der Möglichkeit des Außergewöhnlichen oder Mystischen in Verbindung.²⁴³ Er selbst schreibt in seinem Buch „Zasobnik“:

„Das Problem der Performancekunst ist jener bestimmte Moment: etwas das passieren wird oder auch nicht. Und das ist verbunden mit dem Aspekt sich selbst erkennen zu geben, mit der Offenlegung der eigenen Hilflosigkeit.“²⁴⁴

Warpechowski sah Kunst als etwas an, das ihm sowohl authentische Gefühle und Gedanken sowie auch emotionale und spirituelle Zustände zu erlangen ermöglichte und ihm außerdem die

²⁴¹ Ronduda 2009, S.118.

²⁴² Ebenda.

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ Warpechowski 1998, S.27.

Möglichkeit eröffnete seinem inneren Ich näher zu kommen.²⁴⁵ Er sah den puren, echten Inhalt als die höchstmögliche Form der Kunst, die direkt von Mensch zu Mensch gebracht werden müsste und somit die Performance als in der Zeit einziges Mittel dies schaffen zu können.²⁴⁶

Tadeusz Kantors Einfluss auf Warpechowski ist unübersehbar und wird auch von ihm selbst immer wieder betont, wie beispielsweise in seinem Buch „Podręcznik“ aus dem Jahr 2006, in welchem er schreibt, Kantors Meinung zu sein, dass Künstler zu sein zwar Glück bedeute aber Kunst nicht das Leben sei. Mit dieser Aussage richtet er sich somit gegen Konzeptualisten.²⁴⁷

In den frühen 1970er Jahren begann Warpechowski zahlreiche Performances aufzuführen die aus gefährlichen und teilweise paradoxen Situationen bestanden. Er durchging eine Art Tortur, beginnend bei realem Leiden, gefährlichen Manövern, bis hin zu Verletzungen des eigenen Körpers, all das war ein Ausdruck des Begehrens war, bewusst eine gegebene Situation zu überleben und echte Emotionen beim Publikum hervorzurufen; was als Kunst begonnen hatte veränderte sich plötzlich in eine existentielle Situation. Er thematisiert die Verletzlichkeit, Vergänglichkeit, die Imperfektion unseres Erlebens und natürlich die Unvermeidlichkeit des Todes.²⁴⁸

In seiner Performance aus dem Jahr 1974 mit dem Titel „Dialog z rybą“, deutsch: „Dialog mit einem Fisch“ (Abb.27) löste er Mitleid aus, indem er Liebe mit Agonie und Sterben kombinierte und sie miteinander zum Kollidieren brachte.²⁴⁹ Der Künstler flüsterte einem zuvor aus dem Wasser gefangenen Fisch zärtliche Sätze zu während dieser in seinen Händen langsam starb; je schwächer der Fisch wurde, desto zärtlicher wurden Warpechowskis Worte.

In „Autopsja“, deutsch: „Autopsie“ (Abb.28) aus dem Jahr 1974, aufgeführt in der Galerie Desa in Krakau, steckte er seinen Kopf in ein Aquarium, welchem er zuvor einen Fisch entnommen und auf einen Tisch neben ihm gelegt hatte. Dem Publikum wird ein Tausch der Umgebungen und zum Leben wichtige Faktoren vorgeführt, was zum gleichzeitigen Leiden und fast zum Sterben des Fisches wie auch des Künstlers führte.²⁵⁰

In der Performance „Poetische Realität - Wasser“, aufgeführt in Warschau 1971 im poetischen Büro und 1972 in Edinburgh in der Galerie Demarco, warf Warpechowski einen lebenden Fisch auf das Wort „Wasser“, das auf dem Boden geschrieben zu sehen war. In dieser für manche an der Grenze der Bösartigkeit stehenden Performance zeigte der Künstler einen Kontrast auf, nämlich jenen zwischen der trockenen Sprache die private und abstrakte Realität kreiert und sich somit auf die konzeptuelle Realität bezieht und der realen und hoffnungslosen Situation des

²⁴⁵ Ronduda 2009, S.118.

²⁴⁶ Warpechowski 1998, S.27.

²⁴⁷ Ebenda.

²⁴⁸ Ronduda 2009, S.118.

²⁴⁹ Ronduda 2009, S.119.

²⁵⁰ Ebenda.

Fisches, welcher echtes Wasser zum Leben benötigt.²⁵¹ Jene Fisch-Performances können als eine philosophisch-poetische Warnung gesehen werden – denn so wie der Fisch in Illusion getaucht wird und im konzeptuellen Wasser nicht überlebt, so können Menschen in keiner oberflächlichen, rationalen Realität leben, welcher es an Spiritualität, und Menschlichkeit mangelt, also laut Warpechowski, an „wahren Elementen“²⁵². Er wollte, in der Tradition der östlichen Philosophie stehend, mit diesen Kollisionen und Konfrontationen in seinen Performances eine Opposition zu dem darstellen dem unser Denken untergeordnet ist und Paradoxes materialisieren, um uns zum Nachdenken über unsere Wahrnehmung der Realität zu bringen.²⁵³ Warpechowskis provokante Performances riefen Proteste und eine unerträgliche Spannung im Publikum hervor, gleichzeitig steuerte er die Vorstellungen der Betrachter und ihre Gefühle hinter der sichtbaren, rationalen, pragmatischen Welt.²⁵⁴

1976 führte Warpechowski in der Galerie Labirynt in Lublin eine Performance unter dem Titel „Dialog ze Śmiercią“, deutsch: „Dialog mit dem Tod“ (Abb.29) auf, die er selbst folgendermaßen beschrieb:

„Der Ort ist der Keller der Galerie Labirynt in Lublins Altstadt. Ich habe einen Tisch vorbereitet den ich mit weißem Papier bedeckt habe, auf welchem zwei sich überschneidende Kreise – Kreis a und Kreis A – gezeichnet sind. Sie sollen zwei Realitäten darstellen. Unsere reale Realität, somit unser Alltagsleben „a“ und die transzendente, posthume Realität „A“. Auf beiden Seiten des Tisches stehen Gläser die lebende Fische beinhalten. Zwei Scheinwerfer welche auf den jeweils gegenüberliegenden Seiten des Raumes befestigt sind, scheinen und bilden mit beiden Lichtern einen Kreis. Ich halte einen menschlichen Totenkopf der in mein Gesicht blickt und bewege ihn so, dass der Schatten meines Kopfes den Schatten des Totenkopfes überdeckt und sie sich somit überschneiden. Zwei Realitäten: eine lebende (der Kopf) und eine tote (der Totenkopf), verbinden sich um eine dritte Realität zu formen – den Schatten. Dann setze ich mich zum Tisch und stelle den Totenkopf gegenüber von mir in den Kreis „A“. Ich schalte den Kassettenrekorder den ich unter dem Tisch stehen habe, ein und jetzt bestimmt das Aufgenommene die Situation. Ich habe verschiedene Geräusche wie Schreie und Gemurmel aufgenommen, bis zu dem Moment in dem das „a“ Geräusch artikuliert wird.

²⁵¹ Ronduda 2009, S.119.

²⁵² Ebenda.

²⁵³ Ebenda.

²⁵⁴ Ebenda.

Ich starre die ganze Zeit unbeteiligt in die Augenhöhlen des Totenkopfes. Meine Augen beginnen verschwommen zu sehen, der Schädel beginnt die Züge eines Gesichts anzunehmen, die Augenhöhlen beginnen zu blinken, so als ob ich eine lebende Person durch einen Nebel sehen würde. Ich beginne die Rezeption. Ich trinke das Wasser mit den lebenden Fischen aus dem Glas das gegenüber des Schädels steht. Der Tod ereignet sich in meinem Magen. Ein toter Fisch, gekauft in einem Fischgeschäft liegt die ganze Zeit über auf dem Boden vor dem Publikum.“²⁵⁵

Mit dem Thema des Todes beschäftigte sich ebenfalls die Performance „Z trumny“, deutsch: „Aus dem Sarg“ aus dem Jahr 1980, während welcher der Künstler in einem Sarg liegend, einen toten Menschen imitierte und gleichzeitig, mit Erde und Insekten bedeckt, Deklarationen über die Kunst und Polen machte.²⁵⁶

1976 führte er eine weitere existentialistische Performance auf, unter dem Titel „Syn“, deutsch: „Sohn“ mit der Partizipation seines Sohnes Samuel in der Galerie Labirynt in Lublin auf. Es handelte sich hierbei um eine Art Gegensatz des „Dialogs mit dem Tod“, dabei standen die Themen Geburt, Entwicklung des Menschen, Leben, das Bewusstsein seines kleinen Sohnes sowie die Vater-Sohn-Beziehung im Mittelpunkt. Warpechowski befahl seinem Sohn seinen Befehlen zu gehorchen, welche die Kreativität forderten, den Einfallsreichtum sowie die Unabhängigkeit, gleichzeitig aber offenbarte er die Abhängigkeit seines Sohnes von anderen Menschen, wobei jener keine andere Möglichkeit hatte, als bereits existierende Modelle und Formeln zu akzeptieren um sie zu seinen eigenen zu machen.²⁵⁷ Weiters stellte der Künstler Fragen, wie „Bis zu welchem Grad ist er kreiert?“ „Bis zu welchem Grad kreiert er sich aus seiner eigenen Kraft selbst?“ „Bis zu welchem Grad wurde er kreiert?“²⁵⁸

Neben den Performances die sich offensichtlich mit den Themen Tod und Vergänglichkeit beschäftigen, gibt es auch zahlreiche in welchen das Nichts im Mittelpunkt steht, genauer gesagt die für den Buddhismus bekannte Meditation über das Nichts. Warpechowskis Faszination dieses Themas war mit der existentiellen Überzeugung kombiniert, dass ein Mensch nichts ist, konstant werdend, und folglich ein Werk in Entwicklung sei. Laut Sartre entsteht das Nichts in einer Person deren Essenz undefiniert ist.²⁵⁹ Warpechowski machte den Versuch das Nichts in seinen Performances zu thematisieren, wobei er es zu intensivieren versuchte und als Essenz der Menschlichkeit definieren wollte. Er versuchte außerdem es zu stärken, um es von den

²⁵⁵ Warpechowski 1998, S.42.

²⁵⁶ Ronduda 2009, S.119.

²⁵⁷ Ebenda.

²⁵⁸ Ebenda.

²⁵⁹ Ebenda.

Umständen der äußeren Welt zu befreien. Seiner Meinung nach sind das Erfahren von Nichts, die Reinheit des Egos sowie Freiheit, die fundamentalen Erlebnisse der Menschheit und gleichzeitig die Grundrealität seiner Arbeit.²⁶⁰

Warpechowskis besonderes Interesse galt der Vergänglichkeit seiner Performances und der Unmöglichkeit sie gut zu dokumentieren als auch der Existenz seiner Arbeit als eine Art Legende, da sie in den Köpfen des Publikums gespeichert und mündlich weitergeliefert wurde. Weiters kritisierte er konzeptuelle Kunst und hob die Performancekunst ihr gegenüber empor.²⁶¹

Zbigniew Warpechowskis Faszination galt der Nichtexistenz, der Temporalität der Performancekunst und der paradoxen Leere, welche voll von Bedeutung war. In seinen Augen zeigte die Performancekunst die Zerbrechlichkeit und das Nichts unserer Existenz auf eine metaphorischen Art auf.²⁶²

1971 begann er Kunst unter dem Aspekt der Idee des Leeren und des Nichts zu betrachten und eine spezielle Nutzlosigkeit und Desinteresse zu thematisieren.

Er selbst sagte, dass er eine Situation vorbereitet habe, die den Menschen im Sinne einer flüchtigen Geste in einem kurzzeitigen Moment in die Nähe zur Faszination des Nichts kommen lässt: so gesehen hat sich der Künstler auf ein Terrain gewagt welches die menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten in Anspruch nimmt und diese sind die komplexesten Konzepte.²⁶³

Eine Performance die das Thema der Leere beziehungsweise des Nichts behandelt, war eine die in der Galerie Foksal 1971 stattfand und bei welcher Warpechowski mit dem Rücken zur Wand sitzend, mit einem Stift versuchte um sich herum, soweit die Möglichkeit bestand, Linien zu zeichnen. Dabei wollte er ein Kunstwerk schaffen, dass von jeder anderen Person hätte auch stammen und dupliziert werden könnte und somit den Künstler in die Unwichtigkeit rückt und ihn sozusagen in Luft auflöst.²⁶⁴

Einen weiteren Versuch, dem Publikum das Nichts beziehungsweise die Vorstellung von Nichts näherzubringen, unternahm der Künstler in „10 minut“, deutsch: „10 Minuten“ in der Galerie Pi in Krakau 1973. Warpechowski stand in der Galerie als plötzlich das Licht ausging und er in einer Hand ein Stück der Dunkelheit fing um sie anschließend zehn Minuten lang bei eingeschaltetem Licht nicht loszulassen; als nächstes hielt er ein Fotonegativ in den Händen, die Performance wiederholend und als letztes ein Stück aus Gips mit welchem er einen Abguss der Dunkelheit machte. Seiner Meinung nach könne diese Art von Skulptur von jedem Menschen geschaffen werden. Er titulierte sie „Stagnation von Dunkelheit“.²⁶⁵

²⁶⁰ Ronduda 2009, S.119.

²⁶¹ Ebenda.

²⁶² Ronduda 2009, S.122.

²⁶³ Ebenda.

²⁶⁴ Ebenda.

²⁶⁵ Ebenda.

„Ich nenne dieses Stück totemisch, da es etwas ist das jede Person die in den ursprünglichen Künsten wurzelt, es in jedem Moment rekreieren könnte, um es zu besitzen und um darüber nachzudenken. Das „Totemische“ hat keine bestimmte Klassifikation, hat ihren Ursprung aber in der Beobachtung, dass Stammesangehörige unter dem Zeichen des Tigers leichter als andere Tiger jagen und fangen können. Levi-Strauss zufolge bin ich ein Stammesangehöriger des Kunsttotems“.²⁶⁶

In der Performance „Nieinterwencja“, deutsch: „Keine Intervention“, in Marseilles 1975 aufgeführt, hielt Warpechowski einen Fisch in seinem Mund, der mit einer roten Schnur an eine Taube gebunden war, die auf der Schulter des Künstlers saß. Nach kurzer Zeit rief er „Nichts!“ und die Taube flog mit dem Fisch davon. In der Performance „Syn“, deutsch: „Sohn“ wollte er den Status des Bewusstseins seines Sohnes präsentieren, in dem jener ihm seine Augen zuhielt und „Du kannst mich nicht sehen.“ sagte. In „Strefa Ekspozycji“ 1975 platzierte der Künstler zwei Personen die nach seiner Auffassung außerordentlich durchdringende Blicke zeigten, gegenüber von ihm und befahl ihnen einander tief in die Augen zu sehen. Dann zerschnitt er die immaterielle Linie ihrer Blicke mit einer Rasierklinge.

Ein ähnliches Motiv besaß die Performance „1/2“ (Pracownia Dziekanka Gallery 1979) bei welcher Warpechowski mit einem scharfen Schwert einen Schnitt, vor einer vertikalen Linie, die auf einer Tafel zu sehen war, in der Luft machte - mit der Intention, sie in zwei Stücke zu schneiden.²⁶⁷

Da Warpechowski wie zuvor beschrieben seinen Schwerpunkt auf das radikale Durchsetzen des Natürlichen und des aus dem Inneren des Menschen Kommenden in der Kunst setzte, erschien der nächste Schritt, ein Manifest zu schreiben, als der Natürlichste. So schrieb er:

„Der Künstler ist die Bedingung für das Erscheinen von Kunst (ich frage mich nicht was Kunst ist oder ob sie überhaupt möglich ist). Der Künstler löst sie aus. Vulgäre und unwürdige Menschen die sich in Kunst aus verschiedenen Gründen versuchen, beiseite lassend. Der Künstler kreiert seine übergeordnete Hierarchie in Relation zur Realität (Kunst ist immer etwas Ganzes – abgesehen von konstanten Fluktuationen in der Sphäre der Über-Realität). Ein Kunstwerk ist stets Avantgarde. Die Funktion des Kunstwerks in

²⁶⁶ Ronduda 2009, S.122.

²⁶⁷ Ebenda.

der Wirklichkeit und Gesellschaft ist definiert von dem Kunstwerk selbst.²⁶⁸

Warpechowski sah seine Performancekunst als Kunst die authentische, freie, pure und kompromisslose Statements setzte, als „Kunst die die Wahrheit sagte“.²⁶⁹ So trat er vor das Publikum und sprach offen und ehrlich über seine Gedanken und Gefühle, kritisierte die Prominenz der polnischen Kunstwelt, wobei er sich bewusst war ausgegrenzt werden zu können und keine weiteren Einladungen zu Ausstellungen zu erhalten.²⁷⁰ So ist auch der Schlusssatz seines Manifests „Performare“ aus dem Jahr 1978 nicht verwunderlich

„Irritiert das was ich geschrieben habe jemanden oder greift jemanden an? Ich weiß nicht wen dieser Text erreichen wird, es gibt aber viele Menschen die ich gerne irritieren und angreifen würde.“²⁷¹

In seinen Augen hatte Kunst die mit institutioneller Manipulation zusammenhing, nichts mit der wahren Essenz der Kunst gemein, weiters sei die anti-essentialistische, pragmatische Welt der zeitgenössischen Kunst amoralisch und nihilistisch.²⁷² So versuchte er den Werten seiner eigenen Welt, wie beispielsweise Wahrheit, Authentizität und pure Intentionen, zu entsprechen, die eigentliche Realität außer Acht lassend.

1978 begann Warpechowski mit einer Serie von Performances, die mit der Figur des Champions zusammenhingen. Die erste dieser Performances war Teil eines Symposiums in Janowice vom 23. April 1978 bis 25. April 1978, danach wiederholte er sie in verschiedenen Konfigurationen beispielsweise in England im Jahr 1979 sowie 1981.²⁷³

In dieser Performance (Abb.30) ist er sportlich gekleidet und trägt eine spezielle Tasche, die an eine Tennisschlägertasche erinnert und ein Kreuz aus Metall aufgenäht hat. Danach präsentierte er eine Performance, die auf den Kreuzweg und die Kreuzigung Jesu Bezug nahm, wobei Warpechowski das Metallkreuz, das zusammengebaut werden musste, herausnahm und es zusammenbaute, sich anschließend auf jenem aufhängte, aus einer Coca-Cola Dose trank und sich mit einem Deodorant namens Deo-Brutal-Spray besprühte.²⁷⁴

„Ich habe einen Hindernislauf vorbereitet – Sandsäcke, ein Tisch auf der einen Seite des Hindernislaufes, auf der anderen die Basis für mein Kreuz. Ich starte

²⁶⁸ Warpechowski 2006, S.34.

²⁶⁹ Ebenda.

²⁷⁰ Ebenda.

²⁷¹ Warpechowski 1980, S.

²⁷² Ronduda 2009, S.124.

²⁷³ Ebenda.

²⁷⁴ Ebenda.

bei Station 1. „Hände waschen“ - in dieser Performance und eingen weiteren, wasche ich die Hände des Publikums, sie mit einem Deodorant besprühend, das mir passend erschien weil es den Namen „Brutal“ trug und die Aufschrift „Deo-Spray“. Ich ziehe mich langsam an, wie ein Model demonstriere ich die Details meiner Kleidung. Meine Kleidung hat ein Symbol – ein Foto auf welchem der Richter die Hand Barabbas hochhält. Die Kleidung erinnert an die eines Athleten mit einer aufgedruckten Nummer 2. Blutropfen sind auf den glänzenden Anzug genäht und stehen hinaus wie kleine Kissen. Sie sind schön und angenehm zu berühren. Ich befestige sie mit Druckknöpfen an meine Arme und Beine – weiters bin ich mit weißen Handschuhen und weißen Socken ausgerüstet. Mein Kreuz ist ein modernes Kreuz, leicht und tragbar, ich nehme es aus der Tasche heraus, demonstriere seine Vorteile und hebe es in die Luft. Das tragbare Kreuz erinnert an das Zubehör eines Akrobaten. Ich mache alles mit einem Lächeln im Gesicht. Ich laufe den Hindernislauf, ich falle. Am Ende stecke ich das Kreuz in die Basis, klettere hinauf, überkreuze meine Beine und trinke Coca-Cola.“²⁷⁵

So verband Warpechowski in der ersten Champion of Golgotha Performance aus dem Jahr 1978 die Figur eines religiösen Fetischisten mit der eines Sportstars, die damalige exzessive Begeisterung für den Westen und materielles Gut spielen hier zusätzlich eine Rolle.

Während der Dreharbeiten zu einem Film namens „Champion of...“ von Małgorzata Potocka aus dem Jahr 1980 lief Warpechowski als Champion gekleidet durch die Straßen Łódźs, besprühte die Passanten dabei mit Deo-Brutal-Spray, warb für Marlboro Zigaretten und performte verschiedenes mit Hilfe seines tragbaren Kreuzes, wie beispielsweise die Kreuzigung.²⁷⁶

Warpechowski war selbst eine religiöse Person. Der Gegenstand seiner Kritik war die in den 1970er Jahren vorherrschende übertriebene Ehrsnetzung und die religiöse Fassade der polnischen Gesellschaft. In religiöse Symbole, Bilder, kitschige Devotionalartikeln, usw. wurde zu viel Macht und mystische Aura hineininterpretiert anstelle sich auf das Wesentliche, laut Warpechowski, die immaterielle Sphäre des Glaubens zu konzentrieren. Weiters kritisierte er das „Sich präsentieren wollen“ des polnischen Katholizismus das in seinen Augen die authentische religiöse Erfahrung sowie die Notwendigkeit schwierige moralische

²⁷⁵ Warpechowski 1998, S.45.

²⁷⁶ Ronduda 2009, S.125.

Entscheidungen zu treffen, ersetze.²⁷⁷

Warpechowskis Champion-of-Golgotha-Performances gewannen im Jahr 1978 an Relevanz als der Papst im Oktober 1978 gewählt wurde und dieses Ereignis einen religiösen Rausch auslöste. Ein weiterer Aspekt in Champion of Golgotha ist die Kombination von Elementen eines Sportstars und eines religiösen Fetischisten, was auf die von Edward Gieriek hervorgerufenen Konsumfantasien als auch Konsumbedürfnisse der Bevölkerung anspielt. Anstatt sich um die eigentlichen Probleme zu kümmern, wurden sie geschickt überspielt, mithilfe der Verbreitung einer exzessiven Faszination für die westliche Kultur sowie das Gutheißen des Verlangens nach Konsumgütern. Dies wurde so exzessiv betrieben, dass beispielsweise eine bunte Bierdose aus dem Westen in Polen den Status eines Kultobjekts hatte und gesammelt wurde.²⁷⁸

Warpechowski präsentierte einerseits die religiöse oder mystische Aura die von der Konsumkultur übernommen wurde, andererseits auch die beeindruckende Rhetorik der Werbewelt für Konsumgüter die von der polnischen Kirche übernommen wurde. Somit stellen die Champion-of-Golgotha-Performances einen weiteren Versuch Warpechowskis dar die Erfahrung des Glaubens sowie die menschliche Existenz hervorzuheben.²⁷⁹

Warpechowski äußerte sich mit seinen Performances kritisch gegenüber der Massenkultur, ihrer marionettenhaften Idole, ihrer Champions, der kulturell-medialen Elite der PRL Periode, sowie der Manipulation, die mit leeren Versprechungen Massen in ihren Bann zog und, die nur von den wirklich wichtigen Ideen, authentischen Erlebnissen und Notwendigkeiten des Einzelnen ablenkten. Weiters beobachtete er den Körperkult Polens der 1970er Jahre mit Skepsis, da dies für ihn eine Parodie der Passion der höchsten sacrifice darstellte, ebenso kritisierte er den puren Pragmatismus und das Fehlen profunder Ideen hinter den Siegen professioneller SportlerInnen.²⁸⁰

Kunst war für Warpechowski ein Feld der kulturellen Kritik, seine Performances beinhalteten Elemente der Selbstkritik und der Dekonstruktion seines eigenen Bildes. Nach einer zehnjährigen Berufserfahrung, die interessiert wahrgenommen wurde und auch Kritik hervorrief, wurde er zu einer Art Star in der polnischen Kunstszene, mit einer klar definierten Position.

Die radikalste Version der Champion of Golgotha Performance fand im Centrum Sztuki Studio in Warschau 1981 statt. Während dieser entschied er, sich selbst als das Automobil Polonez, das zu der Zeit das begehrte Konsumgut schlechthin war, zu inkarnieren.²⁸¹

Warpechowski schreibt hierzu:

²⁷⁷ Ronduda 2009, S.125.

²⁷⁸ Ebenda.

²⁷⁹ Ronduda 2009, S.128.

²⁸⁰ Ebenda.

²⁸¹ Ebenda.

„Ich hatte auch Autoreifen aus Karton, angeklebt mit Fotografien auf beiden Seiten. Zwei Radachsen mit Schrauben und Nägeln und ein leuchtendes Bernsteinfarbenes Ampellicht. Und natürlich das Championoutfit und mein Kreuz. Ich fragte den Galeriedirektor ob er mir im Notfall medizinische Hilfestellung leisten konnte. Ich beginne mit den einzelnen Kreuzteilen zu jonglieren und spazierte herum als ob ich im Zirkus wäre. Ich baue das Kreuz zusammen. Ich schraubte die Reifen an ihre Achsen und beginne die Nägel einzuschlagen. Zuerst schlug ich sie in meine Beine (in die Haut über den Fußknöcheln) und dann wollte ich in beide Arme gleichzeitig Nägel einschlagen, aber der Körper leistete Widerstand. Die Nägel gingen mehr oder weniger einen Zentimeter hinein, aber nicht durch die ganze Dicke. Zur gleichen Zeit fielen die Nägel aus meinen Beinen aus sodass ich sie abermals einschlagen musste. Ich hörte Lachen im Raum. Ich hatte das Auto endlich zusammengebaut, auf dem Rücken liegend und die Räder bewegend, begann ich ein rumpelndes Geräusch von mir zu geben bis es sich in Chopins Polonaise verwandelte. Ich hatte Stigmata. Ich stieg auf das Kreuz. Die Ampel schaltete sich an. Ein furchtbares Warnsignal.“²⁸²

Die Fotos, die während der Performance von Warpechowski, der an die scharfen Achsen genagelt war, geschossen wurden, wurden oft reproduziert und in Polonezwerbungen gezeigt.²⁸³ In dieser Performance schafft Warpechowski die Figur des zeitgenössischen Jesus Christus der Konsumära und arbeitet mit Selbstverletzung, was für seine späteren Arbeiten ebenfalls charakteristisch ist.²⁸⁴ Warpechowskis erste Performance die Selbstverletzung mit Innbegriff fand 1973 statt und hieß „Autopsja“, deutsch: „Autopsie“. Es muss wohl auch gesagt werden, dass Warpechowskis Selbstverletzungsperformances zu einer Zeit stattfanden in welcher es eine riesige soziopolitische Spannung in Polen nach den Vereinbarungen im August 1975 gab. Auf seine ganz spezielle Art brachte Warpechowski den Konflikt des Staates, die Konfrontation die in der Luft hing und auch den Bürgerkrieg in seine Performances hinein, wie beispielsweise in „Gwóźdz“, deutsch: „Nagel“ in der Galerie Art Forum in Łódź 1980.²⁸⁵ Der Künstler legte eine Hand auf einen Tisch und hämmerte einen Nagel in sie, sodass er sie nicht mehr bewegen konnte. Anschließend winkte er mit der anderen Hand und nahm eine Schreibfeder als ob er ein

²⁸² Warpechowski 1998, S.67.

²⁸³ Ronduda 2009, S.131.

²⁸⁴ Ebenda.

²⁸⁵ Ebenda.

Poet in einem kreativen Zustand wäre.²⁸⁶ Diese Arbeit symbolisierte die Situation des Ausgesetztseins zwischen einem brutalen Zusammensturz und Freiheit. Nach dieser Performance folgten weitere, in welchen er sich Nägel in die Hand hämmerte, wie beispielsweise in „4“ in der Galerie Jaszczury in Krakau 1981 bei welcher eine Hand abermals angenagelt war und er mit der anderen einen leuchtenden Kreis schuf, indem er eine Glühbirne, die an einer Schnur befestigt war im Kreis drehte.²⁸⁷

Im Jahr 1981 führte er die Performance „Porozumienie“, deutsch: „Einigung“, in der Galerie Mala in Warschau auf.

„Ich bin vom Hungermarsch in Lodz beeindruckt. Über zehntausend weinender Frauen „Wir wollen essen“. Eine komische Welle von Etwas undefiniertem ging dem voran, eine unterschwellige Wut. Ich schrieb einen Text. Der Kommunismus ist bereit zu attackieren, Menschen provozierend, seine Parolen demonstrierend, bewaffnet bis zu den Zähnen. Zur gleichen Zeit gibt es Gespräche deren Ziel es nicht ist eine Einigung zu schaffen sondern Provokation, Irreführung oder eine Überwältigung. Ich mache meine Performance „Die Einigung“ ...oben nicht bekleidet, in einem Hockeyhelm und Basketballbogenschildern. Ich halte einen großen Stein in meinen Armen, ich gehe durch das Publikum mit dem Stein und spreche zu ihm. Nach einiger Zeit wird der Stein schwer. Ich habe eine Peitsche auf dem Boden, ein Stück Papier das „Einigung“ sagt und einen Stift. Das sind die Dinge zwischen denen ich wählen kann. Ich peitsche mich aus, hebe dann den Stein, peitsche mich wieder, hebe wieder den Stein, peitsche mich abermals und hebe den Stein. Ich versuche um jeden Preis die Unterzeichnung der Einigung zu vermeiden. Am Ende falle ich. Ich nehme das Papier und versuche es zu schlucken. Ich kann nicht. Ich spucke es auf den Boden aus, stehe auf und unterzeichne.“²⁸⁸

Verletzungen wie auch Selbstverletzungen waren Inhalt vieler Performances in der Zeit der endenden 1970er Jahre, da die Wirtschaft und Politik den Gipfel ihrer Krise erreicht hatte. So können diese als Versuche gedeutet werden, gegen die vorherrschenden soziopolitischen Prozesse anzukämpfen, indem KünstlerInnen die eigene starke, intensive, existentielle Erfahrung in ihre Performances miteinfließen ließen. Neben Warpechowski waren weitere

²⁸⁶ Warpechowski 1998, S.63.

²⁸⁷ Ronduda 2009, S.131.

²⁸⁸ Warpechowski 1998, S.71.

polnische Performancekünstler auf diese Art tätig, wie beispielsweise Krzysztof Zarębski, Jerzy Słomiński, Grzegorz Kowalski und Tomasz Sikorski.

Abschließend kann gesagt werden, dass Zbigniew Warpechowskis Arbeit eine romantische Attitüde in sich trägt, die in den 1970er Jahren eine Ausnahme zu der polnischen rationalen Neo-Avantgarde darstellte. Er kämpfte für ein romantisches Verstehen von Kunst indem er die Sprache der Avantgarde, hier die Performancekunst, mit existentialistischen Themen die die Menschheit bereits lange Zeit beschäftigten verband.

6.1. Warpechowski zur Ausstellung „Nurt Intelktualny w Sztuce Polskiej po Drugiej Wojnie Światowej“

In der Galerie BWA in Lublin fand im Zeitraum von 05. Dezember 1984 bis 13. Jänner 1985 eine Ausstellung mit dem Titel „Nurt Intelktualny w Sztuce Polskiej po Drugiej Wojnie Światowej“, deutsch: „Die intellektuelle Strömung in der Kunst Polens nach dem 2. Weltkrieg“ statt, die ein Teil einer vierteiligen Ausstellung war und das Thema der Performancekunst behandelte.²⁸⁹ Jede präsentierte Sparte der Avantgardekunst wurde von jeweils einem Kommissar betreut. Für die Performancekunst wurde Zbigniew Warpechowski eingeteilt. Im Zuge der Vorbereitungen kam es im September 1984 zu einem Briefwechsel zwischen Warpechowski und Krzysztof Zarębski, der von großer Relevanz ist, da in jenem Schreiben die Problematik der Erfassung der polnischen Performancekunst erwähnt wird und dies Bestätigung liefert, dass sogar KünstlerInnen die in jener Szene selbst tätig waren, Probleme in der Dokumentation sahen und über die Entwicklung dieser Kunst nicht genau Bescheid wussten. So schreibt Warpechowski:

„Ich habe die Sparte der Performancekunst zugeschrieben bekommen. Ich habe damit ziemliche Probleme, da wie du weißt es mit der Dokumentation der Arbeiten sowie anderer Notizen sehr schwierig ist. Viele Ereignisse verschwanden spurlos.“²⁹⁰

Weiters schreibt er über eine Idee die ihm in den Sinn gekommen war, er jene jedoch verwarf:

„Anfänglich hatte ich vor alle Ereignisse dieser Art aus meinem Gedächtnis heraus niederzuschreiben (historischer Abriss), nun weiß ich aber nicht, ob mir

²⁸⁹ Warpechowski 1985, S.1.

²⁹⁰ Ebenda.

das gelingt, denn ausserdem gibt es ein Problem mit den „wilden Performern“, die sich in den letzten Jahren vermehrt haben, was soll ich mit ihnen machen?“²⁹¹

Er geht sogar so weit, die polnische Performancekunst allgemein in Frage stellt:

„In diesem Zusammenhang stelle ich mir die Frage ob es überhaupt so etwas wie „polnische Performance“ gab, oder ob es einfach einige individuelle Künstlerpositionen gab die auf ihre eigene Art zu dem kamen, das nach einiger Zeit unter der Bezeichnung „Performance“ verbreitet wurde. Folglich also, dass es nicht das war was als modische Welle nach Polen kam sondern eine Reihe von individuellen Positionen die gleichzeitig mit der westlichen Mode existierten und sie vielleicht mit-erschufen.“²⁹²

Am Ende bittet er Zarębski, ihm seine Meinung zu diesem Thema zukommen zu lassen.

In dem zur Ausstellung erschienen Beiheft wurde der Brief auf der ersten Seite gedruckt, gefolgt von einer Einleitung die ebenfalls von Warpechowski stammte. Auf jene soll nun ebenfalls in Form eines kurzen Exkurses eingegangen werden. Ein Unterscheidungsmerkmal zu anderen Kunstformen sowie das die Qualität der Performancekunst gebende ist hier gerade ihre Undokumentierbarkeit, das nicht alles aufzeichnen oder beschreiben Können.²⁹³ Somit wird verständlich, dass die Ausstellung ein Sammelsurium verschiedener Andenken in Form von Fotografien, Requisiten, usw. präsentierte und das Entscheidende, nämlich die geistigen Prozesse die während einer Performance sowohl im Künstler als auch im Publikum ablaufen, im Verborgenen blieben, da ihre Wiedergabe oder Wiederholung ein Ding der Unmöglichkeit darstellt.²⁹⁴ Lediglich in der Erinnerung und der Gefühlswelt können die erlebten Eindrücke gespeichert und wieder hochgerufen werden.²⁹⁵

Die Ausstellung fand, wie bereits erwähnt in Lublin statt, was Warpechowski als eine erfreuende Tatsache sah, da in Lublin wohl die meisten Performances stattgefunden hatten.

Weiters schreibt Warpechowski von dem zuvor erwähnten Zweifel, ob überhaupt von „polnischer Performance“ gesprochen werden kann oder nur von „Performances in Polen“. Die Ausstellung gäbe eine Antwort, außerdem habe er in keinsten Weise Zweifel, dass polnische KünstlerInnen der 1960er und 1970er Generation ihre eigene Persönlichkeit in die internationale

²⁹¹ Warpechowski 1985, S.1.

²⁹² Ebenda.

²⁹³ Ebenda.

²⁹⁴ Warpechowski 1985, S.3

²⁹⁵ Ebenda.

Kunstwelt einbrachten. Obwohl die Performancekunst in Polen keine Bewegung mit großer Breitenwirkung war, und einzelne Ereignisse eifrig von der Kunstkritik ignoriert wurden, können und sollten sich die polnischen PerformancekünstlerInnen mit der internationalen Performancekunstszene qualitativ auf gleicher Höhe sehen.²⁹⁶ Weiters sieht Warpechowski in polnischen Performances Verbindungen zur polnischen intellektuellen, philosophischen und künstlerischen Tradition wobei er dezidiert von Ironie sowie Autoironie, dem Balancieren auf der Grenze des Realen, dem Ernst Nehmen der Welt, dem Geheimnisvollen, einem vorsichtigen skeptischen Mystizismus sowie dem Aufzeigen des Unerkennbaren und Ungreifbaren spricht.²⁹⁷ Folgende KünstlerInnen erhielten von Zbigniew Warpechowski eine Einladung Dokumentationen in jeglicher Form als auch Requisiten ihrer Performances auszustellen und entschieden dem nachzukommen: Janusz Bałdyga, Jerzy Bereś, Wojciech Bruszewski, Natalia Lach-Lachowicz, Edward Lazikowski, Marek Konieczny, Kwiek-Kulik, Maria Pininska-Bereś, Jozef Robakowski, Krzysztof Zarębski, Krystyna Jachniewicz sowie Zbigniew Warpechowski selbst.

Die Performancekunst brach in Polen mit dem weit verbreiteten flachen Utilitarismus der 1950er Jahre, mit der Koketterie und Naivität und fand in der Kunsttheorie beziehungsweise Kunstkritik dieser Zeit keinen Anklang und wurde ignoriert. Dabei war es nicht nur die Performancekunst die keine Wertschätzung erfuhr, auch andere Künste polnischen Ursprung, wurden viel weniger als Westliche geschätzt.

7. Exkurs über die Entwicklung der Aktionskunst in totalitär regierten Ländern Europas

In totalitären Regimen hatten neue Kunstrichtungen, wie auch die Performancekunst, mit Schwierigkeiten zu kämpfen, sodass ihre Entfaltung nur kaum oder sehr langsam voran ging. Grund dafür war Mangel an Verständnis von Seiten des Regimes sowie die Nicht-Erduldung von Kritik und formellen Verstößen gegen die vorgegebenen Konventionen.²⁹⁸

SPANIEN

In Spanien wanderten viele KünstlerInnen aufgrund der Bekämpfung jeglicher neuer Tendenzen von Kunst, vor allem nach Frankreich aus. Die Performance als künstlerisches Ausdrucksmittel die damals komplett unbekannt war, wählte als einzige die Gruppe ZAJ, die ihre Aktivitäten „Konzerte“ nannte, da dies die einzige Art von Veranstaltung war die der Zensur nicht unterlag.

²⁹⁶ Warpechowski 1985, S.3

²⁹⁷ Ebenda.

²⁹⁸ Jappe 1993, S.56.

Vom Regime wurde diese Art von Kunst als Protest gegen das Regime gedeutet, interessiertes Publikum hingegen war vorhanden. Obwohl es Schwierigkeiten hatte Performances zu verstehen, wurden sie von ihm akzeptiert.²⁹⁹

In Katalonien hatte die Performance, laut Teresa Camps, keine Wurzeln, da dort die Malerei am meisten verbreitet war und so kann, trotz in New York oder Paris lebende KünstlerInnen die Performances machten, nicht von einer typischen Dynamik dieser Kunstart gesprochen werden.³⁰⁰ Vertreter der spanischen Performancekunst waren beispielsweise Francesc Torres oder Jordi Benito, weitere Berührungspunkte gab es im Bereich der Musik sowie plastischen Kunst. Als das Ende des Franco-Regimes gekommen war, entwickelte sich in den darauffolgenden Jahren mit großer Geschwindigkeit eine vielfältige Kunstszene. Außerdem wurden neue Räume für Kunst geschaffen, wie das „Espacio P“ in Madrid das sich auf Video- und Performancekunst spezialisierte. Die Leiter dieses Kunstraumes waren ebenfalls als Mitveranstalter eines Performancefestivals tätig, welches 1991 in Madrid stattfand und an welchem 24 spanische als auch einige ausländische KünstlerInnen teilnahmen.³⁰¹

PORTUGAL

In Portugal fanden PerformancekünstlerInnen weder während des totalitären Regimes noch unter der demokratischen Regierung öffentliche Unterstützung. Egido Alvaro, der Initiator von „Perspektiva“ einer Veranstaltungsreihe die unter anderem Performancekunst zeigte, sowie von „Alternativa“ einer Veranstaltung die ab 1981 der wichtigste Schauplatz für Performancekunst war, meinte im Jahre 1984, dass dem Kulturministerium jede kulturpolitische Konzeption fehlte.³⁰²

Künstler, die im Performancebereich in den 1970er und darauffolgenden Jahren tätig waren, sind beispielsweise Miguel Yeco, Gerardo Burmester, Artur Barrio, Rui Orfao oder Albuquerque Mendes. Performancekunst hatte es dort nicht leicht, da die Regierungen vor allem die bildende Kunst größtenteils unter Kontrolle hatten und jene ihren Vorstellungen und Zielen zu dienen hatte. Der Unterschied der bildenden Kunst zur Performancekunst war jedoch jener, dass unerwünschte Gemälde oder Skulpturen zerstört werden konnten, Performances nicht. PerformancekünstlerInnen agierten in Privatwohnungen, Kellern oder in Wäldern, das dabei anwesende Publikum war eine kleine Anzahl von Menschen – somit war dies einerseits positiv, da die Regierung jene Art von Kunst nicht leicht kontrollieren konnte, andererseits jedoch

²⁹⁹ Jappe 1993, S.56.

³⁰⁰ Ebenda.

³⁰¹ Ebenda.

³⁰² Jappe 1993, S.57.

wurde gar nicht oder kaum dokumentiert, sodass wir heute auf die wenigen kunsttheoretischen Schriften, Fotografien sowie Texte der KünstlerInnen selbst angewiesen sind. Sich eine umfassende Übersicht zu verschaffen wann und wo wer tätig war, ist sehr schwierig, Fotokopien waren verboten, jede Schreibmaschine von den Behörden mit Schriftmuster registriert, Fotoapparate sehr teuer.³⁰³ Der tschechische Künstler Tomas Ruller äußert sich zu diesem Thema folgendermaßen:

„Die besten Dokumentationen findet man in den Archiven der Polizei. Die haben Protokolle, Fotos, Videos gesammelt – Material, von dem wir nur träumen können.“³⁰⁴

So konnte jede Performance ernsthafte Folgen nach sich ziehen, ganz gleich ob es sich um eine direkte Kritik der Regierung handelte oder ob es eine auf die Person des Künstlers bezogene Performance war.

Vor 1968 beteiligten sich einige KünstlerInnen in der damals noch halbwegs liberalen Periode an Happening und Fluxus.³⁰⁵

Ab Anfang der 1970er Jahre verhärtete sich das Verhältnis zwischen den Regierungen und den Kunstschaaffenden – Performances mussten im Untergrund stattfinden oder inoffiziell in Studentenklubs. Manche KünstlerInnen entschieden sich auch für eine Auswanderung. Die erste, einen Überblick über das Performancegeschehen in Osteuropa schaffen wollende, Veranstaltungsreihe, fand unter dem Titel „Words and Works“ 1980 in Amsterdam in „De Appel“ statt. Es nahmen KünstlerInnen aus Polen, Jugoslawien, der Tschechoslowakei sowie Ungarn teil. PerformancekünstlerInnen aus der DDR und Russland konnten an dieser Veranstaltungsreihe nicht teilnehmen da ihnen die Ausreise in den Westen verwehrt wurde.³⁰⁶

UNGARN

Das erste Happening fand in Budapest 1966 statt. Dieses wurde von Gabor Altorjay, Miklos Erdely, Tamas Szentjoby sowie Endre Tot organisiert wurde³⁰⁷. In den darauffolgenden Jahren entwickelte sich die Performancekunst, wobei anfangs körperbezogene, individuelle Performances im Vordergrund standen; bis 1980 ereigneten sich die Kunstaktionen im Untergrund, ab den 1980ern traten sie langsam an die Oberfläche. Der Maler Erdely

³⁰³ Jappe 1993, S.58.

³⁰⁴ Ebenda.

³⁰⁵ Ebenda.

³⁰⁶ Ebenda.

³⁰⁷ Jappe 1993, S.59.

beispielsweise veranstaltete mit einer jungen Gruppe von KünstlerInnen „Indigo“ Workshops und betrat mit ihnen so das Feld der Performancekunst, wobei sie offiziell Maler waren.³⁰⁸ Drei dieser jungen Künstler, die mit ihren Performances hervorstachen, waren Janos Szirtes sowie das Duo Andras Börcz und Laszlo Revesz; auffällig bei allen war ihre Vorliebe für Teamarbeit, so waren bei jeder Kunstaktion Kollegen, befreundete Musiker als auch Kunstkritiker anwesend sowie teilweise aktiv beteiligt. Diese Tradition der Gruppenarbeit hat sich Ende der 1980er Jahre sogar noch verstärkt, sodass neue Performancekünstlerpositionen vermehrt in Gruppen arbeiteten (Hejettes Szomlyak, Uljak).

DDR

In der ehemaligen DDR war die Toleranz gegenüber Performancekunst sehr gering, sodass sie nur im absoluten Untergrund passieren konnte. Der Kunstkritiker Christoph Tannert gehörte zu den wenigen Personen die die betreffende Künstlerszene sehr gut kannten. Es gelang ihm sogar im Informationsaustausch zu westlichen KünstlerInnen zu stehen, was für die damalige Zeit und die damaligen Verhältnisse sehr gewagt war. Die Organisation eines Performance-Festivals gelang ihm jedoch erst im Sommer 1989. Damals schleuste er einige KünstlerInnen aus West-Deutschland durch ein Schlupfloch in der Mauer und somit konnten sich Ost- und WestkünstlerInnen erstmals gegenüber stehen.³⁰⁹

Mitte der 1980er entwickelte sich eine Künstlergruppe zu welcher Micha Brendel, Elsa Gabriel, Rainer Görß sowie Via Lewandowsky zählten. Sie arbeiteten mit Materialien wie Fleisch, Blut sowie Schimmel als Symbolen der Vergänglichkeit sowie des Leidens und machten in der Bühnenbildklasse an der Akademie jahrelang im Geheimen ins Extreme gehende, gefährliche Experimente.³¹⁰ Die Darstellung des Leidens, welche ein Charakteristikum der Autoperformanceartisten war, passte natürlich keinesfalls in die öffentliche Ideologie der DDR. Nach dem Mauerfall wurden jene Ost-PerformancekünstlerInnen von ihren westlichen Kollegen, aufgrund ihrer ähnlichen Ästhetik zu Werken von Joseph Beuys oder Hermann Nitsch als Nachahmer bezeichnet, obwohl dies klarerweise nicht der Fall sein konnte, da sie kaum Kenntnisse über ihre angeblichen Vorbilder besaßen und ihre Arbeiten desweiteren aus anderen künstlerischen Grundhaltungen heraus entstanden.

RUSSLAND

³⁰⁸ Jappe 1993, S.59.

³⁰⁹ Ebenda.

³¹⁰ Jappe 1993, S.60.

Die ersten Aktionen die Anfang des 20. Jahrhunderts stattfanden, hatten meistens eine sozialkritische Bedeutung und handelten seltener vom Künstler selbst oder von dessen Körper. In den 1970er und 1980er Jahren fanden die meisten Aktionen in ländlichen Gebieten statt, wo die Mechanismen der ideologischen Kontrolle praktisch nicht vorhanden waren.³¹¹

Jeder Versuch, eine Ausstellung oder Veranstaltung in einem privaten Raum zu organisieren trug ein großes Risiko mit sich, von der KGB oder Polizei unterbrochen zu werden. In den 1960er Jahren, während der Tauwetterperiode, war die Gruppe „Dvizhenie“ (Bewegung) unter der Leitung von Lev Nusberg tätig, die den Versuch unternahm russische Traditionen der Avantgarde in der Öffentlichkeit wiederzubeleben.³¹² Das Resultat war jedoch nur ein Bescheidenes, in Form von Clublokalen sowie einigen Open-Air-Happenings.

In Moskau gehörte zur künstlerischen Elite die Gruppe „Kollektive Aktionen“ deren Mitglieder Andrej Monastyrsky, Nikita Alekseev, Nikolai Panitkov, Georgy Kizivalter, Igor Makarevitch, Elena Elagina und auch Theoretiker wie Mikhail Ryklin und Segei Romashko waren.³¹³

Ihre Aktionen zeichneten sich durch spezielle Strukturen aus, das erklärte Ziel dabei war „Wahrnehmung als wichtigster Gegenstand der Darstellung“.³¹⁴

Ihre erste Aktion die den Titel „Erscheinungen“ trug, fand in der Nähe von Moskau 1976 statt und bestand darin, dass das geladene Publikum ein leeres Feld erreichte, woraufhin nach kurzer Zeit die KünstlerInnen aus dem Wald kamen und jeder Person ein Zertifikat überreichten, welches die Teilnahme an der Aktion bestätigte.³¹⁵

Weitere Aktionskünstler waren beispielsweise Komar und Melamid die ironisch und witzig vorgingen. Die Gruppe „Das Nest“ hingegen arbeitete einerseits auf der politischen Ebene, andererseits untersuchte sie das Verhältnis des Künstlers zur Umgebung.

Auch das Thema des Rituals sowie Schamanismus lässt sich in russischer Performancekunst finden, hierbei stechen Boris Jukhanov und German Vinogradov mit ihren Arbeiten heraus, die inmitten von klingenden Metallobjekten sowie brennenden Kerzen stattfinden.³¹⁶

Zwischen den einzelnen Städten in welchen PerformancekünstlerInnen tätig waren, gab es ähnlich zu Polen, eine Konkurrenzsituation, so konkurrierten beispielsweise PerformancekünstlerInnen aus St. Petersburg mit denen aus Moskau.³¹⁷ Außerdem war der Informationsfluss oder Informationsaustausch zwischen Westen und Russland so gut wie nicht vorhanden, sodass Moskau im Gegensatz zu anderen Städten, wohl noch die meisten

³¹¹ Jappe 1993, S.61.

³¹² Ebenda.

³¹³ Ebenda.

³¹⁴ Ebenda.

³¹⁵ Jappe 1993, S.63.

³¹⁶ Ebenda.

³¹⁷ Ebenda.

Informationen über das Kunstgeschehen im Westen erhielt.³¹⁸

TSCHECHOSLOWAKEI

Im tschechischen Teil der Tschechoslowakei war es im Gegensatz zu Russland sehr wohl möglich Kontakt zu westlichen KünstlerInnen aufzunehmen und auszureisen.

Der Performancekünstler Knizak, beispielsweise, hielt Kontakte zum Westen und durfte nach Amerika reisen, nachdem er die ersten Jahre seiner Performancetätigkeit (Beginn: 1962) in der Tschechoslowakei verbrachte.³¹⁹ Wie Bereš oder Warpechowski, gilt Knizak als einer der Pioniere der zu seinen sozial engagierten Arbeiten ebenfalls Manifeste verfasste.

Weitere zum Westen Kontakte habende Künstler waren Petr Stembera, Jan Mlcoch, Karel Miler sowie Jiri Kovanda, die im Gegensatz zu Knizak bereits zu einer jüngeren Generation gehörten.³²⁰ Die Ausreise in den 1970er Jahren war für sie nicht möglich, trotzdem hielten sie Kontakte zu Polen sowie Ungarn und informierten sich über die Zeitschrift „Flash Art“ über das aktuelle Performancegeschehen.

Ihre Performances fanden meistens in Kellerräumen des Kunstgewerbemuseums in Prag statt und waren nicht offiziell, sodass das Publikum aus wenigen Freunden und Kollegen bestand.

Stemberas Performances waren existentieller als auch politischer Art, Milers Arbeiten orientierten sich an Valie Export und Kovanda spezialisierte sich auf Eingriffe in das tägliche Leben, die oftmals von so einer minimalen Natur waren, dass sie keine Bemerkung fanden.³²¹

All diese KünstlerInnen entschieden sich nach den 1970er Jahren ihre künstlerischen Tätigkeiten aufzugeben und sich in ihr privates Leben zurückzuziehen. Allein Kovanda blieb weiterhin künstlerisch tätig indem er in jener politisch turbulenten Zeit auf konzeptuelle Arbeiten sowie Installationen wechselte.³²²

Die Generation der 1980er Jahre zu welcher Margita Titlova, Tomas Ruller sowie Ivan Kafka gehörten, hatte meist keine politische Aussage in ihren Arbeiten und führte nicht nur reine Performances auf, sondern baute in jene die Herstellung eines Objekts oder einer Installation ein.³²³

In der Slowakei, vor allem in Bratislava, spielte in den 1960er Jahren die Aktionskunst eine große Rolle, nach 1975 jedoch, standen weniger ästhetische Ansprüche an oberster Stelle,

³¹⁸ Jappe 1993, S.63.

³¹⁹ Ebenda.

³²⁰ Ebenda.

³²¹ Jappe 1993, S.64.

³²² Ebenda.

³²³ Jappe 1993, S.65.

sondern das Erproben der eigenen Person und der Umwelt.³²⁴ Zu den bedeutendsten slowakischen PerformancekünstlerInnen der Anfangsphase zählen Mlynarcik, Zelibska, Koller, Bartos, Popovic sowie Kern.³²⁵

JUGOSLAWIEN

Im ehemaligen Jugoslawien wurde bereits in den 1950er Jahren der sozialistische Realismus als staatlich offiziell anerkannte Kunst abgeschafft, was in weiterer Folge zu einer Offenheit neuen Kunstformen gegenüber führte, wobei die Freiheit der Kunst offiziell betont wurde. Ideologische Repression passierte auf subtile Art in der Kunsterziehung, Kunstkritik, sowie Ankaufspolitik.³²⁶

Erstaunlicherweise wurde die von der Kunstkritik bezeichnete „neue künstlerische Praxis“ zu welcher auch die Performancekunst gezählt wurde, von vielen staatlich subventionierten Institutionen gefördert. So wurden Galerien von den Universitätskulturzentren in Zagreb im Jahre 1961, Belgrad 1971 sowie Ljubljana 1978 geöffnet. Die Bedeutendste war jene in Zagreb.³²⁷ Auch die Galerie „Student Kultur Centrum“ in Belgrad engagierte sich in den 1970er Jahren im Bereich der Performancekunst und diente als Schauplatz für internationale Festivals die sich auf Video- sowie Performancekunst spezialisierten und zu welchen jugoslawische als auch ausländische KünstlerInnen wie Joseph Beuys, Gina Pane, Ulrike Rosenbach, Jürgen Klauke und Peter Weibel eingeladen wurden.³²⁸

Zwischen den einzelnen Städten unterschieden sich, aufgrund unterschiedlicher historischer Hintergründe, die Themen die in Performances bearbeitet wurden, wobei jene laut Elisabeth Jappe zwei Gruppen zugeordnet werden können - jene die die allgemeine sowie die kommunistische Ideologie thematisierte sowie jene die sich auf den eigenen Körper und soziale Bedingungen konzentrierte.³²⁹ Zu der ersten Gruppe zählt der kroatische Künstler Tomislav Goltovac der 1962 sein erstes Happening machte und in den weiteren Jahren seiner künstlerischen Entwicklung Performances auf der Straße aufführte und dabei stets die politische Lage thematisierte. Der Entmythisierung von Ideologien widmete sich Dragoljub Rasa Todosijeic aus Serbien, dem Konflikt zwischen Individuum und Ideologie Radomir Damnjan, ebenfalls aus Serbien.³³⁰

³²⁴ Jappe 1993, S.65.

³²⁵ Ebenda.

³²⁶ Jappe 1993, S.66.

³²⁷ Ebenda.

³²⁸ Ebenda.

³²⁹ Ebenda.

³³⁰ Ebenda.

Die sowohl bekannteste als auch erfolgreichste Vertreterin der zweiten Gruppe ist Marina Abramovic, die in ihren Performances ebenso ihre eigenen physischen wie auch psychischen Grenzen auslotet. Eine weitere weibliche Performancekünstlerin ist Sanja Ivekovic aus Kroatien, die mit dem Medium Video arbeitet und in ihren Performances ihren Körper, die Weiblichkeit als kulturelles Konstrukt sowie die direkte Kontaktaufnahme zum Publikum als Schwerpunkt setzte.³³¹

³³¹ Jappe 1993, S.68.

8. Schlussbemerkung sowie Zusammenfassung

Die Performancekunst hatte in ihrer Entstehungsphase in den osteuropäischen Ländern mit Schwierigkeiten zu kämpfen, trotzdem konnte sie sich in Polen im Vergleich zu anderen Ländern relativ frei entfalten. So fanden Konferenzen und sogenannte „Plein-Airs“ statt, zu welchen nicht nur polnische sondern auch westliche KünstlerInnen geladen wurden. Dies ermöglichte in den 1970er Jahren einen künstlerischen Austausch und war mit Sicherheit, beispielsweise für Ewa Partum von großer Relevanz, da sie zu anderen die feministische Richtung vertretenden Künstlerinnen Kontakt aufnehmen konnte – sei es über persönliche Treffen oder über das Medium der Mail-Art.

Solange die vom Staat festgesetzten Grenzen nicht überschritten wurden, konnten PerformancekünstlerInnen halbwegs öffentlich agieren, obwohl die Möglichkeit eines Besuchs der Polizei und dem daraus resultierenden Abbruch der Performances, immer bestand.

Dessen ungeachtet entwickelten sich äußerst markante individuelle Künstlerpositionen, wie Jerzy Bereś oder Zbigniew Warpechowski, die bis zum heutigen Tage tätig sind und zurecht als die Pioniere dieser Kunstrichtung gelten. Jerzy Bereś, der sich eine eigene Welt, durchzogen von Ritualen und Mystik, schuf sowie Zbigniew Warpechowski, der nicht nur praktisch sondern auch theoretisch tätig war und ist, sodass seine Publikationen neben seinem künstlerischen Schaffen ebenfalls von größter künstlerischer Relevanz sind.

Natürlich gab und gibt es neben den in dieser Arbeit vorgestellten KünstlerInnen, auch andere gleichfalls Bedeutende, die einen wichtigen Beitrag zur Performancekunst in Polen leisteten und leisten. Da allerdings in dieser Arbeit fokussierend vorgegangen wurde und das Ziel gesetzt wurde Hauptleitlinien aufzuzeigen, konnte das Schaffen dieser KünstlerInnen nicht weiter Aufnahme finden. Somit soll die vorliegende Arbeit als Einführung in die polnische Performancekunst gesehen werden und eine Basis für daran anknüpfende Analyse allgemeiner oder spezifischer Art darstellen.

Bei der polnischen Performancekunst handelt es sich um ein sehr großes künstlerisches Gebiet dessen nähere detaillierte kunsthistorische Forschung zweifellos ein wichtiges Desideratum für die Zukunft darstellt. Wobei vor allem daran zu erinnern ist, dass, wie in der Arbeit auszuführen versucht wurde, sich die Kunst durchaus auf dem Level der zeitgleichen gesamteuropäischen Entwicklung ansiedeln lässt.

I. BIBLIOGRAFIE

Primärliteratur

Warpechowski 1980

Zbigniew Warpechowski, Performare, Łódź 1980.

Warpechowski 1998

Zbigniew Warpechowski, Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance, Gdansk 1998.

Warpechowski 2006

Zbigniew Warpechowski, Podręcznik bis, Kraków 2006.

Sekundärliteratur

Badovinac 1998

Zdenka Badovinac, Body and the East: from the 1960s to the present. Moderna Galerija Ljubljana, 7.7. - 27.9.1998, Ljubljana 1998.

Engelbach 2001

Barbara Engelbach, Zwischen Body Art und Videokunst : Körper und Video in der Aktionskunst um 1970, München 2001.

Gajewski 1984

Henryk Gajewski, Performance: Praca zbiorowa, Warszawa 1984.

Dziamski 1995

Grzegorz Dziamski, Awangarda po awangardzie, Poznań 1995.

Goldberg 1988

RoseLee Goldberg, Performance Art : from Futurism to the Present, London 1988.

Irwin 2006

Irwin, East Art Map, London 2006.

Jappe 1993

Elisabeth Jappe, Performance, Ritual, Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa, München 1993.

Kępińska 1981

Alicja Kępińska, Nowa Sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978, Warszawa 1981.

Pejic 2009

Bojana Pejic (Hg.), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig: Gender check, Wien 2009.

Pejic 2010

Bojana Pejic (Hg.), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig: Gender check: a reader: art and theory in Eastern Europe, Wien 2010.

Przyłuski 2007

Jan Przyłuski, Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce, Słupsk 2007.

Ronduda 2009

Łukasz Ronduda, Polish art of the 70s, Warszawa 2009.

Stepken 2001

Ewa Partum, Ewa Partum. 1965 - 2001; [anlässlich der Ausstellung Gedankenakt Ist ein Kunstakt, Ewa Partum, Retrospektive 1965 - 2001, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 17.02. - 16.04.2001], hg. von Angelika Stepken, Karlsruhe 2001.

Strzyżewski 1977

Tomasz Strzyżewski, Czarna księga cenzury PRL, London 1977.

Weber 2000

Carmen Sylvia Weber, Ausstellung Verteidigung der Moderne. Positionen der Polnischen Kunst nach 1945 <2000 - 2001, Künzelsau>: Verteidigung der Moderne, Positionen der polnischen Kunst nach 1945: Magdalena Abakanowicz ... ; [Katalog zur Ausstellung "Verteidigung der Moderne. Positionen der Polnischen Kunst nach 1945" vom 5. Oktober 2000 bis 24. Januar 2001 im Museum Würth, Künzelsau], Künzelsau 2000.

Ausstellungskataloge

Crowley 2011

David Crowley, The power of fantasy : modern and contemporary art from Poland ; [on the occasion of the Exhibition The Power of Fantasy - Modern and Contemporary Art from Poland, Centre for Fine Arts, Brussels, 24.06. - 18.09.2011], Brüssel 2011.

Kostolowski 1990

Andrzej Kostolowski, Jerzy Bereś – Czas i statyka, in: Jerzy Bereś. Zwidy Wyrocznie Ołtarze, Kat. Ausst. Galeria BWA – Lublin 1990, Lublin 1990, S.3-6.

Warpechowski 1985

Zbigniew Warpechowski, Niby wstęp po fakcie..., in: Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej 5.12.1984-13.01.1985, Kat. Ausst. Galeria BWA – Lublin, Lublin 1985, S.1-4.

Zeitschriften

Altmann 2008

Susanne Altmann, Artists on Trial: Feminist Art in Poland – Between Censorship and Activism, in: Signs, Vol. 33, Nr. 2 (Winter 2008), 2008, S. 413-418.

Piotrowski 1993

Piotr Piotrowski, Postmodernizm i Posttotalitaryzm, in: Magazyn Sztuki, Nr. 4, 1994, S. 56-73.

Online Ressourcen

Kaliś 2010

Natalia Kaliś, Jerzy Bereś. Outsider z wyboru, Warszawa 2010, in: Exit. Nowa sztuka w Polsce, Nr. 1 (81) (Januar-März) 2010 (13.11.2012),
URL: <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=33&id=580>.

Cielątkowska 2012

Zofia Cielątkowska , Bereś Jerzy, in:

[http://www.nina.gov.pl/ninateka/kolekcje/kolekcja-sztuki-](http://www.nina.gov.pl/ninateka/kolekcje/kolekcja-sztuki-wsp%C3%B3%C5%82czesnej/item/2012/10/23/beres-jerzy)

[wsp%C3%B3%C5%82czesnej/item/2012/10/23/beres-jerzy](http://www.nina.gov.pl/ninateka/kolekcje/kolekcja-sztuki-wsp%C3%B3%C5%82czesnej/item/2012/10/23/beres-jerzy) (13.11.2012)

<http://www.nrw-museum.de/#/mehr/biografien/detailansicht/details/artists///jerzy-beres.html>

(12.11.2012)

II. ABBILDUNGEN



Abb.1

Blick in Tadeusz Kantors Ausstellung „Wystawa Popularna“, deutsch: „Populäre Ausstellung“
Galerie Krzysztofory, Krakau, 1963.



Abb.2

Włodzimierz Borowski, „VIII Pokazy Synkretyczne“, deutsch: „Synkretische Darstellungen“,
Poznań, 1968.



Abb.3

Natalia Lach-Lachowicz, „Sztuka Konsumpcyjna“, Fotografie, 100x100, 1972.



Abb.4

Zdzisław Sosnowski, „Goalkeeper“, Fotografien, 1975-1977.



Abb.5

Tadeusz Kantor, Cricotage, Happening, aufgeführt in Sala Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Warschau, 1965.



Abb.6

Tadeusz Kantor, Happening „Die Anatomiestunde“ Rembrandts darstellend, 1969.



Abb.7

Ewa Partum, „Obecność“, deutsch: „Anwesenheit“, Performance, Sopot, 1965.



Abb.8

Ewa Partum, „Aktywna Poezja“, deutsch: „Aktive Poesie“, 1971.



Abb.9

Ewa Partum, „Metapoezja“, deutsch: „Metapoesie“ 1972.



Abb.10

Ewa Partum, „Metapoezja“, deutsch: „Metapoesie“, Buchstaben in die Luft werfend, 1972.



Abb.11

Ewa Partum, „Change“, Fotografie auf Leinwand, 1974.



Abb.12

Ewa Partum vor ihren „Change“ Plakaten in Warschau.



Abb.13

Ewa Partum, „Change – Mein Problem ist das Problem einer Frau“, Performance, 1979.



Abb.14

Ewa Partum, „Stupid Woman I“, Performance, Miastko, 1981.

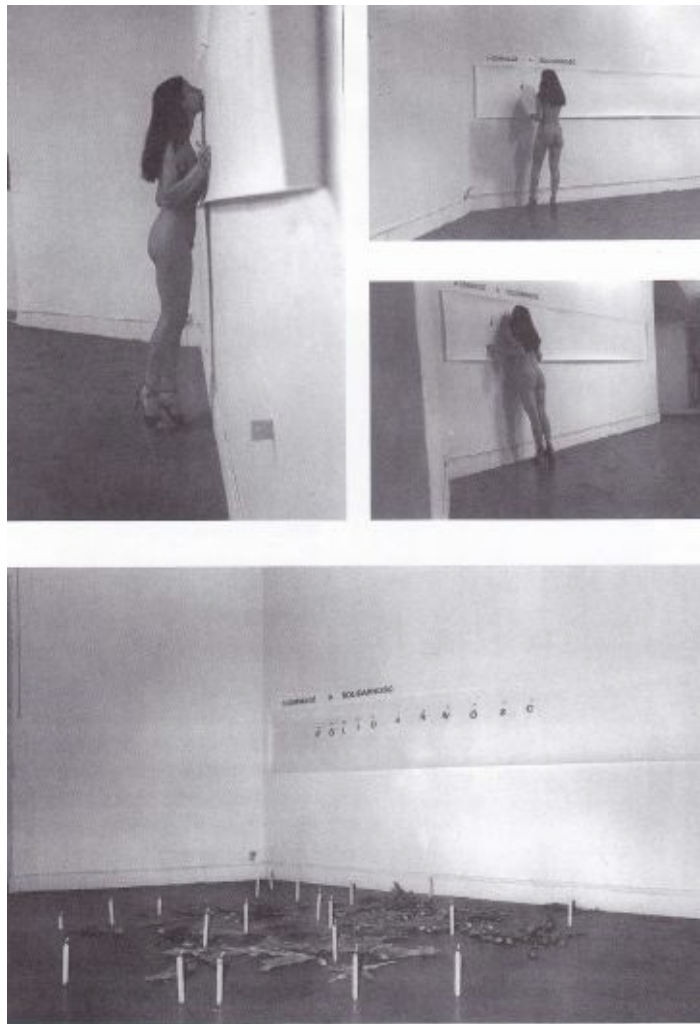


Abb.15

Ewa Partum, „Hommage a Solidarność“, Performance, Galerie Wewerka, Berlin, 1983.



Abb.16

Ewa Partum, „Koncert włosów“, deutsch: „Das Konzert der Haare“, Performance, Galerie Wewerka, Berlin, 1983.



Abb.17

Ewa Partum, „Ost-West-Schatten“, Berlin, 1984.



Abb.18

Ewa Partum, „Himmel-West Himmel-Ost“, Berlin, 1984.



Abb.19

Ewa Partum, „Pirouette“, Performance, Galerie Dialog Berlin, 1984.



Abb.20

Ewa Partum, „Politik ist vergänglich, die Kunst bleibt“, Galerie Rafael Vostell, Berlin, 2000.



Abb.21

Ewa Partum, „Selbstidentifikation“, Fotocollage, 1980.

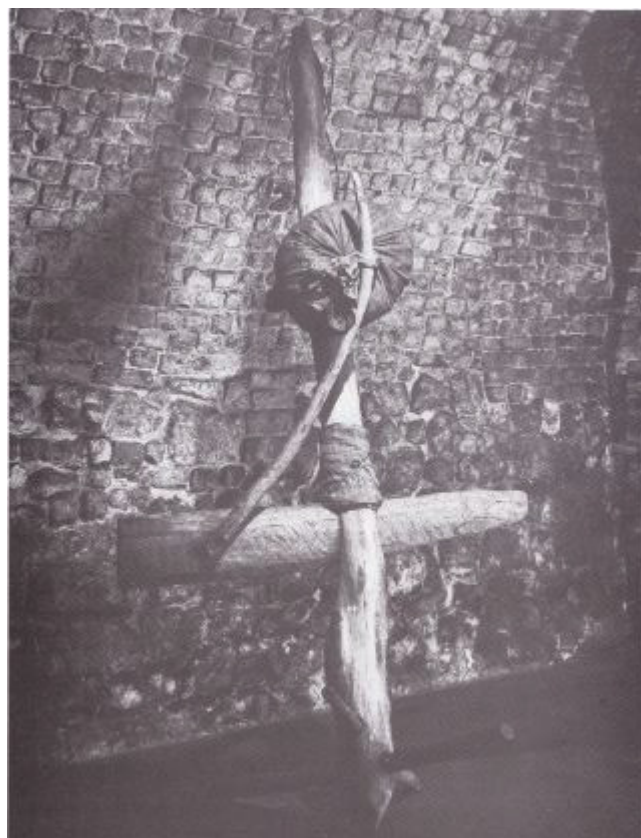


Abb.22

Jerzy Bereś, „Zwid znak“, deutsch: „Phantom Zeichen“, Holzskulptur, 1968.



Abb.23

Tadeusz Kantor, „Meereskonzert“ 1967.



Abb.24

Jerzy Bereś, „Klaskacz“, deutsch: „Der Klakeur“, 1971.



Abb.25

Jerzy Bereś, „Msza romantyczna“, deutsch: „Romantische Messe“, Krakau, Markt, 18.09.1981.



Abb.26

Jerzy Bereś, „Msza romantyczna“, deutsch: „Romantische Messe“, 1978.



Abb.27

Zbigniew Warpechowski, „Dialog z rybą“, deutsch: „Dialog mit einem Fisch“ Performance, 1974.



Abb.28

Zbigniew Warpechowski, „Autopsja“, deutsch: „Autopsie“ Performance, 1974.



Abb.29

Zbigniew Warpechowski, „Dialog z Śmiercią“, deutsch: „Dialog mit dem Tod“ Performance, 1976.



Abb.30

Zbigniew Warpechowski, „Champion of Golgotha“, Performance, 1978.

III. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 <http://www.artmuseum.pl/archiwa/ilustracjearchiwalne/2/ico/9603.jpg>
- Abb. 2 http://www.obieg.pl/files/images/BOROWSKI_uczulenie%20na%20kolor.jpg
- Abb. 3 http://www.fotopolis.pl/obrazki/NataliaLL_sztuka1972.jpg
- Abb. 4 http://www.obieg.pl/files/images/09_66.jpg
- Abb. 5 <http://www.artmuseum.pl/archiwa/ilustracjearchiwalne/2/200px/12520.jpg>
- Abb. 6 http://cs.w.art.pl/new/gif2000/kantor_08.jpg
- Abb. 7 <http://raster.art.pl/tygodnik/numer80/partum1.jpg>
- Abb. 8 <http://www.obieg.pl/files/images/Poezja%20katywna%202sw.obraz%20do%20artyku%C5%82u.jpg>
- Abb. 9 <http://www.obieg.pl/files/images/Metapoezjasw.jpg>
- Abb. 10 <http://www.obieg.pl/files/images/metapoezja%202.obraz%20do%20artyku%C5%82u.jpg>
- Abb. 11 http://25.media.tumblr.com/tumblr_lun69lrWV31r0vb3to1_400.jpg
- Abb. 12 <http://magazyn.o.pl/wp-content/i/2011/04/09-ewa-partum-na-tle-moj-problem-jest-problemem-kobiety-1978-433x600.jpg?9d7bd4>
- Abb. 13 <http://beta.asoundstrategy.com/assiwebsites/site217/images/change1.jpg>
- Abb. 14 <http://i.wp.pl/a/f/jpeg/22969/ewa-partum-stupid-woman.jpeg>
- Abb. 15 http://www.culture.pl/image/image_gallery?uuid=00321c8c-c7c1-4ec9-af5e-f25a4d4043cd&groupId=12501&t=1314993648723
- Abb. 16 <http://www.obieg.pl/files/images/partum21.jpg>
- Abb. 17 http://otwartazacheta.pl/index.php?action=view/object_preview&objid=365
- Abb. 18 http://beta.asoundstrategy.com/assiwebsites/site217/images/ost_west.jpg
- Abb. 19 <http://www.basis-wien.at/avdt/jpg/164/00072100.jpg.640.jpeg>
- Abb. 20 http://images.artnet.com/images_DE/Magazine/reviews/mania/mania12-16-08-4s.jpg
- Abb. 21 <http://www.kulikzofia.pl/images/ok3/maud/fig4.jpg>
- Abb. 22 <http://www.stedelijk.nl/assets/27397.jpg?w=740&h=740&mode=max&404=backup>
- Abb. 23 http://farm3.static.flickr.com/2746/4252060004_1e84a9d241.jpg
- Abb. 24 http://kwartalnik.exit.art.pl/public/img/81_1_2010/big/580_1498_articles.jpg
- Abb. 25 <http://i.iplsc.com/-/0000689E1G8ULFEN-C105.jpg>
- Abb. 26 http://4.bp.blogspot.com/_xSpWY1epn2g/S7yGZK0B5rI/AAAAAAAAAcM/NAvYAKiTb1M/s1600/msza+refleksyjna+q1975.jpg
- Abb. 27 <http://openarchive.pl/includes/modules/thumb.phpThumb.phpsrc=/images/media/products/100129041641.WARPECHOWSKI220.jpg>

Abb. 28 <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/stills/436/1.jpg>

Abb. 29 <http://www.warpechowski.sandomierz.net/images/05a.jpg>

Abb. 30 [http://openarchive.pl/includes/modules/thumb/phpThumb.phpsrc=/images/
media/products/100130122948.WARPECHOWSKI272.jpg&w=250](http://openarchive.pl/includes/modules/thumb/phpThumb.phpsrc=/images/media/products/100130122948.WARPECHOWSKI272.jpg&w=250)

IV. ABSTRACT

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der polnischen Performancekunst, wobei ein zeitlicher Schwerpunkt auf die 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts gelegt wurde.

Dabei wird keiner konkreten Fragestellung gefolgt sondern versucht die Anfänge dieser Kunstströmung in Polen zu skizzieren und ausgewählte KünstlerInnen vorzustellen.

Einleitend wird die damalige politische Situation, die Anfänge der modernen Kunst sowie die Schwierigkeiten mit denen KünstlerInnen zu kämpfen hatten, beschrieben. Ein weiterer Teil der Arbeit widmet sich den Anfängen der polnischen Performancekunst und den für diese Kunstströmung wichtigsten Wegbereitern, wie beispielsweise Tadeusz Kantor.

Um einen Einblick in die Vorgangsweise von PerformancekünstlerInnen zu ermöglichen, werden drei unterschiedliche KünstlerInnenpositionen vorgestellt, wobei die Auswahl aus thematischen Gründen auf Ewa Partum, Jerzy Bereś sowie Zbigniew Warpechowski fiel. Ewa Partum als feministische Künstlerin, Jerzy Bereś der auf das Ritual und die Ursprünge der Menschheit zurückgreift, sowie Zbigniew Warpechowski welcher das Thema des Nichts und in seinen weiteren Arbeiten die Konsumkultur sowie Katholizismus in seinen Fokus stellt.

Abschließend werden die Anfänge der Aktions- sowie Performancekunst in anderen totalitär regierten Ländern Europas in Form eines Exkurses dargestellt, um einen allgemeinen Überblick zu schaffen.

Somit wird in der Arbeit aufzuzeigen versucht um welch großes künstlerisches Gebiet es sich bei der polnischen Performancekunst handelt, das sich durchaus auf dem Level der zeitgleichen gesamteuropäischen Entwicklung ansiedeln lässt.

V. Akademischer Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name	Aleksandra Drozdowska
Geburtsdatum	14. November 1986
Geburtsort	Opole, Polen
Nationalität	Österreich
E-Mail	a.drozdowska@hotmail.com

Ausbildung:

10/2005 – 03/2013	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Österreich Diplomarbeit: „Studien zur polnischen Performancekunst mit Schwerpunkt auf die 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts“
09/1997 – 06/2005	Gymnasium Hagenmüllergasse, 1030 Wien, Österreich