

# Freiheit zur Freiheit

In Zusammenarbeit mit /  
in cooperation with  
Kanuti Gildi SAAL, Tallinn

# Freedom to

14.6. 19h  
Eröffnung/  
Opening

15.6.–  
22.7. 2018

# be Free



● Jaan Toomik:  
Oleg

# Toomik:



# Marian Bogusz: The Joy of New Constructions

Eine Ausstellung der  
Zachęta Nationalgalerie Warschau

● Christa Jeitner:  
Ermutigung

# Kunsthhaus Dresden Städtische Galerie für Gegenwartskunst

Kuratiert in Zusammenarbeit mit / curated in collaboration  
with Annika Üprus (Kanuti Gildi SAAL, Tallinn) von / by  
Christiane Mennicke-Schwarz, Daniela Hoferer, Robert Thiele  
(Kunsthhaus Dresden)

Im Rahmen von »Freiraum«, einem Projekt der Goethe-  
Institute in Europa in Zusammenarbeit mit 53 Akteuren  
aus Kultur, Wissenschaft und Zivilgesellschaft. Rund  
40 europäische Städte gehen bis März 2019 der Frage  
nach: Was ist Freiheit heute in Europa? Wo ist sie in  
Gefahr? Wie stärken wir sie?

In the frame of »Freiraum«, a project of the Goethe-  
Instituts in Europe in cooperation with 53 actors from  
culture, science and civil society. Until March 2019,  
around 40 European cities will explore the issue: What  
is freedom in Europe today? Where is it endangered?  
How do we strengthen it?

FREI  
RAUM



„**Freiheit zur Freiheit**“ ist der Beginn einer Reihe von Ausstellungen in Tallin und Dresden kuratiert in Zusammenarbeit mit Annika Üprus (Kanuti Gildi SAAL Tallinn) von Christiane Mennicke-Schwarz, Daniela Hoferer, Robert Thiele (Kunsthhaus Dresden)

„**Freiraum**“ ist ein Projekt der Goethe-Institute in Europa in Zusammenarbeit mit 53 Akteuren aus Kultur, Wissenschaft und Zivilgesellschaft. Rund 40 europäische Städte gehen bis März 2019 der Frage nach: Was ist Freiheit heute in Europa? Wo ist sie in Gefahr? Wie stärken wir sie?



**FREI** \_\_\_\_\_  
**RAUM**

**Christa Jeitner: Ermutigung**

Wir danken für Leihgaben der Künstlerin

**Jaan Toomik: Oleg**

In Zusammenarbeit mit Kanuti Gildi SAAL Tallinn

Wir danken für Leihgaben des Künstlers und Temnikowa & Kasela Gallery Tallinn

**Marian Bogusz: The Joy of New Constructions - (Post)war Utopias of Marian Bogusz**

Eine Ausstellung der Zachęta Nationalgalerie Warschau

Mit Arbeiten von: Zbigniew Dłubak, Zbynek Sekal

In Zusammenarbeit mit: Katarzyna Przeważńska, Piotr Kopik, Tomasz Czuban

Kuratiert von Joanna Kordjak in Zusammenarbeit mit Julia Leupold

FREIHEIT ZUR FREIHEIT  
JAAN TOOMIK: OLEG  
CHRISTA JEITNER: ERMUTIGUNG  
MARIAN BOGUSZ:  
THE JOY OF NEW CONSTRUCTIONS

# FREIHEIT ZUR FREIHEIT

## JAAN TOOMIK: OLEG

## CHRISTA JEITNER: ERMUTIGUNG

## MARIAN BOGUSZ:

## THE JOY OF NEW CONSTRUCTIONS

Was bedeutet heute Freiheit in Europa, wo ist sie eingeschränkt oder in Gefahr? *Freiraum* ist ein Projekt der Goethe-Institute in Europa in Zusammenarbeit mit 53 Akteuren aus Kultur, Wissenschaft und Zivilgesellschaft. Rund 40 europäische Städte gehen bis März 2019 der Frage nach: Was ist Freiheit heute in Europa? Wo ist sie in Gefahr? Wie stärken wir sie? Kann Kunst heute noch einen Weg zeigen zur Empathie mit den Lebenswelten anderer Menschen, kann sie vor Unfreiheit warnen? Und unter welchen Umständen? Unter welchen Bedingungen ist Freiheit überhaupt möglich?

Um Freiheit in Europa heute aus der Perspektive der Kunst zu verstehen, erscheint es den Partnern Kunsthaus Dresden und Kanuti Gildi SAAL Tallinn, die einander in dem großen *Freiraum*-Netzwerk von ausgewählten Institutionen in ganz Europa zunächst zugelost wurden und dann begonnen, intensiv miteinander zu arbeiten, wesentlich, einen Blick in die gemeinsame Vergangenheit zu werfen. Das kuratorische Team aus dem Kunsthaus Dresden und Kanuti Gildi SAAL, einem auf Performances spezialisierten Kunstraum in Tallinn, befragt in dieser Auftaktausstellung, wie auch in dem weiteren folgenden Programm in Tallinn und Dresden, Voraussetzungen von Freiheit anhand von zwei räumlich weit auseinandergelegenen Orten in Europa. Die Geschichte beider Städte war bis 1989 beziehungsweise 1991 dennoch auf ähnliche Weise geprägt war durch ein autoritäres Regime und eine Fremdbestimmung im Rahmen der Vorherrschaft der Sowjetunion im östlichen Teil Europas.

„*Are Estonians wrong to be happy ...?*“ fragen sich Künstler\*innen in Tallinn. Das kollektive Gedächtnis in Estland ist geprägt von jahrhundertelanger Besetzung und Unfreiheit. Der Stolz auf die friedlich errungene Unabhängigkeit 1991 ist daher groß. Freiheit genießt im Privaten wie in der Öffentlichkeit einen hohen Stellenwert und hat zu einer ökonomisch erfolgreichen Kultur des Fehler-Machen-Dürfens geführt. Aber Freiheit birgt auch Verantwortung – welche Möglichkeiten und welche Einschränkungen gehen mit der neuen Freizügigkeit einher?

„*Was vermag die Kunst als Sprache der Freiheit in Zeiten des Ressentiments?*“ Dresden hat in den vergangenen Jahren deutlich erfahren, dass viele Mitbürger\*innen eine offenbar verklärte kulturelle Homogenität in Gefahr sehen, wenn Dinge sich ändern. Die rechtspopulistischen Übergriffe, aber auch die neue Kultur des Konfliktes und des Zuhörens, die sich unter anderem in Folge des vom Kunsthaus gemeinsam mit dem Künstler Manaf Halbouni betreuten Kunstwerkes „Monument“ auf dem Neumarkt entwickelte, lösten die Frage aus, welche Rolle der Kunst in Zeiten der Infragestellung humanistischer und demokratischer Werte zukommt. Kann oder muss sie als Stimme des oder der Einzelnen gerade unter diesen Umständen Gehör finden – und unter welchen Bedingungen ist dies möglich?

*Freiheit zur Freiheit* als Beginn einer Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe in Dresden und Tallinn beginnt mit Werkschauen von Künstler\*innen aus drei geografischen und zeithistorischen Perspektiven: **Jaan Toomik, Christa Jeitner und Marian Bogusz.**

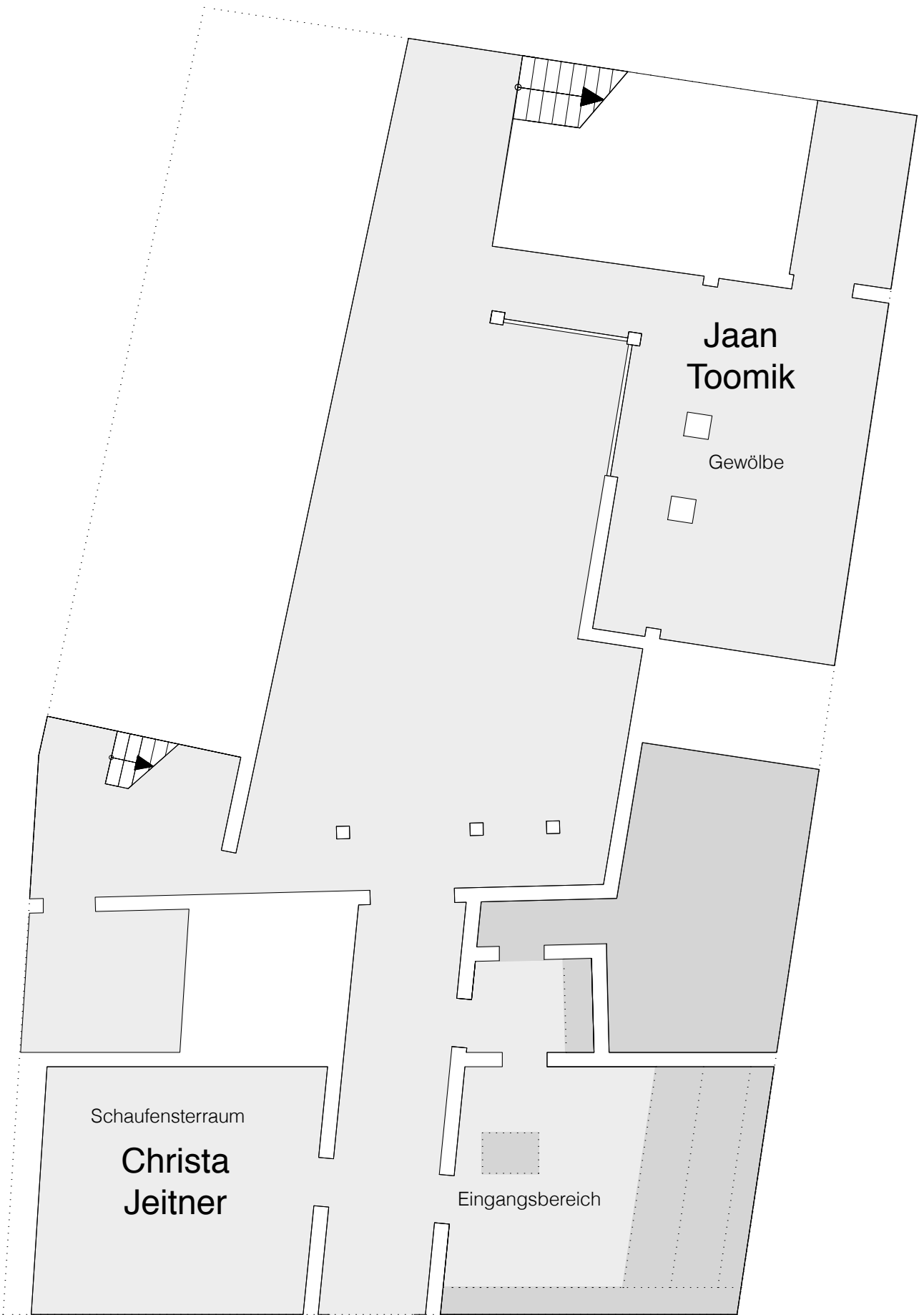
Zwischen Mauthausen und Warschau, der DDR und der Volksrepublik Polen und Tallinn vor und nach der wiedererlangten Unabhängigkeit - in den Werken der drei Künstler\*innen, die von den 1940er Jahren bis heute entstanden sind, spiegeln sich die Erfahrung von Terror und autoritären Regimen ebenso wie der Optimismus, die Unabhängigkeit und das lebhaftes Streben nach künstlerischer Freiheit einer damals jungen Generation.

Als Auftakt der gemeinsamen Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe *Freiheit zur Freiheit* zeigt das Kunsthaus Dresden das Werk einer der einflussreichsten Persönlichkeiten der polnischen Kunstszene nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, **Marian Bogusz** (1920-1980). Bogusz' Werk basierte auf der Vorstellung einer künstlerischen Moderne als Motor gesellschaftlicher Entwicklungen, die Literatur, Malerei und Musik, aber auch Wissenschaft und Technologie miteinander vereint. Noch während seiner Internierung im KZ Mauthausen entwarf Bogusz die Vision einer Architektur für eine internationale Künstlerkolonie auf den Ruinen des Konzentrationslagers. Neben einer Auswahl von Malerei und Grafik konzentriert sich die Ausstellung auf Marian Bogusz' moderne Visionen im Grenzbereich

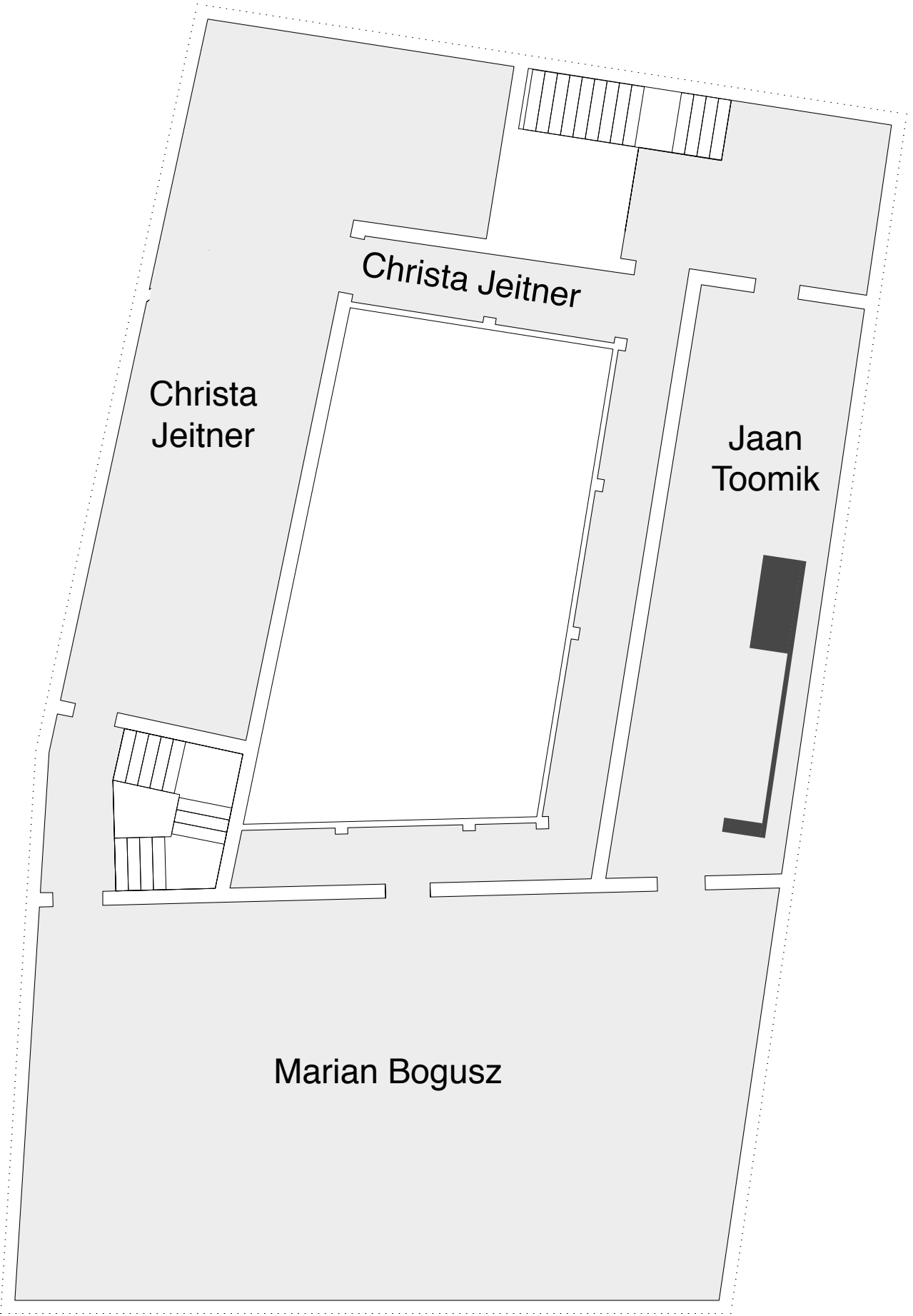
zwischen Malerei, Bildhauerei, Architektur und Stadtplanung – und die Hoffnung, die Kunst werde durch ästhetische Veränderungen einen gesellschaftlichen Wandel herbeiführen.

Die textilen Arbeiten von **Christa Jeitner** (geboren 1935 in Blumberg) sind Zeugnis einer Generation von Künstler\*innen, deren Werk sich mit dem starken Wunsch nach einer Freiheit des Ausdrucks und nach neuen Formen unter den schwierigen Bedingungen der DDR in den 1960er bis 1980er Jahren entwickelt hat – Jahre, in denen auch die Kunst unter fortwährender Beobachtung stand. Der Fokus liegt hier auf Werken der Künstlerin, die vor 1989 entstanden sind und durch die damaligen politischen Verhältnisse auch über Deutschland und Polen hinaus beeinflusst waren, unter anderem dem 1964 begonnenen Auschwitz-Zyklus, aber auch Werken aus den 1980er Jahren wie den *Polen-Gedenktüchern* oder *Ermütigung*, das zu dem einflussreichen Gedicht von Wolf Biermann entstand.

**Jaan Toomik** (geboren 1961 in Tartu) wurde mit seiner Malerei und seinen Videoarbeiten zu einem der bekanntesten Künstler Estlands. In seiner Malerei reflektiert er die Erfahrung der zwangsweisen Teilnahme am Militärdienst unter dem autoritären Regime der Sowjetunion ebenso wie existentielle Fragen von Gewalt. Nach der Unabhängigkeit Estlands von der Sowjetunion folgten parallel zu seinem malerischen Werk filmische Arbeiten und Videoinstallationen zur Freiheit des Individuums. Persönliche Erlebnisse, aber auch der Wandel der estnischen Gesellschaft haben zu einer Reihe von Filmen und Installationen geführt, die den veränderten Auffassungen von Gemeinschaft und Familie, der Randlage Estlands im Verhältnis zum restlichen Europa und individuellen Freiheitserwartungen auf kontroverse Weise nachspüren.



Erdgeschoss



# Obergeschoss

# CHRISTA JEITNER

## ERMUTIGUNG

### *Schaufensterraum, Erdgeschoss*

*Ermutigung*, so lautet der Titel einer Arbeit von Christa Jeitner, die 1970 inspiriert durch ein Gedicht von Wolf Biermann entstand und die auch der gesamten Ausstellung ihren, vielleicht programmatischen, Titel leiht. Die textilen Arbeiten der 1935 in Berlin geborenen Künstlerin stehen beispielhaft für das Werk einer Generation von Künstler\*innen, die ihre Suche nach eigenen Formen des künstlerischen Ausdrucks unter den schwierigen Bedingungen der DDR in den 1960er bis 1980er Jahren entwickelt hat – Jahre, in denen auch die Kunst unter fortwährender Beobachtung stand. Die Ausstellung zeigt einen kleinen Ausschnitt aus dem umfangreichen Lebenswerk der Künstlerin, der Fokus der Arbeiten, die in enger Zusammenarbeit mit der Künstlerin ausgewählt wurden, liegt auf Werken, die vor 1989 in grenzgängerischer Reaktion auf die damaligen Verhältnisse entstanden.

Die Ausstellung *Christa Jeitner: Ermutigung* als eine von drei parallelen Ausstellungen, die in vielerlei Hinsicht untereinander Bezüge aufweisen, nimmt ihren Auftakt im Schaufensterraum. Die hier gezeigten Arbeiten agieren im Bezugsrahmen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre der DDR. Die Künstlerin fand sich nach einer zwangsweisen Exmatrikulation von der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Ost-Berlin und dem daraus resultierenden Studium an der Hochschule für Bildende Künste in West-Berlin, das sie als Glück empfand, beim Mauerbau auf der abgeschlossenen Seite der Mauer wieder. Vor dem Hintergrund erster Erfahrungen mit der Einschränkung künstlerischen Denkens durch das Regime erprobt Christa Jeitner kleine Formate, die ein unauffälliges, flexibles Zeigen auch im kleinen Kreis ermöglichen. Vorgehensweisen des grafischen Arbeitens lassen sich in textile Formate übertragen, entwickeln hier eine eigene Ausdrucksform, die der Widerspenstigkeit des Materials einen eigenen Raum gibt. Gedichte von Ingeborg Bachmann sind in dieser Zeit eine wichtige Entdeckung, im Schutz kleiner, oftmals kirchennaher Kreise ist es möglich, sich auszutauschen. Zu ihrem Lebensmittelpunkt bis heute wird der kleine Ort Blumberg in Brandenburg bei Berlin. Reisen nach Polen eröffnen Möglichkeiten des künstlerischen Austausches, endlich wieder eine „offene Welt, etwas wie West-Berlin“.

Bereits 1961 werden Christa Jeitners Werke erstmals ausgestellt, 1963 folgten erste Museumsankäufe und die Beteiligung an der prominenten Ausstellungsreihe „grassi 64 und 65“. Der *Ausschwitzzyklus*, aus dem an der linken Wand vier Arbeiten zu sehen sind, und der unter anderem durch die durch die verdichtete Abstraktion unter anderen von Bachmanns Lyrik inspiriert ist, war maßgeblich durch die Auseinandersetzung mit Terror und Schuld und den Abgründen der Verstrickung der deutschen Normalbevölkerung in das NS-Regime entstanden. Die im Schaufensterraum gezeigten Arbeiten bilden eine Klammer um die entscheidende Zäsur im Jahr 1965. So konnte das *Ausschwitzhungertuch*, welches bereits vom Grassi-Museum angekauft worden war, schon kurze Zeit später, nämlich nach dem XI. Plenum des Zentralkomitees der SED und die hiermit einsetzende restriktive Kulturpolitik der DDR nicht mehr öffentlich gezeigt werden. Die damit verbundenen Einschränkungen und möglicherweise auch der vorauseilende Gehorsam, wirkten sich in der Folge als ein faktisches Ausstellungsverbot aus, das Ausstellungen auch in Polen erschwerte bis unmöglich machte.

Während Christa Jeitner begann mit der Restaurierung einen zweiten Arbeitsbereich und ein zweites Lebensthema für sich aufzubauen, entstand im halböffentlichen Raum interner Kreise eine eigene Auseinandersetzung mit der Beschränkung der Freiheit. „Die hungern und dürsten nach Gerechtigkeit, sie werden Gerechtigkeit erlangen“ (Matt 5,6), im Sinne dieses Bibelverses entwickelte sich ein neuer Raum und eine Notwendigkeit des künstlerischen Arbeitens gegen den Widerstand, der die Auseinandersetzung mit den politischen Gegebenheiten dieser Zeit behindern soll. 1969 ist Christa Jeitner bei neuen Formen und Formaten angekommen, ihre große Assemblage *Foltern in San Sebastian und anderswo*, erkundet das Verschmelzen von Gegenständlichkeit und Abstraktion im Sinne der Arbeit von Paul Klee und formuliert ausgehend von ihrer Kritik am Franco-Regime und dem Krieg in Vietnam eine fundamentale Anklage gegen jede Form von Gewalt, die von staatlichen Organen ausgeht. Kurz zuvor hatte Wolf Biermann sein Gedicht *Ermutigung* im westdeutschen Wagenbach-Verlag veröffentlicht und auch vertont. Das Gedicht, das Peter Huchel, dem bereits 1962 zum Rücktritt gezwungenen Chefredakteur der Zeitschrift *Sinn und Form*, der seither isoliert und unter strenger Überwachung lebte, gewidmet war, wurde damals von Hand zu Hand weitergereicht. Im selben Jahr, in dem auch ihre, dem mittlerweile als ‚Staatsfeind‘ anerkannten, Wolf Biermann gewidmete Arbeit „Ermutigung“ entsteht, 1970, schließt sich Christa Jeitner auch der „Aktion Sühnezeichen“ an. Die 1954 aus der Evangelischen Kirche heraus gegründete ursprünglich gesamtdeutsche Organisation, die auch aufgrund des Fehlverhaltens der Evangelischen Kirche zu einer aktiven Sühne der Verbrechen



des Nationalsozialismus aufrief, hatte nach dem Mauerbau zwangsläufig zwei Gruppen, eine in der BRD und eine in der DDR zur Folge gehabt. Da die DDR sich jedoch als Staat in einer Rechtsfolge des antifaschistischen Widerstandes inszenierte, und aus diesem Grund die Verantwortung für den Nationalsozialismus pauschal ablehnte, wurde den Gruppen die Arbeit auch in anderen Ländern des damaligen Ostblocks durch Visaverweigerungen massiv erschwert. Auch Christa Jeitners Bodenarbeit *Was nennt ihr mich Herr und tut nicht, was ich euch sage* von 1971, die aus einem Altartuch besteht, spricht von der Ratlosigkeit und Verzweiflung einer Zeit, in der Menschen im Namen des Menschen Ihresgleichen unterdrücken und im Namen der Freiheit ebendiese Freiheit beschneiden.

### **Fortsetzung der Ausstellung im 1. OG, Galerieumgang und Parkettsaal**

In den achtziger Jahren setzt sich die Arbeit von Christa Jeitner in der Ambivalenz zwischen zeitgleicher Freiheit und Unfreiheit und dem Ausloten von Möglichkeiten, wie sie fast alle Künstler/innen in der DDR erlebten, fort. Während Künstler/innen in der DDR freiheitliches Terrain erobern und es in den 1970ern zunehmend wagen, Vorgaben in Frage zu stellen, gerät Polen als Ort der freiheitlichen Kunstauffassung und Schnittstelle zur Welt zur Sorge. Mit dem 1981 durch das Regime der Volksrepublik Polen verhängte Kriegsrecht begann eine das ganze Land erfassende Repressions- und Verhaftungswelle, deren Ziel es war, die Demokratiebewegung um die Gewerkschaft *Solidarność* zu zerschlagen und zu demoralisieren. Die Sorge um die Freiheit der Kunst in diesem Land, die noch bis vor kurzem eine der wichtigsten und anregendsten Inspirationsquellen und Möglichkeiten des freien Austausches für Christa Jeitner bereit gehalten hatte, führte unter anderem zu den *Polengedenktüchern* von 1983.

Die siebziger Jahre hatten ihr einen überraschenden Erfolg, Museumsankäufe und Ausstellungen im In- und Ausland, und „kleine Freiheiten“ wie sie es selbst beschreibt, aber auch ein Wechselbad von Entwicklungsaufträgen beschert, die zum Teil nur wenige Tage nach Fertigstellung wieder beräumt wurden. Ein prominentes Beispiel hierfür ist ihre 1978/79 abgeschlossene, große konstruktive Arbeit *Durchdringung* für das Palast-Hotel, in der Reihe ihrer *Schnürwerke*. Diese für ihr Werk in dieser Zeit charakteristische Arbeit wurde 2017/18 im Schloss Pillnitz im Rahmen der Ausstellung *The Event of A Thread/ Das Ereignis eines Fadens* gezeigt. Aus dem Zyklus *Möglichkeiten des Menschen*, der jedoch das gesamte Jahrzehnt mit kritischer Wachsamkeit begleitet, findet sich im Parkettsaal eine exemplarische Arbeit mit dem Titel *Überschrift z. B.: Bad und Desinfektion* von 1972. Wie bereits der Ausschwitzzyklus, aus dem vier Arbeiten im Schaufensterraum gezeigt werden und der unter anderem von Texten von Paul Celan, Else Lasker-Schüler und T.S. Eliot inspirierte Zyklus *Das Licht des Nichts* (1987 – 1990), die in einer eigenen Hängung in vertikalen Metallständern den Raum strukturiert, ist diese Arbeit von der intensiven Suche nach einer Form für die tiefsitzenden Folgen des nicht verarbeiteten und in der DDR nicht öffentlich thematisierbaren Traumas der kollektiven Mitschuld an der Shoa geleitet.

Bereits 1972 hatte Christa Jeitner übersetzte Fragmente aus *Erproben im Zeugnis (Próby świadectwa)* des polnischen Schriftstellers Jan Strzelecki kennengelernt. Es ist ein 1971 in Polen erschienener Text, der die Erfahrungen während der deutschen Besetzung Polens beschreibt. Dem Autor ist es ein Anliegen, die Aspekte zu übermitteln, „die bis auf den heutigen Tag ihre Bedeutung behalten und dadurch die Perspektive für die Sicht und Bewertung ganz und gar gegenwärtiger Erscheinungen mitbestimmen können.“ (Strzelecki, Vorwort zu *Próby świadectwa*, Warschau 1971). Der 1919 geborene Schriftsteller hatte in jungen Jahren Widerstand gegen die deutschen Besatzer geleistet. Er war später im Widerstand gegen den Stalinismus aktiv und Berater der *Solidarność*. Die in diesem *Zeugnis* formulierten Essenzen für eine Gesellschaft der Zukunft gingen ihr tief unter die Haut. „Den Blick in das Denken jener zu senken, die zur Zeit des Nationalsozialismus in dem Bereich lebten, der das andere Land war, das wertlos genannte Volk, die ohne Ausnahme verhasste Kultur, rief eine stumme Scham wach. Warum eigentlich Scham bei mir? Nie habe ich mich identisch gefühlt mit jenen, die in Strzeleckis Buch nur sie genannt werden. Aber es gab jene und sie sprachen meine Sprache, kamen aus meinen Landstrichen und sie kamen im Namen aller und wer die Hand nicht gegen sie erhoben hat, in dessen Namen waren sie dort, ob er es wollte oder nicht. Ihre Macht stützte sich selbst auf jene, die nichts taten als nur leben.“ (aus den bisher unveröffentlichten Aufzeichnungen von Christa Jeitner zur Entstehung der bibliophilen deutschen Ausgabe von 1989).

Das Buch suchend stand Christa Jeitner 1987 mit einer weißen Rose vor Strzeleckis Tür in Warschau. Als er kurze Zeit später ermordet wurde, setzte sie den von seiner Witwe übermittelten Wunsch des Schriftstellers, dieses Buch noch einmal in einer bibliophilen Ausgabe zu erleben, mit den Mitteln um, die es Künstler/innen in der DDR ermöglichten, eigene Grafikeditionen zu veröffentlichen. Nachdem sie mit der Hilfe eines Übersetzers wie auch ihrer eigenen Polnischkenntnisse die maßgebliche Hürde

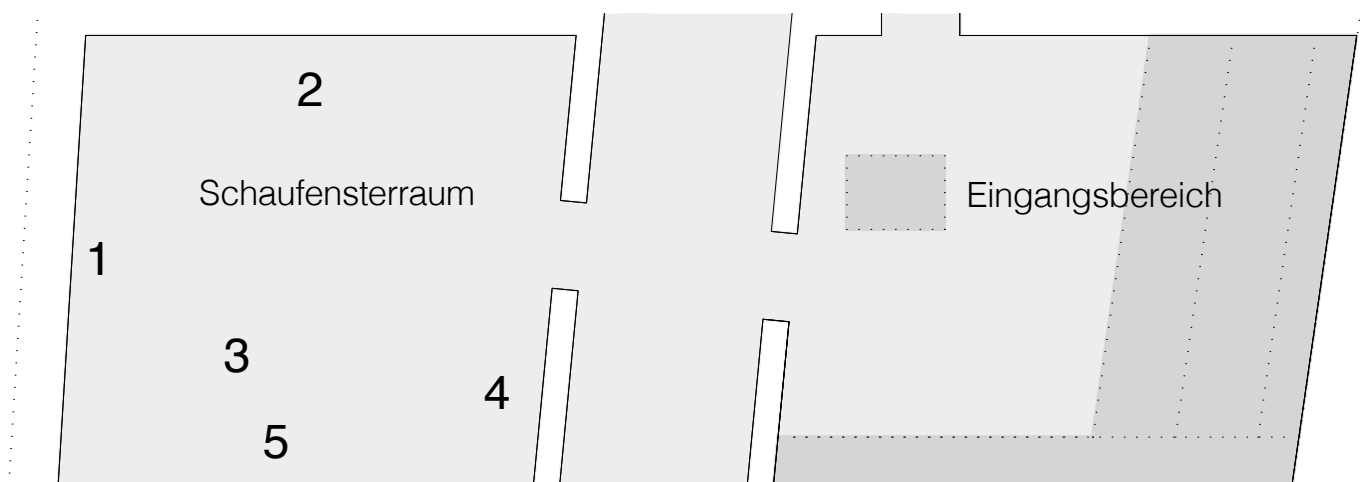
der Übertragung ins Deutsche genommen hatte, fasste sie den Mut, sich auch für die notwendige künstlerische Kommentierung zu entscheiden. Helle Zeichnungen auf schwarzem Grund entstehen, die für das „Okkupationsjahr“ stehen, das Jan Strzelecki nicht aufhört als hart und dunkel zu bezeichnen. Das Helle der Spur bekommt erst seine Bedeutung durch den lastenden Druck, unter dem sie aufgezeichnet wird: Für den Einzelnen das Äußerste, doch überstrahlt es das Dunkel nur an dieser Stelle, in diesem Augenblick. Der Utopie, das Böse könnte weggefegt werden, erliegt Jan Strzelecki an keiner Stelle.“

Die Plakate im Galerieumgang stehen für die Ankündigung einer Aktion zum *Gedenken an Verfolgung und Vernichtung der Juden* in der Französischen Friedrichstadtkirche in Berlin zum Jahrestag des 9. November 1938, auf der Christa Jeitner, gemeinsam mit Manfred May und Friedrich Stachatz, im November 1988 insistiert hatte. Christa Jeitners bibliophile Ausgabe von Jan Strzeleckis *Erproben im Zeugnis* in deutscher Übersetzung erscheint im September 1989 parallel zur Fluchtwelle von DDR-Bürger/innen über Ungarn.

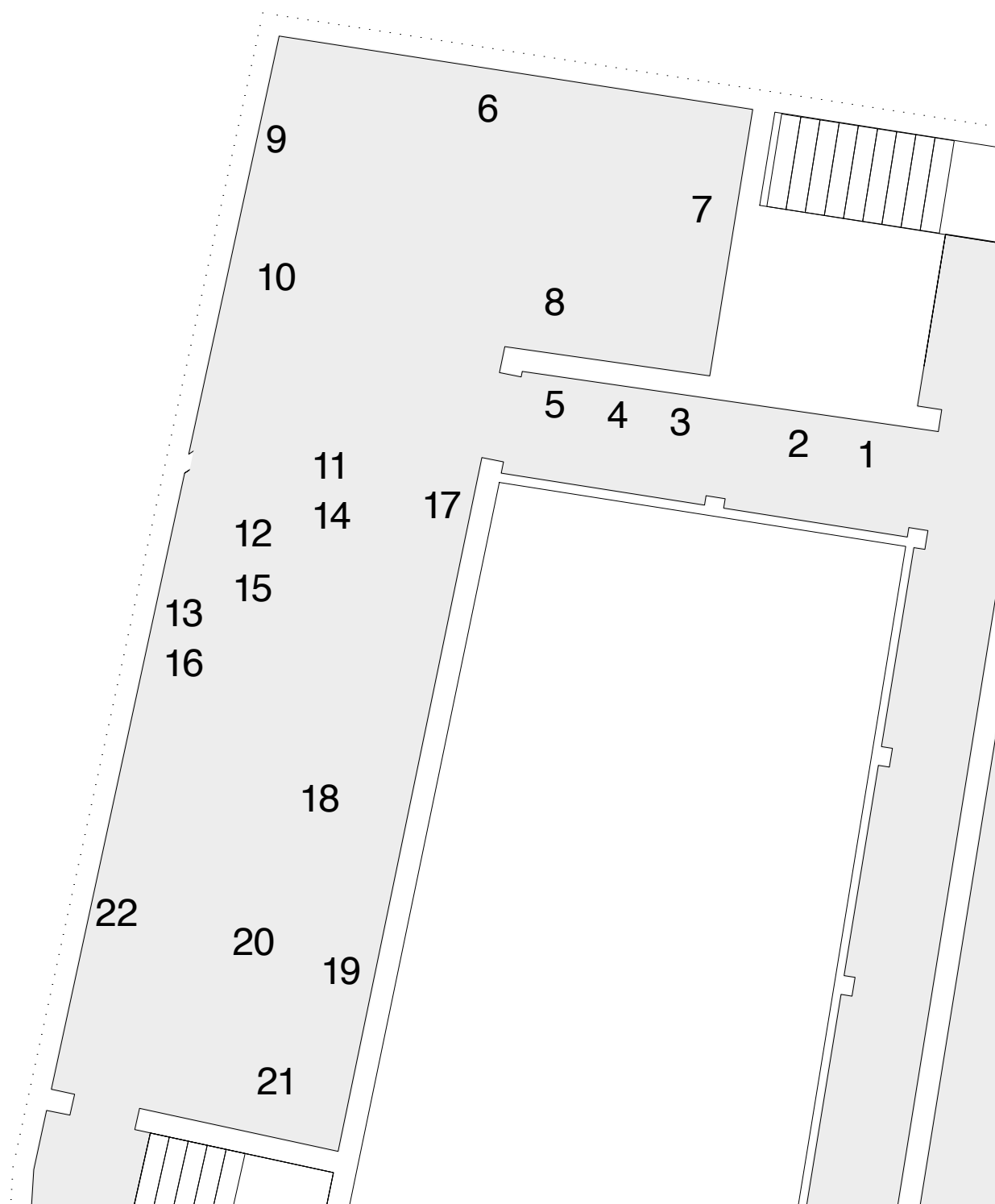
Die Zäsur von 1989 und die unsicheren Entwicklungen der Nachwendezeit, in der es für die in ständiger Spannung zum Regime stehende künstlerische Arbeit keine Rolle mehr zu geben schien, hatten zur Folge, dass Christa Jeitner ihr künstlerisches Werk zwischen 1990 und 2006 ganz einstellte. Christa Jeitners neuere Arbeiten sind behutsam kommentierte Fundstücke und verweisen auf die Notwendigkeit einer Bescheidenheit, die Hinwendung zum Menschen und Konzentration auf die funktionale Form zu Beginn des neuen Jahrtausends. In Bezug auf das Thema der Ausstellung *Freiheit zur Freiheit* beschreibt Christa Jeitner die Dringlichkeit in eigenen Worten, „jetzt, wo wir frei sind, wird es Zeit ....“. Diese Arbeiten, so die aus einer gegerbten Schafshaut entwickelte Bodenarbeit *Ohne Titel* (Paul Celan: „... mit abgehäutetem Finger“) von 2012 wie auch schon der *Lehmziegel* von 2006 und die erst Ende 2017 entstandene *Korsische Hacke mit Umhüllung* verweisen „auf die Vollkommenheit der funktionalen Form, die gewachsen ist, indem das Günstigste in die Anfertigung lebensnotwendiger Geräte und Bauelemente übernommen wurde.“ Der in höchstem Maße durch den Respekt vor der menschlichen Spur in den geschaffenen Gegenständen geprägte künstlerische Umgang mit dem Material, bringt sie sogar dazu, eine 1964 entstandene Arbeit aus einem alten und geflickten Leintuch, das sie von einer Bäuerin erhielt, zurück zu entwickeln und alle Eingriffe zurück zunehmen. Ein Loch, das nach der Entfernung des Flickens sichtbar wird, wird nun mit Folie verspannt, um die Fremdheit des Eingriffs sichtbar zu machen. Christa Jeitner, die ihr Werk seit Mitte der achtziger Jahre mit bisher unveröffentlichten Notizen zu ihrer Entstehung begleitet, schreibt hierzu: „Ablesbar sind nun Form und Format, die lange Benutzung, schließlich die Spuren meiner Bearbeitung. Die Wiederherstellung verschweigt nichts. Das Laken sagt sich jetzt selber aus.“

**Christa Jeitner** (\*1935) lebt und arbeitet in Blumberg bei Berlin. Sie studierte ab 1954 an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Ost-Berlin und nach dortiger Exmatrikulation absolvierte sie ein Studium an der Hochschule für Bildende Künste in West-Berlin. Nach der Wiedervereinigung erhielt sie im Rehabilitierungsverfahren 1996 das Diplom für Freie Kunst/Malerei. Zu den Ausstellungstätigkeiten seit 1961 kommen ab 1963 Museumsankäufe im In- und Ausland hinzu. Die Zeit von 1965 bis 1973 beschrieb Fritz Kämpfer, ehem. Direktor des Grassi-Museums Leipzig, mit den Worten: "Das war schon wie ein Ausstellungsverbot." Sie reiste immer wieder durch Polen und beschäftigte sich mit der Geschichte und Kultur dieses Landes. Mit einem Stipendienaufenthalt hält sie sich länger in Warschau auf, die freie polnische Kunstszene wird ihr Fenster zur Welt. Seit 1965 ist sie auch als Textilrestauratorin tätig und auf beiden Gebieten folgen wissenschaftliche Arbeit, Lehre und Publikationen. Seit 1969 ist sie bei der Aktion Sühnezeichen aktiv. Nach dem Abbruch des künstlerischen Schaffens 1990 setzte der Neubeginn 2006 mit dem Schaffenskomplex "Gegenstände und Flächen" ein; 2007 wurde eine Werkauswahl in das Archiv der Akademie der Künste in Berlin aufgenommen.

- 1 *Ermutung (Wolf Biermann, Peter Huchel gewidmet)*, Textiles Objekt  
(Das Grün bricht aus den Zweigen, wir wolln es allen zeigen), 1970
- 2 *Massaker in Vietnam oder: Foltern in San Sebastian und anderswo*, Textiles Objekt, 1969
- 3 *Was nennt ihr mich Herr und tut nicht, was ich euch sage (Lk. 6,46)*, Textiles Objekt, 1971
- 4 Zyklus *Auschwitz*, 1964  
Von links nach rechts:  
*Auschwitz-Reliquien, Lager*  
*Auschwitz-Reliquien, Haare*  
*Auschwitz-Reliquien, Rauch*  
*Auschwitz-Reliquien, Lumpen*
- 5 Fensterbank: 3 Skizzen im Zusammenhang mit *Was nennt ihr mich Herr und tut nicht, was ich euch sage (Lk. 6,46)*, 1971



## Erdgeschoss



Obergeschoss

- 1 Plakat zum Gedenkraum 50. Wiederkehr der Reichskristallnacht, Französische Kirche, Berlin, 1989
- 2 Ausstellungsansicht, Französische Kirche, Berlin, 1989
- 3 Plakat zur Ausstellung „Jan Strzelecki / Christa - Maria Jeitner: Ein Buch“, Galerie Passage, Berlin, 1989
- 4 Plakat zur Ausstellung in Polen
- 5 Ausstellungsansicht, Galerie Passage, Berlin, 1989
- 6 Jan Strzelecki: Erproben im Zeugnis, 12 textile Arbeiten von Christa – Maria Jeitner, 1989  
2 bibliophile Ausgaben mit Vignette, 1 Band „Aktion Sühnezeichen“ mit Vignette
- 7 Zyklus „Das Licht des Nichts“  
VI  
Erinnerung an den Schatten, Jan Strzelecki gewidmet  
1987-1988
- 8 Zyklus „Möglichkeiten des Menschen“  
„Überschrift z.Bsp. Bad und Desinfektion“  
1972
- 9 Zyklus „Das Licht des Nichts“  
IX  
Paul Celan: „Engführung“  
1987-1988
- 10 Ohne Titel  
(Paul Celan: „... mit abgehäutetem Finger“)  
Holz, Leder, Bauklammer  
2012
- 11 Zyklus „Das Licht des Nichts“  
IV  
Else Lasker-Schüler:  
„Es ist ein Weinen in der Welt,  
Als ob der liebe Gott gestorben wär,  
Und der bleierne Schatten, der niederfällt,  
Lastet grabesschwer.“  
1987-1988
- 12 Zyklus „Das Licht des Nichts“  
III  
T. S. Eliot:  
„O dark dark dark. They all go into the dark,  
The vacant interstellar spaces,  
The vacant into the vacant,  
...“  
1987-1988
- 17 Das war gewesen, 1993
- 18 Fundstück pur:  
Korsische Hacke  
mit Umhüllung  
2 Schaffelle, Korsische Hacke mit Stütze,  
1 Schieferplatte  
2017
- 13 Zyklus „Das Licht des Nichts“  
I  
Paul Celan:  
„In der Mandel - was steht in der Mandel?  
Das Nichts.  
Es steht das Nichts in der Mandel.  
Es steht und es steht<...“  
1987-1988
- 19 Fundstück:  
Lehmziegel mit Tasche  
2006
- 20 Fragmente Bernau von 1666  
Holz II  
2016
- 14 Fortgeführter Zyklus „Das Licht des Nichts“  
X  
Das neue Chaos oder das Chaos des Neuen  
1990
- 21 Stückwerk  
Rückwärts zum polnischen Laken  
2015
- 15 Fortgeführter Zyklus „Das Licht des Nichts“  
XI  
1990
- 22 Polen-Gedenktücher, 1983-1984  
von links nach rechts:  
  
(1) Trauerhaut  
Hommage à Tadeusz Brzozowski
- 16 Fortgeführter Zyklus „Das Licht des Nichts“  
XII  
Schostakowitsch:  
„Nicht Schwarz, nicht Weiß,  
nur schmutziges Grau“  
1990
- (2) Trübe Weite  
(3) Keine Aufschrift  
(4) ... nach Różewicz

# JAAN TOOMIK

## OLEG

### ***Erdgeschoß: Gewölbe***

Ein Soldat der sowjetischen Armee fährt nach der Beendigung seines Dienstes mit dem Zug nach Hause. 25 Jahre später bricht er erneut zu einer rituellen Reise auf, um sich den Erinnerungen, die über all die Jahre auf seiner Seele gelastet haben, zu stellen. Jaan Toomiks Film *Oleg* von 2010 trägt autobiografische Züge. Als Arbeit, die auf verstörende Art und Weise die Erfahrung der zwangsweisen Ableistung des Militärdienstes reflektiert, die er mit den meisten Männern seiner Generation im Osten Europas und der Sowjetunion teilt, wird dieser kurze Spielfilm zum titelgebenden Werk der ersten institutionellen Einzelausstellung von Jaan Toomik in Deutschland. Sein Gemälde *Unknown Soldier* (2014) variiert seine Auseinandersetzung mit dem „Dienst an der Waffe“ und wirkt wie eine brachiale Vergegenwärtigung des berühmten Antikriegsliedes *Where Have All the Flowers Gone* aus den fünfziger Jahren, nur ohne die Romantik der im Wind wehenden Blumen – der Tod und die blühende Vegetation stoßen hier in aller Existentialität unmittelbar aufeinander.

Jaan Toomik, geboren 1961 in Tartu, ist einer der anerkanntesten Maler, Film- und Videokünstler Estlands. In seinen filmischen Arbeiten wie auch in seiner Malerei reflektiert er ausgehend von persönlicher Lebenserfahrung existentielle Traumata des Verlustes und der Vergänglichkeit ebenso, wie Erfahrungen körperlicher und struktureller Gewalt. Nach der Ableistung des Militärdienstes in der ersten Hälfte der achtziger Jahre studierte Jaan Toomik Malerei an der Kunstakademie in Tallinn und entwickelte mit Arbeiten wie *Menstruation* (1989) einen eigenen neoexpressionistischen Stil. Im gleichen Jahr der Umbrüche in ganz Europa erprobt er „post-konzeptuelle, post-mediale“ Ansätze (Hanno Soans in: Jaan Toomik: Run, Archivebooks, Berlin 2010) der Performance. Ebenfalls im Jahr 1989 hält sich Jaan Toomik als Student der Malerei für ein mehrmonatiges Stipendium in Prag auf. Von der lokalen Bevölkerung in Prag als Akteur der verhassten Sowjetmacht an der Unterdrückung der vergangenen Jahrzehnte für mitschuldig erklärt, reagiert er mit einer satirischen Performance. Ein Schild in estnischer Sprache mit der Aufschrift „My Prick is clean!“, um den Hals gehängt, patrouillierte er auf der Karlsbrücke vor dem naturgemäß verständnislosen einheimischen wie touristischen Publikum. In dieser Performance kündigten sich zwei Lebensthemen an, nämlich die gezielte Gratwanderung und oftmals die Verschränkung und der Tabubruch zu zeitpolitischen Themeneinerseits, und andererseits die Frage nach der Rolle des (männlichen) Künstlers der Avantgarde, als Akteur, Randerscheinung oder – möglicherweise zugleich – Opfer und Symptom zeitpolitischen Geschehens. *Self Portrait with Cut Penis. Homage to Van Gogh* (Selbstportrait mit abgeschnittenem Penis. Hommage an Van Gogh) von 2015 spielt zu einem viel späteren Zeitpunkt mit sarkastischem Humor ein berühmtes Thema der Kunstgeschichte durch, der nackte Künstler im Selbstportrait, auch die Inszenierung von Impotenz ist ein künstlerische Pose.

### ***Fortsetzung 1. OG: Treppenabsatz, Steinsaal***

Es sind konzeptuelle Arbeiten wie *May 15 – 31, 1992*, die Anfang der neunziger Jahre das estnische Publikum verstören, in der Jaan Toomik seine täglichen Mahlzeiten wie auch die dazugehörigen Exkremente sorgfältig abgefüllt in Gläsern präsentiert. Neben der Ebene des offensichtlichen Zitats der *Mierda de artista* von Piero Manzoni von 1961 kommentiert diese Arbeit auch die extrem desperaten Lebensbedingungen der Zeit unmittelbar nach der Unabhängigkeit und dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums. Die Ausstellung im Kunsthaus konfrontiert zwei Arbeiten, die nach Toomiks internationalem Durchbruch mit seinen ersten lakonischen Videoarbeiten entstanden sind.

*Waterfall* entstand bei einem Stipendiums-aufenthalt in den USA. Ein Mann, der Künstler selbst, steht vor einem riesigen Wasserfall. Es ist kein Geräusch zu hören. Dann öffnet der Mann seinen Mund, und der tosende Lärm des Wasserfall ‚ergießt‘ sich aus seinem Mund. *Landscape with two Chimneys* (2017), das Gemälde unmittelbar gegenüber und *Untitled* von 2018 (Family Business) als die neuesten für die Ausstellung ausgewählten Arbeiten führen ebenfalls das Thema des Ländlichen bar jeder Verklärung ein. Die dargestellten Szenarien verbindet eine Offenheit in der zeitlichen Zuordnung, so ist es möglich, sowohl die Motive, eine düstere Landschaft, in der zwei Schornsteine von möglichen Industrieanlagen zeugen, und in deren Vordergrund ein Mann kniet, möglicherweise im Boden gräbt, oder auch den dicklichen Jungen, der unter nachlässiger Aufsicht männlicher Erwachsener das Schießen lernt, sowohl im 20ten als auch im 21ten Jahrhundert anzusiedeln.

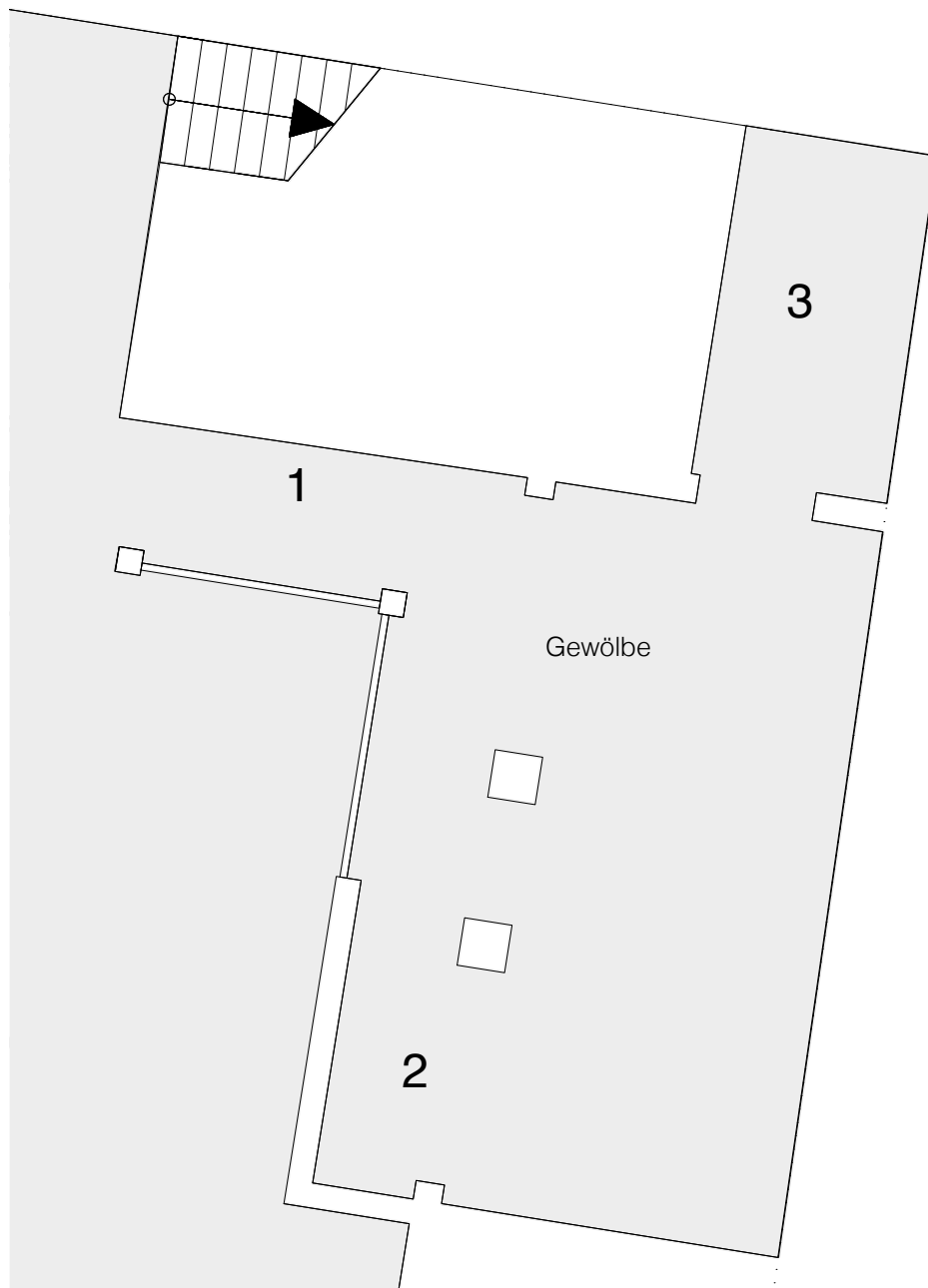
*Untitled* von 2010, eine Aufnahme in Beta SP zeigt einen Mann, der über sein Geschlechtsteil an ein Stück Acker festgebunden ist. Wie ein Tier dreht er Runden im Radius des Seils. Fragen von Freiheit und Unfreiheit werden in dieser archaisch anmutenden Situation mit neuen Bezügen angereichert, Geschlecht, auch hier wieder die Auseinandersetzung mit Männlichkeit. Unwillkürlich stellt sich die Frage nach dem Fortleben ländlicher durchaus zwanghafter, brutaler Gebundenheit in der Gegenwart. Boden, Scholle, Territorium, das sind Kategorien, die hier in aller Körperlichkeit des matschigen Ackerbodens präsent sind.

*Check yourself*, das Gemälde auf der gegenüberliegenden Stellwand zeigt wieder ein Selbstportrait: Der halbnackte männliche Körper des Künstlers im Atelier ist halbaufgelöst in wild gestikulierender Pose, der außerhalb des Ateliers als zentralem Bildraum platzierte Kopf schaut durch Fenster hinein. Das Bild erscheint aus kuratorischer Sicht wie die Verkörperung des Künstlers als sich selbst in hektischer Aktivität stets neu erfindender Selbstdarsteller, der verzweifelte Inbegriff des sich selbst vermarktenden kreativen Individuums im Kapitalismus. Die Videoarbeit *Untitled* von 2002 zeigt einen Mann, der sich aus großer Höhe fallen lässt und im Erdboden verschwindet. Für die Arbeit, die nach dem Tod des Bruders von Jaan Toomik entstanden ist, und die als Performance große Verletzungsrisiken barg, ließ Toomik sich in einer Stunt-Schule ausbilden.

In Toomiks Werk kehren verschiedene Themen wieder: die Frage des existentiellen Gebundenseins an die Zufälligkeit des lebendigen Körpers, auch das Thema Familie, nicht als Hort der Geborgenheit sondern auch als Inbegriff unlösbarer Rätsel und ebenso gewaltvoller wie gesellschaftlich gebundener Zusammenhänge. *Dancing with Dad* zeigt Toomik tanzend auf dem Grab seines Vaters. „Es ist ein symbolischer Tanz mit meinem Vater, der 1971 starb, als ich neun Jahre alt war. Im richtigen Leben hatte ich nie die Gelegenheit, mit ihm zu tanzen.“ (Jaan Toomik, in Jaan Toomik, Run, 2012) Der Song *Voodoo Child* von Jimi Hendrix begleitet den Tanz.

Auch das Motiv *Family Tree*, ein Baum - oder eine Pyramide - verzweigter Personen, spielt auf Fragen von Verwurzelung oder aber des Gefangenseins in komplexen Strukturen außerhalb der eigenen Kontrollierbarkeit an. Als wiederkehrendes Motiv in Jaan Toomiks Werk ist es Teil einer eigenen biografischen Auseinandersetzung mit dem Thema Familie, aber möglicherweise auch vor dem Hintergrund der mehrfachen Brüche in der komplexen Geschichte Estlands, zugespitzt im 20. Jahrhundert erst durch die Besetzung durch die deutsche Wehrmacht und anschließend durch die sowjetische Okkupation und die stalinistischen Säuberungen zu sehen, die das Narrativ von Familie und die Rolle von Zeugung und Vaterschaft ebenfalls in einem anderen Licht hervorheben.

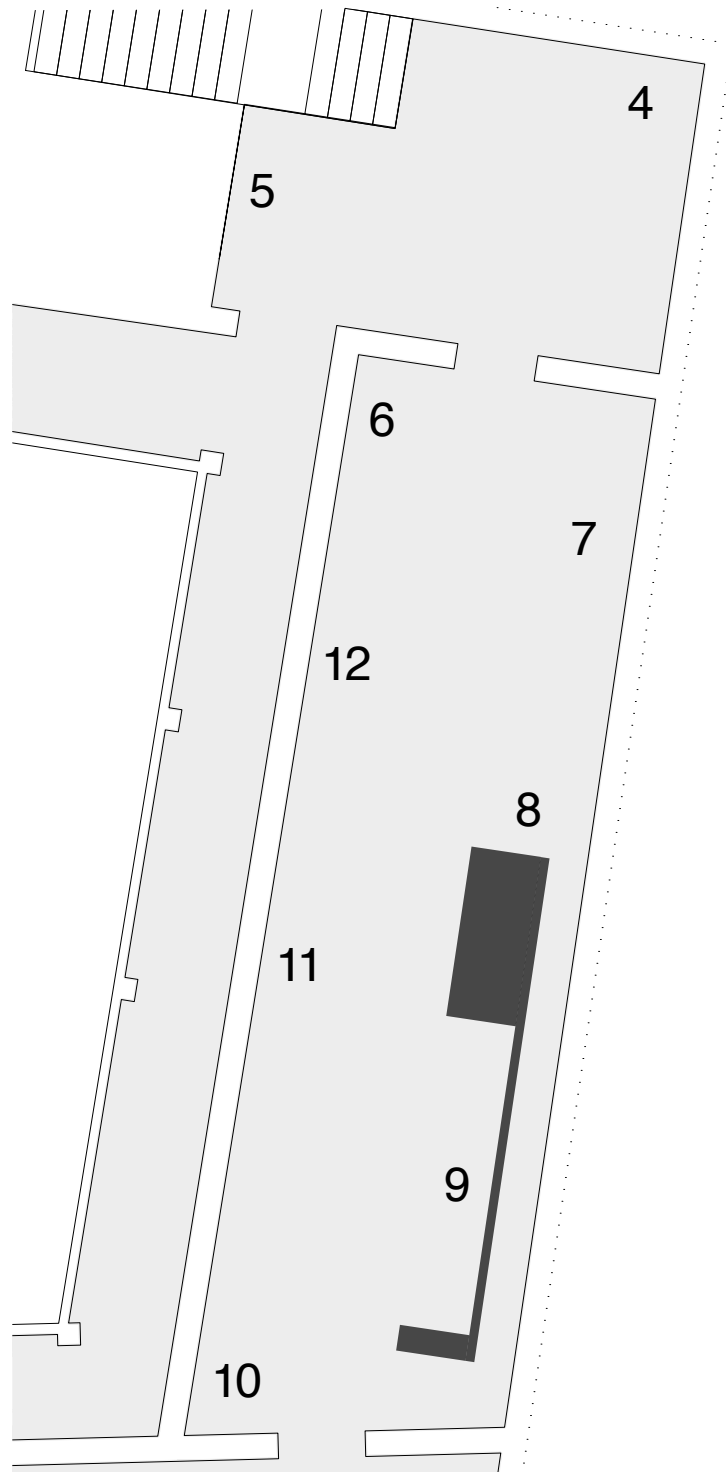
- 1 *Unknown Soldier*, 2014, Acryl auf Leinwand, 190 x 140 cm
- 2 *Oleg*, Kurzfilm, 35mm, 21:00min, 2010
- 3 *Self portrait with cut off penis. Homage to Van Gogh*, Acryl auf Leinwand, 100 x 150 cm, 2015



Gewölbe im Erdgeschoss



- 4 *Landscape with Chimneys*, 2017, Acryl auf Leinwand, 110 x 246 cm
- 5 *Waterfall 2005*, video installation, DVD, 2005
- 6 *Untitled from 2001*. video installation, BETA SP 2001
- 7 *Dancing with Dad*, 2003, video installation, DVD 3:55 2003
- 8 *Untitled*, Tusche auf Karton, o.J.
- 9 *Check Yourself*, 2016, Acryl auf Leinwand, 200x250cm
- 10 *Untitled*, video installation, BETA SP 0:37 2002
- 11 *Family tree*, 2014, Acryl, Sprühlack auf Leinwand, 250x200cm
- 12 *Untitled 2018 / Family Business*, 2018, Acryl auf Leinwand, Stoff, 126 x 156 cm



## Obergeschoss, Treppenabsatz und Steinsaal

# MARIAN BOGUSZ

## THE JOY OF NEW CONSTRUCTIONS

Die Freude an neuen Konstruktionen - (Nach)Kriegsutopien von Marian Bogusz

Kuratorin: Joanna Kordjak

Unter der Mitarbeit von: Katarzyna Przeważska, Piotr Kopik, Tomasz Czuban

Übersetzung aus dem Polnischen von Agnieszka Gryz-Männig

**Die Ausstellung erinnert an eine der wichtigsten und interessantesten Figuren der polnischen Kunstszene nach dem Zweiten Weltkrieg. Marian Bogusz (1920-1980) war Maler, Bildhauer, Designer, Szenograf und Mitveranstalter von Projekten wie den Pleinairs in Osieki in Vorpommern (seit 1963) oder der Biennale der Raumformen in Elbląg (dt. Elbing) im Jahre 1965.**

**Sein enormer Einfluss auf das polnische Kunstleben bestand vor allem darin, dass er durch die Gründung von Vereinigungen („Club der jungen Künstler und Wissenschaftler“) oder Galerien (Galerie „Krzywe Koło“ in Warschau), durch Ausstellungen und seit den 1960er Jahren zahlreiche landesweit organisierte Kunstprojekte wie Pleinairs und Symposien (vor allem in Gebieten, die nach dem Krieg an Polen angegliedert wurden) unterschiedliche Milieus aktivieren und miteinander verbinden konnte.**

**Die Ausstellung zeigt lediglich einen kleinen Teil seines Schaffens als Maler und konzentriert sich auf andere Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit. Ausgangspunkt ihrer Erzählung ist das rekonstruierte Projekt der Internationalen Künstlersiedlung, das Bogusz im KZ Mauthausen entwickelte. In seinen modernistischen Architekturvisionen der monumentalen, als Gedenkstätte auf den Ruinen des NS-Lagers errichteten Wohnsiedlung, skizzierte er ein Modell der Moderne, auf das er sich bei all seinen Aktivitäten im künstlerischen Bereich bezog.**

Das Projekt der Internationalen Künstlersiedlung wurde von Marian Bogusz zusammen mit dem spanischen Künstler Manuel Muñoz im KZ Mauthausen entwickelt. Auf dem Programm stand die Integration verschiedener Künstlerkreise. Es war Ausdruck des Glaubens an das emanzipatorische Potential der Kunst, ähnlich wie die heimlich stattfindenden Ausstellungen. Bogusz organisierte sie gemeinsam mit zwei Mitgefangenen: Zbigniew Dłubak, einem renommierten polnischen Fotografen, Kunsttheoretiker und Maler, und dem tschechischen Künstler Zbynek Sekal.

Das in der Vorkriegsavantgarde verwurzelte Konzept der Künstlersiedlung ging von der Koexistenz verschiedener Kunstbereiche aus: Literatur, Malerei, Skulptur und Musik, entsprechend dem utopischen Konzept einer Zusammenarbeit und kollektiver Kreativität ohne jegliche Konkurrenz. Ein wichtiges Element dieser Annahme war die Verbindung zwischen modernistischer Architektur und Natur. Auf diese Idee verwies Bogusz in den 1970er Jahren in seinem Projekt der *Siedlung der Jungen Künstler in Rawka* (einer Kleinstadt in Mazowsze).

Die vier Jahre im Lager prägten sowohl Marian Boguszs künstlerische Haltung als auch seine politischen Überzeugungen. Die hier geknüpften internationalen Kontakte, insbesondere mit tschechischen Künstlern, bestimmten die Richtung der ersten zentralen, künstlerischen Aktivitäten von Marian Bogusz und Zbigniew Dłubak nach dem Krieg. Hierzu gehörte das Interesse am Surrealismus, der die moderne Form mit der kommunistischen Ideologie verband. Von besonderer Bedeutung war dabei die Freundschaft mit Zbynek Sekal, der eng mit dem Prager Surrealistenkreis verbunden war.

Das künstlerische Leben in Polen nach dem Zweiten Weltkrieg wurde intensiv durch die Ausstellungsaktivitäten von Marian Bogusz beeinflusst. Er initiierte zahlreiche Ausstellungen, besorgte auch deren grafische Gestaltung und Raumarrangements (hierbei nutzte er seine umfangreiche Erfahrung im Bereich der Theaterarbeit am Bühnenbild). Der 1947 bis 1949 in Warschau tätige *Club der jungen Künstler und Wissenschaftler*, in welchem er die Abteilung der bildenden Künste leitete, wurde zu einem Ort für mutige Experimente auch auf dem Gebiet der Ausstellungsgestaltung. Bogusz war auch Ideengeber, Urheber, Autor und Szenograf einer der wichtigsten Ausstellungen während der Tauwetterperiode, der 1956/57 realisierten Schau der Nestoren der polnischen Avantgarde, Katarzyna Kobro und Władysław Strzemiński im Zentrum für Kunstpropaganda in Łódź, die 1957 im CBWA Zachęta wiederholt wurde.

Seit den 1940er Jahren entwarf Marian Bogusz Konzepte für eine moderne Kunstgalerie, teilweise in Form von mehr oder weniger präzisen Projekten (das erste entstand in Mauthausen). Sie waren stets mit der Idee verbunden, eine Sammlung zeitgenössischer Kunst zu schaffen (ähnlich der Internationalen Kunstsammlung der Vorkriegszeit, gesammelt von den Mitgliedern der Avantgarde-Gruppe a.r., hauptsächlich Henryk Stażewski und Władysław Strzemiński) und einen festen Ort für ihre Präsentation zu finden.

Der Künstler legte großen Wert auf die Popularisierung der zeitgenössischen Kunst und die ästhetische Bildung, welche durch die neue Galerie für moderne Kunst in Łódź (ein Museums-Denkmal für Władysław Strzemiński) vorangebracht werden sollte. Das Projekt entstand 1956 auf der Grundlage einer Diskussion über die Pläne zur Gründung eines Zentralen Museums für Zeitgenössische Kunst und war eines der wenigen Projekte, in denen Bogusż das Thema des modernen Ausstellungsraumes aufgriff. Ein interessanter Kontext für ihn war die Ausstellung der Malerei der Gruppe 55 (entstanden um Marian Bogusż), die damals auf der Straße stattfand. Diese Projekte drückten das Bedürfnis aus, aus dem Atelier und dem White Cube der Galerie hinauszutreten, und waren Vorboten der Aktivitäten des Künstlers ab den 1960er Jahren.

Der *Club junger Künstler und Wissenschaftler* bestand in Warschau in den Jahren 1947 bis 1949. Die Abteilung der bildenden Künste wurde von Marian Bogusż geleitet. Neben ihm waren hier Zbigniew Dłubak und die Nestoren der polnischen Avantgarde tätig: Henryk Stażewski, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Władysław Strzemiński und Marek Włodarski. Die Geburtsstunde der Abteilung war die im Mai 1947 realisierte *Ausstellung der Werke moderner Künstler* - die erste und eine der wichtigsten Präsentationen moderner Kunst im Polen der 1940er Jahre. Ihr allgemeines Ausstellungsprogramm hat Bogusż wohl schon während seiner Inhaftierung in Mauthausen umrissen. Es basierte auf einer neuen Denkart über die Moderne und die Art und Weise, wie sie präsentiert werden sollte. Das Programm des Clubs ging von Interdisziplinarität und Pluralismus aus, der Berufung auf verschiedene Haltungen und Genealogien der Moderne. Der bereits in der Satzung festgelegter Zweck war es, einen Raum zu schaffen für den freien Austausch von Ideen und Positionen über soziale und kulturelle Fragen zwischen Vertretern verschiedener Wissenschafts- und Kunstbereiche sowie auch Laien. Öffentliche Vorträge und Diskussionen waren ein wichtiger Teil der Clubaktivitäten. Die hier organisierten Ausstellungen waren geprägt von einer Vielfalt künstlerischer Leitgedanken und Handschriften. Im Programm standen Präsentationen der Amateurmalerie sowie der damals modernsten Trends in Malerei, Fotografie und Architektur.

Ein wichtiges Element der Weltanschauung von Marian Bogusż war sein Glaube an die reelle Wirkung der Kunst und ihren Anteil an gesellschaftlichen Veränderungen durch eine ästhetische Gestaltung des Alltagsumfeldes. Die Projekte des Künstlers sollten programmatisch die zwischenmenschlichen Beziehungen beeinflussen und damit die sozialen Verhältnisse verändern. Diese Denkweise wurde zur treibenden Kraft verschiedener von Bogusż initiiertes Aktivitäten, unter anderem im Oppelner Schlesien, wie etwa die Symposien in Łosiów (1972), Krapkowice (1974) oder Opole (1974/75). Der gemeinsame Nenner dieser Aktivitäten war die Idee, den Raum von Städten, Kleinstädten und sogar Dörfern neu zu ordnen, und zwar im Rahmen von interdisziplinären Projekten, die im Team im Querschnittsbereich zwischen Malerei, Skulptur, Architektur und Stadtplanung entwickelt wurden. Diese Veranstaltungen, an denen die lokalen Gemeinschaften in unterschiedlichem Maße beteiligt waren, waren Teil der damaligen Innenpolitik (mit dem Ziel, die nach dem Krieg neuen polnischen Gebiete ins Staatsgebiet zu integrieren) und der Propagandastrategie der Behörden, die die Kultur, einschließlich der modernen Kunst, als eigenes Instrument benutzten. Andererseits waren sie für Bogusż eine Chance, den Wirkungsbereich seines künstlerischen Experiments auszuweiten und groß angelegte Projekte durchzuführen. Nur die Kombination der avantgardistischen Suche der Maler und Bildhauer mit Architektur und Stadtplanung konnte zu neuen Raumlösungen führen. Auch wenn die meisten von ihnen nicht realisiert wurden, wichtig für den Künstler war das Modell der gemeinsamen Projektarbeit, das während der Symposien umgesetzt wurde. Seine Arbeit auf diesem Gebiet gipfelte in den *Lubliner Kunsttreffen* (1976, 1977), die er initiierte und leitete. An ihnen nahmen mehrere Dutzend Künstler aus ganz Polen teil, die Projekte zur Gestaltung der Wohnsiedlungen der Lubliner Wohnungsbaugesellschaft vorstellten. Bogusżs Wunsch, das gesellschaftliche Leben durch die Gestaltung des Alltagsumfeldes zu beeinflussen, ging einher mit der Idee einer Demokratisierung des Zugangs zu zeitgenössischer Kunst und ästhetischer Bildung. Aus der Notwendigkeit, über das herkömmliche Denken über den Raum eines Museums oder einer Kunstgalerie hinauszugehen, entstand unter anderem die Idee der Route Museum – Zegrzyńskie See (1971), die den Sitz des Nationalmuseums in Warschau mit dem Naherholungsgebiet bei Warschau verband. Dieser Gedanke spiegelte sich auch im Konzept für die zeitgenössische Gemäldegalerie an den Mietshäusern am Marktplatz in Krapkowice von 1973 wider - das einzige (teilweise) fertiggestellte, aber zugleich konservativste Projekt von Marian Bogusżs "Offener Galerie".

# DENKEN AN ALLE: MARIAN BOGUSZS (NACH-)KRIEGSUTOPIEN AGATA PIETRASIK

Übersetzung aus dem Polnischen von Bettina Lehmann

Das künstlerische Schaffen von KZ-Häftlingen wird meist nach den Kriterien von historischen und Zeitzeugendokumenten beurteilt. Die Arbeiten von Marian Bogusz aus den Jahren 1941-45, in denen er im Konzentrationslager Mauthausen inhaftiert war, entziehen sich diesen Kategorien. Bogusz, ebenso wie andere Künstlerhäftlinge, schuf dort Arbeiten – mit den Worten George Didi-Hubermanns – trotz allem: der unmenschlichen Situation, in der er sich befand, und der Gefahr, die ihm bei Entdeckung seines Tuns drohte, zum Trotz<sup>1</sup>. Wenn wir heute die aus dieser Zeit erhaltenen Arbeiten betrachten, berührt uns die fragile Materialität der schwarz-weißen Zeichnungen auf den kleinen ausgerissenen Zettelchen.

Aus den Werken dieser Zeit sticht eines heraus, das niemals umgesetzt wurde, und dessen Materie ungreifbar geblieben ist und das sich über mehrere Jahrzehnte künstlerischen Schaffens erstreckt – das Projekt einer Internationalen Künstlersiedlung auf dem Gelände des KZ Mauthausen. Bogusz beschrieb seine Idee und die Umstände ihres Entstehens in einem Katalog anlässlich seiner Einzelausstellung 1979 in der von Wiesław Sokołowski geleiteten Galeria Autorska ZA in Rawka in Skierniewice.<sup>2</sup> Die Details dieses Projekts sind indirekt in einem Briefes von Bogusz an einen Freund enthalten, den Spanier Manuel Muñoz, ebenfalls Gefangener in Mauthausen, der ebenfalls ein Ideengeber der Siedlung war. Bogusz schreibt in dem Brief, dass die ersten architektonischen Skizzen der Siedlung „auf Papierfetzen“ im Frühjahr 1944 entstanden und dass sie Thema ihrer täglichen Treffen und dabei eine Form des Widerstands gegen die völlige Entmenschlichung waren: *„Diese Vision ermöglichte uns, durchzuhalten. Die täglichen Gespräche nährten unsere Fantasie jenseits des täglichen Appells, des Geruchs des Krematoriums. Das war der Panzer, der uns vor dem psychischen Zusammenbruch und und davor bewahrte, in einen Zustand sklavengleicher Stumpfheit und Vertierlichung zertreten zu werden. [...] wir hatten ein eigenes Innenleben, wir glaubten daran und sie konnten sie uns nicht kaputt machen [...], denn in unserer Idee einer internationalen Künstlersiedlung war der Mensch, die Menschlichkeit – das Denken an alle“*<sup>3</sup>.

Aus dem oben genannten Brief wird allerdings deutlich, dass die Details des Projekts, wie die geplante Lage und Anordnung der einzelnen Gebäude, später, nach der Befreiung des Lagers durch die US-Armee im Mai 1945, durch Bogusz allein ausgearbeitet wurden, als er sich zum ersten Mal frei auf dem ganzen Gelände bewegen konnte.<sup>4</sup> Bogusz schrieb, dass die Künstlersiedlung auf zwei Teilen des Lagers entstehen sollte, dem oberen und dem unteren. Oben, wo sich das Haupttor und die Verwaltung befanden, sollten die Gebäude für Literaten und Musiker, ein Konzertsaal und ein Diskussionsraum verteilt werden. Im tiefer und ein Stück abseits vom Hauptteil gelegenen Teil des Lagers, dem sogenannten Russenlager, sollten die Häuser der Bildhauer, Maler und Architekten Platz finden. Dieses Gelände lag sehr nahe am Steinbruch, in dem die Gefangenen zu mörderischer Arbeit beim Abbau von Granit gezwungen waren. In der Vorstellung der Künstler sollten die beiden Teile der Anlage, Terrassen und bestimmte Gebäude durch fahrende Gehsteige verbunden sein, damit motorisierte Fahrzeuge unnötig wären. Alle Ankommenden würden ihre Autos auf einem ebenfalls mitgeplanten Parkplatz abstellen müssen. In besagtem Brief schreibt Bogusz auch, dass die Siedlung als ein dynamischer Ort gedacht sei, an dem Symposien, Ausstellungen und Festivals stattfinden sollten.<sup>5</sup>

In dem schmalen Ausstellungskatalog sind neben dem Brief an Muñoz auch einige Architekturskizzen enthalten – sie zeigen moderne Baukörper mit runden Formen, Gebäude mit großen, sich zur umgebenden Natur hin öffnenden Fenstern. Andere Zeichnungen der Siedlung, die nicht im Katalog abgedruckt, aber in schwarz-weißen Fotografien erhalten sind, erlauben einen genaueren Einblick in die künstlerische Idee. Die darauf dargestellten Visionen sind in einem ähnlichen formalen Geist gehalten – die Baukörper der Gebäude und ihr Inneres setzen sich aus einfachen geometrischen Formen zusammen, aber hier ist der Bezug zwischen Architektur und Natur stärker hervorgehoben. Auf den Skizzen hat das Haus der Schriftsteller und Musiker eine Terrasse, durch deren Überdachung Bäume durchbrechen, das Dach über dem Eingang zum Konzertsaal hingegen hat Öffnungen, durch

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*. Fink, München 2007.

<sup>2</sup> Marian Bogusz: *Wizje architektoniczne 1944–1945, Projekt Osiedla Artystów 1979. w Miesiącu Pamięci Narodowej* [Marian Bogusz: Architektonische Visionen 1944-1945, Das Projekt Künstlersiedlung 1979 im Nationalen Monat des Gedenkens], Ausstellungskatalog, Galeria Autorska Za, Rawka, Skierniewice, 26.04–10.06.1979.

<sup>3</sup> Ebd., S. 6.

<sup>4</sup> Bogusz schreibt, das sei im April gewesen, das Lager wurde allerdings am 5. Mai 1945 befreit.

<sup>5</sup> Marian Bogusz: *Wizje architektoniczne...*, op. cit., S. 6–7.

das Äste hineinragen.

Man kann das Siedlungsprojekt aus vielen Perspektiven betrachten – zum einen als Gesprächsprotokoll, Zeugnis der Freundschaft zwischen zwei Künstlern unter Bedingungen, die jede Menschlichkeit zerstören. Diese Perspektive zeichnet der Künstler selbst, indem die einzige Projektbeschreibung Teil eines Briefes an den Freund ist.

Das Projekt kann ebenfalls im Kontext der bedrückenden, an Wehrtürme erinnernden Lagerarchitektur gelesen werden. Das KZ wurde durch die Hände der Insassen gebaut, die infolge der mörderischen Arbeit starben.<sup>6</sup> Seine Hauptansicht, die Assoziationen mit mittelalterlicher Architektur weckt, war aus massiven Steinblöcken errichtet worden und verlieh dem Bau den Anschein von Dauerhaftigkeit. Besonders bedeutsam ist, dass der Hauptteil des Lagers auf einer Anhöhe lag, was den Eindruck einer Festungsanlage noch verstärkte. Sein Stil wie auch das verwendete Material folgten der Ideologie und Ästhetik nationalsozialistischer Architektur, die sich zu einem bedrückenden Ganzen zusammenfügte und zugleich eine weit zurückliegende Vergangenheit evozierte.<sup>7</sup> Man kann Boguszs Projekt als Gegenentwurf zu der KZ-Architektur lesen. Die fensterreichen Häuser sind das genaue Gegenteil der dicken Mauern von Mauthausen. Auch die Beziehung zur umgebenden Landschaft ist vollkommen anders: anstelle brutaler Ausbeutung natürlicher Ressourcen schlägt Bogusz eine offene Architektur vor, die an ihren Rändern sogar die Natur einbezieht. Das Projekt der Internationalen Künstlersiedlung kann schwerlich als rein ästhetischer Vorschlag betrachtet werden. In dem Vorhaben wurde weit mehr als nur optimale Bedingungen für schöpferische Arbeit bedacht – durch die neue Raumorganisation und den Einbezug der umgebenden Natur sollte die Architektur einen neuen Habitus etablieren. Es geht also auch um die Erschaffung einer neuen Art von Gemeinschaft.

Hinter Boguszs Projekt steht nämlich nicht nur ein starker ästhetischer Imperativ, sondern auch ein moralischer, den der Künstler indirekt in der Einführung zu dem Ausstellungskatalog der Galeria Autorska durch ein Zitat von Tadeusz Borowski evoziert:

*„Es ist keine Schönheit, wenn darin das Leid eines Menschen liegt.*

*Es ist keine Wahrheit, die dieses Leid übergeht.*

*Es ist keine Güte, die es zulässt.“<sup>8</sup>*

Die Kunst ins Zentrum stellen – auf den Trümmern des Lagers ist das eine Form, das dort geschehene Unrecht niemals vergessen werden zu lassen, die Erinnerung an diese Ereignisse wach zu halten, nicht zuzulassen, dass die Geschichte sich wiederholt. Eine so verstandene Praxis zeitgenössischer Kunst wird von einem starken ästhetischen Imperativ geleitet, denn außer den Kategorien des Schönen oder den Formen des Wahrhaftigen gibt es auch die Kategorie der Wahrheit. Jacques Rancière nannte dieses spezifische Idiom der Modernität „Modernitarismus“, und als die diesem zugrunde liegende Überzeugung sah er das Verständnis von Kunst als „formale Selbstorganisation des Lebens“<sup>9</sup> sowie den Glauben an die Möglichkeit, Formen zu kreieren, die das in der Menschheit schlummernde Potenzial der Menschlichkeit verwirklichen.<sup>10</sup>

Interessant, aber auch überraschend ist, dass Bogusz ausgerechnet Borowski zitiert, mit dem sich der Künstler noch stritt, als beide zum Klub Junger Künstler und Forscher gehörten. Borowski stand dem Modernismus ausgesprochen kritisch gegenüber, den er in scharfen Worten der Indolenz und übermäßigen Fokussierung auf formale Probleme beschuldigte. Über die Bilder in der 1947 im Klub stattfindenden Ausstellung Moderner Bildender Künstler schrieb er: *„Der eigentliche Inhalt des Bildes ist ideell so vollkommen gleichgültig wie zufällige Buchstaben des Alphabets, aus denen sich ebenso leicht das Wort „Faschist“ wie das Wort „Demokrat“ zusammensetzen lässt.“<sup>11</sup>* Vielleicht kann man die Widmung in dem Jahrzehnte nach ihrem Austausch erschienenen Katalog als eine Art Postscriptum lesen, das zeigt, dass sich die Einstellungen beider Künstler im Grunde doch glichen.

Das Projekt der internationalen Künstlersiedlung lässt sich als Ausdruck des Glaubens an die Möglichkeit verstehen, eine Welt durch zeitgenössische Kunst wiederaufzubauen. Diese Perspektive öffnet eine dritte Sichtweise auf das Konzept – ihre Betrachtung als Grundlage von Boguszs weiterem Schaffen. Nach Beispielen dafür, wie der Künstler die Idee in seiner künstlerischen Praxis nach dem Krieg umsetzte, muss man nicht lange suchen – zusammen mit den Zeichnungen aus Mauthausen

<sup>6</sup> Paul B. Jaskot, *The Architecture of Oppression: The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy*, Routledge, London 2000, S. 132–139.

<sup>7</sup> Ebd., S. 134.

<sup>8</sup> *Marian Bogusz: Wzje architektoniczne...*, op. cit., S. 1 [aus dem Poln. d.Ü.]

<sup>9</sup> Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007, S. 89; dt. Ausgabe: *Die Aufteilung des Sinlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, b\_books, Berlin 2006.

<sup>10</sup> »Ästhetische Bildung« soll die Art und Weise entwickeln, wie wir die sinnlich wahrnehmbare Welt bewohnen, um Menschen zu Formen, die zu einem Leben in einer freien politischen Gemeinschaft fähig sind. Darauf ist die Idee der Modernität gegründet als eine Zeit, die für die Ausarbeitung materieller Formen menschlicher Existenz bestimmt ist, in der der Mensch in der Latenz verbleibt. Auf dieser Grundlage lässt sich feststellen, dass die »ästhetische Revolution« eine neue Vorstellung der politischen Revolution als materielle Realisierung der menschlichen Gemeinschaft geschaffen hat, die bislang nur in der Sphäre der Ideen existiert., ebd., S. 88-89

<sup>11</sup> Tadeusz Borowski, *Kob, trójkąt i rozstrzelany człowiek* [Kreis, Dreieck und erschossener Mensch], „Przegląd Akademicki“ 1947, Nr. 8, S. 17.

präsentierte er Pläne einer Künstlersiedlung, die in der Nähe von Skiemiewice, in Rawka entstehen sollte. Die Konzeptionsskizzen zeigen Pläne einzelner Häuser, die in spiralförmiger Anordnung im Wald verteilt sein sollten. Die Form der Gebäude war, ähnlich wie in den früheren Entwürfen, modern. Wie im Mauthausen-Projekt waren gesonderte Gebäude für die verschiedenen Disziplinen vorgesehen und die umgebende Natur war integraler Bestandteil der Architektur.

Dieses Mal sollte das Projekt realisiert werden, es wurde sogar den lokalen Entscheidungsträgern vorgestellt. Aber das Protokoll des Treffens beider Seiten zeugt von Verständigungsschwierigkeiten zwischen den Beamten und den Künstlern. Die Künstler gingen davon aus, dass der Vertreter der lokalen Autoritäten die Initiative z.B. hinsichtlich des Standorts der Siedlung ergreifen würde, er hingegen erwartete die Vorlage konkreter Bewirtschaftungspläne für das Gelände. Irgendwann wurde deutlich, dass die Standortfrage zumindest unklar war, und der Regierungsvertreter gab bekannt: „Wir sind in Rawka, obwohl es einen Ort diesen Namens nicht gibt, denn einzig und allein am Bahnhof befindet sich so eine Aufschrift. Hier, in der Umgebung von Skierniewice, planen wir im Bereich der Stadtplanung eine Stauung des Flusses Rawka [...]“<sup>12</sup> Diese Anekdote verweist, neben ihrem humoristischen Gehalt, auf ein grundlegendes Problem, nämlich der fehlenden Verwurzelung von Boguszs Projekten in der gesellschaftlichen und politischen Realität. Seine architektonischen Einfälle sind von ungebrochener Antizipation und Erwartung an die Zukunft gekennzeichnet, selbst das scheinbar in einer sehr konkreten Situation verhaftete Siedlungsprojekt in Mauthausen geht schwingvoll darüber hinaus und versetzt die historische Erfahrung in eine überzeitliche Welt der Utopie.

Analoge Tendenzen zum großzügigen Überschreiten bestehender Gegebenheiten zeigen auch andere Projekte des Künstlers aus den 1970er Jahren. Ein Beispiel ist das Konzept eines Dorfumbaus, das er für ein Symposium in Łosiów in der Wojewodschaft Opole 1972 entwarf. Die Ausgangsfrage des Symposiums entsprach voll und ganz Boguszs Sensibilität und seinem Konzept von der Veränderbarkeit des Leben durch Reorganisation von Raum. Einer der Organisatoren, Tadeusz Żurowski, beschrieb die Veranstaltung im Katalog mit den folgenden Worten: „[...] das wertvollste Ergebnis des Symposiums ist, dass eine Gruppe von Künstlern den komplexen Versuch unternahm, künstlerisch in das Leben des Dorfes und seiner Bewohner nicht mittels traditionelle Malerei oder Bildhauerei einzugreifen, sondern durch die Umgestaltung der gesamten Umwelt des Menschen – das Haus und die Siedlung, wo er wohnt, das Wirtschaftsgebäude, in dem er arbeitet, der Park, in dem er sich erholt. Diese entsprechend der Anforderungen an Ästhetik und Funktionalität gestaltete Umwelt soll dem zeitgenössischen Bewohner des Dorfes helfen, sein inneres Leben reicher zu machen, soll der Entwicklung seiner schöpferischen Kräfte dienen. Das ist zugleich eine völlig neue Sichtweise auf die Rolle der Kunst und des Künstlers.“<sup>13</sup> Żurowskis Schlussfolgerungen stimmen mit dem weiter oben zitierten Verständnis von moderner Kunst als „formale Selbstorganisation des Lebens“ überein, das auch Boguszs künstlerische Praxis bedingt.

Gemeinsam mit dem Künstler Wincent Maszkowski und dem Bildhauer Tadeusz Wencel entwarf Bogusz Häuser für die Bewohner von Łosiów. Ihre Form orientierte sich an für das Landleben typischen Formen wie Bienenstöcke und Windmühlen, wodurch sie wie strohgedeckte Rundtürme aussahen. Den Gestaltern zufolge war es unabdingbar, keine rechte Winkel zu verwenden, die sie als Charakteristikum städtischer Bauweise ansahen, die gewölbte Form der Häuser sollte Assoziationen mit natürlichen Formen wecken.<sup>14</sup> Für den Bau sollten Glas und natürliche Materialien verwendet werden wie Holz und Stroh. Die ganze Anlage sollte von Obstbäumen umstanden sein, die die Landschaft verschönern würden, deren Pflege und Nutzung aber auch „Freizeitbeschäftigung für die Bewohner“ sein solle.<sup>15</sup> Als Inspirationsquelle nannten die Künstler die Arbeiten Kasimir Malewitschs; in der Tat kann man in den von ihnen vorgeschlagenen Formen Ähnlichkeiten zu früheren Arbeiten des russischen Konstruktivisten erkennen, die Leben und Arbeit von Bauern darstellen.

Im Zentrum der Wohnsiedlung sollte es auch einen speziellen Garten für Kinder und Jugendliche nach den Prinzipien des Arztes Henryk Jordan geben, der in ungewöhnlicher Weise die Ruinen der früheren Bebauung integriert: „Dieser Garten soll aus den Erdfurchen und dem Schutt der Relikte der früheren Bebauung und durch seinen geschichteten und muldenförmig angelegten Aufriss im Winter zum Rodeln genutzt werden können und im Sommer als Ort körperlicher Ertüchtigung und zum Basteln und Bauen [...]“<sup>16</sup>. Dieses Zitat veranschaulicht die Perspektive, aus der die Gestalter ihr Projekt betrachten, nämlich nicht nur mit Blick auf die Zukunft. Der in der Beschreibung umrissene Horizont öffnet sich auf eine Zeit hin, die man Zukunft nach der Zukunft nennen könnte, und die sich auf den

<sup>12</sup> Międzynarodowe Osiedle Twórców w Rawce [Internationale Künstlerkolonie in Rawka], Gesprächsnotiz aus dem Privatarchiv Wiesław Sokółowskis.

<sup>13</sup> Tadeusz Żurowski, *Symposium Łosiów-72*, In: *Symposium Plastyczne Łosiów-72*, Hg.: Edward Pochroń, Illustr.: Marian Bogusz, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, Opole 1972, o.S.

<sup>14</sup> „Man muss die Kultur des Wohnens von biologischen Formen her denken und den rechten Winkel als Ausdruck städtischer Zivilisation eliminieren. Die neue Wohnsiedlung sollte eine lockere Bebauung haben. Die Wohnhäuser werden zwischen Obstbäumen stehen. [...] Baumaterial sollten Holz, gepresstes Stroh und Glas sein [...]“

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> *Plan Symposium Łosiów-72*, „Opole“ 1973, nr 2(34), S. 6–7.

Moment bezieht, wenn das Projekt bereits realisiert ist, und die einst existierenden Gebäude der Entropie erlegen sind und zu einem Spielplatz umgewandelt wurden.

Außer den Häuserentwürfen postulierten die Künstler auch die Schaffung eines speziellen „Erholungsstreifens“, wo inmitten der Natur Gegenstände aus dem Dorfmuseum ausgestellt wären; das gesamte Areal stellten sie sich auch als Ort für Treffen und aktive Erholung vor.<sup>17</sup> Der nächste Projektabschnitt war die von Danuta Weberska, Jolanta Zdrzak und Bogusz gestaltete visuelle Kommunikation für das Gebiet der Gemeinde Łosiów.<sup>18</sup> Die Formen der Schilder leiteten sich von Objekten aus Dorfleben und Landwirtschaft her, wie eine Scheibenegge oder eine Papierwindmühle. Die von den Künstler erarbeiteten Formen sollten jedoch nicht als typische Schilder oder Informationstafeln verwendet werden, sondern als freistehende, bewegliche Skulpturen: „Diese Schilder in Gestalt bunter Mobilé-Skulpturen aus Holz oder Metall, die sich im Wind bewegen, werden die folgenden Funktionen erfüllen: die Papierwindmühle [...] als Symbol für Wetter und Spiel soll die Wohnsiedlung kennzeichnen, das Areal für Freizeit und Erholung. [...] Die Scheibenegge [die Skulptur entstand aus strahlenförmig angeordneten Scheiben, die sich im Wind drehen] dient der Bezeichnung des Verwaltungszentrums [...] der Gemeinde Łosiów.“<sup>19</sup>

In den siebziger Jahren und später entwarf Bogusz viele ähnliche utopische Projekte für den öffentlichen Raum von Städten und Dörfern, die durch eine Reorganisation des täglichen Habitus auch die zwischenmenschlichen Beziehungen und die Art und Weise verändern würden, wie der Mensch sich zur Welt der Dinge und zur Natur verhält. Ein weiteres Beispiel dafür ist sein Projekt für das Symposium in Otmuchów (1974/75). Besondere Bedeutung jedoch hat, vor allem im Kontext der Idee der Künstlersiedlung in Mauthausen, eine Arbeit, die er 1971 in Nürnberg realisierte. Bogusz nahm damals an dem internationalen *symposium urbanum* teil, das anlässlich des Dürer-Jahrs stattfand. Aufgabe der zahlreichen Künstler, die damals nach Nürnberg kamen, war es, Skulpturen für den Stadtraum zu schaffen. Bogusz realisierte zwei Projekte: eine Raumskulptur auf dem Universitäts-campus in Erlangen<sup>20</sup> und das Mobilé für Nürnberg. Dieses zweite war, ähnlich wie das für Łosiów entworfene Mobilé, eine bewegliche Skulptur, die ursprünglich in einem belebten Teil der Stadt in der Pfannenschmiedgasse ihren Platz aufgestellt wurde.<sup>21</sup> Die Arbeit bestand aus einem Granitblock von beeindruckenden Ausmaßen, den die Firma Granitwerke Henschel für das Symposium gestiftet hatte.<sup>22</sup> Bogusz schnitt daraus ein leicht zur rechten Seite hin gebogenes Rad. Durch das gebogene Profil entstanden Spiele von Licht und Schatten auf der ungleichmäßigen Oberfläche der Skulptur, deren deutlich sichtbare und tiefe Kerben teils durch die maschinelle Bearbeitung des Steins entstanden waren, teils mit der Hand herausgemeißelt wurden. Das senkrecht aufgerichtete Rad drehte sich um seine vertikale Achse, die Bewegung der Skulptur sollte den Strom der daran vorbei flanierenden Passanten widerspiegeln.

In der Skulptur setzte Bogusz den schon aus seinen früheren Arbeiten bekannten Gedanken der beweglichen Strukturen um, die den öffentlichen Raum neu organisieren und die Betrachter aktivieren sollten. Das hier verwendete Material und die Positionierung der Skulptur verweisen jedoch auf noch weitere Bedeutungen und auf die Vergangenheit, die des Künstlers ebenso wie die der Stadt Nürnberg. Die Häftlinge in Mauthausen bauten den Granit ab, der als Baumaterial der monumentalen Entwürfe Albert Speers wie das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg verwendet wurden.<sup>23</sup> Einer der Hauptideengeber des *symposium urbanum*, der österreichische Künstler Karl Prantl, hatte Anfang der siebziger Jahre, mit den großen Granitblöcken zu arbeiten begonnen, mit denen die so genannte Große Straße gepflastert war – die Hauptachse des Reichsparteitagsgeländes.<sup>24</sup> Prantl, der den Stein als einen Zeugen der Geschichte behandelt und zugleich die Herkunft des Steins erinnert, begann illegal Skulpturen auf dem Gelände der Großen Straße zu schaffen. In die Ecken einiger Steine schlug er kleine Vertiefungen, in denen die tieferen Schichten des Granits sichtbar wurden.<sup>25</sup> Diese Intervention wurde erst Ende der achtziger Jahre im Zuge von Konservierungsarbeiten am Objekt entdeckt.<sup>26</sup> Bogusz legte ebenfalls die Arbeitsspuren am Stein frei, und hob die maschinell entstandenen Kerben durch zusätzliche manuelle Bearbeitung hervor. Die raue Oberfläche seiner Skulptur steht im Kontrast zu der glatten und ebenmäßigen Oberfläche der Steinblöcke, aus denen das Reichsparteitagsgelände gebaut ist. Man kann den Gestus des Künstlers daher als Versuch lesen, in das Material Granit ein Gedenken einzuschreiben an die Opfer der Konzentrationslager, die bei der Arbeit in Steinbrüchen ums Leben kamen.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> *Symposium Plastyczne Łosiów-72...*, op. cit.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Vgl. [www.uba.uni-erlangen.de/kunst/k813.03.html](http://www.uba.uni-erlangen.de/kunst/k813.03.html), Zugriff: 14.05.2018.

<sup>21</sup> Heute befindet sich die Skulptur auf dem Hallplatz in Nürnberg.

<sup>22</sup> *Das Dürer-Jahr 1971 – Die Kunstobjekte in der Nürnberger Altstadt*, [https://www.nuernberg.de/imperia/md/baureferat/dokumente/ref6/symposiumurbanum\\_40\\_altstadt.pdf](https://www.nuernberg.de/imperia/md/baureferat/dokumente/ref6/symposiumurbanum_40_altstadt.pdf), Zugriff 14.05.2018.

<sup>23</sup> Vgl. Nicolaus Wachsmann, *KL: A History of the Nazi Concentration Camps*, Farrar, Straus and Giroux, London 2016, S. 163–165.

<sup>24</sup> Sharon Macdonald, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, London 2010, S. 111–114.

<sup>25</sup> Ebd., S. 113.

<sup>26</sup> Ebd., S. 111.

In Dresden wurde die Frage "Was vermag Kunst als Sprache der Freiheit in Zeiten des Ressentiments" in einem gemeinsamen Workshop entwickelt, zu dem das Kunsthaus Dresden eingeladen hatte. Unser Dank für die Teilnahme geht an: Karl Siegbert Rehberg, Soziologe, Dresden, Justus H. Ulbricht, Historiker, Dresden, Svea Duwe, Künstlerin, Dresden, Manaf Halbouni, Künstler, Dresden, Robert Thiele, Vermittler und Kurator, Dresden, Daniela Hoferer, Künstlerin und Kuratorin, Dresden, Christiane Mennicke-Schwarz, Kuratorin, Dresden, Eva Meyer, Philosophin, Berlin, und Ulla Heinrich, Kuratorin, Dresden.

## Leihgaben



## Wir danken weiter für Leihgaben von

Armelle Dłubak, Christine Sekal, Andrzej Skozyklas, Wiesław Sokołowski, Barbara Wojciechowska, Biblioteka Sejmowa

## In Zusammenarbeit mit



## Gefördert durch die Homann Stiftung



---

Kunsthaus Dresden  
Städtische Galerie für Gegenwartskunst  
Rähnitzgasse 8, D-01097 Dresden  
[www.kunsthausdresden.de](http://www.kunsthausdresden.de)  
Di-Do 14-19 Uhr, Fr-So 11-19 Uhr, Fr Eintritt frei  
Jeden Freitag Führung 16.30 Uhr

---

Museum der  
Landeshauptstadt  
Dresden



Dresden.  
DRESDEN