**Aleksandra Paradowska**
**Annika Wienert**

# Refleksje nad materialnością. Sztuka współczesna wobec nazistowskiej architektury

# Materialität reflektieren. Zeitgenössische Kunst und NS-Architektur



Aleksandra Paradowska, Annika Wienert: Materialität reflektieren / Refleksje nad materialnością. Zeitgenössische Kunst und NS-Architektur / Sztuka współczesna wobec nazistowskiej architektury, in: Paradowska, Alexandra (Hrsg.): Allmachtsphantasien / Iluzje Wszechwładzy. Architektur und Alltag unter deutscher Besatzung / Architektura i codzienność pod okupacją niemiecką. Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 14-25. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1785.c27800

PL

Przez dziesięciolecia architekturze narodowego socjalizmu poświęcano niewiele uwagi. Wyjątkiem były jedynie megalomańskie fantazje architektoniczne i monumentalne budynki reprezentacyjne. Inne dziedziny planowania, takie jak projekty osiedli mieszkalnych czy infrastruktury, zazwyczaj nie były postrzegane jako powiązane z ideologią narodowosocjalistyczną ani kojarzone z nazistowskimi zbrodniami. W istocie jednak ich związek jest niezaprzeczalny. Dokumentacja planistyczna, projekty, a wreszcie materialne świadectwa ich realizacji – budynki mieszkalne, drogi, architektura krajobrazu – stanowią zatem szczególny rodzaj historycznego dziedzictwa, które wymaga uważnego rozpoznania.

Od zakończenia drugiej wojny światowej na przestrzeni kolejnych dekad następowało wiele zmian: domy powstałe w czasie okupacji przebudowano, wyposażenie wnętrz wymieniono, zmieniło się ich przeznaczenie i funkcje; rośliny, podobnie jak miasta i wsie, rozrosły się i rozmnożyły. W tych zmienionych formach materialne ślady okupacji i konkretne miejsca z nią związane towarzyszą codziennemu życiu i są nieodłączną częścią przestrzeni. Powojenni mieszkańcy wytworzyli w odniesieniu do nich swoje własne wspomnienia i powiązali z nowymi skojarzeniami. Mimo narastających materialnych warstw kolejnych dziesięcioleci pamięć o okupacyjnej przeszłości wciąż trwa, ponieważ reżim, a także narzucony przez niego porządek, w tym jego struktura, ideologie i zbrodnie, pozostają nadal wpisane w budynki i krajobraz. W różnych dyscyplinach akademickich prowadzi się coraz więcej badań mających na celu zgłębienie tego zagadnienia.

Zmagania z pamięcią o epoce nazizmu i drugiej wojny światowej, ich następstwach i dziedziczonych traumach są ważnym tematem licznych dzieł sztuki. Przedmiotem refleksji i wypowiedzi twórców jest szczególnie wątek dotyczący równoczesności występowania zbrodni i życia codziennego. Jednym z najnowszych przykładów jest *Strefa interesów* z 2023 roku w reżyserii Jonathana Glazera.[1]

1 Na analogie pomiędzy wystawą a filmem zwrócił uwagę Andrzej W. Nowak w recenzji wystawy: *Mieszkam w Weststadt*, „kultura u podstaw" [online], 10 stycznia 2025 [dostęp: 19 stycznia2025].

DE

Mit Ausnahme der megalomanen Architekturphantasien und einzelner monumentaler Repräsentationsbauten hat die Architektur des Nationalsozialismus jahrzehntelang wenig Aufmerksamkeit erhalten. Alltäglichere Bauaufgaben werden, wie auch Infrastrukturprojekte, oftmals nicht als Produkte nationalsozialistischer Ideologie angesehen. In der Öffentlichkeit werden sie nicht unbedingt mit der Erinnerung an die NS-Verbrechen verknüpft. In den materiellen Hinterlassenschaften, seien es Wohnbauten, Straßen oder Landschaftsgestaltungen, sind trotzdem Informationen eingelagert. Es handelt sich dabei um eine spezifische Art materieller Zeugenschaft, die darauf wartet, entziffert zu werden.

Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurden in Polen Häuser umgebaut, Innenausstattungen ausgetauscht, änderten sich Nutzungen und Funktionen; Pflanzen, wie auch Städte, wuchsen und wucherten; Straßen mögen heute voller Schlaglöcher sein oder aber vollständig erneuert. In veränderten Formen prägen die materiellen Hinterlassenschaften der deutschen Besatzung den Alltag der Städte und Dörfer. Sie sind untrennbar Teil der täglichen räumlichen Erfahrung. Die Einwohner*innen schufen seit Kriegsende neue Erinnerungen und verknüpften die Orte mit neuen Bedeutungen. Trotz der über die Jahrzehnte hinzugekommenen materiellen Schichten bleibt ein Nachklang der Erinnerung an die NS-Vergangenheit erhalten, denn das Regime, die von ihm eingesetzte Ordnung, seine Struktur, Ideologien und Verbrechen sind den Bauten und der Landschaft eingeschrieben. Seit geraumer Zeit entstehen in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen mehr und mehr Studien, die diese Verbindung untersuchen.

Der Umgang mit der NS-Zeit und dem Zweiten Weltkrieg, deren Nachwirken und mit den vererbten Traumata ist auch ein wichtiges Thema in Werken der bildenden Kunst. Insbesondere die Gleichzeitigkeit von Verbrechen und Alltag hat im Feld der Kunst Aufmerksamkeit gefunden. Eines der jüngsten Beispiele dafür ist Jonathan Glazers Film „Zone of Interest" von 2023.[1]

1 Auf Analogien zwischen der Ausstellung und diesem Film hat Andrzej W. Nowak in seiner Rezension mit dem Titel „Mieszkam w Weststadt" hingewiesen, die am 10. Januar 2025 auf dem Onlineportal „kultura u podstaw" erschien [letzter Zugriff: 19.01.2025].

Artystki i artyści z różnych krajów od lat badają i reinterpretują materialne „kłopotliwe dziedzictwo" oraz jego znaczenie dla współczesności i przyszłości społeczeństw. Dzieła sztuki mają potencjał, aby otworzyć nowe perspektywy spojrzenia na te kwestie, umożliwić odkrycie niewidocznych dotąd znaczeń, wywołać publiczne i prywatne debaty, a także pobudzić zbiorową pamięć i wprowadzić nowe wątki do narracji dominujących w dyskusjach o historii. Inaczej mówiąc: sztuka jest sposobem na wyrażenie tego, co trudno ująć w słowa. Rozwija swoją afektywną moc w bezpośrednim spotkaniu w określonym kontekście przestrzennym.

Taką rolę spełnia ingerencja artystyczna *Żółty węgiel* Izy Tarasewicz, prezentowana w ramach wystawy *Iluzje wszechwładzy*. W niniejszym eseju omawiamy tę pracę w kontekście współczesnych wypowiedzi artystycznych związanych z historią nazizmu i drugiej wojny światowej. Z jednej strony punktem odniesienia dla naszych rozważań są elementy wystawy reprezentujące burzenie zastanego porządku, takie jak gruzowisko usypane z fragmentów budynków i pomników. Z drugiej – nawiązujemy do eksponatów będących świadectwem budowania: planów architektonicznych oraz samych wnętrz zamku.

**Burzenie**

Gruzowisko eksponowane na początku wystawy jest wymownym symbolem niemieckich rządów w okupowanej Polsce oraz głównego celu nazistowskiej władzy: zniszczenia. Nie zrezygnowano z niego nawet po zakończeniu kampanii wrześniowej i włączeniu części polskich terenów do Rzeszy Niemieckiej jako tzw. Reichsgau Wartheland, okupacja na tym terenie nadal bowiem wiązała się z burzeniem budynków i pomników. Było ono motywowane programowym wymazywaniem śladów kultury polskiej i żydowskiej. Pomniki autorstwa rzeźbiarza Marcina Rożka, których ocalałe fragmenty prezentowane są na wystawie, to tylko nieliczne z wielu przykładów. Innym jest pomnik Wdzięczności, odsłonięty w 1932 roku na placu Mickiewicza w Poznaniu, z nakazu władz zdemontowany rękami więźniów Gestapo w 1939 roku. Oprócz tej celowej walki z symbolami narodowymi i religijnymi wyburzano niekiedy całe dzielnice w ramach szeroko zakrojonych planów odnowy miast. Na szczęście tylko niewielka część tych działań została faktycznie zrealizowana.

Planowe niszczenie budynków miało miejsce już przed rozpoczęciem wojny: podczas tak zwanej nocy kryształowej w listopadzie 1938 roku w wielu miastach Rzeszy

Künstler*innen haben sich in verschiedenen Ländern außerdem seit Jahren mit den Überresten eines „schwierigen Erbes" befasst und sind der Frage nachgegangen, was dieses für die Gegenwart und Zukunft der jeweiligen Gesellschaft bedeutet. Kunstwerke haben das Potential, neue Perspektiven auf diese Themen zu eröffnen, öffentliche und private Auseinandersetzungen anzustoßen, das kollektive Gedächtnis anzuregen und dominante Narrative in Frage zu stellen. Sie sind imstande, etwas aufzudecken, was gewissermaßen durch seine alltägliche Sichtbarkeit unsichtbar geworden ist. Die Kunst ist ein Weg, das auszudrücken, was schwer in Worte zu fassen ist. Sie entfaltet ihre affektive Wirkung in der unmittelbaren Begegnung in einem spezifischen räumlichen Kontext.

Diese Rolle nimmt in der Ausstellung „Allmachtsphantasien" die Installation „Gelbe Kohle" der Künstlerin Iza Tarasewicz ein. Die folgenden Überlegungen dienen dazu, diese Arbeit im Kontext weiterer Werke der zeitgenössischen Kunst, die sich mit der Geschichte des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs befassen, zu verorten. Dabei beziehen wir uns zunächst auf Objekte der Ausstellung, die für die Zerstörung einer bestehenden Ordnung stehen, wie die aufgeschütteten Trümmer von Bauten und Denkmälern, und in einem zweiten Schritt auf Exponate, die über das nationalsozialistische Bauprogramm Auskunft geben: die architektonischen Planungen sowie die Innenausstattung des Schlosses selbst.

**Zerstören**

Am Anfang der Ausstellung stehen Trümmer. Als eine Art Prolog machen sie deutlich, wofür die deutsche Herrschaft in Polen vor allem anderen stand: Zerstörung. Auch nach dem Ende des Polenfeldzugs, als das Gebiet als sogenannter Reichsgau Wartheland an das Deutsche Reich angegliedert worden war, produzierte die Besatzung weiterhin Trümmer. Die Deutschen rissen Bauten und Denkmälern ab, um gezielt Spuren jüdischer und polnischer Kultur zu zerstören. Die beiden Denkmäler des Bildhauers Marcin Rożek, von denen in der Ausstellung Fragmente gezeigt werden, sind nur zwei Beispiele von vielen. Das 1932 auf dem Mickiewicz-Platz in Poznań (dt. Posen) eingeweihte Dankbarkeitsdenkmal mussten Gefangene der Gestapo 1939 abtragen. Neben diesem Ikonoklasmus wurden mitunter ganze Stadtteile abgerissen im Zuge umfangreicher Stadtneuplanungen, von allerdings nur der geringste Teil tatsächlich realisiert wurde.

Zu einer planmäßig inszenierten Zerstörung von Architektur kam es bereits vor Kriegsbeginn. In der sogenannten Kristallnacht im November 1938 brannten in vielen Städten des Deutschen

Niemieckiej spalono lub zdewastowano synagogi i sale modlitewne, a także żydowskie budynki mieszkalne, usługowe i gospodarcze. Straż pożarna gasiła płomienie tylko wtedy, gdy groziły one rozprzestrzenieniem się na inne budynki. Wielu Niemców chętnie wzięło udział w tej brutalnej akcji narodowosocjalistycznych władz, której towarzyszyła masowa przemoc i grabieże.

Na wystawie znaczną część gruzowiska zajmują cegły synagogi w Rawiczu, która jeszcze przed wybuchem wojny przestała być użytkowana przez społeczność żydowską. Po początkowych planach przebudowy budynku na kino – tak jak Niemcy uczynili z synagogami w wielu miejscach okupowanej Polski – została ona ostatecznie zburzona w 1941 roku. Część materiałów użyto powtórnie przy realizacji różnych przedsięwzięć budowlanych, w tym do utwardzenia chodnika na miejskich plantach. Typowe było również wykorzystywanie macew – żydowskich nagrobków – do budowy dróg. Zniszczenie dotyczyło niekiedy także kościołów. W 1944 roku zburzono kościół św. Szczepana w Lesznie. Z pozyskanych cegieł powstało niewielkie osiedle przeznaczone dla Niemców przesiedlonych z niemieckich miast zagrożonych bombardowaniami aliantów. Powszechne wykorzystywanie w tych działaniach pracy przymusowej objęło także prace budowlane, poszerzając zasięg przemocy i destrukcji.

Cegły z Rawicza, zajmujące w sumie kilka metrów sześciennych, zostały pieczołowicie oczyszczone podczas pandemii COVID-19 przez pracowników tamtejszego muzeum. Ten zabieg konserwatorski jest również symbolicznym gestem, działaniem upamiętniającym w bardzo praktycznym tego słowa znaczeniu. Zwrócenie się ku materialnym pozostałościom nazistowskiego zniszczenia można odczytać jako kontrapunkt dla niektórych strategii artystycznych skierowanych przeciwko konkretnym budynkom.

Taką drogę wybrał rzeźbiarz Gregor Schneider, który urodził się w tej samej miejscowości co minister propagandy i przewodniczący Izby Kultury Rzeszy Joseph Goebbels. Mowa o Rheydt w Nadrenii, od 1975 roku będącym częścią miasta Mönchengladbach. Wiadomo było, że Goebbels urodził się w tym mieście, dalsze szczegóły dotyczące miejsca pozostawały jednak nieznane. Dopiero kiedy Schneider zbadał sprawę w archiwum miejskim i ustalił dokładny adres, konkretny dom został powiązany z narodowym socjalizmem. W 2013 roku Schneider natknął się na ogłoszenie o sprzedaży domu i od razu go nabył. Mimo że czołowy dygnitarz nazistowskiego reżimu spędził w nim jako dziecko tylko kilka lat, wiedza ta zasadniczo zmieniła postrzeganie budynku.

Reiches Synagogen und Betstuben sowie jüdische Wohn- und Geschäftsräume. Die Feuerwehren löschten die Flammen nur, wenn sie drohten, auf andere Gebäude überzugreifen. Viele Deutsche beteiligten sich bereitwillig an dieser brutalen Inszenierung, die mit massiver Gewalt und Plünderungen einherging.

Der Trümmerhaufen in der Ausstellung besteht vor allem aus Ziegelsteinen der Synagoge in Rawicz (dt. Rawitsch). Diese war bereits vor Kriegsbeginn nicht mehr von einer jüdischen Gemeinde genutzt worden. Nach anfänglichen Überlegungen der Deutschen, den Bau zu einem Kino umzugestalten – wie es in vielen Orten im besetzten Polen geschah –, ließen sie ihn 1941 schließlich abreißen. Teile des Baumaterials fanden Verwendung bei Bauprojekten im Ort, unter anderem als Fundament der Gehwege entlang des städtischen Grüngürtels. Weitverbreitet war auch die Verwendung von Matzewot, jüdischen Grabsteinen, für den Straßenbau. Auch einige Kirchen wurden zerstört, wie beispielsweise noch im Jahr 1944 die Stephanskirche in Leszno (dt. Lissa). Aus ihren Ziegeln entstanden kleine Siedlungen für Deutsche, die aus den unter alliierter Bombardierung stehenden Städten im Reich ausgesiedelt wurden. Durch den Einsatz von Zwangsarbeit verlängerte sich die Gewalt der Zerstörung noch in die darauffolgende Bautätigkeit.

Die Ziegel aus Rawicz, insgesamt mehrere Kubikmeter, wurden während der Corona-Pandemie von Angestellten des örtlichen Stadtmuseums gesäubert. Diese konservatorische Maßnahme ist zugleich eine symbolische Geste, Erinnerungsarbeit in einem ganz praktischen Sinne des Wortes. Diese Hinwendung zu den materiellen Überresten der nationalsozialistischen Zerstörungswut lässt sich als Gegenpol zu bestimmten künstlerischen Strategien lesen, die sich *gegen* konkrete Bauten wenden.

Ein Beispiel für eine solche Strategie liefert der Bildhauer Gregor Schneider. Der Künstler wurde wie Joseph Goebbels, Propagandaminister und Präsident der Reichskulturkammer, im niederrheinischen Rheydt geboren, das seit 1975 Teil der Stadt Mönchengladbach ist. Wo genau dort aber Goebbels zur Welt kam, war lange unbekannt. Schneiders Recherchen ist es zu verdanken, dass die Adresse des Geburtshauses im Stadtarchiv entdeckt und das Gebäude mit dem Nationalsozialismus verbunden wurde. Auch wenn der führende Nationalsozialist als Kind nur wenige Jahre in diesem Haus verbracht hatte, ändert sich die Wahrnehmung des Gebäudes fundamental durch dieses Wissen. 2013 stieß Schneider zufällig auf eine Verkaufsanzeige und erwarb kurzerhand das Haus.

Das unscheinbare kleinbürgerliche Wohnhaus aus dem 19. Jahrhundert war für Schneider Ausgangspunkt dazu, das Verhältnis von Architektur und Erinnerung neu zu befragen. Er näherte sich dem schmalen, dreigeschossigen Haus zunächst an, indem er es zu einem Teil seiner eigenen Biografie werden ließ. Er zog ein

Dla Schneidera niepozorny XIX-wieczny drobnomieszczański dom był punktem wyjścia do zbadania relacji między architekturą a pamięcią. Pierwsze działania Schneidera w tym wąskim, trzypiętrowym budynku polegały na świadomym wpisaniu go we własną biografię: wprowadził się do niego i żył ze świadomością historii różnych poprzednich mieszkańców. Następnie zaplanował wyburzenie domu. Jednym z powodów była obawa, że może on się stać miejscem kultu dla zwolenników skrajnej niemieckiej prawicy. Kwestie techniczne uniemożliwiły jednak rozbiórkę – sąsiednie domy mogłyby ucierpieć na skutek takich działań. Budynek został więc jedynie „wypatroszony", to znaczy pozbawiony wewnętrznych ścian. W 2014 roku Schneider przetransportował gruz wraz z zachowanymi artefaktami z wnętrza do Warszawy i zaprezentował na wystawie *Unsubscribe* („Zrezygnuj z subskrypcji") w galerii Zachęta[2]. Po zakończeniu wystawy gruz został przewieziony do Berlina. Prezentacja pracy w Warszawie zyskała dodatkowe znaczenia i zachęcała do stawiania pytań: Czy możemy zrezygnować z historii jak z subskrypcji newslettera, który już nas nie interesuje? Czy zniszczenie domu urodzenia Goebbelsa oznacza, że społeczeństwo niemieckie zerwało z ideologiczną spuścizną narodowego socjalizmu? Czy gruzy pokazane w Polsce można traktować jako materialny dowód tego zerwania?

Symboliczne, fikcyjne i rzeczywiste akty zniszczenia służyły Schneiderowi jako artystyczne narzędzia do przywołania przemocy, która emanowała z narodowego socjalizmu i niemieckich zbrodni. W odróżnieniu od tej wypowiedzi artystycznej czasochłonna praca, dzięki której cegły rawickiej synagogi zostały potraktowane z szacunkiem i uwagą, wydaje się niemal czułym gestem. Widzimy w nim nie tylko akt upamiętnienia, lecz także formę żałoby: zwrócenie się ku fragmentom przy równoczesnej świadomości faktu, że zniszczenie jest nieodwołalne i że nigdy nie będzie można ich ponownie złożyć w całość.

Część wydobytych i oczyszczonych cegieł jest obecnie głównym elementem instalacji artystycznej z 2023 roku, upamiętniającej historię synagogi, która zniknęła z krajobrazu miasta. Inicjatywa powstania instalacji należała do członków Towarzystwa Przyjaciół Ziemi Rawickiej oraz pracowników Muzeum Ziemi Rawickiej i Urzędu Miejskiego Gminy Rawicz, którzy również opracowali jej koncepcję. Na obecnym parkingu, w miejscu, gdzie pierwotnie stała synagoga,

2 *Gregor Schneider. Unsubscribe,* red. A. Rottenberg, Warszawa 2015.

und lebte mit den Hinterlassenschaften der verschiedenen vorherigen Bewohner*innen. Als nächstes plante er den Abriss des Gebäudes. Ein Grund dafür war die Befürchtung, der Ort könne zu einer Kultstätte der rechtsextremen Szene werden. Baustatische Überlegungen verhinderten den Abriss, der den angrenzenden Baubestand gefährdet hätte. Daher wurde das Gebäude lediglich entkernt. Den Bauschutt transportierte Schneider, zusammen mit Fundstücken aus dem Inneren, 2014 nach Warschau und präsentierte dieses Material in der Ausstellung „Unsubscribe" in der Nationalgalerie Zachęta.[2] Beim Rücktransport machte der Schutt Station in Berlin. Durch die Ausstellung in Warschau erhielt die Arbeit eine neue Bedeutungsebene. Es stellte sich nun die Frage, ob wir uns von der Geschichte abmelden können wie von einem Newsletter, der uns nicht mehr interessiert. Sollte die Zerstörung von Goebbels Geburtshaus symbolisieren, dass die deutsche Gesellschaft mit dem ideologischen Erbe des Nationalsozialismus gebrochen hat, und der Bauschutt in Polen als materieller Beweis dafür präsentiert werden?

Symbolische, fiktive und tatsächliche Akte der Zerstörung dienten Schneider als künstlerische Mittel, um die Gewalt, die vom Nationalsozialismus ausging, und die deutschen Verbrechen ins Gedächtnis zu rufen. Demgegenüber nimmt sich der zeitaufwendige Akt, bei dem die erhaltenen Ziegelsteine der Synagoge von Rawicz von einem Menschen mit einer respektvollen und zugewandten Haltung die Hand genommen wurden, als eine geradezu zärtliche Geste aus. Wir können darin nicht nur Erinnerungs-, sondern auch Trauerarbeit sehen, eine Hinwendung zu Bruchstücken eingedenk der Tatsache, dass die Zerstörung unwiderruflich ist, sie nie wieder zu einem Ganzen zusammengefügt werden können.

Ein Teil der Ziegel ist seit 2023 in Rawicz Bestandteil einer Installation zur Erinnerung an die Geschichte der Synagoge, die aus dem Stadtbild verschwunden ist. Die Initiative dafür ging von Mitgliedern des Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Rawickiej und Angestellten des Stadtmuseums sowie der Stadtverwaltung aus. Diese Gruppe erarbeitete auch das Konzept dieses Gedenkortes, für den von der Fläche des Parkplatzes, der heute das Synagogengrundstück einnimmt, ein Bereich abgeteilt wurde. Dort stehen nun Stahlkörbe, die mit den Trümmern des Baus gefüllt sind, sowie eine Tafel mit Informationen zur Geschichte der Synagoge und historischen Fotografien. Zuvor wies lediglich der auf dem Parkplatzbelag eingezeichnete Umriss der Synagoge auf ihre vergangene Existenz an diesem Ort hin. Ein ähnliches künstlerisches Konzept entwarf Margrit Kahl bereits für das 1988 in Hamburg eingeweihte „Synagogenmonument". Es erinnert an die 50 Jahre zuvor, im November

2 *Gregor Schneider. Unsubscribe*, (Hg.) A. Rottenberg, Warszawa 2015.

wydzielono przestrzeń upamiętniania, złożoną ze stalowych koszy wypełnionych gruzem oraz tablic z opisem historii budynku i archiwalnym zdjęciem. Wcześniej o istnieniu żydowskiej świątyni w tym miejscu informował jedynie zarys murów zaznaczony w płycie parkingu. Podobną koncepcję artystyczną wcześniej zaprojektowała Margrit Kahl dla pomnika Synagogi, który został odsłonięty w Hamburgu w 1988 roku. Upamiętnia on synagogę Bornplatz, całkowicie zniszczoną 50 lat wcześniej, w listopadzie 1938 roku. Po wojnie była w tym miejscu tylko pusta przestrzeń służąca jako parking. Kahl zachowała ją, a równocześnie zaznaczyła na powierzchni placu zarys murów i sklepienia synagogi. Obecnie w Hamburgu toczy się debata na temat tego, czy zniszczony budynek nie powinien zostać zrekonstruowany[3].

**Budowanie**

Niemiecka władza okupacyjna planowała w ślad za dokonanymi zniszczeniami przeprowadzić gruntowną reorganizację przestrzeni, architektury i krajobrazu. Zaprowadzanie nowego porządku w okupowanej Polsce wiązało się jednak przede wszystkim z tworzeniem „architektury papierowej" – propagandowych planów na przyszłość, a także z konkretnymi działaniami budowlanymi. Wśród tych pierwszych dominowały ogólne plany urbanistyczne miast. Ich założenia opierały się na wzorcach stosowanych w całej Rzeszy Niemieckiej. Zastana przestrzeń była traktowana przez niemieckich planistów w dużej mierze jako *tabula rasa* – pusta przestrzeń czekająca dopiero na zagospodarowanie. Na miejscu zastanych układów ulic miały powstać nowe, reprezentacyjne place z budynkami publicznymi służącymi wzmacnianiu niemieckiej wspólnoty narodowej. Przyświecał więc tym działaniom konkretny, praktyczny cel ideologiczny, który już na poziomie projektów prezentowanych w różnego rodzaju publikacjach miał rozpoczynać swoje oddziaływanie. Szczególnie symboliczny wymiar miały plany odbudowy Wielunia, zniszczonego 1 września 1939 roku przez niemieckie bombardowanie. Eksponowany na wystawie autentyczny model architektoniczny z epoki, powstały według planów Hermanna Jansena, pokazuje ujednoliconą zabudowę. Większość planowanej zabudowy stanowią jednolite domy mieszkalne.

3 Zob. A. Klei, *Die Leerstelle als Gedenkort. Zur Beziehung von historischem Ort und Gedenken an die zerstörten Synagogen*, w: *Die Große Synagoge am Bornplatz in Hamburg*, red. A. Brämer, U. Fauerbach, Petersberg 2023, s. 43–54.

1938, vollständig zerstörte Bornplatz-Synagoge. Nach dem Krieg war der Standort eine Leerstelle im Stadtraum und wurde als Parkplatz genutzt. Kahls Arbeit erhält diese Leerstelle, indem das Denkmal lediglich auf dem Boden Grundfläche und Deckengewölbe der Synagoge abbildet. Heute wird in Hamburg diskutiert, ob das zerstörte Gebäude nicht rekonstruiert werden solle.[3]

**Bauen**

Auf die Zerstörung wollte die deutsche Besatzungsmacht eine grundlegende räumliche, bauliche und landschaftliche Neugestaltung folgen lassen. Allerdings brachte die Einführung einer neuen Ordnung in erster Linie „Papierarchitektur" hervor, Propagandapläne für die Zukunft, und zeitigte nur wenige konkrete Bauprojekte. Bei der Papierarchitektur dominierten allgemeine städtebauliche Pläne, orientiert an Schemata, wie sie im gesamten Reich zur Anwendung kamen. Der vorgefundene Stadtraum wurden in der deutschen Planung größtenteils als *tabula rasa* aufgefasst, als ein leerer Raum, der der Bewirtschaftung harrte. An die Stelle der bestehenden Straßennetze sollten neue repräsentative Plätze treten, umgeben von öffentlichen Bauten im Dienste des Aufbaus der Volksgemeinschaft. Die Planungen hatten also konkrete, handfeste ideologische Ziele. Die Pläne wurden in verschiedenen Publikationen präsentiert, um bereits im Entwurfsstadium Wirkung zu entfalten. Von herausgehobener symbolischer Bedeutung war der Wiederaufbau der Stadt Wieluń (dt. Welungen), die am 1. September durch die deutsche Bombardierung nahezu vollständig zerstört worden war. In der Ausstellung wird das originale Architekturmodell gezeigt, das auf den Entwürfen von Hermann Jansen beruht. Die vereinheitlichte Bebauung besteht mehrheitlich aus niedrigen Wohnhäusern.

Die Germanisierung des Raums ging zunächst vor allem durch das Aufhängen von Hakenkreuzfahnen sowie die Umbenennung von Straßen vonstatten. Im Alltag, auf gewohnten Wegen, fallen uns Straßenschilder kaum ins Auge – für die besetzte Bevölkerung veränderte sich die Wahrnehmung des städtischen Raums durch die Umbenennung einer Vielzahl von vertrauten Straßen, Plätzen und ganzen Ortschaften allerdings grundlegend. In den meisten Städten wurde die Hauptstraße nach Adolf Hitler benannt. Heute gibt es solche Straßen selbstverständlich weder in Polen noch in Deutschland. Mit Straßennamen und den darin

3 Vgl. A. Klei, „Die Leerstelle als Gedenkort. Zur Beziehung von historischem Ort und Gedenken an die zerstörten Synagogen", in: *Die Große Synagoge am Bornplatz in Hamburg*, hg. v. A. Brämer und U. Fauerbach, Petersberg 2023, S. 43–54.

Początkowo germanizacja przestrzeni odbywała się głównie poprzez wieszanie flag ze swastyką i zmiany nazw ulic. W codziennym życiu na znajomych trasach zwykle prawie się nie zauważa znaków drogowych. Jednakże przemianowanie nazw wielu znanych miejsc zasadniczo zmieniło postrzeganie przestrzeni przez okupowaną ludność. W niejednej miejscowości głównej ulicy patronował sam Adolf Hitler. Dziś nie ma już oczywiście takich ulic ani w Polsce, ani w Niemczech. Nazewnictwem ulic i tkwiącymi w nim odniesieniami do historii zajęła się na początku XXI wieku amerykańska artystka Susan Hiller. W latach 2002-2005 odkryła ona w ponad 300 niemieckich miastach ulice Żydowskie (Judenstraße lub Judengasse). Sfotografowała każdy ze współczesnych szyldów ulicznych. Stworzyła obszerną serię zdjęć, które w całości wyraźnie odwołują się do wielowiekowej obecności mniejszości żydowskich. Równocześnie wskazują na ich powszechną nieobecność dzisiaj, a także ograniczenia, które zostały nałożone na społeczności żydowskie na przestrzeni wieków[4].

Szeroko zakrojone plany dla okupowanej Polski w większości nie zostały zrealizowane. Urzeczywistniono jedynie ich część – osiedla mieszkalne budowane niemal w każdym mieście Warthegau. Większość z nich składała się zaledwie z kilku ulic. Były one największymi przedsięwzięciami obok przebudowy poznańskiego zamku, przekształcenia poznańskiej synagogi na basen dla żołnierzy Wehrmachtu oraz budowy jeziora Rusałka. W 2022 roku dzięki społecznej inicjatywie Stowarzyszenia Łazęga Poznańska i Stowarzyszenia Mieszkańców Abisynia nad jeziorem stanęła tablica informująca o historii tego terenu.

Do uważnego patrzenia na przestrzeń, również za pomocą współczesnych fotografii, zachęca Hadas Tapouchi w swoim projekcie *Transforming*. W ramach rezydencji artystycznej w CK Zamek w 2016 roku stworzyła fotograficzny zbiór dotyczący współczesnego wyglądu dawnych obozów i miejsc pracy przymusowej na terenie Poznania. Duża liczba zdjęć odzwierciedlała wszechobecność zniewolenia, w jakim żyło okupowane społeczeństwo w Warthegau. Celem artystki było zobrazowanie dwoistej natury władzy, która jest zarazem nadmiernie manifestowana i niewidoczna lub nawet ukryta. Zdjęcia Tapouchi zostały pokazane w historycznych wnętrzach zamku, dzięki czemu ich wymowa zyskiwała na sile.

Szczególną formą ingerencji w zamkową przestrzeń bez wątpienia była wystawa *Oko pamięci* z 2014 roku. Artyści

4 S. Hiller, *The J. Street Project. 2002–2005*, Warwickshire 2005. Także w polskich miastach znajdują się ulice z takimi nazwami.

bewahrten historischen Bezügen beschäftigte sich die US-amerikanische Künstlerin Susan Hiller. Zwischen 2002 und 2005 fotografierte sie in über 300 deutschen Städten eine Judenstraße (oder Judengasse). So entstand eine umfangreiche Bildserie, die in ihrer Gesamtheit die jahrhundertelange Anwesenheit einer jüdischen Minderheit in deutschen Städten deutlich macht und dabei gleichzeitig schmerzhaft auf ihre heutige weitgehende Abwesenheit verweist sowie auf die Einschränkungen, die den jüdischen Gemeinden über Jahrhunderte auferlegt wurden.[4]

Die weitreichenden Pläne für das besetzte Polen konnten nicht umgesetzt werden. Eine Ausnahme bilden die Wohnsiedlungen, die in fast jedem Ort im Warthegau entstanden. Die Mehrheit dieser Siedlungen bestand nur aus einigen wenigen Straßen. Insgesamt waren sie das größte bauliche Unterfangen, neben dem Ausbau des Posener Schlosses, der Umgestaltung der Posener Synagoge zu einem Schwimmbad für die Wehrmacht und dem Ausbau des Elsensees (heute: Rusałka).

Seit 2022 steht an dem See dank der zivilgesellschaftlichen Initiativen Stowarzyszenia Łazęga Poznańska und Stowarzyszenia Mieszkańców Abisynia eine Informationstafel zur Geschichte dieses Ortes. Zu einer neuen Aufmerksamkeit für bekannte Räume lädt auch die Fotoserie „Transforming“ von Hadas Tapouchi ein. Während einer Residenz im Kulturzentrum Zamek 2016 erweiterte sie ihre Sammlung an Aufnahmen, die die heutige Gestalt ehemaliger Zwangsarbeitsorte und -lager wiedergeben, um Bilder aus Posen. Die große Anzahl an Bildern verdeutlicht die Allgegenwart der Unfreiheit, die der besetzten Bevölkerung des Warthegaus aufgezwungen wurde. Die Arbeit setzt die doppelte Natur einer Herrschaft ins Bild, die gleichzeitig überdeutlich ist und unsichtbar oder verdeckt. Durch die Präsentation von Tapouchis Fotografien in den historischen Räumen des Schlosses trat dieser Aspekt besonders hervor.

Eine andere künstlerische Arbeit setzte das Schloss in Bezug zu dem Wehrmachtsschwimmbad in der Posener Synagoge. Horst Hoheisel und Andreas Knitz zeigten 2014 im Rahmen ihrer Ausstellung „Das Auge der Erinnerung“ im Kaminsaal Teile aus diesem Schwimmbad, die sie zuvor dort herausgesägt hatten.[5] Sie begingen damit gewissermaßen eine Entweihung der repräsentativen Innengestaltung, die als eigensinnige Form der Rache für die Zerstörung der Synagoge gelesen werden kann. Gleichzeitig legten die Startblöcke aus dem Schwimmbad die Möglichkeit nahe, neu

4 S. Hiller, *The J. Street Project. 2002–2005*, Warwickshire 2005. Auch in polnischen Städten finden sich solche Straßennamen.

5 M. Smolińska, *W oku pamięci. Horst Hoheisel i Andreas Knitz w CK Zamek*, in: Magazyn Szum (online) vom 25.09.2014, https://magazynszum.pl/w-oku-pamieci/ [letzter Zugriff 19.01.2025].

Horst Hoheisel i Andreas Knitz umieścili w Sali Kominkowej, dawnym gabinecie Hitlera, wycięte elementy wyposażenia pływalni, w którą Niemcy w latach wojny przekształcili poznańską synagogę[5]. Zbezczeszczenie przez artystów reprezentacyjnego wnętrza stanowiło akt swoistego odwetu za zniszczenie synagogi. W ten sposób odnieśli się też do historii drugiego sakralnego miejsca sprofanowanego przez nazistów – zamkowej kaplicy przebudowanej na gabinet ich wodza. Poprzez użycie basenowych słupków startowych twórcy dzieła zaznaczyli symbolicznie nowe otwarcie – możliwość przezwyciężenia balastu historii i zwrócenie się ku przyszłości. Archiwalne zdjęcia synagogi i kaplicy oraz teksty z podstawowymi informacjami o historii budynków zapraszały zwiedzających do porównania pierwotnej formy z teraźniejszą, a także do spojrzenia na dzisiejsze centrum kultury przez filtr przeszłości.

Z instalacją w Sali Kominkowej korespondował mobilny pomnik Szarych Autobusów, ustawiony przez Hoheisela i Knitza na chodniku pod jej balkonem. Ten wędrujący od 2007 roku monument odnosi się do niemieckiej akcji T4, w ramach której zagazowywano chorych (w tym chorych psychicznie) w specjalnie przystosowanych do tego autobusach. Dlatego też rzeźba wykonana przez duet artystów składa się z betonowych płyt przypominających taki pojazd. Przywołana tu technika mordu była również wykorzystywana do zabijania żydowskich ofiar obozu zagłady Kulmhof. Mobilne komory gazowe zostały później na potrzeby tzw. Aktion Reinhardt przekształcone przez SS w jako konkretny rodzaj architektury – stacjonarne komory gazowe w obozach zagłady w Bełżcu, Sobiborze i Treblince.

Wszystkie nazistowskie realizacje w Poznaniu były ze sobą bezpośrednio powiązane: siedziba okupacyjnej władzy oraz tereny mieszkalne i rekreacyjne przeznaczone wyłącznie dla ludności niemieckiej. Ich szybka budowa nie mogłaby przebiegać tak sprawnie, gdyby nie masowa grabież polskiego i żydowskiego mienia oraz wykorzystanie pracy robotników przymusowych. Do dzisiaj na spodnich, niewidocznych częściach drewnianych okładzin zamku widnieją ich podpisy. W lasach wokół jeziora Rusałka znajdują się groby rozstrzelanych Żydów i Polaków, w tym także osób pracujących w skrajnie złych warunkach przy jego budowie. Najprawdopodobniej także przy przebudowie synagogi i osiedli mieszkalnych zatrudnieni byli przymusowi robotnicy.

zu beginnen, den historischen Ballast hinter sich zu lassen. Im Schloss platzierte historische Fotografien des Baus und Texte mit grundlegenden Informationen zur Geschichte luden dazu ein, die historische Gestalt mit der gegenwärtigen zu vergleichen, sich gewissermaßen eine Brille aufzusetzen, mit der das Kulturzentrum durch einen Filter der Vergangenheit betrachtet wird.

Die Installation wurde ergänzt durch das „Denkmal der Grauen Busse“ auf dem Gehweg unter dem Balkon des Kaminsaals. Dabei handelt es sich um eine aus Beton gegossene Nachbildung eines Busses in Originalgröße. Dieses seit 2007 reisende Denkmal thematisiert die sogenannte Aktion T4. Das war die Tarnbezeichnung für die Ermordung (psychisch) Kranker in eigens dafür umgebauten Bussen. Mit dieser Mordtechnik wurden auch die fast ausschließlich jüdischen Opfer des Vernichtungslagers Kulmhof umgebracht. Die mobilen Gaskammern wurden später von der SS zu einer eigenen Architekturaufgabe weiterentwickelt, den Gaskammern in den Vernichtungslagern der sogenannten Aktion Reinhardt in Bełżec, Sobibór und Treblinka.

Die in Poznań realisierten Bauprojekte waren direkt miteinander verbunden: der Sitz des Gauleiters; ein Angebot, um die Soldaten fit zu halten; Wohn- und Freizeitgebiete ausschließlich für Deutsche. Dass diese Objekte so schnell entstehen konnten, war nur möglich durch die massenhafte Enteignung der polnischen und jüdischen Bevölkerung sowie den Einsatz von Zwangsarbeiter*innen. Einige hinterließen ihre Namen auf im Schloss verbauten Holzteilen. In den Wäldern rund um den Rusałka-See befinden sich Gräber erschossener Juden und Polen, darunter auch Personen, die unter extrem harten Bedingungen beim Bau des Sees arbeiten mussten. Höchstwahrscheinlich wurden auch zum Umbau der Synagoge und zur Errichtung der Wohnsiedlungen Zwangsarbeitskräfte herangezogen.

Mit dem Thema Zwangsarbeit bei NS-Bauvorhaben befasst sich auch die 2009 in Linz gezeigte Arbeit „Der Bau. Unter uns“, die von der Künstlerin Hito Steyerl in Kooperation mit der Architektin Gabu Heindl konzipiert wurde.[6] Steyerl erforschte zunächst gemeinsam mit dem Historiker Sebastian Markt die Entstehungsgeschichte der Linzer Brückenkopfgebäude an der Donau. Dabei handelt es sich um eines der wenigen realisierten Vorhaben aus einer wesentlich umfangreicheren Planung zur Umgestaltung von Linz, die Roderich Fick 1939 für die „Führerstadt“ ausgearbeitet hatte. Das Kunstwerk bestand aus zwei Teilen. Eine Videoinstallation von Steyerl, die sich mit der Errichtung der Bauten und den dabei eingesetzten Zwangsarbeiter*innen beschäftigt,

5 M. Smolińska, *W oku pamięci. Horst Hoheisel i Andreas Knitz w CK Zamek*, w: „Magazyn Szum” [online], 25 września 2014 [dostęp: 19.01.2025], dostępny w internecie: <https://magazynszum.pl/w-oku-pamieci/.

6 https://www.gabuheindl.at/de/uebersicht/geschichtspolitik/der-bau-unter-uns.html [letzter Zugriff 19.01.2025].

Praca przymusowa stała się także tematem pracy artystycznej *Der Bau. Unter uns*, którą artystka Hito Steyerl zrealizowała w 2009 roku w Linzu w kooperacji z architektką Gabu Heindl[6]. Najpierw Steyerl razem z historykiem Sebastianem Marktem przebadała historię budynków ulokowanych przy moście na Dunaju. To jeden z niewielu zrealizowanych projektów ze znacznie obszerniejszego planu przebudowy Linzu, który Roderich Fick opracował w 1939 roku dla tego „miasta Führera". Następnie powstała dwuczęściowa wypowiedź artystyczna: stworzonej przez Steyerl instalacji wideo, dotyczącej budowy domów i wykorzystywanych do tego robotników przymusowych, towarzyszyła widoczna z daleka interwencja Gabu Heindl na fasadzie jednego z budynków. Polegała ona na usunięciu dużych połaci tynku, aby odsłonić ceglany mur. Brakujący tynk stanowi metaforę zaglądania za fasadę, co w przypadku narodowosocjalistycznych budynków reprezentacyjnych przywodzi na myśl mordercze warunki pracy więźniów obozów koncentracyjnych oraz innych robotników przymusowych. Jednym z najbardziej wstrząsających przykładów jest oddalony od Linzu zaledwie o 20 km obóz w Mauthausen, w którym niewolniczą pracę więźniów wykorzystywano przy produkcji materiału budowlanego z surowców wydobywanych w kamieniołomach.

Ingerencja artystyczna pokazuje możliwości oddziaływania sztuki spotykanej przez odbiorców „po drodze" – na ulicach i placach. Tego rodzaju dzieła stają się potencjalnym katalizatorem przemyśleń nad historią zmaterializowaną w architekturze dla znacznie szerszej publiczności, niż ma to miejsce w ramach wystaw czy po prostu we wnętrzach budynków. Heindl i Steyerl przypomniały w przestrzeni publicznej Linzu o historii, która pozostaje zapomniana, czy może – jak twierdzą artystki – często jest celowo wypierana ze świadomości.

Inną strategię zastosowała Joanna Rajkowska w *Dotleniaczu*, który w 2007 roku został zainstalowany w centrum Warszawy, na placu Grzybowskim[7]. Sadzawka z instalacją produkującą mgłę stała się miejscem wytchnienia. Projekt artystki, choć w pierwszym wrażeniu trudny do rozpoznania jako dzieło sztuki, został ulokowany celowo w przestrzeni silnie naznaczonej tragiczną przeszłością. Tutaj bowiem w czasie wojny istniało getto, a kościół Wszystkich Świętych, stojący wciąż przy placu, był miejscem schronienia dla niektórych

6 Dokumentacja pracy: <https://www.gabuheindl.at/de/uebersicht/geschichtspolitik/der-bau-unter-uns.html> [dostęp: 19 stycznia 2025].

7 *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Warszawa 2010, s. 71–104.

wurde von Heindl ergänzt durch einen weithin sichtbaren Eingriff an der Fassade des östlichen Brückenkopfgebäudes. Sie ließ großflächig Putz abschlagen, so dass das darunterliegende Ziegelmauerwerk freigelegt wurde. Das unverputzte Mauerwerk erinnert an die Metapher des Hinter-die-Fassade-Blickens, was im Falle der nationalsozialistischen Repräsentationsbauten bedeutet, an die mörderischen Arbeitsbedingungen von KZ-Gefangenen und anderen Zwangsarbeitskräften zu denken, die beispielsweise im 20 km von Linz entfernten Steinbruch Mauthausen das Baumaterial für solche Projekte produzieren mussten.

Die künstlerische Intervention an der Fassade ist ein Beispiel dafür, wie Kunst auch zufällige Betrachter*innen erreichen kann, die ihr „unterwegs", auf Straßen und Plätzen, begegnen. Solche Arbeiten können für eine größere Öffentlichkeit als Katalysator dienen, über die in der Architektur materialisierte Geschichte nachzudenken, als dies im Rahmen von Ausstellungen oder auch nur im Inneren von Gebäuden der Fall ist.

Heindl und Steyerl riefen im öffentlichen Raum von Linz eine Geschichte in Erinnerung, die vergessen worden war bzw. ihrer Ansicht nach oftmals absichtlich aus dem Bewusstsein verdrängt wird. Eine andere Strategie verfolgte Joanna Rajkowska mit ihrer Arbeit „Oxygenator", die 2007 im Warschauer Zentrum auf dem Grzybowski-Platz installiert wurde.[7] Ein kleiner Teich mit einer Maschine, die feinen Sprühnebel produzierte, wurde zu einem Ort der Erholung. Rajkowska situierte diese Arbeit, die auf den ersten Blick kaum als Kunstwerk zu erkennen war, bewusst in einem historisch stark aufgeladenen Raum. Der Platz lag während des Kriegs im Ghetto. Die angrenzende Allerheiligenkirche bot einigen der im Ghetto Gefangenen Unterschlupf. Somit stellt dieser Bau eine Verbindung zur Geschichte der deutschen Besatzung her, während die restliche Bebauung aus Zeiten der Volksrepublik Polens und aus allerjüngster Zeit stammt. Die Erholung, die Rajkowska mit ihrem Kunstwerk den Menschen anbietet, bezieht sich daher nicht allein auf den Großstadtlärm, der den Platz beherrscht, sondern auch auf den historischen Ballast, mit dem dieser Ort allgemein assoziiert wird.

Die hier besprochenen Arbeiten thematisieren verschiedene Aspekte der nationalsozialistischen Bautätigkeit und leisten einen wichtigen Beitrag zur gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Die historische Architektur aus der Zeit des Nationalsozialismus, ihre Überbleibsel eingeschlossen, bleibt bei dieser Auseinandersetzung oftmals außen vor oder rückt in den Hintergrund. Mithilfe der Kunst kann sie jedoch zur

7 *Joanna Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej,* Zespól Krytyki Politycznej (Hg.), Warszawa 2010, S. 71–104.

jego więźniów. Obecnie tylko ten budynek stanowi łącznik z historyczną rzeczywistością, pozostała zabudowa placu pochodzi z okresu PRL-u oraz czasów najnowszych. Wytchnienie, które artystka zaoferowała odbiorcom, odnosi się zatem nie tylko do miejskiego zgiełku panującego na placu, ale także do uwierającej niczym balast bolesnej historii tego miejsca, obecnej w zbiorowej świadomości.

Przywołane przez nas prace artystyczne, skupiające się na różnych aspektach nazistowskich przedsięwzięć budowlanych, stanowią ważny i potrzebny wkład w publiczną dyskusję nad przeszłością. Dzięki tym ingerencjom możliwe jest pokazanie, jak bardzo te dyskusje są potrzebne, mimo że dla lokalnych władz często bywają niewygodne.

### *Żółty węgiel*

W instalacji artystycznej *Żółty węgiel*, prezentowanej w ramach wystawy *Iluzje wszechwładzy*, Iza Tarasewicz wykorzystuje możliwości tak rozumianej sztuki w odniesieniu do konkretnego miejsca: Sala Kominkowa, która miała pełnić rolę gabinetu Hitlera to jedno z pomieszczeń prywatnych i oficjalnych apartamentów urządzonych w poznańskim zamku podczas wojennej przebudowy obiektu. Praca stanowi krytyczny komentarz zarówno do materialnych pozostałości niemieckiej okupacji w Polsce (a w szczególności w Poznaniu), jak i do naszego współczesnego ich rozumienia[8].

Zachowane do dziś wnętrza zamku, w tym głównie Sala Kominkowa jako planowany gabinet nazistowskiego wodza, obciążone balastem przeszłości, skłaniają do refleksji nad historią wyrażoną w architekturze. Czy istnieją „złe budynki"? Czy obiekty materialne stanowią symboliczne zagrożenie, a może nawet wywierają symboliczną przemoc?

Iza Tarasewicz, anektując przestrzeń Sali Kominkowej w ramach swojej instalacji artystycznej, stawia odbiorców przed tymi pytaniami. Przede wszystkim jednak odnosi się do dylematów innego rodzaju, mierząc się z ważnymi pytaniami. Czym w istocie są gniew i nienawiść krążące po świecie? Jakie są mechanizmy ich rozprzestrzeniania? Czy można je przekształcić w coś pożytecznego? Opiera się przy tym na eksperymencie myślowym pisarza Zygmunta Krzyżanowskiego, opisanym przez niego w 1939 roku w opowiadaniu

8 Więcej na temat idei „żółtego węgla" w kontekście działań artystycznych Izy Tarasewicz zob. Post Brothers, *Pomruk motłochu / Rabble Rumble*, w: *Zakłócenia i wielokrotności / Distrubances and Multiplicities*, katalog wystawy, Sopot 2020, s. 21–39.

Bühne werden, auf der Fragen diskutiert werden, denen wir uns notwendigerweise stellen müssen.

### „Gelbe Kohle"

In der Ausstellung „Allmachtsphantasien" lotet die Künstlerin Iza Tarasewicz dieses Potential der Kunst in Bezug auf einen konkreten Ort aus: das Kaminzimmer, das zu den Räumen des Posener Schlosses gehört, die während der deutschen Besatzung zu Privat- und Arbeitsräumen für Adolf Hitler umgebaut wurden. Bei der Installation handelt es sich um eine kritische Kommentierung sowohl der materiellen Überreste der deutschen Besatzung – in Polen allgemein und in Poznań im Besonderen – als auch unseres heutigen Verständnisses davon.[8]

Die erhaltene Innenausstattung des Schlosses, insbesondere der Kaminsaal als Hitlers Arbeitszimmer, stellt bis heute einen historischen Ballast dar. Wie können wir diese Verbindung von Geschichte und Architektur genau verstehen? Gibt es „böse Bauten"? Können materielle Objekte eine symbolische Bedrohung darstellen oder sogar symbolische Gewalt ausüben?

Indem Iza Tarasewicz sich mit ihrer Installation den Kaminsaal aneignet, konfrontiert sie Betrachter*innen mit solchen Fragen. Vor allem geht es ihr aber um folgendes Dilemma: Was hat es mit dem weltweit zirkulierenden Zorn und dem Hass auf sich? Durch welche Mechanismen verbreiten sie sich? Können sie in etwas Nützliches umgewandelt werden? Die Künstlerin folgt dabei einem utopischen Gedankenexperiment des Schriftstellers Sigizmund Krzhizhanovsky (poln.: Zygmunt Krzyżanowski), das sich in einer seiner Kurzgeschichten aus dem Jahr 1939 findet.[9]

Die Erzählung "Gelbe Kohle" inspirierte Tarasewicz zu einer gleichnamigen Werkserie, an der sie seit 2016 arbeitet. Der Autor beschreibt die Situation, dass die unerschöpflichen negativen Emotionen der Menschen so gesteigert werden, dass sie gesammelt und als alternative Energiequelle genutzt werden können. Sie bilden die titelgebende gelbe Kohle. In der Erzählung sind die Ausführungen des Wissenschaftlers zentral, in denen er erläutert, wie er auf die Idee kam, nach dieser Energie zu suchen. Er ordnete den menschlichen Emotionen körperliche

8 Zum Konzept einer „gelben Kohle" im Kontext des künstlerischen Werks von Iza Tarasewicz vgl. Post Brothers, „Pomrok Motłochu / Rabble Rumble", in: *Zakłócenia i Wielokrotności / Disturbances and Multiplicities*, Sopot 2020, S. 21–39.

9 Engl. Übers.: S. Krzhizhanovsky, *Yellow Coal* (1939), w: idem, *Seven Stories*, übers. von: J. Turnbull, Moscow 2006, S. 184–202. Für die Ausstellung fertigte Jerzy Czech eine polnische Übersetzung des russischen Originaltextes an, die von Christhardt Henschel und Annika Wienert auszugsweise ins Deutsche übertragen wurde.

*Żółty węgiel*[9]. Posłużyło ono jako inspiracja dla cyklu pod tym samym tytułem, realizowanego przez artystkę od 2016 roku.

Krzyżanowski przedstawia sytuację, w której nieograniczone zasoby złych ludzkich emocji są tak rozbudowane, że można je zbierać i zamieniać w alternatywne źródło energii – tytułowy „żółty węgiel". Kluczowym momentem opowiadania jest wypowiedź naukowca, który opisuje swój pomysł na pozyskiwanie tej szczególnej materii. Zestawia emocje z reakcjami ludzkiego organizmu; negatywne uczucia skutkują towarzyszącym im napięciom mięśni i części ciała. Ich sugestywny opis wybrzmiewa w tekście tym silniej, że towarzyszy mu kontrastowe zestawienie z „innymi" – pozytywnymi – emocjami, przy których napięcia się rozładowują. Usunięcie wszelkich ograniczeń dla upuszczania złości, „społecznych tam" ma zdaniem naukowca skutkować wyzwoleniem energii pozwalającej na rozbłyśnięcie „elektrycznej żółci".

W prezentowanej na wystawie najnowszej odsłonie cyklu *Żółty węgiel* artystka wizualizuje ten metaforyczny materiał za pomocą gliny: niewypalonych cegieł i glinianego proszku oraz pigmentu budowlanego i wody. Stworzone z nich amorficzne konstrukcje są posadowione na prostokątnych metalowych tacach, tworzących geometryczne kompozycje na marmurowej posadzce. Żółta, miękka maź w niektórych miejscach wychodzi poza krawędzie cegieł i tac, w innych jest rozmazana lub rozorana, przez co przypomina pole po bitwie lub zburzone miasto. Kompozycje przywołują skojarzenia z makietami architektonicznymi. W odróżnieniu od wspomnianego wyżej modelu Wielunia nie składają się one na obraz przyszłego wyglądu konkretnej przestrzeni, ale stanowią wstrząsającą wizualizację destrukcji. Reprezentowane są w niej wszelkie traumatyczne emocje będące następstwem każdej wojny. Mocny wydźwięk pracy artystycznej jest spotęgowany przez słyszalne w tle słowa słuchowiska przygotowanego przez fundację FONORAMA, opartego na fragmentach opowiadania Krzyżanowskiego.

Rozkład obrazowany przez żółtą materię silnie kontrastuje z klarownymi podziałami pomieszczenia, jego kamienną monumentalnością i chłodem. Kolor materiału jest intensywny

Reaktionen zu, die sie im Organismus hervorrufen. Negative Gefühle führen zu einer Anspannung der Muskeln und ganzer Teile des Körpers. Seine suggestive Beschreibung wirkt in dem Text umso überzeugender, als dass ihr die „anderen", positiven Emotionen gegenübergestellt werden, durch die sich die Anspannung entlädt. Die Aufhebung jeglicher Schranken, die das Überlaufen der Galle verhindern, der dazu errichteten „gesellschaftlichen Dämme", wird nach Ansicht des Wissenschaftlers dazu führen, die Energie freizusetzen und ein „elektrisches Gelb", oder aber auch eine „elektrische Galle" zum Leuchten zu bringen – das polnische Wort enthält beide Bedeutungen.

Für die neueste Installation der Serie im Rahmen der Ausstellung „Allmachtsphnatasien" stellte die Künstlerin die so beschriebene metaphorische Materie aus Ton her. Ungebrannte Ziegel, Tonpulver, Baupigment und Wasser verbindet sie zu amorphen Gebilden, die sich in rechtwinklig angeordneten Metallschienen ausbreiten. Diese sind auf dem Marmorboden zu einer geometrischen Komposition arrangiert. Einige liegen direkt auf dem Boden, andere bilden eine höherliegende Schicht. An manchen Stellen läuft die gelbe weiche Masse über die Kanten der Ziegel hinaus, an anderen ist sie verschmiert oder von Rissen durchzogen. So erinnert die Installation an die Erdoberfläche eines Schlachtfelds, nachdem die Soldaten abgezogen sind, oder an eine zerstörte Stadt. Die Komposition lässt außerdem an Architekturmodelle denken. Anders als bei dem oben erwähnten Modell für Wieluń wird hier aber nicht das zukünftige Aussehen eines bestimmten Raums dargestellt, sondern Zerstörung. Gleichzeitig steht sie für die Gesamtheit der Traumata, die ein jeglicher Krieg verursacht. Ein Hörspiel mit Ausschnitten aus Krzhizhanowskys Erzählung, produziert von der Stiftung FONORAMA, das im Vorraum abgespielt wird, verstärkt diese Deutungsebene.

Der Zerfallsprozess, den die gelbe Materie anzeigt, kontrastiert mit der strengen Raumgestaltung, der steinernen Monumentalität und der Kühle des Ortes. Die Farbe des Materials ist auch im getrockneten Zustand, mit der aufgeplatzten Oberfläche, noch intensiv. Zu Beginn der Ausstellung war beim Eintreten in den Raum die Feuchtigkeit des Materials deutlich wahrnehmbar, aber im Verlauf der Zeit verschwand dieser sensorische Aspekt nach und nach. Hier und da korrespondiert das Material farblich mit natürlichen gelben Einschlüssen in den Marmorplatten, wodurch die Aufmerksamkeit auf dieses sonst unscheinbare Detail der historischen Wand- und Bodenverkleidung gelenkt wird.

Krzhizhanovsky leitet die Farbe der Kohle von der Galle ab. In der Vier-Temperamente-Lehre ist die gelbe Galle dem Choleriker zugeordnet, und auch im heutigen Sprachgebrauch verbinden Redensarten die Galle mit Wut und Zorn.

9 Przekład angielski: S. Krzhizhanovsky, *Yellow Coal* (1939), w: idem, *Seven Stories*, tłum. J. Turnbull, Moscow 2006, s. 184–202. Przekładu na język polski z rosyjskiego dokonał na potrzeby wystawy Jerzy Czech. Na podstawie tego tłumaczenia powstało słuchowisko towarzyszące pracy artystycznej Izy Tarasewicz, zrealizowane przez fundację FONORAMA (scenariusz, reżyseria, obiekty: Kuba Kapral; udźwiękowienie, montaż: Hubert Wińczyk; miks, postprodukcja: mooryc; głosy: Julia Rybakowska-Kruszczyńska, Tadeusz Falana; elektryka: Jacek Nowaczyk).

mimo schnięcia i pękania jego powierzchni. O ile po otwarciu wystawy po wejściu do sali wyczuwalna była wyraźna wilgoć, w miarę upływu czasu zaczynała ona znikać. W niektórych miejscach z materią pracy korespondują naturalne żółte plamy obecne w marmurowych płytach. Dzięki temu detale marmurowego wystroju historycznego wnętrza są wyraźniej widoczne.

Krzyżanowski wywodzi kolor węgla od żółci. W hipokratejskiej typologii czterech temperamentów żółć charakteryzuje osoby choleryczne, czego ślady w postaci idiomów kojarzących ją z gniewem i wściekłością obecne są nawet w dzisiejszym języku. Szczególną cechą żółtego węgla jako źródła energii jest jego niewyczerpywalność. Zło, które raz zostało uwolnione w świat, nie może już zniknąć. Każda wojna pozostawia takie niezatarte ślady, nawet jeśli jej formy zmieniają się w czasie. Wojna i masowe mordy wpisały się w przyrodę, miasta i wsie, porządek polityczny, a także w pamięć indywidualną i zbiorową. Te długoterminowe skutki przywodzą na myśl inne konotacje koloru żółtego: okrągłe beczki z odpadami nuklearnymi, które będą emitować swoje śmiertelne promieniowanie przez niewyobrażalnie długi czas. Podobnie niezatarty ślad pozostawią skutki współczesnych konfliktów i związanych z nimi akcji eksterminacji. W odniesieniu do współczesności aktualne i w pełni zasadne zatem wydaje się pytanie, czy warunki gospodarcze i społeczne, w których żyjemy obecnie, różnią się czymkolwiek od tych, w których narodowy socjalizm swobodnie się rozwijał i możliwe się stały niemiecka wojna eksterminacyjna i holokaust.

**Zmiana perspektywy**

Sztuka jest, *nolens volens*, usytuowana w sferze tego, co niezwykłe – tylko w ten sposób może być rozpoznana jako sztuka. Jeśli otworzymy się na jej komunikaty, estetyczny i intelektualny potencjał danego dzieła, to z dużym prawdopodobieństwem, zgodnie z obietnicą samej sztuki, powrócimy do codziennego życia ze zmienioną perspektywą.

Mamy nadzieję, że także nasze rozważania wokół pracy Izy Tarasewicz oraz innych artystek i artystów pozwolą czytelnikom na nowo spojrzeć na tematy podjęte przez twórców wystawy *Iluzje wszechwładzy*, a zarazem otworzą przestrzeń do refleksji, w której wiedza o wydarzeniach historycznych może się zetknąć z własną (rodzinną) biografią. Równocześnie wierzymy, że sama wystawa poprzez obie swoje części – artystyczną i historyczną – zachowane także w formie katalogu, stanie się zachętą do uważnego patrzenia na konkretne budynki i miejsca, w których toczy się nasza codzienność.

Das Besondere an der gelben Kohle als Energiequelle ihre Unerschöpflichkeit. Einmal in die Welt gesetzt, kann das Böse nicht mehr zum Verschwinden gebracht werden. Von jedem Krieg bleiben solche unauslöschliche Hinterlassenschaften, auch wenn deren Formen sich im Laufe der Zeit ändern. Krieg und Massenmord haben sich eingeschrieben in die Natur, die Städte und Dörfer, die politische Ordnung, in das individuelle und kollektive Gedächtnis. Diese Langzeitwirkungen lassen an eine weitere Symbolik der Farbe Gelb denken: die runden Fässer atomaren Mülls, die noch über unvorstellbare Zeiträume ihre todbringende Strahlung aussenden werden. Auch die Folgen heutiger Konflikte und Massenverbrechen werden in der Zukunft andauern. In Bezug auf die Gegenwart drängt sich darüber hinaus die grundsätzliche Frage auf, ob die wirtschaftlichen und sozialen Voraussetzungen, unter denen der Nationalsozialismus entstehen konnte und der deutsche Vernichtungskrieg sowie der Holocaust möglich wurden, weiterhin bestehen.

**Perspektivwechsel**

Kunst ist, *nolens volens*, in einer Sphäre des Außeralltäglichen situiert – nur so gibt sie sich als Kunst zu erkennen. Lassen wir uns in dieser außeralltäglichen Sphäre affizieren, das heißt: gelingt es, die ästhetische und intellektuelle Potentialität des jeweiligen Werkes zu aktivieren, dann, so das Versprechen der Kunst, treten wir den Weg zurück in den Alltag mit einem veränderten Blick an.

Wir hoffen, dass unsere Gedanken zu der Arbeit von Iza Tarasewicz wie auch zu den Arbeiten der übrigen hier erwähnten Künstler*innen neue Zugänge zu den Themen der Ausstellung „Allmachtsphantasien“ aufzeigen, dass damit ein Reflexionsraum eröffnet wird, in dem das Wissen um historische Ereignisse und Zusammenhänge mit der eigenen (Familien-)Biografie in Kontakt treten kann. Darüber hinaus sind wir davon überzeugt, dass sowohl der historische als auch der künstlerische Teil der Ausstellung, die beide im vorliegenden Katalog dokumentiert werden, dazu anregen, die Bauten und Orten, in und an denen sich unser Alltag abspielt, mit einer neuen Aufmerksamkeit zu betrachten.