



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Rezeption gegenwärtiger Gesellschaftsstrukturen im  
Fokus zeitgenössischer Kunst in Polen – eine Bearbeitung  
am Beispiel der „Grupa Ładnie“.

Verfasserin

Ina Mertens

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Daniela Hammer-Tugendhat

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1. Einleitung</b> .....	S. 3
<b>2. Geschichtlicher Hintergrund Polens</b> .....	S. 9
<b>3. „Kulturelle Kolonialisierung“ der osteuropäischen Staaten</b>	
3. 1. Modernismus und Avantgarde.....	S. 14
3. 2. Kulturpolitik als Kolonialisierung nach 1989.....	S. 20
3. 3. Medienbilder .....	S. 25
<b>4. Transkriptionsmomente</b> .....	S. 29
<b>5. Die „Grupa Ładnie“, ihre Akteure und ihr Handlungsspielraum</b>	
5. 1. Entstehung und Arbeitsfeld.....	S. 36
5. 2. Wilhelm Sasnal.....	S. 45
5. 3. Rafał Bujnowski.....	S. 56
5. 4. Marcin Maciejowski.....	S. 62
5. 5. Rückübersetzung der Arbeiten in andere Medien.....	S. 73
<b>6. Die Medienlandschaft in Polen während des Transformationsprozesses</b> ....	S. 77
<b>7. Die Transkription als immanenter Teil einer globalen Popbewegung</b> .....	S. 82
<b>8. Resümee</b> .....	S. 86
 <b>Anhang</b>	
Kurzbiographien der Künstler.....	S. 90
Literaturverzeichnis.....	S. 91
Abbildungsverzeichnis.....	S. 106
Abstract.....	S. 110
Lebenslauf.....	S. 111

## 1. Einleitung

„Führt uns die Evokation des Todes zu einer angemessenen Benennung dessen, wofür wir Zeugen sind? Doch sind wir bloß Zeugen? Und im Übrigen, wer ist das „wir“, das ich prüfend betrachte und von dem gesagt werden müsste, was es ist? Es gibt kein „wir“ mehr, schon lange nicht mehr. Längst vor dem „Tod des Kommunismus“ ist das „wir“ in seine (Abend -) Dämmerung eingetreten.“<sup>1</sup>

Der „Tod des Kommunismus“, wie Alain Badiou die Zeitenwende am Ende des 20. Jahrhunderts benennt, hat zu einer völlig neuen Weltordnung geführt. Sowohl in politischer, ökonomischer, gesellschaftlicher als auch in kultureller Hinsicht markiert das Jahr 1989 einen Referenzpunkt, der es zulässt, nunmehr von einem „vorher“, sowie einem „nachher“ zu sprechen. Aber was bezeichnen diese Begriffe eigentlich? Von einem kommunistischen, wie einem postkommunistischen Zustand zu sprechen ist nicht richtig, da, wie Pavel Pepperštejn sagt, „der Kommunismus stets irgendwo in der Zukunft verortet war, er war nie da. So klingt „nach dem Kommunismus“ wie „nach der Zukunft“.<sup>2</sup> Eine Einigung wie man die „postcommunist condition“ bezeichnen könnte, gibt es bislang nicht. Es mag daran liegen, dass der „reale Sozialismus“ sich nach seinem Verschwinden wie ein Gespenst aufgelöst und einer anderen Ideologie, dem Kapitalismus, bereitwillig das Feld geräumt hat. Statt nach einem dritten Weg zu suchen und der „gedanklichen Konstruktion“, sowie „politischen Vision“<sup>3</sup> nachzuspüren, befindet sich Mittelosteuropa nun in einem Transformationsprozess hin zu einer hochentwickelten kapitalistischen Region. Glaubt man allerdings Boris Groys, so ist es wichtig, sich der historischen Bedeutung des kommunistischen Regimes und sozialistischen Systems bewusst zu werden und sie auch für die Gegenwart mitzudenken. Er schreibt:

„Über die postkommunistische Situation zu sprechen bedeutet (...), das historische Ereignis des Kommunismus ernst zu nehmen und sich ernsthaft zu fragen, welche Spuren vom Kommunismus geblieben sind, inwieweit die Erfahrung des Kommunismus unsere eigene Gegenwart immer noch

---

<sup>1</sup> Aus: Alain Badiou, Von einem dunklen, unbekanntem Desaster. Über das Ende der Wahrheit des Staates, in: Boris Groys / Peter Weibel / Anne von Heiden (Hrsg.), Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus, Frankfurt a. M. 2005, S. 59-87, S. 59.

<sup>2</sup> Aus: Pavel Pepperštejn, Postkosmos. Träume und Kapitalismus, in: Ebd., S. 771-787, S. 771.

<sup>3</sup> Vgl. dazu: Boris Groys, Die postkommunistische Situation, in: Ebd., S. 36-48, S. 36.

prägt – aber auch, warum sich der Kommunismus als eine bloße Unterbrechung der Geschichte denken lässt.“<sup>4</sup>

Diese Forderung ernst nehmend, ist der erste Teil dieser Arbeit dem historischen Boden gewidmet, auf dem die Arbeiten der polnischen Künstlergruppe „Grupa Ładnie“ [zu dt.: „Die Gruppe Hübsch“] haben entstehen können. Sowohl die Zeit vor 1989, als auch die an das Ende des Kalten Krieges anschließenden Transformationsprozesse geben ein gutes Zeugnis davon ab, warum die hauptsächlich an der Gruppentätigkeit beteiligten Künstler Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski und Wilhelm Sasnal zu den größten „Exportschlagern“ der gegenwärtigen Kunstszene Polens haben werden können. Von den Eindrücken des kapitalistischen Transformationseifers beeinflusst, transportieren sie die Beobachtungen, die sie „auf der polnischen Straße“ machen, in ihre Malerei. Die „Spuren des Kommunismus“, nach denen Groys sucht, sind in ihrer Kunst nahezu unsichtbar geworden. Die Jahre des „Kalten Krieges“ werden visuell nicht mehr repräsentiert, sondern vielmehr negiert.

Im Zusammenhang mit der „Grupa Ładnie“ ist es, trotz des kommerziellen Erfolges der Künstler, schwierig, von einer Avantgarde zu sprechen, denn obschon ihre Arbeiten einem Paradigmenwechsel in der zeitgenössischen Kunst Polens gleichkommen, indem sie ihre Sujets zumeist der Alltagskultur, sowie der medialen Bildwelt entlehnen, sind ihre Bildlösungen doch nicht neu. Sie begründen sich auf dem Verständnis der Alltagskultur als der „wahren Kunst“; einer Alltagskultur, die in Polen jedoch erst durch den politischen Wandel Einzug gehalten hat. Der Bilderatlas, der sich durch die tägliche mediale Vermittlung ergibt, soll gänzlich ausgeschöpft werden und somit in Museen und Galerien gezeigt werden. Letztendlich sind ihre Arbeiten als ein weiterer Versuch zu verstehen, den Graben zwischen Elite- und Massenkultur, sowie zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Dass sie sich dabei der Sprache der Malerei bedienen, als der vermeintlich „höchsten aller Künste“, die ausschließlich Originale hervorruft, ist als ironische Setzung der Maler zu verstehen. Sie vervielfältigen, transkribieren und kopieren Gesehenes händisch. Damit entziehen sie einerseits das zu transkribierende Bild seinem Kreislauf als ständig reproduzierbares Druckwerk und geben es andererseits als triviales Sujet an die „Hochkultur“ weiter. Der nicht zu vereinheitlichende Pinselduktus beinhaltet dabei die

---

<sup>4</sup> Aus: Ebd., S. 36.

Handschrift der Künstler und überführt das flüchtige „Image“ wieder in die Ebene des „Originals“.

Es mag weitschweifend erscheinen die vorliegende Arbeit mit einer Erläuterung der historischen Situation Polens zu beginnen. Für das Verständnis der gegenwärtigen Gesellschaftsstrukturen ist ein Überblick über die Geschichte des Landes aber unerlässlich. Dies gilt umso mehr, da das historische Wissen diesbezüglich in Westeuropa kaum als Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses bezeichnet werden kann, in Polen hingegen die Geschichte allgegenwärtig ist. Durch die Geschichte begründet sind sowohl das Selbstbild des heutigen Polens, als auch die Grundlagen, auf der sich die moderne und zeitgenössische Kunst im Polen der Nachkriegszeit haben entwickeln können.

Dass es nicht einfach und partiell sogar unmöglich war, im Schatten der westlichen Kunstproduktion auf der einen Seite, reglementiert durch die vorgegebenen Formvorstellungen des Regimes auf der anderen Seite, zu einer autonomen und selbstreflexiven Kunstproduktion zu kommen, zeigt das Kapitel 3 dieser Arbeit. Auf Basis einiger in den letzten zehn Jahren entstandenen Publikationen, wird hier das Verhältnis des Westens zur bildenden Kunst in Osteuropa ergründet. Besonders die von Bojana Pejić kuratierte Ausstellung „After the Wall“ und die dazu erschienene gleichnamige Publikation<sup>5</sup> erzielten zunehmend erhellende Effekte im Hinblick auf diese Verbindung. Des Weiteren sind auch die Publikationen und Aufsätze des Posener Kunsthistorikers Piotr Piotrowski<sup>6</sup> zu nennen, der angelehnt an die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche ein sehr genaues Bild der polnischen Nachkriegskunst zeichnet.

Bezeichnend für Polens Transformationsprozess der neunziger Jahre ist, dass er sich rasch und umfassend vollzog. Der Mantel des „Kommunismus“ wurde sehr bald abgestreift und durch den neuen des „Kapitalismus“ ersetzt. Dieser Prozess ging nun nicht mehr alleine passiv vom Westen aus, sondern vollzog sich vielmehr aktiv, indem die vormaligen Strukturen des Landes ausgetauscht wurden. Darauf, dass dieser Wandel nicht bei der Umstrukturierung des wirtschaftlichen Systems Halt machte, sondern alle, auch die kulturpolitischen

---

<sup>5</sup> Bojana Pejić / David Elliott (Hrsg.), *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, (Ausstell.kat.), 2 Bände, Stockholm 1999.

<sup>6</sup> Exemplarisch sei hier auf sein Standardwerk „Znaczenia modernizmu“ verwiesen. Vgl. dazu: Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W strone historii sztuki polskiej po 1945 roku* [Die Bedeutung des Modernismus aus Sicht der polnischen Kunstgeschichte nach 1945], Posen 1999.

Strukturen des Landes durchzog, verweist Wolfgang Schlott.<sup>7</sup> Für das Verständnis der Künstler der „Grupa Ładnie“ sind Schlotts Erkenntnisse, die eine auf marktwirtschaftliche Strategien beruhende Umstrukturierung der Kulturpolitik zeigen, interessant. Er zeigt, inwiefern es Teil der Kulturpolitik war, marktkonform zu arbeiten. So ist es sicher kein Zufall, dass Wilhelm Sasnals Werke in vielen großen Privatsammlungen vertreten sind, sondern vielmehr eine Reaktion auf die Inhalte seiner Arbeiten, sowie deren kunstwirtschaftliche Vermarktung.<sup>8</sup> Es ist kein Paradoxon, dass sich die leicht lesbare, spaßige Kunst besonders gut an private SammlerInnen verkauft. Wie Jan Michalski schreibt, legten es die Künstler der „Grupa Ładnie“ sogar explizit darauf an, am Kunstmarkt zu bestehen.

„Another harbinger of changes on the Polish art market was a group of young artists [die „Grupa Ładnie“, I. M.], who professionally and eagerly submitted to market rules. (...) For the first time in the Polish art history, everybody wanted to be trendy and sell their service on the market. (...) These events drew the attention of Western marchands, who started to come to Poland more often.“<sup>9</sup>

Glaut man hier Michalski, so sind die Aktivitäten der „Grupa Ładnie“ der Auslöser für das Interesse an polnischer, zeitgenössischer Kunst, das sich ab der Jahrtausendwende auch zu einem Interesse von Seiten des internationalen Kunstmarkts ausweitete. Die Praxis der „Grupa Ładnie“ Maler, sich auf die ausbreitenden Medienbilder in ihren Malereien zu beziehen, ist somit mit Sicherheit auch als Reaktion auf den positiven Widerhall des sich erst in den neunziger Jahren formierenden Kunstmarkts in Polen zu lesen. Dabei ist diese Bezugnahme kein singuläres Phänomen, sondern im ganzen osteuropäischen Raum zu beobachtenden, wie der dritte Teil des dritten Kapitels zeigen wird.

Im folgenden vierten Kapitel wird Ludwig Jägers Theorie der „transkriptiven Verfahren“ vorgestellt, über dessen Ausführungen der Versuch einer Annäherungen an die künstlerischen Strategien der „Grupa Ładnie“ gelingen soll

---

<sup>7</sup> Wolfgang Schlott, Innovationsschub durch Marktwirtschaft? Systemtransformation und Kulturpolitik in Polen nach 1989, in: Halbjahreszeitschrift für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik, 11. Jahrgang, Heft Nr. 2 / November 1999, Dinklage 1999, S. 86-96.

<sup>8</sup> Hierzu gehören beispielsweise die Charles Saatchi Collection oder die Sammlung Christian Boros.

<sup>9</sup> Aus: Jan Michalski, The Art Market in Poland 1985-2005. Practice & experience, Krakau / Berlin 2005, S. 27.

und an den sich eine genaue Beschreibung der Gruppenstrukturen und einzelner künstlerischer Arbeiten im fünften Kapitel anschließt. Dabei kann die Überfülle der Äußerungen, sowie die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen innerhalb der verschiedenen Œuvres selbstverständlich nicht vollständig berücksichtigt werden. Vielmehr werden einzelne Werke der Maler beispielhaft einer kunsthistorischen Analyse unterzogen.

Die Auswahl der zur Verfügung stehenden Literatur divergiert von Künstler zu Künstler. So liegen zu Wilhelm Sasnal bereits mehrere recht gute Publikationen in Form von kunsttheoretischen Beiträgen in Zeitschriften, sowie Ausstellungskatalogen vor, von denen der von Carina Plath und Beatrix Ruf herausgegebene Katalog zur Ausstellung „Night Day Night“ in Münster und Zürich immer noch maßgeblich ist.<sup>10</sup> Sehr gute Texte beinhaltet allerdings auch der Katalog „Wilhelm Sasnal. Paintings & Films“, der aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung im Van Abbemuseum Eindhoven von Charles Esche und Esra Sarigedik Öktem herausgegeben wurde.<sup>11</sup> Zu dem Künstler Rafał Bujnowski ist, neben unzähligen Artikeln in Kunstzeitschriften, bislang ein erhellender Katalog erschienen, der seine Ausstellungspräsentationen in Düsseldorf und Krakau begleitet und vor allem in den Aufsätzen von Susanne Küper und Marek Krajewski ein differenziertes Bild des Malers wiedergibt.<sup>12</sup> Neben vielen kleineren Publikationen, die zu Marcin Maciejowski veröffentlicht wurden, ist erst im Jahr 2007 ein größeres Buch über den Künstler von der Galerie Meyer Kainer in Wien herausgegeben worden. Wie es von einer Galerienpublikation zu vermuten ist, handelt es sich allerdings um ein äußerst affirmatives Werk, das kritische Distanz vermissen lässt und auch formal nicht wissenschaftlichen Standards genügt.<sup>13</sup>

Die Entscheidung, sich über das Thema der Transkription dem malerischen Œuvre der Künstler zu nähern, bedingt auch eine kritische Analyse der Rücktranskriptionen, die sich in den Werken Sasnals und Maciejowskis vollzieht und im vierten Teil des Kapitels 5 erörtert wird. So finden sowohl die eigenen

---

<sup>10</sup> Carina Plath / Beatrix Ruf (Hrsg.), Wilhelm Sasnal. Night Day Night, (Ausstell.kat.), Ostfildern-Ruit 2003.

<sup>11</sup> Charles Esche / Esra Sarigedik Öktem (Hrsg.), Wilhelm Sasnal. Paintings & Films (Ausstell.kat) Van Abbemuseum Eindhoven, Rotterdam 2006.

<sup>12</sup> Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki (Hrsg.), Rafał Bujnowski. Malen Painting Malowanie, (Ausstell.kat), Krakau 2005.

<sup>13</sup> Vgl. dazu: Galerie Meyer Kainer Wien (Hrsg.), Marcin Maciejowski. I wanna talk to you, Köln 2007.

Arbeiten der Künstler als Abdrucke den Weg zurück in die Medienwelt und werden in Zeitungen veröffentlicht, als auch eine Bezugnahme durch den Filmemacher Jacek Nagłowski auf ein Comicwerk Sasnals vorliegt.

Abschließend soll das Thema der Transkription als immanenter Teil einer sich an globalen Mechanismen orientierenden Popbewegung nachvollzogen werden. Das Besondere an der gegenwärtigen Inszenierung der Populärkultur ist, dass sie sich zwar am globalen Netz der populärkulturellen Äußerungen verortet, wie Gabriele Klein und Malte Friedrich jedoch zeigen, in lokalen Kontexten zunehmend ausdifferenziert interpretiert und angeeignet wird.<sup>14</sup> Klein und Friedrich schreiben:

„Popkulturen sind (...) hybride Kulturen. Sie konstituieren sich im „Dazwischen“ von Globalem und Lokalem: Popkulturelle Stile werden an lokalen Orten entwickelt, als kulturindustrielle Ware global verbreitet, an verschiedenen Orten der Welt angeeignet und gehen als lokale Stile wieder in die Produktion ein.“<sup>15</sup>

Der Kreislauf, den die SoziologInnen hier beschreiben, lässt erahnen, in welcher Form er für die Interpretation der Arbeiten der „Grupa Ładnie“ Künstler produktiv sein könnte. Das transkriptive Moment ist Teil der Logik einer globalen Populärkultur und die populären Sujets sind dementsprechend dem Wandel eingeschrieben.

Für eine kunsthistorische Arbeit mag es überraschen, dass den gesellschaftlichen, historischen und politischen Umständen der Entstehung von künstlerischen Arbeiten so viel Raum gegeben wird. Da die Zahl der auf Deutsch erschienenen Forschungsliteratur zur postsozialistischen Kunst und ihren Kontexten jedoch relativ gering ist, bestand der Anspruch an die vorliegende Arbeit auch darin, erstmals die verschiedenen Forschungsansätze und historischen Dimensionen der aktuellen Kunstproduktion in Polen gesammelt vorzustellen. Die historische Kontextualisierung wird dabei begleitet von der Einordnung in den zeitgenössischen künstlerischen und kunsttheoretischen Diskurs.

---

<sup>14</sup> Gabriele Klein / Malte Friedrich, Globalisierung und die Performanz des Pop, in: Klaus Neumann-Braun / Axel Schmidt / Manfred Mai, Popvisionen. Links in die Zukunft, Frankfurt a. M. 2003, S. 77-102.

<sup>15</sup> Aus: Ebd., S. 81.



## 2. Geschichtlicher Hintergrund Polens

„Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit!  
Aber wie gelangen wir zu den Tätigkeitswörtern?“<sup>16</sup>

Wie es Dirk Teuber in seinem im Katalog zur gleichnamigen Ausstellung erschienenen Aufsatz „in Freiheit \ endlich“<sup>17</sup>, skizziert, geschah die Neuorientierung der polnischen Gesellschaft nach 1989 einerseits bedingt durch die geographische Lage in der Mitte Europas, mit einer Orientierung zum Westen hin und andererseits vor dem Hintergrund eines tiefen Bewusstseins für die letzten 300 Jahre der polnischen Geschichte.<sup>18</sup>

Dabei ist die Geschichte Polens vor allem durch zumeist traurige epochale Einschnitte geprägt und besonders durch eines bestimmt: militärische und politische Unterwerfungen. Die dreimalige Teilung des Staates Polen durch Preußen, Österreich-Ungarn und Russland Ende des 18. Jahrhunderts, die schließlich zum völligen Verschwinden des Landes führte, mündete nicht in Resignation von Seiten des Volkes sondern wurde immer begleitet von einem festen Glauben an die wieder zurückkehrende gesellschaftliche Demokratie. Erst das Ende des Ersten Weltkrieges 1918 bescherte Polen aber eine politische Konstellation, die einen Neubeginn polnischer Staatlichkeit erlaubte, die allerdings nicht von langer Dauer sein sollte. Außenpolitische Verbündete konnten Polen nicht schützen, als Hitler 1939 den zwischen Deutschland und Polen geschlossenen Nichtangriffsvertrag missachtete und der Zweite Weltkrieg, der vom Deutschen Reich an der Ostfront als Vernichtungskrieg geführt wurde, begann. Nach der Tötung, Gefangennahme und Versklavung von 6 Millionen Polinnen, Polen und polnischen Juden sollte die „Neuorganisation“ des Landes durch die stalinistische Sowjetunion und die Einbindung in den Warschauer Pakt nach 1955 keine Erleichterung bringen. Manfred Alexander beschreibt die Nachkriegssituation folgendermaßen:

---

<sup>16</sup> Aus: Stanisław Jerzy Lec, Unfrisierte Gedanken (1959), zit. nach: Jörg K. Hoensch, Geschichte Polens, Stuttgart 1983, S. 5.

<sup>17</sup> Dirk Teuber, in Freiheit \ endlich – Polnische Kunst nach 1989. Zur Ausstellung, in: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Nationalmuseum Warschau (Hrsg.), in Freiheit \ endlich – Polnische Kunst nach 1989, (Ausstell.kat), Baden-Baden/Warschau 2000, S. 14-20, S. 14.

<sup>18</sup> Teuber analysiert die Entwicklungen in der polnischen Kulturpolitik vor allem unter Berücksichtigung der polnisch / deutschen Beziehungen. So attestiert er dem polnisch / deutschen Verhältnis auch heute noch ein oftmals von stereotypen Aversionen begleitetes Missverhältnis auf beiden Seiten, was neuerliche Meldungen aus der aktuellen Tagespolitik nur bestätigen. Vgl. dazu: Ebd., S. 14f.

„Polen war nach der Befreiung von der deutschen Herrschaft ein anderes Land geworden: Es war von der Kriegsmaschinerie mehrfach überrollt und zerstört worden (...) der Neubeginn unter sowjetischen Vorzeichen hatte weitere Opfer gekostet. Die Städte waren meist zerstört, die Industrieanlagen ausgeplündert und verwüstet, die Dörfer im Westen menschenleer; Polen hatte einen großen Teil seiner Intelligenz und seiner Fachkräfte verloren. Der Landgewinn auf Kosten der Deutschen musste die Beziehung zu diesem Nachbarn auf Jahre hinaus zusätzlich belasten und begründete andererseits eine enge Bindung an die Sowjetunion, die allein die neuen Grenzen garantierte, aber auch innenpolitisch dem Land ihren Stempel aufdrückte. Manchem mochte es scheinen, dass Polen den Krieg zweimal verloren hatte.“<sup>19</sup>

Nach dem Krieg war die Kommunistische Partei, die sich vorwiegend auf sowjetische Berater stützte, die ausschlaggebende politische Macht der Volksrepublik Polen. Es kam zu einer Umgestaltung aller Lebensbereiche nach sowjetischem Vorbild. Wirtschaft und Gesellschaft wurden von der Partei kontrolliert, die Kunst gegängelt, die Wissenschaft und das Bildungswesen dirigiert. Dennoch gab es einen großen Unterschied zur Sowjetunion: Polen war nach 1945 von einem religiös-pluralen Vielvölkerstaat der Zwischenkriegszeit durch die nationalsozialistische Rassepolitik und die Massenvernichtungen des Holocausts zu fast 98 Prozent ein katholisches Land geworden. Der Einfluss der Kirche als bedeutende moralische Instanz im Land konnte auch mit allen Versuchen der Verstaatlichungsmaßnahmen nicht beseitigt werden.

Durch die schlechte wirtschaftliche Lage des Landes kam es innenpolitisch immer wieder zu Streiks und Aufständen der Arbeiter, die von der Partei nur gewaltsam unterdrückt werden konnten.<sup>20</sup> Die katholische Kirche stellte in der Gesellschaft den Widerpart zur Regierung dar und durch die Wahl des Polen Karol Wojtyła zum Papst Johannes Paul II im Jahr 1978 erstarkte sie unerwartet immerzu.

Vornehmlich durch die Unzufriedenheit über die stetige Verschlechterung der Versorgungssituation und als Reaktion auf Preiserhöhungen kam es 1980 zu Streiks. Der Danziger Elektriker Lech Wałęsa gab in weiterer Folge den

---

<sup>19</sup> Aus: Manfred Alexander, Geschichtlicher Überblick: Die Zweite Polnische Republik und der Zweite Weltkrieg (1918-1945), in: Ivan Bentchev / Dorota Leszczyńska / Michaela Marek / Reinhold Vetter, Polen. Geschichte, Kunst und Landschaft einer alten europäischen Kulturnation, Köln 1989, S. 50-60, S. 59f.

<sup>20</sup> Zu den Widerständen der Intellektuellen- und KünstlerInnenkreise um 1968 siehe: Luiza Nader, Ball in Zalesie. Die anderen Räume der polnischen Avantgarde, in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Band XIII, Heft 2, Frühjahr 2007, S. 50-52.

Ausschlag zur Bildung der sich selbst verwaltenden, und damit das Organisationsmonopol der Partei brechenden, Gewerkschaft „Solidarność“ [zu dt.: „Solidarität“], deren Einfluss auf den Demokratisierungsprozess in Europa nicht unwesentlich war.<sup>21</sup> Der Ärger der sozialistischen Nachbarn über diese Gewerkschaftsbildung war vorprogrammiert. 1981 holte der neue Ministerpräsident Wojciech Jaruzelski zum Gegenschlag aus, indem er den Kriegszustand [auf poln.: „stan wojenny“] im Land verkündete und die neugegründete Gewerkschaft offiziell verbot. Etwa 10.000 Menschen, darunter viele Mitglieder von „Solidarność“, wurden in dieser Zeit verhaftet und in Lagern interniert. Das Land war polarisiert. Entweder man beugte sich den staatlichen Repressalien oder man forderte die absolute Unabhängigkeit.

Die Reformen erhoffend, entwickelte sich ein eigenes kulturelles und soziales Leben im Untergrund, bei dem man gegen Jaruzelskis Politik vorging. Die Kirche nahm hierbei eine besonders aktive Rolle ein; was sich nicht immer unproblematisch gestaltete. „Das Problem bestand (...) darin, dass die katholische Kirche keine weltanschaulich neutrale Organisation war; sie hatte neben (...) nationalen Zielen auch (...) die Stärkung der eigenen politischen Position [im Blick]“, schreibt Piotr Piotrowski.<sup>22</sup> In der Rückschau kann man sagen, dass ihr diese politische Stellung nicht verwehrt blieb. Der starke Rückhalt, den die katholische Kirche bis heute in der polnischen Bevölkerung erfährt, führt dazu, dass sie in Fragen der sittlichen Zensur, gegenüber sexuellen Minderheiten, sowie in einer repressiven Frauenpolitik eine Vormachtstellung ausübt und weitgehend meinungsbildend agiert. Darüber hinaus gilt die Kirche auch als *die* Autorität für die meisten anderen gesellschaftspolitischen Fragen.

Mit einer riesigen Streikwelle im Jahr 1988 gingen die polnischen Kämpfe um Freiheit und Demokratie weiter. Ministerpräsident Jaruzelski war gezwungen, sich den Streikenden zu stellen. Die Folge der Auseinandersetzungen waren die ersten teilweise demokratischen Wahlen im Juni 1989, bei denen die kommunistische Partei eine klare Niederlage erlitt. Das weitere Vorgehen konnte im Folgenden nur eine vollständige Änderung des Systems statt bloßer Reformen

---

<sup>21</sup> Für eine Kommentierung zu den Anfängen der „Solidarność“, vgl.: Barbara Büscher / Ruth-Ursel Henning / Gerd Koenen / Dorota Leszczyńska / Christian Semler / Reinhold Vetter, *Solidarność. Die polnische Gewerkschaft „Solidarität“ in Dokumenten, Diskussionen und Beiträgen von 1980 bis 1982*, Köln 1983.

<sup>22</sup> Aus: Piotr Piotrowski, *Von der Neoavantgarde zur kritischen Kunst – vom weichen Sozialismus zur unvollkommenen Demokratie*, in: *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Hrsg.), *Kontakt... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe* (Ausstell.kat), Wien 2006, S. 62-73, S. 67.

bedeuten. Der geschichtsträchtige Fall des „Eisernen Vorhangs“ bedeutete für Polen das Ende des kommunistischen Regimes und sozialistischen Systems und das Land wurde, laut Verfassung, zu einem demokratischen Staat, dessen Grundlage nichtsdestotrotz eine national-katholische Färbung besitzt.

Die Vor- und Nachteile eines neuen Systems führten in der polnischen Bevölkerung zu großer Verunsicherung, da der lang erwartete Wirtschaftsaufschwung für Gesamtpolen zunächst ausblieb und zum ersten Mal seit 50 Jahren Fragen der Arbeitslosigkeit wieder relevant wurden. Zwar gab es nun alle ersehnten Produkte in den Geschäften zu kaufen und die Meinungsfreiheit war, zumindest auf dem Papier, durchgesetzt, wirtschaftlich schafften es aber nur einige wenige Polinnen und Polen sich zu etablieren. Statt einem eher gemäßigten Reformtempo begegnete man der fortschreitenden Hyperinflation mit der „Schocktherapie“ des damaligen Finanzministers Balcerowicz. Das „Balcerowicz-Programm“ steht seither für eine der radikalsten und raschesten ökonomischen Umwandlungen des Wirtschaftssystems hin zu einer Marktwirtschaft, ähnlich der von hoch entwickelten kapitalistischen Ländern.<sup>23</sup>

Das in den neunziger Jahren konsequent verfolgte Konzept der wirtschaftlichen Liberalisierung führte am 1. Mai 2004 schließlich zum Beitritt von zehn neuen Ländern in die Europäische Union, von denen Polen der größte Staat an Fläche und Bevölkerung ist.

Bedenkt man, dass Polen zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur noch als bloßes Konzept und nicht mehr auf der Landkarte existierte, ist es erstaunlich, wie es unter Annektierungen und Fremdherrschaften seine Kultur und Identität über einen so langen Zeitraum hat bewahren können.<sup>24</sup> Es schließt sich allerdings die Frage an, auf welchen Pfeilern diese Kultur und Identität steht. Ähnlich wie auch

---

<sup>23</sup> Zu Balcerowiczs Intentionen bei der Umstrukturierung des Marktes, auch im Vergleich zu anderen osteuropäischen Ländern, siehe: Leszek Balcerowicz, From Economic Reform to Private Enterprise, in: Dirk Rumberg (Hrsg.) The Future of Europe: Alternatives – Strategies – Options. Conference of the Bertelsmann Foundation, Gütersloh 1993. Eine kritische Analyse zum Balcerowicz-Programm findet sich in: Wolfgang Frass, Das Balcerowicz-Programm: Maßnahmen einer Systemtransformation von der Planwirtschaft zur Marktwirtschaft am Beispiel Polens (Dipl.arbeit), Wien 1993.

<sup>24</sup> Einen umfangreicheren Überblick über die polnische Geschichte, mit einem ausführlichen Kapitel zur Geschichte nach 1989, hat der Engländer Norman Davies vorgelegt und aus seiner Perspektive als Ausländer kommentiert. Siehe dazu: Norman Davies, Im Herzen Europas. Geschichte Polens, (Neuaufgabe mit dem Schlusskapitel „Befreiung 1983-1999“), München 2000. Für einen konzentrierten Überblick zur Geschichte des 20. Jahrhundert siehe: Adam Krzemiński, Polen im 20. Jahrhundert. Ein historischer Essay, München 1998.

in anderen europäischen Ländern vollzog sich die Bildung einer polnischen Identität vermehrt über den Status des Landes als nationalstaatliches Opfer. Nachdem Polen über die vergangenen 300 Jahre fast durchwegs unter Fremdherrschaften gelitten hatte, ist ein solcher Blick auf die Geschichte nachvollziehbar. Erschütterung erfuhr die eigene Selbstdefinition erst im Jahr 2000, als der polnisch-jüdische Soziologe Jan-Tomasz Gross sein Buch „Nachbarn“ veröffentlichte. Gross zeigt in dieser Publikation, dass das antisemitische Pogrom am 10. Juli 1941 in der polnischen Kleinstadt Jedwabne nicht, wie ursprünglich angenommen, von den deutschen Besatzern Polens durchgeführt wurde (die diese Szenerie aber wohlwollend beobachteten und fotografierten), sondern hier die polnischen Einwohner des Ortes selbst ihre jüdischen Nachbarn zunächst bloßstellten, traktierten und später in eine Scheune trieben und lebendig verbrannten.<sup>25</sup> Das Massaker von Jedwabne war dabei kein Einzelfall. Vielmehr sind Quellen zu einer ganzen Reihe antisemitischer Gewalthandlungen polnischer BürgerInnen, während des zweiten Weltkriegs und danach, bekannt.<sup>26</sup> Die damit in Frage gestellte Position Polens als ausschließliches Opfer der Nazis wurde im Folgenden landesweit diskutiert und nahm in ihrer vehementen Zurückweisung zum Teil bizarre Formen an.<sup>27</sup> Gross Eindruck, dass „(...) der Antisemitismus ganze Gebiete der polnischen Geschichte des 20. Jahrhunderts verseucht (...) [hat]“<sup>28</sup> lässt sich nicht leugnen. Seine Publikationen eröffneten in Polen die Diskussion um eine neue Form der Geschichtsschreibung, die jene Frage nach Täterschaft, wie die nach Opferstellung neu beantworten muss.

---

<sup>25</sup> Vgl. dazu: Jan-Tomasz Gross, Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne, München 2001.

<sup>26</sup> Vgl. dazu: Ebd., sowie: Ders., Fear, Anti-Semitism in Poland after Auschwitz. An Essay in Historical Interpretation, Princeton 2006.

<sup>27</sup> Vgl. dazu: Christian Schmidt-Häuer, Der Ort, der nicht bereuen will, in: Die Zeit, Nr. 6, 03.02.2005, sowie Alice Bota, Ganz ohne Scham, in: Die Zeit, Nr. 5, 24.01.2008.

<sup>28</sup> Aus: Gross (zit. Anm. 25), S. 119.

### 3. „Kulturelle Kolonialisierung“ der osteuropäischen Staaten

#### 3.1. Modernismus und Avantgarde

Unter den soeben skizzierten geschichtlichen Voraussetzungen erscheint es nicht mehr erstaunlich, dass TheoretikerInnen eine kulturelle Kolonialisierung des gesamten osteuropäischen Raums ausmachen können.<sup>29</sup> Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs handelte es sich bekanntermaßen vor allem um die Kolonialisierung durch die westliche Kultur, „welche“ – wie Hans Belting schreibt – „den ideellen Wert der Freiheit und den materiellen Wert des Kapitals für sich verbuchen kann, – und damit – [I.M.] heute die Universalerbin der Geschichte zu werden [scheint], welche die andere, vielfach kompromittierte Kultur einfach schluckt.“<sup>30</sup> Belting beschreibt die „Attraktion der westlichen Kultur“ für die osteuropäischen Staaten als „einstweilen noch unwiderstehlich“<sup>31</sup>, was dazu geführt hat, dass der westliche Maßstab das gesellschaftliche Zusammenleben in allen Bereichen zu bestimmen begann. Der globalisierte, deregulierte Kapitalismus führte neue Gesetze ein, die mit offenen Armen empfangen wurden. Die dadurch ausgelösten übersteigerten Erwartungen konnten allerdings bis heute nicht recht erfüllt werden.

Wie Belting und Piotr Piotrowski indes zeigen, können auch vor 1989 ebenso bewusste und unbewusste Kolonialisierungsversuche beobachtet werden. Für den ständigen Blick nach Westen macht Belting einen Gedanken, den ich den der „Verlorenen Moderne“ nennen möchte, verantwortlich. Denkt man gerade an die russische Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurück, so haben KünstlerInnen wie Kasimir Malewitsch, Vladimir Tatlin, Alexander Rodtschenko oder Liubov Popova im Zusammenspiel mit der Pariser Kunstszene einen der entscheidendsten Beiträge für die Entwicklung der modernen Kunst geleistet. Dass diese Moderne unterbrochen wurde, „förderte den Irrtum, die Moderne habe allein im Westen stattgefunden, als sei sie nicht im Osten immer wieder unterdrückt worden (...).“<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Vor allem solche TheoretikerInnen, die sich im Geiste des Postmodernismus und der postkolonialen Theorie positionieren.

<sup>30</sup> Aus: Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, S. 63.

<sup>31</sup> Aus: Ebd., S. 64.

<sup>32</sup> Aus: Ebd., S. 61.

Weiter schreibt Belting:

„In dieser Region [dem Osten, I.M.] gehörte die Moderne immer bald zur nichtoffiziellen Kultur und war daher als eine Bewegung im Untergrund zugleich der entsprechenden Institutionen und auch der Öffentlichkeit beraubt. Der Verlust der Moderne erweckte in solchen Ländern, die erst durch die Moderne den vollen Anschluß an die europäische Kultur (und Kunstgeschichte) gefunden hatten, geradezu ein Trauma, nachdem die einheimische Kunst, wenn sie überhaupt ins Gewicht fiel, lange nur ein Produkt westlicher Kolonialisierung gewesen zu sein schien. Wir wissen gar nicht (...), wie sehr wir den Osten mit einem westeuropäischen Geschichtsbild patronisiert haben, in dem (...) es nur eine Kunstgeschichte gibt, die den Osten ausschließt.“<sup>33</sup>

Die moderne Avantgarde in Osteuropa, die spätestens durch die Doktrin des Sozialistischen Realismus als offizielle und akzeptierte Bewegung verloren war, hört für den westlichen Blick tatsächlich mit der Einführung der „Neuen ökonomischen Politik“ auf.<sup>34</sup> Den KünstlerInnen blieb keine andere Wahl, als entweder staatskonform zu arbeiten, oder inoffiziell einen Blick zur westlichen Avantgarde zu werfen. Dieser Umstand führte mitunter auch dazu, dass die Versuche, westliche Kultur als Maßstab zu verbreiten, auch vor dem Fall des Eisernen Vorhangs nicht per se als negativ eingreifend empfunden wurden. Wie Piotr Piotrowski in seinem Aufsatz „The Grey Zone of Europe“<sup>35</sup> schreibt, wurde die Präsenz der westlichen Avantgarde zum Teil sogar als durchaus befreiend aufgefasst.

„The way Eastern Europe perceived Western culture confirmed the effectiveness of the "colonising" strategy of the West. It should be added, however, that in the East this type of "colonisation" was received more as a liberalising than colonising force, unlike the earlier indoctrination of Socialist Realism, which was viewed as colonisation par excellence.“<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Aus: Ebd., S. 61.

<sup>34</sup> So sieht der russische Kunsttheoretiker Viktor Misiano den Grund für die erstmalig starke Einbindung von osteuropäischen Kunstwerken auf einer internationalen Großausstellung, während der documenta 12 im Jahre 2007, in der leitmotivischen Frage nach der Moderne als unserer Antike. Dadurch dass die KuratorInnen Roger M. Buergel und Ruth Noack ein historisches Bild abseits der europäisch-westlich geprägten Moderne zeichnen wollten, ist es für Misiano eine Selbstverständlichkeit auch osteuropäische KünstlerInnenstimmen, die unter dem Eindruck einer „Verlorenen Moderne“ Kunstwerke erarbeiten, in die Ausstellung miteinzubeziehen. Vgl. dazu: Podiumsdiskussion „Reflektionen über postkommunistische Zustände“ mit Hedwig Saxenhuber, Saša Janjić, Viktor Misiano und Maren Lübke-Tidow, am 10. Juli 2007, anzuhören unter: <[http://www.documenta12.de/fileadmin/lunch\\_mp3/lunch\\_lecture\\_-\\_folge\\_27.mp3](http://www.documenta12.de/fileadmin/lunch_mp3/lunch_lecture_-_folge_27.mp3)> (Stand: 19.02.2008)

<sup>35</sup> Piotr Piotrowski, The Grey Zone of Europe, in: Pejić / Elliott, (zit. Anm. 5), S. 35-41.

<sup>36</sup> Aus: Ebd., S. 35.

Die Betonung Piotrowskis auf die Wahrnehmung der Kolonisierung als liberalisierende Kraft bezieht der Autor dabei dezidiert auf die Jahre vor dem Fall des Eisernen Vorhangs. Seit Ende der fünfziger Jahre, der beginnenden „Tauwetter-Periode“ und Zeit der Entstalinisierung, richtete sich der Blick gen Westen, vor allem gen Paris, da Frankreich als das „mythologische Zentrum der modernen Kunst, als künstlerischer Referenzpunkt, als Sublimierung der westlichen Kultur und als Opposition zur Barbarei galt, mit dem der Sozialistische Realismus in Verbindung gebracht wurde“.<sup>37</sup> Dabei wurde grundsätzlich alles, was das idealisierte Bild des „Goldenen Westens“ hätte zerstören können, ausgeblendet. So auch die offene Kritik westlicher KünstlerInnen an ihren eigenen politischen Systemen.<sup>38</sup>

Das Spannungsverhältnis in der Fremdwahrnehmung zwischen Ost und West sollte auch über den Fall des „Eisernen Vorhangs“ hinaus weiter bestehen. Die einseitige Leseweise der Widerparte mag in Europas Geographie und Geschichte verankert sein. Wie Piotrowski betont, sind sowohl „der Osten“, als auch „der Westen“ keine neutralen Begriffe, vielmehr sind es Konzepte die „hier“ und „dort“ anders, und oft gänzlich widersprüchlich, gelesen werden.<sup>39</sup>

Im Austausch zu dem starken Interesse an westlicher Kunstproduktion wurde auch der Westen auf die Kunstproduktion in Osteuropa aufmerksam. Allerdings weckten hier vor allem diejenigen KünstlerInnen das westliche Interesse, die enorme Ähnlichkeiten zu der damaligen Kunstproduktion in Westeuropa aufweisen konnten und sich der gleichen künstlerischen Sprache bedienten.<sup>40</sup> Die künstlerischen Arbeiten, die Unterschiede zeigten und im Westen weitestgehend

---

<sup>37</sup> Aus: Ebd., S. 35.

<sup>38</sup> Piotr Piotrowski erwähnt einen Brief, den André Breton zum Anlass der PHASES Ausstellung 1959 nach Krakau geschickt hat und der offen die französische Kultur attackierte. Von der Krakauer KünstlerInnenszene rund um die Grupa Krakowska II wurde er daraufhin lediglich kalt und mit Unverständnis entgegengenommen. Vgl. dazu: Ebd., S. 35.

<sup>39</sup> Aus: Ebd., S. 35.

<sup>40</sup> Piotrowski führt Tadeusz Kantor als Künstlerbeispiel an (siehe: Ebd., S. 35). Kantor gilt in seinem Heimatland Polen als eine der wichtigsten Referenzfiguren der Kunstszene bis heute und wurde auch vom Westen als solche wahrgenommen. Zu seiner Kunst- und Theaterpraxis vgl. Mieczysław Porębski, Tadeusz Kantor, in: Ryszard Stanisławski / Christoph Brockhaus, Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Band 1 - Bildende Kunst, Fotografie, Videokunst, Bonn 1994, S. 291-294. Zu den Effekten, die er auf nachfolgende KünstlerInnengenerationen hatte vgl. Sabine Folie (Hrsg.), Das unmögliche Theater, (Ausstell.kat.), Kunsthalle Wien, Nürnberg 2005.



unverständlich waren, wurden dagegen kaum oder gar nicht beachtet. Piotrowski erinnert an Igor Zabel, der schreibt:

„The modernist ideology of the Cold War and neo-colonial era was based on the idea that modern Western forms and values are the modern forms and values and therefore universally valid.“<sup>41</sup>

Und kommentiert dies selbst mit: „What is more, this conviction was commonly shared in Eastern Europe.“<sup>42</sup> Die Suche nach den Formen der westeuropäischen Moderne war damit ein ganzheitlich europäisches Ziel, das nicht bloß vom Westen ausging, sondern ebenso in den osteuropäischen Staaten, insbesondere in Polen, beobachtet werden kann.<sup>43</sup> Die modernen Formen waren der Inbegriff von Freiheit in der Kunstproduktion und eine Antwort auf den Sozialistischen Realismus. Paradoxe Weise führte diese Fixiertheit auf moderne Formen auch dazu, dass sehr lange weder politisch noch gesellschaftlich relevante Themen von einer Avantgarde aufgegriffen wurden, sondern vielmehr der moderne Wert um die Autonomie der Kunst an sich als erstrebenswert galt.<sup>44</sup> Die Ausbildung einer künstlerischen Avantgarde in Polen vollzog sich, wie Łukasz Ronduda in Bezugnahme auf Piotrowski darlegt, erst in den siebziger Jahren mit KünstlerInnen wie Przemysław Kwiek und Zofia Kulik.<sup>45</sup> Das zum Duo KwiekKulik zusammengeschlossene Künstlerpaar erlaubte sich, der sozialistischen Regierung die eigentlichen Werte und Grundideen des Sozialismus gegenüberzustellen und sich somit kritisch auf politisches Terrain zu begeben, welches vormals nicht für künstlerische Äußerungen gedacht war. Leider waren ihre Bemühungen nicht von Erfolg gekrönt. „Im sozialistischen Polen gab es (...)

---

<sup>41</sup> Aus: Igor Zabel, *We and the Others*, in: *Moscow Art Magazine*, No. 22, 1998, S. 27-35, S. 29.

<sup>42</sup> Aus: Piotrowski (zit. Anm. 35), S. 35.

<sup>43</sup> Wie Rasheed Araeen zeigt, ist die Vorherrschaft der westeuropäischen Moderne im 20. Jahrhundert auch kein nur auf Osteuropa beschränktes Phänomen. Vgl. dazu: Rasheed Araeen, *Die Kunstgeschichte und ihre Anderen*, in: Christian Kravagna (Hrsg.), *AGENDA. Perspektiven kritischer Kunst*, Wien / Bozen 2000, S. 116-132, S. 126.

<sup>44</sup> Vgl. dazu: Piotrowski, (zit. Anm. 6). Piotrowski analysiert in seiner Publikation „Znaczenia modernizmu“ die polnische Nachkriegskunst anhand des Gegensatzpaares von Modernismus und Avantgarde (einer Opposition, die von Peter Bürger eingeführt wurde, siehe dazu: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1974) und stellt dar, wie die polnischen KünstlerInnen nach der „Taufwetterpolitik“ der 1950er Jahre entscheidend vom Modernismus bestimmt wurden, es aber nicht zum Zusammenschluss einer Avantgarde kam.

<sup>45</sup> Vgl. dazu: Łukasz Ronduda, *Neue rote Kunst. Soz.-Art – ein Versuch der Revitalisierung avantgardistischer Strategien in der polnischen Kunst der 1970er Jahre*, in: *documenta und Museum Fridericianum Kassel. Idee, Konzeption, Leitung: Georg Schöllhammer* (Hrsg.), *documenta 12 magazine No. 1. Modernity?*, Köln / Kassel 2007 (gekürzte und bearbeitete Fassung des Textes, im Original zu lesen in: *piktogram*, Nr. 1, Sommer 2006, S. 121-131) S. 186-201.

keinen Platz neben der herrschenden Ideologie.“, wie Ronduda es ausdrückt.<sup>46</sup> Kwiek und Kulik wurden zu *personae non gratae* sowohl des offiziellen Polens, aber auch des KünstlerInnen-Milieus. Offenbar war es einfacher und auch in KünstlerInnenkreisen akzeptierter, Kunstpositionen aus dem westlichen Ausland zu zitieren, als tatsächlich innerhalb der vorgegebenen politischen Strukturen wirksam zu werden.

Die Versuche, Kunst und Kultur in Osteuropa nach 1989 weiterhin westlich zu beeinflussen, folgten keiner neuen Praxis und haben sich in den vorigen Jahrzehnten schon angedeutet. Die Systemumstellung führte somit zu einer weiteren Dekade des „kolonialisiert Werdens“.

Wie vorhergehend schon angedeutet, spielen hier auch die Identitätskonzepte von „Ost“ und „West“ eine Rolle. Für Piotr Piotrowski stehen die ehemals sowjetischen Länder (und Jugoslawien) nach Ende des Kalten Krieges vor folgendem Problem: Sie gehören weder *noch* zum „Osten“, noch sind sie *schon* Teil des Westens, woraus sich eine Identitätslosigkeit ergibt, die nur durch eine neue Definition des geopolitischen und kulturellen Raums „Osteuropa“ gelöst werden kann.<sup>47</sup> Für Igor Zabel hält der Westen jedoch an seiner Rolle als „commanding point“ im globalen Kunstnetzwerk und nicht zuletzt auch am Kunstmarkt nach dem Kalten Krieg fest. Transkulturelle Prozesse seien zwar viel diskutiert und wünschenswert, jedoch abermals bestimmt von westlichen Diskursen, die diese auslösen.<sup>48</sup> Wodurch die Vormachtstellung für Zabel allerdings noch Auftrieb erhält, ist die Selbstwahrnehmung des Ostens als das „Andere“ des Westens. Er schreibt:

„The perversity (...) is, that „we“ in advance understand ourselves as being „others“ for the West, that „we“ look at ourselves through „other’s eyes“, (...). This is, of course, a phantasmatic view, but through it, „we“ understand ourselves as „other’s other“.<sup>49</sup>

Aus westlicher Perspektive besteht, nach Piotrowski, die Identitätskonstruktion vom Osten als „das Andere“ ebenso. „(...) der Westen braucht den Anderen zur

---

<sup>46</sup> Aus: Ebd., S. 200.

<sup>47</sup> Vgl. dazu: Piotrowski, (zit. Anm. 35), S. 36.

<sup>48</sup> Vgl. dazu: Igor Zabel, (zit. Anm. 41), S. 27.

<sup>49</sup> Aus: Ebd., S. 29.

Definition seiner selbst. So wie alles, oder vielmehr jeder, brauchte der Westen immer den Anderen zu diesem Zweck.<sup>50</sup>

Was passiert aber nun, wenn sich „das Andere“ anzugleichen beginnt und zwar nicht in einem nonkonformistischen Sinne, der sich gegen das „eigene“ Regime richtet, sondern als ein „Partner“, der nicht mehr instrumentalisiert werden will?

Wie Igor Zabel darlegt, handelt es sich in diesem Fall nun nicht mehr um den Kolonialismus, der versucht, Strukturen eines Landes, dessen Identität und Tradition durch staatliche und militärische Mittel zu manipulieren, sondern um einen Kolonialismus, der nun vom „globalen Kapitalismus“ ausgeht und damit dezentral aus sich selbst heraus und überall entsteht. Nicht nur der „Rest der Welt“ oder „das Andere“ wird nun kolonialisiert, sondern auch die Gebiete der geographischen Ursprünge des Kapitalismus, also auch der Westen selbst.<sup>51</sup>

An die Regimetransformation hat sich demnach eine Zeit des allgemeinen Wandels angeschlossen, die sich dadurch unterscheidet, dass der Westen nicht länger außen vor ist, sondern ebenso selbst betroffen und damit beschäftigt ist, sich in einer Welt der ökonomischen und politischen Globalisierungsveränderungen zu Recht zu finden. Eine Forderung Piotrowskis, die er bereits vor fast zehn Jahren an KünstlerInnen, KunsttheoretikerInnen und KulturaktivistInnen stellte, beinhaltete eine dekonstruktivistische Praxis, die auf pluralistischen und nichthierarchischen Konzepten, sowie auf einer Multisubjektivität gegenüber den europäischen Dimensionen beruht.

Bis heute hat sich diese Forderung weder im Westen noch im Osten, weder im künstlerischen noch im gesellschaftlichen Umfeld, ausreichend eingelöst. Glaubt

---

<sup>50</sup> Aus: Piotr Piotrowski, *Geografie der Veränderungen – Veränderungen der Geografie?*, in: Adam Budak (Hrsg.), *Anxiety of Influence. Bachelors, brides and a family romance*, (Ausstell.kat.), Bern 2004, S. 84-97, S. 91.

<sup>51</sup> Zabel macht hier einen interessanten Vergleich zwischen Multikulturalismus und globalem Kapitalismus in Bezug auf Slavoj Žižek auf. Für Žižek ist die ideale Ideologie für den globalen Kapitalismus die des Multikulturalismus, insofern als sich dieser dezentral entwickelt und aus einer globalen Haltung heraus „das Andere“ erforscht und respektiert. Die Beziehung zwischen imperialistischem Kolonialismus und der globalen Selbstkolonialisierung durch das Kapital folgt den gleichen Paradigmen wie der westliche Kulturimperialismus in Beziehung zum Multikulturalismus. Genauso wie der globale Kapitalismus das Paradoxon der Kolonialisierung ohne Kolonisator beinhaltet, trägt, nach Žižek, auch der Multikulturalismus die Distanz zum „Anderen“ in sich. Vgl. dazu: Igor Zabel, (zit. Anm. 41), S. 33, sowie: Slavoj Žižek, *Multiculturalism, Or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism*, in: Zdenka Badovinac / Peter Weibel, *Arteast 2000+. The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana*, Wien / Bozen 2001, S. 34-52.

man Piotrowski, so liegt hier auch der Schlüssel zur Frage nach Identität, welche sich nicht weiterhin über Nationalstaatlichkeiten definieren müsste.<sup>52</sup>

### **3. 2. Kulturpolitik als Kolonialisierung nach 1989**

Die geographischen und ideologischen Transformationen, die der Fall des Eisernen Vorhangs nach 1989 hervorrief, und die angeblich eingetretene demokratische Freiheit führten selbstverständlich auch zu Umbrüchen in der Kulturpolitik Polens.<sup>53</sup> Unter den Bedingungen der Marktwirtschaft waren Kulturinstitutionen nun gezwungen, selbst für ihr Budget zu sorgen. Gleichzeitig setzte, durch die neue Welle der Mediatisierung, ein rückgängiger Bedarf der RezipientInnen an kulturellen Veranstaltungen ein. Überspitzt formuliert sah ein großer Prozentsatz der Bevölkerung nun lieber amerikanische Hollywoodfilme auf dem heimischen Videorecorder, statt einen in Polen produzierten Film im Kino zu besuchen.<sup>54</sup> Aber auch von staatlicher Seite wurde die Kulturpolitik und ihre staatliche Bedeutung nicht als staatlich zu regelnde Angelegenheit ernst genommen. Nur die postkommunistischen und sozialdemokratisch orientierten Parteien sprachen 1993 in ihrem Parteiprogramm überhaupt noch von einer staatlich unterstützten polnischen Kulturpolitik. Die meisten übrigen Parteien äußerten sich in ihren Programmen überhaupt nicht zur Förderung der Kultur oder erwähnten, wie beispielsweise die „Solidarność“, lediglich die positiven Effekte, die die Kultur auf die Bewahrung einer nationalen Identität hätte, ohne aber konkrete Fördervorschläge zu machen.<sup>55</sup> Der Kommerzialisierung des Kulturbetriebs war mit einem Rückzug der Politik aus ihrer kulturpolitischen Verantwortung und einem Rückzug der RezipientInnen in eine Art „Heimkultur“ Tür und Tor geöffnet.

Auch für die Kulturproduzierenden blieb der Wandel in der Kulturpolitik nicht ohne Folgen, und die zunehmende Bedeutung von marktwirtschaftlichen Faktoren für die Kunst war merklich spürbar. Unter dem Einfluss der innenpolitischen Veränderungen, des internationalen Paradigmenwechsels, sowie den wirtschaftlichen Bedingungen, waren die Folgen für den Kultursektor de facto

---

<sup>52</sup> Vgl. dazu: Piotrowski (zit. Anm. 35), S. 36.

<sup>53</sup> Vgl. dazu: Wolfgang Schlott, (zit. Anm. 7).

<sup>54</sup> Zum Rückgang der Partizipation am kulturellen Leben in Polen in Prozentsätzen siehe: Ebd., S. 90.

<sup>55</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 88.

verheerend. So sei, nach dem Schriftsteller Edward Redliński, in Polen eine „Hamburgerisierung der Kultur, der Mode und der Alltagsgewohnheiten, (...) der Verlust von Bewusstsein und Identität“<sup>56</sup> eingetreten. Die Kulturschaffenden waren durch die Transformationsphase und den staatlichen Rückzug zum Umdenken gezwungen.

„(...) das riesige Nachholbedürfnis im Hinblick auf materielle Güter bewirkte eine Umorientierung der potentiellen Kunstkäufer und Kulturkonsumenten. Diese Entwicklung führte dazu, dass die Kulturproduzenten in ein multifunktionales Vertriebsnetz eingebunden sind, in dem sie ihr materielles Überleben organisieren müssen.“<sup>57</sup>

Ihre „Produkte“ mussten sich nun auf dem entstehenden Markt beweisen und trotz neuer experimenteller Möglichkeiten und einer Vielfalt von Inspirationsquellen fehlte das Klientel für Experimente und der Massengeschmack begann sich als standardisierter durchzusetzen.<sup>58</sup> Man kann die Suche nach Ausdrucksmitteln und das Ausloten von Möglichkeiten aber als spezifische Problematik einer Transformationsgesellschaft ansehen. Die KünstlerInnen waren nicht verschwunden, lediglich die Produktion von ästhetisch befriedigenden Kunstwerken stockte zunächst merklich und die KünstlerInnen sahen sich vermehrt „einer Umbruchsituation ausgesetzt, in der viele überfordert waren“<sup>59</sup>.

Gewissermaßen „über Nacht“ mussten viele zu ihren eigenen UnternehmerInnen werden, die gezwungen waren, entweder um eines der wenigen staatlichen Stipendien zu kämpfen und/oder private Mäzene, Sponsoren oder solvente KäuferInnen für ihre Arbeiten zu finden.

Demselben Problem sahen sich auf der anderen Seite auch die LeiterInnen der Kulturinstitutionen ausgesetzt. Nachdem alle Regeln der Profitmaximierung beherzigt und Budgets gekürzt wurden, haben die personellen und qualitativen Auswirkungen auf die Kulturinstitutionen auch eine skeptische Haltung gegenüber dem Transfers von vor allem westeuropäisch-amerikanischen Inhalten nach Polen hervorgerufen. Dabei ist diese Skepsis nicht einseitig aufgetreten. Vielmehr mischt sich der westliche Kulturimperialismus nun mit Gefühlen des

---

<sup>56</sup> Zit. nach: Ebd., S. 92. Aus: Polityka, 30. April 1994.

<sup>57</sup> Aus: Ebd., S. 94.

<sup>58</sup> Zit. nach: Ebd., S. 93. Schlott bezieht sich hier auf Zygmunt Bauman. Seine bibliographischen Angaben sind jedoch unzureichend, so dass dieser Verweis nicht in Baumans Publikationen nachvollzogen werden kann.

<sup>59</sup> Aus: Ebd., S. 94.

Selbstzweifels für die eigene veränderte Situation. Wie Zdzisław Krasnodębski es ausdrückt:

„(...) Western Europe, is in condition of self-doubt, which has surprisingly been deepened and not removed by the defeat of its communist counterpart. Is it that perhaps paradoxically by our obtrusiveness, by our legitimate infatuation to be like the West, we (...) have also put another experiment in danger: the Western experiment of fragile living without „fundamentals“, truths, values and standards?“<sup>60</sup>

Krasnodębski sieht den Grund für die Erschütterung, die offenkundig auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs zu finden ist, letztendlich wie Igor Zabel, an der schnellen Aneignung des einzigen Wertes der ohne „postmoderne Nonchalance“ direkt angenommen wurde: den Wert des Geldes.<sup>61</sup> Dabei sahen sich die westlichen Länder durch neu entstehende Märkte und erweiterte Produktionsmöglichkeiten in Osteuropa in ihren vermeintlichen Sicherheiten bedroht.

In der Zeit des ökonomischen Wandels wurde die Kulturpolitik zudem zusehends stiefmütterlich behandelt. Den staatlichen Kulturinstitutionen war mit den vorgegebenen nur geringen Finanzmitteln kein großer Spielraum gegeben.<sup>62</sup> Das Bewahren von kulturellen Inhalten verschlang bereits soviel Geld, dass eine Repräsentation dessen, geschweige denn eine Repräsentation der polnischen Kultur über die Landesgrenzen hinaus, kaum leistbar gewesen wäre.<sup>63</sup> Einzig die Literatur, darunter die neue polnische Belletristik, erfuhr in den neunziger Jahren im Ausland Beachtung. Erst im neuen Jahrtausend folgte dann das Interesse auch an zeitgenössischen KünstlerInnen der bildenden Kunst.

---

<sup>60</sup> Aus: Zdzisław Krasnodębski, Efforts towards a new Modernization in Eastern Europe and the Cultural Dilemmas of the Postmodern West, in: Aldona Jawłowska / Marian Kempny (Hrsg.), Cultural Dilemmas of Post-Communist Societies, Warschau 1994, S. 91-101, S. 100.

<sup>61</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 100, sowie das vorhergehende Kapitel 3. 1. dieser Arbeit.

<sup>62</sup> Laut Eva Grangier machte das Kulturbudget im Jahr 2000 gerade einmal 0,3 Prozent des Staatshaushalts aus und wurde primär verwendet um nationale Institutionen wie die Staatsoper in Warschau zu fördern. Vgl. dazu: Eva Grangier, Die "Osterweiterung" und ihre Auswirkungen auf den kulturellen Sektor. (Europa-) Kulturpolitik in Polen, September 2000, auf: <<http://eipcp.net/transversal/1100/grangier/de/#f01>>, (Stand: 5. Februar 2008).

<sup>63</sup> Ein Versuch der Repräsentation wurde erst mit dem Projekt „W samym centrum uwagi“ / „At the Very Centre of Attention“ gewagt, bei dem KuratorInnen des CSW Zamek Ujazdowski [zu dt.: Zentrum für zeitgenössische Kunst Schloß Ujazdowski] zwischen November 2005 und August 2006 über 30 kleine Ausstellungen im öffentlichen Raum in Warschau mit zeitgenössischen KünstlerInnen Polens realisierten. Zum Projekt ist eine umfassende Publikation in polnisch und englisch erschienen, die ein nahezu lückenloses Bild der polnischen zeitgenössischen Kunstszene wiedergibt. Vgl. dazu: Grzegorz Borkowski / Adam Mazur / Monika Branicka (Hrsg.), New Phenomena in Polish Art after 2000, Warschau 2007.

Wie Dirk Teuber sagt, geht die kulturimperialistische Westorientierung auf polnischem Boden mit einer „Selbstverortung“ der KünstlerInnen einher, die auf einem „genuin polnischen Selbstverständnis und Lebensumfeld“ aufbaut.<sup>64</sup> Das schwächelnde Selbstbewusstsein Westeuropas findet somit auch ein Pendant in einem erstarkenden osteuropäischen Selbstbild.<sup>65</sup> Der globalisierte kunstinstitutionelle Sektor weist somit, trotz großer Anleihen bei westeuropäischen-amerikanischen Kulturinhalten, auch eine gewisse lokale Ausdifferenzierung vor und steht somit in einer Reihe mit Roland Robertsons Theorie, der „Glokalisierung“, die das Lokale im Globalen und das Globale im Lokalen verortet sieht.<sup>66</sup> Daraus ergibt sich eine seltsame Zwitterwirkung der Kunst nach 1989. Einerseits wird versucht, autonome Kunstwerke, orientiert an westlicher Kunstproduktion, herzustellen, andererseits erzeugen die oftmals von Medienwelt und Werbeindustrie inspirierten Bilder für das Auftauchen und Rezitieren nationaler Embleme. Das Mitglied der „Grupa Ładnie“, der Maler Marcin Maciejowski, schuf beispielsweise eine ganze Reihe von Bildern, die auf lokale Debatten um den polnischen Schwergewichtsboxer und Nationalhelden Andrzej Gołota zurückgehen (Abb. 1). Dabei übernimmt Maciejowski die Bilder aus Zeitungen oder von Fernsehbildern und deutet sie für sich malerisch neu.<sup>67</sup> Bei dem Kunstwerk „Co? Powtórzone (Solidarność)“ [zu dt.: „Was? Wiederholung (Solidarität)“] (Abb. 2) aus dem Jahr 2000 hat der Künstler Marek Sobczyk sogar auf ein nationales Emblem zurückgegriffen, dass wie kein anderes Symbol der achtziger Jahre im Massenbewusstsein der polnischen Gesellschaft verschränkt ist: das von Jerzy Janiszewski gestaltete Logo der „Solidarność“-

---

<sup>64</sup> Vgl. dazu: Teuber (zit. Anm. 17), S. 16.

<sup>65</sup> Die starke Beschäftigung mit Fragen der kulturellen Identität und Repräsentation ist etwas, das Rasheed Araeen indes als typisch für unsere heutige postmoderne Kultur bezeichnet. Er stellt die Frage, woher dieses Phänomen kommt: liegt es tatsächlich an der Beschäftigung der KünstlerInnen mit authentischen Erfahrungen oder ist es abermals eine Reaktion auf westliche Vorlieben? Die Kulturinstitutionen scheinen in einer Zeit von Globalisierung und Postkolonialismus vermehrt Interesse an „kultureller Differenz“ zu haben und damit auch wiederholt einem gewissen Hang zum Exotismus nachzugeben, der bereits einmal die westliche Kunstgeschichte bestimmte. Vgl. dazu: Araeen (zit. Anm. 43), S. 128ff.

<sup>66</sup> Vgl. dazu: Roland Robertson, *Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*, in: Ulrich Beck (Hrsg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M. 1998, S. 192-220. Die „glokalen“ Aspekte von Kunstproduktion werden in Kapitel 7 dieser Arbeit noch genauer erläutert.

<sup>67</sup> Die Bilder zu Andrzej Gołota erarbeitete Maciejowski auf Grundlage von Artikeln des „Superexpress“, dem Äquivalen zur österreichischen „Kronen“ oder deutschen „Bildzeitung“. Vgl. dazu: Die Zeitschrift *Raster*, Warschau. Dorota Monkiewicz im Gespräch mit Łukasz Gorczyca, in: *in Freiheit \ endlich* (zit. Anm. 17); S. 109-113, S. 112.

Gewerkschaft (Abb. 3). Über die Bedeutung des Logos klärt Wolfgang Schlott auf, indem er schreibt:

„Das Emblem, während der 80er in Polen – trotz strafrechtlicher Verfolgung – überall präsent, galt bis zum Beginn der 90er Jahre als Symbol sowohl für eine politisierte gewerkschaftliche Bewegung als auch (...) für solidarisches Zusammenleben der Menschen, ist seit Mitte der 90er Jahre fast vollkommen aus dem öffentlichen Leben verschwunden.“<sup>68</sup>

Sobczyk verwendet das Logo als mit Kulturgeschichte aufgeladene Graphik. Er spiegelt es scheinbar, indem er den Schriftzug im unteren Bildrand noch einmal wiederholt. Auf den zweiten Blick fällt allerdings auf, dass die Buchstaben nicht mehr in der obigen Reihenfolge auftauchen, sondern von rechts nach links zu lesen sind. Zum einen werden hier die Polinnen und Polen mit etwas konfrontiert, dass ihnen aus ihrem Gedächtnis als ein Emblem mit verschiedenen politischen und gesellschaftlichen Bedeutungsebenen vertraut ist, zum anderen aber in der „gespiegelten“ Form Irritationen hervorruft und den Blick schärft. Sobczyk ließ aus seiner ursprünglichen Bearbeitung des Logos in Form eines Ei-Tempera-Gemäldes schließlich großformatige Plakate drucken, um sie an vielen Litfasssäulen und auf großen Werbeflächen in ganz Polen zu zeigen. Indem er das bearbeitete Logo aus dem Kunstraum befreite und im öffentlichen Raum für alle zugänglich machte, kehrte die „Solidarność“ wieder als Symbol auf die polnische Straße zurück, wo sie in den achtziger Jahren bereits präsent war. Wie Sobczyk allerdings enttäuscht feststellen musste, hat sich die Bedeutung mittlerweile verschoben. So schreibt Marek Krajewski, dass während des Projekts im öffentlichen Raum anhand von „Co? Powtórzone (Solidarność)“ festzustellen war, dass das Logo „heute ein leeres Zeichen ist“, hinter dem keine besondere Botschaft mehr steht.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Aus: Wolfgang Schlott, Demythologisierung und Ikonisierung des „Polska“- und „Polonia“-Begriffs in der polnischen bildenden Kunst der 90er Jahre am Beispiel von Werken der Künstler Marek Sobczyk und Marcin Maciejowski, in: Katrin Berwanger / Peter Kosta (Hrsg.), Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache. Die Kultur Ostmitteleuropas in Beiträgen zur Potsdamer Tagung 16.-18. Januar 2003, Frankfurt a. M. 2005, S. 541-555, S. 547.

<sup>69</sup> Zit. nach: Ebd., S. 547. Vgl. dazu auch: Marek Krajewski, Co? Sztuka. Czym? Malarstwem [zu dt.: Was? Kunst. Welche? Malerei.]. In: Bunkier Sztuki (Hrsg.), Marek Sobczyk, Dokładność i doskonałość obrazu [zu dt.: Die Bestimmtheit und Vollkommenheit von Bildern] (Ausstell.kat), Krakau 2001, S. 33-55.



### 3. 3. Medienbilder

In allen Publikationen zur Kunst der postsozialistischen Staaten wird die starke künstlerische Bezugnahme auf die Populärkultur<sup>70</sup> und deren Ikonographie thematisiert. Tomáš Pospiszyl beschreibt, wie Bilder der Konsumgesellschaft mit Elementen aus der sozialistischen Ikonographie in den Werken von russischen, tschechischen und polnischen KünstlerInnen kombiniert werden.<sup>71</sup> Er nennt Künstler wie den Tschechen Milan Kunc oder die ironischen Aktionskünstler der „Pomeranczowa Alternatywa“ [zu dt.: „Orangene Alternative“] (Abb. 4), deren im öffentlichen Raum auftauchende Leitsprüche „Es gibt keine Freiheit ohne die Zwerge!“, sowie „Zwerge aller Länder vereinigt Euch!“ zum subversiven künstlerischen Akt der achtziger Jahre in Polen wurde und mit den politischen Umbruchprozessen im Land einhergingen.<sup>72</sup>

Die Ikonographie der hereinbrechenden kapitalistischen Warenwelt zu nutzen, beziehungsweise diese durch Bilder im öffentlichen Raum zu ersetzen, ist eine Strategie, die sich nicht ausschließlich erst durch den politischen Wandel in den neunziger Jahren andeutet, sondern etwas, auf das die KünstlerInnen bereits vor 1989 zurückgriffen. Hier war das Zeigen von kapitalistischen Sinnbildern allerdings noch Synonym für Freiheit und der gelebte Widerstand gegen das Regime, während sich die Bedeutung der Bilder mit zunehmender Kapitalisierung der Länder und dem Auftauchen von „richtigen“ Werbematerialien wandelte.

---

<sup>70</sup> Zur Problematisierung des Begriffs „Populärkultur“, siehe: Thomas Hecken, Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies, Bielefeld 2007, hier besonders S. 7f.

<sup>71</sup> Vgl. dazu: Tomáš Pospiszyl, Onward Toward the Retro-Avant-garde!, in: Laura Hoptman / Tomáš Pospiszyl (Hrsg.), „Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s“, Cambridge MA / London 2002, S. 257.

<sup>72</sup> Auf polnisch hießen ihre Leitsprüche „Nie ma wolności bez krasnoludków!“ und „Krasnoludki wszystkich krajów łączcie się!“. Interessant ist, dass die Künstler nicht den gebräuchlicheren polnischen Begriff für „Zwerg“ [auf polnisch: krasnal] benutzten, sondern stattdessen auf das eher im Zusammenhang mit Märchen und Kindergeschichten auftretenden „krasnoludek“, welches im Wortstamm auch den Begriff „Ludzie“ [zu deutsch: Menschen] enthält, zurückgriffen. Die „Orangene Alternative“ kann als performative Avantgarde Gruppe gelesen werden, die durch ihre Aktionen an verloren geglaubte Werte, wie Freiheit und Gleichheit appellierten. Auch nachkommende Künstlergenerationen bezogen sich auf die Performances der „Orangenen Alternative“. So nutzte die ukrainische Künstlergruppe R.E.P. das Sinnbild des Zwergs, um im Rahmen der ukrainischen „Orangenen Revolution“ im Jahr 2004 Aktionen durchzuführen, die ebenfalls den Ruf nach Freiheit laut werden ließen (Abb. 5 und Abb. 6). Es ist anzunehmen, dass die Performances der R.E.P. Gruppe künstlerische Anleihen bei der „Orangenen Alternative“ suchten. Vgl. dazu: Viktoria Burlaka, „Für Kunst zerreißen wir uns das Maul!“, in: Hedwig Saxenhuber (Hrsg.), Postorange. Beispiele ukrainischer Gegenwartskunst, Wien 2006, S. 2-4. Zur „Orangenen Alternative“ siehe: Juliusz Tyszka, The Orange Alternative: Street Happenings as Social Performance in Poland under Martial Law, in: New Theatre Quarterly (NTQ), Volume XIV, Part 4, Nr. 56, November 1998, S. 311-323 und Piotr Piotrowski, The Old Attitude and the New Faith, in: Laura Hoptman (Hrsg.), Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe, (Ausstell.kat), S. 35-44, hier besonders S. 36.

Bojana Pejić widmet im Katalog ihrer als „Documenta des Ostens“<sup>73</sup> bezeichneten Ausstellung „After the Wall“ dem Thema ein eigenes Kapitel. Unter anderem beschäftigt sich hier Keiko Sei mit der starken Präsenz von Medienbildern und Werbeästhetik in der neuen Kunst aus dem osteuropäischen Raum. Die Autorin legt in ihrem Aufsatz „Morphed Transition – Art, Public Art, and Advertising in Post Communist Eastern Europe“ dar, dass der Fall der Berliner Mauer für viele Menschen in Osteuropa erst der Auslöser war, sich über Strategien der Werbewirtschaft und ihre Möglichkeiten bewusst zu werden. Die Macht von Werbung erläutert Keiko Sei am Beispiel des Präsidentschaftswahlkampfes in Polen 1995. Der ehemalige Minister der kommunistischen „Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei“ Aleksander Kwaśniewski trat gegen den legendären Gewerkschaftsführer der „Solidarność“ und amtierenden Präsidenten Lech Wałęsa als Außenseiter an und gewann. Möglich war sein Sieg – nach Keiko Sei – nur, weil er von dem erfahrenen „spin doctor“ Jacques Seguela beraten wurde.<sup>74</sup> Geschickte Strategien der Repräsentation und Werbemaßnahmen haben also auch bedingt das Gewicht, politische Veränderungen hervorzurufen. Sie durchziehen unseren Alltag und wir können uns gegen ihre Manipulationen nur durch ein erhöhtes Bewusstsein für ihre Beeinflussung erwehren. Es ist nicht verwunderlich, dass seit den neunziger Jahren und zu Beginn des neuen Jahrtausends, während

---

<sup>73</sup> An dieser Bezeichnung ist interessant, dass zeitgenössische osteuropäische KünstlerInnen auf internationalen Großausstellungen wie der Biennale di Venezia oder documenta tatsächlich bis zur documenta 12 im Jahr 2007 kaum vertreten waren. Stattdessen tauchten diese künstlerischen Positionen bislang fast ausschließlich in „eigenen“ Ausstellungen auf, die sich explizit mit dem geopolitischen Raum „Osteuropa“ befassten. Wie eindimensional diese Leseweise eigentlich ist, zeigen Laura Hoptman und Tomáš Pospiszyl in ihrer Einleitung zu dem Kompendium „Primary Documents“ (zit. Anm. 71), in der sie darlegen, dass es die ideologisch zusammenfassende Bezeichnung „Osteuropa“ für die Region selbst nie gegeben hat; genau wie es eine genuin osteuropäische Geschichte nicht gegeben hat. Vielmehr waren die Referenzpunkte für so unterschiedliche Länder wie Tschechien, Jugoslawien und Polen immer eher divers. Bojana Pejić befasst sich in dem Katalog zu der „After the Wall“ Ausstellung, einer Schau, die eigentlich genau in das Schema der post - 1989er Osteuropa Ausstellungen passt, ebenfalls mit diesem Punkt. Sie betont, dass die künstlerischen Äußerungen in ihrer Geschichte unbedingt singular betrachtet werden müssen, da Austauschprozesse zwischen den KünstlerInnen der einzelnen Länder zum Teil einfach nicht stattfanden und es engere Beziehungen nicht zwingend gegeben hat. Siehe: Bojana Pejić, *The Dialectics of Normality*, in: Pejić / Elliott (zit. Anm. 5), S. 16-28, S. 19f.

<sup>74</sup> Vgl. dazu: Keiko Sei, „Morphed Transition – Art, Public Art, and Advertising in Post Communist Eastern Europe“, in: Pejić / Elliott (zit. Anm. 5), S. 130f. Auch Tomasz Goban-Klas merkt an, dass Aleksander Kwaśniewski die Präsidentschaftswahlen gewonnen hat, weil er sich im Wahlkampf von seinen Konkurrenten unterschied. Sein Vorgehen war ein weniger aggressives Kampfverhalten, sondern eher geprägt von objektivem Sondieren gegenüber den anderen Kandidaten. Besonders die Stimmen der jungen Polinnen und Polen waren ihm mit diesem Verhalten sicher, obwohl Kwaśniewski durchwegs alle Medien gegen sich hatte. Vgl. dazu: Tomasz Goban-Klas, *Politics versus the Media in Poland: A Game without Rules*, in: Patrick H. O’Neil (Hrsg.), *Post-Communism and the Media in Eastern Europe*, London / Portland (Orgeon) 1997, S. 24-41, S. 38.

des Transformationsprozesses der postsozialistischen Länder, der den allgemeinen Wechsel von der staatlich gelenkten Ökonomie hin zu einem privatwirtschaftlich organisierten Staat beschreibt, sich dieses Thema unter anderem zu einem Kernpunkt der künstlerischen Arbeiten entwickelt hat. Die allgemein verständlichen Zeichen global operierender Marken sind Teil unseres Alltagslebens. Auch in Polen kann man sich den Logos und Werbebannern, den Aufrufen zu Konsum und Kapitalismus nicht mehr entziehen. Das alltägliche Stadtbild ist bereits längst von Kaufbotschaften durchwirkt. Werbung, die 1989 noch kaum im Alltagsleben präsent war, ist nun überall sichtbar und gehört an jeder Häuserfassade zum alltäglichen Bild. Erst wenn die vielgestaltigen Werbebanner als Leerflächen ausgelöscht zu sein scheinen und lediglich weiße Flächen zeigen, wie bei der polnischen Künstlerin Karolina Kowalska in ihren Arbeiten „Niespodziewane załamanie się rynku reklamowego“ [zu dt.: „Der unerwartete Zusammenbruch des Reklamewesens“] (Abb. 7), wird das Bewusstsein für die unterbewussten Botschaften der Straße wieder aktiviert. Kowalska ist mit ihren konsumkritischen Arbeiten dabei nicht allein. Wie Dirk Teuber formuliert, ist die Präsenz der Warenwelt eine kunstspartenübergreifende, allgemeine Erscheinung, der sich nicht nur bildende KünstlerInnen annehmen, um auf die neuen Umstände des Alltagslebens aufmerksam zu machen. Teuber schreibt:

„In der aktuellen polnischen Kunst zeigt sich ein fast nüchterner Realismus der formalen Strategien, die sich weniger an der Geschichte der Kunst als vielmehr an Gestaltungsideen der Werbeindustrie und des Warendesigns, an Video und Fotografie orientieren, um die verborgenen (...) Botschaften der neuen Gesellschaftsordnung zu erkunden. Polnische Künstler in den neunziger Jahren interessiert, was alle angeht, womit alle angesichts des Wechsels der politischen, der wirtschaftlichen Verhältnisse konfrontiert sind. (...) Die Präsenz des Massenkonsums, der Trivialversionen als Bestandteil des Massenbewusstseins sind dabei unübersehbar. Die neuen Werthierarchien, die dem politischen Paradigmenwechsel und der Aufhebung der Zensur folgen, zeigen eindeutige Tendenzen, denn die Beschäftigung mit Massenmedien und Konsum bewegt auch die Literatur.“<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup>Aus: Dirk Teuber (zit. Anm. 17), S. 16. Die Feststellung, dass in Polen die „Aufhebung der Zensur“ bereits vollzogen ist, kann leider nicht allgemeingültig bestätigt werden. Der bekannteste Fall von erst kürzlich vollstreckter Zensur, ist jener der Künstlerin Dorota Nieznalska. Für die Darstellung männlicher Genitalien in einem kreuzförmigen Leuchtkasten im Rahmen ihrer Installation „Passion“ wurde sie von einem Danziger Gericht zu sechs Monaten gemeinnütziger Arbeit verurteilt. Etliche KuratorInnen verloren aufgrund von provokativen Ausstellungen ihre Stellungen in öffentlichen Museen. Unter ihnen auch Anda Rottenberg, die in einer von Harald

Wie Teuber beobachtet, ist die Beschäftigung mit populärkulturellen Themen tatsächlich wesentlicher Bestandteil der Literatur und der bildenden Kunst. Gepaart ist dieses Interesse jedoch oftmals mit der Beobachtung spezifisch polnischer Gesellschaftsverhältnisse oder Phänomene. In der Literatur griff dies vor allem Dorota Masłowska auf, die mit ihrem 2002 vorgelegten Buch „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną“<sup>76</sup> ein zeitgenössisches gesellschaftliches Phänomen der polnischen Jugendkultur dokumentiert. Es geht um die Zwänge und Ängste, mit denen sich die in den neunziger Jahren in Polen aufkommende Generation der „Dresiarzy“ [von poln.: „dres“, zu dt.: Jogginganzug] konfrontiert sieht und welche die Autorin aus der Sicht eines Jugendlichen charakterisiert. Bei den „Dresiarzy“ handelt es sich zumeist um Jugendliche mit geringem Bildungsniveau, oftmals ohne Aussicht auf Arbeit, denen es allerdings wichtig ist, sich durch „Statussymbole“ wie teure Sportkleidung ausdrücken zu können. Eng verbunden mit diesem Phänomen ist das Aufkommen einer neuen Auslegung der polnischen Sprache, die oft als vulgär wahrgenommen wird und die auch Masłowska in ihrem Buch benutzt, sowie die Hinwendung zu bestimmten Arten polnischer Musik, zum Beispiel „Disco polo“, einer seichten, anzüglichen Popmusik. Auch die Künstler der „Grupa Ładnie“, unter ihnen abermals vor allem Marcin Maciejowski, haben sich malerisch mit den „Dresiarzy“ auseinandergesetzt und die Jugendlichen als Phänomen der aktuellen polnischen Popkultur gezeigt. (Abb. 8)

---

Szeemann kuratierten Schau Mauricio Cattelans Skulptur „Die neunte Stunde“ in der Nationalgalerie Zachęta duldet, der sie als Direktorin vorstand. In der Skulptur wird der ehemalige Papst Johannes Paul II von einem Meteoriten getroffen, was zu Aufregung innerhalb des polnischen Parlaments „Sejm“ führte und in dessen weiterer Folge Rottenberg entlassen wurde. Auffallend ist, dass die Formen der Zensur in Polen immer religiös motiviert auftreten. Auch Piotr Piotrowski legt vehement dar, dass die Zensur in Polen noch lange nicht verschwunden ist. Sein am 5. September 2007 auf der documenta 12 gehaltener Vortrag „Jenseits der Demokratie. Ein Vortrag über die Zensur von Kunst in Zentraleuropa mit Schwerpunkt Polen.“ kann unter <[http://www.documenta12.de/fileadmin/lunch\\_mp3/lunch\\_lecture\\_-\\_folge\\_82.mp3](http://www.documenta12.de/fileadmin/lunch_mp3/lunch_lecture_-_folge_82.mp3)> (Stand: 21.12.2007) angehört werden. Zum Thema der Zensur in Polen siehe auch: o. V., Härtere Zeiten, in: art. Das Kunstmagazin, Heft Nr. 1 / Januar 2004, S. 30, sowie: Jörg Lau, Die Abenteuer der Gruppe Hübsch, in: Die Zeit, Nr. 25, 13.06.2001, S. 39.

<sup>76</sup> Die wörtliche Übersetzung des Romans lautet „Der polnisch-russische Krieg unter weiß-roter Flagge“. In der 2004 erschienenen deutschen Version heißt das Buch „Schneeweiß und Russenrot“. Die erst 1982 geborene Masłowska erhielt aufgrund ihres Debütromans und ihres unkonventionellen Umgangs mit Sprache große Beachtung von polnischen und ausländischen LiteraturkritikerInnen. Sie erhielt zahlreiche Preise für ihr Buch. Siehe: Dorota Masłowska, Schneeweiß und Russenrot, Köln 2004.

#### 4. Transkriptionsmomente

Der Rückbezug auf mediale Vorlagen als künstlerische Handlungsweise führt zur Umdeutung des medialen „Musters“. Einerseits kann dies subversiv, in Form einer überspitzten Deutung des (zumeist kapitalismuskritischen) Ansatzes geschehen, andererseits kann die Umformulierung auch angepasster verlaufen. Die reproduzierenden, rückbezüglichen Momente sind wesentlich für die Arbeiten der ehemaligen „Grupa Ładnie“ Mitglieder Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski und Wilhelm Sasnal. Durch das scheinbar zufällige Auswählen von Zeitungsbildern, flüchtigen Fernsehimages und Alltagsgegenständen transkribieren sie die zum Teil bereits medial vervielfältigte „Wirklichkeit“.

Die Reproduktion als künstlerische Strategie geht dabei auch zu schon früh verankerten Ursprüngen von malerischer und bildhauerischer Sprache zurück. So erinnert W. J. Thomas Mitchell an einen Urmoment der abendländischen Kunstgeschichte, indem er auf Giorgio Vasaris „Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten“ verweist. Vasari stellt dort den Gemeinplatz auf, dass der Mensch das erste Kunstwerk sei, geschaffen mit göttlicher Hand, nach dem Vorbild des Schöpfers.<sup>77</sup> Für Mitchell kommt die von Vasari skizzierte Form des „Schöpfens“, die auf Reproduktion basiert, schon einem transkriptorischen Akt, dem eine Eigenmächtigkeit innewohnt, gleich. Er schreibt: „Nach dem Bild“ von etwas geschaffen sein, heißt nicht bloß, diesem Etwas zu ähneln, sondern auch, dessen „Frucht“ zu sein, eine „Reproduktion“, die sich im Prinzip selbst weiter reproduzieren kann.“<sup>78</sup>

In Ludwig Jägers Theorie der „Transkriptivität“<sup>79</sup> wird die Idee der Reproduktion, die ein Eigenleben entwickelt, bestätigt. Jäger erweitert den Diskurs aber in mehrere Richtungen. Zunächst indem er, noch wie Mitchell, das Transkribieren von seiner bloßen Rolle des Reproduzierens abhebt und dem transkribierten Gegenstand selbst entwickelte Eigenschaften zuschreibt, folgend aber auch betont, dass die Herstellung eines Skriptes von einem Transkript immer auch eine „autonome Bewertungsinstanz“ enthält und sich durch seine, dem Skript

---

<sup>77</sup> Vgl. dazu: Giorgio Vasari, Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, Berlin 2004, S. 47.

<sup>78</sup> Aus: W. J. Thomas Mitchell, Über die Evolution von Bildern, in: Hans Belting / Dietmar Kamper, Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 43-54, S. 54.

<sup>79</sup> Vgl. dazu: Ludwig Jäger, Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: Ludwig Jäger / Georg Stanzek (Hrsg.), Transkribieren. Medien / Lektüre, München 2002, S. 19-41.

konstitutiv eingeschriebene, Wertung dem Quelltext gegenüber von der Reproduktion unterscheidet.<sup>80</sup> Jäger schreibt:

„Transkripte sind also nicht nur *keine* Abbildungen von Skripten, sondern diese sind ihrerseits auch nicht einfach *Derivationen* des Transkriptionsverfahrens. Tatsächlich kann man die Relation von Transkript und Skript nach dem Zeichen-Muster der Relation von Signifiant und Signifié verstehen: Beide lassen sich erst ex post actu – nach dem Verfahren der Transkription – als konstituierende Momente eines synthetischen Ganzen verstehen. Die Transkription konstituiert ein Skript und macht es lesbar, versetzt dieses jedoch zugleich in einen Status, aus dem sich *Angemessenheitskriterien* für den Lektürevorschlag ableiten lassen, den das Transkript unterbreitet.“<sup>81</sup>

Dadurch ergibt sich für Jäger gleichsam als logische Folge, dass durch eine Transkription dem Skript zwar ein Sinn zugeführt wurde, beziehungsweise durch die Auswahl des Skripts eine Behauptung mitkonstituiert wird. Im Folgenden ist diese aber nun diskursiv verhandelbar und steht für Re-Semantisierungen offen. Der Auswahl der transkribierten Text-, Bild- oder Musikpassagen etc. und deren Argumentationskette für oder gegen die Transkription kann also widersprochen oder sie kann bestätigt werden. Ohne das Verfahren der Transkription wären solche Anschlussdiskurse über Quellmaterialien nicht möglich.<sup>82</sup>

Obwohl Ludwig Jägers wissenschaftliche Wurzeln eindeutig in der Sprachwissenschaft liegen und die von ihm eingeführten Termini philologischen Ursprungs sind, weist er explizit darauf hin, dass das Prinzip der Transkriptivität als Verfahren auch intermedial anzuwenden ist und ebenfalls in nichtsprachlichen Transkriptionen fußen kann. Tatsächlich sind bei intermedialen Transkriptionen

---

<sup>80</sup> Jäger unterscheidet bei den transkriptiven Verfahren (Transkriptionen) zwischen intra- und intermedialen Verfahren. Beide Vorgänge dienen jedoch dem Lesbarmachen, also der „Bedeutungs-Erschließung“. Dabei nennt Jäger die Produkte, bzw. „Skripturen“, die mittels eines transkribierenden Systems im Verlauf der Transkription erzeugt werden „Transkripte“, während die transkribierten Ausschnitte, die lesbar gemacht werden „Skripte“ sind. Der „Quelltext“ oder „Prätex“ steht für das System selbst, welches durch die Transkription in ein „Skript“ verwandelt wird. Dabei sind alle Mittel eng mit der Handlung der Transkription verbunden. So lässt sich ein „Prätex“ beispielsweise erst als solcher identifizieren, nachdem er in das transkriptive Verfahren eingetreten und in ein Skript verwandelt worden ist. Jäger spricht im Fall der „Skripturen“ von einer „Janusgesichtigkeit“. „(...) *nach hinten blicken sie als Präskripte auf ihren Zustand quo ante, der nicht mehr restituierbar ist, nach vorne blicken sie als Skripte auf ihre Transkriptionen, durch die sie unaufhebbar semantisch kontaminiert sind.*“ Aus: Ludwig Jäger, Transkriptive Verfahren. Zur medialen Logik einer kulturellen Semantik, (unveröffentlichter Vortrag), Aachen 15.12.2003, S. 7. Für eine ausführliche Klärung der von Jäger verwendeten Begriffe siehe auch: Jäger, (zit. Anm. 79), S. 29f.

<sup>81</sup> Aus: Ebd., S. 33f.

<sup>82</sup> Vgl.dazu: Ludwig Jäger (unveröffentlichter Vortrag, zit. Anm. 80), S. 14.

die soeben zitierten „Angemessenheitskriterien“; also Kriterien, die durch den Autor der Transkription im Besonderen hervorgehoben wurden und – nach Jäger – jedem Transkript von Quellmaterialien immanent sind, noch entscheidender.<sup>83</sup>

Es ist nachvollziehbar, dass eine visuelle beziehungsweise intermediale Transkription im Unterschied zu einem intramedial verfassten Transkript immer nur das Standbild eines in einem größeren Zusammenhang erschienenen Bildes sein kann. So mag es das Standbild einer Fernsehübertragung sein, das den Eindruck von Flüchtigkeit hinterlässt, ein einzelnes Bild, das im Zusammenhang mit einer Zeitungsreportage erschienen ist und dem/r BetrachterIn Rätsel über den weitläufigeren Kontext des Bildes aufgibt, oder sei es eine Bildbeschreibung, die versucht, visuell Sichtbares in Worten wiederzugeben und in dem Versuch, ein genaues Bild dessen abzugelten, zwingend scheitern muss. Jäger jedoch rechnet mit diesen etwaigen kontextuellen Veränderungen in allen Bereichen der transkriptiven Verfahren. Er nimmt sie sogar als Bereicherung an, die dem Quellmaterial eine zusätzliche, ungeahnte Bedeutungsebene verleihen kann.<sup>84</sup>

Mit der Re-Inszenierung eines Prätextes als Transkript, indem sich seine Bedeutung als Skript konstituiert, ist – für Ludwig Jäger – auch eine Neukontextualisierung des Ursprungstextes verbunden, der den RezipientInnen hilft, mit anderen Augen zu sehen oder zu lesen. So kontextualisiert ein aus einem gewissen Textzusammenhang genommenes Zitat nicht nur den Text, in dem es nun erscheint, sondern rekontextualisiert zwingend auch den Text, aus dem es kommt, dadurch, dass es diesem rückwirkend eine neue Bedeutungsebene verleiht. Um diese neuen Bedeutungsebenen auch lesen zu können, ist es freilich von Nöten, dass die LeserInnen die „Lektürebedingungen“ erfüllen, folglich zumindest beide Texte (Bilder, Musikstücke, etc.) kennen, beziehungsweise sich auch mit sekundären Materialien auseinandergesetzt haben. Ansonsten können die Rekontextualisierungseffekte nicht eintreten.<sup>85</sup> Jäger bezeichnet diese Voraussetzung als „transkriptive Intelligenz“, welche für ein umfassendes Verständnis des Skripts unabdingbar ist. Er schreibt dazu:

„Die kulturelle Semantik wird offenbar um so komplexer, je höher die transkriptive Intelligenz der beteiligten kommunikativen Akteure ist, d. h. je diversifizierter die Zugangsberechtigungen zu der schier

---

<sup>83</sup> Vgl. dazu: Ludwig Jäger (zit. Anm. 79), S. 34.

<sup>84</sup> Vgl. dazu: Ludwig Jäger (unveröffentlichter Vortrag, zit. Anm. 80), S. 8ff.

<sup>85</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 10f.

unübersehbaren Vielfalt medialer Sprachspiele ist, zwischen denen unaufhörlich und auf den verschiedensten thematischen und medialen Niveaus transkriptive Bezugnahmen stattfinden.“<sup>86</sup>

Auch hier gilt Jägers Ausführung für die unterschiedlichen (inter-) medialen Verfahren und ist nicht an literale Zeichensysteme gebunden, was seine Theorie im Besonderen auch für die Malereien der polnischen Künstler und einen kunsthistorischen Diskurs produktiv macht.

Beginnend mit einer umfassenden Analyse der aktuellen Problematiken in der Medienkritik, in der Ludwig Jäger zunächst darlegt, wie sich die technischen und digitalen Möglichkeiten auf globale Phänomene der Deutung von Zeichen niederschlagen, entwickelt er seine Theorie von „Transkriptivität“.<sup>87</sup> Dabei diagnostiziert Jäger keinen, von ihm so genannten „Zeichenverlust“<sup>88</sup>, wie ihn etwa Götz Großklaus annähernd beschreibt.<sup>89</sup> Auch Jean Baudrillards Thesen, welche die Überpräsenz der Zeichen als eine Art multireferentiellen Selbstläufer deuten und durch die „Auflösung des Realen im Imaginären“<sup>90</sup> einen „Referenzverlust“ beschwören – fast wie in einer autopoietischen Einheit – halten Jägers Transkriptivitätstheorie nicht Stand. Baudrillard schreibt:

„Der Bildschirm des Computers und der mentale Bildschirm meines eigenen Gehirns stehen in einem Möbiusschen Verhältnis, sie sind verflochten wie in einer Möbiusschen Schlaufe. (...) Elektronische

---

<sup>86</sup> Aus: Ebd., S. 11.

<sup>87</sup> Vgl. dazu: Jäger (zit. Anm. 79), S. 20. Jäger argumentiert unter anderem gegen W. J. Thomas Mitchells Idee des „Pictorial Turns“ sowie Jean Baudrillards Medienkritik in „Der symbolische Tausch und der Tod“, in der die Erkenntnisbeziehungen des Subjekts zur Realität durch vermehrt digital-elektronische Beziehungsgeflechte in Frage gestellt werden und an deren Stelle Simulakren treten, die das „Simulationsprinzip“ in einer Hyperrealität begründen. Für Jäger schließt die Digitalisierung von Prozessen „reale“ Erkenntnisbeziehungen nicht aus; sie werden gemäß Jäger lediglich ungleich komplexer. Vgl. dazu: W. J. Thomas Mitchells „Der Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna (Hrsg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15-36, sowie die englische, unwesentlich andere Textversion, The Pictorial Turn, in: Artforum, 30 (1992), S. 89-94. Und: Jean Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982.

<sup>88</sup> Aus: Ludwig Jäger (zit. Anm. 79), S. 21.

<sup>89</sup> Großklaus beobachtet durch die Referentialität von Zeichen auf Zeichen die Veränderung von der „realen“ Welt hin zu einer „Zeichenwelt“ und erklärt damit das Zeichen für obsolet. Das „Zeichen“ ist für Großklaus dabei das Produkt einer medialen Transkription von einem bildlichen Szenario in Schrift und Sprache, die um narrative Linearität bemüht, zwingend an der Fülle und Vielfalt der unterschiedlichen Zeitlichkeiten (Vergangenheit / Gegenwart / Zukunft), sowie sinnlichen Eindrücke scheitern muss. Jäger zitiert Großklaus aus seinem Aufsatz: Götz Großklaus, Medien-Zeit Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt a. M. 1995. Hilfreich zum Verständnis seiner Theorie ist aber auch Großklaus' Kapitel Zeit – Medium - Bewusstsein, in: Götz Großklaus, Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit, Frankfurt a. M. 2004, S. 146-168.

<sup>90</sup> Aus: Ludwig Jäger (zit. Anm. 79), S. 21.



Datenverarbeitung und Kommunikation [fallen] in einer Art inzestuöser Windung immer wieder auf sich selbst zurück; weil sie sich stetig auf einer oberflächlichen Kontiguität von Subjekt und Objekt (...) bewegen, können sie nur eine Kreislinie beschreiben, die gleichsam das mathematische Zeichen für das „Unendliche“ darstellt.“<sup>91</sup>

Ludwig Jäger sieht in der bei Baudrillard beschriebenen ständigen Referenz des Menschen auf die Maschine, der Zeichen aufeinander und des Realen auf das Imaginäre eine „vollständige Semiotisierung“<sup>92</sup> der Welt und des Menschen. Damit spricht er aber eben nicht von einem Verlust der Referenz in der Hyperrealität (wie Baudrillard), sondern von einer herbeigeführten, vorübergehenden Unleserlichkeit. Nahezu zynisch fasst Jäger den von ihm skizzierten kulturkritischen Diskurs der Medienkritik folgendermaßen zusammen:

„Das unüberschaubare Geflecht intermedialer Bezüge und multimedialer Koppelungen führt nicht einfach (...) zu einer symbolisch komplexeren Semantik der Medienkultur, sondern es löscht – indem es Realität zum Verschwinden bringt – aus den Signifikantenketten der Zeichensysteme die semantische Spur und bringt damit zugleich ihre Lesbarkeit zum Verschwinden: (...)“<sup>93</sup>

Für Jäger geht das Reale nicht durch die Zeichenhaftigkeit der Welt verloren. Die multiplen Referenzen, die eine Digitalisierung der Medienwelt herbeigeführt hat, mögen zwar Erkenntnisprozesse erschweren jedoch nicht verstellen.

Für Ludwig Jägers Gedanken zur „Transkriptivität“ sind diese Überlegungen der (Neuen) Medienkritik insofern wichtig, als das sie ein Plädoyer „der medienfreien und insofern unverstellten Erkennbarkeit bzw. Repräsentation des Realen“<sup>94</sup> darstellen und damit einen Subjektbegriff propagieren, der ohne jede Hilfe medialer Vermittlung aus der eigenen „intellektuelle Anschauung“ heraus ein objektives und autonomes Urteil fällen kann.<sup>95</sup> Transkriptionen würden damit obsolet werden, da sie einen nicht erstrebenswerten medialen Eingriff in Quellmaterialien darstellen. Wie Jäger zeigt, ist die medial völlig unvermittelte Erkenntnis eines einzelnen Subjekts allerdings unmöglich und die mediale

---

<sup>91</sup> Aus: Jean Baudrillard, Videowelt und fraktales Subjekt, in: Karlheinz Barck / Peter Gente / Heidi Paris / Stefan Richter (Hrsg.), AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 252-264, S. 258.

<sup>92</sup> Vgl. dazu: Ludwig Jäger (zit. Anm. 79), S. 21.

<sup>93</sup> Aus: Ebd., S. 21.

<sup>94</sup> Aus: Ebd., S.21.

<sup>95</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 22.

Vermittlung bereits in der Kulturgeschichte des Menschen als „Kennzeichen der medialen Anthropologie des Menschen“ verankert.<sup>96</sup> Für Jäger kann in der elektronisch-digitalen Medienkultur lediglich eine Komplexitätszunahme der Symbole und Zeichen verortet werden, welche die Lesbarkeit schwieriger gestaltet, aber nicht unmöglich macht. Er positioniert sich hier in klarer Opposition zu der von ihm skizzierte postmodernen Medienkritik nach Mitchell und Großklaus, die ihre Kritik „als Verlust von Referenz, als Auflösung von Aura und Bedeutung der Zeichen sowie (...) als Entmächtigung des cartesischen Ichs“<sup>97</sup> formuliert.

Folglich plädiert Jäger nicht nur für ein Festhalten an Prinzipien der kulturhistorischen Transkription und damit auch an medialer Vermittlung, sondern schlägt die Idee von „Transkriptivität“ vor, um Licht in den von komplexen Verweismechanismen verdunkelten „Dschungel“ der elektronisch-digitalen Medienkultur zu bringen. Die Überlegungen Jägers gelten der Frage, auf welche Weise eine erhöhte Lesbarkeit erreicht werden kann, da die Transkription immer der „Bedeutungs-Erschließung“ des Quellmaterials dienen sollte.<sup>98</sup> Die Interpretation und das subjektive Erfahren des Transkriptienten spielt hierbei eine entscheidende Rolle. So werden Quellen-Sachverhalte immer in einer bestimmten Hinsicht lesbar gemacht, welche die Transkriptionen und ihre spezifische symbolische Ordnung implizieren. Der Prätext oder die Quelle bleibt dabei nicht unabhängig bestehen; denn auch wenn das Quellmaterial gleichwohl in andere Richtungen gelesen und transkribiert werden kann, verleiht ihm die durchgeführte Transkription eine Bedeutungsebene, die nicht mehr rückgängig zu machen ist, beziehungsweise nur argumentativ aufgelöst werden kann und damit auch Raum für Kommentierungen („Postskripte“) freigibt.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 26.

<sup>97</sup> Aus: Ebd., S. 27.

<sup>98</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 29. Hier schlägt Jäger die bereits vorher skizzierten Verfahren des inter- und intramedialen Lesbarmachens vor. An anderer Stelle verweist Jäger allerdings auch auf eine mögliche Arkanisierung der Skripturen, d. h. dass transkriptive Verfahren natürlich auch umgekehrt zur Unlesbarkeit von Quellmaterialien führen können. Beides fasst er unter der Begrifflichkeit der „Weiterbearbeitung von Sinn“ zusammen. Vgl. dazu: Ludwig Jäger (unveröffentlichter Vortrag, zit. Anm. 80), S. 6 und S. 18.

<sup>99</sup> An dieser Stelle seien nur die Transkriptionsformen erwähnt, die für die Lesbarkeit im bildwissenschaftlichen Fach von Bedeutung sind. Jäger verweist sehr viel ausführlicher noch auf die bestimmten Bedingungen, denen beispielsweise Transkriptionen in den Bereichen der nonliteralen Sprachen oder der Kartographie unterliegen. Vgl. dazu: Jäger (zit. Anm. 79), S. 31f.

In seiner abschließenden Argumentation denkt Jäger die Ermöglichung des Lesbarmachens noch einen Schritt weiter, indem er der Transkription die einzig sinnstiftende Rolle zuweist.

„Transkription ist (...) die einzige Form der Lesbarmachung der Welt. (...) Die Anstrengungen des Ausbruchs aus dem symbolisch-virtuellen Universum (...) sind ebenso vergeblich wie die Versuche rührend, zu einer Republik zurückzukehren, in der eine archaische, monomediale Semantik herrscht (...).“<sup>100</sup>

LeserInnen, ZuschauerInnen, HörerInnen sind fortlaufend mit der Analyse des Textes, Bildes und des Gesagten beschäftigt, um deren Sinn zu erschließen und unterliegen dabei permanent den Gesetzen der Transkriptionslogik, die im Dechiffrieren und Aneignen liegt; zuweilen auch in der Selbsttranskription. Dabei wird deutlich, dass sich ein Kreislauf eröffnet. „Was die Transkripte lesen, sind wieder Transkripte und diese wiederum Transkripte und so fort.“<sup>101</sup> Die Relationen, die sich daraus ergeben, sind vielschichtig und gehen ins Unendliche. Alle Informationen unterliegen folglich transkriptorischen Bedingungen und sind von einer potentiellen Deutungsoffenheit geprägt.

---

<sup>100</sup> Aus: Ebd., S. 40f.

<sup>101</sup> Aus: Ebd., S. 40.

## 5. Die „Grupa Ładnie“, ihre Akteure und ihr Handlungsspielraum

### 5.1. Entstehung und Arbeitsfeld

Für die Arbeiten der „Grupa Ładnie“, deren Akteure sich häufig transkriptiver Verfahren bedienen, muss die Frage gestellt werden, in welcher Form sie Strukturen des gesellschaftlichen und medialen Transformationsprozesses durch das Mittel der Transkription lesbar machen und welche Strategie sie bei ihren Transkriptionsverfahren verfolgen. Dabei wird die unterschiedliche Herangehensweise auch innerhalb der Gruppenmitglieder eine Rolle spielen. Denn obwohl die Maler Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski und Wilhelm Sasnal seit Mitte der neunziger Jahre einer Gruppentätigkeit nachgingen, ist die Wahl ihrer malerischen Mittel sehr verschieden. Nach einer Erläuterung zu Bedeutung, Gründung und Arbeitsweise der Gruppe werden folglich zwei Fragen von Relevanz sein: Wie unterscheiden sich die malerischen Zugänge der Gruppenmitglieder voneinander? Welche Auswirkungen haben diese auf die transkriptiven Verfahren der „Grupa Ładnie“?

Wie bereits dargelegt, ist die Bezugnahme auf die während der Transformation erstarkte Bedeutung der Neuen Medien für die postsozialistischen Länder im Besonderen auf die jungen KünstlerInnen symptomatisch. So charakterisiert auch Anda Rottenberg die postsozialistische Situation Polens in der Kunst folgendermaßen:

„Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre betrat eine neue Generation die Arena der polnischen Kunst. Groß geworden im Ausnahmezustand beobachtete sie den schnellen Wechsel der Meinungen, die Wiederkehr der neuen kapitalistischen Ideologien wie auch das Drängen der Künstler nach moralischer und materieller Belohnung für ihren vor kurzem abgeschlossenen Kampf. Sie erlebte eine Invasion mechanisierten westlichen Angebots in der Erscheinung von Kaufhausketten, Megaläden voller standardisierter Gegenstände, von McDonalds, KFC, Pizza Hut, den neusten Automodellen und von schnellen Rechnern. Innerhalb weniger Jahre löste sich überall der noch vor kurzem gültige Ethos auf und damit auch die Kunst.“<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Aus: Anda Rottenberg, Postindustrielle Trauer, in: Anda Rottenberg (Hrsg.), Postindustrial Sorrow, Wiesbaden 2000, S. 5-9, S. 5.

Rottenberg spricht hier von der Generation KünstlerInnen, die im polnischen Kriegszustand aufgewachsen ist und ihre Zeit an der Kunstakademie beziehungsweise ihre freie künstlerische Ausbildung mitsamt allen neuen Freiheiten bewusst erlebt hat. Die Waren in den Läden sind noch als Mangelangebote bekannt, da scheint es nur natürlich, dass die Veränderung des Angebots, als spürbarer Umbruch im privaten Lebensraum, zunächst wie eine Verheißung wahrgenommen wird. Es muss aber die Frage gestellt werden, auf welche Weise gerade diese Generation die politischen Umbrüche in ihrem Land auch über die Warenwelt hinaus zum Ausdruck bringt. Wie gehen die KünstlerInnen mit der veränderten Situation um? Welche künstlerische Praxis spiegelt die gesellschaftspolitischen Veränderungen der neunziger Jahre in den Arbeiten der jungen KünstlerInnen?

Die Mitglieder der „Grupa Ładnie“, mit den „Kernfiguren“ Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski und Wilhelm Sasnal, fallen in die von Rottenberg angesprochene Generation von KünstlerInnen. Dabei handelt es sich bei der „Grupa Ładnie“ selbst bereits um Kunst-Geschichte, da der Zusammenschluss von Künstlern heute in der damaligen Form schon nicht mehr existiert. Zusammen mit Marek Firek, einem Lehrenden an der Akademie, sowie mit Józef Tomczyk Kurosawa, einem bereits älteren Modell, der an der Akademie posierte und schnell zum charakteristischen „Maskottchen“ der Gruppe wurde<sup>103</sup>, gründeten die drei Künstler Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski und Wilhelm Sasnal, zwischen 1995 und 1996 die Gruppe. Die beteiligten Künstler gehen heute ihren eigenen Ausstellungsprojekten nach und unterliegen nicht mehr den gemeinsamen Gruppenaktionen, was ab einem gewissen Punkt sicher die Spannung in der Entwicklung der Künstler erhöht hat.

Die gemeinsamen Aktionen der „Grupa Ładnie“ aus den neunziger Jahren müssen vor allem als studentische Protestaktionen gegen die sehr konservativ operierende Krakauer Kunstakademie gewertet werden. So beschreibt Sasnal die Strukturen und die Lehrinhalte der Akademie als jenen dem 19. Jahrhundert entsprechend und fügt hinzu: „I felt I had to paint something that would not be appreciated at

---

<sup>103</sup> Józef Tomczyk Kurosawa wird im Rahmen der Aktivitäten der „Grupa Ładnie“ als eigenwilliger Charakter beschrieben der durch scharadeartige Performances sowie seine eigene Art mit Sprache umzugehen schnell zum Star des Krakauer Nachtlebens wurde. Vgl. dazu: Jakub Wygębski, Grupa Kury Kradnie [zu dt. Die Gruppe der Hühnerklauer], in: Art & Business. Sztuka Polska i Antyki, Nr. 10, 2000, S. 30-32, S. 30.

school.“<sup>104</sup> Diese ursprüngliche Ablehnung des an der Kunstakademie gelehnten Stoffes führte vordergründig zu dem Zusammenschluss der Künstler.<sup>105</sup> Dabei waren ihre Aktionen und Konzerte zunächst vielmehr in der Club-Culture und in den Medien, als in der Kunstszene bekannt. Sie trafen sich vor allem in diversen Clubs von FreundInnen, um ihre Musik und ihre Filme zu spielen oder Zeichnungen zu präsentieren. Dabei entstanden in mehreren stadtbekanntem Krakauer Bars und Clubs, wie dem „Club Rentgen“ [zu dt.: „Röntgen“] oder der Bar „Piękny Pies“ [zu dt.: „Schöner Hund“] Wandmalereien.<sup>106</sup> Ab 1998 gab die Gruppe außerdem die wöchentlich erscheinende Zeitschrift „Słynne Pismo We Wtorek“ [zu dt.: „Die berühmte Zeitschrift am Dienstag“] heraus, die Zeichnungen, Comics und Texte der „Grupa Ładnie“ enthielt und auf diversen Aktionen der Gruppe verkauft wurde. Zeitweise luden die Mitglieder der „Grupa Ładnie“ auch befreundete Künstler und Lyriker, wie Marcin Świetlicki, ein, das Heft mitzugestalten. Die Zeitschrift, die meist händisch im Copy Shop entstand und erst 2002 in einer Gesamtausgabe von der „Galeria Raster“ in Warschau als gebundenes Buch herausgegeben wurde, kann als wichtigste gemeinsame künstlerische Äußerung der gesamten „Grupa Ładnie“ verstanden werden und galt als ihr „offizielles Organ“.<sup>107</sup>

Die „Grupa Ładnie“ blieb ein Phänomen in der zeitgenössischen, polnischen Kultur, das „eine Zeitlang so bejubelt wurde, wie sonst vielleicht eine populäre Musikgruppe“<sup>108</sup> und das dazu führte, dass die Gruppenmitglieder sich mit der Zeit in „Słynna Grupa Ładnie“ [zu dt.: „Die berühmte Gruppe Hübsch“]

---

<sup>104</sup> Vgl. dazu: Zawsze Wraca Inną Drogą / Always Return by Another Route. Interview with Wilhelm Sasnal conducted by Andrzej Przywara, in: Plath / Ruf, (zit. Anm. 10), S. 33-40, S. 36, auf polnisch auch erschienen in: Wydawnictwo Krytyki Politycznej (Hrsg.), Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej [Sasnal. Ein Führer der politischen Kritik], Warschau 2008, S. 234-247.

<sup>105</sup> Entgegen Sasnal, behauptet Maciejowski die „Grupa Ładnie“ sei aus einem ähnlichen Interessensspektrum der Künstler entstanden und weil sie sich so gerne trafen, um über „Kunst und Frauen“ zu diskutieren. Vgl. dazu: Marcin Maciejowski. Hübsche Mädchen – Engagierte Bilder. Interview mit Goschka Gawlik, in: Adam-Mickiewicz-Institut (Hrsg.) / Goschka Gawlik (Red. ), Dobrze, in Ordnung. Der Mensch in postkünstlerischen Zeiten, (Ausstell.kat.), Wien / Graz 2002, S. 6-16, S. 7.

<sup>106</sup> Vgl. dazu: Łukasz Gorczyca, Lokale dla bohemy [zu dt.: Lokale für die Boheme], in: Art & Business. Sztuka Polska i Antyki, Nr. 1-2, 2000, S. 12f. Obwohl die Bar „Piękny Pies“ im Jahr 2007 ihren Standort innerhalb Krakaus wechselte, beteiligte sich Marcin Maciejowski abermals mit einer neuen Wandmalerei an der Ausgestaltung des Lokals.

<sup>107</sup> Vgl. dazu: Rafał Bujnowski / Marek Firek / Józef Kurosawa / Marcin Maciejowski / Wilhelm Sasnal / Marcin Świetlicki, Słynne Pismo We Wtorek. Antologia z najlepszej strony [zu dt.: Die berühmte Zeitschrift am Dienstag. Eine Anthologie von ihrer besten Seite], Nr. 10-50 /1998-2000, Warschau 2002. Mit Hilfe der Galerie Raster veröffentlichte Gesamtausgabe der Zeitschriften.

<sup>108</sup> Aus: Marcin Maciejowski im Interview mit Goschka Gawlik (zit. Anm. 105). S. 7.

umtaufen.<sup>109</sup> Auch wenn die gemeinsamen künstlerischen Äußerungen der Gruppe bei diversen Aktionen, Events und in Krakauer Clubs, sowie durch die gemeinsame Herausgeberschaft der Zeitschrift „Słynne Pismo We Wtorek“, zu einer gleichsam erhöhten Identifizierung der Maler als Mitglieder der Gruppe, und weniger zu einer Wahrnehmung der Künstler als Individuen führte, müssen die zu dieser Zeit entstandenen Malereien auch als einzelne Äußerungen eines jeden Künstlers verstanden werden. Wie Marcin Maciejowski im Interview mit Goschka Gawlik betont:

„Die Sache ist, dass jeder von uns damals Bilder gemalt hat. Und wenn wir sie zeigten, gemeinsam oder auch allein, wurde damit sofort der Name der Gruppe assoziiert, obwohl wir als „Gruppe Hübsch“ nur während der Studienzeit auftraten. Wir betrachteten aber unsere Malerei unabhängig von den Gruppenausstellungen.“<sup>110</sup>

Polemisch könnte man es so formulieren: Als künstlerische „Boy Band“ wurden die Maler mit ihren Aktionen landesweit berühmt. Wie aber auch in der Popindustrie häufig zu beobachten, erzeugte die Gruppenzugehörigkeit eine Identitätskrise. Dadurch, dass die Künstler sich nicht mehr über sich selbst, sondern lediglich über ihre gemeinsamen künstlerischen Äußerungen definiert fühlten, entstand so etwas wie ein inhaltliches Vakuum, das zwingend zum Zusammenbruch der Gruppe und zur Herausbildung von eigenständigen künstlerischen Karrieren führen musste. Das Ende der „Grupa Ładnie“ setzte nahezu wehmütig schleichend ein und ist auch für die ehemaligen Mitglieder nicht genau zu bestimmen. Man kann sagen, dass sich die Künstler ab circa 2001 von ihrer Gruppenzugehörigkeit lossagten. Trotz einiger Veranstaltungen mit dem Titel „Die Auflösung der Grupa Ładnie“ wurde allerdings nie ein eindeutiger Schlussstrich unter die Aktivitäten der Gruppe gezogen. So äußert Marcin Maciejowski gegenüber Goschka Gawlik, dass er bis heute selbst nicht wisse, ob die „Grupa Ładnie“ noch existiere oder nicht.<sup>111</sup> Währenddessen distanziert sich Wilhelm Sasnal mittlerweile klar von seiner damaligen Mitgliedschaft zur Gruppe und erklärt auch die thematische Verbundenheit mit den ehemaligen Gefährten für beendet.<sup>112</sup> Das Thema der „polnischen Straße“ und die Auseinandersetzung mit

---

<sup>109</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 8.

<sup>110</sup> Aus: Ebd., S. 8.

<sup>111</sup> Aus: Ebd., S. 8.

<sup>112</sup> Vgl. dazu: Wilhelm Sasnal im Interview mit Andrzej Przywara, (zit. Anm. 104), S. 35.

der Werbeästhetik sei eine Reaktion der „Grupa Ładnie“ auf das „neue kapitalistische Polen“ gewesen, das für ihn aber mittlerweile als künstlerisches Thema der Vergangenheit angehöre.<sup>113</sup> Die Auflösungsveranstaltungen hingegen können vermutlich als so inflationär gesehen werden, so dass die Künstler aufgrund der Verwirrung um die (Nicht-) Existenz der Gruppe selbst bis heute noch immer mit den damaligen Aktionen in Verbindung gebracht werden.<sup>114</sup>

Die postulierte Schönheit der westlichen Warenwelt, sowie das Interesse am Aufkommen von Massenmedien westlichen Maßstabs waren für Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski und Wilhelm Sasnal zu Beginn eine wesentliche Inspirationsquelle. Die Konfrontationen mit Medien und Bildern aus ihrer privaten Welt werden zu ihrer Bildwelt. Das flüchtig gesehene „Image“, das für Medien oder Werbung ausschließlich für das „momenthafte Sehen“ konzipiert ist, wird von den Malern in seiner Augenblicklichkeit mit Pinsel und Ölfarben eingefroren, monumentalisiert, seiner ursprünglichen Bestimmung beraubt und damit auch neu kontextualisiert. Meist wurde von Sasnal, Bujnowski und Maciejowski der Grundton des ursprünglichen Bildes verdinglicht oder banalisiert. Zur Klassifizierung der „Grupa Ładnie“ Arbeiten, sowie für verwandte künstlerische Arbeiten wurde von mehreren polnischen KunsthistorikerInnen der Begriff „Pop-Banalismus“ eingeführt.<sup>115</sup>

Charakteristisch für den „Pop-Banalismus“ war der Rückgriff auf die üblichen Strategien der Werbewirtschaft. So entschlossen sich die Künstler beispielsweise die Ausstellung „Grupa Ładnie w D’Arcy“ in der renommierten internationalen Werbeagentur D’Arcy Masius Benton & Bowles in Warschau abzuhalten, womit sie ihre Malereien letztendlich wieder an den Ursprungsort der Ästhetik ihrer

---

<sup>113</sup>Vgl. dazu: Jestem polskim malarzem, Sławomir Sierakowski rozmawia z Wilhelmem Sasnałem [Ich bin ein polnischer Maler, Sławomir Sierakowski redet mit Wilhelm Sasnal], in: Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej (zit. Anm. 104) S. 6-22, S. 6f.

<sup>114</sup>Tatsächlich ist noch im Jahr 2005 eine Wandmalerei in der Krakauer Bar ŁUBU - DUBU entstanden die unter die Autorschaft der „Grupa Ładnie“ fällt. Es ist zu vermuten, dass sie ohne die Beteiligung Sasnals entstand. In einem im Juni 2006 in Krakau geführten Interview beklagt sich Sasnal so auch zum wiederholten Mal dass er nun, da er in Krakau ist, Fragen zu seiner Vergangenheit bei der „Grupa Ładnie“ beantworten müsse. Vgl. dazu: Z Wilhelmem Sasnałem rozmawiają Paweł Dunin-Źasowicz, Maciej Piotr Prus i Maciej Świetlicki. Nie wiedzialem, co to Bauhaus [zu dt.: Mit Wilhelm Sasnal reden Paweł Dunin-Źasowicz, Maciej Piotr Prus und Maciej Świetlicki. Ich wusste nicht was Bauhaus ist], in: Ebd., S. 270-281, S. 278. (zuerst erschienen in Lampa, Nr. 7-8, 2006).

<sup>115</sup>Vgl. dazu: Łukasz Gorczyca / Michał Kaczyński, Pop banalizm, in: Katarzyna Jędrych (Hrsg.), Grupa Ładnie w D’Arcy (Ausstell.kat.), Warschau 2000, keine Seitenangaben, sowie: Grzegorz Dziamski, Co wniosły do sztuki lata 90? [zu dt.: Was brachten die 90er für die Kunst hervor?], in: Halina Gajewska (Red.), Sztuka lat 90. [zu dt.: Kunst der 90er], S. 29-39, besonders: S. 32f.



Sujets zurückführten – die Werbebranche.<sup>116</sup> Weiters gründete „Grupa Ładnie“ Mitglied Rafał Bujnowski, noch als Student, die „Galeria Otwarta“ [zu dt.: „Offene Galerie“], die ebenfalls ironisierend auf die Krakauer Kunstszene einwirkte. Zwischen Frühjahr 1998 und 2001 stellte er im Rahmen des Projekts der „Galeria Otwarta“ in der Innenstadt Krakaus bis zu drei (zeitweise allerdings auch nur eine oder zwei) handelsübliche Werbeflächen auf, die sowohl von den Künstlern der „Grupa Ładnie“, als auch von anderen jungen polnischen KünstlerInnen, mit Original-Kunstwerken bespielt wurden (Abb. 10 und Abb. 11). Er nutzte somit einerseits die Strategien der Werbeindustrie mit großformatigen Reklamewänden an stark frequentierten Orten der Stadt Aufmerksamkeit zu erregen, andererseits karikiert er durch die Bespielung der Werbeflächen mit „Originalen“, die zum Teil gratis von Passanten mitgenommen werden konnten, oder günstig in der benachbarten Trafik [auf poln.: „Ruch“] zu erstehen waren, die klassischen Marktstrategien des Kunstmarkts.<sup>117</sup>

Auch wenn die drei Künstler sich darüber einig sind, der nationalkonservativen polnischen Gesellschaft über den ironischen Weg zu begegnen, ist der Zugang der Künstler zu banalistischen Motiven ein durchwegs unterschiedlicher. Marcin Maciejowski ist hier derjenige, der am meisten mit einer medial vermittelten Werbeästhetik spielt und diese mit seinen Bildern auch polemisch zur Schau stellt. Seine Bilder sind oftmals in grellbunten Farben gemalt oder, demgegenüber konträr, in nahezu klassischem schwarz-weiß gehalten. Sein ironischer Kommentar gilt der polnischen Gesellschaft, wenn er eine Gruppe gesichtsloser Männer zeigt, die vor einem Meer von rot-weißen polnischen Flaggen steht (Abb. 12). Dabei legt er einem durch ein Mikrofon gekennzeichneten „Sprecher“, der mit erhobenem Zeigefinger zentral im Bild gezeigt ist, die Worte „– Protestujemy przeciwko tolerancji“ [zu dt.: „– Wir protestieren gegen Toleranz“] mit einem einfachen Textband am unteren Rande des Bildes in den Mund. Eine solche Szene

---

<sup>116</sup> Die Ausstellung fand vom 3. August bis zum 31. September 2000 statt. Als Frontispiz des Katalogs diente Bujnowskis Malerei einer Tafel, die zu seiner Reihe von Bildern über Gegenstände zählt. Auf die Tafel wurde der Titel der Ausstellung „Grupa Ładnie w D’Arcy“ appliziert (Abb. 9). Vgl. dazu: Katarzyna Jędrych (Hrsg.), (zit. Anm. 115).

<sup>117</sup> Diese Strategie folgt mitunter schon Claes Oldenburg, der 1961 in New York ein Ladenlokal anmietete, um seine Kunst günstig feilzubieten. Vgl. dazu: Martin Hentschel / Thomas Janzen (Hrsg.), POW! Werke der Pop Art aus der Sammlung Lauffs (Ausstell.kat.), Krefeld 2002, S. 5. Zum Programm der „Galeria Otwarta“, vgl. Łukasz Gorczyca / Michał Kaczyński, Galeria Otwarta, in: Katarzyna Jędrych (zit. Anm. 115), keine Seitenangaben. Sowie: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki (Hrsg.), Rafał Bujnowski. Malen Painting Malowanie, (Ausstell.kat), Krakau 2005, S. 100.

kann als Abbild der fundamentalistisch-konservativen Kräfte in Polen verstanden werden, die jährlich aufs Neue gegen Veranstaltungen wie die Festivals der „Kultura dla tolerancji“ [zu dt.: „Kultur für Toleranz“] oder den „Marsz Równosci“ [zu dt.: „Marsch der Gleichheit“] protestieren.<sup>118</sup> Zum großen Teil werden diese Festivals von LGBTQ-AktivistInnen organisiert und die Widerstände kommen vor allem aus den katholisch-konservativen Kreisen Polens, ebenso wie aus Neonazigruppen, die regelmäßig sehr öffentlichkeitswirksame antihomosexuelle Kampagnen initiieren und versuchen, mit allen Mitteln gegen die AktivistInnen vorzugehen.

Rafał Bujnowski hingegen nimmt die Serialität der Massenproduktion selbst zum Anlass, um malerische Bezüge zu erzeugen. Er malt Bilder, die von Form und Gestalt einen handelsüblichen Ziegelstein (Abb. 13) oder eine industriell produzierte Videokassette (Abb. 14) imitieren und in ihrer hohen Auflage von jeweils 100 Stück den Originalbegriff der Malerei ironisieren. Indem die Auflage schon selbst eher an eine industrielle Fertigung, statt an eine einzigartige Malerei mit Originalitätsanspruch denken lässt, macht er sich selbst zu einem industriellen Fließbandproduzenten mit konzeptuellen künstlerischen Ansätzen.

Wilhelm Sasnal wiederum spielt mit polnischer Vergangenheit, politischer Gegenwart und verschiedenen Medien, um seine Handlungsweisen als Maler und Filmemacher in Polen zu dechiffrieren. Er zeichnete das Comic „Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001“ [zu dt.: „Das tägliche Leben in Polen in den Jahren 1999-2001“]<sup>119</sup> (Abb. 15 und Abb. 16), das vollkommen auf seinem ehemaligen Lebensumfeld beruht und indem er seine eigene Lebenssituationen in dieser Zeit mit wenigen Strichen graphisch festhält. In seiner Erzählung von sich und seiner Freundin Anka, der Geburt des gemeinsamen Sohnes Kacper, von Arbeitslosigkeit und den ersten erfolgreichen Schritten als Künstler wird deutlich, wie sehr die Zeit von Unsicherheiten und Umbrüchen geprägt war. Als wiederkehrendes Motiv tauchen immer wieder Handys, Musikanlagen und andere elektronische Geräte auf, die – nach Carina Plath – „als Zeichen für Ereignisse und Einflüsse“<sup>120</sup> verstanden werden können. Obwohl die Geschichte des jungen Malers alltäglich Banales erzählt, kann hier anhand einer subjektiven Erzählweise

---

<sup>118</sup> Vgl. zu polnischen Festivals, die zu Toleranz aufrufen: <<http://www.tolerancja.org.pl/>> (Stand: 25.02.2008).

<sup>119</sup> Vgl. dazu: Wilhelm Sasnal, *Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001* (Künstlerbuch), Warschau / Krakau 2001.

<sup>120</sup> Aus: Carina Plath, *Moście*, in: Plath / Ruf (zit. Anm. 10), S. 9-16, S. 11.

prototypisch das Leben innerhalb einer transformierenden Gesellschaft wahrgenommen werden und Sasnals „Figur [wird] zum Stellvertreter für die in den 1970er Jahren in Polen geborenen.“<sup>121</sup>

Das Kopieren, Transkribieren und damit einhergehende Umdeuten bereits vorhandener Bilder in ein anderes Medium, sowie das Beschränken auf Inhalte und Motive mit zumeist leicht lesbarem Inhalt, ist dabei die allen Künstlern der „Grupa Ładnie“ gemeinsame Strategie und eine übliche künstlerische Form popkultureller Bilder, deren Charakter, wie Christian Höller zeigt, oftmals auf „Imagetransfers – von Popkontexten aus und diese hinein“ beruht.<sup>122</sup> Höller unterscheidet zwischen drei verschiedenen Ebenen, auf denen „Imagetransfers“ in unserer kulturellen Umgebung passieren. Zum einen spricht er von einer „Individuierung durch Popbilder“; einer Strategie, die sich durch alle sozialen Schichten zieht und vermehrt eingesetzt wird, um das eigene Leben imagegerecht von Popmomenten durchdringen zu lassen.<sup>123</sup> Zum anderen spricht er von „Imagetransfers“ auf einer institutionellen Ebene, wenn es zu „Austauschbeziehungen zwischen Popkultur und der sie ergänzenden, aber mitkonstituierenden Batterie von Sport, Mode, Spielfilm, Kunst, Computerkultur (...)“<sup>124</sup> kommt. Diese Form des Transfers lässt sich besonders gut in der Werbemaschinerie beobachten. Und schließlich meint „Imagetransfer“ bei Höller auch die „Übertragungs- und Verschiebungsprozesse, die zwischen verschiedenen oder sich nur teilweise überlappenden kulturellen Kontexten stattfinden“,<sup>125</sup> wenn beispielsweise etwa ein lokales Phänomen, wie die HipHop Musik der South Bronx auf einmal zu einem Phänomen der globalen Musikindustrie wird.

Die „Grupa Ładnie“ beteiligt sich kaleidoskopisch an allen drei Ebenen des soeben skizzierten Imagetransfers-Konzepts. Die Mitglieder haben aufgrund ihrer Selbstinszenierung bei frühen Aktionen den Status von lokalen „Popstars“ erreicht und bedienen sich der industriellen Maschinerie popkultureller Bilder, um diese in

---

<sup>121</sup> Aus: Ebd., S. 11.

<sup>122</sup> Vgl. dazu: Christian Höller, Pop Unlimited? Imagetransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur, in: ders. (Hrsg.), Pop Unlimited? Imagetransfers in der aktuellen Popkultur, Wien 2000, S. 11-27.

<sup>123</sup> Christian Höller erwähnt hier Tony Blair als Beispiel, der 1997 als neuer Premierminister des Vereinigten Königreichs mit einer Fender Gitarre unter dem Arm in die Downing Street Nr. 10 einzog. Andernorts kann die Aneignung von Popimages aber auch zu Selbstermächtigungsmomenten führen. Vgl.dazu: Ebd., S. 15.

<sup>124</sup> Aus: Ebd., S. 15.

<sup>125</sup> Aus: Ebd., S. 21.

ihre Malereien zu transportieren. Dabei bleibt ihre Kunst, trotz regionaler Anleihen, kein lokales Phänomen, sondern findet auch in anderen Kontexten Widerhall.<sup>126</sup> Die Technik des „Wiederverwertens“ von bereits gesehenen Bildern praktizierte dabei auch schon Andy Warhol, der in seiner autobiographischen Aufzeichnung „Popism“ bereits bekennt, sich nie geniert zu haben, jemanden buchstäblich danach zu fragen, was er nun malen solle. Er schreibt: „(...) Pop comes from the outside, and how is asking someone for ideas any different from looking for them in a magazine?“<sup>127</sup>

Der Krakauer Kunsthistoriker Andrzej Szczerski schreibt in seinem Aufsatz „Malować ładnie“ [zu dt.: „Hübsch malen“] über die Malereien der „Grupa Ładnie“:

„Die Gegenwart aus dem Blickpunkt der Künstler der Grupa Ładnie bezieht sich (...) nicht nur auf die Poesie des Banalen, sondern auch auf eine konkrete Beschreibung des Hier und Jetzt. Wie niemand anderer vermögen sie es, Polen am Ende der 90er Jahre zu zeigen, ein Land der neuen Möglichkeiten und der neuen Hierarchien.“<sup>128</sup>

Ausgehend von der These Mieczysław Porębskis, dass sich das kulturelle Polen zum Ende der neunziger Jahre in einer „subjektiven Leere“ befindet, weil es noch nichts vorzuweisen hat: weder eine Metropole, noch Kunst, noch Mode, analysiert Szczerski in seinem Aufsatz die Arbeiten der Künstlergruppe.<sup>129</sup> Er verweist dabei auf den wichtigen Aspekt der „Gegenwärtigkeit“ in den künstlerischen Äußerungen, die eine genaue Beschreibung Polens zum Ende der neunziger Jahre bedeuten sollen. Der Grund für die Banalität der Bilder liegt laut Szczerski dabei in der zeitgenössischen, polnischen Gesellschaft verortet.<sup>130</sup> In Ermangelung einer kulturellen Substanz, die sich nach Beendigung des stalinistischen Regimes und

---

<sup>126</sup> Vgl. dazu Kapitel 5. 5. dieser Arbeit.

<sup>127</sup> Aus: Andy Warhol / Pat Hackett, POPism. The Warhol '60s, London (1980) 1996, S. 16.

<sup>128</sup> Aus: Andrzej Szczerski, Malować ładnie, in: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Hrsg.), Tomasz Gryglewicz / Maria Hussakowska / Lech Kalinowski / Adam Małkiewicz (Red.), Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu-Uczniowie [zu dt.: Für den Meister Mieczysław Porębski – die SchülerInnen], Krakau 2001, S. 355-351, S. 356.

<sup>129</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 355. Sowie: Mieczysław Porębski, Podsumowanie [zu dt.: Resümee], in: Tomasz Gryglewicz / Andrzej Szczerski (Hrsg.), Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań [zu dt.: Kunst zur Zeit der Volksrepublik Polen. Methoden und Forschungsgegenstand], Krakau 1999, S. 182-183.

<sup>130</sup> Auch abseits der zeitgenössischen polnischen Gesellschaft, merkte Susan Sontag bereits 1965 an, dass „Die Banalität (...), *genaugenommen, immer eine Kategorie des Zeitgenössischen [ist].*“, aus: Susan Sontag, Anmerkungen zu Camp, in: dies., Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Reinbek (1964) 1968, S. 269-284, S. 278.

kommunistischen Systems neu entfalten muss, sind einzig die Werte des neuen, freien Marktes von Belang. Dazu gehört der Konsum neu entstandener Printmedien genauso, wie die Möglichkeit des Kaufs von nun fast allen Waren. Die Malereien der Künstler sind nicht selten Abbilder dieses Gesellschaftswandels; eines Wandels, der sich vor allem auf der Schwelle von Jugendkultur und polnischer Provinzialität abspielt und auch mit derlei Ästhetik verbunden ist. Darüber schreibt Szczerski: „Für die Schönheit haben wir noch keinen Platz, jetzt ist es – erst einmal – [I.M.] hübsch.“<sup>131</sup>

## 5. 2. Wilhelm Sasnal

„Sasnal macht Bleistiftzeichnungen, Tuschzeichnungen, Fotos, Videos, Malereien (...). In seiner Kunst praktiziert er eine Vielfalt der Medien, pflegt er eine Uneinheitlichkeit der Praxis, wie sie bei zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern verbreitet und theoretisch gut abgesichert ist. Er ist ein Künstler „nach Duchamp“, der sich weder verpflichtet fühlt, sich für eine Gattung der Kunst, eine Vorgehensweise zu entscheiden, noch den Anspruch erhebt, eine kohärente künstlerische Identität zu bilden. Er ist ein Künstler im weiteren, im allgemeinen Sinne.“<sup>132</sup>

Wie Ulrich Loock bereits ausführt, ist Wilhelm Sasnals Œuvre ein von Heterogenität gezeichnetes. Derjenige unter den Malerkollegen der „Grupa Ładnie“, der sich bislang am meisten von seiner ehemaligen Gruppenzugehörigkeit distanziert, ist Maler genauso wie Filmemacher. Sowohl in seiner Malerei, als auch in seinen Filmen verfolgt er keine klare stilistische Linie. Skizzenhafte Zeichnungen und Malereien von Gegenständen entstehen parallel zu medienkritischen, transkriptiven Arbeiten, historisch motivierten Bildern, Dokumentarfilmen und Filmen, die sich mit dem Wesen des Mediums an sich auseinandersetzen. Die frühen Arbeiten Sasnals lassen die spätere Stilvielfalt schon erkennen, auch wenn er sich zur Zeit des Bestehens der „Grupa Ładnie“ nur eingeschränkt dem Film widmete. Die Arbeiten, die Sasnals malerische und graphische Anfänge repräsentieren, sind beeinflusst von der popkulturellen Gegenstands- und Warenwelt. In Zeichnungen, in denen er CD-Spieler, Cremedosen, Plattencover und Waschmittelmarken zitiert (Abb. 17 und Abb. 18), genauso wie in dem bereits erwähnten Comicbuch „Życie codzienne w Polsce w

---

<sup>131</sup> Aus: Szczerski, (zit. Anm. 128), S. 359.

<sup>132</sup> Aus: Ulrich Loock, Sasnals Nominalismus, in: Plath / Ruf (zit. Anm. 10), S. 97-108, S. 97.

latach 1999-2001“ (Abb. 16), wird deutlich, dass ihn in dieser Zeit besonders sein eigenes Leben, seine alltägliche Umgebung als Thema seiner künstlerischen Arbeit beschäftigt. Loock beschreibt „[d]iese Fülle von Bildern (...) als gemaltes Inventar von allem, was dem Künstler unter die Augen kam.“<sup>133</sup> Archivähnlich wurden seine Arbeiten im Jahr 1999 in der Krakauer Galerie Zderzak präsentiert. Die Ausstellung trug den Titel „Hundred Pieces“ und nahm mit einer dichten, nahezu willkürlich erscheinenden Hängung den inventarischen Gedanken weiter auf. Es ist eine Pop-Haltung, die hier deutlich wird. Das Thema der Malerei ist die alltägliche Konfrontation mit Gegenständen, Musik, dem Leben, der Architektur, dem Einkaufen in Polen. Der Ausstellungsort, sowie die Präsentationsweise sollten möglichst wenig auratisch sein. Wie schon für Warhols „Pop-Ikonen“ kommen Sasnals Inspirationen in dieser Zeit von außen, aus seinem Umfeld und aus der visuellen Kultur, mit der er täglich konfrontiert ist. Obwohl er damit dem Paradigma der Pop Art nach Leslie A. Fiedler, nämlich Kunst und Leben sowie Elite- und Massenkultur<sup>134</sup>, zusammenzuführen, folgt, lehnt er doch „alles, was an der Pop Art spektakulär sei“<sup>135</sup>, ab. Folglich muss seine Motivation, Bilder seines privaten Lebensumfeldes zu rezipieren, eine andere sein, als sich in diese Tradition zu stellen. Loock schlägt in Folge dessen eine Werkinterpretation vor, die auch die Heterogenität und Gegenläufigkeiten in Sasnals künstlerischer Praxis berücksichtigt. Der Ausgangspunkt seiner Überlegung ist, dass es zwei Pole gibt, zwischen denen Sasnal oszilliert.

„Auf der einen Seite gibt es den Hang zu zweifelsfreier visueller Prägnanz, zur Sichtbarkeit der eindeutig benennbaren Sache, welche die Malerei zu gewährleisten hat. Auf der anderen Seite tritt die Malerei selbst als Gegenstand der Produktion und der Betrachtung hervor, und das, was als

---

<sup>133</sup> Aus: Ebd., S. 99.

<sup>134</sup> Vgl. dazu: Leslie A. Fiedler, Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne [dt. Übersetzung von „Cross the border, Close the Gap“, in: Playboy, Dezember 1969], in: Uwe Wittstock (Hrsg.), Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur, Leipzig 1994, S. 14-39, S. 21. Fiedler veröffentlichte seinen 1968 in Freiburg gehaltenen Vortrag zunächst in der Wochenzeitung „Christ und Welt“ bevor er ihn 1969 im Magazin „Playboy“ publizierte. Fiedlers Entscheidung einen Aufsatz, der die Überwindung zwischen niederer und hoher Kultur zum Thema hatte in einem Erotikmagazin zu veröffentlichen kann als beispielhaft für seine Theorie verstanden werden.

<sup>135</sup> Aus: Loock, (zit. Anm. 132), S. 101. Im Interview mit Andrzej Przywara, erschienen im gleichen Katalogband wie der Aufsatz von Ulrich Loock, bestätigt Sasnal jedoch eine frühere Verbindung zu Pop Art, die nun abgeschlossen ist. Er sagt: „I purposefully broke with Polish post - Pop Art (...). I broke with that whole Ładnie Group situation, which at a certain moment had nothing more to offer, particularly in its group activities.“, in: Wilhelm Sasnal im Interview mit Andrzej Przywara, (zit. Anm. 104), S. 35.

etwas zu sehen ist, verliert sich in Vagheit und Unbestimmtheit, wenn es nicht vollkommen entzogen ist.“<sup>136</sup>

Nach Loock geht es für Sasnal demnach nicht darum, sich in eine künstlerische Tradition zu setzen und Anleihen zu vergangenen Stilen anzunehmen, vielmehr geht es um die Möglichkeiten der Malerei, ihr Wesen selbst und was diese an visuellen Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten eröffnen kann.

Deutlich wird dies in Sasnals Bildern von Flugzeugen, die in den Jahren 1999 und 2000 entstanden sind. In der Malerei von 1999 (Abb. 19) wird eine auf drei Grautöne reduzierte Fläche auf weißem Leinwandgrund sichtbar, die an den Rändern leicht konvex nach außen gewölbt ist und somit an die Darstellung eines Fernsehbildschirms erinnert. Der graue rechteckige Kasten innerhalb des Bildes ist genau in der Mitte quer durch einen Farbunterschied getrennt und markiert damit eine Horizontlinie. Auf der linken Seite des Bildhorizonts positioniert Sasnal ein kleines Flugzeug, das sich entweder auf der Start- oder Landebahn eines Flugplatzes befindet und das einzig gegenständlich identifizierbare Objekt im Bild ist. Die Farbpalette ist reduziert, der einfache Pinselstrich grob aufgetragen. Das mutmaßliche Fernsehbild, das den Ausgangspunkt dieser Malerei stellte, ist nur mit den nötigsten Bildelementen rezipiert. Geht man hier von Ludwig Jäger aus und nimmt an, dass ein transkriptives Verfahren meist zur Lesbarkeit eines Quellbildes beitragen soll, so wird man in diesem Bild Sasnals keine möglichen Lesbarkeitsvorschläge finden, sondern eher die von Jäger ebenfalls konstatierte „Arkanisierung“ des Bildinhalts durch Transkription beobachten können.<sup>137</sup>

Der/die BetrachterIn ist alleingelassen und wird auf die Erkennbarkeit des Flugzeugs, sowie die vage Umraumgestaltung zurückgeworfen. Erst ein Jahr später mit dem zweiten, ähnlich gestalteten Flugzeugbild aus dem Jahr 2000 (Abb. 20) hat auch die bereits im Jahr 1999 entstandene Malerei die Möglichkeit, in einem anderen Licht zu erscheinen. Mit dem Titel „Koniec epopei Pinocheta“ [zu dt.: „Das Ende des Pinochetepos“] und der im unteren Teil der Leinwand applizierten Schrift „Odlot do Chile – koniec epopei Pinocheta. WIELKA BRYTANIA. Po 17 miesiącach w londyńskim areszcie.“ [zu dt.: „Abflug nach Chile - das Ende des Pinochetepos. Großbritannien. Nach 17 Monaten unter

---

<sup>136</sup> Aus: Loock (zit. Anm. 132), S. 101.

<sup>137</sup> Vgl. dazu: Anm. 98 dieser Arbeit.

Arrest in London.“] beschreibt Sasnal diesmal genau, was das dargestellte Flugzeug zeigen soll. Die Gestaltung unterscheidet sich zum früheren Bild nur unwesentlich. Der Horizont wird nun durch eine dunkelgraue wenig bewegte Hügellandschaft markiert und das Flugzeug befindet sich nun nicht mehr am Boden sondern ist, im Abflug begriffen, im oberen Bildteil gezeigt. Die Farbigkeit der Malerei beschränkt sich abermals auf Grautöne, die von unten nach oben heller werdend sich weich ineinander mischen. Die Leinwand ist bis zu den Rändern mit Farbe gestaltet. Keine Außenwölbung deutet mehr auf eine Transkription von einem Fernsehbild hin. Man erfährt nicht, ob Sasnal hier tatsächlich eine Fernseh- oder Zeitungsmeldung kopiert, die mit Pinochets Haftende in London und dessen Rückkehr nach Chile am 2. März 2000 einhergingen oder ob er sich auf sein ein Jahr zuvor entstandenes Flugzeugbild bezieht, das nun eine Bedeutungsebene erhält, die zur Zeit der Entstehung im Jahr 1999 noch nicht erahnt werden konnte und ursprünglich wohl eher eine Malerei war, die im Rahmen seines „inventargleichen Objektfundus“ des flüchtig Gesehenen entstanden zu sein scheint.

Gäbe es aber den schriftlichen Zusatz in der 2000 entstandenen Malerei nicht, so bestünde keine Möglichkeit, das Bild als solches zu lesen. Über den chilenischen Diktator Augusto Pinochet, der im Jahr 2000 nach zweijähriger Haft Großbritannien verlassen hat, gibt lediglich das Geschriebene Auskunft. Das gemalte Motiv selbst transportiert überhaupt keine Aussage über das tatsächliche Geschehen. Wir erfahren nichts über Pinochet und seine Gräueltaten, weshalb er inhaftiert war und warum er zurück nach Chile kehren konnte. Sasnals eklektizistische Malweise, die auch schon in seinen Zeichnungen zu beobachten war, lässt mit der Darstellung des Pinochet Flugzeugs offensichtlich die Frage nach Sichtbarkeiten aufkommen. Gibt man in eine Bildsuchmaschine im Internet die Begriffe „Pinochet“ und „plane“ ein, so werden binnen weniger Sekunden zwei Bilder von einem Flugzeug angezeigt. Das eine, publiziert von der englischen Tageszeitung „Guardian“ (Abb. 21), das andere von der BBC Rundfunkanstalt (Abb. 22).<sup>138</sup> Beide Fotos sollen das Flugzeug zeigen, mit dem Augusto Pinochet Großbritannien verlassen hat. Vergleicht man diese Bilder miteinander, wird deutlich, dass es sich tatsächlich um ein Flugzeug desselben Typs handelt; ob es sich wirklich um dasselbe handelt, vermag man vom Foto her

---

<sup>138</sup> Siehe: <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/662924.stm>> sowie: <<http://www.guardian.co.uk/gallery/galleryguide/0,,192735,00.html>> (Stand: 04.05.2008)



nicht zu sagen. Praktisch könnten die Bilder jedes beliebige Flugzeug des gleichen Typs der Chilenischen Luftwaffe zeigen. Indem Sasnal ein Flugzeug malt und dieses als Pinochets ausgibt, führt er einen Wirklichkeitsanspruch vor Augen, den mediale Pressevermittlung besitzt.

Wie Gabriele Klein und Malte Friedrich in ihrem Aufsatz „Globalisierung und die Performanz des Pop“ beschreiben, gehen immer mehr Ereignisse durch ihre Bildhaftigkeit in ein globales Gedächtnis ein. Hierbei spielt die Überlieferung des Ereignisses, also das transkribierende Moment, eine wesentliche Rolle. Sie schreiben:

„Reale Geschehnisse an einzelnen Orten sind zugleich globale Medienereignisse, die Bildhaftigkeit der Medien bringt die Glaubwürdigkeit des realen Geschehens erst hervor, der Glaube an die Authentizität der Bilder ist der Beleg für die Existenz des Realen.“<sup>139</sup>

Ereignisse und geschichtliche Zusammenhänge werden uns nicht mehr schriftlich überliefert, sondern gehen in der universalen visuellen Sprache als Bilder hinaus in die Welt. Zugleich gelten Fotografien als der Beleg für etwas real Existentes und als ein Beweis für die Wahrhaftigkeit des Ereignisses. Die Absurdität dieser scheinbaren Authentizität eines Fotos von einem Flugzeug führt uns Sasnal mit den zwei entstandenen Flugzeugbildern vor Augen. Obwohl Ersteres aus dem Jahr 1999 zeitlich nicht auf Pinochets Abflug Bezug nehmen kann, weist es in der bildnerischen Gestaltung große Parallelen zur später entstandenen Malerei auf, deren größter Unterschied in dem direkten schriftlichen Verweis auf das Ereignis liegt. Sasnal eignet sich die Strategien der medialen Wirklichkeit an, um diese mit einer aussagegelosen Malerei auf ihre (Un-) Sichtbarkeit zu hinterfragen und die mediale Herbeiführung dieser zu ergründen. Für Ludwig Jäger, der die Neue Medienkritik für obsolet erklärt, da die zunehmende Bildhaftigkeit für ihn lediglich zu einer „Komplexitätszunahme“ statt zu einer vollkommenen Unlesbarkeit der Zeichen und Bilder führt, wäre Sasnals Malerei des Pinochet Flugzeugs wahrscheinlich nur ein weiteres Zeichen im komplexen Bilderkarussell. Es ist nicht erruierbar, auf welches Bild sich Sasnal bezieht, ob er sein eigenes Bild von 1999 transkribiert oder ein medial vermitteltes. Letztendlich ist dies auch nicht wichtig, da es Sasnal beim Transkriptionsverfahren nicht um

---

<sup>139</sup> Gabriele Klein / Malte Friedrich, (zit. Anm. 14), S. 77.

eine Lesbarmachung des Ereignisses geht sondern im Gegenteil um Nihilierung der Lesbarkeit. Der Mehrwert des Bildes liegt also eher im Aufzeigen der medialen Verbreitungen von Ereignissen als im Ereignis selbst.<sup>140</sup>

In anderen Fällen legt Sasnal die Quellen seiner Abbilder viel weiter offen. In den Jahren 2002 und 2003 sind Bilder entstanden, die ihren „Prätex“ in Claude Lanzmanns Film „Shoah“ aus dem Jahr 1985 haben. Lanzmann berichtet in seinem neuneinhalbstündigen Film unter völligem Verzicht auf Archivmaterialien von der Vernichtung der europäischen Juden während des Nazi-Regimes. Die Gespräche mit Überlebenden des Holocausts, zum Teil auch an den Orten der Vernichtung, konfrontieren gleichsam Opfer, ZeugInnen und ZuseherInnen mit der Schwierigkeit, über die Gräuel zu sprechen und erreichen damit eine Form von Unmittelbarkeit, die von Holocaust Dokumentation bislang unbekannt war. Der Film sorgte weltweit für Aufsehen, insbesondere in Polen aber rief er aufgrund des antisemitischen Bildes, das zeitweilig von den EinwohnerInnen Polens gezeichnet wird und die damit einhergehende Infragestellung der Rolle als ausschließliches Opfer des Holocausts, ungeahnte Proteste hervor.<sup>141</sup>

In den Malereien Sasnals könnte die „Distanz zur ursprünglichen Vorlage“<sup>142</sup> des Films größer nicht sein. Die Bilder „Shoah (Translator)“ von 2003 (Abb. 23), sowie „Forest“ aus dem Jahr 2002 (Abb. 24)<sup>143</sup>, zeugen, trotz der augenscheinlichen Differenz zum Film Lanzmanns, allerdings auch von einer merkwürdigen Union des Malers mit dem Filmemacher, die sich darauf gründet, die Momente des Unsichtbaren sichtbar zu machen.

In „Forest“ sind drei Figuren zu sehen, die aus einem von Farbschlieren gekennzeichneten Wald bei Sobibór treten.<sup>144</sup> Das Bild bezieht sich auf eine Szene aus „Shoah“, in der Claude Lanzmann und seine Übersetzerin Barbara

---

<sup>140</sup> Beatrix Ruf ist der gegenteiligen Meinung, dass nämlich Sasnals Bilder nicht im Rahmen einer medienkritischen Atmosphäre zu verstehen sind. Sie schreibt: „Die Bilder Sasnals sind (...) von der kunsthistorisch problematisierten Beziehung der Malerei zum medialen Bild ebenso weit entfernt wie von den kritischen Diskursen um die mediale Manipulierbarkeit der Welt.“ In: Beatrix Ruf, Dokumente der Beunruhigung, in: Plath / Ruf (zit. Anm. 10), S. 17-23, S. 17.

<sup>141</sup> Vgl. dazu: Daniel Passent, Die Fahne beschmutzt. Lanzmanns "Shoah" hat die Polen an ihrer schmerzlichsten Stelle getroffen, in: Die Zeit, Nr. 11, 07.03.1986.

<sup>142</sup> In: Meghan Dailey, Malerei als Aufzeichnung, in: Parkett, No. 70 2004, S. 65-69, S. 68.

<sup>143</sup> Insgesamt hat Wilhelm Sasnal drei Bilder in Anlehnung an Claude Lanzmanns Film gemalt. Auf das nahezu abstrakte Bild „Shoah“, das ebenfalls aus dem Jahr 2003 stammt, soll an dieser Stelle allerdings nicht näher eingegangen werden (Abb. 25).

<sup>144</sup> Im Wandtext der Ausstellung Wilhelm Sasnal. Years of Struggle, die vom 27. November 2007 bis 3. März 2008 in der Nationalgalerie Zachęta in Warschau zu sehen war, wurde fälschlich angegeben, dass die Waldszene, auf die sich Sasnal bezieht in Treblinka gedreht worden sei.

Janica auf den ehemaligen Hilfsweichensteller des Bahnhofs Sobibór Jan Piwonski treffen. Der Pole Piwonski wird von Lanzmann als Zeuge befragt, der die Errichtung des Vernichtungslagers Sobibór, sowie die ersten Transporte in das Lager ab Frühjahr 1942 beobachtet hat. Zu Beginn der Szene sieht man zunächst Lanzmann, Piwonski und Janica von hinten, während sie sich immer weiter von der Kamera wegbewegen. Die Einstellung wird abgelöst von einer Nahsicht auf Lanzmann und Piwonski, wobei die Kamera die redenden Männer bei ihrem Weg durch den Wald begleitet. Piwonski berichtet von den Menschenjagden, die im Wald von Sobibór vor dem Lageraufstand am 14. Oktober 1943 stattfanden.<sup>145</sup> Die Sicht auf die beiden Männer wird dabei immer wieder von Baumstämmen verdeckt. Während Piwonski von den Tücken des Waldes für fliehende Lagerinsassen berichtet und gleichzeitig aber auch von der „Ruhe und Schönheit“ der Wälder spricht, zeigt Lanzmann in einer Zwischensequenz eine Ansicht des Waldes aus der Vogelperspektive (Abb. 26). Das übermächtige Grün, das heute als stiller Rückzugsort einen besonderen Reiz ausmacht, lässt nichts von dem Grauen erahnen, welches vor über 60 Jahren an diesem Ort stattfand. Für die ZeitzeugInnen des Vernichtungslagers Sobibór jedoch, wie Piwonski deutlich zu verstehen gibt, wird dieser Ort hingegen immer mit den Geräuschen verbunden sein, die früher die augenfällige Ruhe durchzogen: Menschengeschrei, Schüsse und Hundegebell. Nach der Aufsicht des Waldes sieht man die Dreiergruppe von vorne aus dem Waldstück auf eine Lichtung treten. Die Kamera ist zunächst relativ nah an den Personen, entfernt sich aber schnell von den ebenfalls sich vorwärts und in Richtung Kamera bewegenden Sprechenden (Abb. 27). Dies ist der Moment, den Sasnal für seine Malerei transkribiert. Die Darstellung des Waldes dominiert, wie im Film auch in Sasnals Bild. Mit breiten Pinselstrichen ist ein undurchsichtiges, schmutziges Grün aus in sich miteinander verwobenen Schlieren gezogen, das fast den gesamten Bildraum einnimmt. Links im Bild befindet sich Jan Piwonski, rechts von ihm und mittig geht Claude Lanzmann, der

---

<sup>145</sup> Der Lageraufstand von Sobibór ist der einzig geglückte Aufstand in einem Vernichtungslager der Nationalsozialisten. Claude Lanzmann dokumentierte diesen eigens mit dem Dokumentarfilm „Sobibor, 14. Oktober 1943, 16 Uhr“ aus dem Jahr 2001, der vor allem auf Interviews mit dem jüdischen Widerstandskämpfer Yehuda Lerner basiert. Lanzmann traf Lerner ursprünglich im Jahr 1979 während seiner Rechercharbeiten zu „Shoah“. Die Berichte Leners formierten eine komplexe, eigenständige Erzählung, so dass Lanzmann es vorzog einen eigenen Film zum Lageraufstand in Sobibór zu machen und das Material nicht in „Shoah“ verwendete. Vgl. dazu: Diedrich Diedrichsen, Claude Lanzmann: Die glückliche Stunde, auf <<http://www.schoah.org/schoah/sobibor.htm>> (Stand: 08.05.2008).

seine Hände tief in die Taschen seiner schwarzen Jacke gräbt, rechts außen sieht man Barbara Janica, die Übersetzerin.

Nach dem Lageraufstand im Oktober 1943 wurde das Vernichtungslager Sobibór von den Nazis geschlossen. Im Winter 1943 pflanzten die Deutschen junge Tannen auf dem Gebiet des Lagers und der Gräber, um alle Spuren auf das Vernichtungslager sowie die Massengräber im Wald zu vertuschen. Piwonski, Lanzmann und Janica bewegen sich im Film auf die Tannen zu, die den bereits vorhandenen Wald ab 1943 noch verdichteten. „Man sah dem Wald nicht an, daß er das Geheimnis eines Vernichtungslagers verbarg.“, sagt Piwonski über seinen ersten Eindruck des Waldes aus dem Jahr 1944. Mittlerweile sind die Pflanzen zu stattlichen Bäumen erwachsen. Es ist kein Unterschied zu den gegenüberliegenden Wäldern mehr sichtbar. Ein Kameranachschwenk über die Bäume beendet die Szene in „Shoah“, deren Interpretation Sasnals den Grundgedanken der Filmszene aufnimmt. Der übermächtige Wald als Protagonist der Szene im Film und in der Malerei ist als Zeuge in Sobibór anwesend. Teilweise gepflanzt und entstanden, um die schrecklichen Gräueltaten zu vertuschen, macht er bei Lanzmann nun das sichtbar, was er eigentlich verdecken sollte. Lanzmann inszeniert in „Shoah“ nichts, genauso wenig dokumentiert er aber auch im klassischen Sinn das Geschehene. Wie Simone de Beauvoir bereits anerkennend schrieb:

„Shoah succeeds in recreating the past with an amazing economy of means – places, voices, faces. The greatness of Claude Lanzmann’s art is in making places speak, in reviving them through voices and, over and above words, conveying the unspeakable through people’s expressions.“<sup>146</sup>

Sasnal nimmt in seiner malerischen Transkription Lanzmanns Gedanken auf, Orte sprechen zu lassen. Hierbei handelt es sich aber um eine zunehmend abstrakte Art des Transkribierens. Für Sasnal spielt es offensichtlich eine große Rolle, die Essenz der Szene, folglich die Bedeutung und Übermacht des Waldes für die Vernichtung und anschließende Vertuschung herauszustreichen. Die Erkennbarkeit der dargestellten Personen ist derart gering gehalten, dass sie zu Staffagen innerhalb des Waldes werden. Die Lesbarkeit der Szene ist somit nicht allein durch die Anschauung gewährt. Vielmehr erfährt man erst durch den Titel,

---

<sup>146</sup> Aus: Simone de Beauvoir, Shoah, in: Stuart Liebman, Claude Lanzmann’s Shoah. Key Essays, New York 2007, 63-65, S. 63.

dass Wilhelm Sasnal hier auf Claude Lanzmanns Film Bezug nimmt. Ist dem Betrachter allerdings der Film bekannt und, um mit Jäger zu sprechen, die „transkriptive Intelligenz“<sup>147</sup> bei den „LeserInnen“ der Malerei vorhanden, verstärkt Sasnal malerisch die Eindrücke des Films: die Übermacht des Waldes, unter der die Menschengruppe erdrückt zu werden scheint.

Bei der Auswahl der Szene könnte für Sasnal auch die Hinterfragung der „Stellung Polens während der Zeit der deutschen Besetzung“<sup>148</sup> eine Rolle gespielt haben. Mit Piwonski bezieht er sich auf einen Zeitzeugen, der selbst von dem Geschehenen betroffen zu sein scheint und nicht, wie viele andere polnische ZeitzeugInnen, die im Film zu Wort kommen, antisemitische Vorurteile repetiert. Aber nicht nur die filmisch-erzählerischen Momente interessieren Sasnal an Lanzmanns Film. Deutlich wird dies an dem Bild „Shoah (Translator)“ (Abb. 23), indem Wilhelm Sasnal auf die Figur der französisch-polnischen Übersetzerin Barbara Janica Bezug nimmt. Janica wird gemäß ihrer Aufgabe als Übersetzerin nur in wenigen Szenen des Films tatsächlich sichtbar. Meist ist nur ihre Stimme aus dem Off zu hören oder sie wird von hinten oder im Profil als Teil einer Menschengruppe gezeigt.<sup>149</sup> Eine der wenigen Szenen, in denen die Kamera für nur wenige Sekunden hauptsächlich auf Janica fokussiert, ist am Bahnhof von Treblinka aufgenommen (Abb. 28). Hier erkennt man für einen kurzen Moment ihre Gesichtszüge, ihre Involviertheit mit den erzählenden Personen, aber auch die angestrengte Fokussierung auf ihre eigentliche Aufgabe, das simultane Übersetzen des Gesagten. Für Sasnal ist die Figur der Übersetzerin eine interessante, da er in ihr eine unsichtbare Mittlerin erkennt, die gleichzeitig wie ein Werkzeug das nicht Sichtbare visualisiert.<sup>150</sup> In seinem Porträt von ihr ist es ihm genauso wichtig, die Unsichtbarkeit ihrer Person während des gesamten Films, sowie ihre Mittlerfunktion herauszustreichen. So ist es ein Einzelporträt, das er von ihr anfertigt; sie allein ist auf der 40 x 30 cm großen Leinwand zu sehen und zugleich auch, indem der Maler ihr die Gesichtszüge mit Farbe und Pinsel raubt, nicht zu sehen. Eigenschaften, die Sasnal an ihr fasziniert haben, wie

---

<sup>147</sup> Vgl. dazu: Kapitel 4 dieser Arbeit.

<sup>148</sup> In: Dailey, (zit. Anm. 142), S. 68

<sup>149</sup> Im Abspann des Films wird Barbara Janica als Übersetzerin für die polnisch-französischen Filmszenen genannt. In einer Szene, in welcher der polnische Lokführer Henrik Gawkowski den Verlauf des Gleises zum Vernichtungslager Treblinka beschreibt nennt Lanzmann die polnische Übersetzerin allerdings Ewa. Sichtbar wird diese hier allerdings nicht. Urteilt man nach dem Klang der Stimme handelt es sich hier tatsächlich um eine weitere Person.

<sup>150</sup> Aus: Wilhelm Sasnal im Interview mit Andrzej Przywara, (zit. Anm. 104), S. 35.

die aktive Bewegtheit in ihrer Übersetzerinnentätigkeit,<sup>151</sup> transportiert er durch einen dynamischen Pinselstrich auch in seiner Malerei. Momente, die während des Films für Janica charakteristisch sind, wie die offensichtliche Unsichtbarkeit ihrer Person während des Films, finden sich ebenfalls in der Malerei wieder. Ihre Frisur deutet sich mit dicken schwarzen Pinselstrichen vor dem grünen Bildhintergrund an. Teilweise verdecken die Pinselstriche das mit heller Farbe gestaltete Gesicht, teilweise verlaufen auch nicht identifizierbare schwarze Linien an ihren Wangenpartien entlang. Die Gesichtsfarbe verschwimmt zu einer Masse aus pastos aufgetragener Farbe. Weder ihre Augen, noch Nase und Mund sind genau, fast nicht einmal schemenhaft zu erkennen.

Zwischen dem frühen Bild eines Flugzeugs aus dem Jahr 1999 und der Malerei, die die Übersetzerin Barbara Janica andeutet, von 2003, liegen vier Jahre und die Beendigung der Gruppenzugehörigkeit zur „Grupa Ładnie“. Es zeigt sich, dass Wilhelm Sasnal sich in dieser Zeit von den banalistischen Motiven seines frühen Œuvres weitgehend losgesagt hat, um sich auf eine Spurensuche der polnischen Vergangenheit zu begeben. Bestehen bleibt aber seine Referentialität auf bereits bestehende Bilder, lediglich die Quelle ist nun vermehrt eine andere.<sup>152</sup>

Rosalind E. Krauss macht sich in ihrem, auf deutsch von Herta Wolf herausgegebenen, Aufsatzband „Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne“<sup>153</sup> auf die Suche nach der indexikalischen Bedeutung von Fotografie und Video für die (abstrakte) Malerei.<sup>154</sup> In Bezug auf Roland Barthes schreibt sie, dass das Besondere eines fotografischen Bildes die tautologische Beziehung von Signifikant und Signifikat ist, deren programmatische Indifferenz zueinander sich lediglich durch marginale Überlegungen zu Bildausschnitt, Verkleinerung und Verflachung unterscheidet. Eine Fotografie ist demnach eine unkodierte Botschaft, die keiner vorherigen Transformation unterlag. Die Spur der Fotografie liegt in der Wirklichkeit und verleiht ihr dokumentarischen Status.

---

<sup>151</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 35.

<sup>152</sup> Fast zeitgleich zu den Bildern aus „Shoah“ malt Sasnal auch schwarz-weiße Bilder, die sich auf Art Spiegelmans Comic „Maus“ beziehen (Abb. 29 und Abb. 30). Statt die bei Spiegelmann auftauchenden Charaktere der Schweine, Katzen und Mäuse aber beizubehalten, befreit Sasnal die Malereien von jeglichem comichaften Charakter und zeigt graphisch gestaltete Innenräume, die die Schrecken der KZ - Baracke nur noch erahnen lassen.

<sup>153</sup> Rosalind E. Krauss, Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne (1985), Hrsg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf, Amsterdam / Dresden 2000.

<sup>154</sup> Unter Index versteht Krauss „den Zeichentyp, der als physische Manifestation einer Ursache entsteht“. Sie nennt Spuren, Abdrücke und Indizien als Beispiele für solche Zeichen, Vgl. dazu: Ebd.: S. 266.

Legt man diese Überlegungen auch auf das Medium des Videos um, so sind die wenigen Bilder Janicas in Claude Lanzmanns Film ebenfalls Bilder einer untransformierten Wirklichkeit. Lanzmann legt eine Spur, einen Abdruck von Realität, den man als Index bezeichnen könnte und den Sasnal aufgreift und selbst transformiert. Er beachtet dabei einerseits Lanzmanns indexikalische Spurensetzungen, die das Sichtbare und das Unsichtbare aufzeigen, und verstärkt diese subtilen Setzungen durch seine Malerei. Sasnal reiht sich damit in eine Tradition von MalerInnen ein, die schon in den siebziger Jahren Verweismechanismen in ihre Malerei integrierten und sei es durch Texte im Bild oder architektonische Präsentationszusammenhänge indexikalische Spuren legten.<sup>155</sup>

Nicht zuletzt wegen der starken Bezugnahme auf Fotografie und Video, aber auch wegen der ähnlich ausgeprägten Heterogenität des Œuvres werden Wilhelm Sasnals Arbeiten oft mit denen Gerhard Richters verglichen<sup>156</sup>, der angefangen von seiner Auseinandersetzung mit dem Sozialistischen Realismus bis hin zu seinen starkfarbigen abstrakten Bildern in seiner künstlerischen Praxis alle möglichen Brechungen herbeigeführt hat. Es ist gleichermaßen auch Sasnals Anliegen, die Fotografie, respektive das Video in seine Malereien einzubeziehen und genauso wie Richter interessiert Sasnal vor allem die (vermeintliche) Authentizität von Bildern. Beide sind innerhalb eines autoritären Gesellschaftssystems aufgewachsen, was sie zutiefst misstrauisch gegenüber Ideologien gemacht hat und zugleich die Frage nach den Möglichkeiten der Darstellbarkeit von Geschichte weckte. Wie Meghan Daily es ausdrückt: „beide [befragen] das Wesen der Erinnerung, der Darstellung und der Malerei zugleich“<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> Für Krauss tauchen die indexikalischen Spuren bei Marcel Duchamp bereits in seinen Arbeiten der fünfziger Jahre auf. Mit der zunehmenden Bedeutung der Fotografie als Repräsentationsmittel für die Kunst der siebziger Jahre (z. B. Fotorealismus, dokumentarische Arbeiten, Videokunst), nehmen die „expliziten Formen des Index“ zu. Vgl. dazu: Ebd., S. 260f.

<sup>156</sup> Vgl. dazu: Dailey, (zit. Anm. 142), S. 67f, sowie: Loock, (zit. Anm. 132), S. 98f und S. 105.

<sup>157</sup> Aus: Dailey, (zit. Anm. 142), S. 67.

### 5. 3. Rafał Bujnowski

„Das Partisanenhafte an Bujnowskis Aktivitäten ist nichts Formelles, kein Stil, sondern es ist erzwungen durch die materielle Welt, die wir selbst geschaffen haben. Diese Welt vermag ihre kulturellen und gesellschaftlichen Funktion (sic!) zu erfüllen. Aber sie erscheint nur dann als die einzig denkbare Wirklichkeit, wenn wir über sie nicht nachdenken, sondern sie als selbstverständlich behandeln, das heißt solange der gesunde Menschenverstand alle Versuche unterdrückt, die verschiedenen Bedeutungen dieser Welt aus dem ewigen Eis zu holen und aufzutauen.“<sup>158</sup>

Ähnlich wie bei Sasnal sind Rafał Bujnowskis Arbeiten niemals allein das Produkt seiner unverstellten Phantasie, sondern gehen von Vorlagen und „Prätexen“ aus. Im Unterschied zu den anderen Mitgliedern der „Grupa Ładnie“ ist der Ansatz seiner Malerei allerdings ein wesentlich konzeptuellerer. Anstatt von Fotos und Filmstills zu transkribieren, suchte er sich die Ursprünge seiner Malerei zu Beginn meist in der gebrauchsgegenständlichen Alltagswelt. Mit Hilfe von Graphik und Malerei stellt er erneut Gegenstände her, die „Dekorationen, Theaterrequisiten und Attrappen ähneln.“<sup>159</sup> Er kopierte Videokassetten (Abb. 14), Ziegelsteine (Abb. 13), Bretter (Abb. 31) und Fernbedienungen (Abb. 32), die alle, aus ihrer eigentlichen Funktion herausgelöst, nichts anderes sind als ein händisch mit Leinwand bespannter Keilrahmen mit Farbüberzug. Dabei sehen seine Malereien trotz ihrer einfachen, multiplen Produktionsweise den von ihnen imitierten Gegenständen täuschend ähnlich. Indem er die malerische Möglichkeit des Illusionismus negiert und bewusst rektanguläre Körper im Maßstab 1:1 nachbaut, nähert er sich zugleich auch einer anderen künstlerischen Gattung: der Skulptur. Eine klare Zuordnung zu einer der künstlerischen Ausdrucksweisen wird von Bujnowski selbst nicht getätigt. Es ist dem Eigentümer seiner Werke überlassen, wie er die von fünf Ansichtsseiten gestalteten Gegenstände begreift: als Malerei, bei der die eine, nicht gestaltete, Rückseite (Abb. 13) an die Wand gehängt wird oder als Skulptur, die im Raum aufgestellt werden kann. Bujnowski selbst präsentierte die Videokassetten Objekte im Jahr 2000 in der „Galeria Potocka“ in Krakau wie echte Videokassetten in den Regalen einer Videothek. Teilweise waren sie auch in mit Luftpolsterfolie ausgelegten Kartons am Boden

---

<sup>158</sup> Aus: Marek Krajewski, Hin zu Metaobjekten. Tendenziöse und aus dem Kontext gerissene Bemerkungen zu Bujnowskis Arbeiten, in: Bunkier Sztuki (Hrsg.), Rafał Bujnowski (zit. Anm. 12), S. 140-148, S. 140.

<sup>159</sup> Aus: Ebd., S. 142.



untergebracht. Nur eine Kassette war im Stil eines Gemäldes an der Wand hängend ausgestellt (Abb. 33).<sup>160</sup> Der Presseinformation zur Ausstellung ist zu entnehmen, dass für die BesucherInnen die Möglichkeit bestand, für einen kleinen Geldbetrag eine Malerei zu erwerben und von Bujnowski den Namen des eigenen Lieblingsfilms in dem dafür vorgesehenem Feld der Kassette vermerken zu lassen.<sup>161</sup> Die Grenze zwischen Galerieobjekt, Malerei und tatsächlichem Alltagsgegenstand schwimmt damit. Wie Maria Anna Potocka es ausdrückt: „The strategic procedure of his art is to prove painting what it is not.“<sup>162</sup> Bujnowski stellt sich mit dieser Herangehensweise ähnlich wie Sasnal in einen Diskurs der postmodernen Tradition. Bujnowski spürt aber nicht dem Wesen der Malerei im Hinblick auf die Fotografie nach, sondern begibt sich auf die Suche nach dem Verhältnis des Objekts, respektive der Malerei, zum Raum. Donald Judd schrieb schon 1965: „Mindestens die Hälfte der besten neuen Arbeiten, die in den letzten Jahren entstanden sind, gehört weder zur Malerei noch zur Skulptur.“<sup>163</sup> Was in den sechziger Jahren allerdings noch abstrakt, minimalistische Raumformen waren, deutet Bujnowski nun in das Figurative um. Für Susanne Küper charakterisiert diese Übersetzung ins Gegenständliche „eine ins Alltägliche, ja Banale gekehrte Umdeutung.“<sup>164</sup> Bujnowskis Intention hinter den Malereien von Gegenständen zielt auch in diese Richtung ab. Vielmehr einer Pop Art Tradition verpflichtet als die späten Arbeiten Wilhelm Sasnals, ist es ihm ein Anliegen den Alltag ins Museum zu holen und umgekehrt.<sup>165</sup> Dem gleichen Gedanken folgend, besitzt das Vervielfältigen in seinen Arbeiten einen hohen Stellenwert. Nicht nur seine Bilder von Gegenständen sind in

<sup>160</sup> Vgl. dazu: Maria Anna Potocka, Rafał Bujnowski. Kasetta video 180 minut, Presseinformation zur Ausstellung, September 2000.

<sup>161</sup> Vgl. dazu: Ebd. Der Preis für den die Videokassetten verkauft wurden, ist leider nicht vermerkt. Bei der Präsentation der Videokassetten im Rahmen der Aktion „Cheap Art from Poland“ (Abb. 34) in der St. Martin’s School of Art in London im Jahr 2000 kostete eine Kassette £19,90. Für den Verkauf in der „Galeria Potocka“ ist ein günstigerer Preis anzunehmen.

<sup>162</sup> Maria Anna Potocka, Rafał Bujnowski, in: Borkowski / Mazur / Branicka (Hrsg.), (zit. Anm. 63), S. 68-73, S. 68.

<sup>163</sup> Aus: Donald Judd, Spezifische Objekte, in: Gregor Stemmrich, Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden / Basel 1995, S. 59.

<sup>164</sup> Aus: Susanne Küper, Rafał Bujnowskis „Cheap art from Poland“ und die Welt der Knappheit, in: Bunkier Sztuki (Hrsg.), Rafał Bujnowski (zit. Anm. 12), S. 132-139, S. 134.

<sup>165</sup> Bei diesem Bestreben ging er sogar soweit, dass er sich als Handwerker verdingte und dem Ausstellungshaus Bunkier Sztuki in Krakau im Rahmen der Aktion „Malowanie – Odnawianie“ [zu dt.: „Malen – Renovieren“] einen neuen Anstrich verpasste. Bujnowskis orange partielle Fassadengestaltung (Abb. 35) ging im Folgenden sogar in das Logo der Kunstinstitution über (Abb. 36). Vgl. dazu: Anna Smolak, Space of Bunkier Sztuki, in: Beata Nowacka-Kardzis (Hrsg.), Sztuka w Bunkrze. Galeria Bunkier Sztuki 1994-2006 [zu dt.: Kunst im Bunker. Die Galerie Bunkier Sztuki 1994-2006], Krakau 2006, S. 27-37, S. 35.

Auflagen von 18 bis 100 Exemplaren erschienen, auch kunsthistorische Beispiele tauchen, in großer Serie kopiert, in seinen Arbeiten auf. So erzielte das Porträt der Mutter des Künstlers James McNeill Whistler aus dem Jahr 1871 (Abb. 37) Bujnowskis Aufmerksamkeit. Den polnischen Künstler interessierte aber nicht das Vordergründige, Offensichtliche an dem Porträtbild im Profil, sondern das im Hintergrund der Malerei gezeigte kleine Landschaftsbild im Bild. Wie Küper in Bezug auf Marcel Proust schreibt, handelt es sich bei dem kleinen Landschaftsbild „nicht um ein besonderes Werk, das man identifizieren könnte, sondern um ein Bild, das zum obligatorischen Einrichtungsstück wurde.“<sup>166</sup> Bujnowski kopiert das Bild, das schemenhaft eine kleine Bucht mit Segelboot vor einer Häuserzeile zeigt, vielfach. Dabei übernimmt er auch malerisch das Passepartout und den dunklen Rahmen des kleinen Bildes in seine Reproduktion (Abb. 38). Den Status eines „Bild im Bild“ erreicht Bujnowskis Kopie, indem der Künstler die Hängesituation in seiner eigenen Wohnung nachstellt und abfotografiert (Abb. 39). Die Fotografie zeigt im Vordergrund seine Frau und sein Kind am Esstisch sitzend während das Kind gerade von der Mutter gefüttert wird. Die Situation gibt elterliche Fürsorge wieder und nimmt damit Bezug auf die Person der Porträtierten als Mutter Whistlers. Vom Bildarrangement stimmt in der zeitgenössischen Fotografie nur noch das Hintergrundbild mit dem Porträtbild von 1871 überein. Die Reproduktion des kleinen Landschaftsbildes hat sich weitgehend als gegenwärtiger Einrichtungsgegenstand in das „neue“ zeitgenössische Umfeld eingefügt. Küper charakterisiert diesen Bildbearbeitungsprozess bei Bujnowski als Glättungen des Inhalts, „bei denen das Dargestellte und damit der Inhalt oder die Bedeutung so weit nivelliert sind, dass sie nur noch als Platzhalter für Kunst zu verstehen sind.“<sup>167</sup> Wenn man nun annimmt, dass Bujnowski die Quelle seiner Reproduktion in diesem Fall aus der „Hochkultur“ zitiert und sie für die heutige Lebenswelt angleicht, liegt man allerdings falsch. Es ist anzunehmen, dass Bujnowski sich auf Whistlers „Arrangement in Schwarz und Grau. Die Mutter des Künstlers“ bezieht, weil es in dem populären Film „Bean“ aus dem Jahr 1997 eine prominente Rolle einnimmt. Der aus der gleichnamigen Comedy-Serie bekannte „Mr. Bean“, gespielt von dem englischen Komikers Rowan Atkinson, wird hier als Museumswächter der National Gallery in London auf eine Kurierreise nach Los Angeles geschickt, bei

---

<sup>166</sup> Aus: Küper, (zit. Anm. 164), S. 134.

<sup>167</sup> Aus: Ebd., S. 134.

der er Whistlers Porträt an seinen neuen Ausstellungsort übergeben soll. Der Film endet mit der nahezu völligen Zerstörung des Porträts und war europaweit ein Publikumserfolg.

An Einrichtungsgegenstände angelehnt sind auch weitere Arbeiten Bujnowskis aus den Jahren 2002 und 2004. In seiner Serie „Obrazy do mieszkania“ [zu dt.: „Bilder für die Wohnung“] von 2002 stellt der Künstler verschiedene Motive auf kleinen, standardisierten, viereckigen Leinwänden serienmäßig in einer Auflage von 50 Exemplaren pro Motiv her, um sie dezidiert als Einrichtungsgegenstände günstig jedermann zur Verfügung zu stellen (Abb. 40). Die Motiviken (spielende Kinder am Strand, ein Brautpaar, vier neben- und übereinandergestellte Zitronen, etc.) erinnern dabei an banalistische Bilder der alltäglichen visuellen Kultur und ahmen dekorative Malerei nach, die oftmals in Einrichtungshäusern gekauft werden kann, um die eigene Wohnung zu schmücken. Bujnowski will nichts vortäuschen, nichts beschönigen, keine hohe Kunst vorgeben. Er benutzt standardisierte Motive, um standardisierte Malerei herzustellen. Die Konsequenz daraus ist, dass er seine kleinen „Bilder für die Wohnung“ auch fotografisch dort inszeniert (aber nicht verkauft), wo sie eigentlich hingehören: in einem polnischen IKEA Einrichtungshaus (Abb. 41). Jedes Bild hat dabei schon einen vom Künstler vorgegebenen Bestimmungsort, welchen der Maler ebenfalls in einer Art Grundriss malerisch festhält (Abb. 42). Während die Zitronen und ein farbiges Saftglas für die Küche vorgesehen sind, wird das Hochzeitsbild im Schlafzimmer platziert. Die spielenden Kinder zieren die Wände von Wohn- und Vorzimmer. Offensichtlich ist in dieser Art der Bildproduktion auch ein ironischer Gestus enthalten. Wie in der Mode, beim Essen oder in der Musik trägt der Einrichtungskonzern IKEA im Wesentlichen dazu bei, dass Wohnungen millionenfach über den Globus verteilt gleich aussehen. Die Ästhetik der günstigen selbst zusammengebauten Tische, Kästen und Regale ist zu einer Art globaler Volkskultur geworden, die sich durch alle Schichten zieht und die bis hin zur druckgraphischen Wanddekoration von vorwiegend prominenten KünstlerInnen weltweit Anklang findet. Bujnowski interveniert mit seinen kleinen händisch hergestellten Malereien in die Reproduktionskultur und macht sich selbst die ökonomischen Prinzipien des Konzerns zu Nutze. Wie Krajewski schreibt, wird hierbei die Vorgehensweise zum eigentlichen Kunstwerk: „das Kopieren von Kopien von Kopien, der Versuch Avantgardekunst zu einer von

allen begehrten Kunst zu machen; das Stilisieren der Kunst zu etwas Nützlichem“<sup>168</sup> Im Gegensatz zu gängigen Strukturen des Kunstmarktes ist der Verzicht auf die Einzigartigkeit der Darstellungen bei Bujnowski also programmatisch zu sehen und wird von Maria Anna Potocka wie folgt kommentiert:

„Der Umstand, dass das Bild nur in einem Exemplar auftritt, erhöht seinen Wert und weckt die Begierlichkeit der Sammler. Dahinter steckt die romantische Überzeugung, dass das Bild eine magische Energie hat, die nur ein einziges Mal zu Tage treten kann. Rafał Bujnowski beschloss, möglicherweise unter dem Druck solch pathetischer Überzeugungen, dem nachzugehen. Er nahm Editiermethoden in seine Malerei auf und „übt sich“ in ihnen bei diversen malerischen Problemen. Das manuelle, teilweise von Schablonen unterstützte Wiederholen ein und desselben Bildes bewirkt Veränderungen im künstlerischen Ethos. Vor allem erscheint das Bild schlagartig „billiger“. Und es taucht eine weitere neue Qualität auf: das „Gerede“ der Bilder untereinander.“<sup>169</sup>

Was die polnische Kunsthistorikerin hier konstatiert, liegt auch schon in früheren Arbeiten des Künstlers verankert. Wo während der dreidimensionalen „Bilder“ von Gegenständen der Unterschied zwischen Malerei und Skulptur fließend war, ist das Moment der Differenz zwischen den Bildern hier den Werken immanent. Obwohl nämlich die Produktionsweise mit Hilfe von Schablonen und einfachen stilisierten Personen und Gegenständen für Ununterscheidbarkeit sorgen soll, sind die Bilder händisch angefertigt und damit sind „kleine formale Streitigkeiten“ unter den Bildern vorprogrammiert.<sup>170</sup> Die Dicke des Pinselstrichs, die Art des Farbauftrags, die Kolorierung weisen in jedem Bild kleine Unterschiede auf und entwickeln ein Eigenleben. „Das Problem wird auf den Kampf um die beste Ausformulierung eines vorgegebenen Inhalts reduziert.“, schreibt Potocka.<sup>171</sup> Bujnowskis künstlerische Praxis ist dadurch besonders zweischneidig angelegt. Einerseits entzieht er sich mit derlei Gesten den gängigen Strukturen des Kunstmarkts, der die Aura des Originals fordert. Im gleichen Moment aber bedient der Künstler auch wieder den Markt, indem er ihn mit „Originalen in Serie“ beliefert. Das ganze geschieht selbstverständlich nach dem IKEA-Prinzip, das „Kunst für jedermann“ meint und günstig für eben jedermann zu haben ist.

<sup>168</sup> Aus: Krajewski, (zit. Anm. 158), S. 146.

<sup>169</sup> Aus: Maria Anna Potocka, Die Malerei ist nicht mehr was sie war, in: Bunkier Sztuki (Hrsg.), Rafał Bujnowski (zit. Anm. 12), S. 116-130, S. 120.

<sup>170</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 120.

<sup>171</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 120.

In seiner Arbeit „Ostatni zachowany“ [zu dt.: „Das letzte Erhaltene“] aus dem Jahr 2004 hingegen arbeitet Bujnowski mit einem Einrichtungsgegenstand der besonderen Art. Seine künstlerische Herangehensweise des Duplizierens bleibt wie bei der vorhergegangenen Arbeit „Bilder für die Wohnung“ die gleiche. Die Reproduktion entstammt aber nun nicht mehr seinen eigenen Bildern und findet nicht mehr auf malerischer Ebene händisch statt, sondern bezieht sich nun auf einen Gegenstand aus dem Nachlass des Papstes Johannes Paul II, mit dem er den Geburtsort Wadowice, 48 Kilometer von Krakau entfernt, teilt.<sup>172</sup> Das Geburtshaus des 2005 verstorbenen Papstes wurde in der Kleinstadt als Museum eingerichtet. Das einzig erhaltene Möbelstück aus dem Elternhaus Johannes Pauls II ist ein Regal, das Bujnowski von ausgebildeten Restauratoren originalgetreu in achtfacher Ausführung nachbauen ließ (Abb. 44) und damit auf „das geradezu fetischistische Verhältnis der Polen zu Johannes Paul II“<sup>173</sup> verweisen konnte. Es wundert nicht, dass Bujnowski eine offizielle Genehmigung des Bischofs von Krakau brauchte, um die Replik anzufertigen, da der ehemalige Papst als etwas Unangreifbares ikonengleich verehrt wird.

Bei den Nachbildungen des Regals war es Bujnowski wichtig, auch die Schadstellen, Kratzer und Flecken im Holz zu berücksichtigen, ein Punkt, der sich konzeptuell gegenläufig zu seinen Malereien verhält, da er hier nicht pedantisch auf eine perfekte 1:1 Kopie achtet. Wie Susanne Küper zeigt, stehen die Regalrepliken in Referenz zu Marcel Duchamps Nachbildungen von 14 seiner Ready Mades für die Mailänder Galerie Schwarz. 50 Jahre nach der Entstehung der Ready Mades gab der französische Künstler im Jahr 1964 in einer limitierten Auflage von ebenfalls acht Stück seine Fundstücke serienmäßig heraus und ironisierte damit selbst ihr Prinzip.<sup>174</sup> Wie Küper schreibt, „zollte [Duchamp] dem Sachverhalt seinen Tribut, dass auch jene Objekte, die insofern völlig unkünstlerisch waren, als es sich um einfache Alltagsgegenstände handelte, (...) mit dem Siegeszug der amerikanischen Pop Art zu den wirkungsgeschichtlich wohl bedeutendsten Werken des zwanzigsten Jahrhunderts wurden.“<sup>175</sup> Bujnowskis Prinzip in Bezug auf das Regal des Papstes ist ähnlich, die gleiche

---

<sup>172</sup> Diesem Umstand zollt Bujnowski auch in seiner Serie der Papst Bilder Tribut, die wie bereits die IKEA Bilder ebenfalls unter dem Titel „Bild für die Wohnung“ als Multiplen entstanden sind (Abb. 43).

<sup>173</sup> Aus: Krajewski, (zit. Anm. 158), S. 146.

<sup>174</sup> Vgl. dazu: Dieter Daniels, Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992, S. 227.

<sup>175</sup> Aus: Küper, (zit. Anm. 164), S. 134.

Anzahl der Repliken hinsichtlich der „Duchampschen Polemik“ augenfällig.<sup>176</sup> Das Regal ist nur dadurch nobilitiert, dass es aus dem Haus des Papstes stammt; es handelt sich um einen Gebrauchsgegenstand, der als solcher Fetischobjekt wurde.

Liest man nun Bujnowskis künstlerische Herangehensweise mit Ludwig Jägers Theorie der „transkriptiven Verfahren“, wird deutlich, dass es sich bei Bujnowskis künstlerischer Praxis um ein genuin transkriptorisches Verfahren handelt, da er die Gegenstände kopiert und somit auch transkribiert. Der Maler will seine Sujets zwar nicht primär umdeuten, lesbar machen oder arkanisieren, und doch enthalten sie eine „Bewertungsinstanz“ des Künstlers, „insofern als sie uns zum Nachdenken über die Dinge anregen, mit denen unsere Welt angefüllt ist.“<sup>177</sup> Die Ähnlichkeit zum Gegenstand ist bei Bujnowski nicht verschleiert. Genauso offensichtlich ist aber auch, dass es sich um eine „Atrappe“ dessen handelt, was er zeigen will. Die Transkription erfüllt hier die Funktion den/die BetrachterIn zur Reflexion über das Umgehen mit dem alltäglichen Lebensumfeld anzuregen.

#### **5. 4. Marcin Maciejowski**

„Marcin Maciejowski (...) widmet seine Malerei dem zeitgenössischen Menschenbild und der Erkundung sozialer Verhaltensmuster im städtischen Lebensumfeld. Topmodelle, Schauspielerinnen, Freundinnen oder einfach nur schöne Frauen tauchen in seinen Bildern demokratisch gleichbehandelt neben bekannten Boxern- und Politikergesichtern auf. Fetzig, comicshaften Texte begleiten die Alltagsheldinnen in einer bunten, hochsensibel gemalten Mischung aus Komik, Fiktion und Tragik. Die bewegte Ausschnitthaftigkeit seiner Bilder ermöglicht den Rezipienten eine schnelle Orientierung, auch denen unter ihnen, die keine ausgeprägte Beziehung zur Kunst haben.“<sup>178</sup>

Wirft man einen Blick auf manche Arbeiten von Marcin Maciejowski, so scheint sich dem/r nicht aus Polen stammenden BetrachterIn eine Welt zu eröffnen, die viel eher im Absurden oder Grotesken zu Hause ist, als tatsächlich in der gegenwärtigen Wirklichkeit, wie polnische KunsthistorikerInnen nicht müde

---

<sup>176</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 134.

<sup>177</sup> Aus: Krajewski, (zit. Anm. 158), S. 148.

<sup>178</sup> Aus: Goschka Gawlik, Trafik. Kunst, Wien 2000, keine Seitenangaben.

werden zu betonen.<sup>179</sup> Wenn der Maler schwärmerisch von seiner Begeisterung zu gemusterten Pullovern als liebstes Kleidungsstück für seine ProtagonistInnen spricht, hat man den Eindruck, er spreche von der polnischen Provinz, in der seine „Pullovermenschen“ bevorzugt leben, als einer bürgerlichen Wunderkammer des 17. Jahrhunderts, die er mit Vorliebe für das Exotische studiert.<sup>180</sup> Die Pullover, genauso wie die Trainingsanzüge der von Maciejowski abgebildeten „Dresiarzy“, resultieren dabei nicht nur in farbenfrohen Bildern, sondern geben vorwiegend auch ein folkloristisches Bild der postsozialistischen Gesellschaft wieder. Über die Kleidung der Dargestellten versucht Maciejowski dabei einen bestimmten gesellschaftlichen Typus beziehungsweise ein Muster zu konstruieren, welches seiner Meinung nach für Teile der polnischen Gesellschaft repräsentativ ist. Der schmale Grad zwischen Affirmation und bissiger Satire, dem seine ProtagonistInnen ausgesetzt sind, stellt für ihn die malerische Herausforderung dar.

In der großformatigen Malerei aus dem Jahr 2001 mit dem Titel „Bóg się gniewa“ [zu dt.: „Gott ist zornig“] (Abb. 45), über die es im Sammlungskatalog der Zentrums für zeitgenössische Kunst Ujazdowski in Warschau lediglich heißt, „es verweist auf die Mentalität von Kleinstadtbewohnern“<sup>181</sup>, eröffnet Maciejowski eine merkwürdige Szenerie von Menschen, Gesten, Architektur und einer alles überblickenden Jesusfigur vor gelbem Hintergrund. Die dargestellten Personen befinden sich weder in einem klar definierten Außen- noch im Innenraum; ihre Proportionen erscheinen aus der Welt entrückt. Die Körpergröße der drei im Vordergrund befindlichen Personen übersteigt das in der rechten unteren Bildecke gezeigte Haus, dessen Dach gerade neu gedeckt wird. Einerseits patronisierend erhebt der zentral im Bild dargestellte Mann im blau gemusterten Pullover die linke Hand über das Haus, andererseits erscheint sie auch wie zum Hitlergruß

---

<sup>179</sup> Zum Gegenwartsbezug Maciejowski, vgl. Andrzej Szczerski, Marcin Maciejowski, in: Jan Michalski (Hrsg.), Marcin Maciejowski. Polska, (Ausstell.kat.), Galeria Zderzak, Krakau 2001, S. 61-65, S. 62, oder Adam Budak, Die dominante Fiktion oder Verlockungen einer Künstlerfrisur. Zur Typologie der gelangweilten Gesellschaft, in: Goschka Gawlik / Renate Kainer (Hrsg.), Marcin Maciejowski. Zachowujmy się normalnie / Let's behave normally, (Ausstell.kat.), Wien 2003, S. 112-121, S. 113.

<sup>180</sup> Vgl. dazu: Marcin Maciejowski im Interview mit Goschka Gawlik (zit. Anm. 105), S. 15. Hier heißt es: „ (...) Pullovermenschen erleben interessante Abenteuer. Deshalb „stelle ich sie an“ für meine Bilder. (...) Ich persönlich schwärme für gemusterte Pullover.“

<sup>181</sup> Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (Hrsg.), Kolekcja 04 / Collection 04. 2001-2005, (Sammlungskat.), Warschau 2005, S. 331.

erhoben zu sein. In seiner rechten Hand hält er einen weißen Gegenstand, der wie ein Stein geformt ist, den er im nächsten Moment werfen möchte. Über seine tatsächlichen Intentionen lässt Maciejowski den/die BetrachterIn im Unklaren. Nicht zuletzt seine Frisur und sein schmaler Oberlippenbart lassen jedoch nichts Gutes erahnen und wecken Assoziationen zu den charakteristischen Köpfen Nazi-Deutschlands. Hinter dem dargestellten Haus, in der oberen rechten Bildhälfte stehen ein Mann und eine Frau gerade nebeneinander. Sie sind jene von Maciejowski charakterisierte „Pullovermenschen“, deren wollene Kleidung mit Tiermustern verziert ist. Die Hände haben beide fromm vor dem Bauch übereinandergeschlagen. Ihr Blick wendet sich von dem mutmaßlichen Angriff auf das Einfamilienhaus ab und zur überdimensionierten Jesusfigur im linken Bildraum hin. Bei genauerem Hinschauen sieht man, dass der aureolenartige rosa rote Kreis, der die von einem Heiligenschein gekrönte Jesusgestalt umgibt, die Funktion eines „Vergrößerungsglases“ erfüllt. Die gleiche Jesusgestalt erwächst nämlich noch ein weiteres Mal aus dem Schornstein des im linken Bildraum gezeigten Hauses, vor dem sich eine Menschengruppe von vier Personen, nun korrekt im Verhältnis zum Haus proportioniert, im Gespräch zusammenfindet. Fasst man die Malerei Maciejowskis als charakteristisch für die polnische Bevölkerung auf, so zeichnet sich hier ein satirisch böses Bild einer nationalkonservativen katholischen Gesellschaft. Das Einfamilienhaus, aus dessen Schornstein prominent Jesus erwächst, könnte dabei metaphorisch für über 90 Prozent der polnischen Haushalte stehen, die römisch-katholischen Glaubens sind. Statt allerdings die christlichen Werte der Nächstenliebe und Unterstützung zu leben, ist ihr Glaubenssoll bereits durch den Kirchgang erfüllt. Mit dem Paar im rechten Bildhintergrund charakterisiert Maciejowski die polnische Bevölkerung als „Wegschauer“, die ihren Blick Jesus zuwenden anstatt den Ungerechtigkeiten vor der eigenen Tür. Über all dem schwebt in Maciejowskis Malerei der von einer Aureole eingefasste Jesus, der dem Titel nach zu urteilen in seiner Dreieinigkeit zornig ist. Es bleibt die Frage: auf wen? Maciejowski zwingt die BetrachterInnen sich zu dieser Frage selbst zu positionieren.

Oft spielen Maciejowskis Werke auch zusammen und geben erst in der gemeinsamen Anschauung eine Idee der transformationsbedingten Gesellschaftsziele ab. So gibt er in seinem auf Deutsch unvertitelten Bild „Bei uns



Zuhause herrscht Frieden“ aus dem Jahr 2001 (Abb. 46) ebenfalls die Situation der BewohnerInnen eines Einfamilienhauses wieder. Die Szene könnte in der Mittelklassenidylle einer Vorabendfernsehserie spielen: Der Vater wäscht vor der angrenzenden Garage das Auto, während die Mutter mit ihrer Tochter an der Hand im Vorgarten steht und ihren Sohn auf einem Skateboard, respektive ihre vorbeiziehende Nachbarin beobachtet. Die quadratischen Formen des Satteldachhauses in dem gleichsam quadratisch angelegten Garten vermitteln auf dem rosa Bildhintergrund eine wahre Puppenhausszenarie, während die abgebildeten Menschen zu Staffagen degradiert werden. Mit der säuselnden Bilduntertitelung provoziert Maciejowski geradewegs die Frage, was den Frieden dieser Familie stören wird. Das Bild inszeniert perfekt eine kleinbürgerliche Idylle, bei der noch unklar ist was in weiterer Folge passieren wird. Dass *etwas* passieren wird, scheint allerdings sicher.

Eine mögliche Antwort bietet Maciejowski dann selbst mit seiner, ebenfalls 2001 entstandenen, Arbeit „Staram się, żeby dzieci nie widziały takich scen“ [zu dt.: „Ich bemühe mich, dass Kinder solche Szenen nicht sehen“] (Abb. 47), in dem er eine Frau und einen Mann ohne jegliche räumliche Eingrenzung vor gelbem Hintergrund zeigt. Der Mann steht im rechten Bildrand mit dem Rücken zum/r BetrachterIn, hält in seiner linken Hand eine Bierflasche, während sich seine rechte Hand gewaltvoll in die Kleidung der Frau gräbt. Die stark geschminkte Frau in gemusterten Pullover, wendet sich von ihrem Mann in einer Drehbewegung ab und hebt zum Schutz beide Hände. Es ist eine klassische, fast schon klischeehafte Szene, die häusliche Gewalt an Frauen zeigt und eben nicht im geordneten Vorgarten stattfindet. Der Titel, ebenso wie die Raumlosigkeit der Arbeit, lassen auf die Regelmäßigkeit dieser Szene schließen und bieten womöglich eine Antwort auf die Frage, was den Frieden des vorherigen Bildes stört, wobei Maciejowski klar zwischen öffentlichem und privatem Handlungsraum unterscheidet; was sich tatsächlich hinter den Mauern der kleinbürgerlichen Atmosphäre abspielt, sieht man nicht. Das Moment des privaten Raums, indem es zu gewalttätigen Ausbrüchen kommen kann, wird dabei von Maciejowski nicht explizit verurteilt. Durch den Titel „Ich bemühe mich, dass Kinder solche Szenen nicht sehen“ macht er einmal mehr auf die Fassade aufmerksam, die gewahrt werden soll und nicht auf den Umstand, dass es zur Verhinderung von Gewalt durch erhöhte Transparenz kommen muss. Die

Spannung, die sich durch die Verwendung von Text und Bild ergibt, findet sich in dem Gegensatz von öffentlich und privat wieder.

Schon Élodie Royer hat beobachtet, dass die einzelnen Bilder Maciejowskis sich zeitweise wie Comicstrips zusammensetzen, dabei unterstützt die Präsentation von durchwegs banalen Motiven, sowie die Verwendung von Text im Bild den comicsartigen Charakter. Royer schreibt:

„Maciejowski employs the tools of the comic strip, with his laconic story telling and occasional explanatory phrases, while his bright and contrasting colors along with visual brushstrokes recall influences of socialist realism.“<sup>182</sup>

Der Gebrauch von Schrift als malerisches Mittel hat dabei schon zu Studienzeiten Einzug in Marcin Maciejowskis Malerei gefunden. In mehreren Porträtbildnissen seiner Studienkolleginnen an der ASP in Krakau überführen die im Bild angeführten Bildtitel das Dargestellte in eine weitere, nicht sichtbare Ebene. So ist in dem Bild „Monika maluje NATO bombarduje“ [zu dt.: „Monika malt, die NATO bombardiert“] (Abb. 48) lediglich das stilisierte Brustporträt einer dunkelhaarigen Frau im linken Bildteil zu sehen, die ihren rechten Arm hebt, als würde sie an einer Staffelei malen. Dass sie tatsächlich gerade im Begriff ist zu malen, erfahren wir nur durch den schriftlichen Zusatz Maciejowskis in der rechten Bildhälfte. Der Text enthält, oberhalb des Titels, auch eine Datierung des Porträts: 24-03-99. Das Datum markiert zur gleichen Zeit den Beginn des Kosovokrieges in dessen Folge die UÇK [Ushtria Çlirimtare e Kosovës, zu dt.: Befreiungsarmee des Kosovo] von einigen NATO-Staaten in ihrem militärischen Befreiungskampf gegen die damalige Bundesrepublik Jugoslawien (heute: Serbien und Montenegro) unterstützt wurde. Der Verweis auf den umstrittenen Einsatz der NATO im Kosovokrieg, deren Mitglied Polen seit der NATO-Osterweiterung am 12. März 1999 ist, wird durch das gänzlich banale Motiv der malenden Monika konterkariert.<sup>183</sup> Maciejowski eröffnet hier durch die Verwendung von Text im Bild einen Ausblick auf die Geschehnisse des Jahres 1999, die sich parallel zu seinem Alltag in der Kunstakademie Krakau zugetragen

---

<sup>182</sup> Aus: Élodie Royer, *Now What?*, in: Pascale Le Thorel-Daviot (Hrsg.), *De ma fenêtre. Des artistes et leurs territoires*. Paris 2004, S. 54-57, S. 57.

<sup>183</sup> Die NATO-Osterweiterung, sowie der Beitritt der neuen Mitgliedsländer in die EU wird oftmals als „definitives Ende des Kalten Krieges“ charakterisiert. Vgl. dazu: Boris Groys, (zit. Anm. 3), S. 36.

haben und doch keine offensichtlichen Verbindungen zueinander aufweisen. Die zweite Ebene, welche die Verwendung von Schrift einem Bild zuführen kann, hat dabei schon Walter Benjamin in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ erkannt. „Wegweiser – zur Rezeption einer Fotografie – [I.M.] beginnen ihm [dem Betrachter] gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. (...) In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist ganz klar, daß sie einen ganz anderen Charakter hat als der Titel eines Gemäldes.“<sup>184</sup> Als „Wegweiser“ benutzt auch Maciejowski die Bildunterschriften. Sie sorgen zum Teil dafür, dass das im Bild nicht Sichtbare vor dem inneren Auge des/r Betrachter/Inns erscheint, aber auch dafür dass das Verhältnis zwischen Schrift und Bild dem Sujet eine weitere Ebene zuführt.

Die von Élodie Royer vorangegangene diagnostizierte Verbindung Maciejowskis zu Bildern des Sozialistischen Realismus ist hauptsächlich in der Verwendung einer kräftigen Farbpalette, sowie in seiner malerischen Technik festzumachen. Versuchte der Sozialistische Realismus noch, Romantik und Realismus zu vereinen, so liegt das Bestreben bei Maciejowski eher auf der Verbindung von Kapitalismus, Realismus und Popkultur. Seine HeldInnen sind nicht länger die ArbeiterInnen aus dem Volk, sondern Supermodels wie Claudia Schiffer (Abb. 49), Hollywoodstars in ihren Filmrollen wie Robert De Niro als Travis Bickle in dem Film Taxi Driver (Abb. 50) oder Sportler, wie die Boxer Lennox Lewis (Abb. 51) und Andrzej Gołota (Abb. 52). Und selbst in den Bildern von „normalen Menschen“ der polnischen Provinz werden keine Eigenschaften wie Fleiß und Mut der Dargestellten in sozrealistischer Manier hervorgehoben, vielmehr erscheinen sie bei Maciejowski als das komplette Gegenteil eines arbeitsamen Genossen. Sie sind Gefangene ihrer eigenen Lebensumstände oder erscheinen als naive Opfer der kapitalistischen Transformation und der damit einhergehenden Warenflut (Abb. 8). Dabei vermeidet der Maler jedoch jeglichen offenen Kommentar über das Dargestellte und umgibt seine Bilder lieber mit heimlichem Sarkasmus. So schreibt Dan Adler über Maciejowski:

---

<sup>184</sup> Aus: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935/36), Frankfurt a. M. 2003, S. 21.

„(...) Maciejowski is inspired by banal, mass – produced imagery that he recasts according to his own cynical brand of humor and his vision of a society progressively emptied of communication and compassion.“<sup>185</sup>

Nur kleine Hinweise geben Anhaltspunkte über die Absichten Maciejowskis hinter seinen Bildern. Die Malereien lassen weitgehend offen, wie der Maler selbst zu Modewelt und Boxsport, zu polnischer Provinz und Hollywood steht. Selbst wenn sie satirisch von Sarkasmus durchzogen sind, bleiben sie immer oberflächlich genug, um selbst als Abziehbild der Werbewelt zu fungieren.<sup>186</sup> Wie Goschka Gawlik es ausdrückt, „scheint es in diesen Bildern keine Wahrheit, nur noch Imitation zu geben. Keine Essenz, sondern nur noch Oberfläche. Keine eindeutige Repräsentation, sondern nur noch ein breit zerstreutes Spektrum von Szenarien.“<sup>187</sup>

Was im Folgenden Maciejowskis Entleerung von Essenz für die nationale Identitätskonstruktion Polens bedeutet, analysiert Wolfgang Schlott in seinem Aufsatz über die „Demythologisierung und Ikonisierung des „Polska“- und „Polonia“-Begriffs“.<sup>188</sup> Dabei schließt er, trotz der mit fortschreitender Globalisierung einhergehenden sehr hohen Zahl von Reklameschildern mit Aufschriften international operierender Marken und einer dadurch konstatierten Veränderung des Bewusstseins im Umgang mit „nationalen Symboliken“, eine vollkommen globalisierte Identität aus.<sup>189</sup> Vielmehr beobachtet er, dass sich das globalisierte Warenangebot mit zum Teil auch veralteten staatlichen Zeichen für eine polnische Identität mischen. Er schreibt:

„In der thematischen Auseinandersetzung mit der polnischen Staatssymbolik bedient sich Maciejowski des unerschöpflichen Vorrats an Gebrauchssikonen, wie sie Reklame, Fernsehen, Kino oder Videoclips als Vortäuschung von Realität dem Massenkonsum tagtäglich frei Haus geliefert werden. Dieses kostenlose Angebot aus der neuen kommerzialisierten Welt, setzt Maciejowski in stilisierte Bilder einer

---

<sup>185</sup> Aus: Dan Adler, Marcin Maciejowski at Marc Foxx, in: Art in America, June / July 2004, S. 189.

<sup>186</sup> Selbst bezeichnet sich Maciejowski nicht als Satiriker, sondern als jemanden, der „engagierte“ Bilder malt mit Dingen die sich tatsächlich in der Realität begeben haben. Vgl. dazu: Marcin Świetlicki / Grzegorz Dyduch, Na przykład Marcin Maciejowski [zu dt.: Zum Beispiel Marcin Maciejowski] (Interview mit dem Künstler), in: Wysokie Obcasy [zu dt.: Hohe Absätze], 5. April 2005, S. 57.

<sup>187</sup> Aus: Goschka Gawlik, Blaumann of History, in: Texte zur Kunst, Heft Nr. 50, Juni 2003.

<sup>188</sup> Vgl. dazu: Schlott, (zit. Anm. 68).

<sup>189</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 547.

Warenkultur um, in der sich überlebte Vorstellungsinhalte spätsozialistischer Lebenswelten mit der kapitalistischen Warenwelt mischen. (...) <sup>190</sup>

Die bereits erwähnten Arbeiten Maciejowskis über den polnischen Schwergewichtsboxer Andrzej Gołota sollen hier ein Beispiel sein, dass nationale Identität nicht einfach vor der globalen verschwindet, allerdings aber doch ein anderer Umgang mit dem „Polnischsein“ zu beobachten ist.

Der in Polen geborene und nun mit amerikanischer Staatsbürgerschaft in den USA lebende Gołota verlor die meisten Kämpfe seiner Karriere, besonders weil er oft wegen seiner unsportlichen Kampfmethoden disqualifiziert wurde. Von Maciejowski wird er mit einer ganzen Serie von Bildern in einem Kampf gegen den englischen Boxer jamaikanischer Herkunft Lennox Lewis im Jahre 1997 gezeigt. Gołota ging während dieses Kampfes gleich in der ersten Runde K.o. und wird von Maciejowski in einem der Bilder auf allen Vieren am Boden liegend dargestellt (Abb. 1). Obwohl aber Maciejowski das Moment der Niederlage Gołotas offensichtlich auskostet, konterkariert er mit dem Schriftzug „GOŁOTA POLAK ZE ZŁOTA“ [zu dt.: Gołota. Der Pole aus Gold] im unteren Teil der großformatigen Malerei die visuelle Aussage des Bildes. Laut Andrzej Szczerski verweist der Untertitel auf die finanzielle Lage Gołotas, die erstaunlicherweise trotz der vielen sportlichen Misserfolge immer sehr gut war. <sup>191</sup> Auch deshalb wird der Boxer für viele PolInnen immer der Inbegriff eines finanziell potenten Polen sein. Er, der aufgrund seiner amerikanischen Staatsbürgerschaft auch unabhängig von seiner sportlichen Karriere, immer finanzielle Möglichkeiten haben wird, um die ihn viele seiner Landsleute beneiden. <sup>192</sup>

Weitere Bilder, die expliziter auf Maciejowskis Beschäftigung mit nationalen Emblemen und deren Umwertung verweisen, sind die Bilder der „Polska“-Ausstellung, die im Jahr 2001 in der Krakauer Galerie Zderzak gezeigt wurden. An dieser Stelle ist ein Sportanzugträger zu nennen, der in seiner Rückansicht den Blick auf den „Polska“ Schriftzug an der Rückseite seiner rot-weißen Jacke freigibt (Abb. 53). Für Wolfgang Schlott zeigt sich in diesem, sowie in dem bereits gezeigten Bild "Młodzi nie chcą się uczyć ani pracować" [zu dt.: „Die Jungen wollen weder lernen noch arbeiten“] (Abb. 8), welches nationale Zeichen

---

<sup>190</sup> Aus: Ebd., S. 551.

<sup>191</sup> Vgl. dazu: Szczerski, (zit. Anm. 179), S. 62.

<sup>192</sup> Vgl. dazu: Schlott, (zit. Anm. 68), S. 549.

in Verbindung mit FreizeitsportlerInnen wiedergibt, dass „[d]as neue Staatsbewusstsein der III. Republik sich (...) als lächerliches Emblem auf Trainingsanzügen, deren Träger wie Pop-Ikonen für polnische Nougat-Werbung aussehen [erweist].“<sup>193</sup> Wolfgang Schlott ist zuzustimmen, dass er die Akteure der Maciejowski-Bilder in einer Schokoladenwerbung platziert. Schließlich ist die Werbeästhetik eine der Quellen, deren sich der Maler bedient. Sowohl der rot-weiß gekleidet Fußballspieler, wie der Boxer mit „Polska“ Schriftzug, als auch die am rechten Bildrand posierende Frau mit Aerobic-Kleidung und hohen Schuhabsätzen sind nichts weiter als Staffagen. Wir erfahren nichts über ihre Hintergründe, ihre Lebensumstände, ihre Beziehung zueinander, sofern es denn eine gibt. Sie stehen tatsächlich da wie posierende Werbeikonen.

Mit der Annahme, dass Maciejowski sich auf diese Art mit einer spezifischen „Polen-Ikonographie auseinander [setzt], die in der Form von Emblemen und symbolisch aufgeladenen Figuren (...) das Bild einer dynamischen Gesellschaft widerspiegeln (...).“<sup>194</sup> trifft Schlott die Bildinhalte allerdings nicht. Maciejowski ist nämlich weit weniger auf die spezifisch polnischen nationalen Embleme fixiert, als es für Schlott scheint. Vielmehr interessieren ihn nationale Etiketten und ihre Verbindung zu Sportkleidung und massenkulturellen Waren im Allgemeinen. Dies wird sehr deutlich im Pendant zum bereits gezeigten „Polska“ Sportjackenträger. Die Komposition des malerischen Gegenstücks (Abb. 54) ist exakt die Gleiche. Abermals ist ein Mann im Trainingsanzug als Rückenfigur in einer raumlosen Szenerie auf hellem Hintergrund zu sehen. Der Unterschied besteht in der Farbigkeit und der Aufschrift des Anzugs, denn nun trägt der Mann blau-weiß und die Aufschrift lautet „България“, was auf Bulgarisch den Landesnamen „Bulgarien“ bedeutet. Für Maciejowski macht es folglich keinen Unterschied, wessen nationale Emblematis in seinen Bildern wiederholt wird, vielmehr ist für ihn die öffentliche Zurschaustellung der nationalen Identität auf Markenartikeln wie Sportkleidung interessant. Der Nationalismus hat in diesen Figuren keine reale Bedeutung mehr, vielmehr geht es um den Gegensatz von Ökonomie und Bewusstsein, der durch die SportkleidungsträgerInnen angesprochen wird. Dass die Dargestellten dabei untersetzt und rundlich, folglich in keiner Weise wie Leistungssportler erscheinen, fügt sich in Maciejowskis Versuch einer ironischen „Gesellschaftsskizze“ ein. Tatsächlich benutzen die

---

<sup>193</sup> Aus: Ebd., S. 551.

<sup>194</sup> Aus: Ebd., S. 548.

Dresiarzy, also die TrägerInnen dieser Sportkleidung, ihre Trainingsanzüge nicht primär für die sportliche Betätigung, sondern vielmehr für ihr tägliches „Flanieren“ im städtischen Gebiet.

Die zentrale Frage für den Maler bei diesen „Gesellschaftsskizzen“ ist, wie sich Marken im öffentlichen Raum und im polnischen Leben nach dem Transformationsprozess hin zu einer kapitalistischen Gesellschaft präsentieren. Dabei geht es ihm dezidiert nicht um die Wiederholung der Markenbotschaft, sondern um die Umkehrung derselben in eine entgegen gesetzte, sparsame, konsumkritische Botschaft. Die Reproduktion bereits vorhandener Bilder hilft ihm mancherorts, das scheinbar Reale der visuellen Alltagswirklichkeit mit Hilfe der Doppelung des Gezeigten besonders banal und sinnlos erscheinen zu lassen. Andererseits zerstört er auch die „hohe Kunst“, indem er seine „Quellen“ offen legt und damit die Alltagswelt zur bildenden Kunst erklärt. Von diesem Ansatz waren der Warschauer Kunsthistoriker Łukasz Gorczyca und der Dichter Michał Kaczyński, die gemeinsam die „Galeria Raster“ sowie das gleichnamige Kunstmagazin betreiben, begeistert. Seit der Gründung ihres unregelmäßig erscheinenden Magazins „Raster“, das sich wie ein Boulevardblatt liest, wollten Gorczyca und Kaczyński die bis dahin hermetisch geschlossene Kunstwelt aufbrechen.<sup>195</sup> Ihr Instrument war dabei die seit dem dritten „Raster“ Heft regelmäßig erscheinenden „Chronik“, in der sie mit etablierten Kunstinstitutionen ironisch abrechneten und damit auf ihre Weise institutionskritisch tätig wurden.<sup>196</sup> Die Zeitschrift soll – laut Gorczyca – explizit als „Szenezeitschrift“ verstanden werden, die Literatur und zeitgeistige Themen genauso behandelt wie die bildende Kunst. Mit dem Versuch, die Warschauer Kunstwelt zu öffnen, ging ein großes Interesse an der polnischen Alltagsästhetik, banalistischen Themen und alltäglichen Gegenständen einher, das die beiden Herausgeber „Rastrismus“

---

<sup>195</sup> Die Zeitschrift „Raster“, erstmalig herausgegeben im Dezember 1995, kann als Vorbote der 2001 gegründeten Galerie „Raster“ verstanden werden, die eine der wesentlichsten Unterstützer der „Grupa Ładnie“ wurde. Vgl. dazu: Goschka Gawlik, Raster, in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Band IV, Heft 4, Winter 1998/99, S. 77f.

<sup>196</sup> Gorczyca und Kaczyński entwarfen für die Chronik eine ironische Umgangssprache, indem sie die beiden, damals für die anerkannte Galeria Foksal arbeitenden, Kunsthistoriker Andrzej Przywara und Adam Szymczyk nurmehr „die Füchslin aus der Galeria Foksal“ nannten und die staatliche Kunstgalerie Zachęta [zu dt.: Anregung] in die Galeria Zniechęta [zu dt.: Entmutigung] umtaufte. Vgl. dazu: Dorota Monkiewicz im Gespräch mit Łukasz Gorczyca (zit. Anm. 67), S. 111.

nennen. Łukasz Gorczyca's Ausführungen über das erste Treffen mit Marcin Maciejowski können somit nicht verwundern, wenn er schreibt:

„Die erste Erleuchtung waren für uns die Gemälde von Maciejowski, weil wir entdeckten, dass uns jemand den „Rastrismus“ gemalt hatte. (...) [E]s [waren] ikonenhafte Arbeiten. Sie bedienten sich der Bildnisse, die uns nahestanden, wie z.B. Indexumschläge, Tonbandgeräte, Bierflaschen. Das war ein ganzes Arsenal banalistischer Motive. (...) [D]as Treffen mit der ganzen Grupa Ładnie [verlief] wie aus einem Buch über Kunstgeschichte. Niemand hat noch von ihnen gewusst, wir betreten eine Künstlerwerkstatt und treffen dort Menschen an, die unglaublich viel Spaß haben.“<sup>197</sup>

Frei nach dem Prinzip, dass eine Zeile in einer auflagenstarken Tageszeitung mehr Menschen erreicht und damit auch mehr wert ist als ein guter Text in einem klugen Ausstellungskatalog, versuchten sie ihre Kulturarbeit hin zu einer ebenfalls massenmedialen Arbeit auszurichten. Indem sie die Ästhetik der polnischen Straße, die Jugendkultur in den Bereichen Mode, Musik, Literatur und Kunst als Gesellschaftsphänomene erkannten und diese als die „wahre Kunst“ postulierten, kreierten sie regelrechte Trends und erhielten, gerade von jungen Menschen, ein großes Echo. Das sprichwörtliche „Abreißen des Elfenbeinernen Turms“ machte Gorczyca und Kaczyński in der gegenwärtigen Kulturszene Warschaus unentbehrlich. Ihre Forderung beinhaltet dabei eine klare Kampfansage an die Subtilität und sucht die der Kunst innewohnenden „poetischen Ereignisse“ in der Realität.<sup>198</sup> Gorczyca schreibt:

„(...) Kunst [muss] mit der aktuellen visuellen Wirklichkeit kommunizieren. Sie muss Requisiten berücksichtigen, die für Deine Altersgenossen verständlich sind. Es geht also generell um die Generations- und Kastenzugehörigkeit. Es muss natürlich und nicht so ausgeklügelt sein.“<sup>199</sup>

Maciejowski versuchte, als „ganzer Rastrist“, die „aktuelle visuelle Wirklichkeit“ in seiner Kunst wiederzugeben. Dabei greift er zumeist auf massenmedial reproduzierte Stereotype zurück, die große Massen an Menschen bereits aus dem Kino oder Fernsehen, der Zeitung oder einem Magazin kennen und als Bildkonstruktion in seiner Malerei wiedererkennen können. Inwieweit es ihm aber

---

<sup>197</sup> Aus: Ebd., S. 112.

<sup>198</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 112.

<sup>199</sup> Aus: Ebd., S. 112.



möglich ist durch beispielsweise das Aufzeigen stereotyper polnischer Eigenschaften der Landbevölkerung die Dechiffrierung anzukurbeln, bleibt dahin gestellt. Durch den Rückgriff auf eine leicht verständliche Bildsprache, das sarkastische Wiedergeben vorhandener Vorurteile, kommt Maciejowski dem sehr nahe was Susan Sontag in ihrem Aufsatz „Anmerkungen zu Camp“ den „Dandyismus im Zeitalter der Massenkultur“ nannte.<sup>200</sup> Auch wenn man Maciejowski nicht mit einem Dandy im klassischen Sinne gleichsetzen möchte, so „delektiert er sich (...) [doch I.M.] an den derbsten und gemeinsten Vergnügungen, an den Künsten der Massen“<sup>201</sup>, wie Sontag den Dandy der Massenkultur beschreibt.

### **5. 5. Rückübersetzung der künstlerischen Arbeiten in die Medienwelt**

Dass die Interpretationen von Filmen, Fotos, Alltagsleben und Populärkultur der Mitglieder der „Grupa Ładnie“ rückwirkend wieder einen Weg in die Populärkultur finden, ist ein Phänomen, dessen sich eine genauere Betrachtung lohnt. Sowohl die Arbeiten Marcin Maciejowskis, als auch die Wilhelm Sasnals finden wieder einen Weg zurück in die mediale Bildwelt, die hinterlassenen Spuren sind dabei aber gänzlich unterschiedlich.

In seinem Buch „Polski Tango“<sup>202</sup>, einem essayistischen Episodenband, beschreibt Adam Soboczynski unter dem Kapiteltitle „Der Maler“ ein Treffen mit Marcin Maciejowski in seiner Krakauer Wohnung. Bei diesem Treffen kommt es nicht darauf an, Maciejowskis Malerei kunsttheoretischen Einordnungen zu unterziehen. Dessen vage Versuche quittiert Maciejowski mit Schweigen und Soboczynski gibt nach eigener Beschreibung bald auf.<sup>203</sup> Stattdessen zeichnet er ein eigentümliches Porträt des Malers, das ihn selbst zu einer seiner glatten Bildikonen hochstilisiert. Weltvergessen zerstreut und auf Pinsel und Farbe konzentriert scheint Maciejowski in „Polski Tango“ auf und man meint zu merken, dass er selbst nicht genau weiß was er warum und wie malt. Da eine derartige Charakterisierung für einen der meistverkauften Maler Polens der

---

<sup>200</sup> Aus: Sontag, (zit. Anm. 130), S. 281

<sup>201</sup> Aus: Ebd., S. 281.

<sup>202</sup> Adam Soboczynski, Der Maler, in: ders., Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen, Berlin 2006, S. 167-177.

<sup>203</sup> Soboczynskis Beschreibung des Dialogs, liebt sich folgendermaßen: „*Aber Sie malen immer Werbung und Fotografien aus Hochglanzmagazinen ab. (...) Maciejowski schweigt. (...) Ein wenig verlegen füge ich hinzu: „Ihre Bilder nehmen immer wieder eine bereits veröffentlichte, durch Massenmedien verbreitete Bildwelt auf. Es scheint, als sei die Reflexion der kapitalistischen Waren- und Bilderflut Ihr wichtigstes Thema...“ Maciejowski antwortet nicht.*“ Aus: Ebd., S. 170.

Gegenwart in der Form nicht befriedigend ist, versucht Soboczynski, ganz Journalist, den Ausweg, indem er Maciejowski eine Art von antikünstlerischem Habitus unterstellt. „Maciejowski“, schreibt er, „Sie sind ein Verstellungskünstler!“<sup>204</sup> So als ob hinter der Fassade des Schweigens etwas lauern müsste, etwas Großes, noch nie Gesehenes, auf das kein/e KritikerIn, kein/e KunsthistorikerIn, kein/e GaleristIn, kein/e SammlerIn bislang gewappnet ist und mit dem Maciejowski überraschen wird. Es ist ein Porträt, das Soboczynski hier zeichnet, an das sich die Frage nach dem warum anschließen muss. Letztendlich erfahren wir nichts über die Arbeit des Künstlers, seine Lebensumstände oder über die wirkliche Haltung zu seiner Tätigkeit. Und vielleicht ist diese Episode in „Polski Tango“ aber auch genau deshalb so aufschlussreich. Sie überführt die gesellschaftskritischen Motive der polnischen Landbevölkerung, sowie die Bilder von Filmstars und Topmodellen zurück zu ihrem Entstehungsnulldpunkt in der Bilderwelt.

Von der Möbiusschen Schlaufe, die Baudrillard als Sinnbild für das stetige Zusammenfließen von Subjekt und Objekt und der verschiedenen Referenzpunkte aufeinander verwendet<sup>205</sup>, könnte auch metaphorisch für Maciejowskis Arbeiten die Rede sein. Er transkribiert Bilder der Medienwelt; er unterzieht sie seiner eigenen Bewertung und führt sie dann regelmäßig wieder zurück in die wöchentlich erscheinenden linke Zeitschrift „Przekrój“ [zu dt.: „Profil“], wodurch sie wieder durch ein Printmedium kanonisiert und zur Massenware werden. Durch die Tatsache der mehrmaligen Transkription zerfließen die Bildinhalte aber nicht miteinander, sondern – nach Ludwig Jäger – ergibt sich gerade hier die Möglichkeit zur Reflexion über Gesehenes. Seit dem Jahr 2000 arbeitet Maciejowski mit dem polnischen Wochenmagazin zusammen. Seine Veröffentlichungen dort reichen von der Gestaltung einer eigenen Rubrik unter dem Titel „Ćwierć strony gratis“ [zu dt.: „Die gratis Viertelseite“] (Abb. 55), in der er regelmäßig Malereien von sich abdrucken ließ, über politische Comiczeichnungen, Textillustrationen bis hin zu Covergestaltungen (Abb. 56). Man könnte sagen, dass er dort als Graphiker und Illustrator ausgewählte Artikel gestaltet und einzelne Aufträge ausführt. Diese Annahme stimmt aber nur zum Teil; beispielsweise für die karikierenden Zeichnungen zur Gesprächsrunde mit verschiedenen polnischen KulturtheoretikerInnen (Abb. 57). Die Rubrik „Ćwierć

---

<sup>204</sup> Aus: Ebd., S. 176.

<sup>205</sup> Vgl. dazu: Kapitel 4 dieser Arbeit.

strony gratis“ hingegen nimmt direkt Bezug auf seine Praxis als Maler. Man könnte diese Plattform auch als eine Art „Printgalerie“ beschreiben, in der der Maler wöchentlich auch denjenigen LeserInnen seine Arbeit vorstellt, die noch nie eine Malerei von ihm im Original gesehen haben oder sehen werden. Zwei Dinge sind dabei interessant zu beobachten: einerseits wie wenig die Malereien das eigentliche Erscheinungsbild des Magazins „stören“, da die Bilder, teilweise mit Schrift versehen sich nahtlos in die Zeitschriftenästhetik einfügen. Andererseits, dass Maciejowskis Arbeiten durch ihre Präsentation als Abdruck, also „nicht-Original“, eigentlich nichts ihrer Wirkung verlieren. Vielmehr hat man den Eindruck, dass sie in das Magazin „zurückkehren“ und eine Präsentation im Galerierahmen viel verstörender auf die Malereien einwirkt, als der Abdruck in einer Zeitschrift.

Auch Wilhelm Sasnal veröffentlichte seine Comicstrips regelmäßig auf der ersten Seite des „Przekrój“ Magazins und im Kunstmagazin „Machina“ (Abb. 58). Die zwei oder dreiteiligen kurzen Zeichnungen sind im Stil seines Comicbuchs „Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001“ gehalten und ausgeführt. Er beschreibt banale Alltagssituationen aus seinem Leben oder erfindet sie.

Die Repetition dieses Graphikthemas kommt nicht von ungefähr, war sein Comicbuch in Polen doch so erfolgreich wie kaum ein anderes seiner Art. Die Zurschaustellung seines Lebens traf dabei offensichtlich einen Nerv, der auch den polnischen Filmemacher Jacek Nagłowski dazu anregte seinen Film „Katatonia“ aus dem Jahr 2004 auf der Basis von Sasnals Comic zu drehen. In Katatonia verschränken sich mehrere Episoden zu einer Handlungsebene. Wie Beata Seweryn schreibt handelt es sich um eine kleine Trilogie, deren Erzählstränge um die Themen „Kasse“, „Karriere“ und „Familie“ kreisen.<sup>206</sup> Die Episoden haben ihren Ursprung alle in Sasnals Comic. Erlebte der Maler in seinem Buch aber alles selbst, werden die Handlungsstränge in „Katatonia“ unterschiedlichen ProtagonistInnen zugeordnet. Die in Krakau verortete Geschichte wird anhand von Paaren erzählt. Marta und Piotr sind junge Menschen, die sich wünschen ein unabhängiges Leben als Sängerin und als Schriftsteller zu führen. Anka, eine aufstrebende junge Künstlerin, die für ein Stipendium nach Frankreich geht und das mit ihrem Freund Marcin verhandelt, wird in der Situation ihres Ausstellungseröffnung in Warschau gezeigt. Nagłowski nutzt hier die „Galeria

---

<sup>206</sup> Vgl. dazu: Beata Seweryn, Życie jak komin [zu dt.: „Das Leben ist wie ein Schornstein“], in: <<http://muzyka.onet.pl/lampa/1166895,2010,artykul.html>>(Stand: 24.03.2008)

Raster“ als Filmset und die Arbeiten der polnischen Künstlerin Agata Bogacka werden als Ankas „Werke“ gehandelt, die dort präsentiert werden. Schließlich wird auch noch von Tomek und Gosia erzählt: einem Paar, das ein Kind erwartet und damit Wilhelm Sasnals Lebenssituation und die Geburt seines Sohnes Kacper widerspiegelt. Das Brüderpaar mit den Spitznamen Żaba (für den jüngeren) und Cichy (für den älteren Bruder), führen die ProtagonistInnen im Film immer wieder zusammen. Sie haben beide künstlerische Ambitionen und arbeiten selbst an einem Film, dessen Ergebnisse im Rahmen von „Katatonia“ auch immer wieder präsentiert werden. Somit ergeben sich zwei Handlungsebenen. Zunächst die Geschichte der Paare, die hauptsächlich Sasnals Comic handlung wiedergibt und Zwischenszenen, in denen Interviews mit Passanten auf der Straße und in öffentlichen Innenräumen gezeigt werden. In den im Krakauer Stadtgebiet geführten Interviews werden junge Menschen zu ihren Zukunftsvorstellungen und ihrem Leben, ihren Wünschen und Träumen befragt. Themen wie die unsichere Situation am Arbeitsmarkt, die eigene Ausbildung oder der Stellenwert von Liebe im Leben spielen hier immer wieder eine Rolle. In die Handlung des Films werden diese Interviews als Żabas und Cichys Arbeit eingebunden.

Bis in die Details hinein, nimmt der Film immer wieder Elemente aus Sasnals Comic auf, so zum Beispiel eine Stelle, an der eine Stereoanlage für 20 Sekunden großformatig im Bild gezeigt wird; ein Gerät, dem auch Sasnal mehrere einzelne Comicstreifen widmete. Oder wenn es um die Beschaffenheit der Räume geht. Dass Nagłowski ausgerechnet Wilhelm Sasnals autobiographisches Comic als Filmvorlage nutzte, verdeutlicht die Relevanz, die alltägliche Erlebnisse und die Konfrontation mit neuen Wirtschafts- und Gesellschaftsmechanismen für die Generation der nach 1970 Geborenen in Polen hat. Den Wandel in sein eigenes Leben zu integrieren und mit den neuen Möglichkeiten aber auch Versuchungen und Enttäuschungen, sowie mit dem Wettbewerbseifer im Zuge einer globalisierten Welt umzugehen sind die Themen, die sowohl Sasnal als auch Nagłowski bewegt haben.

## 6. Die Medienlandschaft in Polen während des Transformationsprozesses

Die Faszination, die für die jungen KünstlerInnen in postsozialistischen Ländern von der medial vermittelten Wirklichkeit ausgeht, kommt nicht von ungefähr. Wie keine andere Branche unterlag die Medienlandschaft in den neunziger Jahren einem Transformationsprozess und veränderte mit ihren Erzeugnissen die Wahrnehmung der Menschen. Die teils analytischen, teils deskriptiven Auseinandersetzungen der KünstlerInnen mit Medien und Medienbildern sind Reaktionen auf diese Veränderungen.

War die Medienlandschaft vor 1989 zentrales Organ der kommunistischen Partei und damit auch ihre Inhalte streng zensuriert, erweiterte sie sich nach 1989 um ein vielfaches. Die Idee der „Freien Presse“ ist zentral für den Entwurf von „Demokratie“, und so wurde diese neue Entwicklung durchwegs positiv aufgenommen. Aber auch wenn Ideologie und Rückhalt des vormaligen Regimes in der Bevölkerung bald verschwunden waren, so waren es die Organisationsformen die der Niedergang des Kommunismus hinterlassen hat noch lange nicht.

Wie Patrick H. O’Neil darlegt, wurden die Medien während des kommunistischen Regimes als eine Art „Übertragungsband“ genutzt. Allerdings nicht in einer demokratischen Weise, die sowohl staatliche Führungsebene als auch die Bevölkerung wechselseitig zu Wort hätte kommen lassen, sondern im zentralistischen Sinn. Die Medien wurden als Sprachrohr der Partei benutzt, die mit ihrer Herrschaft über ebenjene die wesentliche Kontrolle für die Informationsstreuung in der Gesellschaft innehatte. Informationen unterlagen kryptisch verschlüsselten „Codes“, dessen Dechiffrierung nicht selten langwieriger Recherche und inhaltlicher Entzerrungen bedurfte.<sup>207</sup> Unter diesen Umständen ist es nicht überraschend, dass eine der wichtigsten Umbrüche, die der Regimewechsel auslöste, eine regelrechte Flut von vorher nicht leicht zugänglichen Informationen in rasch gegründeten neuen Publikationen mit sich brachte. Zum Teil handelte es sich auch um so genannte „Samizdat“ Zeitschriften<sup>208</sup>, die vorher im Untergrund erschienen waren und die nun

---

<sup>207</sup> Patrick H. O’Neil, Introduction: Media Reform and Democratization in Eastern Europe, in: O’Neil (zit. Anm. 74), S. 1-6, S. 1f.

<sup>208</sup> „Samizdat“ (von russisch „самиздат“ für „Selbstverlag“) ist ein, von dem russischen Dichter Nikolai Glaskow, geprägter Begriff für selbstpublizierte und selbstvertriebene Literatur und Presse, die gegen die staatliche Zensur unter en Bedingungen der Redefreiheit illegal publiziert

legalisiert wurden. Es ist überflüssig zu erwähnen, dass nur ein sehr kleiner Anteil der neu gegründeten Zeitschriften und Zeitungen tatsächlich aus dem Qualitätsjournalismus kamen. Schnell deutlich wurde auch, dass eine derartige Fülle von neugegründeten Frauen- und Automagazinen, Computer- und Gartenzeitschriften, pornographischen Heften, Tages-, Wochen- und Monatszeitschriften zunächst nicht genügend AbnehmerInnen in Polen finden würden, weshalb oft ausländische InvestorInnen einsprangen, um den Untergang der Blätter zu verhindern und um sich selbst in den polnischen Medienmarkt einzukaufen. Aufs Neue kamen somit Fragen nach externen Kontrollmechanismen und Monopolbildungen auf.

Im Fall Polens gilt es auch ein besonderes Augenmerk auf die exponierte Rolle der katholischen Kirche zu werfen die sich als Machtinstanz durch alle Bereiche des persönlichen Lebens und somit auch durch die Medienwelt des Landes zieht.

Bezeichnend ist, dass die ehemalige Opposition zur kommunistischen Partei schon in sozialistischen Zeiten immer wieder eine unabhängige Presse, die Abschaffung der Zensur und einen freien, ideenreichen Markt für autonome JournalistInnen gefordert hat. Nun, da die ehemalige Opposition selbst die Macht innehatte und für die Regierungsarbeit kritisiert wurde, kam ihr eine gewisse Form der Zensur nicht mehr gänzlich ungelegen. Somit nutzten manche PolitikerInnen die Medien weiterhin erfolgreich als Machtinstrument und eigenes Sprachrohr. Taten sie es nicht, war der Einfluss des freien Marktes und der InvestorInnen aus Frankreich, Italien, der Schweiz, Norwegen und Deutschland groß, die alle durch Teilhaberschaften an Zeitungen und Zeitschriften am polnischen Pressemarkt beteiligt waren.

Zudem herrschte ein Volksglaube vor, dass jede Parteiengruppe und jede Fraktion ihre eigene Zeitung als Sprachrohr haben müsse, was zur Folge hatte, dass die Presse zwar eine politische Meinung vertrat, diese aber selten als objektive Außenposition gelesen werden konnte. Somit wurde die polnische Presselandschaft seit 1989 zwar weitgehend pluralistischer, aber die ökonomischen, sowie staatlichen Hürden haben es bis jetzt unmöglich gemacht sie wahrlich unabhängig zu gestalten.

---

wurde. Vgl. dazu: Detlev Lücke, Reise durch eine innere Landschaft, in: Freitag. Die Ost- West-Wochenzeitung, Nr. 42, 13.10.2000.

Schon seit Beginn der neunziger Jahre konzentrierte sich der Kampf um Medienanteile und „Redezeit“ für die unterschiedlichsten Anliegen nicht nur auf den Printmedienmarkt. Wie Goban-Klas darlegt, wurden immer mehr auch die Sendebedingungen in Funk und Fernsehen diskutiert. Den Höhepunkt dieser Debatte bildete die Festschreibung einer Klausel, welche allen Programmen verbot sich gegen „christliche Moralvorstellungen“ zu wenden, womit die christlich-nationalen Werte im Land explizit gestärkt werden sollten.<sup>209</sup> Die einfache Formulierung, dass das Programm mit öffentlichen moralischen Vorstellungen vereinbar sein soll, reichte den Parlamentariern offenbar nicht aus. Die katholische Kirche war damit zu einem wesentlichen Faktor im Ringen um ein Recht auf freie Meinungsäußerung geworden. Die Zensur ging nun vor allem von ihr aus und war im Wesentlichen auch noch staatlich legitimiert.

Abgesehen von den staatlichen Reglements denen die Idee der „freien Presse“ in Polen unterlag, zeichnete sich auch ein Problem für deren Demokratisierung von Seiten der Schreibenden ab. Die traditionelle Rolle der JournalistInnen in Polen war – laut Goban-Klas – bestimmt von einem Glauben, dass Journalismus lediglich eine Profession sein, die Menschen ergreifen, deren literarische Ausbildung nicht zu einem Schriftstellerdasein geführt hat, da es an Talent für das Schreiben von „richtiger“ Literatur gemangelt habe. Dafür liegen die Ursachen, sowohl bei soziologischen Faktoren, als auch bei historischen. Denn tatsächlich war ein Journalist im Kommunismus kein investigativ und eigenständig recherchierendes Individuum, sondern vielmehr das Sprachrohr der kommunistischen Partei, dem die Informationen bereits aufbereitet an die Hand gegeben wurden.<sup>210</sup> Dies führt bis heute dazu, dass es an Professionalität im journalistischen Fach mangelt die sich hauptsächlich durch wenig Bereitschaft zu kritischem Journalismus oder differenzierten Darstellungsweisen ausdrückt. Es zeichnet sich eine relativ unausgegrenzte Situation der polnischen Presselandschaft ab, die in eine Entfremdung der Bevölkerung zu den kritischen Medien mündet. Als Symptom dafür sieht Goban-Klas beispielsweise die stetig

---

<sup>209</sup> Vgl. für die vollständige Debatte zum entsprechenden Gesetzesentwurf sowie die weiteren Folgen in Form der Gründung einer nationalen Kommission, die über die Definition von „christlichen Werten“ in Funk und Fernsehen bestimmt: Goban-Klas, (zit. Anm. 74), S. 29f. Mehrere Fälle, in denen es zu Zensur durch ebenjene Kommission aufgrund von fehlendem Respekt gegenüber dem Katholizismus kam, werden von Tomasz Goban-Klas beschrieben. Ebd., S. 30f.

<sup>210</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 33.

niedrige Wahlbeteiligung in Polen, an der er den Medien eine große Teilschuld gibt.<sup>211</sup>

Wie im gesellschaftlichen und politischen Leben abseits der Medien ist die katholische Kirche auch in Bezug auf den Transformationsprozess der Medienbranche *die* große Gewinnerin. Während der Kampf der „Solidarność“ Bewegung mit dem kommunistischen Parteiregime andauerte, konnte die Institution der polnischen Kirche ihr Ansehen und ihre politischen Möglichkeiten weiter ausbauen. Erstaunlicherweise waren die Befehlshabenden eher gewillt die Machtbereiche der Kirche zu stärken, als den Gewerkschaftern der „Solidarność“ Zugeständnisse zu machen. Und da die Forderungen der „Solidarność“ weitgehend mit solchen der Kirche übereinstimmten (Lech Wałęsa unterzeichnete bereits am 31. August 1980 die Übereinkunft zwischen dem Streikkomitee der Werftarbeiter aus Danzig und der Regierungsdelegation mit einem überdimensionierten Kugelschreiber, der schon aus der Fernsicht das Abbild des polnischen Papstes Johannes Paul II sichtbar werden ließ), wurde die Vormachtstellung der Kirche positiv wahrgenommen. Während ihr Einfluss auf die Massenmedien vormals durch die Mitarbeit an wenigen, als dezidiert römisch-katholisch deklarierten, Zeitungen reglementiert war, konnte durch die Danziger ArbeiterInnenaufstände bereits ab September 1980 ein katholisches Radioprogramm durchgesetzt werden. Heute ist die Kirche in polnischem Rundfunk und Fernsehen allgegenwärtig, betreibt eigene TV-Programme, wie den katholischen Sender TV Puls,<sup>212</sup> sowie Radiosendungen. Auch der nationalkonservative Radiosender „Radio Maryja“ geht aus diesem Gesetz hervor und verbreitet seit dem Frühjahr 1992 landesweit seine katholisch-fundamentalistischen Parolen.<sup>213</sup> Parallel zur Forderung nach „christlichen Werten“ in den Printmedien, kam die gleiche Forderung für Funk und Fernsehen im Allgemeinen auf. Manifestiert wurde sie in einem neuen Gesetz aus dem Jahr 1993, das eine Maßnahme zur Sicherung des „Respekts vor christlichen Werten“

---

<sup>211</sup> Bei der ersten völlig freien Wahl nach dem Regimewechsel gaben im Oktober 1991 gerade einmal rund 43 Prozent der Wahlberechtigten ihre Stimme ab. Die höchste Wahlbeteiligung bei polnischen Parlamentswahlen seit dem Ende des Kommunismus wurde 2007 mit 53,79 Prozent erreicht.

<sup>212</sup> Vormals gab es auch noch einen zweiten katholischen Fernsehsender namens TV Niepokalanów. Die beiden Sender wurden allerdings zusammengelegt und senden nun gemeinsam unter dem Namen TV Puls. 40 Prozent der Anteile an TV Puls gehören einem polnischen Franziskaner-Orden.

<sup>213</sup> Vgl. dazu: Marek Szepan, Wunschkonzert, in: Jungle World, Nr. 34, 18. August 1998.



sowohl bei staatlichen als auch bei privaten Ausstrahlungen darstellt und damit nicht auf die ohnehin katholischen Fernseh- und Radiosender begrenzt ist.<sup>214</sup> „In fact, the church embodies the most ancient and exalted ideas of traditional Polish life.“<sup>215</sup>, schreibt Norman Davies und meint damit auch die tiefe Verankerung des katholischen Glaubens in der polnischen Gesellschaft. Faktisch sind die Gesetze zur Sicherung des „christlichen Anteils“ an den Medien vom polnischen Volk legitimiert, wenn nicht sogar von der großen Mehrheit erwünscht.

---

<sup>214</sup> Vgl. dazu: Goban-Klas, (zit. Anm. 74), S. 36.

<sup>215</sup> Aus: Norman Davies, *God's Playground: A History of Poland*, Vol. 1, Oxford 1981, S. 123.

## 7. Die Transkription als immanenter Teil einer globalen Popbewegung

„Volle Leere. Oder leere Fülle. Welch treffenderes Bild ließe sich von der aktuellen Popkultur entwerfen? Ein Bild, das unverzüglich in Einzelszenarien und Momentaufnahmen zerfällt. Aufnahmen, die der simultanen Überfülle von Pop immer nur annähernd gerecht werden, seiner unvorhersehbaren und oft schlagartigen Entleerung nie wirklich vorgreifen, sein unerwartetes Weiterwuchern nie werden einholen können.“<sup>216</sup>

Die kurzlebige Aktualität ist den Äußerungen einer populärkulturellen Welt nahezu charakteristisch eingeschrieben. Dennoch besitzt der Charakter dessen, was man als „Pop“ bezeichnen könnte, seit Dekaden eine ungeheure Anziehungskraft. Dabei war schon die Pop Art der sechziger Jahre ein Phänomen, das nur unter dem Einfluss einer sich immer weiter kapitalisierenden Lebenswelt denkbar gewesen ist und auch von KünstlerInnen in dieser Hinsicht interpretiert und gelesen wurde.<sup>217</sup> Im Falle der postsozialistischen Staaten lässt sich im kommerziell orientierten Kunstfeld nun eine ähnliche Dynamik mit der Zeitverzögerung des einschreitenden Kapitalismus beobachten. Dass die heutigen Äußerungen zur oder im Spiegel der Populärkultur unter dem Eindruck einer immer fortschreitenden globalisierten und digitalisierten Welt zu anderen Lösungen als in den sechziger Jahren finden, liegt auf der Hand. Etwas, das an dem „Prinzip Pop“ aber über die Dekaden hinweg gleich geblieben ist, ist seine Referenzialität auf den Massengeschmack und die im Rahmen dessen schon bestehenden Äußerungen. Das transkriptive Moment ist der Pop Praxis folglich konstitutiv eingeschrieben, lediglich die Interpretation dessen divergierte über die verschiedenen Zeiten hinweg.<sup>218</sup> Von ihrer Verdammung als allzu oberflächliche, standardisierte, vulgäre, triviale Praxis, bis hin zur äußersten Wertschätzung der Lebensnähe, ist auf die populäre Kultur schon geistig sehr viel projiziert worden. Ihren Siegeszug konnte aber, insbesondere seit der Pop Art des 20. Jahrhunderts, niemand mehr aufhalten.

---

<sup>216</sup> Aus: Christian Höller, Vorwort, in: ders. (zit. Anm. 122), S. 7f, S. 7.

<sup>217</sup> Vgl. dazu: Die Aktion „Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus“, die am 11. Oktober 1963 von Gerhard Richter und Konrad Lueg (später Konrad Fischer) im Düsseldorfer Möbelhaus Berges durchgeführt wurde, in: Susanne Neuburger / Hedwig Saxenhuber (Hrsg.), Kurze Karrieren, (Ausstell.kat.), Wien 2004, S. 85f.

<sup>218</sup> Vgl. dazu: Hecken (zit. Anm. 70).

In ihrem Aufsatz „Globalisierung und die Performanz des Pop“, gehen Gabriele Klein und Malte Friedrich am Beispiel der Popkultur der Frage nach, welche Wirkung die kulturelle Globalisierung hat.<sup>219</sup> Sie gehen von der These aus, dass das kulturelle Feld der Popkultur sich seit den sechziger Jahren „im Spannungsfeld von Globalisierung und Lokalisierung vollzog und (...) – dass es – [I. M.] seine Dynamik nach wie vor über dieses Spannungsfeld entfaltet.“<sup>220</sup>

Für die Arbeiten der polnischen Künstler, sowie das Phänomen der zahlreich auftauchenden Bilder vieler anderer osteuropäischer KünstlerInnen mit dezidiertem Bezug auf die (Neuen) Medien, ist Kleins und Friedrichs Bearbeitung insofern interessant, als dass sie von der These ausgeht, dass die Globalisierung des Pop über dessen Medialisierung erfolgte und dementsprechend ein besonderes Augenmerk auf die Rolle der Bildmedien legen. Dabei förderte die Digitalisierung unseres Zeitalters die Übertragung der Bilder in Echtzeit. Die Distanz zwischen Räumlichem und Zeitlichem ist praktisch aufgehoben. Bestimmte Begebenheiten haben nicht mehr nur für die Orte Belang, in denen sie passieren, sondern werden weltweit zeitlich parallel wahrgenommen. Der medialen Bildüberlieferung wird damit eine globale Macht zugestanden, unter die unter anderem die Berichterstattung zu Olympiaden und anderen Sportveranstaltungen, die Golfkriege oder die Terroranschläge des 11. September 2001 fällt. Die Folgen dieser Übertragungen sind scheinbar globalisierte Kulturen, die weder regionale noch nationale, noch zeitliche Grenzen kennen, deren Währung die Information ist und die Marshall McLuhan einst das „Global Village“<sup>221</sup> nannte.

Konsequenterweise müsste sich im Rahmen dieser kompletten „McDonaldisierung“<sup>222</sup> der Welt auch die Kulturindustrie dem Paradigma der Standardisierung hingeeben haben. Diesen Gedanken führen Klein und Friedrich allerdings nicht zu seinem zerstörerischen Ende, sondern stellen der „Produktionsseite“ (also den Verantwortlichen für die „Standardisierung der Welt“), die „Rezeptionsseite“ der Cultural Studies gegenüber. Dies bewirkt, dass die AutorInnen die Globalisierung des Pop und die davon ausgehende

---

<sup>219</sup> Klein / Friedrich, (zit. Anm. 14).

<sup>220</sup> Aus: Ebd., S. 78.

<sup>221</sup> Vgl. dazu: Martin Baltes / Rainer Höltzschl (Hrsg.), absolute Marshall McLuhan, Freiburg 2002.

<sup>222</sup> Den Begriff „McDonaldisierung“ prägte George Ritzer in seinem Buch „The McDonalization of Society: an Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life, Thousand Oaks/Kalifornien (1993) 2000. Die Fast-Food-Kette mit einem weltweiten Filialennetzwerk und einer global geltenden Corporate Identity steht hierbei für das Prinzip des weltweit funktionierenden standardisierten Angebots. Ritzer stellt dieses System mittlerweile auch bei Kulturproduktion, -distribution, und -konsumption fest. Vgl. dazu auch: Klein / Friedrich, S. 79f.

„Zirkulation der Bilder“ nicht ausschließlich als Ursache für eine „globale kulturelle Verschmelzung“ sehen, sondern vielmehr die Popstrategien zum Anlass nehmen, um auf die vielzähligen lokalen Ausdifferenzierungen hinzuweisen. Hier schließen sie einerseits an Igor Zabel an, der die Globalisierung für eine neuerliche Kolonialisierung verantwortlich machte<sup>223</sup>, andererseits differenzieren sie in den Rezeptionsmöglichkeiten, die sich aus einem globalen Bilderatlas ergeben.

„Während die Globalisierung des Pop auf der Ebene des Globalen die Bildung medial hergestellter, imaginärer Gemeinschaften provozierte, bewirkt und benötigt sie auf der Ebene des Lokalen die Bildung kleiner, homogener, soziokultureller Einheiten.“<sup>224</sup>

Mit dieser Forderung, oder vielmehr Feststellung, erfüllen Klein und Friedrich den Anspruch Roland Robertsons, der 1998 den Begriff der „Glokalisierung“ prägte. Robertsons Überlegungen hinter der „Glokalisierung“ gingen von der Beobachtung aus, dass es sich bei den Mechanismen der Globalisierung nicht „um einen sich über Lokales hinwegsetzenden Prozeß handelt“<sup>225</sup>, sondern dass beide Faktoren vielmehr in einer Abhängigkeit zueinander stehen.

„Das Globale ist an und für sich nicht dem Lokalen entgegengesetzt. Das, was man häufig als das Lokale bezeichnet, ist vielmehr ein konstitutiver Bestandteil des Globalen.“<sup>226</sup>

In Robertsons Annahme liegen zwei Dinge verborgen. Zum einen bekräftigt er die Tatsache, dass in der globalen Logik von Warenproduktion lokalen Orten ein besonderes Gewicht zukommt, wenn es darum geht Bestandteile der lokalen Kulturtradition (zum Beispiel spezifische Musikstile) global zu vermitteln, was abermals zu einer kolonialistischen Ausbeutung der „Poesie des Lokalen“ führen kann.<sup>227</sup> Zum anderen, und hier setzen auch Klein und Friedrich an, werden die kulturindustriell verbreiteten Waren im Anschluss auf lokaler Ebene wieder neu kontextualisiert, modifiziert und ausdifferenziert. Die Modifikationen führen zu einer lebendigen Form von Aneignung und einem eigenen Umgang mit globalen

---

<sup>223</sup> Vgl. dazu: Kapitel 3. 1. dieser Arbeit.

<sup>224</sup> Aus: Klein / Friedrich, (zit. Anm. 14), S. 78.

<sup>225</sup> Aus: Roland Robertson (zit. Anm. 66), S. 193.

<sup>226</sup> Aus: Ebd., S. 208.

<sup>227</sup> Aus: Christian Höller (zit. Anm. 122), S. 21.

Waren, an denen zu beobachten ist, dass „die lokale Praxis des Pop (...) nicht vollständig in der Logik der Ware auf[geht].“<sup>228</sup>

Auch wenn die kulturelle Globalisierung bereits fortgeschritten ist, bedeutet dies folglich keine standardisierte Auffassung von Kultur. Vielmehr ist zu beobachten, dass die Konsumtion der dargebotenen globalen Kulturindustrie sich in ihren Lesearten und Weiterverarbeitungen regional unterscheidet.

Betrachtet man das Verhältnis von globalen und lokalen Kulturstrategien nun im Jägerschen Sinn der transkriptiven Verfahren, wird deutlich, dass Jägers Theorie der potentiell ständigen und immerwährenden Transkription von medial vermittelten Inhalten für die „Performanz des Pop“ ihre Gültigkeit besitzt. Der ständige Kreislauf von globaler Verbreitung, lokaler Aneignung und abermaliger Aufnahme in die globale Produktion unterliegt dem Verhältnis einer immerwährenden Transkription. Medienbilder werden an den unterschiedlichsten Orten gelesen und verwandeln sich in Transkripte, deren Zustand dem ursprünglichen Bild eine nie mehr restituierbare Bedeutungsebene verleiht. Die Bedeutungsebene ist dabei lokal geprägt und kann in den meisten Fällen auch nur von einem/r RezipientIn gelesen werden, der/die mit den lokalen Kontexten vertraut ist – bis sich die Transkription wieder ins das globale Verhältnis einschleicht.

---

<sup>228</sup> Aus: Klein / Friedrich, (zit. Anm. 14), S. 83.

## 8. Resümee

„Rarely do Western intellectuals expose their limitations more transparently than when trying to offer critical interpretations of the East.“<sup>229</sup>

Laut Roger Conover hat die vorliegende Arbeit etwas versucht, was nur sehr begrenzt möglich ist. Der Versuch bestand darin, eine kritische Befragung der künstlerischen Produktion in Polen, der Verhältnisse, in denen sie entsteht, sowie der historischen Dimension, auf dessen Boden sie sich verortet, aus der Perspektive des Westens abzugeben. Am Beispiel der drei Künstler Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski und Wilhelm Sasnal, die durch ihre ehemalige Gruppenzugehörigkeit ein Näheverhältnis zueinander aufweisen und doch sehr unterschiedliche Zugänge zu ihrer künstlerischen Praxis haben, sollte ein Ausschnitt der zeitgenössischen Kunstverhältnisse in Polen aufgezeigt werden, der die Leerstelle westlicher Theoriebildung im deutschsprachigen Raum zum Thema der gegenwärtigen polnischen Kunst zumindest ein wenig kittet.

Dabei weist die Arbeit zwei Schwerpunkte auf. Zum einen wurde ein historischer, politischer und gesellschaftlich-kultureller Bogen gespannt, der die Praxis moderner und zeitgenössischer Kunstproduktion in Osteuropa, insbesondere in Polen, seit der Nachkriegszeit erklärt. Das Motiv der „Verlorenen Moderne“, sowie Beltings Ausführungen zur Unterdrückung der „Kunstgeschichte des Ostens“ boten hier das theoretische Konstrukt, auf das die Dichotomie der immer noch währenden Identitätskonstruktionen von „Ost“ und „West“ und ihre gegenseitige Charakterisierung als „das Andere“ nach Igor Zabel aufbaut.

Zum anderen sollte durch das Beispiel der „Grupa Ładnie“ ein Einblick in die Praxen der Entstehung zeitgenössischer Kunst in Polen gewährt werden. Das „Werkzeug“ sich diesen Arbeiten zu nähern, stellte hier Ludwig Jägers Theorie der „transkriptiven Verfahren“ dar. Wie Jäger darlegt, unterliegt jede Form des Informationsaustauschs und der Informationsaneignung, inter- wie intramedial, dem Verfahren der Transkription. Transkriptive Verfahren sind folglich die einzige Strategie, um Inhalte lesbar zu machen und enthalten dabei auch immer eine potentielle Deutungsoffenheit, die es erlaubt, das Material in vielerlei

---

<sup>229</sup> Aus: Roger Conover, *Against: Dictionaries: The East as She is Spoke by the West*, in: IRWIN (Hrsg.) *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London 2006, S. 349-361, S. 350.

Hinsicht zu lesen. Welche Grenzen Jägers Theorie hat, zeigt sich zugleich aber auch in den Beobachtungen, die diese Arbeit zu den Kunstwerken der „Grupa Ładnie“ vorstellt. Für Jäger wird eine Transkription besser, das heißt sie schöpft die maximalen Möglichkeiten der Lesbarmachung aus, je höher die „transkriptive Intelligenz“ der TranskriptentInnen, wie der LeserInnen ist.<sup>230</sup> Nun funktionieren die Transkriptionen von medial vermittelten Bildern beziehungsweise Gegenständen oder Stereotypen zur polnischen Landbevölkerung aus dem Bilderfundus der „Grupa Ładnie“ nicht immer dem Paradigma der erhöhten Lesbarmachung. Vielmehr geht es um empathische Transkriptionen, die subjektive Thesen der Maler manifestieren. Im Falle Maciejowskis handelt es sich dabei unter anderem um die satirischen Einschreibungen in polnische Gesellschaftsbilder. Bei Bujnowski wird der Gegenstandsfundus des alltäglichen Lebens befragt. Die RezipientInnen erfahren dadurch jedoch nicht mehr über einen Ziegelstein (ein Brett, eine Fernbedienung, etc.), und dies ist auch nicht von Bujnowski intendiert. Vielmehr geht es ihm um eine Befragung der Klassifikation von Malerei an sich. Die Transkription ist sein Mittel für eine weitere Fragestellung, die zwar die kritische Reflexion zulässt mit der sich aber auch die Beschränkungen von Jägers kulturwissenschaftlicher Theorie für diese Arbeiten der bildenden Kunst zeigen.

Auf einer Metaebene kann das Mittel der Transkription aber auch einen versöhnlichen Ausblick gewähren. Wie in Kapitel 7 dieser Arbeit gezeigt werden konnte, wird die globalisierte Populärkultur in den verschiedensten Orten dieser Welt nicht einfach nur konsumiert, sondern ist ebenfalls Transkriptionsverfahren ausgesetzt, die sich in der lokalen Aneignung von globalen Inhalten vollzieht. Die Maler der „Grupa Ładnie“ geben ein Beispiel für einen derartigen Prozess im Bereich der bildenden Kunst ab. Ihre Ikonographie gleicht vermehrt der von Pop-Bildnissen, ihre Inhalte sind nicht selten aber zutiefst von spezifisch polnischen Themen durchzogen. Schließt man hier an Igor Zabels Äußerung an, der in einer Art Selbstdefinition des „Ostens“ konstatiert, dass sich dieser selbst durch die Augen des Westens als „das Andere des Anderen“ betrachtet,<sup>231</sup> so gibt die Theorie der „Glokalisierung“ eine interessante Perspektive der Selbstermächtigung an die Hand, die durch transkriptive Verfahren zu einer

---

<sup>230</sup> Vgl. dazu: Kapitel 4 dieser Arbeit.

<sup>231</sup> Vgl. dazu: Seite 18 dieser Arbeit.

spezifisch regionalen Äußerung finden kann und bei der die „Poesie des Lokalen“<sup>232</sup> wieder einen Weg hinaus in die Welt findet.

Die Bedingungen künstlerischer Produktion haben sich im Laufe des Transformationsprozesses in der Zeit nach Beendigung des Kalten Kriegs gewandelt. Von der kapitalisierten und dem Ökonomischen des Kunst- und Kulturbetriebes zugewandten Form der Kunstproduktion wird schwerlich wieder zurückzutreten sein. Haben sich diese Strukturen einmal festgesetzt, wird es nahezu unmöglich ihnen wieder zu entkommen. Wie Marina Gržinić feststellt:

„What is, in fact, happening today in contemporary art is the formation of a specific set of technologies for de- and/or re-territorialising capitalism, which puts into process the re-articulation of hierarchial structures (...)“<sup>233</sup>

Ihre Lösung zu diesem Problem schlägt eine operative Allianz aus Kreativität und Widerstand vor, die zu einer andauernden Re-Politisierung der Kunst beiträgt. Der heutige Kunstmarkt, auf eine Zerschlagung dieser Allianz zu Gunsten von ökonomischen und hierarchischen Überlegungen aus, versucht, laut Gržinić, in Permanenz die Verbindung von Kreativität und Widerstand zu bannen.<sup>234</sup> Populärkulturelle Äußerungen könnten hier ein besonderes Potential besitzen eine dezentrale These zu formulieren, die zu einer Neuordnung der Hierarchien beiträgt, da sie wie keine andere Form der bildenden Kunst auf kapitalisierenden Strukturen aufbauen und mit ihnen operieren. Dieses Potential ist bereits in den Arbeiten der „Grupa Ładnie“ verankert. Die künstlerische Haltung der Maler, deren Herangehensweise gegenüber der transformierten polnischen Gesellschaft zwischen Affirmation und Kritik changiert, beinhaltet einerseits genügend Widerstand gegenüber tradierten Kunstformen und andererseits zu gleichen Teilen das Bewusstsein für die Geschichte und Lebensumstände der polnischen Gesellschaft. Das Wissen um polnische Kultur und lokale Transformationsprozesse ist obligatorisch für die Deutung der Arbeiten. Mit Hilfe der Theorie von Transkriptivität eröffnet sich allerdings auch ein Reflexionsraum, der über lokale Zusammenhänge hinaus die Malereien als Bestandteil einer globalen Entwicklung beschreibt. Der Ausblick darauf, in wie weit eine lokale

---

<sup>232</sup> Aus: Christian Höller (zit. Anm. 122), S. 21.

<sup>233</sup> Aus: Marina Gržinić, On the Re-Politicisation of Art through Contamination, in: IRWIN (Hrsg.), (zit. Anm. 229), S. 477 - 486, S. 479.

<sup>234</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 477.



Pop-Praxis im Allgemeinen und die Arbeitsweise der „Grupa Ładnie“ im Besonderen die Möglichkeit hat, die Strukturen des Kunstmarkts – wie von Gržinić gefordert – dezentral aufzubrechen ist dabei notwendig unabgeschlossen. Es gilt jedoch zu hoffen, dass es ihr gelingen möge, den nötigen Widerstand zu formulieren.

## Anhang

### Kurzbiographien der Künstler

#### Wilhelm Sasnal

Der Maler und Filmemacher wurde 1972 in der polnischen Stadt Tarnów geboren. Von 1992-1994 studierte er, wie seine Malerkollegen der „Grupa Ładnie“, Architektur an der Universität „Politechnika“ in Krakau, bevor er 1994 zum Studium der Malerei und Graphik an die Akademia Sztuk Pięknych [ASP, zu dt.: Akademie der Schönen Künste] in die Klasse von Leszek Misiak wechselte. Während seines Studiums lernte er seine Malerkollegen Rafał Bujnowski und Marcin Maciejowski, sowie die an der Universität ASP Beschäftigten Marek Firek und Józef Tomczyk Kurosawa, kennen und legte damit den Grundstein für die „Grupa Ładnie“. Das Studium schloss er im Jahr 1999 mit Diplom ab. Sein filmisches Œuvre entsteht seit 1996 parallel zu seiner malerischen Tätigkeit, wird aber erst seit 2001 vermehrt auch ausgestellt. Im Jahr 2006 erhielt er den „The Vincent van Gogh Biennial Award for Contemporary Art in Europe“ der alle zwei Jahre im Stedelijk Museum Amsterdam verliehen wird.<sup>235</sup>

#### Marcin Maciejowski

Marcin Maciejowski wurde 1974 in Babice bei Krakau geboren. Von 1994 bis 1997 studierte er Architektur an der Universität „Politechnika“ in Krakau und wechselte bereits 1996 den Studiengang und die Universität. Von 1996 bis 2001 absolvierte er ein Grafikstudium in der Posterklasse von Piotr Kunce an der Akademia Sztuk Pięknych, ebenfalls in Krakau, das er mit Diplom abschloss. Schon während seines Studiums war er Mitglied der „Grupa Ładnie“. Maciejowski erhielt im Jahr 2003 den Kunstpreis des wöchentlich erscheinenden Nachrichtenmagazins „Polityka“<sup>236</sup>.

#### Rafał Bujnowski

Rafał Bujnowski wurde 1974 in der Kleinstadt Wadowice geboren. Seine Ausbildungszeit verbrachte Bujnowski in Krakau, wo er ganz ähnlich wie seine Malerkollegen der „Grupa Ładnie“ zunächst Architektur an der Polytechnischen Universität studierte (1993-1995), bevor er sich für ein Graphikstudium an der Akademie der Schönen Künste in Krakau einschrieb (1996-2000). Bereits zu Studienzeiten führte er ab 1998 die „Galeria Otwarta“; ein Projekt, das er 2001 wieder beendete. Parallel zu dieser Tätigkeit verwirklichte er, im Rahmen seiner Zugehörigkeit zur „Grupa Ładnie“ Aktionen und Ausstellungen der Gruppe in Polen. Er ist Träger des Kunstpreises „Europas Zukunft“ aus dem Jahr 2005.

---

<sup>235</sup> Vgl. dazu: Roos Gortzak (Hrsg.), The Vincent van Gogh Biennial Award for Contemporary Art in Europe 2006. The Vincent, Amsterdam 2006.

<sup>236</sup> Vgl. dazu: Polityka (Hrsg.) / Anna Grużewska (Red.), Dekada. Laureaci Paszportów „Polityki“. 1993-2003, Warschau 2003.

## Literaturverzeichnis

**Adam-Mickiewicz-Institut** (Hrsg.) / Goschka Gawlik (Red. ), Dobrze, in: Ordnung. Der Mensch in postkünstlerischen Zeiten, (Ausstell.kat.), Wien / Graz 2002.

**Dan Adler**, Marcin Maciejowski at Marc Foxx, in: Art in America, June / July 2004, S. 189.

**Marcel Andino Velez**, siehe Marta Kapińska

Ders., Malarz eksportowy [zu dt.: Der exportierte Maler], in: Przekrój, Numer 30, 28.07.2002, S. 24-31.

**Rasheed Araeen**, Die Kunstgeschichte und ihre Anderen, in: Christian Kravagna (Hrsg.), AGENDA. Perspektiven kritischer Kunst, Wien / Bozen 2000, S. 116-132.

**Inke Arns / Andreas Broeckmann**, Kleine östliche Mediennormalität, in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Band IV, Heft 3, Herbst 1998, S. 22-25.

**Alain Badiou**, Von einem dunklen, unbekanntem Desaster. Über das Ende der Wahrheit des Staates, in: Boris Groys / Peter Weibel / Anne von Heiden (Hrsg.), Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus, Frankfurt a. M. 2005, S. 59-87.

**Leszek Balcerowicz**, From Economic Reform to Private Enterprise, in: Dirk Rumberg (Hrsg.) The Future of Europe: Alternatives – Strategies – Options. Conference of the Bertelsmann Foundation, Gütersloh 1993.

Ders., Socialism, Capitalism, Transformation, Budapest / London / New York 1995.

**Martin Baltes / Rainer Höltzschl** (Hrsg.), absolute Marshall McLuhan, Freiburg 2002.

**Jakub Banasiak**, Coś się kończy, coś się zaczyna [zu dt.: Etwas endet, etwas beginnt], in: Art & Business. Sztuka Polska i Antyki, Nr. 1-2, 2008, S. 156-160.

**Jean Baudrillard**, Der symbolische Tausch und der Tod, München 1991.

Ders., Videowelt und fraktales Subjekt, in: Karlheinz Barck / Peter Gente / Heidi Paris / Stefan Richter (Hrsg.), AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 252-264.

**Ulrich Beck**, Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung, Frankfurt a. M. 1997.

**Hans Belting**, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.

**Walter Benjamin**, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935/36), Frankfurt a. M. 2003.

**Ivan Bentchev / Dorota Leszczyńska / Michaela Marek / Reinhold Vetter**, Polen. Geschichte, Kunst und Landschaft einer alten europäischen Kulturnation, Köln 1989.

**Hans Bertens**, Die Postmoderne und ihr Verhältnis zum Modernismus, in: Dietmar Kamper / Willem van Reijen (Hrsg.), Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne, Frankfurt a. M. 1987, S. 46-98.

**Grzegorz Borkowski / Adam Mazur / Monika Branicka** (Hrsg.), New Phenomena in Polish Art after 2000, Warschau 2007.

**Ewa Borowska**, siehe Goschka Gawlik

**Alice Bota**, Ganz ohne Scham, in: Die Zeit, Nr. 5, 24.01.2008.

**Monika Branicka**, siehe Grzegorz Borkowski

**Christoph Brockhaus**, siehe Ryszard Stanisławski

**Andreas Broeckmann**, siehe Inke Arns

**Peter Bürger**, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M., 1974.

**Rafał Bujnowski / Marek Firek / Józef Kurosawa / Marcin Maciejowski / Wilhelm Sasnal / Marcin Świetlicki**, Słynne Pismo We Wtorek. Antologia z najlepszej strony [zu dt.: Die berühmte Zeitschrift am Dienstag. Eine Anthologie von ihrer besten Seite], Nr. 10 – 50 /1998-2000, Warschau 2002.

**Viktoria Burlaka**, „Für Kunst zerreißen wir uns das Maul!“, in: Hedwig Saxenhuber (Hrsg.), Postorange. Beispiele ukrainischer Gegenwartskunst, Wien 2006, S. 2-4.

**Barbara Büscher / Ruth-Ursel Henning / Gerd Koenen / Dorota Leszczyńska / Christian Semler / Reinhold Vetter**, Solidarność. Die polnische Gewerkschaft „Solidarität“ in Dokumenten, Diskussionen und Beiträgen von 1980 bis 1982, Köln 1983.

**Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski** (Hrsg.), Kolekcja 04 / Collection 04. 2001-2005, (Sammlungskat.), Warschau 2005.

Dies., Za czerwonym horyzontem / Beyond the red horizon, (Ausstell.kat.), Warschau 2004.

**Ralf Christofori**, Wilhelm Sasnals Realismus, in: Kunst-Bulletin, Nr. 9, September 2002, S. 14-19.

**Noah Chromsky**, siehe Edward S. Herman

**Vincent C. Chrypinski**, Church and Nationality in Postwar Poland, in: Pedro Ramet (Hrsg.) Religion and Nationalism in Soviet and East European Politics, Durham / North Carolina 1984.

**Roger Conover**, Against: Dictionaries: The East as She is Spoke by the West, in: IRWIN (Hrsg.) East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe, London 2006, S. 349-361.

**Wolfgang Coy**, I am looking through you, you are not the same!, in: Manfred Faßler (Hrsg.), Alle möglichen Welten: virtuelle Realität – Wahrnehmung – Ethik der Kommunikation, München 1999.

**Bożena Czubak** (Hrsg.), W Polsce, czyli gdzie? / In Poland, that is Where?, (Ausstell.kat.), CSW Ujazdowski, Warschau 2006.

**Malgorzata Czyńska**, Wiercę dziurę we własnym brzuchu, [zu dt.: Ich bohre ein Loch in meinen Bauch], in: Sztuka.pl Rynek Sztuki i Antyków, Nr. 1 2008, S. 104-107.

**Meghan Dailey**, Malerei als Aufzeichnung, in: Parkett, No. 70 2004, S. 65-69.

**Dieter Daniels**, Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992.

**Norman Davies**, Im Herzen Europas. Geschichte Polens (Mit einem Schlusskapitel für die deutsche Ausgabe „Befreiung: 1983-1999“), München 2000.

Ders., God's Playground: A History of Poland, Vol. 1, Oxford 1981.

**Guy Debord**, Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996.

**Bogusław Deptuła**, Obrazki z wystawy, [zu dt.: Die Bildchen aus den Ausstellungen], aus: Tygodnik Powszechny. Katolickie Pismo Społeczno-Kulturalne, Nr. 18, 5. Mai 2002, S. 13.

**Paweł Dunin-Wąsowicz**, O zwykłym życiu, in: Magazyn z książkami, Nr. 28, 12.7.2001, S. 38.

**Grzegorz Dyduch**, siehe Marcin Świetlicki

**Simone de Beauvoir**, Shoah, in: Stuart Liebman, Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays, New York 2007, 63-65.

**Diedrich Diedrichsen**, Claude Lanzmann: Die glückliche Stunde, auf <<http://www.schoah.org/schoah/sobibor.htm>> (Stand: 08.05.2008)

**Grzegorz Działowski**, Co wniosły do sztuki lata 90.? [zu dt.: Was brachten die 90er in der Kunst hervor?], in: Halina Gajewska (Red.), Sztuka lat 90. [zu dt.: Kunst der 90er], S. 29-39.

**David Elliott**, siehe Bojana Pejić

**Charles Esche / Esra Sarigedik Öktem** (Hrsg.), Wilhelm Sasnal. Paintings & Films (Ausstell.kat) Van Abbemuseum Eindhoven, Rotterdam 2006.

Ders., Just pictures anyway, in: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Hrsg.), Urgent Painting, Paris 2002, S. 62-65.

**Leslie A. Fiedler**, Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne [dt. Übersetzung von „Cross the border, Close the Gap“, in: Playboy, Dezember 1969], in: Uwe Wittstock (Hrsg.), Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur, Leipzig 1994, S. 14-39.

**Elena Filipovic**, siehe Barbara Vanderlinden

**Marek Firek**, siehe Rafał Bujnowski

**Sabine Folie** (Hrsg.), Das unmögliche Theater, (Ausstell.kat.), Kunsthalle Wien, Nürnberg 2005.

**Wolfgang Frass**, Das Balcerowicz-Programm: Maßnahmen einer Systemtransformation von der Planwirtschaft zur Marktwirtschaft am Beispiel Polens (Dipl.arbeit), Wien 1993.

**Malte Friedrich**, siehe Gabriele Klein

**Barbara Eva Gärtner**, Die Stiftung Warentest der Malerei, in: Monopol. Magazin für Kunst und Kultur, Nr. 6 2006, S. 68-70.

**Galeria Sztuki Współczesnej** [zu dt.: Galerie für Zeitgenössische Kunst] **Bunkier Sztuki** (Hrsg.), At Last Something New! Collections of Modern Art from Małopolska, Krakau 2007.

Dies., Rafał Bujnowski. Malen Painting Malowanie, (Ausstell.kat), Krakau 2005.

**Galeria Zderzak** (Hrsg.) Marcin Maciejowski. Sport i Pielęgnacja [zu dt.: Sport und Bräunen], (Künstlerbuch), Krakau 2000.

**Galerie Meyer Kainer Wien** (Hrsg.), Marcin Maciejowski. I wanna talk to you, Köln 2007.

**Goschka Gawlik**, Trafik. Kunst, Wien 2000, (Folder), keine Seitenangaben.

Dies., Blaumann of History, in: Texte zur Kunst, Heft Nr. 50 Juni 2003.

Dies., Raster, in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Band IV, Heft 4, Winter 1998/99, S. 77f.

Dies. / Renate Kainer (Hrsg.), Marcin Maciejowski. Zachowujmy się normalnie / Let's behave normally, (Ausstell.kat.), Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie [zu dt.: Staatliche Kunstgalerie Sopot], Wien 2003.

Dies. / Ewa Borowska (Hrsg.), Marcin Maciejowski. dziupla / schlupfloch / stash, (Ausstell.kat.), Galeria Arsenal, Białystok 2004.

**Clifford Geertz**, Local Knowledge. Further Essays in interpretive anthropology, London 1983.

**Gérard Genette**, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M. 1993.

**Alison M. Gingeras**, Photography, Painting and the Fear of Forgetting, in: Wilhelm Sasnal, (Ausstell.kat) Camden Arts Centre, London 2004.

Dies., The Mnemonic Function of the Painted Image, in: Saatchi Gallery (Hrsg.), The Triumph of Painting, London 2005, keine Seitenangaben.

**Gerhard Gnauck**, Die „Kirche Johannes Pauls“ und ihre Achillesferse, in: Europäische Rundschau. Vierteljahreszeitschrift für Politik, Wirtschaft und Zeitgeschichte, 35. Jg, Nummer 1 / 2007 Winter, S. 97-108.

**Tomasz Goban-Klas**, Politics versus the Media in Poland: A Game without Rules, in: Patrick H. O’Neil (Hrsg.), Post-Communism and the Media in Eastern Europe, London / Portland (Orgeon) 1997, S. 24-41.

**Marian Golka** (wiss. Red.), Od kontrkultury do popkultury [zu dt.: Von der Gegenkultur zur Popkultur], Posen 2002.

**Roos Gortzak** (Hrsg.), The Vincent van Gogh Biennial Award for Contemporary Art in Europe 2006. The Vincent, Amsterdam 2006.

**Łukasz Gorczyca**, Lokale dla bohemy [zu dt.: Lokale für die Boheme], in: Art & Business. Sztuka Polska i Antyki, Nr. 1-2, 2000, S. 12f.

Ders., Rafał Bujnowski. How to Paint the Pope, in: spike. Art Quarterly, Nr. 1, Wien Oktober 2004, S. 44-51.

Ders., Przewodnik po trójmiejskich muralach. Malarstwo publiczne [zu dt.: Ein Führer zu den Wandmalereien der Dreistadt. Öffentliche Malerei], in: Machina, Numer 10, Oktober 2001, S. 72f.

Ders. (Hrsg.), Relaks, (Ausstell.kat.), Galeria Arsenal, Białystok 2004.

Ders., Praktyka widzenia i polityka obrazów. [zu dt.: Die Praxis des Sehens und die Politik der Bilder] Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski, Wilhelm Sasnal (ex-Grupa Ładnie), in: Jolanta Ciesielska (Hrsg.), Miedzy naturą a kulturą (Ausstell.kat.), Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2002.

Ders., Obrazy Papieża [zu dt.: Die Bilder des Papstes], in: Przekrój, Numer 34, 25.08.2002, S. 24-27.

**Ryszard Górecki / Armin Hauer** (Hrsg.), Gut und Billig. Aktuelle polnische Malerei aus der Sammlung Cyganek, (Ausstell.kat.), Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder), Frankfurt (Oder) 2006.

**Irina Gorłowa**, siehe Magda Kardasz

**Marina Gržinić**, On the Re-Politicisation of Art through Contamination, in: IRWIN (Hrsg.), East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe, London 2006, S. 477-486.

**Jan-Tomasz Gross**, Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne, München 2001.

Ders., Fear, Anti-Semitism in Poland after Auschwitz. An Essay in Historical Interpretation, Princeton 2006.

**Götz Großklaus**, Medien-Zeit Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt a. M. 1995.

Ders., Zeit – Medium – Bewusstsein, in: Götz Großklaus, Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit, Frankfurt a. M. 2004, S. 146-168.

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

Ders., Das postkommunistische Postskriptum, Frankfurt a. M. 2006.

**Pat Hackett**, siehe Andy Warhol

**Armin Hauer**, siehe Ryszard Górecki

**Thomas Hecken**, Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies, Bielefeld 2007.

**Lóránd Hegyi** (Hrsg.), Aspekte / Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999, (Ausstell.kat), 2 Bände, Wien 1999.

**Ruth-Ursel Henning**, siehe Barbara Büscher

**Martin Hentschel / Thomas Janzen** (Hrsg.), POW! Werke der Pop Art aus der Sammlung Lauffs (Ausstell.kat.), Krefeld 2002.

**Edward S. Herman / Noah Chomsky**, Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media (With a new introduction by the authors), New York (1988) 2002.

**Christian Höller**, Pop Unlimited? Imagetranfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur, in: ders. (Hrsg.), Pop Unlimited? Imagetranfers in der aktuellen Popkultur, Wien 2000, S. 11-27.



Ders., Vorwort, in: ders. (Hrsg.), Pop Unlimited? Imagetranfers in der aktuellen Popkultur, Wien 2000, S. 7f.

**Rainer Höltschl**, siehe Martin Baltes

**Jörg K. Hoensch**, Geschichte Polens, Stuttgart 1983.

**Laura Hoptman / Tomáš Pospiszl** (Hrsg.), „Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s“, Cambridge MA / London 2002.

**Samuel P. Huntington**, Der Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert, München / Wien 1997.

**Florian Illies**, Die jungen Polen kommen. Wilhelm Sasnal – oder wie man sich perfekt unkenntlich macht, in: Monopol, Nr. 10 2003, S. 45.

**Ludwig Jäger**, Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: Ludwig Jäger / Georg Stanitzek (Hrsg.), Transkribieren. Medien / Lektüre, München 2002, S. 19-41.

Ders., Transkriptive Verfahren. Zur medialen Logik einer kulturellen Semantik, (unveröffentlichter Vortrag), Aachen 15.12.2003.

**Gregor Jansen**, Petite Sensation, in: Parkett, No. 70 2004, S. 82-88.

**Thomas Janzen**, siehe Martin Hentschel

**Katarzyna Jędrych** (Hrsg.), Grupa Ładnie w D'Arcy (Ausstell.kat.), Warschau 2000.

**Christos M. Joachimides / Norman Rosenthal**, Metropolis (Ausstell.kat.) Martin-Gropius-Bau, Berlin 1991.

**Donald Judd**, Spezifische Objekte, in: Gregor Stemmrich, Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden / Basel 1995.

**Christiane Jürgens**, Wilhelm Sasnal, in: Götz Adriani, Werke aus der Sammlung Boros (Ausstell.kat.) ZKM Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 2004, S. 264-285.

**Michał Kaczyński**, Sztuka na Billboardach, in: Machina, Numer 10, Oktober 1998, S. 42f.

**Renate Kainer**, siehe Goschka Gawlik

**Marta Kapińska / Marcel Andino Velez**, Marcin Maciejowski. Lubię Sobie Malować [zu dt.: Ich mag selbst zu malen], in: Przekrój, Numer 45, 10.11.2002, S. 48-51.

**Magda Kardasz / Irina Gorłowa**, Pod flagą biało-czerwoną [zu dt.: Unter weiß-roter Fahne], (Ausstell.kat.), Warschau 2004.

**Tomek Kitliński / Paweł Leszkowicz**, Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce [Liebe und Demokratie. Betrachtungen zur Homosexualität in Polen], Krakau 2005.

**Gabriele Klein / Malte Friedrich**, Globalisierung und die Performanz des Pop, in: Klaus Neumann-Braun / Axel Schmidt / Manfred Mai, Popvisionen. Links in die Zukunft, Frankfurt a. M. 2003, S. 77-102.

**Gerd Koenen**, siehe Barbara Büscher

**Agnieszka Kowalska**, Codziennosc Wilego, Anki i Kacpra [zu dt.: Die Alltaglichkeit Willis, Ankas und Kacpers], in: Gazeta Wyborcza Stołeczna, 04.06.2001, S. 15.

**Marek Krajewski**, Co? Sztuka. Czym? Malarstwem [zu dt.: Was? Kunst. Welche? Malerei.]. In: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki (Hrsg.), Marek Sobczyk, Dokładność i doskonałość obrazu [zu dt.: Die Bestimmtheit und Vollkommenheit von Bildern] (Ausstell.kat), Krakau 2001, S. 33-55.

**Zdzisław Krasnodębski**, Efforts towards a new Modernization in Eastern Europe and the Cultural Dilemmas of the Postmodern West, in: A. Jawłowska / Marian Kempny (Hrsg.), Cultural Dilemmas of Post-Communist Societies, Warschau 1994, S. 91-101.

**Rosalind E. Krauss**, Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne (1985), Hrsg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf, Amsterdam / Dresden 2000.

**Bożena Gajewska** (Hrsg.), Młoda Sztuka / Czujni. Równoległy Świat – Polska 50°//N-52°//N [zu dt.: Junge Kunst / Aufmerksam. Parallele Welt – Polen 50°//N-52°//N], (Ausstell.kat), Bunkier Sztuki, Krakau 2004.

**Adam Krzemiński**, Polnische Wirtschaft, Erinnerung an eine deutsche Geschichte, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 3, Jg. 54, März 2000, S. 206.

Ders., Polen im 20. Jahrhundert. Ein historischer Essay, München 1998.

**Józef Kurosawa**, siehe Rafał Bujnowski

**Jörg Lau**, Die Abenteuer der Gruppe Hübsch, in: Die Zeit, Nr. 25, 13.06.2001, S. 39.

**Dorota Leszczyńska**, siehe Ivan Bentechev und Barbara Büscher

**Paweł Leszkowicz**, siehe Tomek Kitliński

**Detlev Lücke**, Reise durch eine innere Landschaft, in: Freitag. Die Ost- West-Wochenzeitung, Nr. 42, 13.10.2000.

**Marcin Maciejowski**, siehe Rafał Bujnowski

**Michaela Marek**, siehe Ivan Bentchev

**Dorota Masłowska**, Schneeweiß und Russenrot, Köln 2004.

**Adam Mazur**, siehe Grzegorz Borkowski

**Thomas McEvilley**, The Exile's Return. Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era, Cambridge MA 1993.

**Franz Merli / Gerhard Wagner** (Hrsg.), Das neue Polen in Europa. Politik, Recht, Wirtschaft, Gesellschaft, Innsbruck 2006.

**Jan Michalski**, The Art Market in Poland 1985-2005. Practice & experience, Kraków / Berlin 2005.

Ders., (Hrsg.), Galeria Zderzak: 100 % Malarstwa, (Ausstell.kat.), Krakau / Posen 2000.

**W. J. Thomas Mitchell**, Iconology. Image, Text, Ideology, Chicago 1986.

Ders., Über die Evolution von Bildern, in: Hans Belting / Dietmar Kamper, Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 43-54.

Ders., „Der Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna (Hrsg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15-36, unwesentlich anders und in englischer Sprache auch erschienen in: Artforum, 30 (1992), S. 89-94.

Ders., What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago / London 2005.

**Jessica Morgan / Björn Roth** (Hrsg.), material time, work time, life time. Reykjavik Arts Festival 2005, Reykjavik 2005, S. 184f.

**Joanna Mytkowska / Andrzej Przywara**, Wilhelm Sasnal & Christoph Büchel. Under fire, in: Fundacja Galerii Foksal (Hrsg.), Ukryte w słońcu / Hidden in a Daylight, (Ausstell.kat.), Frankfurt a. M. 2003, S. 43ff.

**Luiza Nader**, Ball in Zalesie. Die anderen Räume der polnischen Avantgarde, in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Band XIII, Heft 2, Frühjahr 2007, S. 50-52.

**Susanne Neuburger / Hedwig Saxenhuber** (Hrsg.), Kurze Karrieren, (Ausstell.kat.), Wien 2004.

**Patrick H. O'Neil**, Introduction: Media Reform and Democratization in Eastern Europe, in: ders. (Hrsg.), Post-Communism and the Media in Eastern Europe, London / Portland (Oregon) 1997.

**Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.)**, Gerhard Richter – Text. Schriften und Interviews, Frankfurt a. M. / Leipzig 1993.

**o. V.**, Härtere Zeiten, in: art. Das Kunstmagazin, Heft Nr. 1 / Januar 2004, S. 30.

**Erwin Panofsky**, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin (1964) 1985.

**Daniel Passent**, Die Fahne beschmutzt. Lanzmanns "Shoah" hat die Polen an ihrer schmerzlichsten Stelle getroffen, in: Die Zeit, Nr. 11, 07.03.1986, S. 102.

**Bojana Pejić / David Elliott (Hrsg.)**, After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe (Ausstell.kat), 2 Bände, Stockholm 1999.

**Pavel Pepperštejn**, Postkosmos. Träume und Kapitalismus, in: Boris Groys / Peter Weibel / Anne von Heiden (Hrsg.), Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus, Frankfurt a. M. 2005, S. 771-787.

**Piotr Piotrowski**, Znaczenia modernizmu. W strone historii sztuki polskiej po 1945 roku, Posen 1999.

Ders., Between Place and time: a critical geography of „new“ Central Europe, in: Thomas DaCosta Kaufmann / Elizabeth Pilliod (Hrsg.), Time and place. The geohistory of art, Aldershot 2005.

Ders., Geografie der Veränderungen – Veränderungen der Geografie?, in: Adam Budak (Hrsg.), Anxiety of Influence. Bachelors, brides and a family romance, (Ausstell.kat.), Bern 2004, S. 84-97.

Ders., Von der Neoavantgarde zur kritischen Kunst – vom weichen Sozialismus zur unvollkommenen Demokratie“, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), Kontakt... aus der Sammlung der Erste Bank – Gruppe (Ausstell.kat), Wien 2006, S. 62-73.

Ders., Art after Politics, in: Bożena Czubak, Negocjatorzy Sztuki. Wobec Rzeczywistości / Negotiators of Art. Facing Reality, (Ausstell.kat.), Danzig 2000.

Ders., The Old Attitude and the New Faith, in: Laura Hoptman (Hrsg.), Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe, (Ausstell.kat), S. 35-44.

**Carina Plath / Beatrix Ruf (Hrsg.)**, Wilhelm Sasnal. Night Day Night, (Ausstell.kat.), Ostfildern-Ruit 2003.

**Polityka (Hrsg.) / Anna Gruzewska (Red.)**, Dekada. Laureaci Paszportów „Polityki“. 1993-2003, Warschau 2003.

**Mieczysław Porębski**, Podsumowanie [zu dt.: Resümee], in: Tomasz Gryglewicz / Andrzej Szczerski (Hrsg.), Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań [zu dt.: Kunst zur Zeit der Volksrepublik Polen. Methoden und Forschungsgegenstand], Krakau 1999, S. 182-183.

**Tomáš Pospiszl**, siehe Laura Hoptman

**Neil Postman**, Das Technopol. Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1992.

**Maria Anna Potocka**, Rafał Bujnowski. Kasetta video 180 minut, Presseinformation zur Ausstellung, September 2000.

**Andrzej Przywara**, siehe Joanna Mytkowska

**Mirosław Ratajczak**, Ładnie już było [zu dt.: Hübsch war schon], in: odra, Nr. 12 grudzień / Dezember 2002, rok / Jahr XLII, S. 90f.

**George Ritzer**, The McDonaldization of Society: an Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life, Thousand Oaks/Kalifornien (1993) 2000.

**Roland Robertson**, Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit, in: Ulrich Beck (Hrsg.), Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt a. M. 1998, S. 192-220.

**Łukasz Ronduda** (Hrsg.), Wilhelm Sasnal. USA, (Ausstell.kat.), Warschau 2006.

Ders., Neue rote Kunst. Soz-Art – ein Versuch der Revitalisierung avantgardistischer Strategien in der polnischen Kunst der 1970er Jahre, in: documenta und Museum Fridericianum Kassel. Idee, Konzeption, Leitung: Georg Schöllhammer (Hrsg.), documenta 12 magazine No. 1. Modernity?, Köln / Kassel 2007, S. 186-201 (gekürzte und bearbeitete Fassung des Textes, im Original zu lesen in: piktogram, Nr. 1, Sommer 2006, S. 121-131).

**Norman Rosenthal**, siehe Christos M. Joachimides

**Björn Roth**, siehe Jessica Morgan

**Anda Rottenberg**, Postindustrielle Trauer, in: Anda Rottenberg(Hrsg.), Postindustrial Sorrow, Wiesbaden 2000, S. 5-9.

**Élodie Royer**, Now What?, in: Pascale Le Thorel-Daviot (Hrsg.), De ma fenêtre. Des artistes et leurs territoires. Paris 2004, S. 54-57.

**Beatrix Ruf**, siehe Carina Plath

**Violetta Sajkiewicz**, Wilhelm Sasnal. Granica (nie)widzialności [zu dt.: Die Grenze der (Un)Sichtbarkeit], in: Opcje, Nr. 2 April 2002, S. 62f.

**Wilhelm Sasnal**, siehe Rafał Bujnowski

Ders. / Fundacja Galerii Foksal (Hrsg.), Samochody i ludzie / Cars and Men (Künstlerbuch), Warschau 2001.

Ders., Wilhelm Sasnal, Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001 (Künstlerbuch), Warschau / Krakau 2001.

Ders. / Galeria Zderzak (Hrsg.), Zeszyt szkolny [zu dt.: Das Schulheft], (Künstlerbuch), Krakau 1999.

**Esra Sarigedik Öktem**, siehe Charles Esche

**Hedwig Saxenhuber**, siehe Susanne Neuburger

**Wolfgang Schlott**, Innovationsschub durch Marktwirtschaft? Systemtransformation und Kulturpolitik in Polen nach 1989, in: Halbjahreszeitschrift für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik, 11. Jahrgang, Heft Nr. 2 / November 1999, Dinklage 1999, S. 86-96.

Ders., Demythologisierung und Ikonisierung des „Polska“- und „Polonia“-Begriffs in der polnischen bildenden Kunst der 90er Jahre am Beispiel von Werken der Künstler Marek Sobczyk und Marcin Maciejowski, in: Katrin Berwanger / Peter Kosta (Hrsg.), Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache. Die Kultur Ostmitteleuropas in Beiträgen zur Potsdamer Tagung 16.-18. Januar 2003, Frankfurt a. M. 2005, S. 541-555.

**Christian Schmidt-Häuer**, Der Ort, der nicht bereuen will, in: Die Zeit, Nr. 6, 03.02.2005.

**Christian Semler**, siehe Barbara Büscher

**Beata Seweryn**, Życie jak komin [zu dt.: „Das Leben ist wie ein Schornstein“], in: <<http://muzyka.onet.pl/lampa/1166895,2010,artykul.html>> (Stand: 24.03.2008)

**Anna Smolak**, Space of Bunkier Sztuki, in: Beata Nowacka-Kardzis (Hrsg.), Sztuka w Bunkrze. Galeria Bunkier Sztuki 1994-2006, Krakau 2006, S. 27-37.

**Adam Soboczynski**, Der Maler, in: ders., Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen, Berlin 2006, S. 167-177.

Ders., Wilhelm Sasnal. Anatomie eines Aufstiegs, in: Monopol. Magazin für Kunst und Kultur, Nr. 3 2005, S. 64-66.

**Susan Sontag**, Anmerkungen zu Camp, in: dies., Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Reinbek (1964) 1968, S. 269-284.

**Art Spiegelmann**, Maus I. Die Geschichte eines Überlebenden. Mein Vater kotzt Geschichte aus, Reinbek (1986) 2002.

Ders., Maus II. Die Geschichte eines Überlebenden. Und hier begann mein Unglück, Reinbek (1991) 2002.

**Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Nationalmuseum Warschau** (Hrsg.), in Freiheit \ endlich – Polnische Kunst nach 1989, (Ausstell.kat), Baden-Baden / Warschau 2000.

**Ryszard Stanisławski / Christoph Brockhaus** (Hrsg.), Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Band 1 – Bildende Kunst, Fotografie, Videokunst, Bonn 1994.

Diess., Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Band 2 – Architektur, Literatur, Theater, Film, Musik, Bonn 1994.

**Jochen Steinbicker**, Zur Theorie der Informationsgesellschaft. Ein Vergleich der Ansätze von Peter Drucker, Daniel Bell und Manuel Castells, Opladen 2001.

**Marcin Świetlicki**, siehe Rafał Bujnowski

Ders., / Grzegorz Dyduch, Na przykład Marcin Maciejowski [zu dt.: Zum Beispiel Marcin Maciejowski] (Interview mit dem Künstler), in: Wysokie Obcasy [zu dt.: Hohe Absätze], 5. April 2005, S. 57.

**Andrzej Szczerski**, Malować ładnie [zu dt.: Hübsch malen], Krakau 2001, in: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Hrsg.), Tomasz Gryglewicz / Maria Hussakowska / Lech Kalinowski / Adam Małkiewicz (Red.), Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – Uczniowie [zu dt.: Für den Meister Mieczysław Porębski – die SchülerInnen], Krakau 2001, S. 355-351.

Ders., Marcin Maciejowski, in: Jan Michalski (Hrsg.), Marcin Maciejowski. Polska, (Ausstell.kat.), Galeria Zderzak, Krakau 2001, S. 61-65.

**Marek Szepan**, Wunschkonzert, in: Jungle World, Nr. 34, 18. August 1998.

**Adam Szymczyk**, Schlamm, in: Parkett, No. 70 2004, S. 71-75.

Ders. (Hrsg.), Zawody Malarskie / Painters' Competition, (Ausstell.kat.), Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2001.

**Dirk Teuber**, Wilhelm Sasnal, in: Ludger Hünnekens / Matthias Winzen (Hrsg.) Dissimile. Prospektionen: Junge Europäische Kunst, Baden-Baden 2002, S. 114-117.

**Malgorzata Tomczak**, Grupa Ładnie, Galeria „Manhattan“ Łódź, Ausstellungsplakat mit Text, Łódź 2001.

**Thomas Trummer** im Interview mit Marcin Maciejowski, in: Tobias G. Natter / Thomas Trummer (Hrsg.), Nach Schiele, (Ausstell.kat.), Atelier Augarten Wien, Köln 2006, S. 96-103.

**Juliusz Tyszka**, The Orange Alternative: Street Happenings as Social Performance in Poland under Martial Law, in: New Theatre Quarterly (NTQ), Volume XIV, Part 4, Nr. 56, November 1998, S. 311-323.

**Barbara Vanderlinden / Elena Filipovic** (Hrsg.), The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe, Cambridge MA 2005.

**Giorgio Vasari**, Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, Berlin 2004.

**Reinhold Vetter**, siehe Ivan Bentchev und Barbara Büscher

**Gerhard Wagner**, siehe Franz Merli

**Andy Warhol / Pat Hackett**, POPism. The Warhol '60s, London (1980) 1996.

**Wydawnictwo Krytyki Politycznej** (Hrsg.), Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej [Sasnal. Ein Führer der politischen Kritik], Warschau 2008.

**Jakub Wygębski**, Grupa Kury Kradnie [zu dt. Die Gruppe der Hühnerklauer], in: Art & Business. Sztuka Polska i Antyki, Nr. 10, 2000, S. 30-32.

**Beat Wyss**, Pop zwischen Regionalismus und Globalität, in: Walter Grasskamp / Michaela Krützen / Stephan Schmitt (Hrsg.), Was ist Pop? Zehn Versuche, Frankfurt a. M. 2004, S. 21-41.

**Igor Zabel**, We and the Others, in: Moscow Art Magazine, No. 22, 1998, S. 27-35.

Ders., Wilhelm Sasnal, in: Thomas Bayrle (Hrsg.), Vitamin P. New Perspectives in Painting, London 2002, S. 288f.

**Zachęta Narodowa Galeria Sztuki** [zu dt.: Nationalgalerie für Kunst Zachęta] (Hrsg.) / Maria Brewińska (Red.), Wilhelm Sasnal. Lata walki / Years of struggle, (Ausstell.kat.), Warschau 2007.

**Slavoj Žižek**, Multiculturalism, Or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism, in: Zdenka Badovinac / Peter Weibel, Arteast 2000+. The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana, Wien / Bozen 2001, S. 34-52.

**Margit Zuckriegl**, Marcin Maciejowski. Short Cuts, in: Agnes Husslein-Arco (Hrsg.), vom bild // zum bild.metamorphose, Salzburg 2005.



### **Verwendete Webadressen:**

<[http://www.documenta12.de/fileadmin/lunch\\_mp3/lunch\\_lecture\\_-\\_folge\\_27.mp3](http://www.documenta12.de/fileadmin/lunch_mp3/lunch_lecture_-_folge_27.mp3)> (Stand: 19.02.2008)

<<http://eipcp.net/transversal/1100/grangier/de/#f01>>, (Stand: 5. Februar 2008)

<[http://www.documenta12.de/fileadmin/lunch\\_mp3/lunch\\_lecture\\_-\\_folge\\_82.mp3](http://www.documenta12.de/fileadmin/lunch_mp3/lunch_lecture_-_folge_82.mp3)> (Stand: 21.12.2007)

<<http://www.tolerancja.org.pl/>> (Stand: 25.02.2008).

<<http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/662924.stm>> (Stand: 04.05.2008)

<<http://www.guardian.co.uk/gallery/galleryguide/0,,192735,00.html>> (Stand: 04.05.2008)

## Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1** Marcin Maciejowski, „Gołota Polak ze złota“ [zu dt.: „Gołota. Der Pole aus Gold“], Öl auf Leinwand, 126 x 225 cm, 1999.

**Abb. 2** Marek Sobczyk, „Co? Powtórzone (Solidarność)“ [zu dt.: „Was? Wiederholung (Solidarität)“], ursprünglich Ei-Tempera auf Leinwand, 130 x 180 cm, 2000. Hier: gedruckte Plakatversion für den öffentlichen Raum.

**Abb. 3** Jerzy Janiszewski, Logo der ersten freien Gewerkschaft „Solidarność“, 1980.

**Abb. 4** Pomeranczowa Alternatywa [zu dt.: Orangene Alternative], Dokumentationsfoto des Happenings anlässlich der Feierlichkeiten zum „Kindertag“ in Wrocław / Breslau, 1. Juni 1987. © Fotoagentur DEMENTI

**Abb. 5** R.E.P Group („Revolutionär-experimenteller Raum“, Mitglieder: Kseniya Gnyilytska, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Olesya Khomenko, Volodymyr Kuznetsov, Lada Nakonechna), Dokumentationsfoto der Aktion „We will R.E.P you“, Straßenhappening am Jahrestag der Oktoberrevolution in Kiew, 7. November 2005 (beachte Kalenderunterschied).

**Abb. 6** R.E.P Group („Revolutionär-experimenteller Raum“, Mitglieder: Kseniya Gnyilytska, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Olesya Khomenko, Volodymyr Kuznetsov, Lada Nakonechna), Dokumentationsfoto der Aktion „We will R.E.P you“, Straßenhappening am Jahrestag der Oktoberrevolution in Kiew, 7. November 2005 (beachte Kalenderunterschied).

**Abb. 7** Karolina Kowalska, „Niespodziewane załamanie się rynku reklamowego“ [zu dt.: „Der unerwartete Zusammenbruch des Reklamewesens“], Digital bearbeitete Fotografie, 2004.

**Abb. 8** Marcin Maciejowski, „Młodzi nie chcą się uczyć ani pracować“ [zu dt.: „Die Jungen wollen weder lernen noch arbeiten“], Öl auf Leinwand, 112,5 x 125,5 cm, 2000.

**Abb. 9** Rafał Bujnowski, „Tablica“ [zu dt.: „Tafel“], Öl auf Leinwand, 122 x 200 cm, 2000 (für die Coverseite des Ausstellungskatalogs „Grupa Ładnie w D’Arcy“ veränderte Version).

**Abb. 10** Rafał Bujnowski, Kiosk, Krakau 1999 (Gestaltung einer Werbefläche der „Galeria Otwarta“).

**Abb. 11** Rafał Bujnowski, Anka, Krakau 1998 (Gestaltung einer Werbefläche der „Galeria Otwarta“).

**Abb. 12** Marcin Maciejowski, „– Protestujemy przeciwko tolerancji“ [zu dt.: „– Wir protestieren gegen Toleranz“], Öl auf Leinwand, 37 x 50 cm, 2006.

**Abb. 13** Rafał Bujnowski, „Cegła“ [zu dt.: „Ziegel“], Öl auf Leinwand, 25 x 12 x 6 cm, Serie von 100 Exemplaren, 2001.

**Abb. 14** Rafał Bujnowski, „Kaseta video“ [zu dt.: „Videokassette“], Öl auf Leinwand, 10,5 x 19 x 2,5 cm, Serie von 100 Exemplaren, 2000.

**Abb. 15** Wilhelm Sasnal, Ausschnitt aus dem Comic „Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001“ [zu dt.: „Das tägliche Leben in Polen in den Jahren 1999-2001“]. Wilhelm und Anka finden heraus, dass Anka schwanger ist, 2001.

**Abb. 16** Wilhelm Sasnal, Ausschnitt aus dem Comic „Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001“. Wilhelm telefoniert mit seiner Schwester Patrycja.

**Abb. 17** Wilhelm Sasnal, o. T., Bleistift auf Papier, 1999. Aus: Wilhelm Sasnal, Zeszyt szkolny [zu dt.: Das Schulheft], (Künstlerbuch), Krakau 1999.

**Abb. 18** Wilhelm Sasnal, o. T., Bleistift auf Papier, 1999. [zu dt.: Der Unterschied zwischen Kaffee und Schokolade ist offensichtlich. Und zwischen normalem Waschmittel und OMO?]. Aus: Ebd.

**Abb. 19** Wilhelm Sasnal, o. T. („Lotnisko“)[zu dt.: „Flughafen“], Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, 1999.

**Abb. 20** Wilhelm Sasnal, „Koniec epopei Pinocheta“ [zu dt.: „Das Ende des Pinochetepos“], Öl auf Leinwand, 42 x 42 cm, 2000.

**Abb. 21** Bild des Pinochet-Flugzeugs, publiziert von der Zeitung „Guardian“.

**Abb. 22** Bild des Pinochet-Flugzeugs, publiziert von der Rundfunkanstalt BBC.

**Abb. 23** Wilhelm Sasnal, „Shoah (Tłumaczka)“ [engl.: „Shoah (Translator)“], Öl auf Leinwand, 40 x 30 cm, 2003, Sammlung Christian Boros, Berlin.

**Abb. 24** Wilhelm Sasnal, „Las“ [engl.: „Forest“], Öl auf Leinwand, 45 x 45 cm, 2002. © Galerie Hauser & Wirth, Zürich.

**Abb. 25** Wilhelm Sasnal, „Shoah“, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm, 2003.

**Abb. 26** Filmstill aus „Shoah“, Regie: Claude Lanzmann, Frankreich 1985, 566 Minuten. Szene mit Jan Piwonski. (1. Teil des Films).

**Abb. 27** Filmstill aus „Shoah“, Regie: Claude Lanzmann, Frankreich 1985, 566 Minuten. Szene mit Jan Piwonski – Die Dreiergruppe tritt aus dem Wald. (1. Teil des Films).

**Abb. 28** Filmstill aus „Shoah“, Regie: Claude Lanzmann, Frankreich 1985, 566 Minuten. Szene am Bahnhof Treblinka. (1. Teil des Films).

**Abb. 29** Wilhelm Sasnal, o. T. Maus 2, Öl auf Leinwand, 115 x 130 cm, 2001.

**Abb. 30** Art Spiegelmann, Detail aus Maus II. Die Geschichte eines Überlebenden. Und hier begann mein Unglück, 1991. Aus: Ebd., Reinbek (1991) 2002, S. 65.

**Abb. 31** Rafał Bujnowski, „Deska“ [zu dt.: „Brett“], Öl auf Leinwand, 120 x 15 x 3 cm, Serie von 60 Exemplaren, 2000-2001. Ausstellungsansicht Bunkier Sztuki, Krakau 2005.

**Abb. 32** Rafał Bujnowski, „Pilot (czarny)“ [zu dt.: „Fernbedienung (schwarz)“], Öl auf Leinwand, 18 x 6,5 x 2 cm, Serie von 25 Exemplaren, 2001.

**Abb. 33** Ausstellungsansicht „Rafał Bujnowski. Kasetta video 180 minut“ [zu dt.: „VHS-Kassette 180 Minuten“], Galeria Potocka, Krakau 2000.

**Abb. 34** Ausstellungsansicht „Rafał Bujnowski. Cheap Art from Poland“, St. Martin's School of Art, London 2000.

**Abb. 35** Rafał Bujnowski, „Malowanie – Odnawianie“ [zu dt.: „Malen – Renovieren“], Krakau 2001. Das Projekt hat im Rahmen der Ausstellung POP-elita stattgefunden.

**Abb. 36** Logo des Bunkier Sztuki.

**Abb. 37** James Whistler, „Arrangement in Schwarz und Grau. Die Mutter des Künstlers“, Öl auf Leinwand, 144,3 x 162,5 cm, 1871, Musée d'Orsay, Paris.

**Abb. 38** Rafał Bujnowski, „Obraz matki Whistlera“ [zu dt.: „Das Bild der Mutter Whistlers“], Öl auf Leinwand, 42 x 62 cm, Serie von 50 Exemplaren, 2002.

**Abb. 39** Rafał Bujnowski, „Obraz matki Whistlera“, Fotografie in der Wohnung des Künstlers, 2002.

**Abb. 40** Rafał Bujnowski, „Obrazy do mieszkania“ [zu dt.: „Bilder für die Wohnung“]. Glas, Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm, Serie von 25 Exemplaren, 2002. Zitronen, Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm, Serie von 40 Exemplaren, 2002.

**Abb. 41** Rafał Bujnowski, „Obrazy do mieszkania w IKEI“ [zu dt.: „Bilder für die Wohnung im IKEA“], Fotografien von Wojciech Wilczyk, 100 x 100 cm, 2002.

**Abb. 42** Rafał Bujnowski, „Obrazy do mieszkania“, Öl auf Leinwand, 160 x 160 cm, 2002.

**Abb. 43** Rafał Bujnowski, Der Papst, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Serie von 33 Exemplaren, 2001-2002.

**Abb. 44** Rafał Bujnowski, „Ostatni zachowany“ [zu dt.: „Das letzte Erhaltene“], Holz, 120 x 65 x 40 cm, Serie von 8 Exemplaren.

**Abb. 45** Marcin Maciejowski, „Bóg się gniewa“ [zu dt.: „Gott ist zornig“], Öl auf Leinwand, 151 x 159 cm, 2001.

**Abb. 46** Marcin Maciejowski, Bei uns Zuhause herrscht Frieden, Öl auf Leinwand, 120 x 130 cm, 2001.

**Abb. 47** Marcin Maciejowski, „Staram się, żeby dzieci nie widziały takich scen“ [zu dt.: „Ich bemühe mich, dass Kinder solche Szenen nicht sehen“], Öl auf Leinwand, 120 x 120 cm, 2001.

**Abb. 48** Marcin Maciejowski, „Monika maluje NATO bombarduje“ [zu dt.: „Monika malt, die NATO bombardiert“], Öl auf Leinwand, 65,5 x 89 cm, 1999.

**Abb. 49** Marcin Maciejowski, Natürlich Blond, Öl auf Leinwand, 134,5 x 108,5 cm, 1999.

**Abb. 50** Marcin Maciejowski, Travis Bickle (Robert De Niro), Öl auf Leinwand, 87 x 75 cm, 2000.

**Abb. 51** Marcin Maciejowski, „Kończący lewy sierpowy“ [zu dt.: „Der finale linke Haken“], Öl auf Leinwand, 110 x 115,5 cm, 1999.

**Abb. 52** Marcin Maciejowski, Gołota, Öl auf Leinwand, 120 x 115 cm, 1999.

**Abb. 53** Marcin Maciejowski, Polska, Öl auf Leinwand, 94 x 78,5 cm, 2000.

**Abb. 54** Marcin Maciejowski, Bułgaria, Öl auf Leinwand, 95 x 79,5 cm, 2000.

**Abb. 55** Marcin Maciejowski, wöchentliche Veröffentlichungen seiner Malerei unter der Rubrik „Ćwierć strony gratis“ [zu dt.: „Die gratis Viertelseite“] im Magazin „Przekrój“. Abb. links aus: Przekrój, Numer 35, 01.09.2002, S. 69. Abb. rechts aus: Przekrój, Numer 31, 04.08.2002, S. 69.

**Abb. 56** Marcin Maciejowski, Covergestaltungen für das Magazin „Przekrój“. Cover „Rok temu w Ameryce“ [zu dt.: „Vor einem Jahr in Amerika“], aus: Przekrój, Numer 36, 08.09.2002.

**Abb. 57** Marcin Maciejowski, Illustrationen für das Magazin „Przekrój“, aus: Przekrój, Numer 29, 21.07.2002, S. 54-57.

**Abb. 58** Wilhelm Sasnal, Illustrationen für das Magazin „Przekrój“.

## **Abstract**

Am Beispiel der polnischen Künstler Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski und Wilhelm Sasnal, die durch ihre ehemalige Zugehörigkeit zur „Grupa Ładnie“ ein Näheverhältnis zueinander aufweisen und doch sehr unterschiedliche Zugänge in ihrer künstlerischen Praxis haben, wird ein Ausschnitt der zeitgenössischen Kunstverhältnisse in Polen aufgezeigt, der die Leerstelle westlicher Theoriebildung im deutschsprachigen Raum zum Thema der gegenwärtigen polnischen Kunst ein wenig kittern soll. Der Versuch besteht darin, eine kritische Befragung der Verhältnisse künstlerischer Produktion in Polen, sowie der historischen Dimension, auf dessen Boden sie sich verortet, abzugeben. Sowohl in politischer, ökonomischer, gesellschaftlicher als auch in kultureller Hinsicht markiert das Jahr 1989 dabei einen Referenzpunkt, der die künstlerischen Handlungsweisen und ihre Bezugspunkte in den Gegensätzen von Ökonomie und Bewusstsein sucht.

Dabei weist die vorliegende Arbeit zwei Schwerpunkte auf. Zum einen wurde ein historischer, politischer und gesellschaftlich-kultureller Bogen gespannt, der die moderne und zeitgenössische Kunstproduktion in Polen seit der Nachkriegszeit skizziert. Hans Belting's Ausführungen zur Unterdrückung der „Kunstgeschichte des Ostens“ bot hier das theoretische Konstrukt, auf das die Dichotomie der immer noch währenden Identitätskonstruktionen von „Ost“ und „West“ und ihre gegenseitige Charakterisierung als „das Andere“ nach Igor Zabel aufbaut.

Zum anderen sollte durch das Beispiel der „Grupa Ładnie“ ein Einblick in die Verfahren der zeitgenössischen Kunst in Polen gewährt werden. Das „Werkzeug“ sich diesen Arbeiten zu nähern, stellte hier Ludwig Jägers Theorie der „transkriptiven Verfahren“ dar. Wie Jäger darlegt, unterliegt jede Form des Informationsaustauschs und der Informationsaneignung, inter- wie intramedial, der Transkription. Transkriptive Verfahren sind damit – nach Jäger – die einzige Strategie Inhalte lesbar zu machen und von einer ihnen immanenten potentiellen Deutungsoffenheit geprägt. Abschließend wird das Thema der Transkription als Bestandteil einer sich an globalen Mechanismen orientierenden Popbewegung nachvollzogen. Das Besondere an der gegenwärtigen Inszenierung der Populärkultur ist, dass sie sich zwar im globalen Netz ihrer Äußerungen verortet, in lokalen Kontexten aber zunehmend ausdifferenziert interpretiert und angeeignet wird – so auch in den Arbeiten der „Grupa Ładnie“.

## **Lebenslauf**

Ina Mertens, geb. 1981 in Krefeld, Deutschland

Seit 2001 Studium der Kunstgeschichte in Wien und Krakau, Polen  
Schwerpunkte: Zeitgenössische Kunst in Mitteleuropa, Avantgarden in Mitteleuropa

Seit Mai 2008 Projektkoordinatorin des Vereins „Erste Transit Vienna“  
(tranzit.at), Leitung: Georg Schöllhammer

Seit November 2007 Ausstellungsorganisation für Ernst Logars Ausstellungsreihe  
„Das Ende der Erinnerung – Kärntner PartisanInnen“

Sommer 2007 Kunstvermittlerin im Team der documenta 12, Kassel  
Konzeption und Durchführung einer deutsch-polnischen Tagung zum Thema  
„Queerer Aktivismus und künstlerische Strategien“ im Rahmen der documenta 12  
(gemeinsam mit Sandra Ortmann)

2006/07 Projektkoordinatorin der Werkschau von VALIE EXPORT im Rahmen  
der 2. Moscow Biennale, Redaktion des Ausstellungskatalogs, Kuratorin: Dr.  
Hedwig Saxenhuber

2005 Mitarbeit im Galicia Jewish Museum, Krakau

2003/04 Mitarbeit in der Sammlungsabteilung des Museums Moderner Kunst  
Stiftung Ludwig Wien (MUMOK)