



Peter Edel: Selbstportrait. Zeichnung,
Auschwitz 1944 (Staatliche Gedenkstätte
Oswiecim/Brzezinka).

Bilder auf dem Wege des Erinnerns

Zur Rezeption der Holocaust-Kunst

Gabriele Sprigath

Die Ausstellung »Kunst zum Überleben – gezeichnet in Auschwitz« zeigt zum zweiten Mal in der nunmehr 40jährigen BRD in größerer Auswahl Kunst, die im Konzentrationslager entstanden ist. Die erste Ausstellung – es waren auch Zeichnungen aus Auschwitz – wurde von der deutsch-polnischen Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland e. V. in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Museum Oswiecim-Brzezinka 1979 – vor zehn Jahren – ausgerichtet¹. Vorher, im Januar 1979, hatten wir im Fernsehen die Serie »Holocaust« sehen können. Rückblickend wird klar, daß sie entscheidend dazu beigetragen hat, 30 Jahre nach dem Ende des zweiten Weltkrieges einen Neuanfang des Erinnerns einzuleiten².

Das dringlichste Motiv für dieses Erinnernsbedürfnis ist das Bewußtsein existentieller Bedrohtheit der Menschheit. Seit dem Abwurf der ersten Atombombe durch die Amerikaner auf Hiroshima ist dieses Bewußtsein nicht mehr erloschen. Es hat sich in den letzten Jahren angesichts der katastrophalen Entwicklung der Umweltprobleme zu einem globalen Bewußtsein gewandelt. Der Titel des Films »Holocaust« hat den Zusammenhang zwischen dem von den deutschen Nazis organisierten Genozid und jener seit Hiroshima drohenden neuen Selbstvernichtungsmöglichkeit der Menschheit hergestellt: das Wort bedeutet »Brandopfer«. Werden wir unser Menschsein vollends aufgeben, werden wir alle als Fackel brennen? Günther Anders hat diesen Zusammenhang 1964 in seinem »Wir Eichmannsöhne« betitelten offenen Brief an Klaus Eichmann aufgezeigt. Wir beginnen zu begreifen: Trauerarbeit wird zur unausweichlichen Bedingung menschlicher Selbstverwirklichung. Trauerarbeit aber beginnt damit, sich zu erinnern³. Jene Schwelle zu suchen, an der das Eigene und das Fremde aufeinandertreffen. Denn wir haben ja Auschwitz nicht erlebt. Das Monströse, das Unfaßbare erleben wir als das uns Fremde.

Die Begegnung mit der in den Konzentrationslagern entstandenen Kunst wird in Zukunft eine der Stationen auf unserem Weg des Sicherinnerns werden. 30 Jahre lang ist sie in allen Auseinandersetzungen mit der Nazi-Zeit unbeachtet geblieben⁴. Ebenso wie die im Widerstand gegen den Faschismus entstandene bildende Kunst im allgemeinen – als hätte es beides nicht gegeben⁵. Gleichzeitig wurde eine ästhetische Norm, die Vorherrschaft der Abstrakten, als Fortschritt in der Kunst und insofern als Gegenposition zu der von den Nazis propagierten Kunst festgeschrieben. Das ließ sich mit der

Tatsache legitimieren, daß »abstrakt« – gemeint ist: ungegenständlich-arbeitende Künstler von den Nazis als »entartete Künstler« verfolgt worden sind. Als wären es nur diese gewesen und nicht auch viele von jenen, die weiterhin gegenständlich arbeiteten⁶.

Im Rückblick erweist sich die Verabsolutierung der sogenannten Abstrakten zur Hochleistung der Moderne als Abwehrmechanismus, der 30 Jahre lang den Zugang zur kritischen Auseinandersetzung mit der widerspruchsvollen modernen Kunst und mit der Kunstpolitik des Dritten Reichs blockiert hat. Die Entfremdung zwischen Kunst und Publikum ist bis heute unreflektiert geblieben. In der Wende von den 60er zu den 70er Jahren führte das mit unterschiedlichen Begründungen zur Negation der Kunst. Dabei wurde u. a. auch das Argument von Adorno ins Feld geführt: »Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich.« Müßten wir aber nicht realistischerweise sagen: nach Auschwitz ist unser bisheriger Umgang mit Kunst nicht mehr möglich. Wir können nicht mehr so tun, als gäbe es absolute Qualitätsmaßstäbe in der Kunst. Schon allein deswegen, weil im Umgang mit Kunst der persönliche Geschmack die erste, wenn auch nicht einzige, Instanz ist. Das subjektive Geschmacksurteil, sofern es sich nicht als allgemeingültig aufbläht, ist zu respektieren. Jeder für eine ästhetische Norm, also für einen ästhetischen Qualitätsmaßstab, ganz gleich welchen, geltend gemachte Absolutheitsanspruch ist unhaltbar, weil jede ästhetische Norm historisch relativierbar ist. Sie ist in jedem Fall das Resultat bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse und Bedingungen künstlerischer Arbeit und der ihnen entsprechenden Wertvorstellungen.

Als 1974 mit der Frankfurter Ausstellung »Kunst im Dritten Reich – Dokumente der Unterwerfung« und dem im gleichen Jahr erschienenen Buch von Berthold Hinz »Die Malerei im deutschen Faschismus« die Debatte um das Stichwort »Nazi-Kunst« begann, wurde sie in der einschlägigen Kunstszene – Museen, Feuilletons, Künstler – von den Fachleuten auf die Frage zugespitzt, ob »Nazi-Kunst« nun in bundesdeutschen Museen gezeigt werden sollte oder nicht⁷. Das eigentliche Problem, das Publikum, die Besucher der Museen zur selbstbewußten ästhetischen Urteilsfähigkeit zu erziehen, mit entsprechenden Angeboten auf allen Ebenen des Bildungssystems von der Schule bis zur Erwachsenenbildung, ist in dieser Debatte bis heute nicht zur Sprache gekommen. Was die Nazi-Kunst betrifft, so hat sie längst auf dem internationalen Kunstmarkt ihre Liebhaber, ihre Sammler, also ihre Wertschätzung und ihren Preis gefunden⁸.

Die in den Konzentrationslagern des deutschen Faschismus entstandene Kunst hingegen ist hierzulande unbekannt und bisher in keiner eigenständigen bundesdeutschen Publikation gewürdigt worden⁹. Die 1979 gezeigte Ausstellung der deutsch-polnischen Gesellschaft von Zeichnungen aus Auschwitz hat hier ein Zeichen

gesetzt. Das entsprechende Kapitel in der Kunstgeschichte bleibt zu schreiben. Im letzten Jahrzehnt wurde damit in anderen Ländern, vor allem in den USA, begonnen: nach vereinzelt Aufsätzen hat das 1981 in New York erschienene Buch von Janet Blatter und Sybil Milton »Art of the Holocaust« das Verdienst eines ersten systematischen Versuchs. Die erste deutschsprachige Publikation zu diesem Thema erschien 1983, das aus dem Amerikanischen übersetzte Buch von Mary S. Costanza »Bilder der Apokalypse – Kunst in Konzentrationslagern«¹⁰.

Die seitdem gebräuchliche Bezeichnung »Kunst des Holocaust« umfaßt Werke aller Kunstgattungen, die Künstler in den als Konzentrationslagern bezeichneten Haft-, Zwangsarbeit- und Vernichtungslagern des Hitler-Faschismus zwischen 1933 und 1945 geschaffen haben. Dazu gehören gleichermaßen Werke von Kindern, Laienkünstlern und Berufskünstlern. Janet Blatter und Sybil Milton haben in ihrer Bestandsaufnahme der in Ghettos und KZs entstandenen Werke nur solche von Berufskünstlern erfaßt. Die Autorinnen weisen auf die vielfältigen Schwierigkeiten bei der systematischen Erforschung dieses Abschnitts der Kunstgeschichte hin. Über 30 000 Werke unterschiedlicher Techniken sind in Amerika, Europa und Israel in Museen, Gedenkstätten und Privatsammlungen nachweisbar und erhalten. Sybil Milton schätzt, daß es mindestens 100 000 Werke – Bilder, Zeichnungen, Plastiken und andere Kunstgegenstände – gegeben hat. Sie geht von der Annahme aus, daß durchschnittlich eines von zehn Werken erhalten ist. So machte z. B. der jugoslawische Künstler und Häftling Zoran Music im KZ Dachau zwischen 1943 und 1945 rund 200 Zeichnungen, von denen nur 36 erhalten sind. Esther Lurie vergrub Tonkrüge, in denen sie 200 Skizzen vom Kowno-Ghetto verborgen hatte. 1945 fand sie davon 11 Zeichnungen wieder. Die Werke von Max Lingner, die er zwischen 1939 und 1940 im Lager gemacht hat, sind fast vollständig verschollen.

Die Ursachen für diese Verluste sind vielfältig: Beschlagnahmung durch die Nazis, Beschädigung und Zerstörung in den Verstecken, Verlust nach dem Tod des Künstlers oder infolge wiederholter Deportierungen, Verluste durch Bombenangriffe der Alliierten, Zerstörung durch die Künstler selbst aus Furcht vor Repressalien. So haben z. B. in Sachsenhausen Häftlinge dort von Künstlern geschaffene Werke zerstört, als sie von der SS auf den Todesmarsch nach Buchenwald geschickt wurden. Hunderte der in KZs inhaftierten Berufskünstler haben in Ghettos und Lagern künstlerisch gearbeitet. Viele von ihnen sind an Hunger, Erschöpfung und Folter gestorben. Viele haben unter den Bedingungen körperlichen und psychischen Terrors nicht gearbeitet. Ihre genaue Zahl und ihre Identität zu bestimmen ist ein weiterer Aspekt der mühseligen Erforschung der

Holocaust-Kunst. Mitunter sind Künstlernamen bekannt, aber es können ihnen keine Werke zugewiesen werden. So wurden z. B. mehrere jüdische Maler und Bildhauer im September 1942 vom Warschauer Ghetto nach Treblinka transportiert. Ihre Namen sind im Vernichtungsbericht polnischer Juden vom August 1943 aufgeführt: Feliks Frydman, Wajntraub, Cyna, Rabinowicz, Ostrzega und Rozen-thal. Bis heute ist kein einziges Werk von ihnen nachweisbar. 23 namentlich nicht bekannte spanische Künstler waren Ende 1939 in den Internierungslagern von Argeles sur Mer und St. Cyprien. Kein einziges Werk ist von ihnen erhalten. Umgekehrt sind Werke erhalten, die keinem Künstler zugewiesen werden können.

Entstehung, Rettung und Erhaltung von Werken der bildenden Kunst sind allen erdenklichen Formen von Solidarität unter den Häftlingen zu verdanken: sie halfen den Künstlern, die notwendigen und oft nur einfachsten Arbeitsmaterialien zu beschaffen, sie schmuggelten die Werke auf eigene Gefahr aus dem Lager, sie bewahrten sie auf, wenn der Künstler verstarb, versteckten sie und versuchten, sie zu retten. Der Pole Marian Ruzanski hatte in Auschwitz 47 Porträts gemacht und in einem Heft nach Bergen-Belsen mitgenommen, wo er starb. Ein Häftling rettete die Skizzen. Er starb zwei Wochen vor der Befreiung. Sein Sohn fand das Heft und entdeckte die Adresse einer polnischen Künstlerin: Janina Pawlasowa. Sie schenkte diese Blätter dem Auschwitz-Museum. Boris Taslitzky, Auguste Favier und Pierre Mania konnten ihre Zeichnungen nach der Selbstbefreiung des Lagers Buchenwald nach Paris zurückbringen.

Künstler, die trotz des allgemeinen Verbots dennoch im KZ künstlerisch arbeiteten, taten dies in Todesgefahr. Dies gilt auch für Auschwitz. In Theresienstadt haben Felix Bloch, Bedrich Fritta, Leo Haas und Ungar Otto Arbeiten zu den menschenunwürdigen Lebensbedingungen im Ghetto geschaffen. Es gelang ihnen, über den Sammler Frantisek Strass, der auch in Theresienstadt war, einige Blätter herauszuschmuggeln, um an die Weltöffentlichkeit zu appellieren. Als im Juni 1944 eine Delegation des Internationalen Roten Kreuzes Theresienstadt besuchte, legte sie einige dieser Zeichnungen als Beweismaterial vor. Daraufhin wurden die genannten Künstler verhaftet. Adolf Eichmann reiste an, um sie persönlich zu verhören. Er warf ihnen Verbreitung von »Greuelpropaganda« und Undankbarkeit für das gute Leben in Theresienstadt vor. Die Künstler wurden mit ihren Familien und dem Sammler Strass nach Auschwitz deportiert. Leo Haas (1901–1983) hat als einziger von ihnen diese Jahre der Hölle überlebt¹¹.

Warum aber haben Künstler in KZs und Ghettos unter Todesgefahr gearbeitet? Der 1923 in Prag geborene, heute in den USA lebende Alfred Kantor, der Auschwitz, Theresienstadt und Schwarz-

heide überlebte, der selbst viele seiner in den Lagern entstandenen Zeichnungen aus Sicherheitsgründen vernichten mußte und sie nach dem Krieg aus dem Gedächtnis wieder malte, schrieb nach der Befreiung dazu: »Ich habe mich aus starkem Selbsterhaltungstrieb dem Zeichnen gewidmet, und dies hat mir sicherlich geholfen, das unvorstellbare Grauen des Lebens damals zu verdrängen. In der Rolle des Beobachters konnte ich mich wenigstens ein paar Minuten lang dem entziehen, was damals in Auschwitz passierte, und deshalb war es mir möglich, die Fäden meines Verstandes im Griff zu behalten«¹². Gewiß trifft dies die tiefste Motivation aller Künstler, wenn auch die entstandenen Werke sich im Hinblick auf ihre Funktion, die gestalterischen Mittel und den persönlichen Stil voneinander unterscheiden. Kantor sagt darüber hinaus etwas über den wesentlichen Sinn von Kunst aus: in der künstlerisch-schöpferischen Aneignung der Wirklichkeit stellt der Künstler Abstand zu ihr her. In dieser Form der Selbstverwirklichung steigert er seine Selbsterfahrung. Das half, der im Lager systematisch erzeugten Selbstentfremdung zu widerstehen und das hat vielen zum Überleben geholfen. Die Kunst des Holocaust hat insofern in zweierlei Hinsicht unschätzbaren dokumentarischen Wert: da es in den Lagern keine Photographie gab, bezeugt sie die entmenslichten Lebensverhältnisse in KZs und Ghettos. Vor allem aber bezeugt sie den möglichen Sieg des Menschen über die Barbarei.

Über die konkreten Bedingungen in KZs und Ghettos hinaus sind die dort entstandenen Werke auch im Sinne der vom Hitler-Faschismus betriebenen Kunst- und Kulturpolitik als »Kunst des Holocaust« zu bezeichnen: denn das Hitler-Regime hat nicht nur systematisch Menschen vernichtet und Völkermord betrieben – es hat auch systematisch die Kunst vernichtet. Die Bücherverbrennung vom 10. Mai 1933 ist bekannt. Weniger bekannt ist die Tatsache, daß die Nazis auch Bilder verbrannt haben: am 20. März 1939 wurden im Hof der Berliner Hauptfeuerwehr 1004 Ölbilder sowie 3825 Zeichnungen und Graphiken verbrannt, der »unverwertbare Rest« an »entarteter Kunst«. Am 27. Mai 1943 ließen die Nazis in Paris auf der Terrasse der Tuileries ca. 500 Gemälde verbrennen. Die Kampagne gegen die »entartete Kunst«, in deren Verlauf über 24 000 Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen aus Museen entfernt wurden, war der zielstrebig erreichte Höhepunkt einer Kunstpolitik, die von Anfang an auf die Vernichtung der Kunst zielte. Hitler hat sie im 6. Kapitel seines Buchs »Mein Kampf« (1925), das den Titel »Kriegspropaganda« trägt, ideologisch begründet. Er brauchte für die Verwirklichung seiner Politik nicht das selbstbewußte Individuum, sondern den entfremdeten Massenmenschen. Die Masse ist amorph, ohne Gedächtnis und Phantasie, ohne Bewußtsein; ihr entspricht die Autorität des Führers¹³. Hitler war sich der Unbrauchbarkeit der mit

den Begriffen »Humanität und Ästhetik« verbundenen Wertvorstellungen für seinen demagogischen Umgang mit der Masse des deutschen Volkes bewußt. Deshalb hatte die Kunst vollends aus dem Alltag zu verschwinden und an ihre Stelle die Propaganda, die politische Werbung, die Werbung schlechthin, zu treten. Deren letztes Ziel aber war die Vorbereitung des nächsten Weltkrieges¹⁴.

Bei der Beurteilung von Holocaust-Kunst ist immer wieder zu beobachten, daß ihr moralischer und ihr ästhetischer Wert voneinander abgespalten werden. Da wird argumentiert: Diese Häftlinge hätten nicht daran gedacht, Kunst zu machen – und deshalb seien ihre Werke eben auch keine Kunst. Ober: diese Werke entzögen sich dem klassischen Schönheitsbegriff. Beide Denkmuster schränken ihren Wert auf den moralischen Aspekt ein: sie seien lediglich Dokumente der Nazi-Vernichtungspolitik. Als wären sie es nicht gerade deshalb, weil sie uns, ihre Betrachter, über die bildliche, das heißt gestalterische Umsetzung und deren ästhetische Wirkung berühren, beeindrucken und erschrecken.

Die Untersuchung von Janet Blatter und Sybil Milton zeigt, daß diese Werke sich durch eigene Stilprägungen als Ausdruck der jeweiligen Künstlerpersönlichkeiten auszeichnen. Ihnen den Kunstcharakter abzusprechen, hieße, diese Künstler in ihrem Werk, mit dem sie überleben, ein zweites Mal zu vernichten. Zweifellos entzieht sich die Holocaust-Kunst dem mit dem Stichwort »Avant-Garde« und ihrem Innovationszwang umrissenen ästhetischen Wertsystem. Auch ist sie bis heute glücklicherweise kein Faktor auf dem internationalen Kunstmarkt geworden. Eben das sind Ursachen ihrer Verdrängung aus dem öffentlichen Bewußtsein. Wenn ein „rein ästhetischer Wert“ überhaupt sinnvoll geltend gemacht werden kann, dann aus den genannten Gründen für die Holocaust-Kunst.

Uns den »Nachgeborenen«, geben diese Bilder eine Chance: auf das stille Erschrecken zu hören, das sie in uns auslösen. Uns einzulassen auf den sich darin anbietenden Erinnerungsweg. Es ist der Weg in die Geschichte und noch dazu in die Unterwelt der Menschheitsgeschichte. Das aber ist auch der Weg der für unsere Menschwerdung so notwendigen Trauerarbeit.

- 1 Die Ausstellung war unter dem Titel »Überleben und Widerstehen. Zeichnungen von Häftlingen des Konzentrationslagers Auschwitz 1940–1946« in der Zeit vom August 1979 bis zum Juni 1980 in Bochum, Frankfurt, Düsseldorf, Hannover, Erlangen, Kassel und München zu sehen. Der von Marina Stütz redigierte, 1979 erschienene Katalog wurde 1980 ein zweites Mal vom Pahl-Rugenstein Verlag in Köln gedruckt. 1982 waren in Frankfurt in der Ausstellung »Bilder von Auschwitz« Werke von M. Koscielniak zu sehen. 1970 hat das Evangelische Forum Berlin eine Ausstellung mit Werken von Auschwitz-Häftlingen gezeigt (siehe FAZ 2. Juni 1970).
- 2 Siehe dazu: Günther Anders, nach »Holocaust« 1979, in: Besuch im Hades. München 1979.
- 3 Siehe dazu: Ralph Giordano. Die zweite Schuld oder Von der Last ein Deutscher zu sein, Hamburg/Zürich 1987.

- 4 Zu den wichtigsten Publikationen dieser Zeit gehören der Ausstellungskatalog »Entartete Kunst, Bildersturm vor 25 Jahren«, München Haus der Kunst 1962, und das Buch von Hildegard Brenner »Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus«, Reinbeck bei Hamburg 1963.
- 5 Richard Hiepe. Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand. Frankfurt 1960, war bis 1980 die einzige größere in der BRD erschienene Publikation. 1980 richtete der Kunstverein Karlsruhe die Ausstellung »Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand 1933–1945« aus, die auch in Frankfurt und München zu sehen war. 1986 wurde die »Guernica-Gesellschaft, Verein zur Erforschung und Förderung von antifaschistischer Kunst und Antikriegskunst«, gegründet. Kontaktadresse: Professor Dr. Jutta Held, Voigts-Rhetz-Str. 1 A, 4500 Osnabrück.
- 6 Siehe dazu: Erhard Frommhold. Kunst im Widerstand. Dresden 1968.
- 7 Zeit-Magazin Nr. 44, 24. Oktober 1986; Nazi-Kunst ins Museum? Beiträge zu einer Kontroverse unter Antifaschisten. Vor 50 Jahren: Ausstellung »Entartete Kunst« in: tendenzen Nr. 157, 28. Jahrgang, Januar–März 1987; Klaus Staeck, Hrsg. Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988; Faschismus Verfolgung Widerstand, in: tendenzen Nr. 164, 29. Jahrgang, Oktober–Dezember 1988.
- 8 Das entsprechende ästhetische Wertsystem hat in Richard W. Eichler seinen Propagandisten gefunden. Zu dessen Büchern siehe: Richard Hiepe, Die Wiederverkehr der Blöðheit. Über das Kunstbuch zur Wende, in: tendenzen Nr. 154, 27. Jahrgang, April–Juni 1986.
- 9 In den USA erschien 1969 von Gerald Green »The Artists of Terezin«, New York, wiederaufgelegt 1978; in der DDR sind 1975 von Wolfgang Schneider »Lebenswille hinter Stacheldraht« (Kat. des Buchenwald-Museums) und 1976 vom gleichen Autor »Kunst hinter Stacheldraht« in Leipzig erschienen.
- 10 Hinzuweisen ist auf die Aktivität der »Aktion Sühnezeichen« und deren Publikation zum Thema Kunst des Holocaust: Christoph Heubner, Alwin Mayer, Jürgen Pieplow »Lebenszeichen – gesehen in Auschwitz«, 1987; 1987 veranstaltete die »Aktion Sühnezeichen« ein Seminar zum Thema »Kunst als Lebenszeichen und Aufgabe« in der Internationalen Jugendbegegnungsstätte Auschwitz, über das in der Zeitschrift »Zeichen, Mitteilungen der Aktion; Sühnezeichen/Friedensdienste« Nr. 1/März 1988 berichtet worden ist. Im Mai 1989 veranstaltete die Evangelische Akademie Loccum eine Tagung zum Thema »Kunst und Holocaust. Bildliche Zeugen vom Ende der westlichen Welt.«
- 11 Diese Angaben sind dem Buch »Art of the Holocaust« entnommen, insbesondere dem Aufsatz von Sybil Milton, The legacy of Holocaust Art. S. 36–43.
- 12 Zitiert nach: Sybil Milton, Kunst als historisches Quellenmaterial in den Gedenkstätten in: Zeichen. Mitteilungen der Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste Nr. 1 März 1988, 16. Jahrgang, S. 5.
- 13 Siehe dazu: Elias Canetti. Masse und Macht, Frankfurt 1985 (FTB 6544).
- 14 Siehe dazu: Gabriele Sprigath, Bilder vom Selbstbewußtsein, Beckmanns »Ver-suchung« und Picassos »Guernica« in: tendenzen Nr. 169 Oktober–Dezember 1988.