

Politik und Kunst zwischen Avantgarde und Propaganda

Panel 6

MODERATION
CATRIN LORCH

MAREK WASILEWSKI
SARAH WILSON

Von der Selbstverteidigung zum Gegenangriff, oder: Wie Populisten in Polen die Sprache der zeitgenössischen Kunst eroberten

Marek Wasilewski

Marek Wasilewski geht dem Wandel in der Ausrichtung politischer Eingriffe in die Kunst und Kultur nach. Von einer ikonoklastischen Tradition sei ein Verlauf hin zu einer politischen Kunst zu beobachten, welche sich selbst avantgardistischer Bildsprachen und Formate bediene, um konservative und antidemokratische Botschaften zu vermitteln. Der Beitrag zeichnet diese Entwicklung für die populistischen Kreise Polens nach, in einem Land, in dem die postkommunistische Demokratie von zwei unterschiedlichen ideologischen Vorstellungswelten – säkular-republikanisch und religiös-konservativ – in einem starken Wettbewerb miteinander geprägt ist. Die visuelle Kultur wird dabei zum Schauplatz des öffentlichen Streits um Tradition, Religion und individuelle Autonomie, wobei Bilder und Werke zunehmend nicht mehr Anlass für Reflexion geben, sondern Waffen im politischen Kampf zu werden drohen.

Masse und Macht? Zwei polnische Künstler in London: Marcin Dudek, Ewa Axelrad im Kontext des »Brexit«

Sarah Wilson

Ende des Jahres 2017 thematisierten zeitgleich zwei Ausstellungen in London, Marcin Dudeks *Steps and Marches* und Ewa Axelrads *Shtamah*, die Beziehung zwischen Masse, Macht und Gewalt in Bezug auf einen polnischen Nationalismus. Während Dudek sich, autobiographisch geprägt, mit dem Phänomen des Fußball-Hooliganismus befasste, beschäftigte sich Axelrad mit der Zurschaustellung einer stark männlich überformten Gruppenzugehörigkeit. In ihrem Beitrag analysiert Sarah Wilson die Bildsprachen beider Künstler*innen in enger Auseinandersetzung mit klassischen Theorien der Masse und der Propaganda, etwa bei Hobbes, Le Bon, Benjamin oder Müntzberg. Die besprochenen Ausstellungen laden zu einer kunstkritischen Analyse ein, doch scheinen sie ebenso zum Spiegel für die zeitgenössische britische Öffentlichkeit zu werden.



Abb. 12: Działyński und COVEN Berlin: *Bedtime*, 2018, Ausstellungsansicht

Marek Wasilewski

Kunst als Politik in Polen

In seinem Essay *Die Kunst aus Sicht der Politik* schrieb Piotr Piotrowski im Jahr 2000: »Das politische System, das in den 1990er Jahren in Polen entstanden ist, wahrt zwar das ›Neutralitäts‹-Prinzip der Machthaber, doch in Wirklichkeit verhält es sich gegenüber Strategien der Identitätssuche reaktionär oder sogar repressiv. Die Konflikte, die unseren Körper und unser soziales Geschlecht betreffen, offenbaren einen Krieg zwischen dem politischen Establishment und den Gruppen, die sich für eine offene Gesellschaft einsetzen und deren Kunst aus Sicht der Politik eine ihrer wenigen Ausdrucksformen ist. Die Kultur, einschließlich der Kunstinstitutionen (Museen, Galerien, Kunstkritik), ist ein Kriegsgebiet, auf dem die Verfechter einer konservativen Gesellschaft und die Unterstützer einer liberalen, freien und offenen Gesellschaft miteinander kämpfen.«¹

Als Piotrowski von Machhabern sprach, dachte er nicht an eine bestimmte Partei. Was er meinte, war eine Gruppe von Politikern und Intellektuellen, die nach dem Sturz des Kommunismus an die Macht gekommen war und die den Wirtschaftsliberalismus im weitesten Sinne mit dem Glauben an die Lehren der katholischen Kirche verband. Vor neunzehn Jahren schrieb Piotrowski, einer der scharfsinnigsten Kunsthistoriker Mitteleuropas, dass die Kultur in Polen ein Kriegsgebiet sei und dass die Kunst eine der wenigen Formen sei, die Vertreter der offenen Gesellschaft in ihrem Kampf für die Demokratie nutzen. Heute haben Piotrowskis Worte nichts von ihrer Relevanz verloren, und die weiter unten folgenden Argumente können seine Überlegungen nur ergänzen und erweitern. Es ist lohnenswert hinzuzufügen, dass dieser Krieg – den man als ›Dreißigjährigen Krieg‹ bezeichnen könnte, weil er mit dem Fall des Kommunismus 1989 begann –, wie jeder langwierige Konflikt, voller vermeintlicher Waffenstillstände und gewaltsamer Zusammenstöße war.

Zurzeit erleben wir einen der hitzigsten Momente dieses Kampfes, in dem die konservative Seite in institutioneller, finanzieller und politischer Hinsicht im Vorteil ist. In seinem Essay schlug Piotrowski vor, Kunst zu machen, um auf diese Weise einen politischen Diskurs zu führen. Doch als er seine Beobachtungen veröffentlichte, nutzte nur das liberale Lager diese Sprache. Die konservativen Populisten wirkten passiv und schienen nur auf die Provokationen avantgardistischer Künstler zu reagieren. Diese Haltung änderte sich jedoch, als populistische Vorstellungen Einzug in den politischen und medialen Mainstream hielten. Es lässt sich beobachten, dass konservative Populisten der Kunst zuerst vorwarfen, traditionelle ästhetische Werte abzulehnen und religiöse Gefühle zu verletzen; später förderten sie dann ihre eigenen Künstler, die in der Sprache der zeitgenössischen Kunst rechtsgerichtete Vorstellungen zum Ausdruck bringen.

1 Piotr Piotrowski: *Sztuka według polityki*, Krakau 2007, S. 207.

1 Verletzt – beleidigt – reaktiv

Jan-Werner Müller definiert Populismus als »eine ganz bestimmte Politikvorstellung, laut der einem moralisch reinen, homogenen Volk stets unmoralische, korrupte und parasitäre Eliten gegenüberstehen – wobei diese Eliten eigentlich gar nicht wirklich zum Volk gehören.«² Die zentrale Botschaft der konservativen Populisten, die heute in Polen an der Macht sind, lautet, dass wir von geheimnisvollen und schädlichen Kräften bedroht werden, die unsere kulturelle Identität untergraben. Solche Botschaften sind für gewöhnlich auf groteske Weise plump, gleichzeitig jedoch machtvoll und gefährlich. So schrieb beispielsweise Maciej Mazurek auf *wPolityce.pl*, einer rechten Nachrichten- und Meinungswebsite:

»[D]er erbitterte Kampf um die Kulturinstitutionen scheint darauf hinzudeuten, dass diese sehr wichtige, vielleicht sogar die letzten polnischen Bastionen einer kosmopolitischen linken Internationalen sind, die eine Reinkarnation des Netzwerks der kommunistischen Partei ist, und ein Bollwerk von Aktivisten, die davon leben, Chaos zu stiften und Konflikte zu schüren. Sexskandale und Angriffe auf alle Religionen, die Teil einer strikt politischen Strategie sind, sollten als solche behandelt werden, und die Märchen über künstlerische Freiheit sind nur ein Hirngespinnst. Jeder, der etwas über das erste Stadium der bolschewistischen Revolution weiß, wird erkennen, dass wir es schlicht mit Neobolschewismus zu tun haben.«³

Der Autor schlägt Alarm, dass die polnischen Kulturinstitutionen in die Fänge einer linken kosmopolitischen Internationalen geraten seien, die eine neue bolschewistische Revolution anzetteln wolle. Solche Gedankengänge sind inzwischen nicht mehr bloß absurd oder witzig, denn sie erreichen ein breites Publikum, das diese Äußerungen wörtlich nimmt und verdrehte Meinungen und paranoide Verschwörungstheorien einfach schluckt. Wer die Lage auf solche Weise darstellt, kann das eigene Handeln als legitime Selbstverteidigung interpretieren.

Diese Selbstverteidigung besteht oft darin, unter dem Vorwand eines Verstoßes gegen Artikel 195 des polnischen Strafrechts, der die sogenannte »Verletzung religiöser Gefühle« unter Strafe stellt, legale Repressionen auszuüben. Wenn mindestens zwei Personen den Eindruck haben, dass ihre religiösen Gefühle verletzt wurden, und dies einem Staatsanwalt melden, wird dieser nach Artikel 195 eine Untersuchung der Angelegenheit anordnen. Es versteht sich von selbst, dass die Kategorie der »verletzten Gefühle« sehr vage ist und im Grunde jegliche Kritik an Glaubensauffassungen unterbindet; dies gilt insbesondere für den Bereich der visuellen Kultur wie Bildende Kunst, Theater und Film. Von den Medien aufgestachelte Aktivisten stellten sich als eine Gruppe dar, deren religiöse Gefühle verletzt worden waren und die sich gegen diese Aggression verteidigte;

2 Jan-Werner Müller: *Was ist Populismus? Ein Essay*, Frankfurt a. M. 2017, S. 42.

3 Maciej Mazurek: »Lewactwo w galerii. W Poznaniu mamy kolejną odslonę wojny kulturowej«, auf: <http://www.wPolityce.pl>, 23.02.2017, <https://wpolityce.pl/polityka/328840-lewactwo-w-galerii-w-poznaniu-mamy-kolejna-odslone-wojny-kulturowej> (07.11.2020).

dabei griffen sie nicht nur auf rechtliche Mittel, sondern oft auch auf physische Angriffe zurück, die auch Akte von Vandalismus einschlossen. So geschehen im Jahr 2000 in der Nationalgalerie Zachęta, als ein Parlamentsabgeordneter in einer gewagten Aktion aus Maurizio Cattelans Arbeit *La nona ora* den Meteoriten entfernte, der auf der Figur von Papst Johannes Paul II lag. Massive Proteste fanden auch 2013 während einer Ausstellung im Zentrum für zeitgenössische Kunst Schloss Ujazdowski statt, als eine Gruppe betender Demonstranten Farbe auf eine Projektionsfläche schleuderte, auf der Jacek Markiewicz' Videoarbeit *Adoration* zu sehen war. Diese zeigt einen Mann, der sich an eine Skulptur des gekreuzigten Christus schmiegt; sie wurde als blasphemisch verurteilt und löste unter hohen Geistlichen der katholischen Kirche Proteste aus.

2 Gegenangriffe durch Fake News

Im Jahr 2010 wurde die Fake-News-Strategie in all ihrer Pracht zu einer Waffe im Arsenal polnischer Rechtspopulisten. Der Wendepunkt war der Absturz der Präsidentenmaschine in der Nähe des Flughafens von Smolensk. Wer sich mit der Geschichte und den Mechanismen von Verschwörungstheorien auskennt, die sich beispielsweise um die Gründe und den Verlauf des Attentats auf John F. Kennedy ranken, konnte leicht vorhersehen, wie Politiker und Aktivisten auf den Flugzeugabsturz reagieren würden. Ihre Äußerungen zielten in erster Linie darauf ab, mit einer Lawine zunehmend unrealistischer Berichte und Theorien Ängste und Misstrauen zu schüren und eine tiefe politische und gesellschaftliche Spaltung voranzutreiben. Die ersten Reaktionen auf die schiere Unwahrscheinlichkeit ihrer Theorien waren Gelächter und Schulterzucken; doch die überraschende Effizienz der Fake News und ihre Auswirkungen auf das Publikum lösten bald darauf Abscheu und Angst aus. Fake News sind eine internationale Angriffswaffe, die von Populisten aller Art eingesetzt wird, und Polen bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme.

Seit die populistische Regierung die öffentlich-rechtlichen Medien übernommen hatte, waren eine lässige Einstellung gegenüber Fakten und alle erdenklichen Anspielungen, Manipulationen und Verzerrungen für die Angestellten dieser Medien nicht mehr Abweichung von der Norm, sondern vielmehr akzeptierter Standard. Zu den Opfern dieser Informationspolitik gehörten auch jene Künstler und Kunstinstitutionen, die nicht die Regierungspartei unterstützen. Die Strategie, die offiziellen Medien gegen die Kunst einzusetzen, besteht darin, einen Skandal anzuzetteln und öffentlichen Kultureinrichtungen vorzuwerfen, sie würden extrem geschmacklose und anstößige Events ausrichten. Diese Strategie beruht darauf, den Standpunkt des sogenannten ›Normalbürgers‹ einzunehmen, Sympathie für seine Unwissenheit zu zeigen und dieses Defizit als eine Tugend darzustellen, die den korrupten intellektuellen Eliten als Bezugspunkt dienen sollte. Als Jerzy Miziołek, der neu ernannte Direktor des Nationalmuseums in Warschau, ein Werk von Natalia LL – einer Ikone der polnischen Avantgarde – aus der Ausstellung entfernte, berief er sich allen Ernstes auf einen Brief, den das Museum angeblich erhalten hatte; darin zeigte sich eine Mutter schockiert von der Tatsache, dass ihr Kind ein Gemälde gesehen hatte, das sie für obszön hielt.

Der Ursprung von Nachrichten, die falsch, teilweise falsch oder wahrscheinlich wahr sind, liegt für gewöhnlich in einer juristischen Grauzone, damit es für die betroffene Seite möglichst schwer ist, sich zu verteidigen, eine Gegendarstellung zu platzieren oder Schadensersatz zu erhalten. Die Boulevardpresse hat diese Technik perfektioniert. Eine Nachricht wird für gewöhnlich nicht als das eigene Produkt der Autoren veröffentlicht, sondern ist ein Bericht, der aus einer anderen Quelle stammt. Wenn man das Risiko eingeht, keine weiteren Quellen zu zitieren, fügt man Fragezeichen hinzu oder redigiert den Text so, dass sein Inhalt logische Unstimmigkeiten aufweist und die notwendigen Zusammenhänge nur im Kopf der Leserschaft entstehen. Eine gut erfundene Information lässt sich verbessern durch den Kommentar eines Experten mit akademischem Titel, dessen Meinung ausschließlich auf der absurden These des Autors oder der Autorin beruht. Eine andere effiziente Methode besteht darin, den empörten Aufschrei von Vertretern der sogenannten »Normalbürger« hinzuzufügen.

Solche Vorgänge können durch die Zusammenarbeit von populistischen Aktivisten und Politikern, aber auch von katholischen Priestern, mit regierungsfreundlichen lokalen und nationalen Medien unterstützt werden. Fake News in Form einer absurden Anschuldigung durch ein Stadtratsmitglied werden im Lokalfernsehen verkündet, im Radio zitiert, von einem Kolumnisten in einer Warschauer Wochenzeitung kommentiert, und dann finden sie in den Sozialen Medien virale Verbreitung. So zirkuliert der erfundene Inhalt ständig auf verschiedenen Ebenen und entwickelt einen langen, echoartigen Nachhall. Die Staatsanwaltschaft kann auf der Grundlage viel zitierter Informationen, deren Quelle längst vergessen ist, Ermittlungen einleiten, und dies macht den fingierten Bericht nur noch glaubwürdiger. Das Narrativ der rechtsgerichteten Medien besteht darin, fortschrittliche und avantgardistische Aktivitäten im kulturellen Bereich – vor allem im Theater und in der Bildenden Kunst – als eine linke Verschwörung darzustellen, die die traditionelle Familie und Kultur untergraben und die gesunden nationalen, katholischen Grundlagen der Gesellschaft zerstören will; dazu bedient sie sich der marxistischen Ideologie und wird von geheimen Sponsoren aus kosmopolitischen kommunistisch-kapitalistischen Kreisen finanziell unterstützt. Dieses Narrativ ist so wirksam, weil es auf die Paradigmen stalinistischer Propaganda verweist, die in der älteren Bevölkerung immer noch tief verwurzelt sind; ihnen zufolge ist die Ursache allen Übels immer ein dämonisierter Fremder in zwei Verkörperungen: ein externer Geldgeber und ein Feind im Inneren, der ein Agent feindlicher Kräfte ist. Auf diesem Mechanismus beruhte die Kampagne, die Viktor Orbán in Ungarn gegen George Soros, dem Unterstützer einer offenen Gesellschaft, führte. In Polen verwendet man dieselben Techniken. Um die Funktionsweise dieses Mechanismus zu veranschaulichen, möchte ich drei Beispiele für Medienkampagnen vorstellen, die sich in den Jahren 2018 und 2019 über mehrere Monate gegen die Arbeit der Städtischen Galerie Arsenal in Poznań richteten.

Das Ziel dieser Angriffe war nicht die Kunst selbst, sondern vor allem der liberale Stadtrat, der die Galerie finanziert. Die Attacken fanden im Vorfeld der Kommunalwahlen statt, bei denen die Rechtspopulisten um jeden Preis gewinnen wollten. Die Galerie nahm 2018 das fünfzigjährige Jubiläum der polnischen März-Unruhen, des Prager Frühlings und des Pariser Mai zum Anlass, um eine Veranstaltungsreihe mit dem Titel *Revolution Work-*

shops zu organisieren. Dabei sollte es nicht darum gehen, an die Ereignisse vor fünfzig Jahren zu erinnern, sondern darum, zu diskutieren, wie in der Welt von heute eine revolutionäre Unruhe entsteht, wie Gesellschaften Widerstand gegen das organisieren können, was sie bedroht, und wie die Träume und Utopien von heute Wirklichkeit werden können. Der rechtsgerichtete öffentlich-rechtliche Radiosender Radio Poznań war bereits sehr populär und allgemein beliebt, bevor Jarosław Kaczyński an die Macht kam. Dieser Sender verwendete ein Vierzig-Sekunden-Fragment aus einem performativen Vortrag der Gruppe Gyne Punk über die Geschichte der Gynäkologie, um der Städtischen Galerie Arsenal vorzuwerfen, sie würde dem Publikum beibringen, wie man häusliche Abtreibungen durchführt, was das polnische Recht verbietet. Obwohl diese Anschuldigung absurd war, griffen rechtsgerichtete Politiker und der Erzbischof von Poznań den Vorfall auf. Letzterer widmete der Galerie während einer Fronleichnamsprozession einen Teil seiner Predigt, und der Fall wurde von der Staatsanwaltschaft untersucht. Anschließend wurden diese von rechten Propagandafunktionären erfundenen Fake News von katholischen Tageszeitungen und regierungsnahen Fernsehsendern verbreitet.

Eine andere Ausrede für eine Attacke war die Ausstellung *Bed Time*, die von den künstlerischen Kollektiven Coven aus Berlin und Girlhood aus Poznań konzipiert worden war. Bereits zwei Monate vor der geplanten Eröffnung meldete Radio Poznań, dass die Galerie Minderjährige durch einen Analsex-Workshop verderben wolle. Ein lokaler Fernsehsender griff diese wüste Anschuldigung auf und widmete dem Thema eine Sonder-sendung. Durch die künstlerische Intervention von Coven und zur Freude des Publikums wurde die Sendung selbst zu einem Teil der Präsentation.

Ein Angriff auf *A Ten-Minute Break*, eine Ausstellung des Fotografen Bownik und des Malers Zbigniew Rogalski, fiel zeitlich zusammen mit einer Debatte über Pädophilie in der Katholischen Kirche Polens. Als Teil einer Kampagne, die das Thema schönreden und die öffentliche Aufmerksamkeit vom Kern des Problems ablenken sollte, berichteten Regierungsmedien, dass Pädophilie am stärksten nicht unter Priestern, sondern in der Berufsgruppe der Maurer verbreitet sei. Ebenso wiederholten diese Medien auch die Behauptung, dass Minderjährige von der schwulen Community »sexualisiert« würden. Die Ausstellung von Bownik und Rogalski bestand aus einer Serie von Fotografien, die extrem formalistisch einen männlichen Akt darstellen. In einem Radiobericht über eine Kuratorenführung für Familien mit Kindern erklärte eine Journalistin von Radio Poznań, dass »Kleinkinder mit ihren Eltern Bilder eines nackten Mannes betrachten«, und zitierte dazu die Meinung einer Expertin: »Die Psychologin Bogna Białocka, Leiterin der Stiftung für Gesundheitserziehung und Psychotherapie, findet den Vorfall abstoßend. ›Wenn man ein Kleinkind davon überzeugt, dass der Anblick eines nackten Fremden in Ordnung und natürlich sei, ist das eine Form von Grooming. Dadurch, dass man sein Gefühl des Vertrauens zerstört, macht man das Kind anfällig für Pädophile«, ergänzt Białocka.«⁴

4 Krystyna Róžańska-Gorgolewska: »Małe dzieci z rodzicami oglądają zdjęcia nagiego mężczyzny«, auf: *Radio Poznań*, 26.04.2019, <https://radiopoznan.fm/informacje/pozostale/male-dzieci-z-rodzicami-ogladaja-zdjecia-nagiego-mezczyzny> (07.11.2020).



Abb. 13: Paweł Bownik und Zbigniew Rogalski: *A Ten-Minute Break*, 2019, Ausstellungsansicht

3 Gibt es moderne nationale Kunst?

Konservative Kritiker und Medien haben immer die traditionelle Auffassung vertreten, dass die künstlerische Sprache der Avantgarden des 20. Jahrhunderts unmoralisch oder gar »entartet« sei. Diese Auffassung wird von der polnischen Gesellschaft mehrheitlich geteilt. Für ambitioniertere Kolumnisten ist es inzwischen zu einfach geworden, Künstler anzugreifen, weil sie mit Medien wie Performance oder Installationen arbeiten. Doch die weit verbreitete Überzeugung, dass diese in technischer Hinsicht »verdächtigen« Formen nur von linken Abweichlern verwendet werden – von »kranken« Menschen, die einzig und allein auf Hohn, Skandal, Betrug und Manipulation aus sind – hat sich in Polen etwas gewandelt. Paradoxe Weise hat sich herausgestellt, dass man moderne Ausdrucksmittel auch einsetzen kann, um konservative und religiöse oder auch nationalistische und xenophobe Ansichten zu vermitteln. Diese Tendenzen zeigte sich in zwei Ausstellungen: *Tymós. The Art of Anger* im Centre of Contemporary Art in Toruń 2012 und *Rebellion Strategies* in der Städtischen Galerie Arsenauł in Poznań 2016. Wut, Rebellion und eine aggressive, kompromisslose Haltung sollen als Kennzeichen dieses Trends dienen.

Der Schutzheilige dieser Tendenz ist Stanisław Szukalski, ein vergessener verrückter Visionär, der in Polen gerade wiederentdeckt wird. In den 1930er Jahren schuf er außergewöhnliche, in formaler Hinsicht perfekte utopische Visionen für einen slawischen

faschistischen Staat – ein politisches System, das nie zustande kam. Ein anderer polnischer Künstler, Piotr Ukleński, präsentierte 2008 eine kritische, umstrittene Analyse von Szukalskis Werk. Er rekonstruierte einen Entwurf des Künstlers in Schaumstoff, betitelte ihn mit *Stach's Eagle* und stellte ihn in der New Yorker Galerie Gagosian aus.

Ein aktueller Förderer des konservativen Trends der polnischen Kunst ist Zbigniew Warpechowski, ein herausragender und früher einmal kompromissloser Performance-Künstler, der nationalistische und xenophobe Ansichten vertritt. Seine Skulptur *What Else* (2009) besteht aus einer gemeißelten Toilettenschüssel und einer Tafel, auf der Begriffe wie Kultur, Würde, Redefreiheit, Glaube, Patriotismus, Ehre und Mutterland stehen, die dem Künstler zufolge nur darauf warten, nach und nach die Toilette hinuntergespült zu werden. Warpechowskis Haltung hat nichts von ihrer radikalen Aufsässigkeit verloren; geändert hat sich, dass der Künstler heute als Mentor und Lehrer auftritt, der gegen »das Böse« opponiert, das die liberalen kosmopolitischen Eliten repräsentieren. Doch offenbar liegt hier keine rationale Kritik vor; es gibt nur blindlings herausgeschleuderte Beschimpfungen, volles Vertrauen auf das eigene Wissen und ein Mangel an Versuchen, die Probleme der modernen Welt zu verstehen.

Jacek Adamas ist ein Absolvent der Akademie der bildenden Künste in Warschau und gehört zu einer Gruppe ehemaliger Studierender von Prof. Grzegorz Kowalski, darunter sehr prominente polnische Künstler wie Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra und Artur Żmijewski. Adamas ist Bildhauer und ein lokaler Aktivist. In seinen bekanntesten Arbeiten bestätigt er verschiedene Verschwörungstheorien, die sich um den Flugzeugabsturz bei Smolensk ranken. Seine Installation *Mourners* zeigt Figuren in Form von Zielscheiben, die mit Einschusslöchern übersät sind. Das darunter stehende Wort »Smolensk« legt offenkundig nahe, dass sich der Autor mit Berichten identifiziert, die behaupten, dass die Opfer des Flugzeugabsturzes angeblich von Agenten des russischen Geheimdienstes erschossen worden seien. Der Künstler platzierte die Arbeit am Tag des Absturzes in der Nähe von Smolensk vor dem Zentrum für zeitgenössische Kunst Schloss Ujazdowski in Warschau, wo sie wenige Stunden später von Mitarbeitern der Institution entfernt wurde.

TUSK 154, der Titel einer beweglichen Skulptur, ist eine Kombination aus »Tu-154«, dem Flugzeugtyp, und »Donald Tusk«, dem Namen des damaligen polnischen Premierministers. Seit vielen Jahren versuchen Rechtspopulisten erfolglos zu beweisen, dass der polnische Premierminister in eine Verschwörung verwickelt gewesen sei, um seinen politischen Gegner zu töten, und dass er zusammen mit Wladimir Putin für den Absturz verantwortlich sei.

Adamas ist sich vollkommen bewusst, dass die Sprache der modernen Kunst ein enormes Potenzial besitzt, politische Botschaften zu formulieren. Doch seine politisch engagierten Arbeiten verletzen die ethischen Verpflichtungen politischer Kunst, die unter anderem darin bestehen, das Publikum zum Nachdenken zu ermutigen und Fragen aufzuwerfen. Anstatt einen Beitrag zu einer kritischen Debatte zu leisten, beteiligen sich diese Arbeiten an einer politischen Hexenjagd, die durch unverhohlene Lügen auf brutale Weise einen politischen Konflikt ausgelöst hat, der es den Populisten ermöglicht hat, an die Macht zu kommen.

Wie Jacques Rancière schrieb, ist Kunst »nicht erst politisch durch die Botschaften und die Gefühle, die sie betreffend der Weltordnung transportiert. Sie ist auch nicht

politisch durch die Weise, wie sie die Strukturen der Gesellschaft, die Konflikte und Identitäten der sozialen Gruppen darstellt. Sie ist politisch gerade durch den Abstand, den sie in Bezug auf diese Funktionen einnimmt, durch den Typus an Zeit und Raum, den sie einrichtet, durch die Art und Weise, wie sie diese Zeit einteilt und diesen Raum bevölkert.«⁵

Ignacy Czwartos war einmal der Maler raffiniert komponierter Bilder, deren Stil sich auf Jerzy Nowosielski – den Nestor der polnischen Malerei – sowie auf die Traditionen der russischen Avantgarde und der orthodoxen Ikonen bezog. Doch die engen Verbindungen des Künstlers zur Community der Fußballfans führte dazu, dass seine künstlerische Sprache für andere Zwecke verwendet wurde. Seine Gemälde-Serie *Everyone Has His Own Heroes* ist den antikommunistischen Partisanen der Nachkriegszeit gewidmet. Der kritiklose Kult dieser Soldaten wurde von polnischen Rechtspopulisten instrumentalisiert, um den politischen Streit zu verschärfen.

Man könnte sich fragen, worin der Unterschied zwischen der politischen Kunst von Artur Żmijewski und der Kunst seines Studienfreundes Jacek Adamas besteht, um nur zwei Beispiele zu nennen. Sind ihre Tätigkeiten symmetrisch, unterscheiden sie sich nur durch ihre gegensätzlichen Denkweisen? Handelt es sich dabei, wie Piotr Piotrowski formulierte, um »Kunst aus Sicht der Politik«, oder um Kunst im Dienste der Politik? Ich möchte diesen Text mit den Worten von Piotrowski beenden, die er vor über zehn Jahren formuliert hat, die aber so klingen, als ob er sie erst heute geschrieben hätte:

»Jetzt, wo Polen eine zivilisatorische Transformation durchmacht, wo über die Form und das Wertesystem unserer Gesellschaft entschieden wird, wo die Alternativen einer offenen und einer autoritären Gesellschaft aufeinanderprallen, glaube ich fest daran, dass wir Kunst so dringend brauchen wie Sauerstoff – eine Kunst, die uns aus dem Trott der konventionellen Sicht- und Denkweisen herausreißt.«⁶

Übersetzung: Barbara Hess

5 Jacques Rancière: »Die Ästhetik als Politik«, in: ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, hg. v. Peter Engelmann, aus d. Französ. v. Richard Steurer-Boulard, Wien 2016, S. 31.

6 Piotrowski, S. 216.

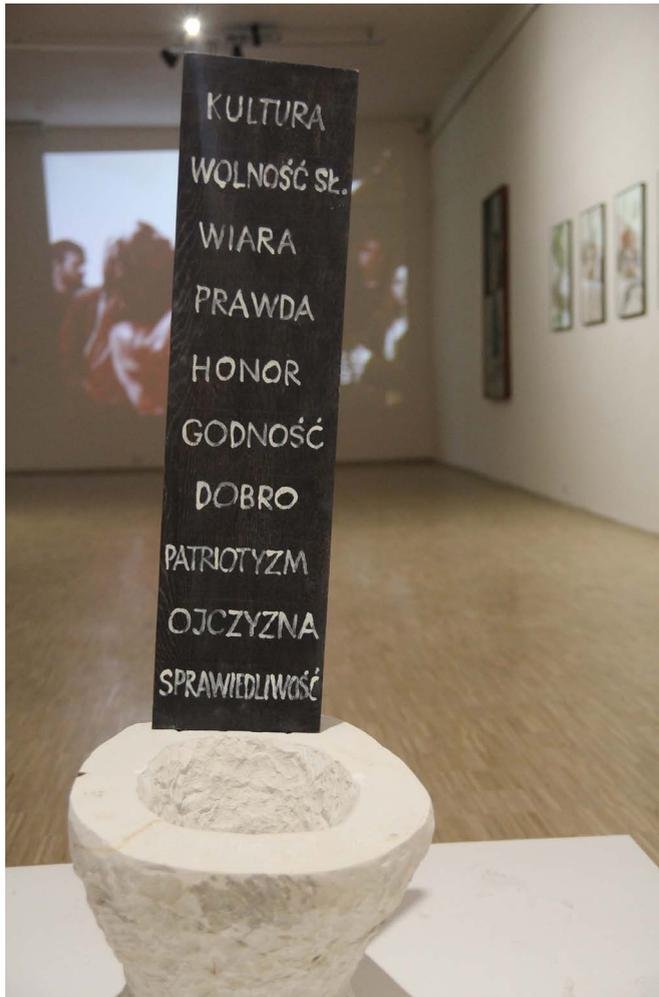


Abb. 14: Zbigniew Warpechowski, *Co jeszcze?*, in der Ausstellung *Strategies of rebellion*, 2009



Abb. 15: Marcin Ducek, *Steps and Marches*, 2017

Sarah Wilson

Ich möchte zwei polnische Künstler vorstellen, deren Londoner Ausstellungen 2017 einen großen Eindruck auf mich gemacht haben und weiterhin relevant für heute sind. Zunächst Marcin Dudek, dessen Videoinstallation *Steps and Marches* in der Edel Assanti Gallery gezeigt wurde, und dann Ewa Axelrad, deren Arbeit *Shtamah* bei Copperfield zu sehen war. (»Shtamah« bedeutet eine »Solidarität der Knaben« und impliziert Gruppenaggressivität).¹ Marcin lebt in Brüssel und Krakau, Ewa ist eine polnische, in London ansässige Künstlerin. Im Sommer 2017 beherrschten Ewas riesige schwarze Pappmaschee-Löwen, lebensgroße Repliken derjenigen auf dem Trafalgar Square, das Dach von Hannah Barrys Bold Tendencies Gallery, eines aus einem mehrstöckigen Parkhaus bestehenden Veranstaltungsorts in Peckham.² Als ich sie sah, hatte ich instinktiv das Gefühl, sie wiederzuerkennen; überhaupt spielen instinktive Reaktionen in meinem Vortrag eine wichtige Rolle. Ich habe Marcins Ausstellung als Fan der Edel Assanti Gallery entdeckt.

Diese beiden Kunstaustellungen, die als Installationen und mit einer bemerkenswerten und komplementären Poetik geschaffen wurden, arbeiten mit politischer Propaganda, Medienbildern und ihrer Vermittlung. Der Brexit-Kontext und der Anstieg des rechten Populismus in Großbritannien und Polen lässt die Arbeiten dieser Künstler so relevant werden. Im September 2019 lautete eine Schlagzeile des *Guardian*: »Polnischer Botschafter drängt Polen, ernaltshaft in Erwägung zu ziehen, das U.K. zu verlassen«. 2018 lebten 832.000 Polen in Großbritannien; 116.000 hatten das Land bereits verlassen, doch Botschafter Arkady Rzegocki erklärte, dass lediglich 27% der Polen nach dem Brexit einen »dauerhaften Status« beantragt hatten.³ Zur gleichen Zeit zeigte die Lisson Gallery im Herbst Ai Weiweis Lego-Wandarbeit zum *Report On The Investigation Into Russian Interference In The 2016 Presidential Election* (The Washington, DC, report of March 2019) auf der Frieze Art Fair.

Der böse Geist, der in Großbritannien hinter dem Brexit steht, ist Alexander Nix, der Vorstandsvorsitzende der Organisation Cambridge Analytica.⁴ Als Eton- und Oxford-Absolvent wie David Cameron und Boris Johnson trägt er im November wie alle anderen Mitglieder des britischen Establishments zur Erinnerung an den Ersten Weltkrieg die Mohnblume. Neben dem systematischen Sammeln von Millionen von Facebook-Profilen

1 Zu *Steps and Marches* (22. September – 4. November 2017) siehe <https://edelassanti.com/exhibitions/45/overview/> und <https://edelassanti.com/news/163/> und zu *Shtamah* (20. September – 18. November 2017) <http://www.copperfieldgallery.com/ewa-axelrad-shtamah.html> sowie die Webseiten der Künstler: <http://marcin-dudek.com/>, <http://www.ewa-axelrad.com/> (29.11.2020).

2 Siehe Ewa Axelrad: *Let's go Yes, let's go (They do not move)*, Bold Tendencies, Sommer 2017.

3 Sarah Marsh in: *The Guardian*, 18. September 2019.

4 Der Cambridge Analytica-Datenskandal kam im März 2018 ans Licht und wurde seither als der »größte politische Skandal des Jahrhunderts« bezeichnet, da hier Daten von über 87 Millionen Facebook-Profilen benutzt wurden, um das Ergebnis des Brexit-Referendums und der U.S.-amerikanischen Präsidentschaftswahl zu bestimmen. 19.12.2019, <https://www.women-in-technology.com/wintec-blog/cambridge-analytica-main-players> (29.11.2020).

(40% des »Vote Leave«-Budgets hatte mit Strategien der Datengewinnung zu tun) ist Nix – der sich hinter dem trügerischen Firmenlogo in Gestalt eines angedeuteten Netzwerks oder Gehirns verbirgt – für Bestechungsgeschenke in Form von »Sexfallen« (jungen ukrainischen Frauen) bekannt.

Cambridge Analytica wurde von Carole Cadwalladr entlarvt, einer für den *Guardian* tätigen Journalistin, die für mich, ebenso wie die Anti-Brexit-Geschäftsfrau Gina Miller, eine Heldin ist.⁵ Neben dem kriminellen Betrug, der im Umfeld des Brexits estgestellt wurde und der von der Judikative nicht verfolgt wird, ist nicht minder bezeichnend, dass sich die Medien weigern, angemessen über die »Whistleblower« Chris Wiley und Shahmir Sanni zu berichten, welche die Mechanismen bei Cambridge Analytica und in den Büros der »Leave«-Kampagne offenlegten.⁶ Unser nationaler Antiheld Nigel Farage, der Führer der inzwischen dem Untergang geweihten UK Independence Party (UKIP), ergötzt sich an seinen Verbindungen zu Steve Bannon und Donald Trump. 2018 wurde die »Figur ohne Gesicht«, Dominic Cummings, der Mastermind hinter der »Leave«-Kampagne, in dem Film *The Uncivil War* von Benedict Cumberbatch gespielt. In den derzeitigen Demonstrationen verkörpern Karnevalsmasken Cummings als den Teufel neben dem »Strohkopf« Boris Johnson und dessen Zipfelmütze – eine Herr-und-Knecht-Dialektik, die an das Verhältnis zwischen König Lear und dem Narren erinnert. Doch wer ist hier der Narr? (Cummings war nicht in Eton und besuchte in Oxford das Exeter College, es gibt also einen bezeichnenden Klassenunterschied zwischen den beiden.)

Mein Interesse an dem Thema »Masse und Macht« wurde unmittelbar nach der Erfahrung der Ausstellungen von Dudek und Axelrad geweckt.⁷ In kunstgeschichtlicher Hinsicht ist die Entwicklung des Massenpropaganda und Kontrolle betreffenden Gedankenguts derart interessant, dass Sie mir hoffentlich gestatten, Ihnen im Folgenden einen raschen Überblick zu präsentieren.

Jedermann kennt das berühmte Titelbild, das Abraham Bosse für Thomas Hobbes' *Leviathan* geschaffen hat: Der gütige Souverän »enthält« dort in seinem Körper die Masse der Staatsbürger und verkörpert auf diese Weise das »Gemeinwesen«.⁸ Der *Leviathan* wurde im blutigen Kontext des englischen Bürgerkriegs (1642–1651) verfasst und ist ein Spiegel für unsere Zeit. Protestantische »Roundheads« (Rundköpfe) unter Oliver Cromwell kämpften damals mit ihren von Austeritätsgedanken bestimmten purita-

5 Die guyanisch-britische Geschäftsfrau Gina Miller hatte die britische Regierung verklagt, weil diese versucht habe, die EU-Mitgliedschaft Großbritanniens ohne Zustimmung des Parlaments zu beenden – und sie gewann vor Gericht. Sie wurde rassistisch beschimpft.

6 Carole Cadwalladr: »The Cambridge Analytica Files. The Brexit whistleblower: »Did Vote Leave use me? Was I naive?«, auf: *The Guardian*, 24.03.2018, <https://www.theguardian.com/uk-news/2018/mar/24/brexit-whistleblower-shahmir-sanni-interview-vote-leave-cambridge-analytica> (29.11.2020).

7 Hierzu habe ich in Moskau und Wien Vorträge gehalten, vgl. »Crowds, Power and the Rape of the Masses«, Kunsthistorisches Institut, Univ. Wien, 30.11.2017; »Culture and Emigration, Crowds and Power«, HSE Art and Design School, Moskau, Eröffnungsvortrag, 10.04.2019.

8 Siehe Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies, A Study in Medieval Political Theology*, Princeton NJ 1957 (dt. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990).

nischen Überzeugungen gegen die ehemals katholischen oder anglikanisch-royalistischen ›Cavaliers‹ (Kavaliere), sprich aristokratischen Landbesitzer.

Ein wesentlich später entstandenes, aber hier ebenfalls relevantes Werk des Schotten Charles Mackay untersuchte, anders als Hobbes, nicht die Struktur der rechtmäßigen Regierung, sondern die Irrationalität politischen und volkstümlichen Verhaltens. *Extraordinary delusions and the Madness of Crowds* von 1841 (dt. *Zeichen und Wunder. Aus den Annalen des Wahns*, 1992) handelt von Alchemie, den Kreuzzügen, der Hexenverbrennung, der Tulpenmanie in Holland und der Südseeblase (einer die ganze Nation erfassenden Finanzspekulation, die in sich zusammenbrach). Der Impuls, sich mit der Denkweise von Gruppen zu befassen, nimmt hier seinen Anfang.

Nach der Erfindung der Psychologie erlebte Gustave Le Bons *Psychologie des foules* (*Psychologie der Massen*, auf Frz. veröffentl. 1895, auf Engl. 1896, auf Dt. 1911) zahlreiche Auflagen. In nahezu allen Fällen hatten die Autoren das von randalierenden Massen instinktiv hervorgerufene Entsetzen selbst erlebt: Auch Le Bon selbst war nicht nur Zeuge des Deutsch-Französischen Krieges gewesen, sondern auch vor Ort anwesend, als die Kommunarden den Palast der Tuileries in Paris in Brand steckten. Sein Buch wurde sowohl vom Militär herangezogen, das die kämpfende Truppe zu einem perfekten Korpsgeist anhalten wollte, als auch von der damals noch jungen Disziplin der Kriminalwissenschaft. Um die Wende zum 20. Jahrhundert ließen sich die Futuristen von Georges Sorels 1908 erschienenem *Réflexions sur la violence* (dt. *Über die Gewalt*, 1928) inspirieren. Als revolutionärer Syndikalist interessierte sich Sorel für Klassenkämpfe und die Revolution. 1921 und 1937 wurde sein Werk wiederaufgelegt. In diesem Zusammenhang ist der Schritt von der futuristischen Gewalt zu späteren Mehrdeutigkeiten von Interesse, sodass ich Sie bitte, mir eine weitere aufschlussreiche kunsthistorische Abschweifung zu gestatten.

Der Modernismus mit seinem militarisierten Begriff der Avantgarde war häufig mit Gewalt und der Betrachtung der Masse verknüpft. So verblüfft etwa der Gegensatz zwischen Giuseppe Pellizza da Volpedos *Der vierte Stand*, 1906, – der Marsch des seine Rechte einfordernden Proletariats (mit identifizierbaren Porträts) auf die Betrachter zu – und Carlo Carràs *Begräbnis des Anarchisten Galli*, 1910/11. Letzteres erinnert viel eher an einen Wirbel von Algorithmen, an psychische Emotionen transzendierende Formen als an futuristische ›Kraftlinien‹. Galli wurde 1904 von Polizisten getötet; berittene Polizei verweigerte Trauernden den Zutritt zum Friedhof; Pferde, Sargträger, Waffen spielen in diesem Bild eine Rolle. In Italien wie in Frankreich wurden Künstler und Dichter von Jules Romains Dichtung und seiner Theorie des *unanimisme* beeinflusst, der von der Masse, die, einer Seele vergleichbar, einmütig (*unanime*), handelt. Hier gelangen wir in den Bereich der Theorie der ›Gruppenpsychologie‹ oder des kollektiven Bewusstseins.

Im Verlauf der 1930er Jahre, konkret im Jahr 1936 schlugen die ursprünglich friedlichen Umzüge der Volksfront mit Transparenten, auf denen Voltaire, Courbet und Paul Signac gefeiert wurden, in gewaltsame Demonstrationen um, wobei Streiks und das Begräbnis eines weiteren Opfers der Polizei 1937 eine Rolle spielten. Walter Benjamin, ein

Flüchtling in Paris, wandte sich erneut seinen früheren Lektüren Georges Sorels und seinem Text *Zur Kritik der Gewalt* zu. Er sprach von dem aktuellen Dilemma der Streikenden, wann und unter welchen Bedingungen eine rechtmäßige Handlung in eine rechtswidrige Handlung umschlage und eine rechtswidrige Handlung in einen gewaltsamen Akt.⁹

Zu dieser Zeit florierte die sowjetische Komintern, die größte existierende Propagandamaschine der Welt, die von Willi Münzenberg geleitet wurde, einem Berliner, der die internationalen Operationen der Komintern nach dem Reichstagsbrand 1933 nach Paris verlegte. Sämtliche neue Medien wurden hierfür herangezogen: Fotografie, Fotomontage, Film und Reportage. Münzenberg, der ursprünglich Antifaschist gewesen war und sich in der Zeit von 1937 bis 1939 vom Stalinismus abwandte, starb 1940 unter bis heute ungeklärten Umständen. Sein Buch *Propaganda als Waffe*, das 1937 in Paris auf Deutsch erschien, wurde für den sowjetischen Dissidenten Sergei Tschachotin zu einem Lehrbuch. In seinem eigenen Buch *Rape of the Masses. The psychology of totalitarian political propaganda* (Frz. 1939, Engl. 1940, Russ. 2016) überträgt er seine Kenntnisse als Biologe und Schüler Iwan Pawlows und der sowjetischen Schule der Reflexologie auf die Propaganda. *Le Viol des Foules par la Propagande Politique* (der französische Titel) bedeutet »Vergewaltigung des Geistes« oder »Raub des Geistes«. Nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Paris 1940 wurde das Buch sofort eingestampft.

Der Titel meines Vortrags geht auf Elias Canettis *Masse und Macht* von 1960 (Engl. *Crowds and Power*, 1962) zurück. Die ursprüngliche Motivation für dieses eigenartig anthropologische und postfreudianische Buch bestand darin, dass der Autor (wie auch Sigmund Freud) Zeuge der triumphalen Machtübernahme der Nazis in Wien geworden war. Doch bereits in seinem ersten Roman *Die Blendung* von 1935 (Engl. *Auto da Fé*, 1946) hatte Canetti Aktionen des Mobs, Gruppendenken und individuelle Pathologien geschildert. Aber um auf unsere Künstler zu sprechen zu kommen: Für Ewa Axelrads Denken sollte sich William Goldings *Lord of the Flies*, 1954 (Dt. *Herr der Fliegen*, 1956), als wichtig erweisen. Der unter dem Titel *Władca Much* in Polnische übersetzte Roman wurde 1963 im U.K. verfilmt und in Polen in den Kinos und im Fernsehen gezeigt. Englische Schüler agieren darin in einem Zustand der Gesetzlosigkeit, der zu »stammenmäßigem« Verhalten und Grausamkeit ausartet...

Doch erst in den 1970ern wurde das, was wir heute als »die Konstruktion von Männlichkeit« bezeichnen, von Klaus Theweleit, geboren in Ostpreußen, in seinem Buch *Männerphantasien* (1977/78, im Engl. *Male Phantasies*, 1987) gründlich untersucht. Das Buch übte großen Einfluss auf die Geisteswissenschaften aus – etwa die Beschäftigung mit der im Ersten Weltkrieg entstandenen englischen Literatur – und wengleich »toxische Männlichkeit« die Formulierung der Stunde ist (das dialektische Andere der #MeToo-Bewegung), scheint das britische politische Establishment immun gegen diese Debatten zu sein.

9 Man vergleiche Benjamins *Zur Kritik der Gewalt* von 1921 mit seinem Brief an Fritz Lieb vom 31. Dezember 1937, siehe Chryssoula Kambas: »Walter Benjamin, lecteur des »Réflexions sur la violence«, in: *Cahiers Georges Sorel* 2/1984, S. 85.

Doch kehren wir nun zu Marcin Ducek zurück, der unter ärmlichen Bedingungen in einem Hochhausblock im damals noch kommunistischen Polen aufwuchs und ein begeisterter Anhänger des Fußballclubs von Krakau wurde, dessen Fans sich orangefarben kleiden. Orange ist die Farbe des Innenfutters ihrer Bomberjacke, das bei Auseinandersetzungen nach außen gewendet wird: Sie signalisiert Widerstand.¹⁰ Bei der orangefarbenen Installation in der Edel Assanti Gallery wurde die Öffentlichkeit aufgefordert, durch eine Skulptur mit einem stählernen Drehkreuz hindurchzulaufen, als würde man ein Stadion in einem orangefarbenen Dunstschleier betreten. Die an der Wand hängende Arbeit *Well washed* (2017) ist ein Abguss der Hose von Marcins Bruder, die dieser an dem Tag trug, als man ihn bei einem Spiel ins Bein stieß. Die Galerie und die Kunstszene werden hier zum experimentellen Schmelztiegel, im Gegensatz zum Geschehen auf dem Spielfeld oder auf der Straße (Abb. 13). Die Skulptur *Total Event* (2017) ist ein Bleiabguss eines sowjetischen Armeehelms (wie er von polnischen Bereitschaftspolizisten getragen wird), in dessen Innerem sich der Abguss der Stadiontribünen befinden: häufig »praktisch« umgenutzt als Schauplatz von Prügeleien unter Fans und Polizei (Abb. 14). *The Mob was present* (2017), eine Skulptur mit einer in sich gefaltet erscheinenden Fläche, die auf einem rechteckigen Ständer platziert ein abstrahiertes Fußballfeld mit abschüssigen Tribünen andeutet, zeigt nicht-tödliche Polizei-Schrotkugeln, die so aussehen, als würden sie jeden Moment über die Tribünen nach unten rollen, momenthaft »eingefroren« auf den Abhängen des Miniatur-Fußballfeldes.

Die Einfachheit der Metallständer und die sinnliche Oberfläche und Schärfe der schwarzen Formen spielen mit der modernistischen Tradition polnischer Skulptur der Nachkriegszeit. In scharfem Kontrast hierzu steht *Wara*, ein Abguss aus Gießharz von Dudeks eigener Balaklava, sprich seiner gestrickten Sturmmaske – Fans müssen ihre Anonymität wahren –, die anamorphisch zu einem gesichtslosen Schädel versteift wurde.

Dudek verwendet persönliche Aufnahmen, die 1995 bei einem Fußballspiel zwischen Polen und Rumänien entstanden. Außerdem führte er ein Jahr lang Tagebuch, indem er Archiv-Bildmaterial und Rechercheergebnisse sammelte. In der Edel Assanti Gallery zeigte er Videos, die in gepixelter Form Schwarzweißaufnahmen der Menschenmenge sowie Aufnahmen der Überwachungskameras der Polizei zu sehen geben. Auf dem Bildschirm erscheinen und verschwinden orangefarbene Kuben, lassen die gesamte Installation funkeln und beleben sie. Fans, Polizei, Opfer und Täter sind auf diese Weise nicht mehr voneinander zu unterscheiden.

10 »Heute fungiert Orange in Osteuropa als Ausdruck des Widerstands gegen die Machthaber und das Establishment. Während der Wende zu den 1980er Jahren war es auch ein Symbol für die antikomunistischen Happenings der Orangen Alternative und zu Beginn des 21. Jahrhunderts der politischen Revolution in der Ukraine. Außerdem ist Orange eine Farbe, die Aggression symbolisiert, Form einer sichtbaren Manifestation, die mit Grau kontrastiert.« siehe Künstlerportrait von Przemysław Strożek, aus dem Poln. ins Engl. übers. von Patryk Grabowski, November 2017, <https://culture.pl/en/artist/marcin-dudek> (29.11.2020).



Abb. 16: Marcin Dudek, *Total Event*, 2017

Dudeks Performance mit dem Titel *Hooligan*, in der er die Galerieräume zertümmert, war Teil der parallel in seiner Brüsseler Galerie Harlan Levey Projects stattfindenden Ausstellung. Hier lässt Dudek jene Mischung aus Adrenalin und Testosteron, die physische Kraft, das »Muskelgedächtnis«, wiederaufleben, die er erlebte, bevor er Künstler wurde. Sicherlich droht die geistige Distanzierung, deren es bedarf, um in einem Galerieraum aufzutreten, in der Hitze des Augenblicks zu kollabieren. Eine Quelle intellektueller Bestätigung für Dudek ist Raymond Mombosses *Riots Revolts & Insurrections* (1977), das aus den Rassenunruhen im Amerika der späten 1960er Jahre hervorging. Im Jahr 1967 selbst thematisierte Paul Jacobs' *Prelude to Riot, a view of Urban America from the bottom* explizit das Thema der Unterschicht. Dies stimmt mit Dudeks und Ewa Axelrads Agenden überein, die sowohl die physische Gewalt als auch die psychischen Auswirkungen des Zusammenbruchs auf die am wenigsten privilegierten Mitglieder der Gesellschaft untersuchen. Volkstümliche Kunst ist in so vieler Hinsicht die Kunst der Fußballwelt – und

in Großbritannien und Polen so viel mehr als ein Sport (polnische Emigranten schalten zur Verfolgung des Spielgeschehens ihre eigenen Sender ein). Der Hooliganismus hat einen Übertragungseffekt auf unsere politisch rechtsstehende UKIP und neofaschistische Demonstrationen; beide sind gleichermaßen unerfreulich.

Wenden wir uns nun Ewa Axelrad und der Ausstellung *Shtamah* zu. Das Interessante dabei ist, dass eine Künstlerin derselben Generation sich hier mit dergleichen formalen Kraft und Sinnlichkeit denselben Männlichkeit, Menschenmassen und Politik betreffenden Themen widmet, doch dies mit Zartheit und reflexiver Ruhe. Während wir die Copperfield Gallery betreten, vollführen Fahnenmasten eine Sinus- und eine Cosinus-Kurve, während ein Video am Ende des Raumes Arme zeigt, die einander kreisartig umfassen, eine Männerfreundschaftsszene, wie bei britischen Rugby- oder Fußballspielern (Abb. 15). Im Mittelpunkt steht ein sinnlicher Wachstorso, der sowohl an eine Rüstung als auch an Haut erinnert. Im Video sehen wir ihn in durchbohrter Form, was unweigerlich an religiöse Motive wie den von Pfeilen durchbohrten Hl. Sebastian erinnert. Die Platzierung eines Fingers über einem Loch im Video mutet sehr bewegend an: Ist dies der Finger, den der ungläubige Thomas in die Wunde Christi legt? Axelrad verwendet in ihrer Kunst auf intensive Weise katholische Motive und Bilder männlicher Verwundbarkeit, die sich hier aber so offenkundig von ihrem Erscheinen im Kontext von Propaganda und religiöser Intoleranz unterscheiden, welche ihnen zugrunde liegen. Auch eine Ansammlung kleiner Geräte, die beinahe wie ein Tablett mit Zahnstochern anmuten, wurde so gestaltet und präsentiert, dass sie an neofaschistische Insignien im Miniaturformat denken lassen. Weit davon entfernt, auf irgendeine selbstgerechte oder nationalistische Weise von der ›imperialistischen‹ Position des Zentrums aus zu sprechen, möchte ich hervorheben, dass die beschämenden britischen neofaschistischen Gruppen ähnliche Insignien benutzen.

Diese Parallelausstellungen der Werke von Marcin Dudek und Ewa Axelrad, die beide in formeller Hinsicht innovativ und außerordentlich politisch sind, handeln nicht nur von Polen, sondern sind auch ein Kommentar zum Zustand des Populismus im U.K.: Britische politisch rechtsorientierte Brexit-Befürworter, britische Neofaschisten demonstrieren auf ähnlich aggressive Weise und schüren ähnlich aggressiv den Hass (Frauen inbegriffen). Boris Johnsons Regierung hat für die um den 31. Oktober herum – das Datum, da wir Europa verlassen sollten – erwartete Gewalt, bereits finanzielle Mittel bereitgestellt.

Ich schließe diesen Artikel mit einer Gegenüberstellung von Ewa Axelrads ›Gorilla‹ (Minimum, Necessary, Objectively Reasonable Anomalia, 2015), die wunderbar aufgeblasene Version einer schwarzen Daunenjacke mit einem gekräuselten ›Arschloch‹ und einem Schnappschuss von Dominic Cunningham. Die Öffentlichkeit wünscht sich immer Vordenker und Persönlichkeiten, in denen sich Ängste bündeln. Cunningham steht hier während des Parteitages der Tories mit deren »Get Brexit Done«-Mantra vor dem Hauptquartier der Partei. Diese Veranstaltung fand übrigens zufällig in derselben Woche statt wie die AICA-Konferenz. Ich hatte die Absicht, am 19. Oktober zum dritten Mal vor dem Parlamentsgebäude zu demonstrieren, so wie ich dort bereits am 23. März 2019 mit dem Poster des Künstlers Adrien Sina demonstriert hatte: »Brutal Ruin of Economy,

Xenophobic Intolerant Tediousness« (Brutaler Ruin der Wirtschaft, fremdenfeindliche intolerante Langwierigkeit). Der Überdruß der drei Jahre währenden Brexit-Debatten steht in einem Zusammenhang mit der Macht des »Get Brexit Done«-Mantras, das Johnson benutzt, um seine eigene Macht zu festigen. Die Hoffnungslosigkeit der gespaltenen Linken in Großbritannien erfüllt unsere Herzen mit Angst: große Gefahr winkt all unseren europäischen Freunden, den Europäern, die in Großbritannien leben, den Briten, die in Europa leben – und dem, was nach dem Ende des Kalten Krieges der Konsens unseres Gemeinwesens war.



Abb. 17: Ewa Axelrad, *Shtamah*, 2017

Wir wissen, was als Nächstes geschah.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

Moderiert von Catrin Lorch

Catrin Lorch

Ich möchte mit einer Frage an Marek Wasilewski zu Jacek Adamas beginnen. Was ich an diesem Künstler – den ich vom Namen her kenne, aber von dem ich nicht wusste, dass er diesen eigentümlichen künstlerischen Hintergrund hat – in Bezug auf diese Figur, dass Dinge ›kippen‹, so interessant fand, ist, dass er in seiner Haltung ja offenkundig irgendwie ›gekippt‹ ist. Können Sie beschreiben, wie er an der Kunstakademie war? War er jemand, der rechte Ideen verbreitete? Was führte dazu, dass er sich so verändert hat?

Marek Wasilewski

Das ist eine schwierige Frage, denn man muss sich ja in den Kopf eines anderen Menschen hineinbegeben. Ich kann nur das sagen, was ich über ihn weiß. Ich weiß, dass er einen Abschluss von der Kunstakademie Warschau hat, wo er in der berühmten Klasse von Grzegorz Kowalski war, und soweit ich seine Biografie kenne, war er politisch immer sehr engagiert, in den 1980ern auch im Untergrund, wo er die illegale Presse für die Solidarność druckte. Es gab also immer dieses Engagement, und die Solidarność-Bewegung war sehr kompliziert, denn einerseits war sie eine Arbeiterbewegung, eine Gewerkschaftsbewegung, doch andererseits war sie sehr eng mit der katholischen Kirche und konservativen Werten verbunden. Und dann gab es da außerdem noch linke Intellektuelle wie Jacek Kurón oder Adam Michnik. Es war also eine Art Kaleidoskop, in dem alle Teile der polnischen Gesellschaft gegen den gemeinsamen Feind sich verbündeten. Ich kann nur vermuten, dass Jaceks spätere Entscheidungen teilweise von dieser Biografie beeinflusst wurden, als er beschloss, Warschau zu verlassen und aufs Land zu ziehen, wo er anfang, als lokaler Aktivist korrupte Lokalregierungen zu bekämpfen, die Dinge taten, welche gegen die Bevölkerung gerichtet waren. Ich konnte diesen wachsenden Ärger spüren, der letztlich am Wendepunkt, sprich 2010, als die Leute Partei ergriffen, am ›Point of No Return‹ könnte man sagen, dazu führte, dass er zur ›dunklen Seite‹ hin kippte.

Catrin Lorch

Die Gegenfigur hierzu könnte also, rhetorisch gesagt, Martin Dudek sein, über den Sie, Sarah, gesprochen haben und der jemand war, der vor Fußballstadien gekämpft hatte und das dann in Kunst verwandelte. Können Sie uns etwas mehr darüber sagen, was Dudek veranlasste, eine Laufbahn als Künstler einzuschlagen? Und hat das etwas damit zu tun, dass er nach Großbritannien kam, oder kam er bereits als Künstler nach Großbritannien?

Sarah Wilson

Er wurde als Künstler von dem jungen Galeristen Jeremy Epstein entdeckt. Er lebt nicht in England, sondern studierte von 2005 bis 2007 zwei Jahre lang am Central Saint Martins College of Art in London (was insofern sehr wichtig ist, als es zeigt, wie Leute schnell die richtigen Theorietypen und, etwas zynischer gesagt, die richtige Sprache aufsaugen). Aber was mich als Kritikerin interessiert, ist, dass es da eine Kritik gibt, die man formulieren kann, wenn man in die Kunstgalerie geht und denkt, die Werke und deren Beschriftungen sprechen für sich; doch mich interessiert immer, was die Kunstwerke eigentlich hervorgebracht hat, nicht nur unter dem Aspekt der Ausbildung eines Künstlers,

sondern auch hinsichtlich des emotionalen und intellektuellen Zusammenhangs, der sie oder ihn angespornt hat. Leider muss ich sagen, dass Marcin so erfolgreich ist, dass er, obwohl ich ein großartiges Werk gesehen habe, das er letztes Jahr in Palermo gemacht hat, nie genügend Zeit hat, um mit mir eingehender über diese Verwandlung zu sprechen.

Ich glaube, als wir uns kürzlich mal kurz miteinander unterhielten, erwähnte ich, dass der Künstler Arman auch einmal eine Galerie in New York als Kunstwerk zertrümmert habe. Aber ich glaube, Arman führte dort nochmals eine innere Wut auf, die er in Paris zur Zeit des Algerienkriegs verspürt hatte; es war ein Werk, das zu komplex war und sich nicht nach New York transportieren ließ. Wobei ich denke, dass die Nähe der Ereignisse und auch die Idee der physischen Handlung und diese sehr große Gewalt, die die Galerie zuließ, sehr interessant ist, wenn sie der Künstler selbst nochmal aufführt. Da stellt sich die Frage nach der Selbstbildung, der Selbstkontrolle und dem Wunsch, aus dem herauszukommen, was Marcin als eine Sackgasse empfunden haben muss, ein ›No Future‹-artiges Leben, dem zu entfliehen ihm gelungen ist. Es wirft alle möglichen Fragen dazu auf, wie wir als Kritiker oder Historiker uns Künstlern nähern, da, wo ihre Biografie, ihre Subjektivität und ihre emotionale Beteiligung an dem, was sie tun, ihre libidinöse Energie, wenn man so will, die Dinge ebenso wie ›nur‹ das Kunstwerk in der Galerie beeinflusst.

Catrin Lorch

Nun, dennoch finde ich es extrem beeindruckend, wenn man die Konfrontation dieser zwei oder drei Bilder, in denen Dudek die Fußball-Devotionalien, die Kleidung und die Zeichen verwandelte, mit Adamas vergleicht, der irgendwie die Sprache dieser konzeptuellen, teils figurativen und sehr gebildeten Kunst gegen diese selbst wandte. Und ich fand, dass dies eine ganz ähnliche Bewegung ist, die letztlich völlig andere Kunsterfahrungen hervorbrachte. Ich finde, dass Sie mit diesen beiden Namen, über die Sie gesprochen haben, tatsächlich das, worum es uns in dieser Sitzung geht, zum Ausdruck gebracht haben: zu zeigen, wie nahe diese Kunstaktivitäten an einem bestimmten Punkt beieinander liegen und wie unterschiedlich sie sein können. Das hat mich wirklich sehr beeindruckt. Jetzt würde ich gerne noch ein wenig mehr darüber erfahren, warum Sie, Sarah, dieses Werk so stark in der Diskussion über Straßenprotest und Revolte verortet haben? Es ist da viel Wut sichtbar geworden.

Sarah Wilson

Ich nehme an, wenn Sie an das früheste Werk, das früheste italienische Werk denken, hielt es Giuseppe Pelizza da Volpedo, noch zeitlich vor all den Futuristen, deren Namen wir kennen, für dringend geboten, aufzuhören, Akte und Salonbilder zu malen und stattdessen marschierenden Proletariern den Status eines Historienbildes zu geben. Genau das macht er mit seinem Bild *Il Quarto Stato* und tatsächlich steht man davor, als sei man das Establishment und die Leute marschierten auf einen zu. Für ihn lautete also das Gebot, das aufzuzeichnen, was sich auf der Straße abspielt, so wie die Futuristen dies taten. Ich meine, auch im Kubismus dreht sich ja alles um das Caféleben – selbst wenn man dort in den Zeitungen vom Balkankrieg liest. Für ihn ging es darum, aus den Grenzen des Innenraums in den Außenraum hinauszugehen und die Straße zum Sujet zu machen. Das ist noch nicht direkt vor der Performancekunst. Aber Dada ist im Grunde wirkungslos;

Dada findet in Zürich statt, während sich das Geschehen in den Schützengräben abspielt. Es gibt also eine ganze Geschichte der Skatologie in der Kunst, doch ich finde, das Interessante an Dudek ist, dass er, statt zu sagen »Ich möchte ein Performancekünstler sein« oder »Ich möchte auf die Straße gehen« oder »Ich möchte der polnische Petr Pavlensky sein« oder so in etwa, tatsächlich den Rahmen benutzen will, welcher ein Rahmen ist, der auch zur Kontemplation einlädt. Es ist wie die aktuelle Tendenz dazu, alles zu entschleunigen: langsamere Betrachtung, langsames Denken usw. Er möchte den Galerieraum benutzen, um etwas wirklich Eindrucksvolles zu machen, und normalerweise, wenn man in Galerien geht, hat man nicht das Gefühl, sich in einem auratischen Raum aufzuhalten, wo alles ein Teil desselben Gedankenprozesses ist. Und das ist das, was mich wirklich beeindruckt hat, als ich sein Werk zum ersten Mal sah.

Das Seltsame an Ewa Axelrads Trafalgar Square-Löwen auf dem Dach des Parkhauses war irgendwie die Übertragung dieses auratischen Raums und die Verwirrung unserer Gefühle, darunter auch Gefühle des peinlichen Berührtseins von den großen, pompösen britischen Monumenten vom Trafalgar Square, dem traditionellen Ort des Protestes, und der Transponierung dieses Sachverhalts nach draußen. Es gibt da also ein Innen-/Außen-Element, das ich interessant finde, denn schon einfach das Betrachten der Außenseite bringt einen weg »vom Kopf«, und ich glaube, die Galerie ist ein Raum, in dem man eine Art »vergrößerten Kopf« haben kann, um kontemplativer über Dinge nachdenken zu können. Ich liebe Ewas Werk wirklich, ich meine, sie kann monumentale Sachen machen; wir beginnen mit den Löwen. Sie kann Großes und sie kann sehr, sehr Kleines machen. Und sie kann ihre Position als Frau kritisieren, ohne die überstrapazierte Sprache des Feminismus in umgekehrten Anführungszeichen.

Catrin Lorch

Haben diese beiden Künstler in Polen ausgestellt?

Marek Wasilewski

Bei Dudek weiß ich das nicht, aber Ewa Axelrad definitiv. Sie hat Verbindungen nach Polen und auch zur Kunsthochschule in Posen, wo ich unterrichtete. Wir sind zwar nicht befreundet, aber wir kennen einander.

Catrin Lorch

Ich habe eine letzte Frage an Marek. Sie haben auf sehr interessante Weise darüber gesprochen, wie die Justiz und der Staat in Polen jetzt neue Formen der Zensur gefunden haben, und Sie haben darüber gesprochen, wie sie, sofern man zwei Leute hat, die sich beleidigt fühlen, eine Art Medienschlacht anzetteln können. Doch wie beeinflusst das die Kunstinstitutionen, denn wir sprechen hier so viel über die Medien und die Öffentlichkeit und die Künste. Aber können Sie einfach skizzieren, ob das die Institutionen betrifft und was für eine Politik da dahintersteckt?

Marek Wasilewski

Ja, ich glaube das gesamte Bild ist sehr kompliziert. Wenn Sie Zensur sagen, denke ich an die Zeit vor 1989, als die Unterteilung ganz klar war. Es gab ein Zensurbüro, ein

offizielles Büro, und das zensierte Dinge. Man wusste also sehr gut, was man machen konnte und was nicht, und wenn man etwas veröffentlichen oder ausstellen wollte, das illegal war, dann musste man in den Untergrund gehen. Heutzutage ist die Situation sehr komplex, denn offiziell gibt es keine Zensur. Aber heute muss man zweimal darüber nachdenken, bevor man sich darauf einlässt, Werke auszustellen oder zu diskutieren, die der Religion gegenüber kritisch sind, denn Leute könnten sich beleidigt fühlen. Und es gibt wachsenden Druck seitens der Regierung, seitens des Kulturministeriums, bestimmte Dinge nicht zu zeigen, und das ist ein finanzieller Druck, sprich sie verweigern einfach die Finanzierung. In Posen etwa gibt es ein bekanntes Theaterfestival, und als man dort Stücke in das Programm aufnahm, die das Kulturministerium nicht mochte, strich der Minister einfach die finanzielle Unterstützung für das Festival. Das Lustige ist, dass wir derzeit noch eine Situation haben, in welcher der Fall vor Gericht kam und der Minister das Geld bezahlen musste – doch das war erst zwei Jahre später, sodass es schon zu spät war. Wir haben also keine eindeutige Zensur, doch man kann sehen, dass dieses Feld der Freiheit immer kleiner wird, und deshalb haben wir große Angst und freuen uns auf die Wahlen nächste Woche in Polen, weil viele Kommentatoren sagen, dass dies die wichtigsten Wahlen seit 30 Jahren sind. Alles kann sich nach diesen Wahlen zum Guten wenden.

Catrin Lorch

Ich würde jetzt gerne die Diskussion öffnen.

Klara Kemp-Welch

Meine Frage geht an Marek Wasilewski. Ich fand Ihre Analyse der Entwicklung der Strategie des Populismus in Polen sehr klar, und Sie haben viele Beispiele dafür vorgebracht, wie polarisiert alles geworden ist. Offenkundig ist das etwas, das auch uns in England sehr beschäftigt, die Sprache der Polarisierung und die Gewalt dieser Sprache, von der letzte Woche in den Medien die Rede war, als Boris Johnson anfang, eine bestimmte Sprache zu benutzen, um über einen Gesetzesentwurf zu sprechen, der vom Parlament verabschiedet worden war. Mich hat daher Ihre Verwendung des Begriffs ›die dunkle Seite‹ beeindruckt, als Sie gerade davon sprachen, dass ein Künstler auf ›die dunkle Seite‹ gekippt sei. Ich finde, dass die Analyse dieser Strategien wichtig ist, aber es würde mich noch mehr interessieren, Beispiele von Künstlern und Kunstwerken zu hören, die versucht haben, einen Dialog zwischen diesen scheinbar extrem polarisierten, unversöhnlichen Gruppen herzustellen. Ich musste dabei an Artur Żmijewskis berühmte Videoarbeit *Them* (2007) denken, in der er Vertreter verschiedener extremer Gruppen in der polnischen Gesellschaft zusammenbrachte. Es handelte sich dabei aber, und das ist ganz entscheidend, um eine nicht-sprachliche Begegnung, bei der die Akteure gebeten wurden, mit Hilfe von Bildern und Abbildungen zu zeigen, was sie von der anderen Gruppe hielten, was wiederum in Gewalt ausartete. Es gab da einen Gebrauchswert von Kunst als einer non-verbalen Ausdrucksform, was auch der Grund dafür ist, dass Sarahs Beispiele so eindrucksvoll waren, weil beide Affekt und Berührung statt Sprache mobilisierten. Könnten Sie vielleicht einige Beispiele für zeitgenössische Werke der polnischen Kunst nennen, die versuchen, den Dialog zu fördern?

Marek Wasilewski

Das ist eine sehr interessante Frage. Vielleicht bedarf es da eines weiteren Vortrags, denn die Logik dieses Vortrags heute war die Analyse der populistischen Sprache. Ich finde, dass das Beispiel Artur Żmijewski sehr brisant ist, da die Situation, mit der wir gerade in Polen konfrontiert sind, ausgesprochen binär ist. Man kann auf dieser Seite sein, oder man kann auf der anderen Seite sein. Wenn man inmitten des Krieges eine Brücke zu bauen versucht, dann wird man von Haus aus von beiden Seiten verurteilt. Ich glaube also, dass diese Stimmen momentan sehr schwach sind. Ich bin überzeugt, dass die Kunst, von der Sie sprechen, eine sehr gute Zukunft hat. Aber sie ist derzeit in Polen nicht sehr sichtbar. Ein Beispiel hierfür ist ein junger Künstler, Franciszek Orłowski, in dessen Werk es vor allem um Empathie, um Hinwendung zu anderen geht, um das Entdecken der anderen in vielen verschiedenen Performances und visuellen Arbeiten. Er macht genau das, wovon Sie sprechen.

Frida Sandström

Ich habe jeweils eine Frage an Sie beide. Zunächst Marek, ich wollte bei Ihren Beispielen nachhaken und vielleicht auch nochmal auf das zurückschauen, worüber die Referenten heute Morgen unter dem Aspekt von Singularitäten sprachen. Vielleicht ist es auch wichtig, an Beispiele zu denken, bei denen es sich nicht um einzelne Kunstwerke handelt, sondern vielmehr um Organisationen zwischen Feldern, da das, glaube ich, einer der Fäden ist, die wir in diesem Kongress verfolgt haben. Ich dachte an die Warschau Biennale, die in diesem Sommer zum ersten Mal stattfand und sich explizit, textlich wie in der Praxis, als eine Möglichkeit präsentierte, die Biennalenstruktur zu nutzen, um, vor allem in Polen, etwas im Hinblick auf das zu mobilisieren, worüber Sie gesprochen haben. Es würde mich also interessieren, ob Sie dazu noch etwas sagen könnten.

Dann zu Sarah – in Kiew hatte der Künstler David Chychkan vor zwei Jahren eine Ausstellung, die explizit die rechte Regierung in seinem Land kritisierte, und diese Ausstellung wurde von Neonazis völlig verwüstet, die in die Galerie eindrangen und im Grunde alle seine Arbeiten zerstörten und jede Menge Tags und Neonazi-Symbole auf die Wände sprühten und schrieben. Diese Ausstellung fand im Visual Culture Research Center statt, das zunächst auch von der Kunstakademie in Kiew beherbergt wurde. Aber das Center musste die Hochschule auch deswegen verlassen, weil es politische Kunst ausgestellt hatte. Als das, was ich geschildert habe, in der Galerie geschah, entschied man, die Ausstellung genau so zu lassen, wie sie war. Man stellte die Werke einschließlich der gesamten Gewalt aus, von der der Raum heimgesucht worden war. Für mich gibt es große Unterschiede zwischen den Arbeiten, die Sie präsentiert haben, und diesem Vorfall und diesem Typus einer veränderten Ausstellung. Es würde mich interessieren, ob Sie das ein wenig kommentieren könnten.

Marek Wasilewski

Ich denke gerade an die Galerie *Labyrinth* in Lublin, die zwei sehr interessante Ausstellungen organisiert hat. Es war, ich glaube vor vier Jahren, eine Ausstellung mit dem Titel *Democracies* und jetzt gerade zeigen sie eine Ausstellung mit dem Titel *Three Plagues*. Aus Anlass beider Ausstellungen hat man dort große Diskussionsrunden mit Künstlern aus

ganz Polen organisiert, die eigens kamen, um über die Sprache der Versöhnung mit der sogenannten ›anderen Seite‹ zu sprechen. Aber es handelte sich auch um eine Diskussion darüber, dass unser Publikum sich auf diejenigen beschränkt, die genauso denken wie wir selbst. Ich finde, dass das sehr interessante Gespräche waren. Bekanntlich haben wir nach wie vor keine guten Antworten auf diese Fragen, aber ich denke, das ist ein ›work in progress‹.

Sarah Wilson

Ich kenne die Ausstellung in Kiew, über die Sie gesprochen haben, nicht. Das klingt sehr interessant, ich werde dem nachgehen. Aber natürlich ist das alles Teil einer ungemein langen Geschichte des Ikonoklasmus. Natürlich gibt es eine sehr interessante Schnittstelle zwischen dem Nachdenken über den Populismus und der Tatsache, dass Leute nicht einfach nur die Flaggen oder sonst irgendetwas von anderen Leute verbrennen, sondern dass sie ikonoklastisch agieren; und natürlich erhielten im englischen Bürgerkrieg, wenn man an Hobbes zurückdenkt, Cromwells Soldaten den Befehl, alle ihre Pferde und Ställe und den Dünger in die Kirchen zu bringen und dann die katholischen Heiligen an den Fassaden der Kathedralen zu zertrümmern. Es gibt da also eine gewaltige Tradition.

Mir gefällt Sophie Calles Projekt *Die Entfernung* sehr gut. Bei der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten wurden alle möglichen Monumente in die Wälder verbannt. Es gab drei Kategorien, und die Details finden sich hinten im Katalog, wo beschrieben wird, ob Dinge in einen Wald gebracht, zertrümmert und zerstört und die Einzelteile weggeworfen, oder ob sie zertrümmert und begraben oder sonstiges wurden. Aber das war ein extrem bürokratischer Prozess, bei dem es darum ging, zu erfassen, was die Leute mochten, was sie nicht mochten, und Calles Projekt bestand darin, die Reaktion der Leute auf diese Abwesenheiten zu dokumentieren.

Wir sprechen hier also nicht einfach nur über Religion, sondern über eine lange Geschichte des Ikonoklasmus, der entweder von Individuen verübt wurde, die ihrer Wut über etwas freien Lauf ließen – was uns wieder zu dieser ganzen Frage der Emotion und deren Objekte und dem Wunsch, etwas zu zerstören, zurückbringt – oder staatlich befohlen war. Und natürlich können staatliche Befehle lauten ›Bitte zertrümmern Sie diese Madonna!‹ oder ›Bitte zerstören Sie Dresden!‹. Wir sprechen hier also über Waagschalen und ein Moment des Kippens, aber es gibt den großen Maßstab und es gibt den kleinen Maßstab. Es ist interessant, sich Ikonoklasmus und Populismus als zwei Seiten derselben Medaille vorzustellen.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider