

LaG - Magazin

Kunst und Geschichte.

Künstlerische Auseinandersetzungen mit NS und Holocaust

04/2015

29. April 2015

Inhaltsverzeichnis

Zur Diskussion

Fakten und Fiktionen.

Der Holocaust zwischen Geschichtswissenschaft und Literatur.....	4
Holocaust-Kunst und die Krise der Kunstgeschichte.....	9
Der Unterschied zwischen Leben und Tod – die Auftragskunst in den nationalsozialistischen Lagern.....	14
Kunst von Häftlingen und Überlebenden der NS-Zwangslager.....	17
Kunst und Barrierefreiheit. Zu einer (fast) vergessenen Diskussion über das Berliner „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“.....	22

Empfehlung Unterrichtsmaterial

NS-Kunst als Thema im Unterricht.....	25
---------------------------------------	----

Empfehlung Fachbuch

Rezension „Der Tod hat nicht das letzte Wort“.....	27
--	----

Empfehlung Fachdidaktik

Ein Schmuggelfund aus dem KZ – Erinnerung, Kunst & Menschenwürde.....	30
---	----

Empfehlung Lernort

Das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück.....	32
---	----

Empfehlung Comic

Mittäterschaft in Bilder gebannt – der Comicroman „Irmina“ von Barbara Yelin.....	34
Weltkrieg und Gender Changing: Das falsche Geschlecht.....	37

Liebe Leserinnen und Leser,
wir begrüßen Sie zur aktuellen Ausgabe des LaG-Magazins. Das titelgebende Thema „Kunst und Geschichte“ behandeln wir, bis auf Ausnahmen, in Bezug auf den Nationalsozialismus und bildende Kunst. Dementsprechend steht die Auseinandersetzung mit Zeichnungen und Bildern, die von Opfern und Verfolgten, häufig in den Lagern unter unmenschlichen Umständen, angefertigt wurden, im Fokus dieser Ausgabe. Neben Zwangsarbeiten im Rahmen von Auftragskunst durch die SS, entstanden in den nationalsozialistischen Lagern, aber auch in Verstecken unter den widrigsten Umständen Bilder, die als Überlebensmittel zur Selbstbehauptung der Häftlinge beitrugen und die zudem das Lagergeschehen dokumentierten. Das Spektrum künstlerischer Auseinandersetzungsformen mit Geschichte ist nicht auf den Nationalsozialismus und auf Arbeiten von ehemaligen Häftlingen beschränkt. So gehören moderne Formen wie die Graphic Novel in das Themenfeld, weshalb zwei Vorstellungen dieser Kunstgattung in der Ausgabe zu finden sind.

Eine Klammer zu unserem Magazin „Den Holocaust erzählen“ bildet der Text von *Dirk Rupnow*, der das Thema Literatur aufgreift und darauf hinweist, dass Fakten und Fiktion in der Erinnerungskultur eng miteinander verknüpft sind, sodass die Grenzziehungen nicht klar vollzogen werden können. Eine Krise der Kunstgeschichte, im Sinne der Interpretation der Bilder über den Holocaust, macht *Jürgen Kaumkötter* aus. Sie zeige sich darin, dass die Bilder auf Illustrationen der Geschichte reduziert werden

und die Interpretationshoheit bei den großen Museen wie beispielsweise Yad Vashem, dem Deutschen Historischen Museum oder den Holocaust Museen in den USA läge.

Mit Auftragskunst in den nationalsozialistischen Lagern, die Häftlinge für die SS ausführen mussten, setzt sich *Kathrin Schäfer* auseinander. Sie geht auf die besondere Stellung der betroffenen Häftlinge im Lager ebenso ein, wie auf die Funktion, die diese Kunstproduktion für SS-Männer haben konnte.

Mit Zeichnungen und Bildern, die Häftlinge in Konzentrations- und Vernichtungslagern aus Gründen der Selbstbehauptung oder aus dokumentarischen Motiven angefertigt haben, befasst sich der Essay von *Jörn Wendland*.

Am Beispiel des Denkmals der ermordeten Juden Europas geht *Sebastian Weinert* auf den Zusammenhang von Kunst und Inklusion, bzw. Barrierefreiheit ein und fordert ein Bewusstsein hierfür bei Künstler/innen ein, die in die Gestaltung von Erinnerungsorten einbezogen sind.

Die beeindruckende Graphic Novel „Irmina“, in der Fragen um Mittäterschaft und Integrität eine zentrale Rolle spielen, stellt unsere Kollegin *Constanze Jaiser* vor.

Wir wünschen Ihnen eine ertragreiche Lektüre mit dem vorliegenden LaG-Magazin.

Die nächste Ausgabe erscheint am 27. Mai unter dem Titel „Flucht und Migration im Vorfeld und während des Zweiten Weltkrieges“.

Ihre LaG-Redaktion

Fakten und Fiktionen. Der Holocaust zwischen Geschichtswissenschaft und Literatur

Von Dirk Rupnow

Ähnlich wie für den Diskurs über Geschichte und Gedächtnis ist auch für das Verhältnis von Geschichte und Literatur heutzutage der Holocaust das entscheidende historische Referenzereignis, zumindest in Europa und Nordamerika. Die Schockwellen des von Deutschen und Österreichern mit ihren Komplizen europaweit systematisch durchgeführten Völkermords am Judentum haben das wechselseitige Verhältnis unsicher werden lassen, sowohl zur Überbetonung als auch zur Verwischung von Unterschieden geführt, Parallelen und Ähnlichkeiten naheliegend, aber auch fragwürdig erscheinen lassen, Ineinssetzungen und Distanzierungen hervorgerufen. Bei den Debatten über Geschichte und Literatur sowie über Geschichte und Gedächtnis – eng miteinander verknüpft und sich überschneidend – handelt es sich um einen „Bruderkrieg“ und „Familienzwist“, wie der französische Kulturphilosoph Michel de Certeau (1925-1986) das problematische Verhältnis von Geschichte und Geschichten, von Wissenschaft und Fiktion treffend bezeichnet hat. Dieser Bruderkrieg und Familienzwist findet derzeit in einem Umfeld statt, das von tiefgreifenden Veränderungen charakterisiert ist. Vor allem steht das Ende unmittelbarer Zeugenschaft des Holocaust unmittelbar bevor, das allerdings schon seit Beginn der 1980er Jahre immer wieder

diskutiert worden ist. Ob es die Vermittlung der historischen Ereignisse entscheidend ändern wird, darf jedoch bezweifelt werden. Das Wissen über den systematischen Massenmord an den europäischen Judenheiten ist bereits seit langem keineswegs vorrangig durch familiäre Erzählungen, Gespräche mit Zeitzeugen oder auch Gerichtsverfahren, sondern vielmehr medial vermittelt worden: durch Museen und Ausstellungen, Filme und Bücher, seien sie wissenschaftlich, autobiographisch oder literarisch. Dem Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis und dem Zurücktreten des Holocaust in eine Geschichte, die sich unserem Zugriff entzieht, kommt somit wohl vor allem eine symbolische Bedeutung zu, die dennoch nicht unterschätzt werden sollte. Entscheidender dürfte jedoch ganz allgemein der wachsende generationelle Abstand sein.

Gleichzeitig wird den NS-Massenverbrechen an den Judenheiten verschiedener Länder mittlerweile eine zentrale Bedeutung für die Konstitution einer europäischen Identität zugemessen, zumindest auf der Ebene eines politisch inszenierten Selbstverständnisses – freilich nicht ohne Konkurrenz zu den Verbrechen kommunistisch-stalinistischer Systeme oder neuerdings auch zum Ersten Weltkrieg. Vor dem Hintergrund des Holocaust versucht sich die Europäische Union als Wertegemeinschaft zu konstituieren und eine gemeinsame Identität zu konstruieren. Zusammen mit dem Zweiten Weltkrieg ist „Auschwitz“ zum negativen Gründungsmythos Europas avanciert.

Doch auch über die Grenzen Europas hinaus hat der Holocaust mittlerweile den Status einer negativen politischen und kulturellen Norm erlangt, wobei er auf globaler Ebene vor allem mit dem Kolonialismus und seinen Verbrechen konkurriert.

Die Interpretationen und Repräsentationen der Ereignisse des Holocaust sind währenddessen vielfältigen Veränderungen unterworfen. In vielen Konstellationen hat sich der Diskurs über den Holocaust längst von den historischen Ereignissen abgelöst und ist zu einem Code für „das Böse“ metaphorisiert und abstrahiert worden. Dagegen hat gerade der Wegfall ideologischer Blockaden durch den Zusammenbruch der kommunistischen Regime in Osteuropa zu einer Konkretisierung von Tatorten und Tatzusammenhängen geführt, die aufgrund der Frontstellung im Kalten Krieg ebenso unterblieben war wie die Anerkennung und Entschädigung individueller Schicksale jenseits des Eisernen Vorhangs. Osteuropa war ja der Hauptschauplatz des Holocaust, mit den Gaskammern in den Tötungszentren wie auch den „killing fields“ der Massenerschießungen.

Wie ist es aber in dieser Phase einschneidender und entscheidender Veränderungen der Holocaust-Wahrnehmung und -Erinnerung mit dem Verhältnis von Literatur und Zeitgeschichte bestellt? Die Geschichtswissenschaft besitzt keineswegs mehr die alleinige oder auch nur vorrangige Darstellungs- und Deutungshoheit für die historischen Ereignisse. Der Stimme der Zeitzeugen, die ihre Autorität aus eigener Erfahrung beziehen, wird in der Öffentlichkeit derzeit fraglos

Vorrang vor der Stimme der professionellen, aber nachgeborenen Zeithistoriker/innen gegeben – dabei könnten umgekehrt gerade die Involviertheit in die Geschichte und der zeitliche Abstand persönliche Erinnerungen fragwürdig erscheinen lassen. Während im Fall der Zeitzeugen die Re-Konstruktivität der produzierten „Geschichte“ offensichtlich unterschätzt wird, wird sie bei den Historikern derzeit deutlich überschätzt.

Gerade die Populärkultur wird man wohl als Motor der Globalisierung des Holocaust ansehen können, keinesfalls aber die klassische Zeitgeschichtsforschung, die die Aufarbeitung der NS-Verbrechen nach dem Zweiten Weltkrieg im nationalen Rahmen als einen moralischen Auftrag zur Aufklärung angenommen hatte, nicht ohne zugleich fleißig an der Konstruktion der jeweiligen Opfer- und Widerstandsmythen mitzuarbeiten. Vor allem visuelle Medien wie Fotografie und Film spielen hierbei eine wichtige Rolle, und zwar sowohl solche aus der NS-Zeit, die in unseren (Erinnerungs-)Kulturen zirkulieren, wie auch Produktionen, die sich nachträglich mit dem Thema beschäftigen. Das Thema ist omnipräsent – auf den Bildschirmen, Leinwänden und natürlich auch auf den Büchertischen. Nicht erst seit dem Literaturnobelpreis für Imre Kertész 2002 kommt der Literatur eine große Bedeutung zu. Insofern ist – cum grano salis – der Analyse des amerikanischen Historikers Yosef Hayim Yerushalmis (1932-2009) zuzustimmen: „Der Holocaust hat bereits mehr historische Forschungstätigkeit ausgelöst als jedes andere Ereignis der jüdischen

Geschichte, doch für mich steht außer Zweifel, daß sein Bild nicht am Amboß des Historikers, sondern im Schmelztiegel des Romanciers geformt wird.“ Allerdings scheinen zunehmend die Grenzen der Genres und Formen zu verschwimmen und damit auch die durchaus unterschiedlichen, teilweise sogar gegenläufigen Funktionen der Auseinandersetzung mit Vergangenheit vermischt zu werden – Geschichte und Gedächtnis, Aufklärung und Gedenken, Wissenschaft und Literatur: Dokumentationen und Rekonstruktionen sind durchsetzt mit Interviews und Spielszenen, neben den Erinnerungen von Zeitzeugen (Opfern und Tätern) gibt es immer mehr Berichte und Recherchen von Kindern und Enkeln der Zeitzeugen, Spielfilme versuchen dokumentarische Qualitäten entweder unmittelbar visuell vorzutäuschen (etwa durch das Drehen an authentischen Schauplätzen oder in Schwarz-Weiß wie in Steven Spielbergs „Schindler’s List“) oder zumindest durch den Verweis auf minutiöse wissenschaftliche Forschungen herzustellen (etwa durch die Bezugnahme auf Joachim Fests Recherche in Oliver Hirschbiegels „Der Untergang“). Daneben zirkuliert – innerhalb und außerhalb der heutigen Texte und Bilder – weiterhin eine unüberschaubare Menge von unbewegten und bewegten Bildern sowie Dokumenten aus der NS-Zeit selbst, die in der überwiegenden Zahl der Fälle den Repräsentationsabsichten und -bedürfnissen der Täter/innen folgen, aber dennoch weiterhin ohne Zögern und Reflexion verwendet werden. Wissenschaftliche Veröffentlichungen beziehen sich

währenddessen nicht mehr nur auf einen fachinternen Diskurs, sondern positionieren sich, vermutlich auch aus vermarktungsstrategischen Gründen, als Teil einer weiteren Gedenk- und Erinnerungskultur.

Was aber die Literatur leisten kann, was sie Spezifisches beitragen kann zur Darstellung und zum Verständnis des Holocaust, darüber gehen die Meinungen weit auseinander, ganz ähnlich wie über die Möglichkeiten und Grenzen der Geschichtswissenschaft. Die Literaturwissenschaftlerin Ruth Klüger (geb. 1931), die 1992 mit einem der beeindruckendsten Erinnerungsbücher hervorgetreten ist, behauptet, dass „Literatur, die sich mit Geschichte befaßt, eine Form der Wirklichkeitsbewältigung“ sei. Wenn Literatur und Film sich der Geschichte nur bedienen, „sie sozusagen kannibalisieren“, verkämen sie freilich zum Kitsch. Der ungarische Schriftsteller Imre Kertész (geb. 1929) ging noch einen entscheidenden Schritt weiter: „Das Konzentrationslager ist ausschließlich als Literatur vorstellbar, als Realität nicht. (Auch nicht – und vielleicht sogar dann am wenigsten –, wenn wir es erleben.)“

Im Hinblick auf Jonathan Littells (geb. 1967) Roman „Die Wohlgesinnten“ (2006/08), der aus der Rezeption einer großen Menge von Forschungsliteratur entstanden ist und immer wieder historische Quellen und Verweise enthält, bemerkte der französische Historiker Pierre Nora (geb. 1931), dass die literarische Beschreibung von Massenerschießungen den historischen Darstellungen und ihren „dokumentarischen Methoden“ überlegen sei. Der Massenmord

und seine Vollstreckung seien der „blinde Fleck“ der Historiker, so Nora, oder zumindest nicht zufriedenstellend von ihnen beschrieben worden, wie Littell ergänzte. Noras deutscher Kollege, der Sozialhistoriker Hans-Ulrich Wehler (1931-2014) postulierte hingegen: „Überall, wo es um [...] den Nationalsozialismus, den Holocaust geht, haben sich die entscheidenden Probleme nicht als fiktionale Texte fassen lassen. Die Narrativitätsapostel sind rundum gescheitert“. Der französische Philosoph, Journalist und Filmemacher Claude Lanzmann (geb. 1925), dessen neuneinhalbstündiger Dokumentarfilm „Shoah“ (1985) zu Recht als eigenständiger Beitrag zur Holocaust-Forschung gewertet wird, hat seine alte, nicht zuletzt gegen Steven Spielberg gerichtete Position anlässlich des Erscheinens von „Die Wohlgesinnten“ noch einmal wiederholt: „Für mich ist klar: Mit der Gaskammer kann man keine Fiktion machen“.

Bei einem Gegenstand, dessen historische Tatsächlichkeit trotz unzähliger gesicherter wissenschaftlicher Belege immer wieder und immer noch grundsätzlich in Frage gestellt und geleugnet wird, ist der Verweis auf Authentizität und Objektivität natürlich von besonderer Bedeutung. Er findet sich daher heute durchgängig in fast allen Genres. Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel und verweisen nur auf das allgemeine Bedürfnis, so etwa der Untertitel von Dani Levys Filmkomödie „Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler“ (2007).

Vor allem Saul Friedländer (geb. 1932), selbst ein Überlebender des Holocaust, hat

auf Seiten der Historiker artikuliert, dass „in the face of these events we feel the need of some stable narration“. Friedländer ist vermutlich der wichtigste Holocaust-Historiker, der sich empirisch mit dem Genozid, aber zugleich auch immer mit Fragen der Repräsentation beschäftigt hat. Sein opus magnum „Nazi Germany and the Jews“ (1997/2007) wird nicht nur als Meisterwerk der Geschichtsschreibung gelobt, sondern es werden ihm auch „qualities of a literary narrative“ (Alon Confino) nachgesagt. Ganz im Gegensatz zu Friedländers früherer Forderung, in historiographische Arbeiten zum Holocaust eine Ebene des Kommentars präsent zu halten, die die lineare Narration ständig durchbricht und vor allem eine „closure“ – ein Abschließen der Erzählung – verhindern soll, gibt es nun in „Nazi Germany and the Jews“ erstaunlich wenig Kommentar, sondern vor allem Beschreibung. Durchbrochen wird die Erzählung ständig von den Stimmen der Opfer, nicht von Überlegungen des Autors, der ganz hinter die Organisation seines Materials zurücktritt. Aber gerade durch diese Komposition, die scheinbar harmlos und oberflächlich als streng chronologisch auftritt, gelingt es Friedländer all das zu erzeugen, was er immer als notwendig gefordert hatte, wenn es um eine Darstellung des Holocaust geht: „disbelief“, „sense of strangeness“, „sensation“, „uncanniness“, „shock“. Darin kann vor allem die Leistung Friedländers erblickt werden. Er durchbricht damit das dominierende Muster: Die ständige, rituelle und routinierte Beschwörung von Undarstellbarkeit und Unverstehbarkeit, die durch

konventionelle Beschreibungen, Darstellungen und Erklärungsversuche gleich wieder dementiert wird, ohne dass überhaupt der Widerspruch auffällt.

Eine endgültige, in jeder Hinsicht befriedigende und alles einlösende Darstellung und Repräsentation der NS-Verbrechen wird es nie geben. Die Darstellung des NS-Völkermords bedeutet aber kein grundsätzliches anderes Problem als die Darstellung des Lebens im Mittelalter, der Schrecken des Dreißigjährigen Kriegs oder des Sterbens in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs – weder für die Literatur noch für die Geschichtsschreibung. Schließlich ist der Holocaust keine Naturkatastrophe gewesen, wie allerdings häufig verwendete Begriffe und Formulierungen nahelegen versuchen, sondern wurde von Menschen willentlich ins Werk gesetzt und ist so, wie jedes menschliche Unternehmen, der Erklärung und dem Verstand zugänglich. Der entscheidende Unterschied ist nur, dass er weiterhin andere, offensichtlich drängendere Fragen an uns, an die moderne Gesellschaft stellt als andere und weiter entfernt liegende historische Ereignisse, weshalb die historiographischen, aber auch die literarischen Darstellungsmöglichkeiten oft als defizitär wahrgenommen werden – weil entweder die Geschichtsschreibung aufgrund ihrer Narrativität und die Literatur aufgrund ihrer Fiktionalität oder aber bloße Faktographie und historiographische Nüchternheit oberflächlich und unzureichend erscheinen.

Das immer wieder zum Ausdruck gebrachte Ungenügen an der Geschichtswissenschaft

und / oder der Literatur und Kunst bei der Darstellung und Erklärung des Holocaust wie auch die Bevorzugung oder Abwertung des einen bzw. anderen, damit aber auch die heutige Unordnung der verschiedenen Genres und deren Funktionen sind offensichtlich eng verknüpft mit den omnipräsenten Diskursen über eine angebliche Undarstellbarkeit und Unverstehbarkeit des NS-Völkermords. Imre Kertész hat jedoch zu Recht darauf hingewiesen, dass „unbegreiflich“ höchstens „unannehmbar“ meinen könne – eine Abwehr gegen die Einsicht, dass der Holocaust nicht nur eine „eigenartige und befremdliche – ‚unbegreifliche‘ – Geschichte von ein oder zwei Generationen“ darstelle, sondern eine „generelle Möglichkeit des Menschen“.

Unsere Erinnerungskultur wird durch Fakten und Fiktionen geformt. Beide sind untrennbar miteinander verknüpft, die Grenzen sind durchlässig geworden und verschwimmen. Das Konkurrieren um die Deutungshoheit wird allerdings mehr und mehr durch aufeinander bezogene Schreibweisen und Selbstreflexion ersetzt. Ein wichtiger Teil dieses Prozesses ist die Einsicht, dass die historischen Ereignisse auf beiden Seiten mit jeweils unterschiedlichen Mitteln immer wieder neu erzählt werden müssen.

Über den Autor

Dirk Rupnow ist Professor am Institut für Zeitgeschichte der Universität Innsbruck und dessen Leiter. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die europäische Zeitgeschichte seit 1918, Holocaust und Jüdische Studien, Migrations- und Wissenschaftsgeschichte, Geschichtspolitik und Erinnerungskulturen.

Holocaust-Kunst und die Krise der Kunstgeschichte

Von Jürgen Kaumkötter

Die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica am 26. April 1937 durch die deutsche »Legion Condor« veranlasste Pablo Picasso in Paris, eine der Ikonen des 20. Jahrhunderts zu erschaffen. Auf der Weltausstellung in Paris 1939 wurde um Picassos Bild »Guernica« der Pavillon des republikanischen Spaniens gebaut und das Werk avancierte zu dem Antikriegsbild schlechthin. Picasso unterwirft sich die Geschichte und arbeitet ausschließlich in Metaphern: Vier Zacken oberhalb einer perspektivischen Fensteröffnung sind Synonym der brennenden Stadt, die geöffneten Münder der menschlichen Figuren Sinnbild des Schmerzes, das scheinbare Durcheinander im unteren Bereich des Bildes von Köpfen und Gliedmaßen steht für das Chaos, die Zerstörung und die Ohnmacht angesichts der Gewalt, die die Bombardierung verursachte, das Leiden aller Wesen manifestiert sich im schreienden Pferd. »Guernica« hat eine Aussage und eine gesellschaftliche Relevanz, ohne sich politisch vereinnahmen zu lassen, ohne ein nachahmendes Abbild des Schreckens zu sein.

- Abb. Pablo Picasso, Guernica 1937, Öl auf Leinwand 349×777cm Museo Reina Sofia

Picasso vermachte das Bild einer spanischen Republik und nachdem diese 1981 Wirklichkeit wurde, kam das Bild aus dem Exil im Museum of Modern Art in New York in

sein Bestimmungsland. Heute hängt es im Museum Reina Sofia in Madrid.

Kanonisierung durch Museumsausstellungen – Schubladendenken

Das Museum Reina Sofia in Madrid ist ein Kunstmuseum, das die Exponate in einen Kunstkontext setzt. »Guernica« von Pablo Picasso ist zuerst ein großartiges Kunstwerk, eine überzeitliche Anklage gegen Unmenschlichkeit. Nichts in dem Bild verweist direkt auf das Bombardement der baskischen Stadt. Der Titel ist der einzige Hinweis auf das Drama. Weder in der Ausstellungshalle, in der sich das Bild befindet, noch in den angrenzenden Räumen wird auf die Zeitgeschichte verwiesen, seine Ausstellungsgeschichte wird als bekannt vorausgesetzt. Nur eine Texttafel am Ende des Raumprogramms erklärt dem Besucher den politischen Zusammenhang des Bildes. Ganz anders verhält es sich im historischen bzw. zeitgeschichtlichen Museum und in den Gedenkstätten der Shoa. Alle Kunstwerke, die in der Dauerausstellung zur deutschen Geschichte im Deutschen Historischen Museum in Berlin ausgestellt sind, werden auf die Funktion als Bildquelle reduziert. Selbst wenn die Bildaussage sich einer historisch-politischen Interpretation verweigert, wird sie in den Bildunterschriften in die historisch gewollte Richtung gebeugt.

Niemand würde auf die Idee kommen, Picassos »Guernica« für die Illustration der Bombardierung der baskischen Stadt zu nutzen. Das Bild verweigert sich der Realität und ist trotzdem in Form und Inhalt

ein Jahrhundertbild. Die meisten Kunstwerke zur Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und des Völkermordes, der Zeugen, machen es den Kuratoren, Historikern und Kunsthistorikern einfacher. Sie verweigern sich nicht. Ganz im Gegenteil. Sie haben im guten wie auch im schlechten Sinne ihre metaphorisch-symbolische Sprache verloren und können zu Illustrationen der Geschichte reduziert werden. Wir können diese Kunst erst dann als Kunst wertschätzen, wenn wir der Versuchung des Schubladendenkens entgehen, sie nicht nur als zeitgenössische Illustrationen der Katastrophe betrachten.

Krise der Kunstgeschichte

Die Interpretationshoheit über die Kunst der Katastrophe liegt nicht bei der kunstaffinen Wissenschaft. Sie liegt in Museen wie Yad Vashem, den Holocaust-Museen in Amerika, dem Imperial War Museum in London, im Deutschen Historischen Museum oder den Gedenkstätten an sich. Ein weiteres Beispiel, wie sich die Kunstgeschichte und die Bildwissenschaft das Heft des Handelns aus der Hand haben nehmen lassen: In der Kunstsammlung in Auschwitz arbeiten kaum Kunstwissenschaftler. Dem Bildmedium zugetane Wissenschaftler sind in den spezifischen Kunstsammlungen und den zeitgeschichtlichen Museen oder Archiven zu Exoten geworden. Literaturwissenschaftler und Historiker kanonisieren die Kunst der Katastrophe und bestimmen die Leitbilder. Das Ergebnis dieser Historisierung ist die Abwesenheit der Kunst der Katastrophe in Wissenschaft, Kunstkritik und kunstspezifischem

Ausstellungswesen. Die Krise der Kunst der Kriegs- und Nachkriegszeit ist auch eine Krise der Interpretatoren.

Bis heute führt die Kunst der Katastrophe, die so viel über das Leben aussagen könnte, ein Schattendasein. Ein ähnliches Phänomen beobachtet Werner Busch in der Krise der Kunst um 1800 und die darauffolgende Geburt der Moderne. Nach den revolutionären Umwälzungen der Französischen Revolution begannen viele Künstler, lange verbindliche Kunsttraditionen infrage zu stellen. Auf die neue Zeit konnte die Kunst mit den alten Mitteln und Gattungen keine Antwort mehr geben. Die Lösung war eine emotionale Einbindung des Betrachters – der Beginn der Moderne und gleichzeitig das Ende der tradierten Ikonografie. Vor allem die Künstler in Auschwitz standen vor einem ähnlichen Dilemma wie diejenigen nach den Umbrüchen um 1800 – dem unvereinbaren Widerspruch zwischen Objektivität und Einfühlung. Auch sie suchten nach einer Bildsprache, mit der sie das Unsagbare ausdrücken konnten und scheiterten. Otto Schuberts Konzentrationslager-Triptychon, eine Reaktion auf den Frankfurter Auschwitzprozess, ist solch ein Bild eines Zeugen, das im Grauen erfriert, in der Bildsprache zu laut ist und so für den Betrachter unnahbar und kalt bleibt.

- Abb. Otto Schubert: Auschwitz Triptychon um 1960, Öl auf Leinwand, Bürgerstiftung für verfolgte Künste – Else-Lasker-Schüler-Zentrum – Kunstsammlung.

1. [Auschwitz Tryptichon links](#),
2. [Auschwitz Tryptichon Mitte](#),
3. [Auschwitz Tryptichon rechts](#).

Erst nachfolgende Künstlergenerationen fanden mit den Mitteln der Performance und Installation Medien, die verstanden wurden, die den Betrachter emotional berühren. George Segal, Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Sigalit Landau und viele andere schufen große und anerkannte Werke zu Shoa und nationalsozialistischem Terror.

- Abb. Sigalit Landau
1. [Sigalit Landau: Barbed Hula 2000 Video, 1:20 Minuten, courtesy of the artist Tel Aviv](#)
 2. [Sigalit Landau: The Dining Hall, 2007 Installation, KW Institute for Contemporary Art Berlin](#)
 3. [Sigalit Landau: Eat as much as you can't I–IV, 2007, courtesy of the artist Tel Aviv](#)

Die Renaissance der Kunst zur Zeitgeschichte ab Mitte der 1960er-Jahre löste jedoch keine Entdeckungswelle der Kunst der Zeugen aus. Sie blieben vergessen.

1947 - die Eröffnungsausstellung in Auschwitz

Am 14. Juni 1947, wenige Wochen nach der Hinrichtung des ehemaligen Lagerkommandanten Rudolf Höss, wurde in Sichtweite des Galgens im Block 7 des Stammlagers Auschwitz I eine Kunst-Ausstellung eröffnet. Initiiert und ausgestattet war die Ausstellung auch mit Werken von einstigen Häftlingen – zwei Jahre nach der Befreiung des deutschen Konzentrations- und

Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau durch die Rote Armee und zehn Jahre nach der Eröffnung der Kunst- und Menschenverunglimpfungsausstellung der Nationalsozialisten „Entartete Kunst“ in München.

- [Abb. Ausstellungsgegenstände und Besucher werden durch Stacheldraht getrennt, Archiv des Staatlichen Museums Auschwitz- Birkenau in Oświęcim \(PMOA\) Ausstellung in einem Block des Stammlagers Auschwitz I, 1955](#)

Beide Ereignisse stehen in keinem kausalen Zusammenhang und sind dennoch über den nationalsozialistischen Terror untrennbar miteinander verbunden. Wenn man die Perspektive der nationalsozialistischen Ausstellungsmacher verlässt, ist das Ereignis „Entartete Kunst“ eine der großen Kunstausstellungen des letzten Jahrhunderts. Sie fasst kurz vor dem Weltkrieg noch einmal die wichtigsten Strömungen der zeitgenössischen Kunst zusammen und präsentiert öffentlich, was von der NS-Diktatur abgelehnt und verfolgt wurde, was aus der Öffentlichkeit verschwinden sollte und auch tatsächlich in der folgenden Dekade verschwand. In der Kunstwissenschaft ist diese Ausstellung seit Jahrzehnten ein monolithisches Thema. Sie ist der Dreh- und Angelpunkt der Forschung zu Exilkunst, zur verfolgten Kunst. Und Auschwitz? Die Ausstellung von 1947 ist quasi der janusköpfige Endpunkt der Geschichte, die in München 1937 begann. Nur in wenigen Publikationen über Auschwitz und die Holocaust-Kunst tauchen die Namen der Menschen auf, die den Massenmord überlebt hatten

und das Museum aufbauten: Jerzy Adam Brandhuber, der Gründungskurator wurde, Mieczysław Koscielniak und Władysław Siwek, die große Zyklen für die Eröffnungsausstellung anfertigten. Brandhuber und Siwek waren Absolventen der Krakauer Kunstakademie. Sie trafen im Lager auf ihre Professoren und andere Kunststudenten. Nach dem Krieg, der Befreiung, verblieb ihre Kunst jedoch weiterhin hinter dem Stacheldraht des Lagers. Sie wurde nicht befreit, eine bis heute nachwirkende Tragik für die Wertschätzung der Werke dieser Künstler.

• Abb. Jerzy Adam Brandhuber

1. Jerzy Adam Brandhuber: Schubkarren (Ausschnitt), 54 × 36 cm, Kohle auf Papier, Polen 1946 PMO-I-2-338, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau in Oświęcim

2. Jerzy Adam Brandhuber: Der Appell am 19. Juli 1943, 54 × 36 cm, Kohle auf Papier, Polen 1946 PMO-I-2-345, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau in Oświęcim

3. Jerzy Adam Brandhuber: Arbeit macht frei, 54 × 36 cm, Kohle auf Papier, Polen 1946 PMO-I-2-347, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau in Oświęcim

4. Jerzy Adam Brandhuber: Rückkehr von der Arbeit 54 × 36 cm, Kohle auf Papier, Polen 1946 PMO-I-2-355, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau in Oświęcim

5. Jerzy Adam Brandhuber: Vor dem Appell, 54 × 36 cm, Kohle auf Papier, Polen 1946, PMO-I-2-356, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau in Oświęcim

Der Betrachter darf sich nicht von Beginn an durch den Primat der Biografie verleiten lassen. Wir müssen beides sehen. Das tragische Lebensschicksal, die Bedingungen unter denen diese Kunst entstanden ist, aber auch die Werke als eigenständige Objekte akzeptieren. Diesen Paradigmenwechsel können nur die Wissenschaft und die Ausstellungsinstitutionen erreichen. Die Gründung des Zentrums für verfolgte Künste in Solingen ist mit seiner konsequenten Ausrichtung auf die bildende Kunst und Literatur, ohne die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen zu vernachlässigen, ein Hoffnungsschimmer am Horizont der Museumslandschaft. In diesem Museum kann der Weg geebnet werden, die Zeugenkünstler wieder in den Kanon der Kunst zurückzubringen.

Befreit Brandhuber aus dem Gefängnis der Metaphern!

Jerzy Adam Brandhuber, der Häftling und erste Kurator des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau in Oświęcim, war gegen Ende seines Lebens frustriert. Er hatte das Museum mit aufgebaut und prägte über Jahre hinweg das Erscheinungsbild der ergreifenden Dauerausstellung. Auch wenn er auf ein beruflich erfolgreiches Leben zurückblicken konnte, fühlte er sich als Künstler unverstanden. In seiner Wohnung auf dem Lagergelände, direkt am Stacheldraht des Stammlagers gelegen, malte er täglich Bilder – Blumen und Landschaften. Kitschig und leer. Sein Lebensthema, die Erinnerung und Vermittlung des unfassbaren Leidens und Sterbens in Auschwitz, hatte ihn in seinen Bildern schon viele Jahre verlas-

sen. Nicht aus freier Entscheidung, sondern resigniert, niemand wollte seine Auschwitz-Bilder sehen.

Sein Werkzyklus für die Öffnungsausstellung 1947 lag im Depot der Kunstsammlung. Wenige Abbildungen dienen auf Tafeln in der Dauerausstellung der Illustration des Geschehenen. Versuche der Direktion des Museums, Brandhubers Zyklen anderweitig auszustellen, scheiterten. Die überdeutlichen Metaphern seiner Zeichnungen trüben den Blick, werden in einer oberflächlichen und traditionellen Betrachtung zu einem Tod des Bildes. Der dramatisch schwere Inhalt erledigt den Rest. Die Metaphern des Grauens, das Manieristische dieser Kunst lassen die Gefühle erfrieren.

Es ist ein Ändern in der Grundauffassung von Wissenschaft und Betrachtung nötig, um Brandhubers Zeichnungen als die vielschichtigen Kunstwerke anzuerkennen, die sie sind. So wie die neuen formalen Möglichkeiten und die emotionale Einbindung des Betrachters ab den 1960er-Jahren die Akzeptanz der Kunst dieses Themas wiederherstellte, kann in der Befreiung der Emotion aus dem Gefängnis der Metaphern der Schlüssel gegen die Entmündigung dieser Kunst liegen: »die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind.«

Über den Autor

Jürgen Kaumkötter war Kurator der zentralen Ausstellung zum 70. Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz im Deutschen Bundestag. Der hier vorliegende Text stammt etwas verändert aus seinem zur Ausstellung im Galiani Verlag erschienen Buch „Der Tod hat nicht das letzte Wort. Kunst in der Katastrophe 1933-1945“.

Der Unterschied zwischen Leben und Tod – die Auftragskunst in den national- sozialistischen Lagern

Von Kathrin Schäfer

Künstlerische Arbeiten von Häftlingen entstanden vor allem in größeren Konzentrationslagern wie z.B. Auschwitz, Theresienstadt oder Sachsenhausen, in denen eine Art von „Lagerkultur“ gebilligt wurde. Dabei handelte es sich häufig um Auftragsarbeiten, die von der SS befohlen wurden und sich in offizielle und inoffizielle Lagerkunst aufteilten. Für Erstere wurden in den Lagern spezielle Bereiche geschaffen, wie Arbeitskommandos und Werkstätten, in denen die Internierten ihre Aufträge verrichten mussten (Endlich 2005, S.277). Zu ihrer Tätigkeit gehörte zum Beispiel die Herstellung von dokumentarischen Modellen, die weitere Baumaßnahmen in Konzentrationslagern festhielten, sowie von kunsthandwerklichen Produkten wie Metalltore, Lampen, Türen und Fenster (Kaumkötter 2015, S. 62). Neben den Aufträgen, die sich auf die Dokumentation und den Ausbau des Konzentrationslagers konzentrierten, gab es auch „Fälscherwerkstätten“, in denen berühmte Kunstwerke, Geld, Dokumente etc. plagiirt wurden (Endlich 2005, S. 279). Auf der anderen Seite gab es die inoffizielle Auftragskunst, bei der die Häftlinge Kunstwerke für die Privatzwecke der SS-Männer schufen (Klein 1995, S. 79). Der Künstler Hans Grundig (1901–1958), der im Konzentrationslager Sachsenhausen

interniert war, erinnert sich in seinem autobiografischen Roman „Zwischen Karneval und Aschermittwoch“:

„[...] vor dem, was dort gepinselt wurde, graute mir: der tolle Adolf in allen Formen, der fette Göring in phantastischen Uniformen, alle Nazigrößen einschließlich des tückischen, verkniffenen Himmler, hier entstanden sie einfach schauerlich. Dazu die heimlichen Aufträge der kleinen Wachteufel für ihre Liebsten, Porträts von unsäglicher Gemeinheit ihnen entsprechend.“ (Grundig 1973, S. 387f).

Der gebürtige Dresdner wurde aus politischen Gründen von den Nationalsozialisten in das KZ Sachsenhausen im Jahre 1940 inhaftiert. Sein obiges Zitat veranschaulicht exemplarisch, wie die SS die künstlerischen Fähigkeiten von KZ-Häftlingen zu ihren Gunsten ausnutzten. Grundig widerstand seiner Arbeit. Er gehorchte trotzdem. Es drängt sich die Frage nach den Empfindungen der Künstler auf, die sie während ihrer Arbeit hatten.

Flucht aus der Lagerrealität

Die Antwort ist naheliegend. Um zu überleben, führten die Künstler die Anweisungen aus. Ihre Arbeitsbedingungen waren dabei meist verhältnismäßig günstig. Durch die Abgeschiedenheit eigens für sie errichteter Werkstätten, bekamen sie die Grausamkeiten des Lagers kaum mit. Auch der stets drohenden Willkür der SS waren sie nicht ständig ausgesetzt. Dieser Umstand wirkte sich positiv auf ihre Psyche aus: Denn sie erinnerten sich daran, wie sich ihr Leben

vor der Inhaftierung gestaltet hatte. Diese kurzen Momente der Freiheit zwischen Leid, Terror und Tod bedeuteten für die Lagerhäftlinge Hoffnung – Hoffnung insofern, als die am eigenen Leib erfahrenen Gräueltaten durch die Nationalsozialisten irgendwann ein Ende finden würden.

Die Sonderstellung im KZ

Inhaftierte, die sich im künstlerischen Tätigkeitsfeld aufhielten, besaßen eine privilegierte Stellung im Konzentrationslager (Haibl 2002, S. 49). Diese, im Vergleich zu ihren anderen Mithäftlingen, „privilegierte“ Stellung zeigt sich an ihren Arbeitsbedingungen. Die Malergruppe „Plantage“ des Konzentrationslagers Dachau etwa fertigte Illustrationen zu einem Heilpflanzenbuch an. Als „Belohnung“ für ihre Arbeit erhielten sie Essen aus der SS-eigenen Kantine und durften abseits vom eigentlichen Haftlagerbereich wohnen (Haibl 2002, S. 50).

Ein weiteres Beispiel für ihre Sonderstellung in den Lagern, das zur inoffiziellen Auftragskunst zählt, zeigt die Situation im Stammlager Auschwitz I, in dem der Künstler Wincenty Gawron durch den SS-Oberscharführer Ludwig Plagge den Auftrag zur Herstellung eines Porträts erhielt. Dieser Auftrag diente zu Plagges Privatzwecken. Als Entlohnung sollte Gawron zwei Stück Brot und zehn Zigaretten erhalten (Kaumkötter 2015, S. 71).

Überdies verrichteten die Inhaftierten die Auftragsarbeiten nicht nur um ihrer selbst willen, sondern um der Nachwelt ein Zeugnis von der Lagerrealität abzulegen. Sie

fertigten in den Werkstätten und in den Baracken „illegale“ Kunst an, die sie versteckten oder zu einem späteren Zeitpunkt aus dem Lager schmuggeln ließen (Endlich 2005, S. 276). Daher war es für die Kunstschaffenden besonders wichtig, dass sie ihre Sonderstellung im KZ behielten und der Zugang zu den Werkstätten mit den Zeichenmaterialien weiterhin bestehen blieb.

Ein „Sprungbrett“ für die SS-Karriere?

Was für die Häftlinge ein Überlebensmittel darstellte, war für die SS eine weitere Möglichkeit, ihre eigene Überlegenheit zu demonstrieren und Profit für das eigene Vorankommen zu schlagen. Im Konzentrationslager Wewelsburg bei Paderborn beauftragte der Lagerkommandant Adolf Haas beispielsweise den Bibelforscher Paul Buder mit der Produktion von Möbelstücken sowie Kopien von berühmten Gemälden. Buder schrieb nieder: „[...]‘Teufel nochmal! Hast du das gemalt? Du bist mir zu schade zum Verrecken! Wirst bei mir der alte Rembrandt!’ - Der nächste Auftrag: zwölfmal Lüneburger Heide! Diese Bilder wolle er zu Weihnachten verschenken an höhere Offiziere, dann werde er auch befördert, wie er mir dann sagte.“ (Buder 1976, S. 70f.). Buder hatte Glück, dass seine Kunstfertigkeiten Haas zufrieden stellten und ihm zum späteren Zeitpunkt dienlich sein konnten. Wären die Umstände anders gewesen, es hätte Buder womöglich das Leben gekostet. Ob die Kunstwerke tatsächlich den Lagerkommandanten Haas zu einer Berufsbeförderung

verhelfen, ist nicht bekannt. Als Geschenke für SS-Führer jedoch erfüllten sie fraglos ihren Zweck (John 1996, S. 57). Das obige Zitat verdeutlicht in besonderem Maße, dass die SS großes Vertrauen auf die Kunst setzte, wenn es unter anderem um den eigenen Profit ging.

Die Beispiele zeigen insgesamt, dass die Kunstproduktion in den Konzentrationslagern sowohl für die Opfer als auch für die Täter eine gewichtige Rolle einnahm. Sie konnte für die Kunstschaffenden das eigene Überleben sichern und für die SS ein Macht- und Statussymbol darstellen. Für beide Seiten ergab sich aus der Auftragskunst etwas Positives. Dennoch darf nicht aus dem Blick geraten, dass das Geschäft mit der SS als Gratwanderung zwischen Leben und Tod bewertet werden muss.

Literatur

Buder, Paul: „O Wewelsburg, ich kann dich nicht vergessen“. Unveröffentlichtes Manuskript, Lipperode 1976.

Endlich, Stefanie: Kunst im Konzentrationslager, in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hg.): Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager, Bd. 1: Die Organisation des Terrors, München 2005, S. 274–295.

Grundig, Hans: Zwischen Karneval und Aschermittwoch, Berlin 1973.

Haibl, Michaela: „Überlebensmittel“ und Dokumentationsobjekt. Zeichnungen aus dem Konzentrationslager Dachau, in: Dachauer Hefte, Terror und Kunst, 18.Jg., Heft 18, München 2002, S. 42–63.

John, Kirsten.: „Mein Vater wird gesucht...“. Häftlinge des Konzentrationslagers in Wewelsburg (Historische Schriften des Kreismuseums Wewelsburg; Bd. 2), Münster 1996.

Kaumkötter, Jürgen: Der Tod hat nicht das letzte Wort. Kunst in der Katastrophe 1933–1945, Berlin 2015.

Über die Autorin

Kathrin Schäfer hat ihr Masterstudium „Kunstgeschichte & Filmwissenschaft“ an der Friedrich-Schiller-Universität abgeschlossen. Derzeit ist sie im Kunstverein Göttingen e.V. angestellt.

Kunst von Häftlingen und Überlebenden der NS-Zwangslager

Von Jörn Wendland

Kunst im KZ? Das erscheint kaum vorstellbar. Wer nicht zu den Millionen Ermordeten gehörte, litt unter Hunger, Krankheit, Folter und Zwangsarbeit. Und doch gelang es einigen Gefangenen sich in den Lagern künstlerisch zu betätigen. Auch unmittelbar nach der Befreiung fertigten zahlreiche Überlebende Bilder über ihre Lagerzeit an. Was waren ihre Beweggründe? Wie waren die Möglichkeiten der Kunst im KZ? Und können diese als Kunst bezeichnet werden, oder sind sie eher als Dokumente zu betrachten? Dieser Essay versucht Antworten zu geben und einen Überblick über die Kunst der Häftlinge und Überlebenden aus den NS-Zwangslagern zu liefern.

Äußere Bedingungen

Die Häftlingskunst in den NS-Zwangslagern lässt sich grundsätzlich in zwei Kategorien einordnen: Zum einen Kunst im offiziellen Auftrag der SS, zum Anderen verbotene Kunst, die im Verborgenen entstand.

Kunst auf Befehl war in allen größeren KZ anzutreffen. Künstlerisch talentierte Häftlinge mussten unter anderem Landkarten, Plakate, Schilder, Wegweiser, Tabellen und Baupläne herstellen. Andere Gefangene wurden beauftragt, den Lagerausbau in großen Ölgemälden zu dokumentieren oder Holzschnitzereien und Schmiedearbeiten anzufertigen. In sogenannten „Ateliers“ (oft engen Häftlingsbaracken), in

Malerkommandos, Baubüros und technischen Abteilungen entstanden so zahlreiche Kunstwerke. Abgesehen von ihrem praktischen Nutzen offenbarten sie ein geschöntes Bild der Lagerrealität, ganz im Sinn der NS-Propaganda.

Was nicht ausdrücklich von der SS befohlen wurde, war den Häftlingen streng verboten. Wer entdeckt wurde, musste mit Ermittlungen, Folter, Lagerarrest oder oftmals tödlich endender Strafkompagnie rechnen. Die extremen Lebensbedingungen reduzierten die Möglichkeiten, sich künstlerisch zu betätigen, auf ein absolutes Minimum. Nach einem Arbeitstag von zwölf und mehr Stunden hatten die meisten Häftlinge schlicht keine Zeit, sich Zeichenmaterial zu besorgen und Kunstwerke anzufertigen. Geringfügig bessere Chancen hatten diejenigen Gefangenen, die in den SS-Dienststellen oder in den Lagerwerkstätten arbeiteten. Denn dort konnten sie leichter Bleistifte und Papier besorgen und die Arbeit in den geschlossenen Räumen war weniger erschöpfend.

Die Bedingungen konnten sich allerdings erheblich von Lager zu Lager unterscheiden. So waren zum Beispiel im Ghetto Theresienstadt im begrenzten Maße künstlerische Aktivitäten möglich, da es als vermeintliches „Musterlager“ der NS-Propaganda diente. In den Vernichtungslagern wie Auschwitz-Birkenau oder Treblinka haben sich dagegen kaum Bildwerke von Gefangenen erhalten.

Material und Rettung der Kunstwerke

Manchmal zweigten die Gefangenen für ihre heimlichen Werke das Material aus den offiziellen Aufträgen ab. Oft blieb ihnen jedoch keine andere Wahl, als Papier und Stifte bei der Ankunft in das Lager zu schmuggeln, gegen einen Teil ihrer spärlichen Lebensmittelrationen einzutauschen, Funktionshäftlinge oder SS-Angehörige zu bestechen, aus Werkstätten und Büros zu stehlen oder – wenn sie großes Glück hatten – Material aus Hilfspaketen zu bekommen. Gemalt und gezeichnet wurde unter anderem mit Holzkohle, Kreide, Pastellstiften, Röteln oder Tusche. Am häufigsten wurde der Bleistift eingesetzt, da er überall im Lager zum Anfertigen von Listen oder Ausfüllen von Formularen verwendet wurde. Als Bildträger verwendeten die Häftlinge u.a. Papier aus Zeichenblöcken, Notizbüchern, Schulheften, Buchseiten oder den Rückseiten von Formularen der SS.

Helga Weissová (geb. 1929), die 1941 als 12jährige von Prag ins Ghetto Theresienstadt deportiert wurde, durfte ihren Zeichenblock und ihre Wasserfarben mitnehmen. Während die Farben fast drei Jahre reichten, ging der Papiervorrat bald zur Neige, so dass ihr Vater heimlich Papier aus der Zeichenstube des Technischen Büros mitbrachte. Darüber hinaus sparte sie mit dem Material, indem sie ihre Farben manchmal mit Pfützenwasser von der Straße mischte, was ihre Bilder düsterer wirken ließ (Weissová 1997).

Um ihre Kunstwerke zu retten, versteckten einige Künstler ihre Arbeiten an sicheren Orten oder schmuggelten sie aus dem Lager heraus. Andere gaben ihre Werke an Freund/innen und Verwandte weiter, die sie aufbewahrten. Helga Weissová übergab kurz vor ihrer Deportation nach Auschwitz im Oktober 1944 die Bilder an ihren Onkel Josef Polák, der im Ghetto Theresienstadt blieb. Er versteckte sie hinter einer Mauer der Magdeburger Kaserne und gab sie nach der Befreiung an seine Nichte zurück. Der Großteil der Kunstwerke ging jedoch verloren oder fiel der SS in die Hände. Einige Häftlinge zerstörten aus Furcht vor einer Entdeckung ihre eigenen Arbeiten. So zerschchnitt Erich Lichtblau (1911-2004) fast alle seiner Karikaturen, die er im Ghetto Theresienstadt von 1942 bis 1944 anfertigte. Nach der Befreiung fügte er die Schnipsel wieder zusammen und erneuerte die Bildinschriften (Melamed 2010).

Motivationen

Trotz der extremen Ausnahmesituation haben viele Häftlinge sich künstlerisch betätigt. Die Gründe sind vielfältig und heute aus dem Rückblick nur schwer zu erklären. Gleichwohl lassen sich zwei übergreifende Kategorien ausmachen:

Zum einen können die bildnerischen Arbeiten als ein Zeichen der Selbstbehauptung verstanden werden und als Rückgriff auf eine frühere kulturelle Identität (Suderland 2004). Bereits der Moment des Zeichnens, die Auswahl des Bildthemas, der Komposition und des Zeichenstils bewirkte für

einen kurzen Moment eine Kontrolle über das eigene Leben, die der Häftling ansonsten nicht mehr besaß.

Ein anderer Beweggrund war der Wunsch, die Lagerwirklichkeit zu dokumentieren, und der Nachwelt ein Zeugnis der Ereignisse zu liefern. Viele Häftlinge trieb die Angst um, mit ihrem Tod könnte auch das Wissen um die Verbrechen der Nationalsozialisten verschwinden und niemand würde davon erfahren. Wahrscheinlich auch deshalb hat der Vater von Helga Weissová kurz nach der Ankunft im Ghetto Theresienstadt zu seiner Tochter gesagt: „Zeichne, was Du siehst!“.

Bildmotive

Die thematische Bandbreite in den Bildwerken ist groß. Neben der Deportation und der Aufnahme im KZ zeichneten die Häftlinge die Enge der Baracken, den quälenden Hunger, die körperliche Erschöpfung und die katastrophalen hygienischen Verhältnisse. Andere Motive sind die Zählappelle, die Essensausgaben und die vielen Arten der Zwangsarbeit. Darüber hinaus werden oftmals Wachtürme, Stacheldrahtzäune und Häftlingsbaracken abgebildet. Hingegen drücken Landschaftsbilder, Stilleben oder Märchenszenen den Wunsch der Häftlinge nach einer friedlichen Gegenwelt aus.

Zu den häufigsten Bildmotiven der Lagerkunst zählen Porträts und Selbstbildnisse. Oftmals zeigen die Darstellungen ein geschöntes Abbild, um die Würde des Porträtierten zu bewahren. Porträts waren für die Angehörigen als Lebenszeichen gedacht, konnten Zeichen der Dankbarkeit sein (etwa

für Nahrung oder Medikamente) oder dienten als Passbildersatz für Lagerflüchtlinge.

Bilder nach der Befreiung

Nach Kriegsende standen viele bildende Künstler – nicht nur die überlebenden Lagerhäftlinge – vor einem Problem: Wie lässt sich die nie zuvor erlebte Ungeheuerlichkeit des Holocaust in die Sprache der Kunst übersetzen?

Um besser verstanden zu werden, verwendeten zahlreiche Künstler eine symbolische Bildsprache. Zum einen griffen sie traditionelle Elemente der christlichen Ikonografie auf, zum Beispiel die Motive der Pietà oder der Apokalypse. Zum anderen entwickelten sie neue Metaphern wie etwa den Krematoriumsschornstein als Zeichen der Ermordung oder den Güterwaggon als Sinnbild der Deportation. Ein Teil der Künstler verzichtete ganz auf Symbole und wählte eine sachliche Wiedergabe der Ereignisse.

Viele Überlebende beließen es nicht bei einzelnen Bildern, sondern gaben in mehrteiligen Bildfolgen ihrer Erinnerung eine chronologische Ordnung (Wendland 2011: 157-163). Thomas Geve (geb. 1929) kam 1943 als 13jähriger nach Auschwitz. Später überlebte er auch die Lager Groß-Rosen und Buchenwald. Kurz nach der Befreiung fertigte er noch in Buchenwald und später in der Schweiz eine umfangreiche Bildserie aus 79 Buntstift- und Aquarellzeichnungen an (Geve 1997). Die kindlich anmutenden Darstellungen beginnen mit der Ankunft in Auschwitz. So zeigt Geve zum Beispiel die demütigende

Aufnahmeprozedur (Bild 1: Desenfektion). Ein anderes Bild stellt den Zählappell dar, der, wenn die Zahlen nicht stimmten, auch bis in die Nacht dauern konnte (Bild 2: Apell). Im dritten Bild ist der Tag der Befreiung am 11. April 1945 in Buchenwald zu sehen. Nun sind die Machtverhältnisse umgekehrt, die blauen KZ-Häftlinge überwältigen die gelben SS-Männer (Bild 3: Wir sind frei).

Zum Umgang mit den Bildern

In naher Zukunft wird es keine Zeitzeugen des Holocaust mehr geben. Nur mittels ihrer literarischen und künstlerischen Hinterlassenschaften können Sie noch zu uns sprechen. Während Schriftsteller, die sich mit dem Holocaust beschäftigen, Preise für ihre Arbeiten erhalten (z.B. der Nobelpreis für Imre Kertész u.a. für seinen „Roman eines Schicksallosen“), ist eine Anerkennung für die bildenden Künstler bislang weitgehend ausgeblieben. Zwar sind die Bilder der Häftlinge sowie der Überlebenden heute in zahlreichen Ausstellungen, Gedenkstätten und auch im Internet präsent. Doch häufig dienen sie als Veranschaulichung der Zeit in den Lagern, als Dokumentation des Schreckens und Zeugnis der NS-Verbrechen.

Auch die Bilder von Thomas Geve, Helga Weissová oder Erich Lichtblau werden in der Regel gezeigt, um dem Betrachter die Welt der Konzentrationslager zu erklären. Weit weniger wird dabei der künstlerische Eigenwert der Bilder berücksichtigt. Zu erdrückend erscheint häufig der Inhalt. Doch neben der Perspektive eines Häftlings

beinhalten die Bilder eben auch die Perspektive eines Künstlers. Eines Künstlers, der bewusst Komposition, Medium und Farbe einsetzt. Der aus dem Strom seiner Erinnerung ganz bestimmte Motive auswählt, und sie in eine individuelle Bildsprache überführt. Und dessen Werke sich vielleicht auch mit anderen Strömungen und Sujets aus der Kunstgeschichte vergleichen lassen.

Gleichwohl werden Lagerbilder immer mit den Bedingungen verknüpft sein, unter denen sie entstanden sind. Im KZ war eine Kunst, die ohne Zwang und aus freien Stücken geschaffen wurde, nicht möglich. Auch die Werke der Überlebenden sind durch die Biografien ihrer Schöpfer eng mit der Lagerwelt verbunden.

Die Bilder sind deshalb beides: Sowohl historische Quelle und Zeugnis, als auch eigenständiges Kunstwerk. Beide Sichtweisen zu vereinen ist eine Aufgabe für jetzige und für zukünftige Generationen, um der Kunst der Häftlinge und Überlebenden gerecht zu werden.

Literatur

Amishai-Maisels, Ziva: Depiction & Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts, Oxford, New York, Seoul, Tokyo 1993.

Geve, Thomas: „Es gibt hier keine Kinder ...“. Auschwitz. Groß-Rosen. Buchenwald. Zeichnungen eines kindlichen Historikers, Göttingen 1997.

Kaumkötter, Jürgen: Der Tod hat nicht das letzte Wort. Kunst in der Katastrophe 1933 – 1945, Berlin 2015.

Melamed, Vladimir (Hg.): They Shall Be Counted. The Theresienstadt Ghetto Art of Erich Lichtblau-Leskly, Los Angeles 2010.

Suderland, Maja: Territorien des Selbst. Kulturelle Identität als Ressource für das tägliche Überleben im Konzentrationslager, Frankfurt/M. 2004.

Weissová, Helga: „Zeichne, was Du siehst“. Zeichnungen eines Kindes aus Theresienstadt/Terezín, Göttingen 1998.

Wendland, Jörn: Bildgeschichten von Häftlingen der Konzentrations- und Vernichtungslager. Kontinuität und Wandel in Funktion, Ikonografie und Narration vor und nach 1945, in: Christiane Heß/Julia Hörath u.a. (Hg.): Kontinuitäten und Brüche. Neue Perspektiven auf die Geschichte der NS-Konzentrationslager, Berlin 2011, S. 142–164.

Bild 1: Thomas Geve „Desenfektion“, Nr. 4, 15 x 10cm, Bleistift, Farbstift und Wasserfarben auf Papier, Buchenwald 1945. Mit freundlicher Genehmigung von Thomas Geve.

Bild 2: Thomas Geve „Apell“, Nr. 22, 15 x 10cm, Bleistift, Farbstift und Wasserfarben auf Papier, Schweiz 1945. Mit freundlicher Genehmigung von Thomas Geve.

Bild 3: Thomas Geve „Wir sind frei“, Nr. 73, 15 x 10cm, Bleistift, Farbstift und Wasserfarben auf Papier, Buchenwald 1945. Mit freundlicher Genehmigung von Thomas Geve.

Über den Autor

Dr. Jörn Wendland hat in Bonn Kunstgeschichte, Geschichte und Germanistik studiert. An der Universität Wien wurde er mit einer Arbeit über Häftlingsbildserien aus den NS-Zwangslagern promoviert. Er arbeitet als freier Kunsthistoriker, Stadtführer und Kurator in Köln und ist freier Mitarbeiter des NS-Dokumentationszentrums der Stadt Köln.

Kunst und Barrierefreiheit. Zu einer (fast) vergessenen Diskussion über das Berliner „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“.

Von Sebastian Weinert

Die um das Jahr 2002 geführte Debatte über die Barrierefreiheit des „Denkmals für die ermordeten Juden Europas“ ist heute kaum bekannt – sollte sie aber. Denn sie gibt einen Einblick in das konfliktreiche Verhältnis zwischen künstlerischer Freiheit und dem Anspruch auf inklusives Gedenken. Und sie lädt dazu ein, sich grundsätzlich über die Zukunft der Erinnerung Gedanken zu machen.

Heute ist das Stelenfeld mit dem unter ihm liegenden „Ort der Information“ ein touristischer Anziehungspunkt Berlins und die „Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ (Stiftung Denkmal) ein wichtiger Akteur in der deutschen Gedenkstättenlandschaft. Das Mahnmal sowie die drei weiteren Denkmäler für die ermordeten Sinti und Roma, verfolgten Homosexuellen und die Opfer der NS-„Euthanasie“-Morde werden allgemein als sichtbares Zeichen für die gelungene Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands angesehen. Das war jedoch nicht immer so. Die Einweihung von Peter Eisenmans Denkmal am 10.05.2005 bildete den Abschluss einer lang anhaltenden und kontrovers geführten Debatte über Form, Funktion und Widmung dieses nationalen Gedenkorts. Über diese Diskussion ist schon

viel gesagt worden; die zeitgleich geführte Auseinandersetzung über die eingeschränkte Barrierefreiheit des Stelenfelds hat bislang jedoch kaum Aufmerksamkeit erhalten.

Barrierefreiheit und das Mahnmal – die Verstößeberichte von 2000 und 2001/2002

Angestoßen wurde diese Debatte von Martin Marquard, dem damaligen Berliner Landesbehindertenbeauftragten. In seinen Verstößeberichten aus dem Jahr 2000 und 2001/2002 monierte er die geplante Bauweise: Der ursprünglich vorgesehene Abstand zwischen den Stelen von 92 cm sei für viele Rollstuhlmodelle zu eng, das geplante Gefälle auf dem Gelände an mehreren Stellen zu steil. Ohnehin sollten von den circa 130 geplanten Gängen des Mahnmals nur zehn West-Ost-Korridore und kein einziger Nord-Süd-Korridor für Rollstuhlfahrer und Rollstuhlfahrerinnen zugänglich sein. Er forderte deswegen eine grundlegende Überarbeitung des Denkmalentwurfs. Die Stiftung Denkmal überarbeitete daraufhin zwar in einigen Punkten die ursprüngliche Planung. Sie verbreiterte beispielsweise die Abstände zwischen den Stelen auf 95 cm und ersetzte den geplanten Bodenbelag aus Schotter durch ein einfacher befahrbares Betonsteinpflaster. Zu den umfassenden Anpassungen, die Marquard angeregt hatte, war sie allerdings nicht bereit. Weitgehend unbemerkt von der Öffentlichkeit verhärtete sich die Auseinandersetzung zwischen den Förderern des Mahnmals auf der einen, und Befürwortern einer stärkeren Berücksichtigung von Barrierefreiheit auf der anderen

Seite. Sie kulminierte in einer Klage des Sozialverbandes Deutschland (VdK) gegen das Mahnmal vor dem Berliner Verwaltungsgericht.

Die Konfliktlinien

Am 10.09.2002 trafen beide Parteien im Rahmen einer Podiumssitzung in der Villa Donnersmarck der Fürst Donnersmarck-Stiftung zu Berlin für einen Meinungsaustausch aufeinander. Während der hochkarätig besetzten Diskussion wurden die Konfliktlinien zwischen ihnen schnell offensichtlich. Marquard und andere verwiesen auf die gesetzlich verankerte Pflicht, öffentliche Gebäude barrierefrei zu gestalten. Darüber hinaus kritisierten sie, dass die Bauweise Menschen mit Behinderung als ehemalige Opfer des Nationalsozialismus vom vollständigen Erleben des Denkmals ausschließe. Gleiches gelte für ältere Menschen, die auf Rollstühle oder andere Hilfsmittel angewiesen sind. Die Förderer des Mahnmals sowie Vertreter Peter Eisenmans hoben demgegenüber die bereits von ihnen gezeigte Kompromissbereitschaft hervor. Dadurch sei, wie Leah Rosh erklärte, die Hälfte des Stelenfeldes für Menschen mit Behinderung zugänglich. Der enorme Aufwand, den eine Umsetzung von Marquards Vorschlägen bedeuten würde, käme außerdem einem Neubau des Denkmals gleich und würde dessen Charakter einschneidend verändern. Darüber hinaus verteidigten sie den Entwurf als Kunstwerk, das im Gegensatz zu öffentlichen Gebäuden nicht der geltenden Berliner Bauordnung unterliege. Deswegen musste es auch nicht

vollständigbarrierefreigestaltet werden. Eine endgültige Lösung dieses Konflikts ergab sich an diesem Abend in der Villa Donnersmarck nicht – und sollte auch nicht mehr gefunden werden. Das Berliner Verwaltungsgericht wies die Klage des VdK ab. Das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ wurde in seiner heutigen Form gebaut. Es verfügt nun über 13 barrierefreie Korridore sowie ein – ebenfalls auf diese Gänge beschränktes – Blindenleitsystem. Die Stiftung Denkmal bietet auf ihrer Homepage einen Leitfaden in Leichter Sprache an; der „Ort der Information“ ist über einen Aufzug barrierefrei zu erreichen. Das Mahnmal ist damit für Menschen mit Behinderung erfahrbar – von einer barrierefreien Erschließung der Hälfte des oberirdischen Areals lässt sich dennoch kaum sprechen.

Ein historisches Gedächtnis ohne Behinderungen

Der Konflikt zwischen der Stiftung Denkmal und Martin Marquard war nur eine Episode in der ereignisreichen Geschichte des Mahnmals. Er ist aber ein anschauliches Beispiel für die Schwierigkeiten, die Ansprüche auf ein künstlerisch gestaltetes Gedenken und Barrierefreiheit miteinander in Einklang zu bringen. Diese beginnen schon bei den baulichen Gegebenheiten: Gedenkstätten sind nicht immer auf die Bedürfnisse von Menschen mit Mobilitätsbeschränkungen vorbereitet. Diese können folglich nicht das gesamte Areal erkunden. Fehlende Angebote für blinde oder gehörlose Menschen verschließen diesen Personengruppen den Zugang zu den Ausstellungsinhalten. Die

bauliche und gestalterische Anpassung öffentlicher Kulturerbeinstitutionen wird jedoch umso dringlicher, je älter die Bevölkerung wird. Größer noch wird aber die Herausforderung bei Menschen mit Lernschwierigkeiten. Denn hier genügt es nicht mehr, einmal erstellte Inhalte in Brailleschrift oder Gebärdensprache zu übersetzen und die eigenen Ausstellungsareale durch Umbaumaßnahmen barrierefrei zugänglich zu machen. Hier müssen die Gedenkstätten konzeptionelle Neuerungen entwickeln, um auch Menschen mit Lernschwierigkeiten die Chance auf eine gleichberechtigte Teilhabe am Gedenken zu eröffnen. Dafür braucht es eigenständige Angebote, die mögliche Formen historischen Lernens wie Gedenkens aus einer bislang eher vernachlässigten Perspektive neu denken. Vor allem ist allerdings eine intensiviertere Fachdebatte darüber nötig, wie historisches Lernen in einer inklusiven Gesellschaft aussehen kann und soll.

Kunst und Inklusion

Denn dass die im Zuge der UN-Behindertenrechtskonvention erhobenen Forderungen nach mehr gesellschaftlicher Teilhabe von Menschen mit Behinderung auch geschichtskulturelle Akteure sowie den Geschichtsunterricht erreichen wird, steht außer Frage. Offenheit gegenüber solchen Ansprüchen steht einer Wissenschaft ohnehin gut zu Gesicht, die auf ihr kritisches und reflexives Potential (zurecht) stolz ist. Künstlerische Auseinandersetzungen mit der Geschichte können dabei eine wichtige Rolle spielen. Denn Kunst kann einen niederschwelligen,

deutungsoffenen und damit in positivem Sinne multiperspektivischen Zugang zur Vergangenheit eröffnen, der von der modernen Geschichtsdidaktik immer wieder eingefordert wird. Dafür müssen Kunst und Künstler aber buchstäblich zugänglicher für gesellschaftliche Vielfalt sein, als es das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ heute ist. Schon bei der Konzeption geschichtskultureller Angebote müssen deswegen die Bedürfnisse von Menschen ernst genommen werden, die von denen der üblichen bildungsbürgerlichen Museums-, Ausstellungs- oder Gedenkstättenbesucher abweichen. Das beginnt bei ihrer baulichen Gestaltung, geht über ihre Inhalte und hört auch bei der Haltung der Mitarbeiter gegenüber den Besuchern nicht auf. Dass inklusives Gedenken und Erinnern so möglich wie wünschenswert ist, haben inzwischen einige Pionierprojekte gezeigt. Auch die Stiftung Denkmal bewies mit dem Denkmal für Opfer der NS-„Euthanasie“-Morde, dass sie zu einem Angebot in der Lage ist. Dies macht deutlich: Wir stehen am Anfang, nicht am Ende einer spannenden Entwicklung, die – wie auch das Berliner Mahnmahl unweit des Brandenburger Tors – noch große Aufmerksamkeit erregen wird.

Über den Autor

Sebastian Weinert, M.A. Doktorand am Institut für Geschichtswissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Dissertation über die Geschichte der Gesundheitsausstellung vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus. Seit November 2011 Mitarbeiter der Fürst Donnersmarck-Stiftung. Er arbeitet an einer Geschichte der Stiftung von 1916 bis 2016.

NS-Kunst als Thema im Unterricht

Arbeitsblätter von Lehrer Online

Das Portal Lehrer Online bietet in seinem Modul „Kunst im Nationalsozialismus: Kunst im Staatsdienst“ Arbeitsblätter für die Thematisierung von NS-Kunst im Unterricht an. Die Schüler/innen sollen zunächst diskutieren, was der Anspruch „freier“ - d.h. zumindest politisch weniger abhängiger – Kunst gerade auch im Gegensatz zu Aufgaben der Staatskunst im Nationalsozialismus sein könnte, um anschließend zu Leben und Werk der folgenden Personen im Internet zu recherchieren:

- Adolf Ziegler, NS-Kunsthelfer, Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste; von Hitler mit der „Reinigung“ der deutschen Museen und Galerien von „entarteter Kunst“ beauftragt,
- Josef Thorak, populärer NS-getreuer Bildhauer, Staatskünstler des NS-Regimes
- Fritz Koelle – politisch-moralisch ambivalenter Bildhauer; wegen „bolschewistischer Kunstauffassung“ im KZ Dachau interniert, erhält anschließend staatliche Aufträge durch das NS-Regime
- Arno Breker – von Speer beauftragter Architekt und wohl populärster NS-Bildhauer, 1932/33 Ateliernachbar von Felix Nussbaum in Rom und 1934 von Max Liebermann vermitteltes Atelier.

Die Arbeitsblätter rufen neben Informationen zu den Aufgaben der NS-Staatskunst

Empfehlung Unterrichtsmaterial

auch die Aufgabenstellung ab. Ziel ist die Erarbeitung einer PowerPoint-Präsentation, nachdem Bild- und Textdokumente zu den genannten vier Personen gesammelt und der Bezug zu den Aufgaben der NS-Staatskunst hergestellt wurde.

Lehrer Online bietet weiterführend auch noch Material mit dem Titel: „Entartete Kunst: Wahnsinn, Frechheit, Nichtskönnerium?“. Im Rahmen dieses Moduls sollen die Schüler/innen lernen, die im NS als „entartet“ eingestuften Werke von Künstlern wie Otto Dix, Emil Nolde, Felix Nussbaum und Kurt Schwitters von denen Arnold Zieglers und anderen NS-affinen Künstlern als Beispiel für die Ideale der NS-Staatskunst stilistisch zu unterscheiden. Auch hier ist vor dem Hintergrund einer möglichen Reproduktion der NS-Unterscheidungen eine vorherige Sondierung der historischen Sensibilität des Lernverbandes empfehlenswert. So werden den Nutzer/innen gänzlich unkommentiert und distanzlos Kriterien wie die „Formale Deformation“ oder die „Bilderei Geisteskranker“ an die Hand gegeben.

Für die jeweils angedachte Bildersuche empfohlen werden Google sowie die entsprechenden Seiten des Lebendigen Virtuellen Museums Online (LeMO) zu NS-Kunst und Kultur, wo Farbbilder zu Kunst und Künstlern des NS-Regimes zu finden sind. Allerdings wird der Kunstbegriff hier auch auf das Kino, die Literatur, die Filmpolitik, Photographie etc. geweitet. Für den Bereich der bildenden Kunst findet sich auf den Unterseiten des LeMO ein Kurzüberblick über beliebte NS-Kunstmotive und ein

Lernen aus der ■ Geschichte

Audioausschnitt aus einer Rede von Joseph Goebbels zu „Malerei und Sport“ anlässlich des Internationalen Kunstwettbewerbs während der Olympischen Spiele 1936. Dazu kommen knappe biografische Informationen, sowie einige wenige ikonografisch gewordene bzw. gemachte Abbildungen wie das NS-Propagandacover der Broschüre zur Ausstellung „Entartete Kunst“ zum „Nigger-Jazz“. Da das auf LeMO gebotene Material im Umfang kaum befriedigend im Sinne des Lernziels ist, erscheint eine Ergänzung durch andere Quellen sinnvoll und nötig.

GDK Research

Die frei zugängliche Bilddatenbank zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937-1944 in München mit ihren zumeist unbekanntem fotografischen Dokumenten zur Kunst der NS-Zeit ist hier nützlich. Für eine gezielte Suche nach Inhalten innerhalb der etwa 12.550 Plastiken, Bilder und Grafiken, die während der acht Ausstellungen gezeigt wurden, steht eine umfangreiche Suchfunktion über verschiedene Kategorien wie Käufer, Künstler, Themen & Motive, Kaufpreis, dargestellte Personen und Orte etc. zur Verfügung. Für die von Lehrer Online ausgewählten Namen Thorak, Ziegler, Breker sowie Koelle finden sich einige Dutzend Beispiele. Diese vermitteln einen plastischeren Eindruck ihrer Kunst. Zusätzlich bietet das Webangebot die Möglichkeit, sich innerhalb der verschiedenen Räume der Großen Deutschen Kunstausstellungen anhand von jeweils perspektivisch veränderten Fotografien zu bewegen.

Empfehlung Unterrichtsmaterial

Fazit

Aufgabenstellung und Präsentationsvorgaben der Unterrichtsmaterialien von Lehrer-Online erscheinen in ihrer medialen Reichweite sowie dem Frontal-Charakter womöglich überholt und können gegebenenfalls durch andere, intergrativere Ideen ersetzt werden. Da die zur Verfügung gestellten Arbeitsblätter sprachlich recht voraussetzungsvoll sind („antibürgerliche Kunstavangarde“), ist eine entsprechende kommentierende Zuarbeit nötig. Daneben erscheint eine methodische und quellentechische Ergänzung durch die spannende Quellenedition zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen (GDK) sinnvoll. Allerdings muss bei der Verwendung deutlich der kritische Umgang mit den Bildquellen beachtet werden, da es sich zwar nicht gänzlich um NS-Propagandakunst handelt, jedoch um Kunst, die dem Kunstverständnis der Nationalsozialisten entsprach. Im Zusammenspiel vermag die Trias aus dem Material von Lehrer-Online, den Unterseiten des Lebendigen Museums sowie der Plattform GDK-Research eine gute Orientierung sowie Handwerkszeug zum Thema bereitzustellen. Gerade in der Frage nach der Betätigung der aufgerufenen Biografien von Breker, Thorak und co nach 1945, lässt sich der damit zusammenhängende Umgang von Justiz und Gesellschaft mit diesen Künstlern diskutieren. Zu überlegen wäre trotzdem, die ausgewählten Täter- und Ambivalenz-Biografien je nach Vermittlungsabsicht beispielsweise um eine Verfolgtenbiografie zu ergänzen.

Rezension „Der Tod hat nicht das letzte Wort“

Von David Zolldan

Das reduzierte Verhältnis

Anlässlich des 70. Jahrestags der Befreiung des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau eröffnete die Ausstellung „Der Tod hat nicht das letzte Wort“ im Paul-Löbe-Haus des Bundestags. Die von Jürgen Kaumkötter auf der Grundlage seiner umfassenden Monographie kuratierte und nahezu gleichnamige Schau endete mit dem Titelzusatz „Niemand zeugt für den Zeugen“. Dieser Verweis auf die Schlusszeilen von Paul Celans Gedicht „Aschenglorie“ kann als programmatisch für Kaumkötters Anliegen gesehen werden: Das Urteil des in seinen Augen unreflektierten Urteils, bildende Kunst aus den Lagern sei einzig als ‚Zeugnis‘ des Holocausts zu betrachten. Dagegen muss es, so Kaumkötter in einem Interview, um den Versuch gehen, „den Menschen und das Kunstwerk ernst zu nehmen«, ihn nicht »auf ein Produkt seiner Mörder“ (S. 16) zu reduzieren. Das eigenständige künstlerische Schaffen werde in die Biografie gedrückt, „durch die alles wissende Retroperspektive verzerrt« und wie im Falle von Peter Weiss, Peter Kien oder auch Felix Nussbaum »unter dem Mühlenrad der Zeitgeschichte zerdrückt.“ (S. 208) Gerade die Kunst aus den Lagern werde so „auf die Funktion als Bildquelle“ (S. 371), „zu einer unantastbaren Opferkunst“ (S. 35) reduziert, selbst wenn sich die Bildaussage einer historisch-politischen Interpretation verweigere. Durch ihre

zumindest als indifferent gegenüber dieser Reduktion anzusehende Haltung habe gerade die Kunstwissenschaft hier zu lange versagt. So geht es Kaumkötter dann auch um die Würdigung der Schaffenden eben auch als Künstler, um die Würdigung der Werke – der Portraits, Zeichnungen, Karikaturen – als historische Dokumente und Überlebentechniken, aber eben auch nach kunsthistorischen Kriterien als eigenständige Kunst. Diesen Anspruch bringt Kaumkötter, selbst Kunsthistoriker mit Schwerpunkt Exil- und Holocaust-Kunst, auch in seinem in diesem Magazin erschienenen Diskussionstext pointiert zum Ausdruck.

Das Beispiel von Marian Ruzamski, dessen biographische Wege und künstlerisches Schaffen Kaumkötter auf über 30 Seiten ausbreitet, illustriert pointiert, worum es Kaumkötter geht. Zwar hätten die Russische Revolution und die beiden Weltkriege das Leben des polnischen Künstlers Ruzamski zutiefst beeinflusst, „aber – und das ist das erstaunlich – nicht seine Kunst.“ (S. 128). Seine Bilder beschrieben nicht den Krieg oder (NS-)Menschenvernichtung, sondern waren leichte und eindringliche Bilder von Sommerfrische mitten in Galizien, so Kaumkötters Urteil. Kaumkötter illustriert das Leben, Wirken und Denken Ruzamskis reich mit seinen Porträts, Ausschnitten aus persönlichen Briefen aber auch Faksimiles von historischen Dokumenten wie einer Eintragung über eine Untersuchung im Lagerkrankenbau des Stammlagers Auschwitz. (S. 141). Kaumkötter nimmt sich wertschätzend dem Schaffen Ruzamskis

an, indem er die Bilder seiner „Auschwitz-Mappe“ – 40 Porträts aus dem Lagerkrankenbau – genauso wie Aquarelle aus der Zeit vor seiner NS-Lagererfahrung möglichst unvoreingenommen auf ihren Stil, ihre Beschaffenheit und Aussage prüft. Kaumkötter möchte die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen nicht vernachlässigen, doch kommt er nach 15 Jahren Forschungsarbeit zum Thema zu dem Urteil: „Holocaust und Kunst sind keine unversöhnlichen Begriffe mehr.“ (S. 372)

Kunst der Katastrophe

Genau dieses Spannungsfeld skizziert Kaumkötters Buch unter anderem anhand des Schaffens und Erlebens von Yehuda Bacon, Anselm Kiefer oder Otto Pankok. Zwar urteilt Kaumkötter selbst, sein umfangreiches Werk solle „keine Enzyklopädie“ (S. 16) sein, doch kritisierte Julia Voss in ihrer Rezension für die Frankfurter Allgemeine Zeitung nicht zu Unrecht den an einigen Stellen aufgrund seines Umfangs „kursorisch“ bleibenden Charakter des reich illustrierten Werks. Kaumkötter widmet seinen kunsthistorischen Blick Werken der Widerstandskunst, der verfolgten Kunst, der Kunst aus Ghettos, aus dem politischen Exil und den Verstecken (Vgl. das Bsp. von Felix Nussbaum u.a.). Kunst in und nach Auschwitz wird dabei zu einem die Makroebene spiegelnden Mikrouniversum. Dem Autor gelingt die Leistung Geschichte und Kunst in ihren jeweils biografischen aber auch strukturellen Ebenen nachzuzeichnen. Diese Form der verflechtenden Geschichte erlaubt anhand der rahmenden

Untersuchungen des Mediums Bildende Kunst Einblicke in den Kunstbegriff der Zeit, in die verschiedenen Funktionen der Lager-Kunst, biografische Stationen der Künstler/innen sowie der von diesen Porträtierten. Er lässt damit Raum für Schilderungen von Widerstand, Opfern und Tätern, Ambivalenzen und Kollaborationen. Kaumkötter informiert entlang geschichtlicher Ereignisse wie dem 9. November 1938, über die Funktionen von Kunst im Lager, Befreiung der Lager, verweist auf postnazistische Verflechtung und Kunst-Rezeptionen. Kaumkötters ineinander verwobenen Erzählebenen leisten damit eine systematische Einführung in die Fragen, Motive und Themen der Kunstsprache der Katastrophe in ihren verschiedenen Phasen.

Im Lager verloren die Kunstwerke ihre Symbolsprache und Metaphern, die Bilder wurden direkt und unmittelbar. Nach 1945 kehrten sie im Übermaß zurück. Die meisten Künstler nutzten „aufdringliche Metaphern, rhetorische Figuren“ wie Stacheldraht, Ruinenlandschaften, düstere Himmel oder christliche Symbole. Sinnbilder, Inhalt und Wirkung hatten sich stark voneinander entfernt; die traditionelle Ikonographie war in die Krise geraten. Ausgehend von diesen Beobachtungen entfaltet Kaumkötter wiederkehrend Adornos häufig undialektisch verkürztes Diktum, wenn er beispielsweise schreibt: „Nach Auschwitz ein Bild zu malen, ist barbarisch. Erst der Nachkriegsgeneration gelingt es wieder.“ (S. 39) Neue formale Möglichkeiten von Comics, Installationen, Performances oder

Lernen aus der

■ Geschichte

der Videokunst ermöglichten neue Wege für „die emotionale Einbeziehung des Betrachters“ (S. 318) zu gehen; sie fanden eine Sprache abseits des religiös-ikonografischen Ausdrucks. Als Schlüssel gegen die Entmündigung der Kunst der Katastrophe seien die Arbeiten von Sigalit Landau oder Michel Kichka durch ihr Potenzial zur „Befreiung der Emotion aus dem Gefängnis der Metaphern“ (S. 374) beispielhaft. Die Bildhauerin Landau beispielsweise ließ für „The Victory of Memory“ 100 Paar Schuhe aus der Gegenwart in einem Haufen im Toten Meer versenken. Ummantelt vom „heilenden Salz“ wurde der Haufen vom tiefsten Punkt der Welt „mit der kollektiven Erinnerung (...) an die Shoa“ nach Berlin, „in das Herz der deutschen Demokratie“ gebracht und zum Sinnbild der „Versöhnung“. (S. 357) Das Spiel mit der unfreiwilligen Assoziation zu den ikonografisch gewordenen Schuhbergen im Staatlichen Museum Auschwitz Birkenau und der Versöhnungsrhetorik kann jedoch erneut als sich der von Kaumkötter kritisierten Ebene der bedeutungsschwangeren Metaphern der frühen Nachkriegszeit annähernd betrachtet werden.

Fazit

Indem Kaumkötter die Motive, die Materialienbeschaffung, die Verbreitungswege und damit unter anderem die Intentionen, Handlungsräume und Ambivalenzen der Kunst der Katastrophe skizziert, entsteht ein gelungener Wechsel zwischen Mikro- und Makroebene, zwischen individuellen Lebensgeschichten, der Rolle der Kunst für das Überleben und Nachleben, sowie

Empfehlung Fachbuch

struktureller Geschichtserzählung. Kaumkötters flüssig geschriebenes Werk vermag die/den Leser/in anzuregen, nicht nur kunstwissenschaftliche und zeithistorische Urteile und Perspektiven, sondern viel globaler festschreibende retroperspektive Wahrnehmungsmuster auf die Zeit des NS zu hinterfragen.

Literatur

Kaumkötter, Jürgen: Der Tod hat nicht das letzte Wort. Kunst in der Katastrophe 1933-1945, Verlag Galiani, Berlin 2015.

Ein Schmuggelfund aus dem KZ – Erinnerung, Kunst & Menschenwürde

Von Anne Lepper

Geschichte auf interessante und nachvollziehbare Weise erfahrbar zu machen, das ist eine schwierige und dennoch wichtige Aufgabe, der sich Geschichtslehrer/innen und andere Multiplikator/innen stellen müssen. Es ist oft nicht einfach, geeignete Beispiele und Medien zu finden, die Jugendliche ansprechen und für das Lernen über und aus der Geschichte zu begeistern. Dabei kann es hilfreich sein, an die individuelle Erfahrungswelt der Jugendlichen anzuknüpfen und Themen auf individuelle und spannende Weise miteinander zu verknüpfen. Eine von Dr. Constanze Jaiser und Jacob David Pampusch erstellte Projektmappe bietet eine gelungene Möglichkeit, auf multiperspektivische und interdisziplinäre Weise mit Kindern und Jugendlichen Zugänge zu verschiedenen Themenfeldern und zeithistorischen Kontexten zu finden.

Ein Schmuggelfund aus dem KZ

Die Projektmappe, die aufgrund ihres Umfangs eher als Projektkoffer bezeichnet werden müsste, bietet eine vielseitige und umfangreiche Sammlung an historischen Dokumenten, Unterrichtsmaterial und methodischen Überlegungen. Im Zentrum steht dabei ein bemerkenswerter Fund, der im Jahr 1975 in einem Waldstück in der Nähe von Neubrandenburg gemacht wurde. Dank eines Hinweises eines ehemaligen polnischen Kriegsgefangenen, der im

nahegelegenen Stalag IIA inhaftiert war, fand ein Suchtrupp der DDR-Staatssicherheit einen Glasbehälter im Erdboden, der dort über dreißig Jahre unentdeckt geblieben war. In dem Behälter befanden sich zahlreiche Gegenstände – Briefe, Zeichnungen, Gedichte, Listen und eine Schnitzerei, die von weiblichen Gefangenen des Konzentrationslagers Ravensbrück hergestellt worden waren. In Zusammenarbeit mit polnischen Kriegsgefangenen des Stalag IIA, zu denen über die Zwangsarbeit an identischen Einsatzorten Kontakte bestanden, hatten sie im Laufe ihrer Gefangenschaft zunächst Papier und anderes Material in das Lager geschmuggelt, um das Leid und die Gewalt im Lager zu dokumentieren und zu beschreiben. Später gelang es den Frauen, diese aus dem Lager zu schaffen und im Wald – in besagtem Glasbehälter – zu vergraben. In ihren Briefen und Gedichten machten die Frauen deutlich, dass sie anhand der geschmuggelten Dokumente sicherstellen wollten, dass die Welt über die Gräueltaten informiert würde, auch wenn sie das Kriegsende selbst nicht erleben würden. Sie dokumentierten ihre Erlebnisse und Erfahrungen im Lager, erstellten Listen mit den Namen erschossener Gefangener und informierten über die grausamen medizinischen Versuche, die kontinuierlich an einer Gruppe weiblicher Gefangener aus Polen vorgenommen wurden. Viele der Frauen, die an dem Schmuggelprojekt beteiligt waren, überlebten tatsächlich nicht das Ende des Krieges. Dass ihre Texte nach vielen Jahren dennoch gefunden und bereits im Jahre 1989 auf den

Druck ehemaliger Gefangener hin durch das Staatliche Museum Oświęcim/Auschwitz veröffentlicht wurden, bildete den Endpunkt einer beispiellosen Gemeinschaftsarbeit.

Erinnerung, Kunst und Menschenwürde

Die Projektmappe, die mit den verschiedenen, im Schmuggelfund erhaltenen Texten, künstlerischen Dokumenten und Informationen arbeitet, bietet die Möglichkeit, sich im Rahmen eines fächerübergreifenden Unterrichts dem Thema auf multiperspektivische Weise anzunähern. Die Auseinandersetzung mit den Menschenrechtsverletzungen im Lager, den individuellen Erfahrungen der Opfer und den verschiedenen Formen des Widerstands dient dabei dazu, Brücken zwischen historischen Lernen und Menschenrechtsbildung zu schlagen. In verschiedenen, individuell gestalt- und kombinierbaren Modulen können sich die Jugendlichen informieren, über Inhalte diskutieren und sich auf kreative Weise mit der Thematik auseinandersetzen. Die ausführliche und trotzdem sehr offene Beschreibung der einzelnen Methoden und Arbeitsschritte ermöglicht es den Lehrkräften, die Module an individuelle Bedürfnisse und Kompetenzen anzupassen. Dabei können die Module als Projektstage oder -Wochen miteinander kombiniert und ausgedehnt werden, oder einzeln im Rahmen einer Unterrichtsstunde oder eines Workshops durchgeführt werden. Eine der Projektmappe beigelegte Audio-CD, die neben den eingesprochenen Briefen und Gedichten des Schmuggelfundes auch Interviews, Lieder, Gedanken

und Erinnerungen ehemaliger Gefangener enthält, macht die Texte für Jugendliche noch einmal aus einer anderen Perspektive erfahrbar. Zahlreiche Arbeitsblätter und Paarkarten machen den Schmuggelfund für die Schüler/innen auch auf haptischer Ebene zu einem Erlebnis. Historische Zusatzinformationen und methodische Vorschläge nehmen die Lehrkräfte bei der Entwicklung eigener Lerneinheiten an die Hand und ermöglichen eine unkomplizierte und individuelle Handhabung des in der Projektmappe enthaltenen Materials. Die Publikation eignet sich deshalb gerade im schulischen Kontext hervorragend für einen praxisbezogenen und fächerübergreifenden Einsatz. Die abwechslungsreichen Module bieten auch Gruppen mit Lern- und Konzentrationsschwierigkeiten die Möglichkeit, anspruchsvolle Themen zu behandeln und eigene Gedanken zu entwickeln.

Informationen

Constanze Jaiser; Jacob David Pampuch: Ein Schmuggelfund aus dem KZ – Erinnerung, Kunst & Menschenwürde. Projektmappe für einen fächerübergreifenden Unterricht. Metropol Verlag, Berlin 2012. 168 Seiten, 53 Arbeitsblätter, 36 Paarkarten, 2 CDs. 19 Euro.

Das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück

Er wollte ein „Museum ohne Ausgang“ schaffen, einen Ort, an dem das Leben und das Werk des Künstlers Felix Nussbaum einen Platz findet, „verräumlicht“ wird. Das Felix-Nussbaum-Haus, entworfen und umgesetzt durch den Architekten Daniel Libeskind, bekannt für seine eindrucksvollen Arbeiten wie dem Jüdischen Museum in Berlin, wurde 1998 eröffnet. Es befindet sich in Osnabrück, der Geburtsstadt des jüdischen Künstlers, der 1944, wenige Monate vor Kriegsende nach Auschwitz-Birkenau deportiert und dort ermordet wurde.

Felix Nussbaum

Nussbaum, 1904 in einer bürgerlichen, dem Reformjudentum zugehörigen Familie geboren, entwickelte schon früh seine Liebe zur Kunst. Sein Vater Philipp Nussbaum, Kaufmann und selbst leidenschaftlicher Maler, förderte das Talent seines Sohnes und bestärkte ihn in dem Wunsch Malerei zu studieren. 1922 ging Nussbaum dafür nach Hamburg, wo er an der Kunstgewerbeschule ein Studium aufnahm. Ein Jahr später wechselte er jedoch in die Kunstmetropole Berlin, wo er 1928 zum Meisterschüler des impressionistischen Malers und Illustrators Hans Meid wurde. Dort lernte er 1927 auch seine Lebensgefährtin und spätere Ehefrau Felka Platek kennen. Platek, selbst Jüdin, war Anfang der 1920er Jahre aus Warschau nach Berlin gekommen, um Kunst zu studieren. Als emanzipierte und selbstbewusste Malerin verkörperte sie im Berlin dieser

Zeit die Freiräume und Möglichkeiten der jungen Weimarer Republik.

Als am 30. Januar 1933 mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung im Deutschen Reich begann, befanden sich Nussbaum und Platek gerade in Rom, wo Nussbaum als Studiengast in der berühmten „Villa Massimo“ weilte. Beide, Platek und Nussbaum, sollten nie nach Deutschland zurückkehren. Aus ihrem italienischen Exil reisten sie weiter nach Frankreich und von dort 1937 nach Belgien. Angesichts der drohenden Verfolgung entschied sich Nussbaum, der 1930 seine ablehnende Haltung in Bezug auf die Ehe in seinen „Illustrationen eines Hochzeitsgedichtes“ verdeutlicht hatte, noch im selben Jahr für eine Heirat, nachdem Platek aufenthaltsrechtliche Probleme mit den belgischen Behörden bekommen hatte. Ein befreundeter Kunsthändler bot den beiden an, sie in seiner Brüsseler Wohnung zu verstecken. Dort lebten sie, bis sie im Juni 1944 deportiert, in das Sammellager Mechelen verbracht und von dort mit einem der letzten Transporte nach Auschwitz-Birkenau deportiert wurden. Felka Platek wurde direkt nach ihrer Ankunft am 2. August 1944 in den Gaskammern von Birkenau ermordet. Felix Nussbaum wurde zunächst, anders als lange Zeit angenommen, als arbeitsfähig eingestuft und in die Lagerstruktur aufgenommen. Das Datum und die Umstände seines Todes sind bis heute nicht bekannt, er erlebte jedoch die Befreiung des Lagers nicht.

Das Werk

Das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück verfügt heute mit mehr als zweihundert Werken über die größte Sammlung der Bilder Felix Nussbaums. Zahlreiche Bilder, die Nussbaum noch während seiner Studienjahre in Berlin fertiggestellt hatte, wurden – ebenso wie viele Arbeiten Felka Plateks – bei einem Brand in Nussbaums Berliner Atelier 1932 zerstört. Ein Großteil der heute als sein Hauptwerk bezeichneten Arbeiten schuf Nussbaum daher in der Zeit seines Exils, bis kurz vor seiner Deportation in das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. In den Bildern verarbeitete er seine individuellen Verfolgungs- und Fluchterfahrungen ebenso wie die allgemeine weltpolitische Situation. Das Malen war für ihn im belgischen Versteck nicht nur Mittel, um seiner desparaten Situation Ausdruck zu verleihen, sondern auch eine Möglichkeit, Widerstand zu leisten und politisch zu agieren. In seinem „Selbstbildnis mit Judenpass“, 1943 entstanden und eines seiner letzten Bilder, sieht man dementsprechend einen selbstbewussten Mann, der auf provozierende und anklagende Weise dem Betrachter zeigt, dass er der Verfolgung durch die Nationalsozialisten nicht entkommen kann.

Das Museum

Das Felix-Nussbaum-Haus, Teil des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück, zeigt neben den gesammelten Werken von Felix Nussbaum und Felka Platek regelmäßig themenspezifische Sonderausstellungen. Verschiedene Publikationen und Bände

geben einen zusätzlichen Einblick in das Leben und Arbeiten des Künstlers. Außerdem bietet der museumspädagogische Dienst verschiedene Führungen und Exkursionen an, die Kindern und Jugendlichen einen Zugang zu dem Thema ermöglichen. Dabei beschränken sich die Angebote nicht allein auf die im Museum ausgestellten Werke. Es besteht auch die Möglichkeit, sich im Rahmen einer Stadtführung an die Orte der nationalsozialistischen Gewalt und Verfolgung in Osnabrück zu begeben. Für Multiplikator/innen stehen außerdem vielseitige Unterrichtsmaterialien zu Verfügung, die sich für einen Besuch im Felix-Nussbaum-Haus sowie der Vor- und Nachbereitung eines solchen eignen. Dabei ermöglichen verschiedene Methoden und Aufgaben ein individuelles und altersgerechtes Einfühlen in die Bilderwelt Nussbaums.

Informationen

Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück und Felix-Nussbaum-Haus

Lotter Straße 2

49078 Osnabrück

Internet: <http://www.osnabrueck.de/fnh/10508.asp>

Museumspädagogischer Dienst: Ralf Langer

Telefon: 0541 323-2064

Email: langner@osnabrueck.de

Kulturhaus am Heger Tor

Marienstraße 5/6

49074 Osnabrück

Mittäterschaft in Bilder gebannt – der Comicroman „Irmina“ von Barbara Yelin

Von Constanze Jaiser

Familienbiographische Bezüge und gut recherchierte historische Ereignisse – die neue Geschichte von Barbara Yelin passt in ihrer Mischung gut zu den Debatten um „authentische Zeugnisse“ und sorgt für eine neue Diskussion von deutschem Mitläufertum im Nationalsozialismus.

Zur Handlung

Irmina, eine junge Deutsche, bricht im Jahr 1934 allein nach England auf, um dort eine Ausbildung zur Fremdsprachensekretärin zu machen. Sie verkörpert den neuen Typ einer Frau, die ein unabhängigeres Leben sucht und ehrgeizige Ziele verfolgt.

Besonders interessiert an den politischen Entwicklungen im nationalsozialistischen Deutschland ist sie nicht. Über andere Personen, denen sie in London begegnet und die ihr Vorurteile und Misstrauen entgegenbringen, bemerkt sie jedoch, dass ihr ihre Herkunft im Wege steht.

Auf einer Party lernt sie Howard kennen, einen dunkelhäutigen Oxford-Stipendiaten aus der Karibik, der immer wieder rassistischen Anfeindungen ausgesetzt ist, bei denen Irmina empört und mutig für ihn eintritt. Als sie noch vor dem Abschluss ihrer Ausbildung aus finanziellen Gründen nach Deutschland zurückkehren muss, ist klar, dass sie so schnell wie möglich wieder zu ihm zurückkehren möchte.

Doch es kommt anders. Irmina findet eine Anstellung als Sekretärin im Berliner Reichskriegsministerium. An ihrem neuen Arbeitsplatz herrscht selbstbewusste Aufschwungstimmung, ihr Können ist gefragt. Sie gerät, nicht zuletzt über einen strammen überzeugten Nazi, der ihr beharrlich den Hof macht, immer weiter hinein in die repressiven wie expandierenden Pläne der Nationalsozialisten. Wiewohl sie an ihrer Bewerbung für eine Stelle in der deutschen Botschaft in London festhält, lässt ein Brief an Howard, der mit dem Stempel „unbekannt“ zurückkommt, das Pendel umschlagen. Bald gibt sie dem Werben des jungen Nazis nach, dessen Überzeugtheit und Ehrgeiz sie offenbar anziehen. Als SS-Architekt entwickelt er Visionen vom Großdeutschen Reich, als in den Krieg eingezogener Soldat wird er wenig später in Stalingrad enden.

Ohne, dass die Autorin mit eindeutigen oder psychologisierenden Erklärungen aufwartet, zeigen die folgenden Sequenzen, wie sich die Protagonistin immer mehr arrangiert mit dem Dritten Reich, wo sie profitiert und profitieren will, wie sie wegschaut bei antisemitischen Vorfällen, aber auch hinschaut und dabei mehr und mehr ideologische Sichtweisen ihres Mannes teilt, die sie später sogar an ihren gemeinsamen Sohn weitergibt.

Erzählperspektive und Erkenntnisinteresse

Barbara Yelin, die bereits bekannt wurde durch ihren Comic über Gesche Gottfried,

einer Giftmischerin, die im 19. Jahrhundert Furore machte, greift in ihrem neuen Comic bei der fiktiven Ausgestaltung des Themas „Mitläufertum“ auch auf familiäre Dokumente zurück: Einer Schachtel mit Briefen und Tagebüchern ihrer Großmutter. Aber ebenso, und dies macht auch das informative Nachwort des Historikers Alexander Korb nochmals eindrücklich deutlich, macht sie sich auch ein großes historisches Wissen zunutze, um die Rolle politisch passiver und opportunistischer Deutscher auszuleuchten.

Ihre Erzählperspektive ist eine biographische, sie folgt den Wegen ihrer jungen Protagonistin. Aber sie macht sich nicht eins mit ihrer Wahrnehmung der Welt, hält Distanz zu ihren möglichen Handlungsmotiven. Vielmehr beobachtet sie ohne zu werten. Und sie zeigt auf, dass Vieles in der Entwicklung ihrer Protagonistin eben nicht eindeutig zu erklären ist: Ging es Irmina um ihren eigenen sozialen Aufstieg? War ihr der Preis des „Sich-verstrickens“ bewusst? Ließ sie sich anstecken von Propaganda und Ehemann? Welche Rolle spielt die Angst vor Misserfolg, vor sozialem Abstieg, vor dem Alleinsein? Und wohin verschwand eigentlich die Seite Irminas' Persönlichkeit, die damals in London in Liebe zu dem schwarzen Howard entflammte und die sich, mit gesundem Menschenverstand, schützend gegen rassistische Attacken vor ihn stellte? Dass sie ihn nicht wirklich vergessen hatte, macht der letzte Teil des Comic deutlich, der Irmina als Großmutter zeigt, die sich zu dem verloren geglaubten Howard und seiner Familie aufmacht. Deutlich wird aber auch,

dass sie zwar die verlorene Chance bedauert, aber nicht wirklich Reue zu empfinden vermag. Die Zeit hat sie geprägt, ihre Mitschuld kann sie sich nicht eingestehen.

Die Kunst des Zeichnens

Wo eine Romanautorin vieler Worte bedarf, um einen Erzählfluss und Verstehenszusammenhänge herzustellen, kommt eine Comiczeichnerin mit faszinierend wenig aus. In Barbara Yelins Zeichnungen wechseln sich ineinanderfließende Sequenzen und aquarellierte Bleistiftzeichnungen auf Doppelseiten ab. Abgesehen davon, dass ihre Zeichenkunst einen so in den Bann zu schlagen vermag, dass man freiwillig das Lesetempo verringert, um über den bildnerischen Szenen zu meditieren, um ja alle Details zu entdecken: Es gelingt Yelin auch in virtuoser Weise, die biographische und die zeitgeschichtliche Ebene über das Bild zu verknüpfen und so eine wechselseitige Intensivierung zu erzeugen.

Die Person Irmina erhält eine Art „authentische Glaubwürdigkeit“, sehr eigen, sehr sympathisch, gleichzeitig beginnt man mit der jungen Frau zu hadern, die einen scheinbar vor Rätsel stellt. Man möchte ihr die Sympathie nicht entziehen, obwohl die Sequenzen, welche historische Ereignisse wie die Novemberpogrome, oder den Größenwahn und die Unbarmherzigkeit der Nazis zeigen, einem überdeutlich machen, dass längst eine Grenze überschritten ist.

Unversehens wird man Zeugin oder Zeuge einer Entwicklung, die verständlich und abschreckend zugleich ist. Offenbar

impfen andere Erfahrungen nicht zwangsläufig gegen Rassismus. Oder, wem sozialer Aufstieg geboten wird, der greift in der Regel zu. Und: die eigene Welt wird, wo sie nicht passt, passend gemacht. Zeichnerisch zeigt sich dies zum Beispiel in der Verengung des eigenen Kosmos auf kongeniale Weise, in dem die großen, offenen Panoramabilder im Nazi-Deutschland zu kleinen Panels verkommen. Die unterschiedliche Farbgebung tut ihr Übriges.

Fazit

Barbara Yelin ist zweifellos ein kleines Meisterwerk gelungen. In differenzierter Weise setzt sich die künstlerisch versierte Zeichnerin und Autorin mit der Mitschuld durch Wegschauen auseinander. Vielleicht ist ihr der Übergang zur Mitläuferin und Mittäterin ein wenig zu abrupt geraten, vielleicht ist es aber auch realistisch, einen bestimmten Moment auszumachen, bei dem eine Grenze aktiv überschritten wird. Doch tritt Barbara Yelin nicht in die Falle, lediglich die Beziehung zu zwei unterschiedlichen Männern für Irminas Wandel verantwortlich zu machen. Vielmehr hält sie uns bis zum Schluss die über aller Geschichte schwebende Einsicht vor Augen, dass diese junge, moderne, autonome und ehrgeizige Irmina sich für etwas anderes hätte entscheiden können, es aber nicht getan hat.

Der Comicroman ist in künstlerisch herausragender Weise geeignet für die historisch-politische Bildungsarbeit und knüpft genau an eine der zentralen Fragen an, die sich Jugendliche heute stellen. Sicherlich ist er

in der Anschaffung als Klassensatz deutlich zu teuer, aber er sollte, für Referate, MSA-Prüfungen und Projektwochen an keiner Schule fehlen.

Literatur

Barbara Yelin: Irmina. Mit einem Nachwort von Dr. Alexander Korb. Reprodukt Verlag, Berlin 2014, gebunden, 300 Seiten, 39,00 EUR, ISBN 9783956400063.

Weltkrieg und Gender Changing: Das falsche Geschlecht

Von Ingolf Seidel

Graphic Novels, oder Comics, die den Ersten Weltkrieg zum Thema haben, sind bereits verschiedentlich erschienen. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang nur die herausragende Geschichte „Elender Krieg“ von Jacques Tardi oder das beeindruckende „Tagebuch 14/18“ von Alexander Hoch und Jörg Mailliet. Überhaupt stieg die Zahl an gezeichneten Geschichten, die sich mit historischen Themen auseinandersetzen, in den letzten Jahren sprunghaft an. Die Kunstform „Comic“ ist inzwischen längst auch im Bildungsbereich angekommen. Die von Chloé Cruchaudet erzählte Geschichte schlägt einen besonderen Weg ein und zeichnet, basierend auf der Biografie „La garçonne et l’assassin: Histoire de Louise et Paul, déserteur et travesti dans le Paris des années folles“ von Fabrice Virgili und Daniele Voldman, den Weg eines französischen Deserteurs im Ersten Weltkrieg und den Folgejahren nach.

Der französische Soldat Paul Grappe entflieht, indem er sich selbst einen Finger amputiert, dem Grauen der Schützengräben und schafft es, nach Paris zu kommen. Dort versteckt er sich mit Hilfe seiner Frau Louise in einem Hotel. Die Enge des Zimmers gleicht einem Gefängnis. Der schwer traumatisierte Paul gibt sich dem Alkohol hin. Er verfällt zusehends, bis er auf die Idee kommt, einen nächtlichen Ausflug in den Kleidern seiner Frau zu wagen. Um auch

tagsüber mehr Freiheit zu erlangen, perfektioniert Paul Grappe unter tatkräftiger Anleitung von Louise sein Aussehen als Frau. Unter dem Namen „Suzanne“ nimmt er eine Arbeit in der Näherei auf, in der auch seine Frau arbeitet. Da Deserteure in Frankreich bis 1925 auf eine Amnestie warten müssen, bleibt Grappe, will er nicht der Todesstrafe entgegensehen, nur ein Weiterleben unter falscher Identität. Immer weiter wächst er in die Rolle der „Suzy“ hinein, was massive Konflikte mit Louise heraufbeschwört. Des Nachts wird Paul zu einer bekannten Figur in der Travestie-Szene von Paris. Die Erinnerungen an das große Schlachten in den Schützengräben verfolgen ihn und auch die Fluchten in den Exzess bringen keine Erleichterung. Das angenommene Geschlecht wird immer mehr zu seinem eigentlichen; eine Entwicklung, die seine Frau in einer Mischung aus Faszination und Ekel verfolgt. Die Beziehung der beiden gerät schließlich zur Tragödie.

„Das falsche Geschlecht“ ist eine farblich sehr zurückhaltend gestaltete Bildgeschichte. Sie ist weitgehend in grau-braunen Tönen gehalten. Nur einzelne rote Farbtupfer begleiten die Umwandlung Pauls in ein drittes Geschlecht. Die einzelnen Panels werden nicht durch klare Linien begrenzt; sie zerfließen an ihren Rändern und scheinen so die eigentlich amorphen Grenzen des gesellschaftlichen Konstrukts einer nur scheinbar feststehenden geschlechtlichen Identität zu illustrieren. Chloé Cruchaudet hat keine glatte Geschichte gezeichnet. Paul/Susanne ist keine leichte

Lernen aus der ■ Geschichte ■

Empfehlung Comic

Gestalt. Die Streitigkeiten mit Louise geraten zum Teil drastisch. Cruchaudet gelingt es dabei, die Geschichte zu erzählen ohne in Klischees zu verfallen oder zu romantisieren. Sicherlich ist „Das falsche Geschlecht“ kein klassischer Geschichtscomic, aber dennoch ein Zeitgemälde, das von Männlichkeitswahn und Homophobie ebenso erzählt wie von Traumatisierung und den Folgen des modernen Krieges mit seiner Brutalisierung der Individuen. Das Hineinwachsen in die Person der Suzanne hat nichts von einem burlesken Spiel mit Identitäten. Es ist ein widersprüchlicher und oft schmerzhafter Prozess. Diese Mischung mag ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass der Band in seinem Erscheinungsjahr 2014 auf dem Comicfestival von Angoulême ausgezeichnet wurde.

Im schulischen Bereich kann die vorgestellte Graphic Novel trotz eines relativ hohen Anschaffungspreises gut für ein fächerübergreifendes Lernen eingesetzt werden. Sie bietet Anlass, mit Jugendlichen ab der zehnten Klasse über künstlerische Auseinandersetzungen mit Geschichte und Identität zu sprechen und die Lernenden die historischen Hintergründe recherchieren zu lassen. Lohnenswert ist sicherlich auch eine Annäherung über die Bildinterpretation einzelner Seiten und Panels.

Chloé Cruchaudet: Das falsche Geschlecht. Avant-Verlag Berlin (2014), 160 Seiten, 24,95€.

Unser nächstes Magazin erscheint am 27. Mai 2015 und trägt den Titel „Flucht und Migration im Vorfeld und während des Zweiten Weltkrieges“.

I M P R E S S U M

Agentur für Bildung - Geschichte, Politik und Medien e.V.

Bülowstr. 90

10783 Berlin

<http://www.lernen-aus-der-geschichte.de>

Projektkoordination: Ingolf Seidel

Webredaktion: Ingolf Seidel, Anne Lepper und David Zolldan

Die vorliegende Ausgabe unseres Magazins wird durch den Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V. gefördert.

Die Beiträge dieses Magazins können für nichtkommerzielle Bildungszwecke unter Nennung der Autorin/des Autors und der Textquelle genutzt werden.