

Marta Smolińska

Vom Teilen. Deutsch-polnische künstlerische und kuratorische Perspektiven auf eine gemeinsame Grenze

Im Jahr 2004 fand im Rahmen des Projekts *Dialog Loci – Kunst an einem verlorenen Ort* die Kunstaktion *Granizza* von H. S. Winkler statt, die auf der Inszenierung der Kollision eines polnischen und eines deutschen Autos auf der stark befahrenen Oderbrücke direkt an der Verlaufsstelle der deutsch-polnischen Grenze beruhte¹. Die Polizei und die Versicherungsvertreter zu beiden Seiten der Grenze waren ratlos: Gelten auf der Grenzlinie nun die polnischen oder die deutschen Vorschriften? Dem Künstler gelang es somit, den Kern genau zu treffen und die Grenze als solche zu thematisieren, indem er uns ihren ebenso kuriosen wie problematischen Status bewusst werden ließ.

Ziel des vorliegenden Textes ist die Analyse von zwei ausgewählten zeitgenössischen künstlerischen und kuratorischen Initiativen, die den historischen Wandel der deutsch-polnischen Grenze unter dem Gesichtspunkt der verlorenen Heimat thematisieren und zugleich auf die geteilten Sprachen, Mythen, die Geschichte und das Gedächtnis Bezug nehmen. Beide Projekte griffen einmal mehr die stets offenen Fragen nach nationaler Identität und der Symbolik von Grenzen und Teilungen auf. In ihrem Kontext spielt die Doppelbedeutung des Begriffs „Teilen“ (als Trennen, aber auch als gemeinsames Besitzen/Erfahren) eine besonders wichtige Rolle, bildet sie doch den Ausgangspunkt für die Diskussion über die deutsch-polnische Grenzregion. Beide Projekte fanden statt auf dem Gelände der einstigen Festung Küstrin (Kostrzyn), die genau an der Grenze liegt. In diesem Rahmen wurden ortsspezifische Arbeiten realisiert, die speziell für diesen Kontext und Ort entwickelt wurden. Bei dem ersten Projekt handelt es sich um *Dialog Loci – Kunst an einem verlorenen Ort* aus dem Jahr 2004, das von dem Künstlerduo Urban Art (Anne Peschken und Marek Pisarsky) konzipiert und von Aneta Szyłak kuratiert wurde². Das zweite Projekt – *Memento Kostrzyn*³ – fand im Jahr 2012 unter kuratori-

scher Leitung von Christoph Tannert statt⁴. Beide Projekte umfassten temporäre Realisierungen ortsspezifischer Kunstwerke, die eigens für dieses Projekt entwickelt und im öffentlichen Raum gezeigt wurden. *Dialog Loci* wurde in Zusammenarbeit mit dem Küstriner Kulturzentrum (Kostrzyńskie Centrum Kultury) durchgeführt, *Memento Kostrzyn* in Kooperation mit dem Festungsmuseum Küstrin (Muzeum Twierdzy Kostrzyn) umgesetzt.

442 Kilometer gemeinsamer Grenze teilen Deutschland und Polen von der Ostsee über den Stettiner Hafen und die Lausitzer Neiße bis hin nach Tschechien. Ferner besitzt allein der Begriff Grenze eine gemeinsame Etymologie: Das deutsche Wort ist von dem altpolnischen *Granizza* abgeleitet bzw. bildet dessen Abkürzung. Ihren etymologischen Ursprung hat die Grenze demnach in der Sprache des ‚Anderen‘ von jenseits der heutigen Staatsgrenze. Das geteilte Wort verweist auch auf die gemeinsame Herkunft. Der Begriff *Granizza* wurde 1262 erstmals gebraucht und wanderte in den folgenden 300 Jahren nach Westen. Dietmar Kamper behauptet, das Wort Grenze sei ein „Geschenk“ des Ostens, der selbst endlos erscheint und von Beginn an mit Vorstellungen eines gefährlichen, kontur- und strukturlosen Chaos in Verbindung gebracht wurde: „Die Grenze ist unbeschreiblich. Selbst dort, wo sie einem Flußlauf folgt, gilt sie als gedachte Linie. Sie ist eingebildet, aber als solche Einbildung unausrottbar“⁵. Wie Michel Foucault und Hayden White bemerken, stellt die Festlegung einer Grenze eine intellektuelle Produktion von Bedeutungen in Bezug auf die eigene Identität dar, die als eine Inversion des Bildes des jenseits der Grenze befindlichen Anderen gebildet wird⁶.

In der geopolitischen Ordnung, die durch Oder, Neiße und die Grenzregion abgesteckt wird, kommen die geteilte Geschichte und die Gegenwart der beiden Nationen zu Wort. Uwe Rada schreibt darüber in sei-

nem Buch *Zwischenland. Europäische Geschichten aus dem deutsch-polnischen Grenzgebiet*:

In Deutschland spricht man vom ‚Ende der Welt‘, in Polen vom ‚Wilden Westen‘, wenn das Gebiet an Oder und Neiße gemeint ist. Nirgendwo sind sich Deutsche und Polen näher als dort: beim Einkaufen und Tanken, beim Studieren und bei der Arbeit. Das deutsch-polnische Grenzgebiet ist damit auch ein Gradmesser für den Stand der deutsch-polnischen Beziehungen.⁷

Die Flüsse Oder und Neiße können in diesem Kontext daher nicht nur als Grenze angesehen werden, sondern – paradoxer Weise – auch als eine Brücke. In Grenzregionen lebende Menschen machten ähnliche, womöglich gemeinsame Erfahrungen mit Teilung, Flucht und Vertreibung und können auf damit verbundene Mythen und Narrative zurückschauen. Zugleich teilt die Grenze (im Sinne des Trennens) zwei Nationen in zwei sich politisch, sprachlich und kulturell unterscheidende Räume, die sich auf ein jeweils eigenes Verhältnis zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft berufen. Diese Abschottung wird jedoch an der Grenze immer wieder aufgebrochen – einerseits durch die Menschen, die tagtäglich aus einem Land in das andere reisen, um ihrer Arbeit nachzugehen oder auch durch die so genannten Einkaufstouristen. Die Perspektiven, aus denen Grenzen betrachtet werden, hängen immer von der Position des Betrachters ab; diese Feststellung wird bereits angesichts der Tatsache deutlich, dass die deutsch-polnische Grenze im äußersten Westen Polens liegt, für Deutschland hingegen die östliche Grenze bildet. Mit den Begriffen Westen und Osten werden jedoch unterschiedliche und ähnliche semiotische, symbolische sowie semantische Bedeutungen assoziiert. Gerade in Grenzregionen erscheint der Andere und Fremde zugleich entfernt, aber auch als Teil eines selbst, da er unter anderem die Topographie, das Klima oder auch die Weltanschauung mit einem teilt. Die Grenzregion an der Oder-Neiße-Linie bleibt ein Symbol für verlorengegangene Gebiete, für Vertreibungen, Enteignungen, nationalsozialistische Verbrechen – durch diese Aspekte kumulieren sich hier die Geschichte und die Traumata der deutsch-polnischen Beziehungen. Wie Markus Schroer in seinem Buch *Räume, Orte, Gren-*

zen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes schreibt, spielt die Grenze im Kontext der Trauer nach dem Verlust enger Beziehungen eine außergewöhnlich wichtige Rolle⁸.

Waren diese Beziehungen jedoch jemals eng? In seinem Text für den Katalog *Dialog Loci* referiert Uwe Rada die folgenden Überlegungen des Stettiner Publizisten Andrzej Kotula:

Durch die Westverschiebung der polnischen Grenze infolge der Konferenzen von Jalta und Potsdam sowie der Ansiedlung von Flüchtlingen an beiden Seiten der Oder-Neiße-Grenze fehle es an einer über Generationen hinweg gewachsenen, grenzüberschreitenden Nachbarschaft. Das Fehlen von Minderheiten auf der jeweils anderen Seite verschärfe die ohnehin schon harte Sprachgrenze [...]. Es fehle, meint Andrzej Kotula, im deutsch-polnischen Grenzgebiet an einer Tradition der gelebten Nachbarschaft.⁹

Diese These korreliert mit der Schlussfolgerung von David Newman, demzufolge nach einer gewaltsamen Öffnung beziehungsweise Änderung von Grenzen die Bewohner der Grenzregionen keine Lust auf wechselseitige Interaktion oder Integration haben¹⁰.

Zweifellos bilden Orte wie Küstrin neuralgische Punkte, an denen – wie in einem Spiegel – der Stand der gegenwärtigen deutsch-polnischen Beziehungen reflektiert wird. Darüber hinaus ist, wie Rada im weiteren Verlauf seiner Überlegungen darstellt, die deutsch-polnische Grenzregion auch insofern einzigartig, als mit ihr grundsätzlich verschiedene, oftmals sogar gegensätzliche Begriffe assoziiert werden. Für die einen bildet sie einen lebendigen Transitraum, für die anderen wiederum eine „Transitwüste“, „Verwerfungszone“, „Problemzone“ oder „Peripherisierungszone“¹¹. Mit einem Begriff von John House könnte man sogar von einer Zone der doppelten Peripherisierung (*double peripherality*) sprechen, also einem Gebiet in der geografischen Peripherie des jeweiligen Landes, nahe der Grenze, dessen Bewohner aufgrund der geografischen Entfernung zu den Entscheidungsträgern zugleich unter einer politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Peripherität leiden¹².

Seit 1989 sind zahlreiche interessante künstlerische und kuratorische Initiativen zu beobachten, die zu beiden Seiten der deutsch-polnischen Grenze, also

in dem besagten Problemgebiet, stattfinden. Bislang sind sie jedoch noch keiner Analyse unterzogen worden, weder von der deutschen noch von der polnischen Kunstforschung. Die Gegenwartskunst in Deutschland und Polen verflucht oftmals alle Fragen, die für die Grenzregion charakteristisch und bedeutungsvoll sind. Darüber hinaus setzen sich Kunstprojekte den gängigen und offiziell vertretenen historischen und persönlichen Narrativen typischerweise entgegen. Sie können zudem – insbesondere dann, wenn sie *in situ* entstehen und einen ortsspezifischen Charakter aufweisen – neue Fragen generieren, die etablierte wissenschaftliche Thesen herausfordern. Dies gilt umso mehr, als sich Grenzgebiete – wie David Newman in seinen Texten zum interdisziplinären Charakter von *border studies* feststellen konnte – in einem Zustand permanenten Wandels befinden¹³, was meines Erachtens außerordentlich inspirierend auf Künstler und Künstlerinnen wirkt.

Aus dieser Perspektive erscheinen die beiden erwähnten Projekte, die im Abstand von acht Jahren auf dem Gelände der einstigen Festung Küstrin realisiert wurden, besonders interessant. Wie Aneta Szyłak unterstreicht, liegt die Küstriner Festung

im Grenzgebiet – da, wo Prinzipien und Methoden an Deutlichkeit verlieren, verändert werden und sich der Andersartigkeit hingeben. In den Überlegungen über die Festung, über Geschichte, Nationen und Kontakte werden Zeitablagerungen, Raumfragmente und Sinnfetzen deutlich. Die Geschichte zerfällt in subjektive Geschichten, die der so wichtigen individuellen Erfahrung von Kunst und Geschichte Gerechtigkeit widerfahren lassen¹⁴.

Die Festung Küstrin wurde ab dem 15. Jahrhundert in mehreren Bauphasen errichtet und besonders im 16. Jahrhundert umfassend erweitert, als die Stadt in den Rang der neumärkischen Hauptstadt aufstieg. Im Jahr 1730 wurde hier Kronprinz Friedrich, der spätere Friedrich II., nach einem misslungenen Versuch, aus dem Land zu flüchten, inhaftiert. Auf Befehl seines Vaters – König Friedrich Wilhelms I. – wurde hier am 6. November vor den Augen des Gefangenen sein Freund Hans Hermann von Katte hingerichtet, der einer Beziehung mit dem Kronprinzen verdächtigt wurde. Fast ein Jahr später verließ der traumatisierte

Friedrich, sich dem Willen seines Vaters fügend, das Gelände der Festung, deren Status und Schicksale im Laufe der Zeit weiteren Komplikationen unterliegen sollten. Kari Jormakka führt im Katalog zum Projekt *Dialog Loci* aus:

Die Garnisonsstadt Kostrzyn / Küstrin an der Oder, zwischen Polen und Deutschland gelegen, wurde nicht während der Nazi-Blitzkrieges am Anfang des Zweiten Weltkrieges 1939 zerstört; sie wurde erst zum Kriegsende 1945 praktisch von der Erdoberfläche ausradiert, als die Deutschen verzweifelt versuchten, sich dem sowjetischen Truppenvormarsch auf Berlin entgegen zu stemmen. Als die Festung in den letzten Märztagen fiel, standen nur noch 10 Prozent der Häuser. In den späten Sechzigern wurden sie endgültig geschleift und das brauchbare Baumaterial für den Wiederaufbau von Warschau wiederverwendet.¹⁵

So entstand ein leerer Ort, ein an der Grenze gelegenes, verlassenes Niemandsland. Jan M. Piskorski unterstreicht:

Die Küstriner Altstadt, die nach dem Krieg an Polen fiel, wurde nicht wiederaufgebaut. Nicht, weil sie so zerstört war. Menschen bauen sogar Städte wieder auf, in denen kein Stein mehr auf dem anderen steht. Sie bauen sie geduldig und über Jahrhunderte sogar viele Male wieder auf, wenn denn Bedarf daran besteht. Den gab es in diesem Falle nicht. Die Küstriner Deutschen waren geflohen oder wurden evakuiert, die Übriggebliebenen ausgesiedelt. Sie konnten nicht zurückkehren, weil gleichzeitig in Potsdam beschlossen wurde, dass die neue deutsch-polnische Grenze an der Oder verlaufen sollte.¹⁶

Das Paradox dieses Ortes beruht also darauf, dass die Küstriner Festung im Laufe der Zeit herrenlos wurde: vollkommen verlassen und im Grenzgebiet gelegen, in dem – zu beiden Seiten der Grenze – nach dem Krieg niemand mehr verblieben war, der noch ihr von Leben erfülltes Bild von vor 1945 in Erinnerung getragen hätte. Des Weiteren gilt, einem im Jahr 2004 veröffentlichten Kommentar von Uwe Rada folgend: „Erinnerung ist im Grenzgebiet zwischen Deutschen und Polen noch immer verdächtig“¹⁷, und ein gemeinsamer Fluss zieht keine gemeinsame Wahrnehmung

nach sich („gemeinsame Flut, getrennte Wahrnehmung“)¹⁸. Auf dem Festungsgelände überwuchern Gräser allmählich die Geschichte, der ruinöse Ort – oftmals auch als preußisches Pompeji bezeichnet – beflügelt die Phantasie der Deutschen bezüglich der Anfänge von Preußens Macht. Rada behauptet, die Geschichte sei nirgendwo sonst so tief verborgen gewesen wie eben an diesem Ort¹⁹. Er stellt auch die Frage, ob Küstrin eigentlich auf der polnischen oder der deutschen Seite liegt und fügt hinzu, dass es in dieser Region keine Grenzstädte mehr gibt, sondern allenfalls Städte an der Grenze²⁰. Des Weiteren widerfuhr der verlassenen und zerstörten Küstriner Festung und Altstadt das, was Jean-Paul Sartre in *La Nausée* beschrieb:

*Die Vegetation ist kilometerweise auf die Stadt zugekrochen. Sie wartet. Wenn die Stadt tot ist, wird die Vegetation in sie eindringen, sie wird die Steine überwuchern, wird sie umklammern, sie von innen aushöhlen, wird sie mit langen schwarzen Zangen sprengen; sie wird die Löcher verstopfen und überall grüne Pfoten herunterhängen lassen.*²¹

Diese komplexe Geschichte der Festung Küstrin sowie ihre problematische und neuralgische Lage an der gegenwärtigen Grenze zwischen Polen und Deutschland, an der Stelle, an der die Warthe in die Oder mündet, inspirierte das Künstlerduo Urban Art aus Berlin und Myślibórz (Anne Peschken und Marek Pisarsky) dazu, die Geschichte dieses Ortes aus heutiger Perspektive zu betrachten. Das Projekt *Dialog Loci – Kunst an einem verlorenen Ort*, mit dem die internationalen Kunstaktionen an diesem Ort begannen, wurde im Jahr 2004 realisiert und man könnte sagen, dass es mit *Memento Kostrzyn* im Jahr 2012 eine Neuauflage erlebte. Meines Erachtens beruhte das Ziel dieser Projekte darauf, ein neues Verständnis des Begriffs Teilen zu initiieren, der nicht als Trennen, sondern als das Teilen einer gemeinsamen Geschichte aufgefasst werden sollte. So suggerierte auch der bereits erwähnte David Newman, eine Grenzregion wirke besonders stark auf die Menschen zu beiden Seiten der Grenze, da sich eben dort die Natur der Grenze als einer Brücke und eines Ortes der Interaktion im Kontrast zu ihrer traditionellen Rolle als einer Barriere offenbare²².

*Dialog Loci – Kunst an einem verlorenen Ort*²³ – bereits der Titel allein kündigt den dialoghaften Ansatz und die ‚Entzauberung‘ des Symbols des preußischen Militarismus durch Kunst an, die sich an einem verlorenen Ort entfaltet und die Grenze als zentralen Gegenstand eines kollektiven Gedächtnisses betrachtet²⁴. Das Konzept von Anne Peschken und Marek Pisarsky, kuratorisch realisiert von Aneta Szyłak, würde ich deshalb als einen Versuch interpretieren, jegliche Spektren²⁵, die in den Ruinen der Festung und der nicht wiederaufgebauten Altstadt umherirren, heraufzubeschwören und zugleich auf die wichtigsten und empfindlichsten Aspekte der deutsch-polnischen Beziehungen im Laufe der Jahrhunderte hinzuweisen. Um jedoch in Dialog mit den Spektren zu treten, bedarf es keiner metaphysischen Untersuchung oder essentialistischen Ermittlung,

*sondern man muss lernen, mit dem zu sprechen, was sich immer in der Unterschiedenheit zwischen ‚sein oder nicht sein‘ befindet. Das Spektrum besitzt keine feste Definition, liebt die Unbestimmtheit, ist invasiv, immer ein Eindringling (sans-papiers), daher nützt es nichts, es nach seinen Ausweisdokumenten zu fragen*²⁶.

Des Weiteren mussten sich die Künstler an solch einem Ort wie dem preußischen Pompeji darauf einstellen, dass sie niemals nur einem einzelnen Spektrum begegnen werden, denn diese „tauchen immer in Gruppen auf, bilden Gesellschaften und Gemeinschaften, Horden und Herden“²⁷. Und diese Herden riefen wiederum Grenznarrative ins Leben²⁸, die empfindliche und weiterhin unaufgearbeitete Aspekte der gemeinsamen Beziehungen, sowohl in Bezug auf die Vergangenheit als auch die Gegenwart, ans Licht brachten.

*Ein Spektrum – stets unselbständig – ist vor allem eine Spur und eher Ausdruck von etwas anderem als ein unabhängiges, separates, eigenständiges Dasein*²⁹.

Und, wie Philosophen scharf beobachteten:

*Das Spektrum ist unklar, nicht endgültig bestimmt und wird nur vage, unscharf verstanden, daher kann es keinen Anspruch auf eine begriffliche, vollkommen zugängliche Repräsentanz erheben*³⁰.

Ähnlich verhält es sich in den visuellen Künsten – mit eben solchen Aspekten mussten sich die Künstler im Rahmen der Projekte *Dialog Loci* und *Memento Kostrzyn* auseinandersetzen. Ein Spektrum kann allerdings nicht den Zustand einer vollen, gesättigten, überzeugenden Anwesenheit erreichen. Es kann sich zwar manifestieren, verbleibt jedoch immerfort an der Grenze des Schwindens. Es steckt seinen Kopf und seine Silhouette in unsere Welt, um auf sich aufmerksam zu machen, löst sich im Anschluss daran in Luft auf und hinterlässt uns verändert und verstört. Womöglich hatten die Projekte auf dem Gelände der einstigen Festung Küstrin gerade deshalb einen ephemeren Charakter? Vielleicht waren sie – besonders aus heutiger Perspektive nach mehreren Jahren, die seit ihrer Realisierung vergangen sind, betrachtet – selbst in gewisser Weise Spektren?

Die Erinnerungsarchäologie ist jedoch von Natur aus auch materiell und Erinnerungen brauchen ein Medium, um eine Spur hinterlassen zu können. Nach Aleida Assmann, die die Mäander des Gedächtnisses und des Vergessens erforscht, ist die individuelle Erinnerung perspektivisch, da sie aus der Perspektive einer konkreten Person und ihrer Erlebnisse heraus resultiert, fragmentarisch sowie flüchtig und sie ist auch mit anderen Arten der Erinnerung verbunden, unter anderem mit dem kulturellen Gedächtnis. Die Spektren, die in den Museen unserer Phantasie und unserer Gedächtnisschluchten umherirren, bedürfen daher einer Medialisierung, um sich zeigen beziehungsweise erscheinen zu können, sie brauchen Körper, die sie temporär besuchen. Als solche Körper würde ich die Realisierungen der Künstlerinnen und Künstler bezeichnen, die an *Dialog Loci* und *Memento Kostrzyn* teilnahmen. Sie arrangierten Gespräche mit den Spektren, die weder einfach noch angenehm sind. Sie erlauben es jedoch, den wesentlichen Kern der eigenen Lage zu erkennen und weisen zugleich darauf hin, dass

die Gegenwart nicht so ein solides, homogenes, autarkes, kompaktes und geschlossenes Gebilde ist, wie es zunächst scheinen könnte. Die Spektren zerlegen und untergraben die Stabilität des 'Jetzt', indem sie die Anachronie der Realität und die Heterogenität der Zeit ent-

*hüllen: die Vergangenheit will nicht gehen und die Zukunft nicht kommen*³¹.

Durch die Anwesenheit von Kunst im preußischen Pompeji konnte in unglaublich intensiver Weise eben dieser Schwebezustand, die kuriose Spannung zwischen der vielschichtigen Vergangenheit und der Zukunft, die an diesem Ort noch nicht in Erscheinung getreten ist, bewusst gemacht werden. In der Grenzregion werden Polen und Deutsche demnach auch durch Spektren getrennt, die – wie eine Last (nicht) gemeinsamer Erfahrungen – beide Nationen teilen.

Im Rahmen des Projekts *Dialog Loci* stellte Zbigniew Sejwa einfach Türen an den Stellen auf, an denen Treppen gegenwärtig ins Nichts führen, ursprünglich hingegen den Zugang zu bewohnten Häusern bildeten. Es existieren keine Wände, aber die Anwesenheit von Türen ließ bewusst werden, dass in dieser Geisterstadt einst das Leben blühte. Georg Simmel schreibt:

*[E]s [ist] der Reiz der Ruine, dass hier ein Menschenwerk ganz wie ein Naturprodukt empfunden wird. Dieselben Kräfte, die durch Verwitterung, Ausspülung, Zusammenstürzen, Ansetzen von Vegetation dem Berge seine Gestalt verschaffen, haben sich hier an dem Gemäuer wirksam erwiesen*³².

Simmel schlägt des Weiteren vor, eine Ruine vermittele den Eindruck des Friedens³³. Ich denke jedoch, dass diese These auf die Festung Küstrin nicht zutrifft: Die Ruinen sind hier ein Ergebnis der Kompromisslosigkeit der Geschichte, deshalb kann ihr Anblick an diesem verlassenem Ort keinen Trost spenden. Die durch Sejwa montierten Türen erzeugten zusätzlich Unruhe und stellten die schwierige Frage nach der Abwesenheit nicht nur ganzer Häuser, sondern auch ihrer Bewohner.

*Grade weil sie [die Tür] auch geöffnet werden kann, gibt ihre Geschlossenheit das Gefühl eines stärkeren Abgeschlossenenseins gegen alles Jenseits dieses Raumes, als die bloße ungegliederte Wand. Diese ist stumm, aber die Tür spricht.*³⁴

Ich würde sagen, im Fall von Sejwas Arbeit sprachen sie umso mehr, da die Wände fehlten.

Die Installation *Enklave* von Roland Schefferski ließ uns hingegen in das Innere einer nicht mehr existen-

ten Wohnung hineinblicken, als ob sich dem Besucher von *Dialog Loci* eine der Türen geöffnet hätte, die Sejwa montiert hatte. Es gab dort eine Schrankwand und einen Tisch mit vier Stühlen, aber es fehlte jegliches Beiwerk, Haushaltsgeräte, Bücher... Schefferski beschwor eine ganze Horde von Spektren herauf, indem er die einfache und zugleich grundlegende Frage stellte, wer hier (einst) lebt(e) und warum er oder sie verschwand. Die nun abwesenden Bewohner schauten sicherlich durch die Fenster ihrer Häuser hinaus zum Fluss – an dieser Erfahrung ließ uns die Installation von Krescenty Głazik mit dem Titel *Blick aus dem Fenster* teilhaben, die die Umgebung übertrugte und mit einem Periskop verbunden war, durch das man die Oder beobachten konnte. Der Künstler brachte die Besucher damit in eine Situation, in der sie sich darüber Gedanken machten, wer den Flusslauf vor ihnen beobachtet hat – bekanntlich kann man nicht zweimal in denselben Fluss steigen. Darüber hinaus thematisierte Głazik den Fluss selbst als Grenze, die nach 1945 in drastischer Weise ein Gebiet durchtrennte, das einst eine Gesamtheit, das Oderland, bildete. Wie David Newmann sagt, gibt es keine ‚natürlichen‘ Grenzen als solche – alle Grenzen sind gesellschaftliche Konstrukte, die von Menschen festgelegt werden³⁵. Durch das Periskop wurde in dem symbolischen Fensterblick zugleich das Problem des Status’ der Oder als Grenze eingerahmt, die früher einfach ein Fluss war, kein Grenzfluss. Solch eine Grenze kreiert Unterschiede und wird zu einer Institution mit einer Reihe von eigenen Vorschriften und Regeln, die sie beherrschen³⁶. Wer sich auf dem Gelände der Festung Küstrin bewegt, spürt die Nähe der deutsch-polnischen Grenze, und die Installation *Blick aus dem Fenster* visualisierte, medialisierte und machte sie bewusst wie die Anwesenheit eines Spektrums, das keine volle Repräsentanz erreichen kann.

Einen äußerst beklemmenden Charakter hatten wiederum die Arbeiten von Elżbieta Jabłońska (*Ein)grenzungen* und Jadwiga Sawicka *Lauf weg*. Jabłońska stellte einen Zaun auf, grenzte eine Straße ab und versperrte damit die Möglichkeit, dem Straßenverlauf zu folgen. Die Barriere türmte sich in dem ruinösen, von Unkraut überwucherten Raum und inszenierte ein Durchgangsverbot. Meist ist eine Grenze unsichtbar und erscheint als eine symbolische Linie,

die im realen Raum nicht optisch wahrnehmbar ist – daher braucht es ein ganzes Arsenal zur inszenatorischen Aufrüstung dieser Linie³⁷. Eine Grenze kann mit Schildern, Texten, Hindernissen, Drahtverhau und Verhaltenshinweisen gekennzeichnet sein, doch das Verhindern von deren Überschreitung kann auch in der Sphäre der Kontrolle über Emotionen und Erinnerungen reguliert werden, durch die peinigende Konfrontation mit Kontrollritualen – in Extremfällen auch mit Gefahrensymbolen (Waffen, Minen, Wachtürmen)³⁸. Jabłońskas Zaun wirkte direkt und einschüchternd zugleich, da er ostentativ und kompromisslos abgrenzte. Sawickas Schilder mit der Aufforderung *Lauf weg*, die an verschiedenen Stellen auf dem Gelände der einstigen Festung angebracht wurden, potenzierten noch diese Beklemmung. Weglaufen? Vor wem? Wohin? Ihre Botschaft unterstrich, dass dieser verlassene Ort eine spektrenhafte und außerordentlich unangenehme Aura besitzt. Die Gegenwart zerfällt – wie bei jedem Treffen mit Spektren – und offenbart die instabile und heterogene Natur der Zeit.

Einen spektrenhaften Charakter hatte auch die Arbeit *Morgenthau* des Künstlerduos Urban Art (Anne Peschken/Marek Pisarsky), die darauf anspielte, wie Deutschland aussehen würde, wenn der Plan des amerikanischen Finanzministers und Beraters von Präsident Roosevelt, Henry Morgenthau, der eine vollständige Demilitarisierung und De-Industrialisierung des Landes vorsah, tatsächlich umgesetzt worden wäre. Das Wort Morgenthau – in Leuchtschrift zu lesen – bezog sich also nicht nur auf den morgendlichen Tau, sondern es war ein Bezug auf eine politische Vision, die die Künstler umsetzten, indem sie auf den Ruinen der einstigen Kommandantur eine Holzplattform anbrachten und darauf lebendige Tiere frei umherlaufen ließen. Das Symbol der militärischen Macht Preußens und die im Zweiten Weltkrieg bis zum letzten Mann verteidigte Festung wurde nun Morgenthaus Konzept unterzogen. Es wurde dadurch jedoch nicht der Eindruck einer Zähmung des Raumes durch die Gegenwart eines agraridyllischen, lebendigen Bildes erreicht. Im Gegenteil. Nichts passte zusammen. Ein weiteres Spektrum, das gezielt Aspekte des kulturellen Gedächtnisses berührte, nahm Gestalt an.

Gelegentlich haben jedoch sogar Spektren, die an Orten wie der Festung Küstrin ins Leben gerufen werden, ihre ‚Leichtigkeit‘: so präsentierte Julita Wójcik ihre Installation *Schlossrekonstruktion* aus verwobenen Metallkonstruktionen und farbigen Luftballons, die durch ihre Anordnung in der Luft Turmhelme und Mauerkonturen nachzeichneten. Der ätherische und ephemere Charakter dieser Realisierung sollte jedoch auch als ein Signal verstanden werden, dass dieses Schloss und die gesamte Küstriner Festung real nicht wiederaufgebaut werden können. Sie müssen eine Ruine bleiben, weil sich das Leben im Grenzgebiet an einen anderen Ort verschoben hat und dieses Gelände nicht mehr umfasst, das zu einem Museum in der Grenzzone geworden ist: zu einem Museum, mit dem keine der dort lebenden Bevölkerungsgruppen ihre eigenen Erinnerungen zu verbinden vermag, weder im individuellen noch im kulturellen Gedächtnis. Deshalb mussten die Luftballons schrittweise vom Wind weggetragen werden oder platzen, um lediglich Luft zu hinterlassen, die von Dämonenhorden heimgesucht wird, deren Erzählungen niemand teilen will, da sie allzu sehr teilen.

Im Jahr 2012 wiederum präsentierten elf Künstler und Künstlerinnen im Rahmen des Projekts *Memento Kostrzyn*, erneut auf dem Gelände der Festung – oder eher der immer mehr verfallenden Ruinen, die davon übriggeblieben sind –, ihre Arbeiten, die an die Methoden der Re-de-konstruktion der Geschichte anknüpfen. Diesmal konzentrierte man sich auf die Zeit Friedrichs II. und dessen Inhaftierung in den Küstriner Mauern. Leider ist zu diesem Ereignis keine Publikation erschienen, daher werde ich im Folgenden die Beiträge aller elf Künstler analysieren, die an dem Projekt teilnahmen.

Einen besonders interessanten Aspekt des unter kuratorischer Leitung von Christoph Tannert realisierten Projekts bilden die Arbeiten, die sich mit der unterschiedlichen Wahrnehmung der Gestalt des preußischen Herrschers und den Unterschieden in der Beurteilung seiner politischen Tätigkeit in Abhängigkeit von den nationalen – polnischen beziehungsweise deutschen – Interessen beschäftigen. Im Ausstellungskonzept³⁹ unterstreicht Tannert, dass zeitgenössische Kunst, die an einem so kontroversen Ort präsentiert wird, wie es die Festung Küstrin zweifellos ist, dazu



Abb. 1: Szymon Kobylarz, *Friedrich der Große*, 2012, ortsspezifische Installation.

beiträgt, diesen Ort aus der Vergessenheit hervorzuholen und die individuelle Erfahrung und Betrachtungsweise der Geschichte zu thematisieren. Die Kunst erhält daher die Aufgabe, sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu bewegen und das ans Tageslicht zu bringen, was unter der Oberfläche verborgen ist. Vom Grundsatz her kommt ihr also eine mobilisierende Rolle zu in Bezug auf die weiterhin durch Vorurteile belastete deutsch-polnische Nachbarschaft, die auf Klischees basiert, welche einer De(kon)struktion bedürfen.

In der Installation von Roland Fuhrmann *300 Jahre an einem Tag* wurden die Geschehnisse der Vergangenheit mit einer Art Sonnenuhr gemessen, deren Kern ein verrosteter Flaggenmast bildete. Auf diese Weise wurden wichtige Ereignisse der deutsch-polnischen Geschichte, auf runden Tafeln niedergeschrieben wie Stundenzahlen auf einem Zifferblatt, summiert und kondensiert. Die Teilungen Polens, Kriege, Landteilungen – all diese Geschehnisse konnten dem Schatten des Mastes folgend rekapituliert werden; ei-

nes Mastes ohne Fahne, da der Lauf der Geschichte die Festung Küstrin in ein Niemandsland verwandelt hatte.

Man hielt es auch nicht für notwendig, das Denkmal Johanns von Brandenburg, genannt Hans von Küstrin, der im 16. Jahrhundert den Entschluss zur Errichtung der Küstriner Festung gefasst hatte, wieder aufzubauen. Das Denkmal wurde im 19. Jahrhundert aufgestellt, vermutlich um als Schutzpatron über die sich damals dynamisch entwickelnde Stadt zu wachen. Peter Carstens bemerkt:

Die heutigen Kostrzyner stammen selbst oft von weit her, wurden ihrerseits vertrieben und umgesiedelt aus ehemals ostpolnischen Gebieten, die nach Kriegsende an die Sowjets fielen. Als die Küstrin-Freunde auf die Idee kamen, das alte Johann-Denkmal wieder zu errichten, geriet Sand ins Getriebe. Der restaurierte Sockel wurde vor vier Jahren schon aufgestellt, aber Johann selbst fehlt bis heute.⁴⁰



Abb. 2: Szymon Kobylarz, *Friedrich der Große*, 2012, Detail.

Die Idee des klassischen, pompösen Denkmals parodierend, stellte Szymon Kobylarz auf diesem leeren Sockel, der von dem Johann-Denkmal übriggeblieben ist, ein kurioses Bildnis Friedrichs II. auf, das aus mehreren nicht zu einander passenden Fragmenten seines Gesichts, seiner Hände und Soldatenstiefel zusammengesetzt war (Abb. 1-3). Das Bildnis des Herrschers wirkte fragmentarisiert, unvollständig, unstimmig und optisch instabil – es machte den Eindruck eines Hybrids, der jederzeit in Einzelteile zerfallen kann. Ein Umkreisen des Sockels und das Betrachten von Kobylarz' Arbeit aus verschiedenen Blickwinkeln verstärkten zusätzlich diesen Effekt und übertrugen

die unterschiedlichen historischen Betrachtungsweisen Friedrichs treffend ins Visuelle. Die deutsche Geschichtsschreibung sieht in ihm hauptsächlich den „Philosophen von Sanssouci“, einen Freund Voltaires, Literaten, umfassend gebildeten Humanisten, Kunstliebhaber und toleranten sowie aufgeklärten Staatsdiener, wohingegen er aus polnischer Perspektive als derjenige gilt, der maßgeblich zur Teilung Polens und dessen Niedergang beigetragen hat.



Abb. 3: Szymon Kobylarz, *Friedrich der Große*, 2012, Detail.

Auf diese Diskrepanzen in der Rezeption der Person des preußischen Königs nahm auch Hubert Czerepok Bezug, dessen Arbeit einen Aphorismus des Philosophen von Sanssouci zum Titel hatte: *In meinem Staate Kan jeder nach seiner Fassung selig werden* (Abb. 4-5). Es handelte sich um eine perfekte, in Holz gefertigte Kopie einer deutschen Münze zum Gedenken an Friedrich II., die 2012 von der Staatlichen Münze Berlin geprägt worden war. Czerepok griff hier die Problematik des Fälschens polnischen Geldes durch den preußischen Herrscher auf, der dieses Pro-



Abb. 4: Hubert Czerepok, *In meinem Staate Kan jeder nach seiner Fassung selig werden*, 2012, Objekt, bemaltes Holz, Avers.



Abb. 5: Hubert Czerepok, *In meinem Staate Kan jeder nach seiner Fassung selig werden*, 2012, Objekt, bemaltes Holz, Revers.

zedere betrieben hatte, um seine Kriege zu finanzieren und durch die in Umlauf gebrachten gefälschten Münzen programmatisch die polnische Wirtschaft zu schwächen. Friedrich selbst soll gesagt haben, wenn Herrscher um Provinzen spielen, seien Menschen die Jetons, mit denen man zahlt.

Die Arbeit des Künstlerduos Urban Art (Peschken/Pisarsky) *Les jeux sont faits (Das Spiel ist aus)* (Abb. 6-7) konzentrierte sich wiederum auf die De(kon)struktion des positiven, von der deutschen Geschichtsschreibung fortwährend aufrechterhaltenen Bildes Friedrichs des Großen, das unter anderem durch die 400 Federzeichnungen, die Adolf von Menzel ab 1839 zur Illustration der von Franz Theodor Kugler verfassten Biographie des Königs anfertigte, im kollektiven Gedächtnis fest verankert wurde. Peschken und Pisarsky präsentierten in Anspielung auf die *Erschießung der Aufständischen* von Francisco de Goya ein Video, in dem zwei Soldaten in – man beachte – polnischen Uniformen auf Glasscheiben schießen, die mit Menzels Motiven bedruckt sind. Die Darstellung Friedrichs als eines herausragenden Herrschers und Kunstliebhabers, die durch den deutschen Maler untermauert wurde, zerfällt in Bruchstücke, zerbricht, es entstehen darin Löcher und Sprünge, die nahelegen, dass diese den Herrscher glorifizierenden Bilder nicht mehr haltbar sind. Die Besucher der Ausstellung *Memento Kostrzyn* konnten Bruchstücke von Glasscheiben mit Fragmenten von Menzels Zeichnungen mitnehmen – als ein Zeichen der im Laufe der Zeit zerfallenden Geschichtsnarrative, die davon abhängen, wer wann und in wessen Auftrag die Geschichte

niederschreibt beziehungsweise ihre Interpretation vornimmt. Peschken und Pisarsky warnten, dass man sich an diesen Bruchstücken verletzen kann – was auch in metaphorischer Hinsicht zu deuten ist, wenn das Projekt *Memento Kostrzyn* als Verwundung und zugleich Heilung der Geschichte verstanden wird, die auf eine Erforschung ihrer mäandernden Diskurse ausgerichtet sind.

Jörg Schlinke und Roland Boden berührten wiederum den Aspekt der Beziehungen des jungen Kronprinzen Friedrich zu seinem Vater, der für dessen künstlerische Neigungen und empfindsame Seele kein Verständnis hatte. Schlinkes *Querpfeifer* war ein Objekt, das einer Querflöte ähnelte, doch mit seinem Titel auch eine Anspielung auf die mehrdeutigen Worte Friedrich Wilhelms I. darstellte, die an seinen Sohn gerichtet waren und die sich sowohl auf seine Liebe zur Musik als auch zu Vertretern des gleichen Geschlechts bezogen. Boden griff in seiner Installation *Des Friderici Hasenfread und -pein, so gesehen im Lager zu Bunzelwitz* wiederum eine wohl fiktive Anekdote über die emotionale Bindung des Kronprinzen an sein Haustier auf, das ihm sein despotischer Vater weggenommen und dessen Pfote der zukünftige Herrscher Preußens bis zu seinem Lebensende bei sich getragen haben soll. Auf einem rechteckigen Postament wurde daher ein überdimensionales Kaninchen aufgestellt, das mit auf dem Bauch überkreuzten Vorderpfoten aus der Höhe auf die Ruinen – ein Symbol der angespannten Beziehungen zwischen Vater und Sohn – herabblickte. In beiden Arbeiten, sowohl derjenigen von Schlinke, als auch der von Boden, wa-

ren ironische Akzente zu spüren, die mit der Entschlüsselung der Traumata Friedrichs II. aus seiner Jugendzeit in Verbindung standen. Diesen Aspekt griff auch Ulrich Polster in seinem Video *ICD-10 F60.8* auf, das aus verschlungenen Bildern bestand, die auf die Hinrichtung Hans Hermann von Kattes Bezug nahmen. Seinen Leichnam ließ man anschließend gezielt lange liegen, damit der inhaftierte Kronprinz ihn durch das Fenster seiner Zelle betrachten konnte. Via Lewandowsky schlug hingegen die Grundsteinlegung für ein gigantisches Denkmal des hingerichteten Prinzenfreundes vor – ein Denkmal von 173 Metern Höhe und mit einer ganzen Infrastruktur im Inneren, inklusive Einkaufsgalerien, Kirchen und sogar einer Sternwarte. Womöglich war dies nicht nur ein Kommentar zur Geschichte, sondern auch zu den protzigen Initiativen der Lokalpolitiker, die bereits wiederholt den Wiederaufbau der Festung und der Altstadt ankündigten, um Beifall zu ernten?

Paradoxerweise trat der zukünftige Friedrich II. schließlich jedoch – trotz seiner traumatischen Erlebnisse – in die Fußstapfen seines Vaters und erhielt angesichts des Aufbaus der imposanten Militärmacht Preußens den Beinamen ‚der Große‘. So wurde er zur Ikone des Militärwesens, zu einem unfehlbaren, rücksichtslosen und siegreichen Heerführer. Daher präsentierte Nasan Tur eine überdimensionale preußische *Uniform Friedrichs des Großen*, die – leer im Inneren, doch vom Spektrum des Herrschers erfüllt – zur Quintessenz seiner Stellung in der Geschichte wurde.

Dank der Installation von Simone Zaugg *Time is Back – Küstrin die Zeit zurückgeben* entstand an dem Ort, an dem sich einst die Stadtkirche befand, nun ein Turm mit einem Mechanismus, der stündlich Glockengeläut ertönen ließ. Der vergessene Raum wurde rhythmisiert und von einem wiederkehrenden Klang erfüllt, der einerseits den Eindruck einer Rückkehr ins Leben erweckte, andererseits umso mehr den Zustand der Leere und die Stille der Ruinen offenlegte. Auf der Website des Museums der Festung Küstrin wurde in einer Kurzbeschreibung zu dieser Installation die Frage gestellt, wem und wofür die Glocke schlägt⁴¹.

Das einstige Festungsgelände, in ein künstlerisches Aktionsfeld verwandelt, wurde auch zum Vor-

wand, um Bewegung in die lokale Politik zu bringen, die in der Grenzzone voller Spannungen ist. Die Museumswebsite berichtet, wer sich dazu äußerte und was er sagte⁴². Martin Gorhold, Minister für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg, unterstrich, dass man sich heute die Schaffung eines Netzwerks gemeinsamer europäischer Institutionen wünsche. Er denke jedoch, dass unabhängig von der historischen Last Polen und Deutschland sich einander weiterhin nähern werden. Der Minister äußerte zudem die Hoffnung, dass diese Ausstellung eine Tradition der engeren Zusammenarbeit zwischen dem Museum und dem Ministerium schaffen werde. Zum Abschluss ermunterte der Ausstellungskurator Christoph Tannert die Besucher und Besucherinnen dazu, mit einer polnischen Wurst durch die Ausstellung zu flanieren, und lud damit die etwa 200 versammelten Personen zu einem Imbiss ein. Denn Schlemmereien verbinden – selbst an Orten mit solch einer komplizierten Geschichte wie der Festung Küstrin – und verändern den Geschmack des (nicht) gemeinsamen Erbes.



Abb. 6: Urban Art (Anne Peschken, Marek Pisarsky), *Les jeux sont faits (Das Spiel ist aus)*, 2012, Videostill.

Beide Projekte, *Dialog Loci – Kunst an einem verlorenen Ort* und *Memento Kostrzyn*, ließen bewusst werden, wie facettenreich und kompliziert das Teilen einer gemeinsamen Grenze ist, die im Verhältnis zur Geschichte der ruinösen Festung immer noch relativ jung ist. Markus Bauer und Thomas Rahn schreiben: „Man kann die Grenze als Schnitt metaphorisieren, d. h. als eine *subtile Operation*, die etwas bewirkt, selbst



Abb. 7: Urban Art (Anne Peschken, Marek Pisarsky), *Les jeux sont faits (Das Spiel ist aus)*, 2012, ortsspezifische Installation.

aber nicht wahrnehmbar ist“⁴³. Im Fall der deutsch-polnischen Grenze waren Schnitt und Operation nicht subtil, was bis heute den eigenartigen Status des preußischen Pompeji ausmacht, das sich plötzlich auf der falschen Oderseite wiederfand. Durch Kunst, die gerade an solch einem Ort auftaucht, werden jegliche Prozesse in Bewegung gesetzt, die mit Grenznarrativen und Grenzprozessen in Verbindung stehen (*border narratives* sowie *bordering processes*) und bewusst machen, dass die Grenze an sich einen Prozess darstellt (*border as process*)⁴⁴. Künstlerinnen und Künstler, nicht nur aus Polen und Deutschland, lauschen in der Grenzzone aufmerksam ihrem ständigen Veränderungen unterliegenden Charakter, um Horden von Spektren heraufzubeschwören und durch den Dialog mit ihnen bei jedem Besucher die Entwicklung einer individuellen Sichtweise auf die Geschichte frei von Stereotypen und Widerwillen gegenüber dem Anderen von jenseits der Grenze zu stimulieren.

David Newmann unterstreicht jedoch, dass Grenzen Barrieren sind, die seit jeher überschritten wurden⁴⁵ – die Kunst kann diesen Prozess mit Sicherheit

in inspirierender Weise unterstützen. Umso mehr, da eine Grenzzone von Natur aus das Vermischen von Kulturen und die Entstehung hybrider Identitäten unterstützt⁴⁶, hoffentlich auch unabhängig von der politischen Leitlinien des jeweiligen Staates. Des Weiteren heißt es: „Je prekärer sich die historisch-politische Existenz von Räumen darstellt, desto intensiver existieren diese Räume als literarischer Text“⁴⁷. Im Fall der einstigen Festung Küstrin besteht das Paradox jedoch darin, dass die historisch-politische Komplexität des dortigen Raumes über lange Zeit tief verborgen blieb, was – wie die Projekte von 2004 und 2012 zeigen – eine außergewöhnliche Sättigung dieses Raumes als eines literarischen Textes zur Folge hat, der Künstler zur Problematisierung und De(kon)struktion von Geschichte inspiriert. Die Künstler gehen dabei gewissermaßen so vor, wie es laut Erazm Kuźma auch Jacques Derrida in seinem berühmten Buch *Randgänge der Philosophie* tat:

Ganz am Anfang schreibt [Derrida], Gegenstand dieses Buches werde fast ausschließlich das Abschaffen der Grenze sein, obwohl, wie meist

bei ihm, alles zweideutig sein wird, da er die Grenze abschaffen und bestehen lassen will, um ‚auf der Grenzlinie zu sein‘, rittlings darauf zu sitzen⁴⁸.

Nach Georg Simmel heißt es wiederum:

Nur dem Menschen ist es, der Natur gegenüber, gegeben, zu binden und zu lösen, und zwar in der eigentümlichen Weise, daß eines immer die Voraussetzung des anderen ist. [...] Weil der Mensch das verbindende Wesen ist, das immer trennen muß und ohne zu trennen nicht verbinden kann [...] ⁴⁹.

Und das sogar durch inszenierte Unfälle, die – wenn sie an der Grenze passieren und „rittlings darauf sitzen“ – zur Frage nach dem Teilen (in beiderlei Sinne) führen müssen.

Aus dem Polnischen

von Agnieszka Lindenhayn-Fiedorowicz

Endnoten

1. Die Idee zur Durchführung einer Untersuchung unter diesem Gesichtspunkt ist im Austausch mit Prof. Dr. Burcu Dogramaci von der Ludwig-Maximilians-Universität München entstanden. An dieser Stelle möchte ich mich bei Prof. Dogramaci für die inspirierenden Diskussionen bedanken.
2. Teilnehmende Künstlerinnen und Künstler: Mirosław Filonik (PL), Bernardo Giorgi (I), Krescenty Głazik (PL), Elżbieta Jabłońska (PL), Grzegorz Klamon (PL), Michael Kurzweily (D), Hester Oerlemans (NL), Arturas Raila (LT), Carina Randlov (DK), Susken Rosenthal (D), Jadwiga Sawicka (PL), Roland Schefferski (D), Zbigniew Sejwa (PL), Urban Art (Anne Peschken/Marek Pisarsky) (D/PL), HS Winkler (D), Georg Winter (D), Markus Wirthmann (D), Julita Wójcik (PL).
3. Vgl. <http://archiwum.muzeum.kostrzyn.pl/GALERIA/MK/mk.html>, 12.10.2017.
4. Teilnehmende Künstlerinnen und Künstler: Roland Boden (D), Hubert Czerepok (PL), Roland Fuhrmann (D), Szymon Kobylarz (PL), Via Lewandowsky (D), Ulrich Polster (D), Jorg Schlinke (D), Nasan Tur (TR/D), Urban Art (Anne Peschken/Marek Pisarsky) (D/PL), Simone Zaugg (CH).

5. Dietmar Kamper, *Von der Mark zur Grenze*, in: *Treffpunkt Niemandsland. Künstlerprojekt am Brennerpass*, hg. v. Hans Winkler und Stefan Micheel, Bolzano 1997, S. 75.
6. Vgl. Markus Bauer und Thomas Rahn, *Vorwort*, in: *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, hg. v. Markus Bauer und Thomas Rahn, Berlin 1997, S. 9.
7. Uwe Rada, *Zwischenland. Europäische Geschichten aus dem deutsch-polnischen Grenzgebiet*, Berlin 2004, Zitat von der hinteren Umschlagseite.
8. Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*, Frankfurt am Main 2006, S. 9.
9. Uwe Rada, *Im Netz der Orte. Küstrin und seine Lage im Grenzgebiet*, in: *Dialog Loci. Kunst an einem verlorenen Ort / Dialog Loci. Sztuka w zagubionym miejscu*, hg. v. Urban Art, Oldenburg 2004, S. 50.
10. David Newman, *Borders and Bordering. Towards an Interdisciplinary Dialogue*, in: *European Journal of Social Theory*, Band 9 Heft 2, 2006, S. 173.
11. Rada 2004, *Im Netz der Orte*, S. 49-50 (wie Anm. 9). Rada bezieht sich u.a. auf die Thesen von Regina Bittner, Peter Haffner, Adam Krzemiński und Ulf Matthiesen.
12. John House, *The Frontier Zone: A Conceptual Problem for Policy Makers*, in: *International Political Science Review*, Band 1 Heft 4, 1980, S. 456-477.
13. Newman 2006, *Borders and Bordering*, S. 173 (wie Anm. 10).
14. Aneta Szyłak, *Die Ruinenbaumeister. Das Projekt Dialog Loci im Kontext von zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum*, in: *Urban Art 2004, Dialog Loci*, S. 22 (wie Anm. 9).
15. Kari Jormakka, *Sous rature*, in: *Urban Art 2004, Dialog Loci*, S. 126 (wie Anm. 9).
16. Jan Maria Piskorski, *Weinen wir der Festung Küstrin nicht nach!* in: *Urban Art 2004, Dialog Loci*, S. 36 (wie Anm. 9).
17. Rada 2004, *Zwischenland*, S. 80 (wie Anm. 7).
18. Ebd., S. 48.
19. Ebd., S. 34.
20. Ebd., S. 9-10.
21. Jean-Paul Sartre, *Der Ekel*, Deutsch von Uli Aumüller, Berlin / Weimar 1985, S. 203.
22. David Newman, *The Lines that Continue to Separate Us: Borders in Our 'Borderless' World*, in: *Progress In Human Geography*, Band 30 Heft 143, 2006, S. 145.
23. Im Fall dieses Projekts werden an dieser Stelle nur einige ausgewählte Arbeiten besprochen und neu interpretiert, da bereits alle im Katalog beschrieben worden sind.
24. Bauer und Rahn 1997, *Die Grenze*, S. 8 (wie Anm. 6).
25. Anm. d. Red.: Im polnischen Original „widma“, Sg. „widmo“, wörtl. „Gespenst(er)“, hier in Anlehnung an Derridas Konzept der „Hauntologie“ als „Spektrum“ bzw. „Spektr(en)“ wiedergegeben, vgl. Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris 1993.
26. Andrzej Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności [Hauntologie. Philosophische Theorie und Kunstpraxis der Postmoderne]*, Warszawa 2015, S. 206-207.
27. Ebd., S. 212.
28. Vgl. Newman 2006, *The Lines that Continue to Separate Us*, S. 152 (wie Anm. 22).
29. Marzec 2015, *Widmontologia*, S. 132 (wie Anm. 26).
30. Ebd., S. 133.
31. Ebd., S. 193.
32. Georg Simmel, *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch*, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd. II, hg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech (Georg Simmel Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 8), Frankfurt am Main 1993, S. 124-130, hier S. 126 (zuerst erschienen in: *Der Tag*, Nr. 96, 1907, Erster Teil: Illustrierte Zeitung, Berlin).
33. Ebd., S. 127-129.
34. Georg Simmel, *Brücke und Tür*, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, Bd. I, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt (Georg Simmel Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 12), Frankfurt am Main 2001, S. 55-61, hier S. 58 (zuerst erschienen in: *Der Tag*, Nr. 683, 1909, Illustrierter Teil Nr. 216, S. 1-3, Berlin).
35. David Newman, *On Borders and Power: A Theoretical Framework*, in: *Journal of Borderlands Studies*, Band 18 Heft 1, 2003, S. 17.
36. Ebd., S. 14-15.
37. Bauer und Rahn 1997, *Die Grenze*, S. 8 (wie Anm. 6).

38. Ebd.
39. Einblick in das Ausstellungskonzept hatte ich dank der Freundlichkeit von Christoph Tannert.
40. Peter Carstens, *In den Ruinen von Küstrin. Überreste einer Kleinstadt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <http://www.faz.net/aktuell/politik/inland/schauergeschichten-und-ruinen-in-kuestrin-15288076-p2.html>, 05.01.2018.
41. <http://archiwum.muzeum.kostrzyn.pl/GALERIA/MK/mk.html>, 01.11.2017.
42. Vgl. <http://archiwum.muzeum.kostrzyn.pl/GALERIA/MK/mk.html>, 01.11.2017.
43. Bauer und Rahn 1997, *Die Grenze*, S. 7 (wie Anm. 6).
44. Newman 2006, *The Lines that Continue to Separate Us*, S. 148 (wie Anm. 22).
45. Newman 2003, *On Borders and Power*, S. 14 (wie Anm. 35).
46. Newman 2006, *The Lines that Continue to Separate Us*, S. 150 (wie Anm. 22).
47. Magdalena Marszałek und Sylvia Sasse, *Geopoetiken*, in: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hg. v. Magdalena Marszałek und Sylvia Sasse, Berlin 2010, S. 7-18, hier S. 13.
48. Erazm Kuźma, *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy (Derrida – Luhmann) [Dekonstruktion und Rekonstruktion der Grenze (Derrida – Luhmann)]*, in: *Nowa Krytyka. Czasopismo filozoficzne [Neue Kritik. Philosophische Zeitschrift]*, <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article229>, 10.01.2018.
49. Simmel 2001, *Brücke und Tür*, S. 55; 60 (wie Anm. 34).

Abbildungen

Abb. 1-3, 7 Fot. David Brandt

Abb. 4-5 Fot. Hubert Czerepok

Abb. 6 Urban Art (Anne Peschken, Marek Pisarsky), 2012, Videostill

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag sondiert das historische, kulturelle, politische und gesellschaftliche Potenzial von Grenzen und Grenzräumen, wie es sich in Kunstaktionen und kuratorischen Strategien widerspiegelt. In diesem Kontext bildet die Doppelbedeutung des Begriffs „Teilen“ (im Sinne von Trennen wie von gemeinsam Besitzen/Erfahren) den Ausgangspunkt für eine Diskussion über die deutsch-polnische Grenzregion, wo seit 1989 zahlreiche interessante Kunstaktionen stattgefunden haben. Der Beitrag analysiert zwei ephemere, ortsspezifische Projekte, die auf dem Gelände der einstigen Festung Küstrin (Kostrzyn) realisiert wurden: *Dialog Loci – Kunst an einem verlorenen Ort* aus dem Jahr 2004, das von dem Künstlerduo Urban Art (Anne Peschken und Marek Pisarsky) konzipiert und von Aneta Szytak kuratiert wurde, sowie *Memento Kostrzyn* unter der kuratorischen Leitung von Christoph Tannert aus dem Jahr 2012. Beide Projekte thematisierten die historischen Veränderungen der deutsch-polnischen Grenze, die geteilten Sprachen

und Mythen und fragten nach Geschichte und Gedächtnis, nach nationaler Identität und nach der Symbolik von Grenzen und Unterteilungen. In einem permanenten Wandel begriffen, scheinen gerade Grenzregionen für Künstler überaus inspirierend zu sein. Im Fall der einstigen Festung Küstrin hat die lange Zeit verborgene historisch-politische Komplexität dieses Ortes die Künstlerinnen und Künstler in besonderer Weise zur Problematisierung und De(kon)struktion von Geschichte angeregt. Daher werden die Kunstaktionen und kuratorischen Strategien aus der Perspektive sowohl der border studies als auch des *Hauntologie*-Konzepts von Jacques Derrida sowie Aleida Assmanns Theorie der Medialisierung von Erinnerung analysiert.

Autorin

Marta Smolińska, Prof. Dr. phil., Ordinaria für Kunsttheorie und Leiterin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität der Künste, Poznań. Kuratorin und Kunstkritikerin. 2003 Promotion (*Młody Mehoffer [Der junge Mehoffer]*). 2013 Habilitation (*Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym drugiej połowy XX wieku [Das Öffnen des Bildes. Die De(kon)struktion der universellen Mechanismen des Sehens in der ungegenständlichen Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts]*). Forschungen zu ungegenständlicher Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Transmedialität und Haptizität. Publikationen u.a.: *Re-Orientierung. Kontexte zeitgenössischer Kunst in der Türkei und unterwegs*, hg. von Burcu Dogramaci und Marta Smolińska, Berlin 2017.

Titel

Marta Smolińska: Vom Teilen. Deutsch-polnische künstlerische und kuratorische Perspektiven auf eine gemeinsame Grenze, in: *Verflechtung und Abgrenzung. Polnisch-deutsche Perspektiven in der Kunstgeschichte seit 1945*, hg. v. Regina Wenninger und Annika Wienert, *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 4, 2018 (13 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.