

Ausstellung

Vom Tagesgeschehen überholt: Grenzerfahrungen der Kunst und des Kuratierens

Vom Teilen. Kunst an der (polnisch-deutschen) Grenze.
Nationalmuseum, Poznań/Posen, 20.9.–17.12.2023. Katalog
O dzieleniu. Sztuka na granicy (polsko-niemieckiej) /
About sharing. Art of the (Polish-German) border /
Vom Teilen. Kunst an der (polnisch-deutschen) Grenze,
hg. v. Burcu Dogramaci und Marta Smolińska. Poznań,
Muzeum Narodowe 2023. 208 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-83-67371-26-1. 250,00 zł

Prof. Dr. Piotr Korduba
Institut für Kunstgeschichte
Adam-Mickiewicz-Universität Poznań
pkorduba@amu.edu.pl

Vom Tagesgeschehen überholt: Grenzerfahrungen der Kunst und des Kuratierens

Piotr Korduba



Die Ausstellung *Vom Teilen. Kunst an der (polnisch-deutschen) Grenze*, kuratiert von den Kunsthistorikerinnen Burcu Dogramaci und Marta Smolińska, war nicht nur Teil des Ausstellungsprogramms eines polnischen Museums. Vielmehr fand sie unter teilweise von den Kuratorinnen nicht vorhersehbaren politisch-historischen Umständen sowie an einem Ort statt, dessen Geschichte und Gegenwart aus früheren Konflikten um die deutsch-polnische Grenze hervorgegangen sind. Schon allein dieser Umstand bewirkte, dass wir es mit einer außergewöhnlichen Schau zu tun hatten, doch die derzeitigen Geschehnisse haben sie in einem Maß virulent werden lassen, dass die

Ausstellung geradezu als aktueller Kommentar der Kuratorinnen rezipiert werden konnte.

Im Hintergrund geschahen nicht nur der russische Angriffskrieg gegen die Ukraine und die Attacke der Hamas auf Israel, sondern es gab auch einige bahnbrechende Ereignisse in Polen. Und zwar die gleichzeitig mit den Parlamentswahlen im Oktober 2023 abgehaltene Volksbefragung durch die Regierungspartei der zurückliegenden acht Jahre, Recht und Gerechtigkeit (PiS). Um die Ereignisse an der polnisch-weißrussischen Grenze entbrannte eine Debatte, die durch die Premiere von Agnieszka Hollands Film *Die grüne Grenze*, in dem die dort stattfindenden brutalen Zurückweisungen gezeigt werden, noch zusätzlich geschürt wurde. Auch wenn die erwähnten Wahlen der PiS inzwischen die Regierungsmacht genommen haben, fand die Ausstellungseröffnung noch in der Atmosphäre der von dieser Partei geschaffenen Spannungen im deutsch-polnischen Verhältnis statt. Zwei der vier in der Ausstellung gestellten Fragen betrafen unmittelbar die polnisch-weißrussische Grenze und die Einwanderung: Sind Sie für die Beseitigung der Grenzbefestigungen zwischen der Republik Polen und der Republik Weißrussland? Sind Sie für die Aufnahme tausender illegaler Einwanderer aus dem Nahen Osten und Afrika gemäß dem von der europäischen Bürokratie auferlegten Verteilungsmechanismus?

Obwohl die Gründungsgeschichte des Posener Museums nicht gezielt zum Ausstellungsgegenstand gemacht wurde, lässt sich die Tatsache kaum aussparen, dass es „Erbe“ des Kaiser-Friedrich-Museums ist und sich in demselben Gebäude befindet, das 1904

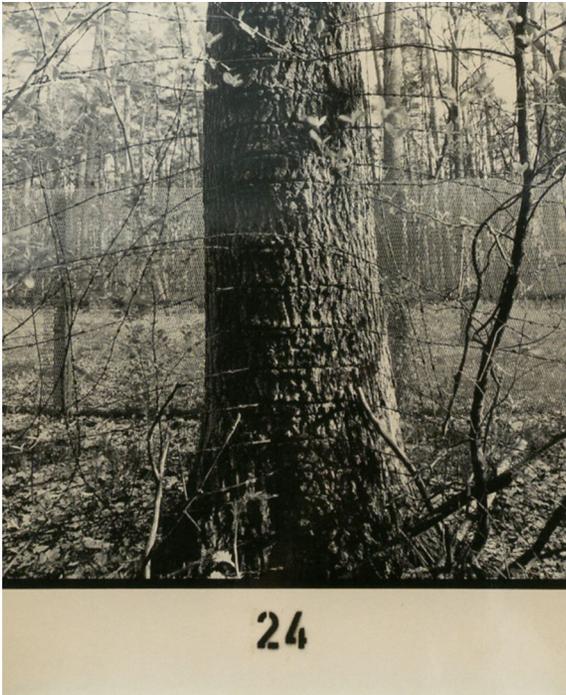


| Abb. 1 | Ewa Kulesza, *Inercja*, 2020/23. Ziegelstaub, ca. 560 kg. Im Besitz der Künstlerin [↗](#)

eröffnet wurde, also zu der Zeit, als Posen und die gleichnamige Provinz zum deutschen Kaiserreich gehörten. Die damals im Zuge der sogenannten „Hebungspolitik“ der Ostprovinzen entstandene Institution war zugleich Depositärin der europäischen Gemäldesammlung des polnischen Aristokraten Athanasius Graf von Raczyński, der in königlich preußischen Diensten stand. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Kaiser-Friedrich-Museum zum nunmehr polnischen Museum für Großpolen, um dann im Zweiten Weltkrieg erneut zum Kaiser-Friedrich-Museum zu werden. Nach 1945 kehrte es unter polnische Verwaltung zurück und erhielt 1950 den Status eines Nationalmuseums. Bis heute lässt sich jede dieser Nutzungsphasen sowohl an der Architektur als auch an den Sammlungsschichten ablesen. Somit gibt es kaum einen passenderen Ort, um zu zeigen, dass Grenzverschiebungen und Kunst tatsächlich viel miteinander zu tun haben, sowohl in sammlungsgeschichtlicher als auch in institutioneller Hinsicht.

Mediale Grenzerfahrungen

Ein kleiner Haufen aus zermahlenden Backsteinen früherer deutscher Häuser in Masuren (Ewa Kulesza, *Trägheit*, 2020) | Abb. 1 | lag den Besuchern beim Betreten des ersten Ausstellungsraumes im Weg. Am gegenüberliegenden Ende des Raumes konnten sie sich an eine beheizte Betonwand schmiegen, die an eine Grenzmauer erinnerte (Anna Płotnicka, *Eine Wand zum Umarmen*, 2013). In dem Raum befand sich auch ein Zyklus aus sechs Fotografien von Baumstämmen mit eingewachsenem Stacheldraht an der früheren innerdeutschen Grenze (Paul Pfarr, *Eingewachsene Zeit*, 1989–90), | Abb. 2 | daneben hing das Gemälde einer ukrainischen Künstlerin mit einer Darstellung der weißrussisch-polnischen Grenze mit Stacheldraht, gesehen aus der Froschperspektive mit Blickrichtung auf das EU-Mitglied Polen (Celina Kanunnikava, *Komm an den Zaun*, 2023). | Abb. 3 | Schon bei einem flüchtigen Blick auf diese wenigen Arbeiten wurde dem Betrachter bewusst, dass er es

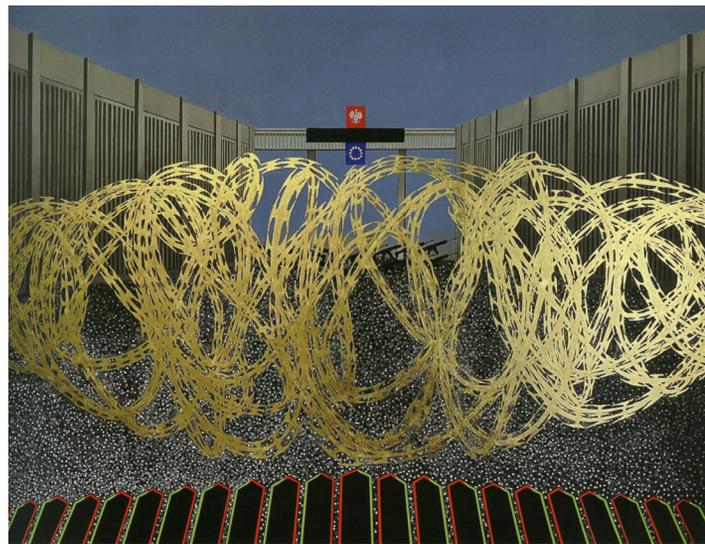


| Abb. 2 | Paul Pfarr, *Eingewachsene Zeit*, 1989–90. Fotografie. 60 × 50 cm. Privatbesitz. Kat. S. 74

mit vielfältigen Werken in verschiedenen künstlerischen Medien zu tun bekommen würde, und zwar aus unterschiedlichen Epochen bis in die Jetztzeit und von Urheber*innen aus verschiedenen Ländern. Zwar verwies der Ausstellungstitel eindeutig auf die deutsch-polnische Grenzproblematik, tatsächlich aber fanden sich in der Ausstellung Arbeiten, die den Grenzbegriff in einem universaleren Sinne thematisierten, auch kartografisch, und auch andere Grenzen betreffend (die polnisch-weißrussische, die chinesisch-koreanische, die israelisch-palästinensische sowie den russischen Überfall auf die Ukraine). Denn die Schau richtete den Blick sowohl auf das Naheliegende, also auf die künstlerische Rezeption der deutsch-polnischen Grenze in den vergangenen 30 Jahren (seit der Wende 1989 und der Unterzeichnung des deutsch-polnischen Grenzvertrages 1990), als auch allgemeiner auf die Aktualität von Grenzen in der heutigen globalen Welt. Diese doppelte Sichtweise fand sich zugleich im Motto der Ausstellung wieder, dem titelgebenden Teilen, verstanden gleichermaßen als Trennung wie als gemeinsames Besitzen und Erleben.

Border Art unlimited

Trotz der Vielfalt der Arbeiten und der Probleme der Künstler*innen, die Erfahrung der Grenze als Phänomen künstlerisch zu bearbeiten, war der Standpunkt der Kuratorinnen eindeutig und wurde schon am Eingang der Ausstellung manifestiert. Dazu bedienten sie sich des Gedichtes *Psalm* von Wisława Szymborska, in dem die Staatsgrenzen als durchlässig für Vögel, Insekten, Meerestiere, Wolken usw. beschrieben werden. Die Dichterin weist darauf hin, dass die Grenzen an Flüssen, Hoheitsgewässern und Berggipfeln verlaufen, aber zugleich durch Schranken und Wächter geschützt werden. Die nichtmenschlichen Lebewesen der Erde indes ignorieren die menschengemachten Teilungen. Für die Kuratorinnen sind letztere zugleich künstlich und vergänglich angesichts der natürlichen Weltordnung, üben gleichzeitig jedoch einen starken Einfluss auf den Menschen aus – auf denjenigen also, der sie geschaffen hat: konkret, indem sie ihm einen Platz in der Topografie und der geopolitischen Gemengelage zuweisen, aber auch immateriell durch das Stiften von Gedächtnis und Erinnerungen sowie, wie es diese Schau letztlich gezeigt hat, meist durch negative oder gar repressive Erlebnisse.

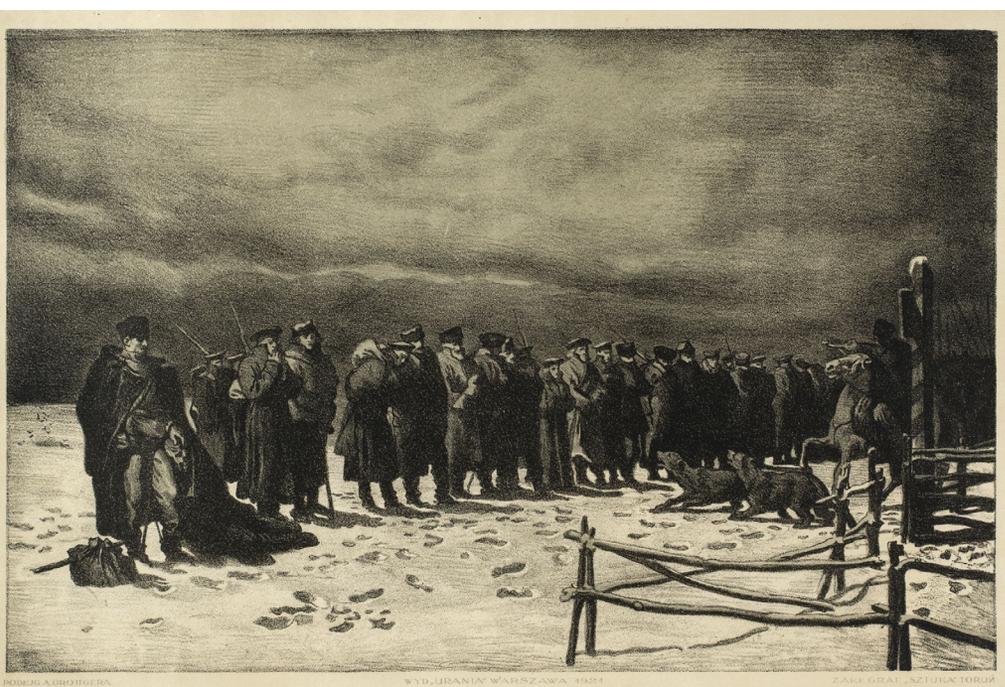


| Abb. 3 | Celina Kanunnikava, *Komm an den Zaun*, 2023. Acryl/Lw., Blattgold. 150 × 200 × 2,5 cm. Privatbesitz. Kat. S. 5

Allerdings interessierte die Grenze die Kuratorinnen nicht per se als historisch-politische Entität, sondern als Inspiration für das Phänomen der Border Art. Die methodologische Grundlage der Ausstellung erarbeiteten sie in dem gemeinsamen Forschungsprojekt *Grenzzone als transition space. Künstlerische und kuratorische Strategien an der deutsch-polnischen Grenze im Kontext von Border art und der Kulturpolitik in den beiden Ländern (1989–2019)*, das in den Jahren 2019–2023 durchgeführt wurde und in diesem Jahr auch in einer Buchveröffentlichung in der Reihe des Böhlau Verlags *Das östliche Europa. Kunst- und Kulturgeschichte* mündete: Burcu Dogramaci und Marta Smolińska, *Grenze|Granica. Art at the German-Polish Border after 1990*, Köln 2024. Die kuratorische Vorgehensweise bestand also darin, Arbeiten der zeitgenössischen Kunst mit solchen des 19. Jahrhunderts zusammenzuführen, die aus heutiger Sicht ebenfalls der Border Art zugezählt werden können. Zu letzteren gehörten auch Gemälde unter dem Stichwort „Abschied aus Polen“ mit Darstellungen früherer polnischer Flüchtlingsströme nach den gescheiterten Aufständen gegen das russische

Zarenreich (1830, 1863). | **Abb. 4** | Nach dem ersten Aufstand fand ein Teil der Flüchtlinge Aufnahme in Preußen, was den Kuratorinnen Gelegenheit gab, an ein wenig bekanntes Kapitel der gemeinsamen Geschichte zu erinnern, nämlich die sogenannte Polenbegeisterung: Gemeint ist die Bewunderung für den Mut der Polen und die Wahrnehmung ihres Aufstandes als ein Vorzeichen der europäischen Freiheitsbewegung im 19. Jahrhundert.

Die Ausstellungsmacherinnen stellten diesen Gemälden und ihrer patriotisch-nationalistischen Freiheitserzählung unter anderem eine zeitgenössische Videoinstallation gegenüber: einen an vier Wände projizierten Drahtzaun, der unter Museumsbedingungen die Beklemmung des Eingesperrtseins erfahrbar machte (Dominik Lejman, *Zaun*, 2017) | **Abb. 5** | Wollte man die in der Ausstellung versammelten Arbeiten unter einem Begriff fassen, so behandelten sie das Thema der Präsenz einer Grenze in der Landschaft, auf der Landkarte und in gesellschaftlicher Dimension. Im Falle der Landschaft ging es vor allem um die Materialisierung der Grenze in Form von baulichen Manifestationen. An zwei Stellen der Schau war auf



| **Abb. 4** | Artur Grottger, Marsch nach Sibirien, 1866. Lithographie auf getöntem Papier, 31,8 × 48,2 cm. Muzeum Narodowego w Poznaniu [↗](#)

| Abb. 5 | Dominik Lejman, Zaun, 2017. Video. Privatbesitz.
Kat. S. 56

dem Fußboden die Stacheldrahtverhauene ähnelnde Arbeit einer polnischen Künstlerin aufgebaut (Diana Fiedler, *Spiders*, 2019/23). Verschiedene Formen von Grenzzäunen und -stacheldrähten als rein materiell-ästhetische Modelle präsentierte die Arbeit eines anderen polnischen Künstlers (Łukasz Skąpski, *Clinch. Die neue Architektur europäischer Grenzen*, 2016). Ein palästinensischer Künstler hatte Überwachungsarchitektur an Grenzen fotografiert, und zwar Wachtürme zur dauernden Überwachung des Westjordanlandes und der israelisch-palästinensischen Grenze (Taysir Batniji, *Watchtowers*, 2008). Von der Vergänglichkeit und dem zeitweiligen Überholtsein solcher Einrichtungen kündeten dokumentarische Fotografien der in der Landschaft aufgehenden und damit verschwindenden Überreste der ehemaligen Grenzbevestigungen an der deutsch-polnischen Grenze, die vor Polens Beitritt zum Schengengebiet von Bedeutung gewesen waren (Paweł Kula, *Grenze*, seit 2013).

Wahrnehmung von Wirklichkeit

Am inhaltlich überzeugendsten konzipiert war der verhältnismäßig kleine Ausstellungsbereich über die Kartografie. Einerseits erinnerte er daran, worin das Wesen der Landkarte als vermeintlich neutrales Werkzeug zur Orientierung in unbekanntem Terrain besteht, andererseits zeigte er auf, dass die Objektivität der Landkarte trügerisch ist, weil sie lediglich eine Interpretation der Wirklichkeit darstellt, die sehr oft konkreten Beweggründen gehorcht. Das *Mapping* durch die Künstlerinnen und Künstler stellte diese scheinbare Neutralität und Autorität der offiziellen Kartografie infrage und wies zugleich nach, dass Landkarten unverändert als Konstrukte in unserer Vorstellung existieren. In diesem Ausstellungsbereich sollte demonstriert werden, dass menschengemachte Grenzen niemals von Dauer sind. Die subversive Landkarte eines syrisch-deutschen Künstlers zeigte beispielsweise, wie Europa aussehen würde, wenn es im 19. und 20. Jahrhundert von



Arabern überrannt und kolonialisiert worden wäre (Manaf Halbouni, *Battle of Warsaw, Showdown in Wrocław*, 2015); | Abb. 6 | sie warf die Frage auf, in welchen Staaten dann etwa die Städte Warschau und Breslau liegen würden. Gezeigt wurde hier auch eine zeitgenössische Installation, in der die klar abgegrenzten Staaten (aus Glas) einander auf sandigem Untergrund überlappten (Sonia Rammer, Ohne Titel, 2023), | Abb. 7 | was auf die Vergänglichkeit der aktuellen Konstellation, aber auch der Grenzziehungen verwies.

Die Grenze als Anregerin gesellschaftlicher Beziehungen fand ihren Ausdruck sowohl in Arbeiten zwischenmenschlichen als auch in solchen regionalen Charakters. Eine der ersteren betraf ein in der polnischen ebenso wie in der deutschen Gesellschaft präsent Phänomen, nämlich die Trennung schlesischer Familien, deren Mitglieder in beiden Ländern leben. Spektralaufnahmen aus ihren Küchen zeigten jeweils Geschwisterpaare, deren eine Gestalt deutlich zu erkennen, während die andere kaum zu sehen war, so dass das zerrissene Band zwischen den Geschwistern zutage trat (Georgia Krawiec, *Dichotomie der Nester*, 2013). Gleichzeitig wurde von anderen künstlerischen Positionen hervorgehoben, dass dort, wo Grenzen verlaufen, grenzüberschreitende Gemeinschaften entstehen. Eine alternative Weltansicht, in der eine Grenze, in diesem Fall die der Oder, nicht trennt, sondern verbindet, wurde im Innern einer im Saal aufgebauten Jurte, dem Sitz der Botschaft von Nowa Amerika, gezeigt (Michael Kurzwelly, *Nowa Amerika Embassy*, 1999–2023). | Abb. 8 | Das Nomadenzelt verwies einerseits auf die Mobilität von Menschen, Ideen und Debatten, andererseits griff es die Idee einer neuen Welt auf, in der Ankömmlinge aus

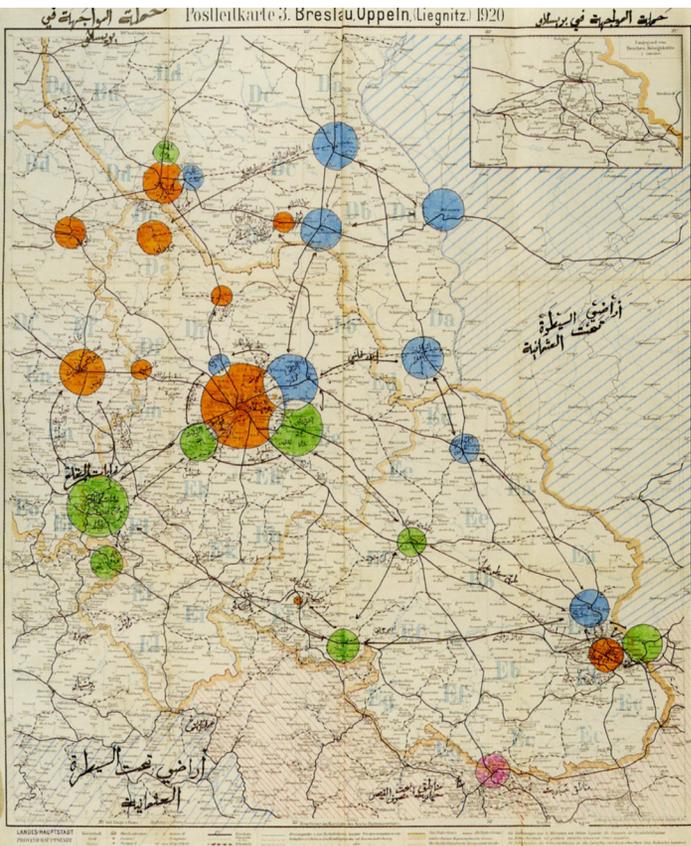


Abb. 6 | Manaf Halbouni, Showdown in Wrocław (aus der Serie „What if?“), 2015. Landkarte, Archivdruck auf Papier, 69 × 58 cm. Privatbesitz. Kat. S. 36. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Afrika und Asien Zuflucht finden, und wurde als Symbiose des polnischen Słubice (Dammvorstadt) und des deutschen Frankfurt/Oder zu „Słubfurt“. Die vom Künstler gesammelten Aussagen von Grenzwohnern dokumentierten die real existierende grenzüberschreitende Mikroregion, wie es sie an vielen Stellen der deutsch-polnischen Grenze gibt.

Neue Grenzdimensionen

In dieser kohärent konzipierten und durch treffend gewählte Arbeiten ausgezeichneten Schau fehlte lediglich eine Perspektive. Deren Fehlen trat nicht zuletzt durch die eingangs erwähnten aktuellen kriegerischen Konflikte zutage, die zumindest einen Teil der Öffentlichkeit dazu bringen, die Grenze auch als Trennlinie zwischen der sicheren und der unsicheren Welt zu sehen. So jedenfalls reagierten auf die Ausstellung Studierende im Master der Kunstgeschichte an der Universität Posen, deren Übungsaufgabe darin

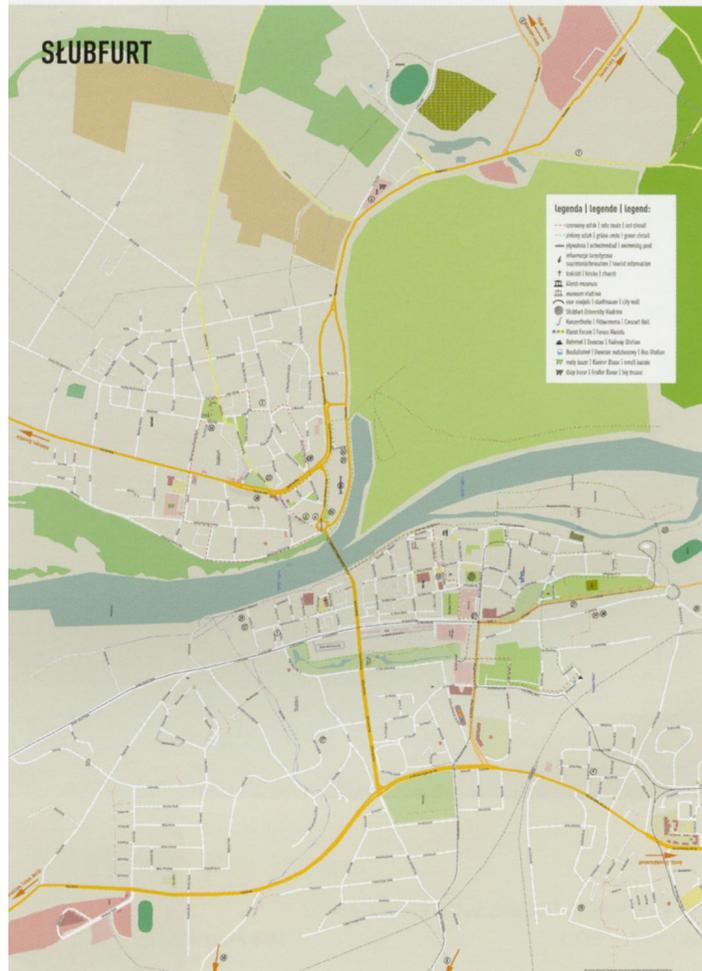
bestand, eine Besprechung der Ausstellung zu erarbeiten. In den Diskussionen mit ihnen sowie überraschenderweise in allen Hausarbeiten kam die auch für diese kuratorische Unternehmung unerwartete Frage auf, ob die Staatsgrenze nicht trotz allem auch etwas sei, das Wohlbefinden und Sicherheit vermittele. Es kann kein Zweifel bestehen, dass diese gegenwärtig von polnischen Zwanzigjährigen geäußerte Ansicht aus der aktuellen geopolitischen Lage resultiert, von der sie unmittelbar betroffen sind, vor allem durch den Krieg im Nachbarland Ukraine und durch das Flüchtlingsproblem an der polnisch-weißrussischen Grenze. Arbeiten, die diese Dimension der Grenze thematisierten, gab es in der Ausstellung indes nicht. Mithin zeigte sich an der Tatsache, dass die mit einem gewissen zeitlichen Vorlauf verfolgte und teilweise auf ein Forschungsvorhaben seit 2019 gestützte kuratorische Ausrichtung nun durch Nachrichten über kriegerische Auseinandersetzungen (an verschiedenen Fronten), Flüchtlinge (an unterschiedlichen Orten Europas und der Welt) und vor allem die jüngsten Befürchtungen und Ängste der Besucher*innen an Aktualität gewann, die Stärke und zugleich ein Manko dieser Schau. Gleichzeitig bestätigten diese Ereignisse die Intuition der Künstler*innen, dass Grenzen niemals endgültig und von Dauer sind, und die Ansicht der Kuratorinnen, dass Künstler und Künstlerinnen



Abb. 7 | Sonia Rammer, Ohne Titel, 2023. Glaskarte, ca. 500 × 500 cm. Privatbesitz. Kat. S. 82

Ausstellung

es vermögen, zu einer Reflexion über deren Stabilität anzuregen. Unter dem Leitmotiv der deutsch-polnischen Grenze eröffnete die Ausstellung einen Blick hierauf jenseits des offiziellen Diskurses der bisherigen polnischen Regierung. Ohne ihre historische Bedeutung, Wandelbarkeit und alle daraus erwachsenden, meist traumatischen Konsequenzen infrage zu stellen, offenbarte die Ausstellung die inspirierende Kraft der Grenze nicht nur für die Kunst, sondern auch für soziale Begegnungen, die kulturelle Durchdringung und die Bildung kleiner grenzübergreifender Gemeinschaften (Slubice–Frankfurt, Zgorzelec–Görlitz). Im Zusammenhang mit dieser Ausstellung sei daran erinnert, dass es nach der deutlich umfangreicheren historischen Ausstellung *Tür an Tür. Polen–Deutschland: 1000 Jahre Kunst und Geschichte* (Martin-Gropius-Bau, 2011) die erste derart umfassende Kunstschau rund um das Thema der deutsch-polnischen Nachbarschaft war. Auch sei erwähnt, dass es trotz der deutschenfeindlichen Politik der polnischen Regierung während der zurückliegenden acht Jahre mehrere Initiativen und weiterhin regelmäßig wiederkehrende Veranstaltungen gab, um Polen und Deutsche auf den Gebieten der Kunst und der Kunstgeschichte zusammenzuführen. Allein im Jahr 2022 fanden die Ausstellung *Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900* (Kunsthalle München, 25.3.–7.4.2022) und die Tagung *Un/Sichtbarkeit. Die polnische Kunst(geschichte) und Deutschland* (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, 6.–8.4.2022) statt. Zudem war Polen mit einer Gastsektion auf den XXXVI. Deutschen Kunsthistorikertag (Stuttgart, 23.–27.3.2022) eingeladen. Nach wie vor trifft sich seit nunmehr beinahe 40 Jahren der Deutsch-Polnische Arbeitskreis für Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Bleibt nur zu hoffen, dass die neue Konstellation der politischen Kräfte in Polen, aber auch das beiderseitige Bedürfnis nach Fortsetzung der Zusammenarbeit und Dialog in Zukunft häufiger zu deutsch-polnischen Ausstellungsvorhaben sowie wissenschaftlichem Austausch führen mögen.



| Abb. 8 | Michael Kurzwelly, *Nowa Amerika Embassy*, 1999–2023. Jurte, Bodenbelag, 23 Monitore, Kopfhörer, 6 Verlängerungskabel und Ausstellungslampen, 4 Flaggen, 2 Standarten, Plastikpostament, Styroporkopf, Hut, variable Abmessungen. Privatbesitz. Kat. S. 91.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024