

Vanessa Jasmin Lemke

**Erinnernde Bilder. Graffiti und Murals über den Warschauer Widerstand und
Aufstand im heutigen Stadtbild Warschaus**

<https://doi.org/10.14765/zsf.dok.5.1205>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 03.07.2017 mit der URL:
<https://www.visual-history.de/2017/07/03/erinnernde-bilder/>
erschiedenen Textes



3. Juli 2017

Vanessa Jasmin Lemke

Thema: Zweiter Weltkrieg

ERINNERNDE BILDER

Graffiti und Murals über den Warschauer Widerstand und Aufstand im heutigen Stadtbild Warschaus

Der Warschauer Aufstand ist bis heute eines der wichtigsten historischen Ereignisse, wenn nicht sogar das Schlüsselereignis zum Verständnis der polnischen Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im 20. und 21. Jahrhundert. Die Geschehnisse vom 1. August bis zum 3. Oktober 1944 prägen die Identität der Hauptstadt sowie der Nation, die wie kaum eine andere Verlust, Unterdrückung und Fremdherrschaft erleiden musste. Polen hatte unbestritten die größten zivilen und kulturellen Opfer Mitteleuropas im Zweiten Weltkrieg zu beklagen. Dennoch waren der Warschauer Widerstand und Aufstand gegen die deutschen Besatzer im Generalgouvernement im kommunistisch geprägten Heldennarrativ der Regierungen der Volksrepublik trotz ihrer Bedeutung vier Jahrzehnte lang kein Teil des offiziellen Erinnerungskanons. Allein im kommunikativen Gedächtnis, also in der Familie und im Bekanntenkreis, konnten die Erinnerungen daran aufrechterhalten und weitergegeben werden.

Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion konnten sich in Abgrenzung und Erweiterung zu politisch beeinflussten Erinnerungspraktiken immer mehr Privatpersonen individuell, in Familienverbänden oder Vereinen für das Gedenken und die Ehrung der Kämpfer offiziell engagieren. Während der Staat, vor allem unter Führung der rechtskonservativen PiS-Partei ab 2006, mal mehr, mal weniger versucht, die historischen Akteure in den Dienst ihrer nationalen Erinnerungskultur zu stellen, lässt sich in Warschau ein Trend zu individuellen Erinnerungsstrategien erkennen. Neben der mittlerweile weit verbreiteten Praxis des Reenactments spielen im katholisch geprägten Polen religiöse, aber auch säkulare Symboliken auf Friedhöfen oder im Stadtbild eine wichtige Rolle in der nicht-staatlichen kollektiven und individuellen Erinnerung. Auch Murals und besonders Graffiti sind bereits seit den 1980er Jahren moderne Ausdrucksmittel vor allem jugendlicher Akteure, die ihre Emotionen und Einstellungen durch das Bemalen oder Besprühen öffentlicher Flächen externalisieren. Im Falle der Erinnerung an den Warschauer Widerstand und Aufstand zielt die künstlerische Intervention auf konkret geschichtspolitischem Terrain auf Fragen der Interpretation des Vergangenen und dessen Wert(ung) für die Gegenwart.^[1]

Erinnerungskultur in Polen nach 1945

Bis zum politischen Wendepunkt 1989/1990 dominierten zwei Narrative die Erinnerung an die Ereignisse 1944: das sowjetisch-kommunistische und

das national-patriotische. Ersteres stellte den heroischen Kampf der polnischen Kommunisten und die Befreiung von den Nationalsozialisten durch die Sowjetunion heraus, wobei die Rolle der Londoner Exilregierung und des Warschauer Aufstands bis in die 1980er Jahre hinein verschwiegen bzw. marginalisiert wurde. Im Stalinismus rückte das Gedenken eines aktiven und heroischen kommunistischen Widerstands in den Vordergrund der offiziellen staatlichen Erinnerungskultur, das sich im privaten Raum aber nie durchsetzen konnte. Das kulturelle Gedächtnis richtete sich somit gegen den polnischen Nationalismus und Patriotismus, wobei verschwiegen wurde, dass die Rote Armee tatenlos dabei zusah, wie die Armia Krajowa (Heimatarmee) im Warschauer Aufstand 1944 gegen die deutschen Besatzer kämpfte. Die national-patriotische Geschichtserzählung konzentrierte sich hingegen auf das „polnische Martyrium“, den blutigen Weg Polens hin zur Unabhängigkeit, welches das Land in der Rolle des Opfers zeigt, das von anderen Nationen überfallen wird.[2] Dabei verdrängen Selbstviktimsierung und die Herausstellung der Polen als „Christus der Völker“[3] häufig die Erinnerung an andere Bevölkerungsgruppen wie etwa Polen jüdischen Glaubens oder verhindern auch Diskussionen über eigene Taten wie das Pogrom von Jedwabne 1941.[4]

Nach dem weltpolitischen Wandel 1989/1990 wurde der Warschauer Aufstand zu einem beinahe sakralen Ereignis stilisiert. Das Bild von polnischen Helden, Opfern und Kämpfern, das die national-patriotische Meistererzählung zeichnete, wurde jedoch spätestens mit dem Erscheinen des Buches „Obłęd '44 – Czyli jak Polacy zrobili prezent Stalinowi, wywołując Powstanie Warszawskie“ [Wahnsinn '44 – oder wie die Polen mit dem Aufruf zum Warschauer Aufstand Stalin ein Geschenk machten] des Historikers Piotr Zychowicz von vielen differenzierter gesehen. Der Soziologe Andrzej Szpociński sieht in den Veränderungen nach 1989 und dem wachsenden Wohlstand der Polen, vor allem in der Hauptstadt, Auslöser für ein nachlassendes Interesse an der nationalen Geschichtsschreibung: Der Fokus liege heutzutage eher auf der Erfüllung aktueller privater Bedürfnisse, ohne jedoch die Bedeutung des Staats und der Nation zu mindern.[5]

Seit den Wahlen im Herbst 2015, in der die Partei PiS um Jarosław Kaczyński die Mehrheit erhielt, zeichnet sich in der offiziellen Geschichtspolitik wieder ein Trend zu einem affirmativen, national-patriotischen Geschichtsbild ab, das die (selbst)kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte ablehnt und die Etablierung kämpferischer Heldenbilder und einen starken Antikommunismus fördert.[6]

Diese Entwicklungen sowie der wachsende zeitliche Abstand und der demografische Wandel bedingen heutzutage sich ändernde Geschichtsinterpretationen und -konstruktionen, wodurch letztendlich auch Bedürfnisse nach neuen, modernen Wegen der Erinnerung und des Gedenkens entstehen. Individuen und Gruppen verschaffen sich auf unterschiedliche Weise Zugänge zur Vergangenheit und lassen ihre Mitmenschen durch die öffentliche Ausstellung im heutigen Stadtbild Warschaus daran teilhaben. Das dient nicht nur dazu, Geschichte(n) lebendig zu halten und bestimmte Ansichten zu verbreiten, sondern hilft auch, die Gegenwart zu verstehen, sich selbst in dieser zu verorten und aus ihr heraus historische Ereignisse zu interpretieren sowie letztendlich auch eigene Erzählungen zu konstruieren. Im Zuge dessen entwickelten Individuen und Kollektive, wie Geschichtsvereine oder Künstlergruppen, in den letzten drei Jahrzehnten Gedenkpraktiken fernab der staatlichen Festivitäten und Institutionen.

Vorstellungen von Heldentum, Opferbereitschaft und Zusammenhalt

Nach dem Zusammenbruch des Kommunismus/Sozialismus erhielten die ehemaligen Staaten des Ostblocks zum ersten Mal seit Jahrzehnten die Möglichkeit, die eigene Geschichte in der Öffentlichkeit zu artikulieren und darzustellen. Das neue politische und gemeinschaftliche Klima bedingte eine Wende sowohl des individuellen als auch des gesellschaftlichen Bewusstseins und der Identifizierung mit der Landesgeschichte. Traumata, d.h. die unzureichende innere Verarbeitung stark emotional prägender Ereignisse, und die Repräsentation von Erinnerungen wurden zu Leitthemen der Erinnerungsforschung. Aufgrund der schwindenden Zeitzeugenschaft brechen authentische Zeugnisse ihrer Erlebnisse, Erfahrungen und Erinnerungen weg,[7] wodurch neue Zugänge zum Vergangenen geschaffen werden müssen. Neben der Funktion, identitätsstiftende historische Projektionsflächen für Individuen oder Gruppen zu schaffen, spielt die ästhetische Dimension des Gedenkens eine immer wichtigere Rolle. Das Betrachten von und die Interaktion mit Erinnerungspraktiken kann als soziale Praxis gesehen werden, die einen genau bestimmten Bereich der Vergangenheit mithilfe des symbolischen Gebrauchs des Ortes und der Bilder mit der Gegenwart verbindet.[8] Dabei wird nicht zwangsläufig Traditionen gefolgt. Vielmehr werden auch Bedürfnisse einer modernen Erlebnisgesellschaft[9] befriedigt, die über Emotionen und Originalität angesprochen wird und greifbarer Anhaltspunkte der Historizität eines Ortes bedarf, um das Gedächtnis an bestimmte Geschichten zu stimulieren und Interesse zu wecken.

Der „Memory Boom“[10] der vergangenen Jahre und der damit einhergehende „Boom der Gedenkorte“[11] in Polen fördern die (Re)Konstruktion und Darstellung des Vergangenen. Die (Wieder)Herstellung und Etablierung gemeinschaftlicher Geschichten steht im engen Zusammenhang mit der Wiedergeburt des Regionalismus nach 1989, dem Bedürfnis, die regionale Identität und den Stolz auf den Wohnort auszudrücken.[12] Produkte dieses „Regionalismus“ sind neben anderen Bildern im öffentlichen Raum, die, gemalt oder gesprüht, mit künstlerischem Anspruch oder als Markierung eines Territoriums, aus urbanen Räumen nicht mehr wegzudenken sind. In Warschau können zwei Arten von Bildern identifiziert werden, die am häufigsten zu finden sind: Graffiti und Wandmalereien, sogenannte Murals.

Als Graffiti werden Zeichen, Schriftzüge oder Bilder bezeichnet, die sich in drei Hauptgruppen unterteilen: Tags als Namenszeichen, die markieren, dass der oder die Sprayer bzw. Schreiber an diesem Ort waren, während Pieces meistens aufwändig gesprühte, großformatige und farbige Schriftfelder sind, die Bildmotive enthalten können.[13] Die Stencils als dritte Gruppe werden mithilfe von Schablonen hergestellt. Seit den späten 1960er Jahren war die Graffiti-Kultur zunächst ein Phänomen in US-amerikanischen Großstädten, das wegen seiner steigenden Popularität und seines Kunstcharakters durch Bildbände und andere Medien nach Europa kam.[14] Früher als Schmierereien und Kritzeleien bezeichnet, werden Graffiti mittlerweile als Kommunikationsmittel im urbanen Raum ernst genommen und sind Gegenstand von Soziologie und Linguistik sowie der Kommunikations- und Kunstwissenschaften.[15]

Thematisch sind keine Grenzen gesetzt. Von persönlichen Botschaften über Warnungen und Kampfansagen bis hin zu politischen Aufforderungen und letztendlich Hetze sind Graffiti für viele Menschen ein emotionales Ventil[16] und zielen auch darauf ab, Gleichgesinnte zu treffen. Die Stadt wird zum Sozialraum und Repräsentanten gesellschaftlicher

Entwicklungen. Dabei kommt ihr eine besondere Bedeutung als Ort des Politischen zu, vor allem in Hauptstädten und Metropolen, da sie weder vollständig sozial kontrollierbar ist, noch das Private vollständig vom Öffentlichen getrennt werden kann.[17] Die Akteure der Graffiti-Szene geben bestehenden öffentlichen Flächen einen spezifischen Nutzen bzw. wandeln den ursprünglichen um, was in den meisten Fällen illegal ist. Nichtsdestotrotz können diese Praktiken die individuellen sowie kollektiven sozialen und politischen Verhältnisse, Stimmungen und Einstellungen in Abhängigkeit von Zeit und Ort ihres Entstehens widerspiegeln.[18] Außerdem sind sie Ausdruck einer hybriden Kultur zwischen Kunst und Alltag, in der sich Hoch- und Populärkultur miteinander vermischen.[19]

Graffiti

In Polen etablierte sich in den 1980er Jahren eine neue Graffiti-Form bestehend aus einer Kombination aus Wort und Bild.[20] Diese Stencils unterschieden sich von den westlichen Tags in dieser Zeit. Als Ausdruck der Unzufriedenheit mit dem sozialistischen System kritisierten die Malereien das Militär, die Wirtschaft und Politik, indem sie Figuren wie Lenin, Stalin und polnische Machthaber humoristisch, aber auch anstößig portraitierten.[21] So wurde Lenin etwa mit einem Irokesen-Haarschnitt versehen oder ein Fahndungsplakat mit dem Konterfei Wojciech Jaruzelskis mit der Aufschrift „Wanted dead or alive. 1.000.000 \$“ verbreitet.[22] Da

Sprayer eine Schablone benutzen, um das Zeichen, die Parole o.Ä. an unterschiedlichen Stellen anzubringen, ist diese Technik auf Reproduzierbarkeit angelegt, weswegen sie sich besonders gut für individuell arbeitende, autonome Künstler sowie für politische Zwecke eignet.[23]

Auf Abbildung 1 ist das wahrscheinlich bekannteste Symbol der Widerstandsbewegung der Armia Krajowa, die *Kotwica* (Anker), zu sehen, die im Generalgouvernement ab März 1942 neben anderen flächendeckend als Erkennungssymbol der Heimatarmee genutzt wurde. [24] Das Zeichen setzt sich aus den Buchstaben „P“ und „W“ zusammen; eine Abkürzung für „Polska Walcząca“ („kämpfendes Polen“). Unter der *Kotwica*, die sich in den 1990er Jahren zur Ikone der polnischen Straßenkunst entwickelte,[25] steht „PAMIĘTAMY“ („Wir erinnern“/„Wir gedenken“). Da Symbol sowie Text im Warschauer Stadtbild in kulturellen, kollektiven und individuellen Gedenkpraktiken omnipräsent sind, besteht kein Zweifel an der Botschaft dieses Stencils, das in ganz Warschau zu finden ist. Im Fall des Bilds erhöht der Ort die Symbolkraft zusätzlich: Das Stencil ist an einem Eingang des Wola-Friedhofs angebracht, der an den Park des Warschauer Aufstands und den dazugehörigen Friedhof grenzt, auf dem in Massengräbern die meisten Opfer und Gefallenen des Warschauer Aufstands ab November 1945 nach ihrer Exhumierung erneut bestattet worden sind.



Abb. 1 Stencil: Kotwica (Anker): das Symbol der Widerstandsbewegung der Armia Krajowa, Warschau, Park Powstańców Warszawy. Foto: Vanessa Jasmin Lemke 2016, Lizenz: CC BY-NC 4.0

Nebens Stencils ist auch die wahrscheinlich meistverbreitete Graffiti-Form, das Tag, im Rahmen der individuellen und kollektiven Erinnerung an den Widerstand vertreten. Auf Abbildung 2 sind ein gemalter Buchstabe sowie zwei Symbole auf der Mauer zu sehen, die den Park des Warschauer Aufstands vom Wola-Friedhof trennt. Das rote Zeichen ist erneut die *Kotwica*. Das blaue „P“ könnte für „Polska“ stehen, was in Verbindung mit dem militärischen Kreuz in der Mitte die gleiche Bedeutung wie die *Kotwica* („kämpfendes Polen“) hat. Die blauen Tags und das rote Tag sind wahrscheinlich nicht gleichzeitig entstanden und könnten von unterschiedlichen Personen stammen. Dennoch widersprechen sie einander nicht, sondern bekräftigen die Aussage, indem sie sie wiederholen. Im Gegensatz zu dem Stencil (Abb. 1) sind diese Tags nicht völlig reproduzierbar, weil sie frei Hand angefertigt wurden, was der Symbolkraft jedoch nicht schadet. Besonders der Buchstabe und das Kreuz, das im militärischen Bereich für viele Auszeichnungen genutzt wird, heben den Status der Armia Krajowa von einer Untergrund- zu einer militärisch anzuerkennenden Armee Polens.



Abb. 2 Tag: ein Buchstabe und zwei Symbole, Warschau, Park Powstańców Warszawy. Foto: Vanessa Jasmin Lemke 2016, Lizenz: [CC BY-NC 4.0](#)

Nicht nur der Anker, sondern auch die Abkürzung „AK“ findet sich vereinzelt an Häuserwänden. Das Tag auf Abbildung 3 ist auf eine Wand in einer der zentralen Straßen Warschaus, der ulica Nowy Świat, gesprüht worden. Dort und im näheren Umfeld fanden einige Anschläge der Heimatarmee-Bataillone auf die Nationalsozialisten statt sowie Kämpfe gegen die Besatzer während des Aufstands.



Abb. 3 Tag: „AK“ (Armia Krajowa), Warschau, ulica Nowy Świat. Foto: Vanessa Jasmin Lemke 2016, Lizenz: [CC BY-NC 4.0](#)

Nichtsdestotrotz überwiegt die gesprühte oder gemalte *Kotwica*, ob frei Hand oder mittels einer Schablone, quantitativ alle anderen Motive.

An einer Hauswand unweit des Hauptcampus der Warschauer Universität sind viele weitere Stencils und Tags gemalt bzw. gesprüht (Abb. 4). Darunter ist ein fast lebensgroßer Soldat mit einem Maschinengewehr in seiner rechten Hand, einer Armbinde an seinem linken Oberarm, einer Feldmütze auf dem Kopf und einem verhaltenen Lächeln im Gesicht zu finden. Neben seinem Kopf ist die Ziffer „44“ gesprüht, die in Verbindung mit dem Soldaten die Bedeutung des Motivs erklärt. Dieser durch das Graffiti historisch markierte Ort, der Teil der realen Ereignisse war, stellt ein bestimmtes Moment der Geschichte visuell nach. Im Unterschied zum *Kotwica*-Stencil auf Abbildung 1, das bestimmte Assoziationen und Ideen evoziert, ist der gesprühte Mann ein konkretes Bild eines Soldaten, der 1944 tatsächlich an dieser Stelle hätte stehen und dem die Rezipienten heute „in die Augen sehen“ können. Das schafft indirekt eine Verbindung

zum Vergangenen, ohne die Betrachter direkt zu involvieren. Ihnen wird Raum gegeben, das Gesehene und den Ort für sich zu erschließen, zu reflektieren und sich selbst darin zu verorten.

Die anderen Stencils und Tags an der Hauswand tragen weitere Bedeutungen, die miteinander eine Verbindung eingehen und die Rezipienten durch die sich überlagernden Geschichten in ihrer Wahrnehmung beeinflussen. Ein Beispiel dafür ist das Stencil links neben dem Mann. Es zeigt zum einen die Internetadresse „narodowcy.net“. Wie der Name der Seite schon impliziert, handelt es sich hierbei um eine Schablone von Nationalisten mit Tendenz zum Rechtspopulismus und -radikalismus, die einen antirussischen, antisemitischen, homophoben und antieuropäischen Kurs verfolgen. Außerdem machen sich die Verantwortlichen auf der Internetseite für die Erinnerung u.a.



Abb. 4 Graffiti: Soldat „44“, Warschau, ul. Traugutta. Foto: Vanessa Jasmin Lemke 2015, Lizenz: CC BY-NC 4.0

an die Soldaten des Aufstands und die „Verstoßenen Soldaten“^[26] stark. Zum anderen ist über der Adresse das Emblem des Obóz Narodowo-Radykalny (ONR, Nationalradikales Lager), die „Falanga“ („Phalanx“, „Front“), abgebildet. Diese polnische neofaschistische, religiös fundamentalistische Organisation protestiert neben anderen unter den Schlagworten Gott, Ehre und Vaterland auf Demonstrationen und Gedenkmärschen gegen die vermeintliche Unfreiheit Polens. Dieses Stencil wurde im Nachhinein durchgestrichen. Der Soldat hingegen blieb unberührt. Diese Wand ist zu einem Kommunikationsraum verschiedener Individuen und Gruppen mit unterschiedlichen politischen und menschlichen Hintergründen geworden, wobei alle die Erinnerung an den Widerstand und Aufstand respektieren, jedoch nicht deren Instrumentalisierung durch rechtsradikale Strömungen. In der Graffiti-Szene ist das Überschreiben eines Graffito nicht nur Ausdruck des Widerspruchs, sondern auch eine explizite Beleidigung der Gruppe, deren Tags etc. überschrieben wurden.

Murals

Die zweite große Gruppe von Bildern im öffentlichen Raum sind Murals, übersetzt Wandbilder oder Wandgemälde. Sie entwickelten sich im 20. Jahrhundert weltweit zu einem Kommunikationsmedium zwischen politischen Anführern und ihren Anhängern in Krisensituationen und bezeugen die Einbeziehung von künstlerischen Praktiken in soziale Bewegungen.^[27] Politische Oppositionsgruppen waren und sind in Zeiten von politischen Konflikten oft von Massenmedien abgeschnitten und auf die Wandbilder als Nachrichtenübermittler angewiesen. Darüber hinaus markieren sie auch das von einer Gruppe besetzte Gebiet.^[28] Der Beginn dieser modernen, politisierten Art der Wandmalerei kann in den 1920er Jahren nach der Revolution in Mexiko verortet werden, wo im Zuge der Neukonstitution der Nation sich ein staatlich geförderter Muralismus als bewegungsnahe (sozialistische) Strömung entwickelte.^[29] Besonders im Nordirlandkonflikt (1960er Jahre bis 1998) wurden mithilfe der Murals an

Häuserwänden in Belfast und Derry politische Nachrichten ausgesandt, um die Menschen zu mobilisieren und auf die soziale Ungerechtigkeit aufmerksam zu machen. Später nutzten paramilitärische Gruppen sie, um ihre politischen Forderungen zu visualisieren, während die Republikaner Murals als Kommunikationsmedium verstanden.[30]

Wie Gemälde, die in Galerien oder Museen hängen, sind Murals oft isoliert auf neutral gehaltenen Wänden zu finden, um sie für den Betrachter als eigenständiges Werk rezipierbar zu machen. Damit reihen sie sich auf der einen Seite in die Tradition der klassischen Malerei ein, die den Rezipienten zum Nachdenken über das jeweilige Werk einlädt und neben ihrer politischen und historisierenden Funktion die Orte touristisch interessant macht. Auf der anderen Seite brechen sie aber mit dieser künstlerischen Tradition, indem die Maler im Produktionsprozess direkt mit den Rezipienten konfrontiert werden und die Bilder nicht zurückgezogen in einem Atelier malen. Im Falle der Murals zum Widerstand und Warschauer Aufstand handelt es sich meist um offiziell genehmigte Arbeiten, in Auftrag gegeben beispielsweise von den Warschauer Fußballvereinen Legia oder KS Polonia.[31] Ihren ursprünglichen Charakter als alternatives, subversives Sprachrohr büßen sie durch ihren legalen Status ein, jedoch nicht ihren kommunikativen.



Abb. 5 Mural: „Pamiętamy“ („Wir erinnern“/ „Wir gedenken“), Warschau, Pamiętamy, Multimedialny Park Fontann.
Foto: Vanessa Jasmin Lemke 2015, Lizenz: [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

„Pamiętamy“ („Wir erinnern“/ „Wir gedenken“) dient im Bild als Schrift und Symbol zugleich (Abb. 5). Das Mural, das an eine Hauswand am beliebten Freizeitor Multimedialny Park Fontann an der Weichsel gemalt worden ist, besteht aus drei Teilen. Auf der linken Seite ist ein behelmter Soldat mit Maschinengewehr zu sehen, der vor einer zerstörten Häuserzeile steht und schießt bzw. darauf wartet zu schießen. Innerhalb der abgebildeten Mauer steht auf Polnisch „63 Tage des Ruhms“. Auf der rechten Seite ist eine ähnliche Situation abgebildet. Die zwei Soldaten, von denen nur der halbe Körper bzw. nur der Kopf zu sehen ist, verstecken sich wahrscheinlich hinter einer Hausecke mit einem schweren Maschinengewehr. Den größten Teil des Murals macht der Schriftzug „Pamiętamy“ aus, wobei der erste Buchstabe durch eine *Kotwica* in den polnischen Landesfarben ersetzt ist. Über diesem zentralen Bild steht der Satz „Der 1. August ist ein blutiger Tag, das Volk Warschaus hat sich aufgelehnt, um die Hauptstadt vom Bösen zu befreien ...“ Dieser Satz impliziert, dass sich die gesamte Warschauer Bevölkerung, sowohl der Untergrund als auch die Zivilisten, im Aufstand organisiert und hinter diesem gestanden hätte, was nicht der Fall war. Die meisten Zivilisten engagierten sich nicht aktiv im Untergrund. Für sie ging es um das bloße Überleben und den Schutz ihrer Familie; der Widerstand spielte eine untergeordnete Rolle. Am farblich sehr zurückhaltenden Wandbild fallen die roten Akzente auf den Helmen und in der *Kotwica* auf. Die weiß-rote Farbgebung symbolisiert jedoch nicht nur die Nationalfarben. Der Anker wirkt, als ob er in Blut getaucht worden sei, da die Enden des unteren Teils nicht vollständig eingefärbt sind, womit der „blutige Tag“ visualisiert wird.



Abb. 6 Mural: Graffiti '44, Warschau, Stadion Polonia, ul. Konwiktorskiej, Foto: Vanessa Jasmin Lemke 2016, Lizenz: CC BY-NC 4.0

Graffiti '44, das an eine Stadionmauer des Warschauer Fußballvereins KS Polonia gemalt wurde, verfolgt ein ähnliches Narrativ wie das Mural auf Abbildung 5, geht aber künstlerisch und inhaltlich weiter (Abb. 6). Das Bild wurde im Auftrag des Vereins und unterstützt durch das Muzeum Powstania Warszawskiego von den Künstlern Rafał Roskowiński und Adam Walas gefertigt. Es repräsentiert die Kämpfe vom 1. bis 26. August 1944 der Bataillone *Zośka* und *Pięść*, die an dieser Front versuchten, die Altstadt mit Żoliborz zu verbinden.[32] Das Mural besteht aus drei Teilen und ist auf der Abbildung aufgrund der tatsächlichen Größe nur als Ausschnitt zu sehen. Auf der linken Seite ist die Kampfaktion abgebildet. Anders als beim Mural zuvor sind neben männlichen auch weibliche Kämpfer zu sehen sowie Sanitäterinnen und zivil gekleidete Menschen. Außer Gewehren tragen sie die Nationalfahne mit *Kotwica*, Feldmützen mit dem polnischen Adler sowie Versorgungstaschen bei sich. Darüber hinaus scheinen sie aktiv in den Kampf zu ziehen. Ihnen folgen im rechten Teil des Bilds viele Zivilisten, wobei diese nach der heutigen Mode gekleidet sind und teilweise einen freien Oberkörper zeigen. Auch sie tragen die weiß-rote Fahne und scheinen zu singen oder zu schreien. Verbunden werden Vergangenheit und Gegenwart durch die Schrift in der Mitte „Wir opfern immer unser Blut für dich, Warschau“. Im Hintergrund des linken und rechten Teils sind graue Flammen zu sehen, die die Menschen zwar umgeben, sie aber nicht zu ängstigen scheinen und die Dramatik des Murals erhöhen. Auf diese Weise wird eine Tradition des Aufbegehrens gegen vermeintliche Gefahr von außen sowie gleichzeitig eine Aufstandstradition und im gewissen Sinn auch -pflicht inszeniert. Diese kann zum einen als Rückbesinnung auf die Ereignisse 1944 gesehen werden. Zum anderen ist es aber auch ein Ausblick darauf, dass potenzielle Bedrohungen immer auf einen geeinten nationalen Widerstand stoßen würden – eine Vorstellung, wie sie auch von den Rechtskonservativen und -radikalen, wie dem ONR, geteilt wird.

Auch der Warschauer Fußballclub Legia und seine Fans betreiben eine aktive Gedenkarbeit. Neben dem Niederlegen von Kränzen und Blumen sowie dem Aufstellen von Kerzen zum Jahrestag des Beginns des Aufstands am 1. August organisiert der Fanclub auch Gedenkveranstaltungen, z.B. eine Schweigeminute mit einer großen entflammten *Kotwica* im Stadion.[33] Außerhalb der Sportstätte fallen die vielen Murals auf, die von Legia und den Fans initiiert und gesponsert wurden. Während sich viele auf den Verein, seine Geschichte und den Fußballsport beziehen, existieren auch einige, die den Warschauer Aufstand thematisieren. Eines davon zeigt eine weitere Widerstandsgruppe, die eine wichtige Rolle spielte. Das Mural *Dzieci Warszawy* (Abb. 7) ist den Kindern gewidmet, die während der Besatzungszeit als Kuriere, Krankenpersonal oder an den Waffen

arbeiteten. Es wurde 2013 von der Künstlergruppe Warsaw FanaticS (WFS) gefertigt, die sich hauptsächlich um Graffiti und Murals für Legia Warszawa kümmert.[34]

Im Zentrum des Bilds steht ein kleiner Junge mit einem Gewehr in den Händen und einem zu großen Helm auf dem Kopf. Sein Vorbild ist das *Denkmal des Kleinen Aufständischen*, das seit 1983 an der wieder erbauten Stadtmauer steht und nach dem ein Raum im Muzeum Powstania Warszawskiego benannt wurde, in dem sich eine Replik befindet. Aus dem Museum kennen Betrachter des Wandbilds die anderen Kindermotive des Murals, die auf Fotografien basieren. Links vom zentralen Jungen auf dem Mural sind gemalte Fotos eines Mädchens und eines Soldaten, der einen verletzten oder toten Jungen trägt. Während das Mädchen wegen seiner großen Schleife auf dem Kopf auf den ersten Blick wie ein normales Kind wirkt, fällt bei erneuter Betrachtung seine Armbinde auf, die darauf schließen lässt, dass es im medizinischen Bereich hilft. Das Bild des Verletzten oder Toten rechts davon visualisiert die Konsequenzen, die ein solcher Einsatz für das Individuum haben kann. Rechts sind zwei Jungen abgebildet, die aussehen, als warteten sie auf ihren bewaffneten Kampfeinsatz. Im Hintergrund der Kinderabbildungen, deren Historizität durch die schwarz-weiße Farbgebung betont wird, weht ein langes Band in den Farben Warschaus, das wie schon bei vielen anderen Erinnerungspraktiken den lokalen Bezug des Dargestellten herstellt. Dieser wird darüber hinaus durch den Schriftzug „Pamiętamy“ in der unteren rechten Bildecke verstärkt. Die letzten beiden Buchstaben sind wie das Logo des Fußballclubs Legia gestaltet. Zudem sind sie größer gemalt worden, um die Idee eines kollektiv kämpfenden und erinnernden „WIR“[35] zu verstärken. Wie WFS auf ihrer Webseite schreiben, fertigen sie auch Wandbilder, die sich an Kinder richten. Dies mag bei *Dzieci Warszawy* zutreffen. Wie die meisten anderen Murals zielt dieses auf die Emotionen der Rezipienten ab. Die gemalten Fotografien der Kinder des Aufstands bieten heutigen Kindern und Jugendlichen identitätsstiftende Projektionsflächen, mit denen sie sich emotional in Bezug setzen können. Aufgrund ihres Alters und ihrer Unerfahrenheit kann es passieren, dass sie Widerstand, Aufstand, Krieg und deren Konsequenzen trotz des abgebildeten verletzten Jungen nicht reflektieren und letztendlich nur die Verantwortung, den Ruhm und die Ehre sehen, die ihnen dann zuteil werden könnten.



Abb. 7 Mural: Dzieci Warszawy, Warschau, ul. Wilanowska, Foto: Vanessa Jasmin Lemke 2016, Lizenz: CC BY-NC 4.0

Schluss

Aufgrund des ästhetischen und künstlerischen Anspruchs der Murals und der körperlichen und sinnlichen Erfahrung bei der Betrachtung der Bilder werden Rezipienten, ähnlich wie beim Reenactment, mit der Geschichte sowie der Gegenwart konfrontiert. Die moderne Herangehensweise im Umgang mit dem Vergangenen spricht aufgrund ihres innovativen und künstlerischen Charakters ein sehr breites Publikum an. Dabei bedingen der persönliche Geschmack, das ästhetische Empfinden sowie die Befriedigung eines bestimmten Erlebnisfaktors die Wirkung und Bedeutung der Gedenkpraktik. Historisches Vorwissen, Religion, Herkunft und Alter sind sekundäre Faktoren. Auch die Raum-Zeit-Erfahrung spielt eine wichtige Rolle, da in diesem Fall Häuserwände mit historischer Bedeutung aufgeladen werden, ohne dass die Rezipienten wissen, ob sich die dargestellten Ereignisse tatsächlich an diesem Ort abspielten. Diese gegenwärtigen Verortungsflächen bieten erneut Raum für die Konstruktion historischer Wahrheit des betrachtenden Individuums oder Kollektivs. Die Überaffirmation[36] des Heldennarrativs verhindert dabei eine reflektierende Auseinandersetzung mit den historischen Ereignissen und der Heimatarmee, sodass der eigentlich subversive und politisch brisante Ursprung der Bilder im öffentlichen Raum bei den Warschauer Malereien verloren geht.

Tags oder Stencils sind im Vergleich zu Murals niedrighschwellige Partizipationsmöglichkeiten, die aber im Gegensatz zu institutionalisierten Beteiligungs- oder kollektiven Protestformen individuelle, zeitlich befristete und öffentlichkeitswirksame Agitationsmöglichkeiten bieten. Bilder im öffentlichen Raum bringen Gleichgesinnte zusammen und machen auf bestimmte Narrative und Defizite aufmerksam. Besonders Gedenkbilder über historische Ereignisse tragen dabei unterschwellige gegenwartsrelevante Aussagen.

Die dafür genutzten Wände sind nicht nur historisch markiert, sondern gleichzeitig eine Fortsetzung der gezeigten bzw. symbolisierten Geschichte. Dabei wird die politische und historische Bedeutung von Orten, an denen Menschen zu Tode kamen, durch Graffiti oder Murals verstärkt. Neben der Qualität spielt auch die Quantität eine Rolle. Widerstands- und Aufstandsgraffiti oder -murals sind an sehr vielen verschiedenen Orten in allen Stadtteilen Warschaus zu finden. Sie sind territorial unbeschränkt und scheinen vom Großteil der Bevölkerung mindestens akzeptiert zu sein, wenn nicht sogar positiv bewertet und gewünscht. Das einstige Nischen- hat sich zu einem Mainstreamphänomen entwickelt.

Viele Wandmalereien vermitteln das Bild der damaligen Bereitschaft, sich in jeder Situation für die Nation zu opfern. Dieses Gedankengut, wie es zum Beispiel bei *Graffiti '44* vermittelt wird, erzeugt den Eindruck, dass die Menschen sowie das Land Polen sich in einem andauernden Kampf um ihr eigenes Wohl und ihre Identität befinden. Viele Fans der Fußballclubs sehen sich in diesen Rollen, wobei vor allem die jüngeren dazu neigen, diese Kampfbereitschaft zu abstrahieren und auf andere Lebensbereiche zu übertragen, z.B. in der Hooliganszene. Diese extremen Fans, die die Ausnahme von der Regel sind, ziehen aus Graffiti oder Murals identitätsstiftende Bezüge, in denen sie sich zur moralischen Elite stilisieren, die ihren Idealen, ihrem Mut und Engagement treu bleibt und sich in der Tradition der christlichen Erzählung des Kampfes David gegen Goliath sieht.[37]

Wandbilder und vor allem Graffiti werden eben nicht nur dazu genutzt, Widerstandskämpfer und Vorbilder auf eine kreative Weise zu ehren und

an sie zu erinnern, sondern auch, um gezielt Personengruppen anzugreifen. In seinem Bildband „Święta Wojna“ [Heiliger Krieg] und der dazugehörigen Ausstellung im Museum der Geschichte der polnischen Juden POLIN in Warschau[38] präsentiert der Fotograf Wojciech Wilczyk u.a. antisemitische Tags mit Unterschriften wie „Juden ins Gas“, „Hitler wird wiederkommen, die Juden zu vergiften“ oder „Tod den jüdischen Schlampen“ sowie homophobe Graffiti aus verschiedenen Städten in Oberschlesien, aus Krakau und Lodz aus den Jahren 2009 bis 2014, die von Fußballhooligans gefertigt wurden.[39] Die gleichen Gruppen, z.B. der antisemitisch gefärbte Fanclub des Fußballteams *Wisła* in Krakau, gedenken auch der Kämpfer des Warschauer Aufstands. Wilczyks Fotos stammen nicht nur aus sogenannten Problemvierteln, sondern sind über das gesamte Gebiet der jeweiligen Stadt zu finden. Das aggressive Vorgehen gegen Minderheiten und andere Fußballfans ist eben nicht nur als Ausdruck von Spontaneität und Abgrenzung gegenüber der Mehrheitsgesellschaft und den vorherrschenden politischen Strukturen zu werten, wofür Graffiti und Murals anfänglich standen.

Die Zerstörung Warschaus nach der Niederlage der widerständischen Armia Krajowa Anfang Oktober 1944 ist beispiellos in der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Obwohl Polen durch die Rote Armee von den nationalsozialistischen Okkupanten befreit wurde, verlor es nicht nur Teile des westlichen Staatsgebiets, sondern erneut seine Unabhängigkeit. Über 40 Jahre lang entwickelten sich im privaten Rahmen Gedenknarrative, die erst mit dem Zusammenbruch der UdSSR und damit dem inoffiziellen Ende des Zweiten Weltkriegs für das Land ungestraft in der Öffentlichkeit artikuliert werden konnten. Im heute unabhängigen Polen ist der Rückbezug auf die Vergangenheit, unabhängig, ob auf gute oder schlechte Zeiten, nicht nur wichtig für geschichtspolitische Narrative, sondern immer mehr auch für Einzelpersonen und bestimmte Gruppen. Das Individuum entwickelt in der Rückbesinnung auf historische Ereignisse ein Bild von der Geschichte, in der es sich und seine Umwelt verortet und woraus es Schlüsse für seine Position in der Gegenwart zieht.

Graffiti und Murals arbeiten mit Symbolen, Bedeutungen und konkreten sowie abstrakten Werten, die sowohl Produzenten als auch Rezipienten für sich und ihre Umwelt als relevant erachten. Freie, hauptsächlich urbane Flächen werden mit historischer Bedeutung aufgeladen und vermitteln Lebensstile, gesellschaftliche Positionen und Pflichten, Zusammenhalt und Loyalität innerhalb von Gruppen über die Zeit und den Tod hinaus. Dabei spielt die Sehnsucht nach dem Vergangenen wie zum Beispiel das konstruierte Bild eines Zusammenhalts in Krisenzeiten gegen auswärtige Bedrohungen eine Rolle. Die Macher setzen auf die Stilisierung des Untergrunds der polnischen Heimatarmee der 1940er Jahre als gut organisiertes, integratives Kollektiv und auf die Kämpfenden als Vorbilder. Dieser Pop-Charakter und der Kult um die Soldaten der Armia Krajowa (und zunehmend auch der „Verstoßenen Soldaten“) hängt damit zusammen, dass konkrete Personen im Vordergrund stehen und nicht mehr nur abstrakte Ideen von militärischen Siegen oder Niederlagen. Das unmittelbare und emotionale Miterleben beeinflusst Handlungen, Emotionen und Vergangenheitsdeutungen sowohl der Produzenten als auch der Betrachter, was dazu führt, die inszenierte Militarisierung des heutigen städtischen Raums zu akzeptieren und kaum zu hinterfragen. Der Erlebnischarakter, die Nahbarkeit zum Geschehen sowie der persönliche Geschmack und das ästhetische Empfinden bedingen die Wirkung und Bedeutung der Bilder. Neben der Qualität spielt auch die Quantität eine Rolle. Aufgrund ihrer Verbreitung in ganz Warschau scheinen Stencils, Wandbilder und Graffiti territorial unbeschränkt und

breit akzeptiert zu sein.

Auffällig sind die fehlende reflektierende Ebene sowie der fehlende Einbezug anderer Gruppen wie die jüdischen Widerstandskämpfer.^[40] Symbolische Inszenierungen dienen als Vereinfachung der historischen Realität und regen kaum dazu an, das Vergangene differenziert zu betrachten. Speziell bei Bildern wäre es möglich, Minderheiten im Widerstand darzustellen und auf diese Weise einen Zusammenhalt über die religiösen Grenzen hinaus zu zeigen. Der Einbezug von Minderheiten in die Erzählungen wäre ein großer Fortschritt in der privaten Erinnerungsarbeit und ein wichtiges Zeichen gegen rechtsradikale Tendenzen sowie gegen die Instrumentalisierung der historischen Ereignisse für politische Zwecke. Des Weiteren würde es deutlich machen, dass Warschau vor 1939 eine multikulturelle, multiethnische und multireligiöse Stadt war, die im Zuge von Krieg und Sozialismus, Mord und Auswanderung immer homogener wurde. Daneben werden auch Umstände wie Verlust und Zerstörung, die vielen zivilen Opfer während des Aufstands oder der Holocaust kaum bzw. nicht thematisiert, und eine Debatte über Sinn und Unsinn des Aufstands wie im öffentlichen Diskurs wird nicht angestoßen.

Während sich staatliche und private Narrative in der Volksrepublik häufig unterschieden, ähneln sie sich heutzutage. Dennoch werden neue, alternative Zugänge gesucht und geschaffen, die auf eine Individualisierung von Geschichtserinnerung hinweisen. Zudem steht nicht mehr das Ereignis im Vordergrund, sondern zunehmend einzelne Kämpfer und Einheiten, die ihren eigenen Platz in den Inszenierungen bekommen. Es gilt zu beobachten, wie sich die Symboliken und Narrative der Warschauer Murals und Graffiti weiterentwickeln werden: Bleibt der Stellenwert des Widerstands und Aufstands gegen die nationalsozialistischen Besatzer während des Zweiten Weltkriegs als *die* identitätsstiftende Projektionsfläche für Stadt und Bevölkerung erhalten oder wird sich das Gedenken verändern?

[1] Vgl. Jens Kastner, Insurrektion und symbolische Arbeit. Graffiti in Oaxaca (Mexiko) 2006/2007 als Subversion und künstlerische Politik, in: Nina Bandi/Michael G. Kraft/Sebastian Lasinger (Hrsg.), Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik, Bielefeld 2012, S. 37-61, hier S. 47.

[2] Vgl. Krzysztof Ruchniewicz, Die historische Erinnerung in Polen, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte 5-6* (2005), S. 18-26, hier S. 18 (11.06.2017).

[3] In seinem Werk „Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego“ [*Bücher des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft*] (1832) vergleicht der Nationaldichter Adam Mickiewicz (1798-1855) das Leiden Polens nach den polnischen Teilungen 1772, 1793 und 1795 mit den Leiden und dem Opfertod von Jesus Christus im Glauben daran, dass die Nation als „Christus der Völker“ wieder auferstehen und die Völker von der Unterdrückung befreien werde.

[4] Vgl. Arnd Bauerkämper, Das umstrittene Gedächtnis. Die Erinnerung an Nationalsozialismus und Krieg in Europa seit 1945, Paderborn u.a. 2012, S. 346.

[5] Vgl. Andrzej Szpociński, Poles Towards the Past. Insights from Sociological Research Carried out since 1989, in: Heinrich Best/Agnieszka Wenninger (Hrsg.), Landmark 1989. Central and Eastern European Societies Twenty Years after the System Change, Berlin 2010,

[6] Vgl. Katrin Stoll/Sabine Stach/Magdalena Saryusz-Wolska, Verordnete Geschichte? Zur Dominanz nationalistischer Narrative in Polen. Eine Einführung, in: [Zeitgeschichte-online](#) Juli 2016 (11.06.2017).

[7] Vgl. Christoph Cornelißen, Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 54 (2013), S. 548-563, hier S. 554.

[8] Vgl. John Borland, Graffiti, Paraden und Alltagskultur in Nordirland, in: Harald Welzer (Hrsg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg 2001, S. 276-295, hier S. 295.

[9] Begriff nach Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a.M./New York 2000.

[10] Cornelißen, Was heißt Erinnerungskultur?, S. 548.

[11] Tomasz Markiewicz, Der Kampf um die Erinnerung. Denkmäler der Heimatarmee in Warschau seit 1945, in: Bernhard Chiari (Hrsg.), *Die polnische Heimatarmee. Geschichte und Mythos der Armia Krajowa seit dem Zweiten Weltkrieg* (= Schriftenreihe des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes), München 2003, S. 753-775, hier S. 774.

[12] Vgl. Anna Wolff-Powęska, Strategien der Erinnerung in Polen – die zivilgesellschaftliche Alternative, in: Etienne François u.a. (Hrsg.), *Geschichtspolitik in Europa seit 1989. Deutschland, Frankreich und Polen im internationalen Vergleich* (= *Moderne Europäische Geschichte*; 3), Göttingen 2013, S. 68-93, hier S. 70.

[13] Vgl. Lutz Hieber, *Politisierung der Kunst. Avantgarde und US-Kunstwelt*, Wiesbaden 2015, S. 235.

[14] Vgl. ebd., S. 235f.

[15] Vgl. Andreas Klee, Einleitung, in: ders. (Hrsg.), *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*, Wiesbaden 2010, S. 7f., hier S. 7; Anna Zawadzka, *Polska Walcząca* [Kämpfendes Polen], in: *Atlas Sztuki* (Hrsg.), Wojciech Wilczyk. *Święta Wojna* [Heiliger Krieg], Krakau 2014, S. 4-8, hier S. 4.

[16] Vgl. Andreas Klee, Graffiti als Medium des Politischen?!, in: ders. (Hrsg.), *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*, Wiesbaden 2010, S. 109-119, hier S. 110.

[17] Vgl. ebd.

[18] Vgl. ebd., S. 110f.

[19] Vgl. Kastner, *Insurrektion und symbolische Arbeit*, S. 37.

[20] Vgl. Ewa C. Chabros, *Polskie graffiti lat osiemdziesiątych w świetle relacji jego twórców* [Polnische Graffiti der 80er Jahre in den Lebenswelten ihrer Schöpfer], in: *Instytut Pamięci Narodowej* (Hrsg.), *Pamięć i sprawiedliwość* [Gedächtnis und Gerechtigkeit], Warschau 2011, S. 211-230, hier S. 230.

[21] Vgl. ebd.

[22] Diese und viele weitere Beispiele und Illustrationen, in: ebd.

[23] Vgl. Hieber, *Politisierung der Kunst*, S. 257.

[24] Vgl. Tomasz Szarota, Resistenz und Selbstbehauptung der polnischen Nation, in: Włodzimierz Borodziej/Klaus Ziemer (Hrsg.), *Deutsch-polnische Beziehungen. 1939 – 1945 – 1949* (= Einzelveröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts Warschau;

[25] Vgl. Zawadzka, Polska Walcząca [Kämpfendes Polen], S. 5.

[26] Für weiterführende Informationen zu diesem Thema s. Maria Kobielska, Die „Verstoßenen Soldaten.“ Embleme des Erinnerungsbooms, in: Zeitgeschichte-online Juli 2016, <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-verstossenen-soldaten> (11.06.2017); s. auch Dorota Rędzikowska, Tag der Verstoßenen Soldaten, in: [Polen heute. Das Wichtigste vom Tag](#) 01.03.2016 (11.06.2017); Florian Peters, Patriotische Geschichtsschreibung im Staatsauftrag. Polens neue Rechtsregierung bricht mit der historischen Legitimation des Neuanfangs von 1989, in: [Zeitgeschichte-online](#) Mai 2016 (11.06.2017).

[27] Vgl. Kastner, Insurrektion und symbolische Arbeit S. 39.

[28] Vgl. David Machin, Introduction, in: ders., Visual Communication (= Handbook of Communication Science; 4), Berlin/Boston 2014, S. 3-20, hier S. 18.

[29] Vgl. Bruce Campbell, Mexican Murals in Times of Crisis, Tucson 2003, S. 14; Kastner, Insurrektion und symbolische Arbeit, S. 42.

[30] Vgl. Maximilian Rapp/Markus Rhomberg, The Importance of Murals during the Troubles. Analyzing the Republican Use of Wall Paintings in Northern Ireland, in: David Machin, Visual Communication (= Handbook of Communication Science; 4), Berlin/Boston 2014, S. 677-696, hier S. 677.

[31] Neben den im Folgenden beschriebenen Murals gibt es noch viele andere, die von unterschiedlichen Auftraggebern initiiert worden sind.

[32] Vgl. Muzeum Powstania Warszawskiego, Konkurs Graffiti '44, in: [Muzeum Powstania Warszawskiego](#) n.d. (11.06.2017).

[33] Bei [YouTube](#) ist eine Filmaufnahme der Schweigeminute im Stadion zum 70. Jahrestag zu sehen (11.06.2017).

[34] Weitere Informationen sind auf Polnisch auf der Webseite [WFS](#) zu finden (11.06.2017).

[35] „My“ heißt auf Deutsch „wir“. Im Polnischen werden Pronomen nur vor ein Verb gestellt, wenn es zusätzlich betont werden soll, d.h. in diesem Fall, dass das „my“ direkt auf Legia und seine Fans ausgerichtet ist.

[36] Vgl. Nina Bandi/Michael G. Kraft/Sebastian Lasinger, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik, Bielefeld 2012, S. 19-34, hier S. 26.

[37] Vgl. Zawadzka. S. 6.

[38] Die Fotoausstellung „(Nie)Widzialne/(In)Visible“ wurde vom 23.10.2015 bis 04.01.2016 gezeigt. Weiterführende Informationen zu der Ausstellung sind auf der Website des Museums [POLIN](#) zu finden (11.06.2017).

[39] Atlas Sztuki (Hrsg.), Wojciech Wilczyk. Święta Wojna [Heiliger Krieg], Krakau 2014; Wilczyk erläutert, dass diese hasserfüllten Sprüche auch als Beleidigung der Fans der jeweiligen konkurrierenden Fußballvereine dienen. Sie seien nicht nur in „Problemvierteln“ zu finden, sondern über die gesamte Stadt verteilt und sind teilweise monatelang zu sehen, bevor sie übermalt werden. Vgl. Wojciech Wilczyk, (Nie)przezroczyństwo/(Non)transparency, in: Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN/POLIN Museum of the History of Polish Jews (Hrsg.), Wojciech Wilczyk. (nie)widzialne/(in)visible, Warschau 2015, S. 21-32, hier S. 30f.

[40] Damit sind an dieser Stelle nicht die Beteiligten des jüdischen Widerstands und Aufstands im Warschauer Ghetto 1943 gemeint. Nach

dessen Scheitern, der Vernichtung des Geländes und seiner Bewohner wurde auf dem Gebiet ab August 1943 das Konzentrationslager Warschau als Außenlager des KZ Majdanek erweitert. Etwa 5000 Juden aus Griechenland, Frankreich und Ungarn wurden von Auschwitz dorthin deportiert. Sie mussten die Ruinen beseitigen. Die Verbliebenen wurden am 4. August 1944 vom AK-Bataillon *Zośka* befreit. Diese Juden schlossen sich mehrheitlich der Heimatarmee an und wurden fast alle im Kampf getötet. Weder in der Fachliteratur zur Ereignisgeschichte des Aufstands noch zur Geschichte der Erinnerung an Widerstand und Aufstand der Heimatarmee wird auf dieses Thema gezielt eingegangen. Höchstens als Nebensatz wird erwähnt, dass die Armia Krajowa Juden, die vor den Nationalsozialisten versteckt worden waren, befreit hat. Auch in Spiel- oder Dokumentarfilmen zum Aufstand werden Personen jüdischen Glaubens, wenn überhaupt, mehrheitlich passiv dargestellt, aber nicht als aktiver Teil dieser Geschichte. Vgl. *Warszawska Informacja Turystyczna* (Hrsg.), *Warszawa Judaica*, Warschau 2009; Norman Davies, *Aufstand der Verlorenen. Der Kampf um Warschau 1944*, München 2004, S. 118ff.

Siehe zum Thema Graffiti auch: Martin Papenbrock, Doris Tophinke, *Graffiti digital. Das Informationssystem Graffiti in Deutschland (INGRID)*, in: [Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe](#), 15 (2018), H. 1, Druckausgabe: S. 159-172