

Polnische Kunst des Widerstands

Die unterlassene Präsenz als existenzieller Akt des Widerstands

Monika Branicka

Im sozialistischen Polen war die Gesellschaft von den 1950er bis in die 1980er Jahre in zwei gegensätzliche Lager geteilt: die Nation gegen das Regime, also 'Wir gegen die Anderen'. Es galt das biblische Gesetz: Wer nicht mit uns ist, ist gegen uns; wer nicht in der Partei ist, ist gegen die Partei. So glaubten während des Kriegszustands (1981-1983) die Einen dem staatlichen Nachrichtenprogramm, die Anderen hingegen stellten als Akt bürgerlichen Ungehorsams ihre Fernseher auf die Fensterbretter, damit die Beamten auf Streife ihre eigene Propaganda ansehen konnten.

Nicht viel anders verhielt es sich in der Kunstwelt. Das Milieu teilte sich in die regierungsfreundlichen und kooperativen Künstler, die vom staatlich geförderten Kunstmarkt profitieren konnten (Ausstellungen, Stipendien und Atelier-Zuteilungen) und in die anderen Künstler im Dunstkreis der Solidarność-Opposition, die den offiziellen Kunstmarkt boykottierten. Diesen blieb nur die Teilnahme an Ausstellungen in katholischen Kirchen. So wurde interessanterweise die katholische Kirche, insbesondere in den 1980er Jahren, zu einem Hort der Gegenwartskunst als Form des politischen Widerstands.

Eigentlich kontrollierte das Regime was erlaubt und was verboten war, doch die meisten Künstler scherten sich nicht darum und folgten ihrer eigenen Agenda. Paradoerweise war diese Kunstwelt gut ausbalanciert und relativ sicher, denn beide Seiten belauerten sich inbrünstig. Sobald sich nämlich jemand in einem Moment der Schwäche von staatlichen Apanagen verlocken ließ, konnten ihm das die oppositionellen Kollegen bis auf den Tod nicht verzeihen – derjenige hatte im Milieu keine Freunde mehr (z.B. Władysław Hasiór). Im Unterschied zu anderen sozialistischen Staaten (wie zum Beispiel der DDR) hat die polnische Regierung die oppositionellen Künstler und ihr Schaffen zwar überwacht, jedoch nicht sehr intensiv und ohne allzu harte Strafen. Falls ein Künstler als potentielle 'Exportware' erkannt wurde, wurde er vom Machtapparat diskret mit Ausreisegenehmigungen oder Ausstellungen unterstützt (im Fall von Tadeusz Kantor). Unterm Strich hatte die Partei für die Avantgarde-Kunst natürlich nicht viel übrig, sie nahm aber auch keine aggressive Gegenhaltung ein. Das könnte darauf hindeuten, dass das Regime die Gegenwartskunst für so unverständlich für den Durchschnittsmenschen hielt, dass es darin keine Gefahr für das System erkannte. So konnte sich die Gegenwartskunst im sozialistischen Polen paradoxerweise relativ frei entfalten. Die unabhängige Künstlerszene organisierte sich in Gruppen, an diversen Orten und in nicht-kommerziellen Privatgalerien. Eine Grundbedingung für diese Freiheit war das Unterlassen offener politischer Kritik, doch die Künstler fanden auch so zahlreiche Wege, um ihren Widerstand gegen das System zum Ausdruck zu bringen. Das Spektrum an künstlerischen Strategien reichte von illegalen, offensiv im Untergrund vertriebenen Drucksachen, über intelligente und ambivalente Anspielungen bis hin zu Absurditäten im Stil der Dadaisten oder des braven Soldaten Schwejk. Beispielhaft hierfür steht die *Orange Alternative* (*Pomarańczowa Alternatywa*) – eine in Wrocław aus der Hippie-Bewegung heraus gegründete anarchistische Gruppierung mit dem Symbol eines Zwerges mit oranger Mütze. Die Gruppe veranstaltete Happenings, die wir heutzutage als Flash-Mob bezeichnen würden: zum Beispiel am 1. Juni 1988 den berühmten Zwergenmarsch mit mehreren zehntausend Teilnehmenden mit orangenen Mützen auf den Köpfen. Die Unberechenbarkeit und das Absurde waren exzellente Instrumente, mit denen sie die Machthaber lächerlich machen konnten – das trieb die Genossen auf die Palme. Waldemar "Major" Frydrych, Initiator dieser Bewegung, kommentierte die Situation wie folgt: „Wie kann man einen Polizeibeamten ernst nehmen, der einen fragt: Warum man an einer illegalen Versammlung von Zwergen teilnimmt?“. Außer der *Orange Alternative* existierten weitere mehr oder weniger organisierte Gruppen, wie zum Beispiel *Luxus* (aus der die *Orange Alternative* hervorging), *Kultura Zrzuty* oder *Łódź Kaliska* dank derer die graue Wirklichkeit des realen Sozialismus ein wenig farbenfroher erschien.

Vor diesem bunten Hintergrund der Kunst als Form des Widerstands, scheint die Weigerung auf einer dieser beiden Seiten zu stehen, eine der seltensten und auch

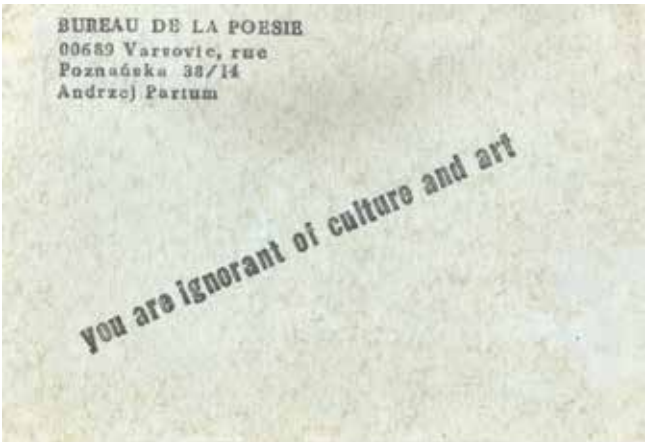


Adam Rzepecki, *Wie Kuba zu Gott, so Gott zu Kuba (Wie du mir, so ich dir)*, 1983, © the artist, courtesy Galerie Dawid Radziszewski, Warschau/Wien

radikalsten Strategien zu sein – die Verweigerung der Zusammenarbeit mit jeglichen Strukturen oder Systemen und das Verlassen und Verschwinden (aus dem Kunstbereich) als symbolische Geste des Schweigens. Diese Geste führten zumindest temporär zwei Künstler aus: Andrzej Partum und Adam Rzepecki.

Andrzej Partum (1938-2002) gehört sicherlich zu den geheimnisvollen und angesichts der überaus bescheidenen Dokumentation seines Schaffens auch legendären Persönlichkeiten der polnischen Kunstszene. Sein Werk lässt sich in keiner der gängigen Ausprägungen der Gegenwartskunst verorten, am sichtbarsten ist wohl seine Nähe zum Fluxus. Partum sah keine Grenzen zwischen der Kunst und der eigenen Existenz. Er war Schöpfer einer eigenen, privaten Mythologie, die sich von der Extravaganz, dem Existenzialismus, dem Nihilismus und der Anarchie nährte.

Bereits seit den späten 1950er Jahren hat Partum sein Rohmaterial hauptsächlich im Spiel mit der Sprache gesehen. In diesem Sinne ist sein Schaffen eher im Umfeld der *Situationisten* oder bei der *konkreten Poesie* anzusiedeln. Neben der



Andrzej Partum, *You are Ignorant of Culture and Art*, Mail art, 1974, © the artist, courtesy Galerie Monopol, Warschau



Andrzej Partum, Dokumentation der Aktion *Avantgardistisches Schweigen*, 1974 in Krakowskie Przedmieście in Warschau durchgeführt, gefilmt von Józef Robakowski, © the artist, courtesy Galerie Monopol, Warschau

bildenden- und der Performance-Kunst gehörte auch die Musik zu seinen Interessensgebieten. Er arbeitete stets abseits aller Kultureinrichtungen, egal ob es systemtreue staatliche Institutionen waren oder unabhängige Avantgarde-Kreise. Er lehnte generell jede Form der Institutionalisierung und Instrumentalisierung der Kunst ab (z.B. mittels Galerien, Kuratoren oder Kunstkritikern), kritisierte beide Lager des Diskurses scharf und schuf eigene Schaffensplattformen. Zu seinen bekanntesten gehört wohl das im Jahr 1972 eröffnete *Biuro Poezji* (*Poesie-Büro*), dessen einziger Mitarbeiter er war. Das *Poesie-Büro* parodierte als kafkaeske Anti-Institution nicht nur das System des Kunstumlafs, sondern vielmehr auch das politische System im sozialistischen Polen und die allgegenwärtige Bürokratie. Aus seinem mit Briefpapier und Stempel ausgestatteten *Poesie-Büro* (ungeachtet dessen, dass man im sozialistischen Polen für jeden Stempel eine behördliche Genehmigung benötigte) verschickte Partum Mail-Art an Künstler im In- und Ausland. So etablierte er auch ein internationales Netzwerk aus Kontakten mit Künstlern wie Daniel Buren, Klaus Groth, Dick Higgins, Klaus Staeck und andere. Eine der Aussendungen war eine Postkarte mit der Aufschrift: „*Du bist ein Kunst- und Kulturignorant*“. Łukasz Ronduda sah darin die Absicht, zu zeigen, „*dass die wertvollste und lebendigste Kunst immer außerhalb des Diskurses zu finden ist, abseits der Kompetenz und des Wissens der institutionalisierten Kunstwelt. Die wahre Kunst sprengt immer den institutionellen Rahmen und in Wirklichkeit wissen wir nur sehr wenig darüber.*“¹

Zu Partums bekanntesten Aktionen gehört wohl die Anbringung der Worte *Avantgardistisches Schweigen* mitten in Warschau zwischen den Gebäuden der Universität und der Kunstakademie (1974). Die Aktion sollte einerseits als Kritik an der Avantgarde zu verstehen sein, die nach Partums Auffassung in einer Sackgasse steckt, aber andererseits auch als Kritik an der ihn umgebenden politisch-sozialen Realität. Mit dieser Aktion wollte er sich der Kontrolle durch die Wächter, die für die normative Dimension der Kunst stehen, entziehen (Institutionen, Kritiker, Kuratoren und Galerien) und aus der Öffentlichkeit verschwinden. Mit diesem Werk manifestierte Partum sein Verlassen des Kunstsystems.

Partum verfasste zahlreiche radikale Manifeste, darunter *Manifest Pozytywnego*



Adam Rzepecki, *Ab heute tue ich so, als wäre ich Künstler*, Aktion, Osieki, 1981, © the artist, courtesy Galerie Dawid Radziszewski, Warschau/Wien



Adam Rzepecki, *Projekt für ein Denkmal für Vater Pole*, 1981, © the artist, courtesy Galerie Dawid Radziszewski, Warschau/Wien

Nihilizmu Sztuki (Manifest des positiven Kunst-Nihilismus, 1983), worin er u.a. erklärt: „*Der Künstler arbeitet am Intensivsten im Schlaf*“. Dominik Kuryłek kommentierte diese Haltung wie folgt: „*Die fehlende Aktivität war für Partum paradoxerweise eine authentische Handlung, da sie sich den Determinanten der Moderne entzog. Somit wurde seine Inaktivität zu einer Möglichkeit, sich auf sein Inneres zu fokussieren und dadurch nach nichts zu streben.*“²

Partum blieb seiner künstlerischen Philosophie stets treu und konnte sich permanent jeglicher Klassifikation entziehen, mit der man seine Kunst hätte vermessen können – damit wurde er zum Vorbild für ihm Nachfolgende, darunter Józef Robakowski, Kwiekułik, Jerzy Truszkowski, Zbigniew Libera und andere.

Adam Rzepecki (geb. 1950), deutlich jünger als Partum, war in den 1980er Jahren Mitgestalter der Gruppe *Kultura Zrzuty* und war Mitglied der Künstlergruppe *Łódź Kaliska*. Er ist zwar ausgebildeter Kunsthistoriker, befasst sich beruflich aber mit der Fotografie. Seine Arbeiten verhöhnten das System und die Wirklichkeit im sozialistischen Polen. Mit der Zensur spielte er ein Katz-und-Maus-Spiel (nach einem Veröffentlichungsverbot für seine Arbeiten in einer Ausgabe des Zins *Tango*³, gab der Künstler „*der Zensur eine erneute Chance, die Arbeiten eingehend und aufmerksam zu studieren*“) und machte sich auch noch über Nationalikonen lustig. Auf einer Fotografie stillt er als *Vater Pole* mit seiner Brust seine Tochter und konterkariert damit den systemimmanenten Mythos der *Mutter Polin*. In den meisten seiner Arbeiten finden sich Bezüge zur Kunstgeschichte und es gelingt ihm unter dem Deckmantel des Absurden, diese in die sozialistische Wirklichkeit zu übertragen. Auf einer Reproduktion des berühmtesten polnischen Votiv-Bildes malt er der Mutter Gottes einen duchamp'schen Schnurrbart, oder gibt zum 70. Gründungsjubiläum des *Cabaret Voltaire* auf dem Krakauer Hauptmarkt einen Schuss aus einer Schrecksschusspistole ab.

Während des *Plein-Air* in Osieki 1981, an dem die prominentesten Vertreter der Avantgarde teilnahmen, schrieb Rzepecki auf eine Mauer: „*Ab heute tue ich nicht mehr so als wäre ich Künstler.*“ Eine ironische Anspielung auf den Mythos, das Vorbild und den sozialen Rang eines Künstlers in der Gesellschaft. Wenn Rzepecki so tun will, als wäre er Künstler, dann bedeutet das, dass er in Wirklichkeit keiner ist und sich der Gruppe seiner Kollegen auch nicht zugehörig fühlt. Einige Monate später, nachdem im Dezember 1981 der Kriegszustand bereits ausgerufen war, schickte Rzepecki ein Telegramm an seinen Kollegen Jacek Krzyżkowski mit dem Inhalt: „*Ich entschuldige mich bei der Gesellschaft für meine temporäre Abwesenheit in der Kunst.*“ Die Nachricht hat durchaus doppelten Boden: Einerseits ist es offensichtlich,

dass nicht nur Rzepecki, sondern auch alle anderen Künstler in der Kunst abwesend sind, da das Regime nahezu alle Kultureinrichtungen einfach geschlossen hat und und stellt dies als Tatsache fest. Andererseits ist Rzepecki in der Kunst nicht nur aus dem Grund abwesend, weil das Regime das gesamte Kulturleben unterdrückt, sondern auch deswegen, weil das Milieu staatliche Galerien boykottiert. Weder Rzepecki noch andere wollten an diesem Kulturleben teilnehmen. Ein Jahr später erklärt er in der Alternativlocation *Strych* in Łódź im Rahmen des Happenings *Meine Abwesenheit in der Kunst* öffentlich seine Haltung zur Kunst: „*Meine hiesige, über einstündige, Abwesenheit ist eine Abwesenheit an einem Ort, wo Kunst präsentiert wird und wo jeder eine Begegnung mit der Kunst erwartet. Wenn sich während dieser Stunde hier Kunst abgespielt haben sollte, so war ich eine Stunde lang in der Kunst abwesend. Wenn sich meine Geste jedoch im Bereich der Kunst abspielte oder zum Kunstbereich tendierte, dann erlaube es nur meine Abwesenheit in der Kunst dies in die Kunst zu bringen. Wie schwer es doch ist, in der Kunst abwesend zu sein!*“.¹ Rzepeckis Eintreten in und sein Austreten aus der Kunst war temporär und hing von den Umständen ab, die der Künstler bei dieser Veranstaltung auf einem Banner manifestierte: „*Im Kunstbereich bin ich immer noch straffrei unterwegs.*“²

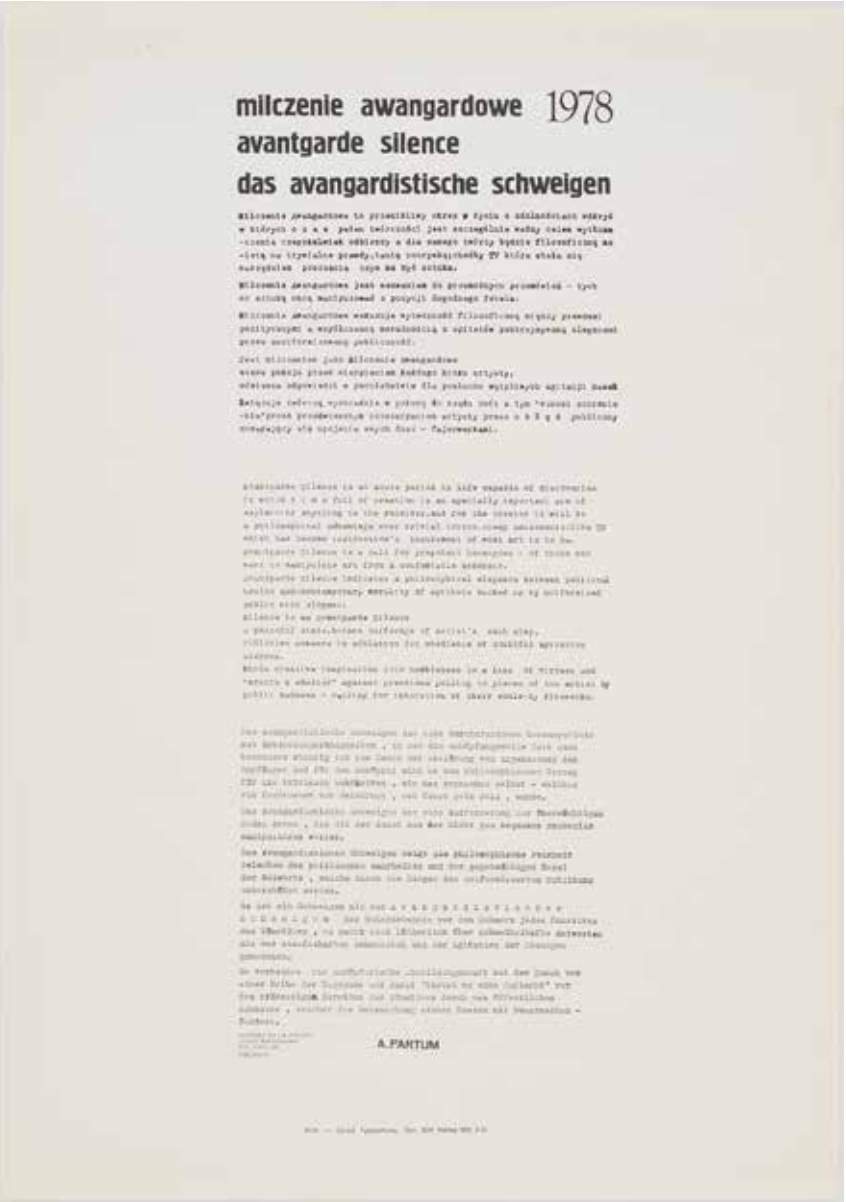
Für Rzepecki war seine Abwesenheit in der Kunst nicht nur eine offensichtliche Anspielung auf Duchamp, er sah darin auch eine Form des Widerstands den er, angesichts des Regimes, manifestieren wollte. *Jak Buba Bobu tak Boba Bubi* (1983) ist die Aufzeichnung einer spontanen Aktion vor dem Kulturministerium in Warschau. Zu sehen ist der Künstler, der vor dem Eingang des Gebäudes, die *Kozakiewicz-Geste* zeigend⁴. So distanziert sich Rzepecki von beiden Milieus – dem offiziellen und dem oppositionellen, er boykottiert das System, indem er es verlässt.

Im Jahr 1984 erfährt Rzepecki, dass seine Arbeit *Motorem mojej sztuki jest SHL-ka* (*Motor meiner Kunst ist ein SHL*⁵) aus einer Ausstellung entwendet wurde. Die Direktorin der Galerie teilt es ihm betroffen mit und versucht ihn zu trösten: „*Wir wollen glauben, dass diese traurige Tatsache auf soziale Akzeptanz ihres Schaffens deuten muss.*“ In der für ihn typischen ironischen Art interpretierte Rzepecki diese unerwartete soziale Akzeptanz als Beleg dafür, dass er sich von nun an als echter Künstler ausgeben kann. Schließlich erklärt er 1985 in der Aktion *Kultura Zrzuty z Norwej Huty albo moja obecność w sztuce* (*Kultura Zrzuty aus Norwa Huta oder meine Anwesenheit in der Kunst*) mit vollem Ernst, auch wenn das Publikum dabei kicherte: „*Ab heute tue ich nicht mehr so, als wäre ich Künstler.*“⁶

Sowohl Partum wie auch Rzepecki standen in Opposition zum Machtapparat (was offensichtlich erscheint), doch sie verorteten sich auch nicht in den Reihen der kirchlich unterstützten Opposition und folgten auch nicht dem auf sie als veraltet wirkenden großen Narrativ der Avantgarde, sondern sie wählten den Weg des radikalen Individualismus. Rzepecki sagte später über seine Aktivität in der Gruppe *Łódź Kaliska*: „*(...) Wir haben eine dritte Richtung vorgeschlagen, ganz abseits der einen wie auch der anderen. Wir waren der Meinung, die künstlerische Freiheit sei wichtiger, als die politische.*“⁶

Künstler wie Partum oder Rzepecki machten es dem Machtapparat nicht leicht, und der Machtapparat zahlte es ihnen zurück. Beide wirkten außerhalb jeglicher sozialer Strukturen. Partum war dabei noch radikaler. Es kam vor, dass er eine Weile obdachlos war, obwohl es im sozialistischen Polen offiziell keine Obdachlosigkeit gab. Die damalige Regierung wünschte sich vermutlich nicht viel mehr, als dass die Beiden den "Schwachsinn" sein lassen sollten, für den sie ihre Kunst hielt und endlich eine "normale" Arbeit aufnehmen. Aber paradoxerweise wurde ihre Geste des Schweigens – das Unterlassen des Künstlerdaseins – wiederum zur Kunst, die noch radikaler und für das System unbequemer war als ein gewöhnlicher Protest.

Übersetzung aus dem Polnischen von Marcin Zastrożny



Andrzej Partum, Avantgardistisches Schweigen – Manifest, 1978,
© the artist, courtesy Galerie Monopol, Warschau

Monika Branicka

Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin und Kuratorin. Geboren in Krakau, Polen. Studium der Kunstgeschichte an der Jagiellonian Universität in Krakau. Publizierte zahlreiche Artikel in polnischen Zeitschriften und Magazinen. Als Kunstkritikerin verfasste sie mehrehere Publikationen z.B. *New Phenomena in Polish Art After 2000* (Hg. von Zentrum für Zeitgenössische Kunst Ujazdowski Schloss in Warschau) oder *Polish! Zeitgenössische Kunst aus Polen* (Hg. Hatje Cantz). Zwischen 2008-2019 leitete sie die AK BRANICKA Galerie in Berlin und organisierte über 70 Ausstellungen u.a. von VALIE EXPORT, Józef Opalka, Gorgona Gruppe, Agnieszka Polska, Magdalena Abakanowicz, Diogo Pimentao. Ab 2020 leitet sie gemeinsam mit Dr. Pirkko Rathgeber das *Oral History Projekt* für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Ab 2021 kuratiert sie Ausstellungen u.a. *The very first Edition* (Neue Nationalgalerie Berlin, 2024), *Holy Fluxus. Aus der Sammlung Francesco Conz* (St. Matthäus Kirche, Berlin, 2024), *Gabriele Stötzer* (Galerie Monopol, Warschau, 2021), *Colette Lumiere. Stories from My Life* (Galerie Monopol, Warschau, 2025), *Hubert Czerepok* (Museum Tatrzańskie, Zakopane, 2025). Aktuell arbeitet sie an der ersten Retrospektive der italienischen Künstlerin Mariuccia Secol für das Museum Susch.

- ¹) Łukasz Ronduda, *Angst vor Einfluss: Eine Geschichte über Andrzej Partums Kunst in den 1970er Jahren*. <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/2093>
- ²) Dominik Kurytek, *Andrzeja Partuma nihilizm ontologiczny*, In: file:///Users/imac/Downloads/sid_13_kurylek.pdf
- ³) *Zins Tango*, <https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/937>
- ⁴) Kozakiewicz-Geste: Eine vulgäre Geste, benannt nach dem Sportler, der 1980 bei den Olympischen Spielen in Moskau unter Pfiffen im Stadion einen Weltrekord im Stabhochsprung aufstellte. Seitdem gilt diese Geste als Symbol des politischen Ungehorsams.
- ⁵) SHL war eine polnische Motorradmarke, die von 1938 bis 1970 hergestellt wurde.
- ⁶) Adam Rzepecki im Gespräch mit Zbigniew Libera: „*Irgendwo tief in mir drin gibt es einen Widerstand dagegen, dass alle in eine Richtung eilen, dass ich es gerne anders hätte.*“ In: Adam Rzepecki: *Ich bevorzuge das Sammeln von Geld gegenüber der Kultur*, Nowy Sącz 2013.

Insertat