

1. Kunst nach Auschwitz

„Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll. (...) Wer für Erhaltung der radikalen schuldigen und schätzbaren Kultur plädiert, macht sich zum Helfershelfer, während, wer der Kultur sich verweigert, unmittelbar die Barbarei befördert, als welche die Kultur sich enthüllte.“ Theodor W. Adorno

Der Umgang mit der Erinnerung an die Shoah ist in unterschiedlicher Hinsicht durch Fragestellungen und Diskurse darüber geprägt, wie Kunst nach dem Holocaust aussehen kann, ob Kunst und Kultur überhaupt noch eine Daseinsberechtigung haben und wie Möglichkeiten der Repräsentation gestaltbar sind. Zwar scheint auf den ersten Blick die Existenz von Bildern und Skizzen von ermordeten Häftlingen und Überlebenden der Konzentrationslager die Frage nach der Undarstellbarkeit des Holocaust ad absurdum zu führen. Diese Bilder besitzen jedoch eine Zwitterfunktion. Sie sind Zeugnisse, ja die einzigen Dokumente von Inhaftierten und die Frage, ob die Zeichnungen aus den Lagern auch Kunstwerke sind, wurde lange Zeit nicht gestellt. Die Zeichnungen aus den Lagern zeigen den Kampf gegen die Zerstörung des Individuums. *„Die Arbeiten, die unter diesen Bedingungen entstanden sind, gehen im Begriff des Kunstwerks allein nicht auf. Sie sind zugleich Ausdruck des Selbstbehauptungswillens und der Resistenz. Sie sind Zeugnisse, Beweise, Anklagen. Sie sind Erinnerungsspuren und Totengedächtnis. Sie beharren auf der Würde der Entwürdigten. Sie stehen für haarfeine Risse im Ordnungssystem des Terrors.“¹*

Nach Auschwitz sind Debatten um Kunst als das Schöne und Wahre obsolet geworden. Schon vor dem Nationalsozialismus war die Behauptung der reinen Autonomie von Kunst und ihre Leugnung als fait social eher einem romantischen und schließlich (spät)bürgerlichen Wunschenken geschuldet, als der Realität. Mit dem Verlust von Freiheit und über ihre Einbindung in den nationalsozialistischen Alltag gingen der Kunst endgültig jene Reste von Intentionlosigkeit verloren, die Kant in ihr sah und stattdessen fand eine *„Ästhetisierung des politischen Lebens“²* statt. Bereits 1941 konstatierte Herbert Marcuse, dass *„eine Kunst, die an eine Welt angepasst wurde, die ihren Versprechen feindlich gegenüber steht, (...) ihren Inhalt (ändert) und ihre Funktion: sie wird selbst zum Repressionsmittel (...)“³*. Vom repressiven Charakter der Kunst im Nationalsozialismus zeugen die hellenisierten und meist sexualisierten Körpermontagen Arno Brekers oder die idealisierten weiblichen Aktbilder Adolf Zieglers. Ein ebenso repressiver wie ideologischer Charakter ist den Filmen der Regisseurin Riefenstahls, dem in Zelluloid verpackten Antisemitismus von Veit Harlan und der Massenunterhaltung à la Heinrich George zu eigen. Die Brandmarkung der Werke der Moderne als ‚entartet‘ und die Verhängung von Berufsverboten für bildende Künstler des Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus und Neuer Sachlichkeit bilden den Rahmen für die Schließung der Neuen Abteilung der Berliner Nationalgalerie am 30. Oktober 1936. Demgegenüber sollte das Münchner Haus der Deutschen Kunst zeigen, wie deutsche Kunst zu erscheinen habe.

Die militärische Niederlage des Nationalsozialismus schließlich zog, im Unterschied zum ersten Weltkrieg, keine *„innovativen literarischen Formen und auch keine ästhetischen Neuformulierungen im Bereich der bildenden Künste“* nach sich⁴. Die Hoffnung auf einen Neuanfang und die Überwindung gesellschaftlicher Formen, die zu den Schlachtfeldern von Verdun geführt hatten, berührte nach 1918 den künstlerischen Betrieb, auch wenn Walter Benjamin für diese Epoche bereits eine Verweigerung der Erfahrung und damit zusammen hängend einen Verlust an Erinnerung konstatierte⁵. Das systematische und bürokratische Ermorden in den Vernichtungslagern wenige Jahrzehnte später affizierte Kunst und Kultur derart, dass ein Weitermachen nur um den Preis des Vergessens und Verdrängens möglich war. So wundert es kaum, dass die ersten Mahnmale sich der Formensprache

¹ Härtl (2005) S. 7.

² Benjamin (1991) S.382.

³ Marcuse (1998) S.111.

⁴ Young (2002) S.12.

⁵ Vgl. Hoffman (2002) S.399f; Benjamin (1991) S.213ff.

von Kriegerdenkmälern des ersten Weltkriegs bedienten oder geprägt durch den sozialistischen Realismus konkretistische und heroische Darstellungsformen seitens der Künstler gewählt wurden. Hier bricht sich der Satz von James E. Young, Kunst und Literatur nach Auschwitz seien „entschieden antierlöserisch – unversöhnlich mit sich selbst und dem Grauen, das sie dazustellen suchten“⁶. Mindestens für die DDR-Mahnmale in den Mahn- und Gedenkstätten lässt sich ein erlöserischer Gestus feststellen, der verschiedentlich der christlichen Ikonographie entnommen war. Einen treffenden Ausdruck findet Youngs Satz in den Versuchen postmemorialer Künstler wie Jochen Gerz, Horst Hoheisel und anderer, sich seit den späten 80er Jahren der Problematik von Repräsentationsformen des Holocaust ideologiekritisch zu stellen.

Der westdeutsche Nachkriegsdiskurs um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Darstellungsformen war im Wesentlichen durch die unterschiedliche, häufig verkürzte Rezeption des Satzes von Theodor Adorno geprägt: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“⁷ Dieser Diskurs ist hier nicht ausführlich nachzuvollziehen. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass durch die kulturindustriellen Darstellungen des Holocaust seit den frühen 70er Jahren dieser zu einem sinnstiftenden Artefakt transformiert wurde⁸. Zugleich bildet dieser Prozess einer Kommerzialisierung und auch Banalisierung die Grundlage für weitreichende Auseinandersetzungen mit dem industriellen Massenmord. Es scheint als sei die Dimension der industriellen Vernichtung nur in ihrer trivialisierten Darstellung erträglich, wie sie die Fernsehserie ‚Holocaust‘ als Auslöser einer intensiveren Auseinandersetzung nach sich zog.

Das Dilemma von Verstrickung und Kultur benennt prägnant ein Satz aus Theodor Adornos Negativer Dialektik über die Kunst nach Auschwitz, die Müll sei. Der Einsicht in die strikte Unlösbarkeit des Problems sich außerhalb des gesellschaftlichen Schuld- und Verantwortungszusammenhangs zu stellen, können weder die Kunst, noch die Pädagogik ausweichen. Eine solche Einsicht kann nur bewusst ausgehalten und reflektiert werden.

In diesem Sinne thematisiert auch James E. Young die Dilemmasituation einer postmemorialen Kunst der Generationen von Nachgeborenen: „Von allen Problemen, mit denen sich Schriftsteller und Künstler nach dem Holocaust konfrontiert sehen, scheint in der Tat keines gravierender und lähmender zu sein, als das Dilemma, dass jede Darstellung des Holocaust von potentiell versöhnlicher Wirkung ist.“⁹. In diesem Zusammenhang ist die postmemoriale Kunst zu unterscheiden von primären Darstellungsformen, wie es die Kunstwerke und Zeugnisse von Überlebenden der Konzentrations- und Vernichtungslager sind¹⁰. Diese „Zeugnisse von Überlebenden besitzen die Autorität des >Primären< und müssen sich nicht legitimieren.“¹¹ Die künstlerischen Zeugnisse der Überlebenden sprechen von dem Grauen, das man den Menschen angetan hat. Sie sind als Quelle also Dokumentations- und Überlebensmittel in Kunstform zugleich. Wohl nirgends als an den Kunstwerken von den im NS verfolgten Künstlern lässt sich greifbarer exemplifizieren, dass soweit „Kunst durch subjektive Erfahrung hindurch sich konstituiert, (...) gesellschaftlicher Gehalt wesentlich in sie“¹² dringt. Kunstwerke müssen folglich vor dem Hintergrund ihrer historischen Entstehung betrachtet werden. Dem entsprechend ist Kunst als Zeugnis eine Suche nach Spuren der Vergangenheit an den Orten historischen Geschehens und öffentlichen Gedenkens. Für jede Form der Darstellung gilt eine Differenz von Subjekt und Objekt, eine Nicht-Identität von „Zeichen und Bezeichnetem“¹³. „Jede Darstellung ist Interpretation. Jedes

⁶ Ebd. S.12

⁷ Adorno (2003c) S.30.

⁸ Vg. Claussen (1994) S.8ff.

⁹ Young (2002) S.12f

¹⁰ Vgl. Krankenhagen (2001) S.10f.

¹¹ Krankenhagen (2001) S.11.

¹² Adorno (2003a). S. 459

¹³ Ossenberg (1998) S.9.

*Verstehen einer Darstellung ist also verständlich und missverständlich*¹⁴ Aus solchen Differenzen ergibt sich letztlich der Rätselcharakter des Kunstwerks.

Bei der Darstellung des Holocaust stellt sich – wie bei jeder bildlichen Darstellung – die Frage nach deren Angemessenheit. Daher ist die Reflexion dieser Problematik eine wesentliche Aufgabe der pädagogischen Arbeit. In der Nicht-Eindeutigkeit von Kunst sowie in der Vergegenwärtigung ihrer Entstehung liegen Chancen einer besonderen Form der historischen Reflexion: Eine Annäherung, die das Geschehene reflektiert und somit einer vorschnellen Identifikation mit den Verfolgten und Gepeinigten, also letztlich deren Vereinnahmung entgegen wirkt. Ursula Ossenberg stellt diese Problematik in einen pädagogischen Kontext : *„Als Zeitzeugen machen sie für den Betrachter das individuelle Leid sichtbar – nicht aber die Dimension der industriellen Massenvernichtung. Bildliche Wahrnehmung darf also nicht an die Stelle von Analyse und Information treten, sondern gehört neben sie im Sinne gegenseitiger Ergänzung.*“¹⁵ Diese Sichtweise, die wir für kunstpädagogisches Arbeiten zum Holocaust als wesentlich erachten, greift auch Thomas Lutz auf, wenn er warnt: *„Der Versuch der emotionalen Nachempfindung ohne Wissen ist gefährlich, weil sie schnell die falschen Zusammenhänge assoziieren kann, hilflos macht und in ihrer emotionalen Überwältigung alleine lässt, ohne Möglichkeiten der Bearbeitung derselben zu bieten.*“¹⁶ Pädagogik und politische Bildung die ihre Zielgruppen mit der Wirkung von Bildern alleine lässt, verbleibt auf der Ebene von Betroffenheitsritualen und wirkt nicht im aufklärerischen Sinne. Die ohnehin gesellschaftlich vorhandene Tendenz zur Ersetzung des Wortes durch das Bild qua Massenmedien wird dann verstärkt und der Möglichkeit von Reflexion entzogen. In ihrer instruktiven Einleitung für den Ausstellungskatalog *„Die Zeichnung überlebt...“* stellt Maike Bruhns dar, dass in *„der Kunstgeschichte die authentischen Zeichnungen aus Konzentrationslagern Neuland“* darstellen, weil es bei ihnen *„um Erfassung und Darstellung der Wirklichkeit jenseits des ‚normalen‘ Lebens“*¹⁷ geht. Ein einigendes Moment der Zeichnungen und Kunstwerke aus den Konzentrationslagern und aus der Zeit danach ist, dass sie dem Betrachter – eindringlicher als es Fotografie und Film vermögen - die Trümmer der Geschichte des 20. Jahrhunderts vor Augen führen.

Literatur:

Theodor Adorno: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Bd. 7 (2003a) Frankfurt am Main.

Theodor Adorno: Negative Dialektik. Gesammelte Schriften Bd. 6 (2003b) Frankfurt am Main

Theodor Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, in: ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften Bd. 10.1 (2003c) Frankfurt am Main

Walter Benjamin: Erfahrung und Armut, in: Ders.: Gesammelte Schrift. Band II.1 (1991) Frankfurt am Main.

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: Gesammelte Schrift Bd. VII.1 (1991) Frankfurt am Main.

Wolfgang Benz/Barbara Distel: Terror und Kunst. Zeugnis, Überlebenshilfe, Rekonstruktion und Denkmal. Dachauer Hefte 18 (2002) Dachau.

¹⁴ Ebd. S. 9

¹⁵ Ossenberg (1998) S.9.

¹⁶ Lutz (2006) S. 20.

¹⁷ Maike Bruhns: *„Die Zeichnung überlebt...“* Bildzeugnisse von Häftlingen des KZ Neuengamme (2007), S. 14.

Maike Bruhns: „Die Zeichnung überlebt...“ Bildzeugnisse von Häftlingen des KZ Neuengamme (2007) Bremen.

Detlev Claussen: Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus (1994) Frankfurt am Main

Birgit Dorner/Kerstin Engelhardt: Arbeit an Bildern der Erinnerung. Ästhetische Praxis, außerschulische Jugendbildung und Gedenkstättenpädagogik (2006) Stuttgart.

Stefanie Endlich: Bilder und Geschichtsbilder. Kunst und Denkmal als Mittel der Erinnerung, in: Wolfgang Benz/Barbara Distel: Terror und Kunst. Zeugnis, Überlebenshilfe, Rekonstruktion und Denkmal. Dachauer Hefte 18 (2002) Dachau.

Ursula Härtl: Überlebensmittel Zeugnis Kunstwerk Bildgedächtnis. Die ständige Kunstaussstellung der Gedenkstätte Buchenwald. Denkmale auf dem Lagergelände. (2005) Weimar.

Stefan Krankenhagen: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser (2001) Köln Weimar Wien

Rudolf Herz: Kunst der Erinnerung, in: Volkhard Knigge/Norbert Frei: Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord (2002) München

Rudolf Herz/Reinhard Matz: Zwei entwürfe zum Holocaust-Denkmal (2001) Nürnberg.

Detlef Hoffmann: Architektur und Bildende Kunst, in: Volkhard Knigge/Norbert Frei: Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord (2002) München

Volkhard Knigge/Norbert Frei: Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord (2002) München

Thomas Lutz: Die Kunst der Erinnerung. Kunst und Pädagogik in Gedenkstätten, in: Birgit Dorner/Kerstin Engelhardt: Arbeit an Bildern der Erinnerung. Ästhetische Praxis, außerschulische Jugendbildung und Gedenkstättenpädagogik (2006) Stuttgart.

Herbert Marcuse: Feindanalysen. Über die Deutschen (1998) Lüneburg.

Ursula Ossenberg: Sich von Auschwitz ein Bild machen?. Kunst und Holocaust. Ein Beitrag für die pädagogische Arbeit (1998) Frankfurt am Main.

Carsten Probst: Nach der Erinnerung. Transformation und Grenze des Symbolischen in aktuellen künstlerischen und architektonischen Repräsentationen der Schoah, in: Bettina Bannasch / Almuth Hammer (Hg.) Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Schoah (2004= Frankfurt a. M. / New York

Barbara Straka: Normalität des Schreckens. Eine Denkinstallation für das Bayerische Viertel in Berlin, in Renata Stih & Frieder Schnock: Orte des Erinnerns / Places of Remembrance (1998) Berlin.

James E. Young: Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur (2002) Hamburg

Welzer, Harald: Kunst als soziales Gedächtnis, in: After Images. Kunst als soziales Gedächtnis (2004) Frankfurt am Main.