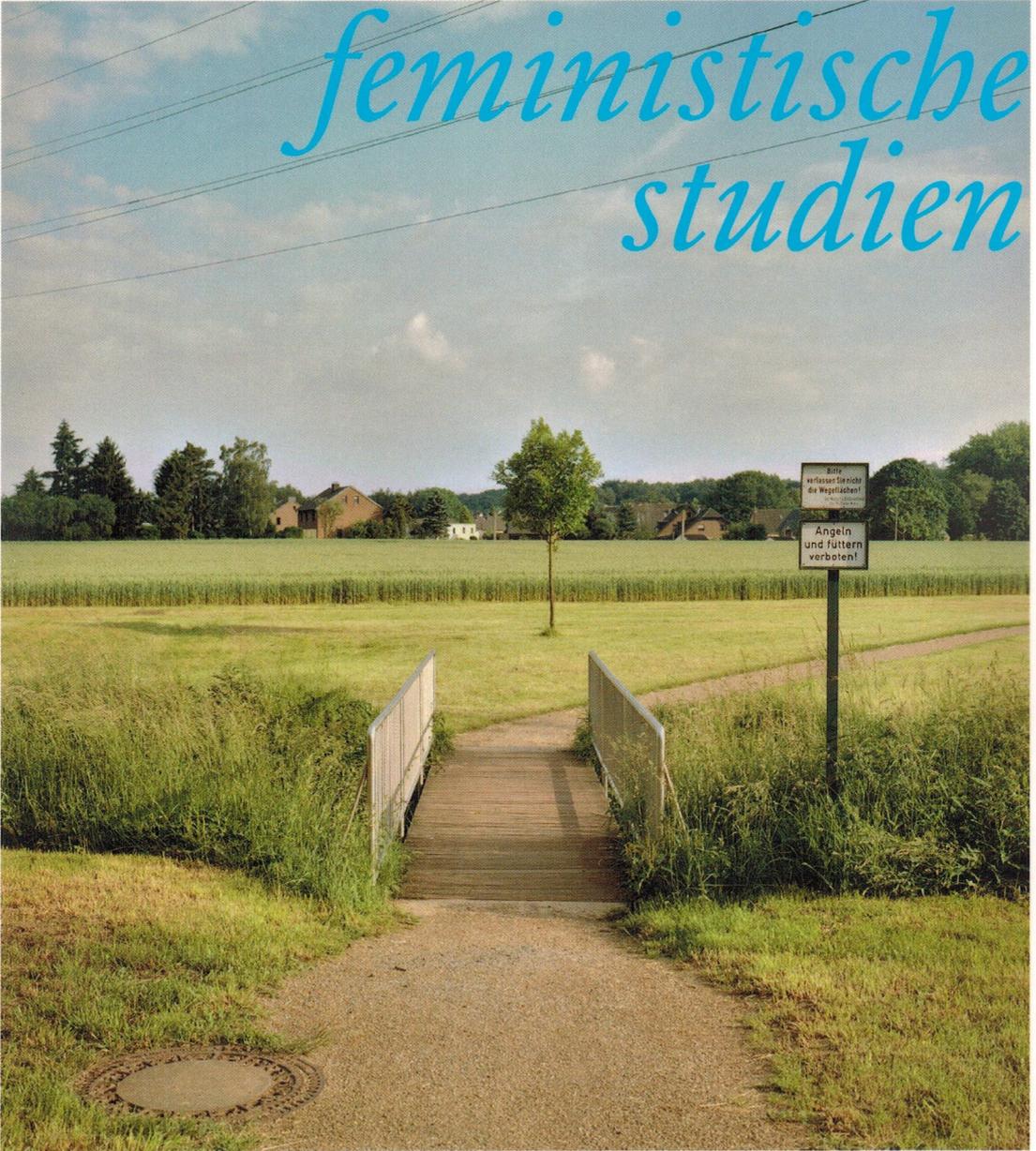


feministische studien



Nationalsozialismus und Geschlecht: Räume – Selbstzeugnisse – Erinnerungen

Rezensionen

Kathrin Hoffmann-Curtius: **Bilder zum Judenmord. Eine kommentierte Sichtung der Malerei und Zeichenkunst in Deutschland von 1945 bis zum Auschwitz-Prozess.** Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH 2014, 272 S., 221 farbige Abb., € 25,00.

Gemeinhin wird davon ausgegangen, dass die Verfolgung und Ermordung der Juden im Nationalsozialismus überwiegend anhand von Fotografien dokumentiert und erinnert worden sei. Bildende Künstler und Künstlerinnen¹ – so legen es Ausstellungen und Kunstbände nahe – hätten sich in Deutschland in der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg entweder in die Abstraktion geflüchtet oder mit ihrer Kunst allein dem Aufbau des Sozialismus

¹ Ich schreibe hier von Künstlern und Künstlerinnen. Das mag angesichts der sich durchsetzenden Schreibweise des Gendergaps oder Unterstrichs anachronistisch oder sogar reaktionär erscheinen. Ich will hier auf keinen Fall die Notwendigkeit einer Heteronormativitätskritik in Frage stellen! Angesichts der Diskurse in Kunst und Politik, um die es in dem hier zu rezensierenden Buch geht, erscheint mir der Unterstrich jedoch unangemessen, er könnte hier auch beschönigend gelesen werden. Die Studie von Hoffmann-Curtius zeigt auch, wie ideologisch die Kunstpolitik in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg war, dazu gehört, dass es unter den kritisch und politisch links orientierten, überwiegend nur männliche Künstler waren, denen es gelang, ihre Arbeiten zu veröffentlichen. Mit dem Unterstrich könnte der Eindruck entstehen, dass der Kunstdiskurs in dieser Zeit weniger patriarchal und heteronormativ war. Wenn es um die Täter und Täterinnen des Nationalsozialismus geht, erscheint mir der Unterstrich angesichts der rigiden Geschlechternormen dieses Regimes gänzlich unangemessen.

verpflichtet. Diese Annahme ist nach dem Buch *Bilder zum Judenmord* von Kathrin Hoffmann-Curtius nicht mehr haltbar! Die Autorin hat 156 Kunstwerke von 44 Künstler und Künstlerinnen ausfindig gemacht, die aus unterschiedlichen Erfahrungen heraus Stellung zu dem grau-samsten Verbrechen der deutschen Vergangenheit beziehen, von der Kunstgeschichte bislang aber größtenteils nicht beachtet wurden. Kathrin Hoffmann-Curtius hat sich dieser eklatanten Forschungslücke angenommen. Sie leistet damit einen unschätzbaren Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Nationalsozialismus. Nicht nur bespricht sie die künstlerischen Darstellungen erstmals ausführlich, sondern sie macht durch ihre Studie auch deutlich, welche (Qualitäts-)Maßstäbe und blinde Flecken der Kunstgeschichtsschreibung, aber auch der Geschichtsschreibung im Land der Täter und Täterinnen eine Kenntnisnahme dieser zeithistorischen Zeugnisse bisher verhinderten.

Die *kommentierten Sichtungen* der einzelnen Kunstwerke sind chronologisch angeordnet und sorgfältig bebildert, sie gehen den jeweiligen Besonderheiten und Gemeinsamkeiten differenziert und vorsichtig abwägend nach. Gerahmt und zusammengehalten werden die Betrachtungen durch den Bezug zu der sich verändernden Erinnerungskultur an den Nationalsozialismus. Die Abschnitte, in die das Buch gegliedert ist, folgen diesen Veränderungen und fragen insbesondere nach den der Öffentlichkeit zugänglichen Bilddokumenten, auf die die Künstler und Künstlerinnen notwendigerweise reagierten. Benannt sind in den Zwischenüberschriften bereits die Ähnlichkeiten der künstlerischen Darstellungsweisen und *wie*

sich das Erinnern jeweils veränderte: »Zeit und Menschenbilder 1945–1949«, »Frühe Bilderfolgen«, »In einem Bild gefasst«, »Ein Geständnis«, »Gedenken in den 1950er Jahren«, »Wiedererinnerung in den frühen 1960er Jahren« und »Vergangenheit in der Gegenwart. Während des Ausschwitzprozesses«. Dem Fokus auf die Rezeptionsgeschichte entsprechend hat Hoffmann-Curtius zum zentralen Auswahlkriterium ihrer Studie gemacht, dass die gemalten oder gezeichneten Arbeiten der deutschen Öffentlichkeit bis 1965 (bis zum Ende des Ausschwitz-Prozesses in Frankfurt a.M.) zugänglich waren, d.h. dass sie bis dahin in der sowjetischen und/oder den westlichen Besatzungszonen bzw. in den beiden deutschen Staaten in Ausstellungen oder – was in den ersten Jahren häufig vorkam – in Graphikmappen gezeigt worden waren. Die Autorin stellt die Ausstellungs- und Rezeptionsgeschichte der einzelnen Arbeiten dar und zieht daraus Rückschlüsse auf die unterschiedlichen Kunstpolitiken und Ideologien auf beiden Seiten des *Eisernen Vorhangs* sowie auf das *Wissen* über die Ermordung der Juden auf Seiten der Rezipient_innen.

In beeindruckend kenntnisreichen, detaillierten und fundiert recherchierten Betrachtungen legt Hoffmann-Curtius dar, auf welche ikonographischen Vorbilder die Künstler und Künstlerinnen zurückgriffen, aber auch, welche Motive sich später als Symbole für den Genozid durchsetzten. Nachvollziehen lässt sich so gerade für die frühen Arbeiten, wie die Künstler und Künstlerinnen tradierte Bildmuster aufnahmen, abwandelten und veränderten. Sie haderten mit überkommenen Erinnerungsformen (z.B. Heldendarstellungen), standen sie doch vor der Herausforderung, eine zuvor nicht gekannte menschliche Grausamkeit ins Bild zu setzen. Fast alle arbeiteten nach fotografischen und filmischen Aufnahmen (sowohl der Täter als auch insbesondere der

Befreier). Hoffmann-Curtius diskutiert, inwiefern sie mit ihren Kunstwerken aus unterschiedlichen Perspektiven Einspruch erhoben in die dominante Berichterstattung. Die Kunst stand zur dokumentarischen Fotografie in enormer Konkurrenz, letztere galt als wesentlich beweiskräftiger und aus der Perspektive der Alliierten damit besser geeignet, den Deutschen vor Augen zu führen, wovon sie angeblich nichts gewusst hätten. Gezeigt wurden mit den Fotografien insbesondere tote und ausgemergelte Körper. Hoffmann-Curtius legt mit ihren Lektüren dar, dass die künstlerischen Bilder etwas zu sehen geben, was die bekannten Fotografien nicht vermögen und was nicht aufgenommen wurde respektive auch nicht aufgenommen werden konnte. Die Kunstwerke thematisieren in eindrücklicher Weise das Leben in den Lagern: die Situation in den Gaskammern, Leid und Verzweiflung, Trauer um die Toten. Die Brutalität der Täter und Täterinnen sowie die Untätigkeit der sogenannten Bystander und die für die Folter notwendige Position der Zuschauer ist in vielen Arbeiten deutlich zugespißt dargestellt. Die Perversität des Regimes wird sichtbar, wenn Lagerbordelle verbildlicht sind, die in der Forschung erst wesentlich später von feministischen Wissenschaftler_innen behandelt wurden.

Viele Kunstwerke geben den jüdischen Opfern, einige auch denen der Sinti, ein individuelles Gesicht und zeigen Häftlinge mit einer würdevollen Distanz, überhöhen die Personen denkmalsähnlich und entgegnen antisemitischen Stereotypen. Insbesondere weibliche Personen werden als *ganze Körper* und *schön* porträtiert sowie nicht selten als weibliche Allegorien stilisiert, die für das jüdische Volk stehen. Häufig werden ältere Frauen und Mütter ins Bild gesetzt, an denen sich die aussichtslose Lage deutlich machen ließ, die aber auch in eine Verallgemeinerung

der Opfer abzugleiten drohen. Sorgfältig arbeitet die Autorin die Ambivalenzen der Geschlechterdarstellungen heraus, die zwar teilweise an tradierte Bildformeln anknüpfen und Gender-Zuschreibungen wiederholen, so zum Beispiel erneut »die Ausübung von – männlich konnotierter – Gewalt im Bild des verletzten weiblichen Körper darstell[en]« (142), zugleich damit aber bestimmte Funktionen übernehmen, z. B. die Brutalität der Judenverfolgung betonen und als weibliche Allegorien über das verbildlichte einzelne Ereignis hinaus auf gängige Gewalttaten und – strukturen verweisen (vgl. 143).

In den 1950er Jahren geriet der Genozid an den Juden in beiden deutschen Staaten in den Hintergrund, wenn überhaupt, wurde in der BRD verallgemeinernd *aller Opfer* gedacht, in der DDR »lag der Fokus bei allen kulturellen Kommentaren zur NS-Zeit auf dem antifaschistischen Widerstand« (133) und auch in der Kunst wurden nur wenige Positionen ausgestellt, die diesem Vergessen entgegenstanden. Erst ab 1958 gelangt durch verschiedene Prozesse gegen die Täter und Täterinnen, mit ersten Fotobüchern und Ausstellungen sowie vor allem mit dem Auschwitz-Prozess (1963–65) die Ermordung der Juden wieder zu öffentlicher Aufmerksamkeit. Die meisten der jüngeren und bekannteren Künstler setzten nun auf die Semantik einer spezifischen Materialästhetik. Hoffmann-Curtius bespricht ausführlich, wie sie zwar neue Formen des Gedenkens entwickelten, dabei aber zweifelhafte Möglichkeiten des Nacherlebens und zur Identifikation mit den Opfern entwarfen. Deutlich wird sie unter anderem bezüglich des *Künstlerschamanen* Joseph Beuys: Unter Bezug auf bislang wenig beachtete kritische Rezeptionen zeigt sie auf, wie dieser anstelle einer Aufarbeitung der (eigenen) Vergangenheit, Angebote der *Heilung* eröffnete, die nicht nur ihn selbst, sondern alle Deut-

schen von *seelischen Qualen* zu befreien versprochen. Dagegen erweisen sich andere Künstler (z. B. Werner Tübke) mit ihren eher traditionell wirkenden Male-rien als wesentlich reflektierter im Umgang mit Bildzitat und detailschärfer in der Darstellung.

Kathrin Hoffmann-Curtius hat eine Studie vorgelegt, die nicht nur durch ihre Materialfülle, sondern vor allem durch ihren transdisziplinären Weitblick und ihre analytische Genauigkeit überzeugt. Sie setzt damit wichtige Impulse für weitere Forschungen zur Rezeptionsgeschichte des NS in verschiedenen Disziplinen. Die deutschen Kunstmuseen müssen sich beeilen, die besprochenen Kunstwerke nun endlich (70 Jahre nach Kriegsende!) zusammen in einer Ausstellung der Öffentlichkeit zu zeigen.

Kea Wienand

Kirsten Scheiwe, Johanna Krawietz (Hrsg.): **(K)eine Arbeit wie jede andere? Die Regulierung von Arbeit im Privathaushalt.** Berlin, Boston: De Gruyter 2014, 288 S., € 99,95

Die Vielgestaltigkeit, in der Sorgetätigkeiten (Care) im alltäglichen Leben erbracht werden – nicht nur für die besonderen Lebenssituationen von Kindern, Jugendlichen, Gebrechlichen, Behinderten, Alten oder Kranken – ist bekannt: Sorgetätigkeiten können als unbezahlte Familienarbeit organisiert sein, als berufliche und gewerbliche Dienstleistungen oder als ehrenamtlich-freiwillige soziale Dienste in privaten Haushalten oder in eigens dafür vorgesehenen sozialen Einrichtungen. All diese Praktiken und Praxisformen sind durch rechtliche Regelungen geprägt, in denen sich (Nicht-)Anerkennungsformen spiegeln. Die Rechtswissenschaftlerin *Kirsten Scheiwe* und die Soziologin *Johanna*