

## ROMA SENDYKA

*Im Wartesaal zum Heimatland*

### Das Bewohnen

„Zawsze kiedy tutaj wracam mocniej bije serce me, gdy już z dala widzę wieże i znajome domy te; a gdy jestem znów daleko, gdzieś daleko stąd, rośnie we mnie ta tęsknota, aby ujrzeć ten nasz dom (...)"

„Ja, die Heimat, sie ist schön. Die Zukunft liegt in unserer Hand.  
Gott, begrüß mein Heimatland. Ich lebe gern in diesem Land..."  
(Fragment eines Liedes, das in Guttentag gesungen wurde)

Die Werke von Anna Konik sind meistens genau platziert: gemeint ist hier, dass die Künstlerin mit flüssigem, unscharfem, aber hoch präzisem Bild konkrete Räume füllt, die die Rolle eines der Protagonisten übernehmen. In *Our Lady Forever* (2007) wurde ein verlassenes, halb phantasmagorisches Krankenhausgebäude in Cork mit beweglichen Bildern gesättigt, die immer neue Räume umfassten und den Schauplatz für die Handlungen von verlorenen Gestalten im vom kühlen Meereslicht durchfluteten Haus vorbereiteten. In *Villa of the Entranced* (2009-2011) erkundete die Kamera mit eben dieser Aufmerksamkeit die Ecken des Hauses des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Die Wände der Villa Linde schienen, Zeit, Gespräche und Erinnerungen aufzusaugen und auszuatmen. In der neulich in Warschau gezeigten Arbeit *In the Same City, Under the Same Sky...* (2011-2015) traf sich die Künstlerin fünfunddreißig mal mit Frauen in ihren Wohnungen, um sich die Rekonstruktionen von Fluchtgeschichten anzuhören. Diese wurden früher in fünfunddreißig Räumen gesammelt, wo Kriegsflüchtlinge Zuflucht fanden. Die Publikation *A Grain of Sand in the Pupil of the Eye. Video works 2000-2015* (2016)<sup>1</sup> präsentiert die bisherigen Werke von Anna Konik und umfasst andere, subtil verteilte Fäden, die die besondere Bedeutung von Orten bestätigen; zwei provozierend unterschiedliche, doch zugleich überraschend ähnliche Fotografien von Zimmern zur Eröffnung und zum Abschluss des Bandes schaffen einen räumlichen Rahmen und stellen einen besonderen Schlüssel zum Lesen dieser Werke dar.

Anna Konik tritt nicht in den Raum ein mit der Absicht, ihn mit einem unterwerfenden, gebieterischen Blick zu erfassen. Ihre Kamera versucht nicht, die Welt zu beherrschen, sie leistet vielmehr Erkennungsarbeit. Die gefilmten Orte sind manchmal sicher und umfassend (wie in *In the Same City...*), einigermaßen ähneln sie sich einer Bühne (das ist vielleicht ein

<sup>1</sup> vgl. A. Konik, *A Grain of Sand in the Pupil of the Eye. Video works 2000-2015*, Zentrum für Zeitgenössische Kunst Zamek Ujazdowski, Warschau 2016; A. Konik, *In the Same City, Under the Same Sky... (35 testimonies)*, Zentrum für Zeitgenössische Kunst Zamek Ujazdowski, Warschau 2016. Die Bücher wurden als Begleitung zur Ausstellung veröffentlicht: Anna Konik, *A Grain of Sand in the Pupil of the Eye. Video works 2000-2015*, Zentrum für Zeitgenössische Kunst Zamek Ujazdowski, Warschau, 4. Dezember 2015 — 14. Februar 2016, Kuratorin: E. Gorzadek.

Nachbild ihrer Erfahrung mit dem Theater Academia und dem Theater Opera Buffa), einer Bühne für eine verschlüsselte Performance der Identität (wie in den Arbeiten *My Own Room*), man kann sie, wie ich finde, als Räume für die Durchführung von Studien, gewissermaßen als Observatorien verstehen. Was zählt sind die Expositionseigenschaften des Raumes. Er ist der Hintergrund und zugleich Beteiligter am Akt der Enthüllung eines erzählten, verkörperten oder rekonstruierten Erlebnisses. In ihrer im Rahmen einer Künstlerresidenz im Museum der Geschichte der Polnischen Juden POLIN geschaffenen Arbeit geht Anna Konik aus den Innenräumen hinaus: jetzt sind es nicht mehr Zimmer, Hausinnenräume, sondern der Stadtraum, der zum Ort einer (erweiterten) Beobachtung wird. In den offenen Raum mit der Kamera einzutreten ist ein logischer und notwendiger weiterer Schritt beim Austesten der Möglichkeiten der bisher entwickelten Technik der Analyse. Es wurde bereits bei der Reihe von zehn Arbeiten über Obdachlose getestet (*In the Middle of the Way – 2001-2015*). In ihrer neuesten Arbeit<sup>2</sup> filmt die Künstlerin Dobrodzień, ihre Heimatstadt in Oberschlesien, vor dem 2. Weltkrieg von Deutschen, Polen und einer kleinen jüdischen Gemeinschaft bewohnt, heute auch deutsch-polnisch, aber nicht jüdisch. Das Bild ist also breiter, heterogener; die Kamera wird einer menschlichen Perspektive, sowie Architektur, Geräuschen und Gegenständen gerecht werden müssen; ein größerer Raum wird mehr Licht, mehr Erzählungen, mehr Zeiten hereinlassen. Es wird ein ganz neuer Akteur erscheinen: die Natur.

### **Das Sich-Erinnern**

„Mama, Mama – ja – Schau mich an. – na – Mama – ja – Schau mich an. – zwanzig und hier sind fünfzig und das ist sie kiei kieji was ist und das das ist ca eine ka – Mama, schau mich an. – was – Wie heißt du? – ich weiß es nicht [...] – Weißt du, wann du geboren bist? – nein – am 6. März – mmm – 1938 – ja – in Biłka Królewska“.

Dobrodzień, auch Guttentag, ist einer der Orte, wo sich einer der Erinnerungsknoten zusammenzog, über die heute Erinnerungsforscher oft schreiben<sup>3</sup>. Nach dem Großen Krieg (in dem die Stadt hundert siebenundsechzig Einwohner verlor) votierte die Stadt in Volksabstimmungen für den Anschluss an Deutschland (trotz des fast gleichen Anteils der deutsch- und polnischsprachigen Bevölkerung der Stadt). Die Ruhe wurde nur vom dritten schlesischen Aufstand und der Kristallnacht gestört: nicht einmal der Zweite Weltkrieg war hier blutig; geblieben ist eine Grabstätte auf dem Friedhof und ein einsames Grab eines von Russen getöteten deutschen Soldaten. Es befindet sich auf dem Gelände des ehemaligen

---

<sup>2</sup> Die Arbeit über Dobrodzień soll in Form eines Filmes entstehen. Material aus zweiunddreißig Drehtagen, Filmchroniken und gefundenen Dokumentarfilmen wird bearbeitet; der für Konik typische präzise Analyseprozess wird in Zukunft in eine Installation münden. Hier ist das Material von *work in progress* gemeint.

<sup>3</sup> M. Rothberg, *Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de mémoire*, „Yale French Studies“: *Noeuds de mémoire: Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture* 2010, Nr. 118/119. Vgl. auch: M. Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley 1997.

Landguts, das Salo Hepner, einem in Theresienstadt ermordeten Juden gehörte. Nachdem Guttentag an das Nachkriegspolen angeschlossen wurde, kamen in die Stadt Repatrianten aus dem Osten; die Familie der Künstlerin stammt aus der Gegend von Lemberg.

Persönliche Geschichten, zu deren Schauplatz (aber nicht Bühne) die Stadt wird, befinden sich irgendwo zwischen den Gebäuden Dobrodzieńs, doch zugleich scheinen sie unwiederbringlich zu sein. Zu dem für die neue Arbeit gesammelten Material gehören Aufnahmen von Gesprächen mit der kranken Mutter der Künstlerin; aus der Glossolalie, verwirrten Satzfetzen und entstellten Worten will keine Geschichte hervorkommen. Diese dramatische und persönliche Erfahrung der unerreichbaren Vergangenheit und des Identitätsverlusts muss man wohl als den intimen Kern des Projekts identifizieren.

Gespräche mit der Mutter verwandeln sich in einen Dialog mit einem anderen Gesprächspartner: Anna Konik bricht in die Stadt auf und versucht, sie zur Enthüllung ihrer Vergangenheit und damit zur Identifizierung zu zwingen. Aus Orten, in die Vergangenheit hineinfloss, zieht sie Geschichten heraus; eine zentrale Rolle wird hier Hepners Landgut spielen (das Gerüst einer von robusten Birken durchbohrten Scheune wird hier zum Symbol der Erinnerung an diese Vergangenheit; materielle Überreste menschlicher Tätigkeit werden von einem biologischen Prozess aufgesaugt).

Die Kamera nimmt auf, aus dem vernarbten, verblassten und zusammengewachsenen Gewebe hört sie die sehr eigenartigen, vom Zahn der Zeit entstellten, von Emotionen und vom trügerischen Gedächtnis zerfetzten Narrativen heraus. Guttentag scheint, wie man die Intention der Künstlerin deuten kann, ein Problem mit der Zusammenfügung seiner Geschichten zu haben; die Trajektorie der Bewegung von Erinnerungen, die geerbt und aufgezeichnet werden, ist diskontinuierlich. So ist auch die Erinnerung der Familie mit Leere gekennzeichnet: sie erreicht Lemberg nicht mehr so leicht. So ist auch die Erinnerung anderer Einwohner mit Krankheit und Alter durchlöchert. Bewegung, Spaziergänge, der Eintritt in die Stadt – Akte der Obhut, der Linderung der Beunruhigung beim Kontakt mit konkreten Menschen geben der Künstlerin Gelegenheit, eine Diagnose zu gestalten: nach Symptomen der Vergangenheit Ausschau zu halten, Wissen über den aktuellen Zustand aufzubauen. Das Gedächtnis des kranken physischen und sozialen – familiären, gemeinschaftlichen – Körpers wird in dieser Reihe von Treffen, langen Gesprächen und Beobachtungen allmählich gefüllt.

Die Kamera nimmt in dieser Arbeit die Eigenschaften eines sehr sensiblen Mikrofons an, das die innere Rede der Stadt und ihrer Einwohner aufnehmen kann. Dieses Anhören von dem, was nur angedeutet oder geflüstert werden kann, von dem Unsagbaren, erfolgt während herkömmlicher Interviews in der fast klassischen Form von Video-Zeugnissen, die aus Praxen der Oral History bekannt ist. Die geduldige, lange Begleitung beim Sich-Erinnern ist dank der außergewöhnlichen Fähigkeit zu engem, respektvollem Kontakt mit dem Gesprächspartner möglich. Konik weiß zu warten bis sich eine intime Geschichte entfaltet.

Erinnerungsforschung interessierte die Künstlerin mehrmals bereits in ihren früheren Projekten: in *Play back (of Irène)* (2007–2011) erinnert sich die Protagonistin des Videos an einen Bergunfall in einer gebrochenen, rekonstruierten Erzählung, die mühsam aus

Erinnerungsfetzen zusammengesetzt wurde. Besonderes Interesse widmet Konik der Erinnerung in kritischen Momenten, wenn sie in Orten aufbewahrt wird, die ein schwieriges, unzugängliches Archiv von Fragmenten darstellen. Sie beschäftigt sich mit einer Erinnerung, die alt und müde ist, wie im Projekt *Transparency/Przezroczystość* (2004), in dem vier Protagonisten in der Schleife des Über-sich-selbst-Sprechens, im Netz von stetigen Wiederholungen und Widerspiegelungen in der Vergangenheit gefangen werden.

### Trennung, Warten

Ein kleines Erdgeschosshaus, ungepflegt, Altbau, vielleicht vor dem Krieg gebaut. Ins Hausinnere passen nicht mehr als zwei enge Stuben. Trotzdem ist quer an die Fassade ein Gitterzaun angeordnet, der den Hof in zwei symmetrische Hälften teilt. Das Haus ist auch geteilt. Auf einer der Seiten, beim Fenster auf der Bank sitzt ein älterer Mann.

(Filmstill)

Das Bahnhofsgebäude in Pawonków, nicht weit von Dobrodzień. Von hier aus fuhren die Deutschen nach dem Krieg weg. Hier stiegen vielleicht Repatrianten aus dem Osten aus. Über dem Eingang an der Fassade neben dem Ortsnamen hängt ein Schild: „Wartesaal“. Auf der Bank sitzen zwei ältere Männer.

(Filmstill)

Im Dobrodzień-Projekt werden Mängel ausgelotet: Pannen der Erinnerung, Flucht in Amnesie und Demenz. Die Frage der jüdischen Abwesenheit wird hier zu einem diagnostischen Thema, das Schläge auf der glatten Gedankenoberfläche hervorruft und die versteckte Leere enthüllt. Das Vergessen der Gemeinschaft von vor der Kristallnacht, die fehlenden Spuren der Restaurant- und Apothekenbesitzer und der Tanten von Edith Stein, die hier eine Pension führten, entsprechen der menschenleeren Lücke in der Erinnerung an andere Juden, dessen Verschwinden in den Dörfern bei Lemberg gemerkt wurde: in Barszczowice und in Biłka Królewska, dem Heimatdorf von Koniks Familie. Gleichzeitig entsprechen Bruchstücke dieser Vergangenheit der Erinnerung an Gewaltakte, die woanders erlebt wurden: während der Besatzung bei Lemberg, der Liquidierung des Ghettos in Jaryczów und der Pazifizierung von polnischen Dörfern in der Ukraine. Eine traumatische Erinnerung, die Person, die sie erlebt, die betroffene Person, der Ort, mit dem es zusammenhängt: all das ist unkoordiniert; die Toten sind woanders, die sich erinnernden Menschen wurden umgesiedelt, die Orte gehören zu einem anderen Staat. Diese Nicht-Entsprechung ruft den Zustand einer ontologischen Unbestimmtheit hervor. Die Gestalten scheinen nicht ganz real zu sein, als ob sie nicht imstande wären, sich im Hier und Jetzt niederzulassen, immer in eine andere Zeit, in einen anderen Raum gekippt. Das gilt sowohl für die abwesenden Juden, als auch die ausgesiedelten Deutschen (und diejenigen, die geblieben sind), wie auch für die hierher gebrachten Polen. Wenn Ann Michel, eine Jüdin, die aus den Vereinigten Staaten auf Spurensuche ihres Urgroßvaters gekommen ist, über die

Erinnerung ihrer Familie erzählt und in den Innenräumen von zerstörten Gebäuden in Bzionków gefilmt wird, schließt sie sich dem Kreis der *Verschobenen* und *Ungesiedelten* an. In Dobrodzień *ist jeder woanders*.

Der Zustand der Teilung von Erinnerungen und von Erfahrungen, symbolisch in der Aufnahme des *Hauses Nr. 5* (das so klein und so rücksichtslos geteilt ist) und des *Wartesaals in Pawonków* (die Aufnahme versinnbildlicht den Zustand der Aussetzung der gefilmten Welt) dargestellt, ist genau diese Erkennung, die aus Koniks Arbeit eine Geschichte über viel mehr macht als nur über ein intimes, familiäres, lokales Problem mit Erinnerung und Identität. Das Material aus Dobrodzień ist eine Erzählung über den Teil Mitteleuropas, wo, wie Ryszard Nycz<sup>4</sup> neulich schrieb, (fast) niemand (mit) sich selbst zu Hause ist. Vertreibungen und Umsiedlungen der Bevölkerung (Menschen, die Guttentag verlassen und die in Dobrodzień ankommen) zerren an der Erinnerung und verwandeln sie in eine *Erinnerung in Bewegung*. Diese ist jedoch nicht damit verwandt, was heute von Forschern der im Bereich der Migration bleibenden transnationalen Erinnerung beschrieben wird.<sup>5</sup> Diese alte Erinnerung an (Nach)kriegsumsiedlungen enthüllt, was mit der memorialen Sphäre passiert, wenn die Vergangenheit ihres Designats beraubt wird, wenn die in ihr entstandenen Traumata sich nirgendwo verwurzeln, niederlassen; abgelöst von ihrer ursprünglichen Topographie schweben sie wie freie Designatoren über die Sich-Erinnernden: in der Luft, ohne Zuschreibung, allgegenwärtig. Als das einzige stabile Element erweist sich die Natur: ein Baum auf Hepners Landgut, gefilmt in zyklischen Aufnahmen der vier Jahreszeiten von einer sich um die eigene Achse drehenden Kamera, wird zum schweigenden Wächter dieses Prozesses: anspruchsvoll, nicht urteilend, involviert und doch gleichgültig.

Koniks Film wird zu einem lichtempfindlichen Film, auf dem diese Gespenster entwickelt werden; mit Subtilität, aber auch Tiefgründigkeit dekonstruiert die Künstlerin die hier schallende, doch eingedämmte Gewalt, deren Erinnerungen hierher von den neuen Einwohnern gebracht und von ihren Vorgängern mitgenommen wurden. So wird die Dobrodzień-bezogene Arbeit zu einer psychoanalytischen Tätigkeit, zu einer Gesprächstherapie, auch wenn sich das zersplitterte Gedächtnis von Koniks Gesprächspartnern oft als zerstört, unzugänglich und verschlossen erweist. Der Film/Die entstehende Installation über Dobrodzień kann also – im breitesten Kontext – als ein einzigartiges Projekt zur Diagnostizierung der Erinnerung in Gebieten mit schmerzhafter Geschichte betrachtet werden, die ähnlich der Geschichte ist, die dieser Teil Europas erlebte: hier lassen sich Menschen – Orte – Vergangenheiten nicht koordinieren, aufeinander abstimmen, verbinden. Die Erinnerung, die den Menschen helfen könnte, sich in ihrem Wohnort zu verwurzeln, verwandelt sich in einen geknüpften Knoten, der den ganzen Komplex von unverhältnismäßigen Schicksalen und Emotionen irgendwie im Gleichgewicht

<sup>4</sup> R. Nycz, *Sondowanie pamięci (5): być (z) sobą nie u siebie*, in: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz (Hrsg.), Instytut Badań Literackich, Warschau 2016.

<sup>5</sup> Vgl. A. Erl, Travelling memory, Parallax 17 (4), 2011.

hält, ist jedoch nicht imstande, die Vergangenheit zu lindern. Koniks Film geht mit diesem Knoten vorsichtig um und zeigt, wie zerbrechlich dieser Zustand ist, wenn auch zementiert mit einem hervorragenden Bindemittel aus Amnesie, Unsicherheit und Schmerz.