**Drittes Reich in der Kunst der III. Republik Polen**

Der Fall „Die Nazis“ von Piotr Uklanski und „Arbeitsdisziplin“ von Rafał Jakubowicz

Piotr Bernatowicz

In der letzten Zeit scheinen die Dämonen der polnisch-deutschen Geschichte schon wieder außer Kontrolle zu geraten. Die Büchse der Pandora wurde unauffällig geöffnet und das vom Gott der Geschichte gewebtes Unheil fängt nochmals an, aufs neue zu spuken.

Präzise gesagt: es war keine zufällige Neugier, sondern zynische Pragmatik, die die Politiker angespornt hatte, diese gefährlichen Spielzeuge anzufassen. Am deutlichsten hat es die Kampagne vor den Präsidentenwahlen 2005 gezeigt. Die anfangs in den Wahlprognosen führende Stelle eines der beiden führenden Präsidentschaftskandidaten Donald Tusk, ist rapide abgestürzt, nachdem die Vergangenheit seines Großvaters ans Licht gebracht wurde. Einer der Mitarbeiter des durch die populistisch-konservative Partei PIS (Recht und Gerechtigkeit) unterstützten Widersachers Lech Kaczyński hat im Gespräch mit dem Journalisten der Wochenzeitung „Angora“ erwähnt, Tusk`s Großvater hätte angeblich der Wehrmacht angehört[1]. Diese Äußerung hat beinahe zu einem medialen Beben geführt und die Formulierung „Großvater in der Wehrmacht“ wurde äußerst populär und hat zur Wahlniederlage Tusk`s beigetragen.

Dieses Ereignis hat zugleich gewisse, neue und unfaire Verhaltensform in die Wahlkampagne eingeführt. In polnischer, politischer „Kultur“ ist es üblich, antisemitische Einstellungen zu verwenden, indem auf die wirkliche oder vermeintliche jüdische Abstammung gegebenen Politikers hingewiesen wird. Es hat schon einmal Tadeusz Mazowiecki, den ersten Ministerpräsidenten der III. Republik Polen und neulich Marek Borowski betroffen. Zum ersten Mal aber ist es dazu gekommen, dass man sich auf die Beziehungen der Familie eines Kandidaten mit Nazis berufen hat. In diesem Zusammenhang waren die von Tusk zur Schau getragenen regen Kontakte mit deutschen Politikern, eingeschlossen der künftigen Bundeskanzlerin Angela Merkel, begünstigend. Die Mitarbeiter von Kaczyński haben also das in der polnischen Bevölkerung steckende Ressentiment ausgenutzt.

Stellen wir gewagt eine These auf, dass die Kunst den konkreten Lösungen der Politiker zuvorkommt und sie ihnen unbewusst zeigt, kann im Kontext der erwähnten Wahlmethode die Ausstellung „Die Nazis“ von Piotr Uklański, die im Herbst 2000 in Warschauer Galerie Zacheta stattgefunden hat, genannt werden. Der seit 1991 in New York lebende, polnische Künstler hat eine Installation von einzelnen 164 Farb-Schwarzweiß-Fotos gezeigt, welche die aus Plakaten, Broschüren oder direkt aus den in verschiedenen Ländern und in verschiedener Zeit entstandenen Filmen zum Thema des zweiten Weltkriegs ausgewählten Fragmente dargestellt hatte. Jedes Foto stellt ein Porträt, vom Kopf bis zu Schultern, bekannter Schauspieler in Naziuniformen dar. Unter ihnen gibt es Klaus Kinsky, Clint Eastwood, Marlon Brando, Ralph Fiennes, Christopher Plummer, Daniel Olbrychski, Kazimierz Mikulski, Jean Paul Belmondo und sogar Ronald Reagan, den das Spiel in einem Naziuniform nicht gestört hat, Staatspräsidenten zu werden. Wer von den Liebhabern des gegenwärtigen Kinos hat (wenigstens) nicht einmal im Naziuniform gespielt? – möchte man sich fragen, indem man sich die in der Form eines Frieses angelegte Bilder anschaut, die aus einem Filmkontext in einen anderen versetzt wurden und sich dadurch einem Legitimationsporträt der Schauspieler selbst, angeglichen haben. Hier erscheint nämlich das erste mit der Arbeit von Uklanski verbundene Hauptproblem, die zum ersten Mal 1998 in Photographers`Gallery in London (später u.a. in Berliner Kunst Werke) ausgestellt wurde.

Vor der Uraufführung der Ausstellung hat die Londoner Galerie einen u.a. an die Medien gerichteten Brief verschickt, in dem sie vor dem kontroversen Thema warnte, mit der Vorbemerkung aber, die Ausstellung hätte keinen Skandal zum Ziel[2]. Laut den Versicherungen der Veranstalter hatten sie gar keine Absicht, den Nationalsozialismus zu idealisieren oder zu verherrlichen. Das in dem Brief gebrauchte Wort „glamourising“ betrifft das Hauptmerkmal der Uklanski`s Installation. Seine Nazis sind reizvolle, bezaubernde (glamour), charismatische und anmutsvolle Männer, die keinesfalls mit der größten Verbrechergruppe in der Geschichte assoziiert werden.

„*Habt ihr irgendwann mal das Bild von Heinrich Himmler gesehen*?“ – fragt April Lamm in der Rezension der Berliner Ausstellung „Die Nazis“ – *„Der Typ hat da wie eine ekelhafte Birne ausgesehen. Oder noch schlimmer, wie eine Birne ohne den Nacken. Solche Schauspieler wie Klaus Kinsky, Clint Eastwood, Marlon Brando, Ralph Fiennes – werden nie so schlecht aussehen“.*

Sie spielen aber für uns die Geschichte und gestalten ihr Bild. So sind die Regeln, so ist die Macht von Hollywood und der Massenkultur. Eben das drückt wohl die Uklanskis Installation aus, der, wie er selbst sagt, die Nazis im Kino kennengelernt hat. Sie existiert auf ein paar Ebenen, die von der britischen Kritikerin Kate Bush[3] folgendermaßen charakterisiert wurden: *„(Die Ausstellung von Uklanski) kann einfach als ein fotografisches Archiv der Filmmetapher der Nazis als böse Typen abgelesen werden, als visuelle Anthologie der besser oder schlechter erkennbaren Bilder, die im Umlauf der Popkultur funktionieren, grausam (Yul Brenner in „Triple Cross"), sexy (Ralph Fiennes in Schindlers Liste) oder völlig unwahrscheinlich, wie Leonard Nimoy in der 52. Folge von „Startrek". Auf der anderen Ebene kann sein Werk allegorisch gesehen werden, als Kommentar zum Ende der Geschichte, der Zeit, wenn die tatsächlichen Ereignisse zu uns als entlehnt gelangen. Auf der anderen noch berührt sie die viel finstere Wahrheit: einen tiefen und dauernden Reiz der Ästhetik des Faschismus als endgültige Form fetischisierender Macht".*

Auf dieser letzten Ebene schreibt sich die Uklanskis Ausstellung in die Reihe künstlerischer Projekte ein, die die Kraft des Faschismus als signifiant der Macht untersuchen. Die Erwähnung der Werke von amerikanischen Minimalisten, Arbeiten von Walter de Maria, wie „Museum Piece" (1966-67) der aus dem polierten Aluminium gestalteten Skulptur in Form des Hakenkreuzes oder das berühmte Plakat von Robert Morris, das seine Ausstellung in Castelli/ Sonnabend Gallery 1974 angekündigt hat, auf dem ein halbnackter Künstler mit Nazihelm auf dem Kopf, einer Metallhalsung und befestigter, massiver Kette zu sehen ist, schwächt die Originalität und Neuartigkeit der Uklanskis Arbeit zweifelsohne ab, zeigt aber auch gewisse Problematik solcher Veranstaltungen, ämlich die Vieldeutigkeit der Einwirkung dieser Arbeiten, in den der Künstler bewusst mit faschistischen Bildern spielt. Im Hinblick auf die vorstehend genannte Arbeit von Morris schreibt davon Susan Sontag[4]. Mit seinem Werk trägt der Künstler – gewollt oder nicht – zur Neutralisierung der Naziästhetik, zur Verbreitung dieser Emblematik bei und verstärkt ihre Anwesenheit in der Sphäre der Pop-Kultur. Im ähnlichen Ton wird das Essay von Lisa Saltzman „Avangarde und Kitsch noch einmal. Über die Ethik der Repräsentation", das die Ausstellung Mirroring Evil in The Jewish Museum in New Jork 2001 begleitet hat, wo auch die Uklanskis Arbeit ausgestellt wurde. Schaut man zurück, war der aus der Photograh`Gallery versandte Brief nicht nur eine Versicherung vor eventuellen Vorwürfen, Faschismus zu propagieren oder ein Marketingspiel, das die mediale

Aufmerksamkeit der Medien zu erhöhen, sondern auch eine nachdrückliche Bestimmung, wie die Arbeit sollte verstanden und interpretiert werden.

Die Galerie Zacheta, die beschloss, die Arbeit von Uklanski auszustellen, hat ähnliche Maßnahmen nicht unternommen und unbeantwortet bleibt, ob das den verursachten Skandal verbeugen konnte. Spricht man vom Skandal, denkt man unumgänglich an etwas Negatives, was die Arbeit eher schadet als ihr hilft, an etwas, wovor man sich besser schützten sollte. Geht es um das Schaffen solcher Art aber, in dem - wie Bush schreibt - die Bedeutung eher im Geiste des Zuschauers als in der Arbeit selbst steckt, wird der Skandal zur verstärkten Wahrnehmungsform, die den Arbeitssinn gestaltet. Im Falle der Uklanskis Ausstellung kam es zu eigenartiger Reaktion, die zur künstlerischen Form an sich wurde. Der polnische Schauspieler, Daniel Olbrychski, dessen Photo im Uniform eines deutschen Soldaten unter anderen in der Exposition zu sehen war, betrat die Galerie nach ihrer Eröffnung in Begleitung von einem Kameramann und Fotografen. Zum Entsetzen des Personals von „Zacheta“ zog er einen unter dem Mantel versteckten Säbel heraus und zerschnitt sein Konterfei, außerdem die Porträts anderer, wie Stanislaw Mikulski, Jan Englert und Jean-Paul Belmondo. Nach seinen späteren Erklärungen wurde er dazu befugt.

Über die Geste des Künstlers wurde laut diskutiert, was sicherlich zur vergrößerten Interesse an der Ausstellung führte. Die Diskussion hat verschiedene Probleme betroffen. Erstens, ob Piotr Uklanski berechtigt war, das Bild des Künstlers ohne seine Bewilligung zu gebrauchen[5]. Diese Spur der Diskussion hat in die Richtung geführt, die Grenzen in der Gegenwartkunst und die Verantwortung des Künstlers in Erwägung zu ziehen. Es wurde auch der künstlerische Status der Uklanskis Arbeit ins Wanken gebracht. Viele Kritiker, dabei die Kunsthistoriker, haben behauptet, Olbrychski hätte nur einige Reproduktionen vernichtet, was nicht der Rede wert wäre[6]. Dieses Argument wurde vor allem im Kontext der Ansprüche des Ausstellungskurators Adam Szymczyk und der damaligen Direktorin der Galerie Zacheta, Anda Rottenberg angeführt, die auf den konkreten Wert der Arbeit (60.000$) hingewiesen und angekündigt haben, Anzeige beim Gericht zu erstatten (wovon man sich letztendlich zurückgezogen hat).

Schließlich hat man dem Künstler auch vorgeworfen, dass er die in der Ausstellung dargestellten Schauspieler mit wirklichen Nazis identifiziert hat. Der Grundnachteil der Arbeit war mangelnder Kommentar, der dieser Ausstellung hätte begleiten sollen,

um der Auslegung Richtung zu bringen und das Rollenverständnis zu vereinheitlichen. Die Stimme von Jacek Woźniakowski wäre hier repräsentativ:

*„Versuchen wir vier aus mehreren, typischen Rollen aufzuzählen, in denen der einen SS-Mann spielender Schauspieler auftreten kann:*

*Ein mit dem meist zutreffenden, obgleich primitiven, Stereotyp übereinstimmender SS-Mann: ein Ungeheuer in der Menschenhaut, vom Biest zum heimtückischen Elegant, vom abgestumpften Beamter zum Sadist usw.;*

*Ein durchschnittlicher SS-Mann als eine positive Gestalt. Heutzutage kaum zu denken.*

*Ein mindestens ab und zu positiver SS-Mann, manchmal nur in einer unerwarteten Reaktion, als ein Ausnahmefall in dieser bestialischen Institution, in der er dient, mt den offenbar verschiedenen Abtönungen, vom blinden Soldaten, dem die Schuppen von den Augen fielen, bis zum gegenwärtigen Konrad Wallenrod.*

*Ein zeitweilig für einen SS-Mann umgekleideter Offizier der angelsächsischen Geheimdiensten.*

*Es genügt vielleicht aufzuzählen, um festzustellen, dass ein kommentarloses Auftreten eines Filmschauspielers im Naziuniform, absolut nichts von seiner Rolle spricht und nicht erlaubt, allgemeine Schlussfolgerungen zu ziehen, die den Sinn dieser Rolle, Intentionen des Regisseurs oder des Drehmannes und auch emotionale Gewohnheiten des Publikums betreffen könnten, kurz und bündig, was eine Chance zu irgendeiner Reflexion gäbe.“*[7]

Betrachtet man diesen Kommentar genauer, wird es deutlich, dass eigentlich ein Postulat gestellt wurde, die Uklanskis Arbeit sollte entwaffnet und vernichtet werden. Wählte der Künstler ein uniformiertes Format aber aus und stellte die 164 Abbildungen in einer Reihe, tat es darum, um sie aus dem Urkontext herauszulösen, um vielmehr die Ähnlichkeiten und gemeinsame Eigenschaften zu zeigen, die aus visueller Schicht, abgesehen von den Intentionen der Schauspieler und Regisseure, hervorgehen. Folgt man den Bemerkungen von Wozniakowski sollte die Arbeit zerlegt werden oder lieber gar nicht gemacht werden.

Im Grunde genommen berührt der Kritiker den Sinn der Olbrychskis Reaktion. Nachdem der Schauspieler, der in Claude Lelouchs „Les Uns et les Autres“ („Ein jeglicher wird seinen Lohn empfangen“) von 1981 einen NS-Major gespielt und sein aus diesem Film herausgelöstes Bild erblickt hatte, wurde ihm die außerintentionale Bedeutung, welche sein Spiel zur Folge hat, klar. Laut den Mechanismen der

Massenkultur, die im Falle dieser Arbeit die Handlung des Künstlers metaphorisch verkörpern, kann das Bild eines Schauspielers auch ohne den Zusammenhang und Kommentar funktionieren. Denken wir hier an Jean Baudrillard und seine Konzeption der Simulakren, in der in dem Mittelpunkt die Beobachtung steht, dass ein Bild in der Gegenwartskultur keine Widerspiegelung oder Täuschung der Wirklichkeit ist, sondern zur Wirklichkeit an sich[8] wird. Das Bild eines Schauspielers, der in einem zum Bestandteil der Massenkultur gehörenden Film einen Nazi spielt, wird, gewollt oder nicht, mit ihm identifiziert werden. In diesem Zusammenhang ist das Bekenntnis des Schauspielers symptomatisch, der während eines Abends patriotischer Lieder von einer Teenagerin ganz ernst nach seiner Zugehörigkeit zur Naziarmee gefragt wurde. Diese Frage hat heftige Reaktion des Schauspielers hervorgerufen, der – nach Bogusław Deptuła – „*den Säbel von Kmicic und ein Fernsehteam mit sich nahm und beschloss, anhand ihrer Ordnung zu machen, falschen Verdacht zu zerstreuen, sich von ihnen ein für allemal abzutrennen!*“[9]

Und eben! Der Schauspieler hat nicht nur sein falsches Bild vernichtet und mit dieser ikonoklassischen Reaktion, Mechanismen der Massenkultur verleugnet, er hat es auch auf eine bestimmte Art und Weise gemacht. Indem er den Säbel gezogen hat, hat er sich auf sein anderes, mediales Bild berufen. Olbrychski wird in Polen vor allem mit Andrzej Kmicic, dem Haupthelden des Romans von Henryk Sienkiewicz „Potop“ (Sintflut) verbunden, der 1974 von Jerzy Hoffmann verfilmt wurde. Der Film von Hoffmann wurde ein Ersatz der Massenkultur in Jahren des Realsozialismus und eine sozialistische Version der Hollywooder Megaproduktionen. Er hat zugleich eine ähnliche Funktion ausgeübt, für die der Roman von Sienkiewicz vor hundert Jahren geachtet wurde. Er hat die Herzen der Polen ermutigt, indem er die bewegten Zeiten des siebzehnten Jahrhunderts der Großen Adelsrepublik in die Erinnerung gebracht hatte. Die damals von Daniel Olbrychski kreierte Rolle eines typischen polnischen Sarmaten, der ein ungebärdiger Individualist war, schließlich aber mit voller Aufopferung seine Heimat verteidigt hat, war so suggestiv, dass die Eigenschaften der gespielten Person im allgemeinen Bewusstsein auf den spielenden Schauspieler übertragen wurden. Olbrychski bemüht sich also, mit Hilfe der sorgfältig vorbereitenden Reaktion, zwei vermittelte, mediale Bilder gegenüberzustellen: das Bild von Olbrychski-Kmicic - eines polnischen Patrioten, sollte das Bild von Olbrychski-Nazi wegwischen. Es ist dabei interessant, dass sich alles zugunsten der Medien im Kameralicht abspielt, was zur Folge hat, dass die Grenze zwischen der

Wirklichkeit und der durch die Massenmedien vermittelte Welt noch mehr verschwommen ist.

An dieser Stelle wird nicht nur symbolisches Bild eines ungebärdigen polnischen Schlachtschitzes hervorgerufen. Es führt auch auf das Bild des Angriffs der mit Säbeln gerüsteten Kavalleristen gegen den Nazis, genauer gesagt gegen den deutschen Panzern, in „Lotna“ von Andrzej Wajda, der Verfilmung der Novelle von Wojciech Żukrowski, aus. In der Novelle wurde die Geschichte des Septembers 1939 erzählt. Die Szene eines aussichtslosen Kampfes polnischer Kavallerie, die mit Säbeln gegen die Tankpanzer bewaffnet war (was übrigens laut vielen Historikern in Frage gestellt wird), wurde nicht nur zum Symbol der Zivilisationsverspätung Polens gegenüber dem Westen. Sie hat auch das stereotypische romantische Gemütsart Polen gezeigt, derer Verteidigungseifer auch in hoffnungslosen Situationen nicht vergeht und sie zu bravourösen Taten der elementaren Logik zuwider, zwingt.

Der Olbrychskis Auftritt hat ohne Zweifel auch solche Assoziation in Gang gebracht, zumal, weil er gegen „die Nazis“ gerichtet war. Es ist auch von Bedeutung, die Reaktion der Staatsbehörden zu verfolgen, die sich im Streit mit dem Vorstand der Galerie deutlich auf die Seite des Schauspielers gestellt haben, wodurch die vorher erwähnten Stereotypen verstärkt und ihre Anwesenheit mit eigener Autorität sanktioniert wurden. Der damalige Kultusminister Michał Ujazdowski, der diese Funktion übrigens auch heute ausübt, hat beschlossen, die Ausstellung mit dem Vorbehalt zu schließen, dass sie wieder geöffnet werden könnte, wenn sie mit einem den Nationalsozialismus eindeutig ablehnenden Kommentar versehen würde. Piotr Uklanski und Adam Szymczyk, der Ausstellungskurator betrachteten diese Forderung als Zensur und zogen die Ausstellung aus der Galerie Zacheta zurück.

Es wäre bestimmt ziemlich wagemutig, auf die einfache Verbindung zwischen dem Skandal wegen der Uklanskis Ausstellung und dem zum Anfang des Textes genannten Wahlkniffes des Wahlstabs von Lech Kaczyński in den letzten Wahlen hinzuweisen. Nichtsdestoweniger sieht man deutlich, dass die Politiker den anlässlich der Ausstellung „Die Nazis“ zum Vorschein gebrachten Mechanismus ausgenutzt haben. Die Verknüpfung des Konkurrenten mit der nationalsozialistischen Geschichte durch seine Familie (wobei hier keine Rolle gespielt hat, dass sein Großvater wie viele anderen Polen aus den Vorkriegsgebieten, die das III. Reich nach dem Einmarsch der deutschen Truppen annektiert hat, gewalttätig in die Wehrmacht eingezogen wurde und dann schnell desertiert hat) war eine

ausreichende symbolische Tatsache, die zur Spannung zwischen dem „einen deutschen Standpunkt“ vertretenden Kandidaten und dem „wahren“ Patrioten, Lech Kaczyński geführt hat. Sein Vater hat übrigens am Warschauer Aufstand teilgenommen, was Kaczyński später zu seinem Propagandainstrument gemacht hat. Kaczyński wurde zum Hauptinitiator der Gründung des Museums Warschauer Aufstands und großer Feierlichkeiten anlässlich dem 60. Jahrestag dieses Ereignisses. Symbolisch gesehen hatte Tusk in den Wähleraugen ein Wehrmachtsuniform angezogen. Anders gesagt: insofern der Skandal um die Uklanskis Ausstellung nicht auf eine ästhetische Neutralisierung des in der Massenkultur funktionierenden Nazi-Bildes hingewiesen hat, aber das Bild eines polnischen Patrioten eben gegenüber den Gestalten in Uniformen aktiviert hatte, so haben die Kaczynskis Mitarbeiter den Konkurrenten mit Vorüberlegung in das deutsche Uniform angezogen, um das patriotische Bild von ihrem Führer zu verstärken.

Die Aufwärmung historischer Ressentiments gehört zum Hauptbestandteil neuer, historischer Politik, die die regierende Partei PiS nach den gewonnenen Wahlen 2005 gestaltet. Die Rückkehr nach der Vergangenheit war aber nicht immer wünschenswert, insbesondere dort, wo das Geld, dessen Quellen in deutschen Konzernen zu sehen sind, große Rolle gespielt hat. Solchen Fall stellt die Posener Ausstellung „Arbeitsdisziplin“ von Rafał Jakubowicz dar. Die Direktorin der Galerie „Arsenał“ in Poznań, wo die Ausstellung des Künstlers stattfinden sollte, hat sie im letzten Augenblick eingestellt. Wir würden fragen: woraus hat sie denn bestanden, dass es unmöglich war, sie zu veröffentlichen?

Der Hauptbestandteil der Ausstellung war ein light-box mit einem Photo vom VW-Werk in Poznan, in Antoninek. Im Hintergrund sieht man den Abendhimmel und vorne eine Umzäunung mit der Stacheldraht versehen. Auf dem Bild dominiert ein hoher Quaderkamin, das sich in der Fabrikarchitektur deutlich unterscheidet, worauf ein VW-Zeichen befestigt wurde. Die Abbildung, die keine Photomontage sondern ein echtes Bild war, erinnert offensichtlich an die Architektur der Konzentrationslager. Das gleiche Bild wurde auf einer Postkarte mit der hinzugefügten Beschriftung „Arbeitsdiziplin“ angebracht. Zum ganzen Entwurf gehört die Vorführung eines Filmes, in dem ein bewaffneter den Eingang zum Gebiet des VW-Werkes schützender Wachmann gezeigt wird.

Obwohl die mit der Ausstellung verbundene Dokumentation bereits lange vorhanden und die auf Auftrag der Galerie und mit ihrem Logo-Zeichen zum Druck vorbereiteten Postkarten fertig waren, hat die Direktorin der Galerie eine Woche vor ihrer Eröffnung, die Veranstaltung abgesagt. Sie hat dem Künstler vorgeworfen, seinen Entwurf zu spät zuzustellen. Die wirkliche Ursache war aber das Dazwischentreten eines VW-Vertreters und Vorstandsmitgliedes, Witold Małachowski, der die Direktorin der Galerie mit der Forderung besucht hat, die Veranstaltung aufzuhalten. Der VW-Vertreter hat über genügende Druckkräfte unter anderem deshalb verfügt, weil die Galerie Arsenał dem Stadtamt Poznań untersteht, das ihre Tätigkeit finanziert. Und das VW-Werk, großer Arbeitgeber in der Stadt, erfreut sich der Gunst der Stadtbehörden, insbesondere des Stadtpräsidenten Ryszard Grobelny. Der Stadtpräsident hat schon früher bei dem Rektor der Kunstakademie in Poznań im Fall Jakubowicz[10] interveniert, nachdem die Postkarten mit dem VW-Werk erschienen sind.

Die Sache trat an die Öffentlichkeit, nachdem die Tageszeitung „Gazeta Wyborcza“ einen Artikel veröffentlicht hat, in dem die Hintergründe der Ausstellungszensur genannt wurden[11]. Sie hat ans Tageslicht nicht nur die Verwaltungsmechanismen der Kultur in einer der größten Städte in Polen gebracht, wo die Interessen einer privaten Korporation das Programm der öffentlichen Galerie beeinflussen können.

Die Arbeit von Jakubowicz hat das Problem des Bildes polnischer Zweigniederlassung eines deutschen Konzerns betroffen, das, paradox, ein Schlüssel wurde, der die Felder historischer Bezugspunkte eröffnet, vorwiegend die ruhmlosen Felder in der Geschichte der Firma und ihre Verbindungen mit dem nationalsozialistischen Regime. Nach dem Buch von Hans Mommsen und Manfred Grieger „Das Volkswagenwerk und seine Arbeiter im Dritten Reich“[12] gehörte der Einsatz von Zwangsarbeitern in der VW-Fabrik zum Ferdinand Porsches Verwaltungsgrundbestandteil, der seit 1937 Mitglied der NS-Partei war. Dank dem Krieg und billigen Arbeitskräften, die hauptsächlich aus der Sowjet Union hergekommen sind, war das VW-Werk eine wirtschaftliche Macht. Die gleich zitierte Richtlinie von Fritz Sauckel, SS-Mitglied und Freund von Porsche, der für die Massendeportationen der Arbeiter verantwortlich war: “Die Fremdarbeiter werden auf diese Art und Weise behandelt, um sie im größten Grad bei minimalen Kosten auszunutzen“ war auch für Ferdinand Porsche nahe.

Nach dem II. Weltkrieg haben die Alliierten die Fabrik der deutschen Mächten übergegeben, die die Korporationsanteile 1988 definitiv losgeworden sind. Der VW "Käfer", das gemeinsame Kind von Ferdinand Porsche und Adolf Hitler wurde zum Symbol des wirtschaftlichen Boom der Adenauer Zeit.

Im Zusammenhang mit diesen historischen Bedeutungen könnte man sich fragen, inwieweit sich die jetzige Arbeitsdisziplin, die sich durch die Umzäunung mit dem Stacheldraht und einen bewaffneten Wachmann symbolisiert, auf dem Gebiet Polen, wo die Arbeiter imstande sind, viel intensiver bei niedrigeren Kosten zu arbeiten, in die in der Fabrik seit ihrer Entstehung aktuelle Strategie der Arbeitsorganisation einschreibt? Die Zensur der Ausstellung deutet auf starke Verbindungen der Geschäftsleute mit der Macht und zerstreut die ziemlich utopische Vorstellung der Unabhängigkeit der wirtschaftlichen und der politischen Bereichen. Der Fall des Dritten Reiches, dessen Grundlage laut den erwähnten Autoren, das Bündnis der Nationalsozialisten mit dem Kapital war (insbesondere der Kraftfahrzeugsindustrie, vorrangig die Rüstungsindustrie), ist recht extrem. Es bedeutet aber nicht, dass er sich nicht wiederholen kann.

Davon überzeugt auch ein anderes Projekt von Hans Haacke, der wegen seinen provozierenden Handlungen bekannt ist. Die Erwähnung seiner Person ist deshalb begründet, weil es sich deutlich auf künstlerische Praktiken von Rafał Jakubowicz bezieht. 1978 hat Hans Haacke im Museum of Modern Art in Oxford seine Ausstellung „A breed apart" präsentiert, in der er an den Handlungen der britischen Automobilkonzern British Leyland Kritik übte, der u.a. solche Wagen wie Jaguar und Land Rover herstellt. Die Ausstellung hat die Tätigkeiten des Konzerns in Südafrika kommentiert, die damals wegen seiner Aparheid-Politik isoliert wurde. Die südafrikanische BL Zweigniederlassung hat mit der Firma Sigma einen Vertrag abgeschlossen, gemäß dem sie ihr die Produktion der zwar luxuriösen, aber wegen den hohen Preisen wenig gewinnbringenden Jaguar-Wagen übertragen hat, wobei die Herstellung der rentablen Land Rover, die an die südafrikanische Polizei und Armee verkauft wurde, für sich behalten hat. Der ganze Vorgang sollte das BL Zurücktreten aus den Aktivitäten in der Südafrika bedeuten, obwohl er in der Wirklichkeit geschäftlich vorteilhaft war, in dem die Missbilligung der Apartheid zynisch für die wirtschaftlichen Ziele ausgenutzt wurde.

Die Arbeit von Haacke hat aus vier Tafeln bestanden, auf denen Fotos von luxuriösen Jaguaren mit Deklarationen der Vertreter des britischen Parlaments und United

Nationen zusammengestellt wurden, in der die südafrikanische Regierung für unmenschliche Behandlungsweise der Arbeiter verurteilt wurde und vier nächste Tafel, mit Reporterfotos von südafrikanischer Polizei, die sich während den Unterdrückungsaktionen der schwarzen Landesbevölkerung den Land Rover mit den BL Werbungsfloskeln bedient haben, die diese legendären in vielen Weltarmeen gebrauchten Fahrzeuge rühmten. Haacke enthüllte die Hypokrisie der Korporation und ihre tatsächliche Beteiligung an der Apartheidunterstützung und Ausnutzung der Sklavenarbeit, um die Herstellungskosten abzusenken.

Jakubowicz hat in seiner Arbeit ähnliche Taktik in Anwendung gebracht. Indem er das visuelle von der Korporation „hergestellte“ Material gebraucht und es im bestimmten Zusammenhang angibt, demaskiert er zynische Mechanismen, die sich unter der Fläche der hochtrabenden Parolen versteckt: im Falle Posener Fabrik ist das Propagandaschlagwort die Sonderaufgabe, neue Arbeitsplätze im deutschen Konzern zu gründen. Im Land, in dem die Arbeitslosenrate 20 % beträgt, kann jeder Arbeitgeber mit der besonderen Behandlung seitens lokalen Behörden rechnen, wobei das Problem der Arbeitsverhältnisse weniger wichtig ist. In der Wirklichkeit geht es also darum, die Auslandsarbeitnehmer am effektivsten bei kleinsten Aufwänden auszunutzen. Historische Assoziationen, die Jakubowicz in seiner Arbeit anwendet, gehören nicht nur zur Vergangenheit, sie werden auch zur suggestiven Warnung vor der Antiutopie der Zukunft.

Die Ausstellung „Arbeitsdisziplin“, die eigentlich dank Medien aufgetaucht ist, scheint, das Postulat von Hans Haacke zu erfüllen, das im Gespräch mit Pierre Bourdieu formuliert wurde: *„In heutiger Welt ist es nicht problematisch, die Stellung in irgendeiner Sache zu nehmen. Das Problem ist, eine Debatte über ein gewähltes Thema hervorzurufen. Um solche Debatte zu veranlassen, ist die Unterstützung der Journalisten und Medien unerlässlich (...), die jetzt eine mächtige Kraft bilden, eine zwischen den Intellektualisten und der Öffentlichkeit gestellte Filterart*.“[13]

Dem Künstler ist es gelungen, Medien zu engagieren. Durch die Veröffentlichung der Sache kam es zustande, eine relativ beunruhigende und nahe Beziehung der öffentlichen Macht mit dem Privatbusiness zu zeigen.

Eine gewisse positive Folge ist, die mit dem Stacheldraht versehene Mauer abzureißen, die die Fabrik umgegeben hat.

Erfolglos blieb jedoch der Versuch, viel wichtigeres Thema zur Debatte zu stellen, und zwar, die Funktionsmechanismen westlicher Korporationen auf den

postkommunistischen Gebieten, wo der Arbeitsmarkt wesentlich billiger ist und die Gewerkschaften und der Arbeitnehmerschutz im Vergleich mit den westlichen Ländern praktisch nicht existiert.

Die hiermit erwähnten künstlerischen Projekte beziehen sich auf die Fragen der Gedächtnisses, sie kommentieren aber zugleich die Gegenwart und den in ihrem Bereich anwesenden historischen Gedächtnisverlust. In der Uklanskis Arbeit sind ihre Quellen die Mechanismen der Massenkultur, bei Jakubowicz – ökonomische Prinzipien großer Korporationen, die durch die Beseitigung ihrer kontroversen Vergangenheit gleichzeitig nicht haften, dass sie nicht zurückkommt. Beide Arbeiten verbindet auch die Tatsache, dass sowohl ihr Thema als auch sie selbst, aus dem allgemeinem Bewusstsein verdrängt und aus den Ausstellungsräumen ausgeschlossen wurden. Es wurde ihnen nicht nur symbolisch sondern auch wirklich der Status der Kunstwerke abgenommen, die in einer Galerie können ausgestellt werden. Es ist kennzeichnend, dass sich die Hauptdiskussion in jedem Fall nicht auf die in der Arbeit besprochenen Problemen sondern auf die Fragen bezogen hat: was ist Kunst und welche Grenzen darf der Künstler nicht überschreiten? Eine Frage drängt sich auf, ob der Mechanismus der Verteilung der ästhetischen Begriffen in der III. Republik Polen den wirklichen Mechanismus der Freiheitsbegrenzung, um wichtige Probleme zu kommentieren, nicht verbirgt, die die Politiker ziemlich spöttisch ausnutzen. Diese Frage kann für eine rhetorische gehalten werden, sie kann aber auch als der Ausgangspunkt zum nächsten Essay werden.

**Übersetzung: Jagoda Laskowska**

.

[1] Angora Nr. 42 (16.10.2005)
[2] Tom Lubbock, Does evil make good art.?, The Independent (London), Aug 18, 1998
[3] K. Bush, Once upon a time in the East: The Art. Of Piotr Uklanski, ArtForum Nov. 2002
[4] S. Sontag „Fascinating Fascism", in: Under the Sign of Saturn, New York 1980
[5] Ähnliches Problem entstand im Zusammenhang mit der Arbeit von Katarzyna Kozyra "Männerbadehaus" vom 1999, im Rahmen dieser die Künstlerin mit dem befestigten Penis in das Badehaus in Budapest einging und Fotos von den dort anwesenden Männern machte.
[6] Äußerung von Barbara Majewska im Rahmen der Diskussion über die Austellung „Die Nazis" und Daniel Olbrychski, Tygodnik Powszechny Nr. 49, vom 3. Dezember 2000
[7] ebenda
[8] Jean Baudrillard, Simulakry i sumulacja (Simulakren und Simulation), Verlag sic!, Warszawa 2005
[9] ebenda
[10] Achiwum Cenzury Współczesnej, Archiv der Gegenwartszensur in Polen: http://www.spam.art.pl/cenzura/index.php?section=wpisy_szczegol&spojenie=1&PHPSESSID=418b95fdf2bb72413510f992dc1 aa8b3
[11] Kunst und Scham, GW 31.Juli – 01. September 2002
[12] Hans Mommsen und Manfred Grieger, „das Volkswagenwerk und seine Arbeiter im Dritten Reich", Econ Verlag, Düsseldorf, 1996
[13] Pierre Bourdieu, Hans Haacke, Free Exchange, Cambridge 1995, S. 21