

**RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT HEIDELBERG**

Philosophische Fakultät

Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften

Institut für Europäische Kunstgeschichte

# **Die Darstellung des Undarstellbaren**

**Luc Tuymans' Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus  
und dem Holocaust**

Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium

Erstgutachter: PD Dr. Gerald Schröder

Zweitgutachter: Prof. Dr. Gerd Blum

vorgelegt von

**Benedikt Fahrnschon**

Geringfügig überarbeitete Fassung der im Sommersemester 2012 eingereichten Magisterarbeit,  
veröffentlicht 2014 via ART-Dok, UB Heidelberg

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-artdok-25529](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-25529)

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2552>

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitende Bemerkungen .....</b>	<b>1</b>
1.1. Der Topos der Undarstellbarkeit und die Tradition der Darstellung .....	1
1.2. Ansatz und Zielsetzung der Arbeit .....	3
<b>2. Luc Tuymans – Karriere und Rezeption .....</b>	<b>5</b>
2.1. Tuymans: prominenter Maler seiner Zeit .....	5
2.2. Über Tuymans: zum Forschungsstand .....	8
<b>3. Tuymans' Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust .....</b>	<b>11</b>
<b>3.1. Bilder des Schreckens und des Grauens .....</b>	<b>11</b>
3.1.1. <i>Die Zeit</i> .....	11
3.1.2. <i>Our New Quarters</i> .....	17
3.1.3. <i>Schwarzheide</i> .....	19
3.1.4. <i>Gaskamer</i> .....	23
3.1.5. <i>Recherches</i> .....	26
3.1.6. <i>Wiedergutmachung</i> .....	30
<b>3.2. Täterbilder .....</b>	<b>34</b>
3.2.1. <i>Der Architekt</i> .....	34
3.2.2. <i>Himmler</i> .....	37
3.2.3. <i>Wandeling</i> und <i>De Wandeling</i> .....	40
3.2.4. <i>Parachutisten</i> .....	43
<b>3.3. Ambiguität der Werke .....</b>	<b>44</b>
3.3.1. Modernisme noir .....	44
3.3.2. Meta-Malerei .....	49
3.3.3. Banalität und Bestialität .....	51
<b>3.4. Vermittlung durch Paratexte .....</b>	<b>54</b>
3.4.1. Bedeutung der Werktitel .....	54
3.4.2. Äußerungen des Künstlers und Kenntnis der Vorlagen .....	57
3.4.3. Ausstellungen und Begleitmaterialien .....	62
<b>4. Besondere Merkmale und Deutungsaspekte .....</b>	<b>67</b>
<b>4.1. Aufarbeitung der Vergangenheit – Entwicklungen und Diskurse in Wissenschaft und Gesellschaft seit den 1980er Jahren .....</b>	<b>67</b>
<b>4.2. Theorie der Leerstelle und Bedeutung der Leere .....</b>	<b>71</b>
4.2.1. Zum Begriff der Leerstelle .....	71
4.2.2. Visuelle Leerstellen .....	75
4.2.3. Metaphorische Leerstellen .....	76

<b>4.3. Erinnerung, Erinnerungsvermittlung und die Frage nach der Undarstellbarkeit .....</b>	<b>79</b>
4.3.1. Theoretische Verortung von Tuymans' Erinnerungsbezug .....	79
4.3.2. Vermittelte Erinnerung und die Repräsentation des Undarstellbaren .....	82
4.3.3. Vermittelte Erinnerung bei Tuymans .....	85
<b>5. Schlussbetrachtung .....</b>	<b>87</b>
Quellenverzeichnis .....	91
Literaturverzeichnis .....	93
Appendix .....	104
I. Interview mit Luc Tuymans .....	104
II. E-Mail von Heiko Stoff .....	122
III. E-Mail von Ulrike Thoms .....	122
IV. E-Mail von Stephan Matyus .....	123
Abbildungsverzeichnis .....	124
Abbildungsnachweis .....	145

# 1. Einleitende Bemerkungen

## 1.1. Der Topos der Undarstellbarkeit und die Tradition der Darstellung

„Nichts von dem, was zwischen 1933 und 1945 geschah, übersteigt unser Vorstellungsvermögen bis heute so sehr wie der Massenmord an den Juden.“<sup>1</sup> Dies gilt nicht nur für die Ereignisse innerhalb der zwölfjährigen NS-Herrschaft. Bis heute entzieht sich kein historisches Ereignis dem menschlichen Vorstellungsvermögen so sehr wie der Holocaust, „das singular-monströseste Verbrechen der Menschheitsgeschichte“.<sup>2</sup> Zwar gelten die äußeren Vorgänge des gezielten Massenmordes an den europäischen Juden heute als weitgehend geklärt, obgleich das verübte Grauen „jener Kulmination der Unmenschlichkeit die Vorstellungs- und Darstellungskraft“ übersteigt.<sup>3</sup> Es ist von ungefähr sechs Millionen umgekommenen Juden auszugehen, auch wenn eine exakte Rekonstruktion der Todesopfer, welche die NS-Diktatur forderte, nicht möglich zu sein scheint.<sup>4</sup> Insgesamt starben über fünfzig Millionen Menschen durch die nationalsozialistische Diktatur und den dadurch ausgelösten Zweiten Weltkrieg.<sup>5</sup> Der Tod so vieler Menschen erscheint unvorstellbar, die Leere, die jeder individuell hinterließ, lässt sich kaum begreifbar machen. Bis heute bleibt eine Frage der Diskussion immanent: Kann dieser schreckliche Geschichtsabschnitt überhaupt dargestellt werden?

Im Rahmen der Aufarbeitung der NS-Zeit und ihrer Folgen entstand der Topos der Undarstellbarkeit der Ereignisse, der sich schnell zu einem bis heute häufig bemühten Begriff entwickelte. Dem entgegen stehen jedoch Versuche der Vermittlung durch mediale Repräsentationen des Holocaust, beispielsweise in Spielfilmen oder Dokumentationsreihen im Kino und im Fernsehen. Zu denken wäre hier zum Beispiel an die TV-Produktion *Holocaust* von 1978, die Holocaust-Dramen *Schindler's List* von Steven Spielberg und Roman Polańskis *The Pianist* auf der einen sowie an die zahlreichen Dokumentationen wie jene der ZDF-Redaktion „Zeitgeschichte“ unter Leitung von Guido Knopp auf der anderen Seite. Diese und etliche weitere Beispiele suggerieren eine Darstellbarkeit des Holocaust und

---

<sup>1</sup> WINKLER 1988, S. 276.

<sup>2</sup> BENZ 2008, S. 7.

<sup>3</sup> MOMMSEN 1983, S. 381.

<sup>4</sup> SCHMIDT 2008, S. 183.

<sup>5</sup> Ebd., S. 182.

versuchen, nach ihren Möglichkeiten über ihn zu informieren, aufzuklären oder das Publikum moralisch zu prägen.

Obleich die Debatte um die Undarstellbarkeit auch die bildende Kunst betrifft, setzten bereits während des Zweiten Weltkrieges einige Künstler ihre Eindrücke von und ihre Erfahrungen mit dieser Zeit künstlerisch um. Exemplarisch seien an dieser Stelle Felix Nussbaum, Ludwig Meidner und George Grosz genannt. Der 1944 in Auschwitz-Birkenau ermordete Nussbaum thematisierte seine persönlichen Erlebnisse als jüdischer Häftling in verschiedenen Konzentrationslagern. Meidner und Grosz hingegen setzten sich mit den gesellschaftlichen Entwicklungen im ‚Dritten Reich‘ nach der Machtergreifung Hitlers und deren Auswirkungen auseinander. Beide Künstler flohen ins Exil: Meidner ging nach England, Grosz in die USA. Auch nach dem Krieg verarbeiteten viele Künstler ihre Erlebnisse und Erfahrungen künstlerisch. Neben Joseph Beuys, der während des Zweiten Weltkriegs als Soldat im Einsatz war, beschäftigten sich unter anderem Georg Baselitz, Günter Brus oder Alfred Hrdlicka – Künstler, die als Kinder und Jugendliche die NS-Zeit erlebt hatten – mit dieser Thematik.

Die NS-Zeit und der Holocaust veranlassten jedoch nicht nur Zeitzeugen dazu, sich künstlerisch damit auseinanderzusetzen. Das zeigen Werke von Künstlern, die nach 1945 geboren wurden. Von den Zeitzeugen unterscheiden sich die Künstler der Nachkriegsgeneration insbesondere dadurch, dass sie keine eigenen, unmittelbaren Erinnerungen an die Ereignisse während des Zweiten Weltkriegs haben können. Ihre Kunstwerke entstehen daher infolge von vermittelter Erinnerung.<sup>6</sup> Unter diesem Begriff ist ein Geschichtsbild zu verstehen, das nicht durch unmittelbares, eigenes Erleben von Ereignissen entsteht, sondern vermittelt wurde, beispielsweise durch Zeitzeugenberichte, Fotografien und Filmaufnahmen, TV-Dokumentationen, aber auch durch den Schulunterricht, das Studium oder die Literatur. Ein Künstler der nachgeborenen Generation, der sich mit der Zeit des Nationalsozialismus und dem Holocaust auseinandersetzt, ist der 1958 in Belgien geborene Maler Luc Tuymans.

---

<sup>6</sup> YOUNG 2004, S. 25.

## 1.2. Ansatz und Zielsetzung der Arbeit

Luc Tuymans' Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und dem Holocaust steht im Zentrum der vorliegenden Arbeit. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um eine Bestandsaufnahme aller Arbeiten, die diesem Thema zuzurechnen sind. Vielmehr soll anhand ausgewählter, zentraler Kunstwerke Tuymans' Beschäftigung mit der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft und deren Folgen untersucht werden. Wie erfolgt Tuymans' Auseinandersetzung? Was stellt er dar und auf welche Weise tut er dies? Die primäre Zielsetzung der Arbeit besteht darin, die in der Forschung bisher genannten Deutungsansätze aufzuzeigen, zu vertiefen und zu erweitern. Hierfür sollen der Gebrauch und die Funktion unterschiedlicher Mittel untersucht werden, die für Tuymans und das Verständnis seiner Arbeiten über die NS-Zeit und den Holocaust von Bedeutung sind: die Darstellung des historischen Kontexts, in dem die Arbeiten stehen, die Klärung der Quellen, die Aspekte der Ambiguität, der Vermittlung des Bildinhalts, der Darstellungsmittel sowie seine Auseinandersetzung mit Erinnerung.

Die ausgewählten Gemälde werden hierfür unabhängig von ihrer chronologischen Entstehung in zwei größere Sinnzusammenhänge eingeordnet. Den ersten Zusammenhang bilden Werke, die als Bilder des Schreckens und des Grauens zu verstehen sind. In diesen Werken beschäftigt sich Tuymans vor allem mit Orten, an denen die Gräueltaten während des Holocaust verübt wurden und die heute teilweise noch an jene erinnern. Der zweite Komplex umfasst Werke, die um die Täter oder Entscheidungsträger hinter dem Holocaust kreisen, um führende Nationalsozialisten und Hauptkriegsverbrecher wie Speer, Himmler oder Hitler.

Um Tuymans' Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und dem Holocaust in seinen Gemälden erkennen und verstehen zu können, bedarf es zumeist einer zusätzlichen Vermittlung von Inhalten oder des Kontexts durch Paratexte. Dieser Umstand hat seine Ursache in der Ambiguität seiner Werke. Beide Aspekte werden im Anschluss an Interpretationen und Analysen der ausgewählten Werke detailliert beleuchtet. Der Rückbezug auf formale Gestaltungsmittel modernistischer Kunst ist ein wichtiger Aspekt im Hinblick auf die verschiedenen Möglichkeiten, die Arbeiten Tuymans' zu lesen und zu deuten. Die Betrachtung dessen geschieht unter Bezugnahme auf die von Gerd Blum und Johan Frederik Hartle entwickelten theoretischen Überlegungen zum Modernisme noir. Daran schließt die Beschäftigung mit weiteren Aspekten der

Ambiguität an, der Auseinandersetzung mit dem Medium der Malerei und dem Changieren zwischen den Polen Banalität und Bestialität in einigen Arbeiten.

Da sich Tuymans' Werke oft einer eindeutigen semantischen Aussage entziehen, sind Hinweise auf deren Kontext und Bezüge für ein Verständnis des Inhalts vonnöten. In diesem Zusammenhang sind nach Gérard Genette verschiedene Paratexte zu unterscheiden, durch die Informationen zu den Hintergründen und inhaltlichen Themen der Gemälde geliefert werden. Darauf aufbauend gilt es zu fragen, inwieweit Tuymans durch eigene Vorgaben und Hintergrundinformationen Einfluss auf die Rezeption seiner Werke nimmt. In diesem Zusammenhang wird auch betrachtet, wie in der Forschung mit seinen Aussagen umgegangen wird. Zum weiteren Bereich der Paratexte zugehörig, werden auch kuratorische Entscheidungen und weitere Parameter der Vermittlung in Ausstellungen untersucht.

Die Zeitpunkte, zu denen Tuymans' Arbeiten entstanden, sind in der Forschung bisher vernachlässigt worden. Deshalb werden die Werke in einen zeitgenössischen Kontext eingeordnet, der auf Entwicklungen und Diskurse in der Wissenschaft und der Gesellschaft, vornehmlich im Heimatland Tuymans', eingeht. Diese Kontextualisierung umfasst sowohl Entwicklungen in den 1980er als auch in den 1990er Jahren.

Tuymans zeigt in seinen Werken weder Opfer des ‚Naziterrors‘ noch deren Leichen oder die Taten selbst. Stattdessen thematisiert er vielmehr die Leere, die hinterlassen wird. Solche Leerstellen treten bei Tuymans indes nicht nur in Bezug auf die Opfer und die Gräueltaten auf, sondern sie werden auch bei den Darstellungen der Täter offensichtlich. Es gilt zu untersuchen, wie Tuymans diese Leere bewusst in seinen Bildern erzeugt und verbildlicht. Eine Beschäftigung mit der theoretischen Grundlage des Begriffs – ausgehend von den literaturwissenschaftlichen Ausführungen Wolfgang Iser und der Überführung seiner Überlegungen in die Kunstgeschichte von Wolfgang Kemp – versucht zu beantworten, wie die Leerstellen auf den Rezipienten seiner Kunst wirken und was sie bei ihm *bewirken* können.

Bezüglich der Wirkung von Tuymans' Werken ist in der Literatur des Öfteren von Erinnerungs- oder Gedächtnisbildern zu lesen, die er schaffe. Er selbst bezeichnet seine Werke mitunter als Arbeiten über Erinnerung und Erinnerungsverfälschung.<sup>7</sup> Ein kurzer Rekurs auf Grundlagen der Erinnerungsforschung aus

---

<sup>7</sup> TUYMANS 2012, S. 109.

geschichts- und kulturwissenschaftlicher Sicht macht deutlich, warum seine Gemälde als Gedächtnisbilder, Erinnerungsbilder oder als Arbeiten über Erinnerung verstanden werden können. Da dieses Forschungsfeld äußerst umfassend und nicht in allen Bereichen für die Auseinandersetzung mit Tuymans' Kunst relevant ist, wird in dieser Arbeit nur auf ausgewählte Aspekte und Entwicklungen eingegangen. Neben den Ansätzen Aleida und Jan Assmanns werden vor allem die Ausführungen James E. Youngs berücksichtigt. In Verbindung mit der Frage nach angemessenen Erinnerungsformen steht auch die Frage nach künstlerischen Repräsentationsmöglichkeiten des Holocaust. Wie kann das Undarstellbare dargestellt werden? Für eine Beschäftigung mit diesem Thema wird kurz auf die Entstehung des Topos der Undarstellbarkeit sowie auf dessen Bedeutung für eine nachgeborene Künstlergeneration eingegangen. Die gewonnenen Erkenntnisse und deren Bedeutung für den Umgang mit Tuymans' Werken werden abschließend zusammengefasst.

## **2. Luc Tuymans – Karriere und Rezeption**

### **2.1. Tuymans: prominenter Maler seiner Zeit**

Luc Tuymans ist nicht nur einer der prominentesten Künstler seiner Generation, sondern darüber hinaus neben Gerhard Richter, Anselm Kiefer oder Neo Rauch einer der bekanntesten und erfolgreichsten noch lebenden Maler.<sup>8</sup> Dies belegen die Beiträge zu seinen Arbeiten in Einführungs- und Überblickswerken zur zeitgenössischen Kunst, vor allem zur Malerei,<sup>9</sup> die zahlreichen Ausstellungen, an denen er mitwirkte und die hohen Preise, die seine Werke am Kunstmarkt erzielen.<sup>10</sup>

Nach seinem Studium an den Kunstakademien in Brüssel und Antwerpen studierte Tuymans von 1982 bis 1986 Kunstgeschichte. Seine erste Ausstellung organisierte er 1985 in einem leeren Schwimmbecken des Palais des Thermes in

---

<sup>8</sup> BERG 2005, S. 106; DONINCK 2007, S. 197.

<sup>9</sup> Vgl. GINGERAS, Alison M., „Luc Tuymans“, in: *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, hg. v. Valerie Breuvert, London/New York 2003, S. 332-335 und HUDSON, Suzanne, „Luc Tuymans“, in: *100 Contemporary Artists*, hg. v. Hans-Werner Holzwarth, Köln u.a. 2009, S. 596-603.

<sup>10</sup> BERG 2005, S. 106.

<sup>11</sup> DONINCK 2007, S. 197; LOOCK 2003, S. 34.



Ostend.<sup>11</sup> Zu dieser Ausstellung, die nur einen Tag zu sehen war, soll angeblich kein einziger Besucher gekommen sein.<sup>12</sup>

Luc Tuymans wurde der breiten, internationalen Öffentlichkeit besonders durch seine erste Teilnahme an der documenta IX 1992 in Kassel bekannt, nachdem er zuvor ab 1985 an einigen hauptsächlich in seinem Heimatland präsentierten Gruppen- und Einzelausstellungen teilgenommen hatte. Auf Einladung des Kurators Jan Hoet präsentierte Tuymans in Kassel unter anderem auch Werke, welche die NS-Zeit und den Holocaust thematisieren: *Die Zeit*, *Schwarzheide* und *Our New Quarters*. Noch größere Bekanntheit erlangte Tuymans durch seine zweite Teilnahme an der 49. Biennale in Venedig 2001. Seine Werkserie *Mwana Kitoko: Beautiful White Man*, die ebenfalls unter Leitung von Jan Hoet ausgestellt wurde, sorgte für Aufsehen. Tuymans bespielte den belgischen Pavillon mit Werken, die sich kritisch mit der belgischen Kolonialherrschaft im Kongo auseinandersetzten und die Verstrickung des belgischen Königs Baudoin in die Ermordung des ersten gewählten Ministerpräsidenten der Republik Kongo zum Thema haben.<sup>13</sup> König Albert II. sagte aufgrund dieser Arbeiten den bereits vorgesehenen Besuch der Biennale wieder ab.<sup>14</sup> Im folgenden Jahr nahm Tuymans ein zweites Mal an der documenta in Kassel teil. Entgegen der an ihn gerichteten Erwartungen thematisierte Tuymans nicht die Anschläge des 11. September 2001 auf das World Trade Center in New York.<sup>15</sup> Tuymans' meist beachtetes Werk auf der documenta war vielmehr ein überdimensionales Stillleben, das die Präsentation seiner Arbeiten in Kassel dominierte.<sup>16</sup> Anstatt die Anschläge vom 11. September thematisch aufzugreifen, bezog sich Tuymans in *Still-life* auf ein Stillleben Cézannes, wodurch die Geschichte der Malerei zu einem autonomen politischen Thema wurde.<sup>17</sup>

Neben den beiden Teilnahmen an der documenta und seinem Beitrag auf der Biennale in Venedig zählen die große Einzelausstellung, eine Kooperation der Tate Modern mit dem K21, die in London und Düsseldorf Station machte, sowie die Retrospektive, die von 2009 bis 2011 in Columbus, San Francisco, Dallas, Chicago

---

<sup>12</sup> LOOCK 2003, S. 34; MOLESWORTH 2011, S. 22; inwiefern diese Anekdote der Wahrheit entspricht oder ob sie nach dem internationalen Durchbruch Tuymans' bewusst verbreitet wurde, muss offen bleiben.

<sup>13</sup> BERG 2004, S. 197.

<sup>14</sup> ERMEN 2003, S. 292.

<sup>15</sup> REUST 2003, S. 151f.

<sup>16</sup> Ebd., S. 150.

<sup>17</sup> Ebd.

und schließlich in Brüssel präsentiert wurde, zu den Glanzlichtern seiner Karriere. Außerdem nahm Tuymans an über zweihundert weiteren Gruppen- und zahlreichen Einzelausstellungen in diversen Galerien und Museen teil, beispielsweise im Museum of Modern Art in New York, im Hamburger Bahnhof in Berlin oder im Haus der Kunst in München.<sup>18</sup> Arbeiten von Tuymans befinden sich mittlerweile in international renommierten Sammlungen wie der des Museum of Modern Art und dem Guggenheim Museum in New York, im Centre Georges Pompidou in Paris oder der Sammlung Goetz in München.<sup>19</sup>

Tuymans' Bedeutung und Stellung innerhalb der zeitgenössischen Kunst und der Kunstszene ist nicht nur anhand von erfolgreichen Ausstellungen und dem Vorhandensein seiner Werke in großen Sammlungen zu erkennen. Tuymans übt auch großen Einfluss auf jüngere Künstler aus, die sich an seinen Werken orientieren, wie Jordan Kantor hervorhebt.<sup>20</sup> Die Übernahme oder zumindest die Anlehnung an für Tuymans charakteristische stilistische Elemente, den Gegenstand und auch an eine grundlegende malerische Vorgehensweise bezeichnet Kantor als „Tuymans effect“.<sup>21</sup> Beispielsweise verwende der polnische Maler Wilhelm Sasnal eine im Grunde monochrome Palette, greife auf fotografische und filmische Quellen zurück und führe seine Gemälde in einem ähnlichen Format aus wie Tuymans. Sasnal teile mit Tuymans insgesamt eine sehr ähnliche Bildsprache.<sup>22</sup> Außerdem sei auch bezüglich der behandelten Themen die Nähe Sasnals zu Tuymans evident: Beide Künstler setzen sich in ihren Werken unter anderem mit dem Nationalsozialismus, dem Holocaust und dessen Folgen auseinander.<sup>23</sup> Kantor sieht auch bei Eberhard Havekost und Magnus von Plessen Ähnlichkeiten zu Tuymans' Kunst. Die Arbeiten von Havekost seien zum Beispiel sehr stark von der „pictorial construction“<sup>24</sup> und den Bildkompositionen Tuymans' beeinflusst. Am nächsten kämen die Gemälde Havekosta denen von Tuymans jedoch in der reduzierten und ausgebleichten Farbigkeit.<sup>25</sup> Eine Übereinstimmung zwischen den Werken von Tuymans und Magnus von Plessens erkennt Kantor in der Ambiguität der Werke, die sich zwischen

---

<sup>18</sup> Eine ausführliche Auflistung der Gruppen- und Einzelausstellungen, an denen Tuymans bis inklusive 2008 teilgenommen hat, ist zu finden in GRZYNSZTEJN/MOLESWORTH 2011, S. 207-221.

<sup>19</sup> DONINCK 2007, S. 197.

<sup>20</sup> KANTOR 2004, S. 171.

<sup>21</sup> Ebd., S. 165.

<sup>22</sup> Ebd., S. 166.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebd., S. 169.

<sup>25</sup> Ebd., S. 169f.

Figuration und Ungegenständlichkeit bewegten sowie im Rückgriff auf fotografische Quellen. Zudem stünden, so Kantor weiter, die Arbeiten von Plessens stark in Verbindung mit Tuymans' „concept of picturing the unpictureable“.<sup>26</sup>

Wie die Arbeiten Sasnals zeigen, interessieren ihn nicht nur die formalen Aspekte der Arbeiten von Tuymans, sondern auch die politische Dimension und Aussagekraft dahinter. Ein durchgehendes Element in Tuymans' bisherigem Œuvre ist das Interesse an einer Auseinandersetzung mit historischen und zugleich politischen Themen. Dies zeigen neben vielen Einzelwerken und seinen Beiträgen zur documenta 1992 und der Biennale di Venezia 2001 auch weitere Ausstellungen. Zu nennen wären hier beispielsweise „Der Architekt“, „Heimat“ oder „The Heritage“.<sup>27</sup> Tuymans widmete sich in seinem Œuvre bisher verschiedensten Themenkreisen der Zeitgeschichte und jüngeren politischen Entwicklungen wie der Kolonialvergangenheit Belgiens oder den Ausprägungen eines Nationalverständnisses und einer nationalen Identität in Flandern und den Vereinigten Staaten von Amerika. Ein maßgebliches Thema, das Tuymans seit Beginn der 1980er Jahre immer wieder beschäftigt, ist jedoch die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust.

## 2.2. Über Tuymans: zum Forschungsstand

Luc Tuymans' künstlerisches Schaffen wurde vor etwa zwanzig Jahren zum ersten Mal nennenswert von theoretischen Aussagen begleitet. Bisher ist die Forschung um ihn vor allem von Beiträgen geprägt, die sich nicht nur auf einzelne Aspekte seines Schaffens konzentrieren, sondern sich vielmehr ganzheitlich damit auseinandersetzen. Daher gestaltet es sich als problematisch, eine Entwicklung innerhalb der Forschungsliteratur zu verfolgen oder aufzuzeigen. Charakteristisch für die meisten Beiträge ist eine essayistische Tendenz, die zum einen wohl durch eine fehlende

---

<sup>26</sup> KANTOR 2004, S. 170.

<sup>27</sup> In der Galerie Gebauer wurden 1998 in der Ausstellung „Der Architekt“ Gemälde wie *Der Architekt*, *Himmler* und *Parachutisten* gemeinsam präsentiert, siehe hierzu GASS 2011d; „Heimat“ wurde 1995/96 u.a. in der Zeno X Gallery in Antwerpen gezeigt und stellte Werke aus, die den aufkommenden Neofaschismus v.a. in Flandern thematisierten, siehe ALIAGA 2003, S. 29-31, LOOCK 2003, S. 87 und REUST 2000, S. 148; bei der Ausstellung „The Heritage“ wurden 1996 in der Galerie David Zwirner in New York Werke der gleichnamigen Serie ausgestellt, die als Beschäftigung mit der US-amerikanischen Geschichtskonstruktion aus europäischer Perspektive und als kritische Reflexion der Gesellschaft verstanden werden, siehe REUST 2000, S. 148 und BERG 2003, S. 14.

zeitliche Distanz zur Entstehungszeit der Arbeiten zu erklären ist. Zum anderen ist die essayhafte Struktur auch dem Kontext geschuldet, in dem die Beiträge entstehen. Stellvertretend für diese zwar vielfältigen, aber gleichzeitig oft an der Oberfläche verbleibenden Beiträge sind die Texte von Emma Dexter und Ulrich Loock zu nennen. Dexter widmet sich in ihrem Katalogtext zur Ausstellung in der Tate Modern und dem K21 dem Aspekt der Leere und der Ambiguität der Werke. Zusätzlich geht sie auf die Möglichkeiten von Malerei in Bezug auf Originalität sowie auf Repräsentation im Allgemeinen und hinsichtlich des Holocaust im Speziellen ein.<sup>28</sup> In ähnlicher Weise finden sich auch bei Ulrich Loock zahlreiche Aspekte. Er thematisiert die Leere, den Bezug zur Erinnerung, die Bedeutung der Vermittlung und die Vieldeutigkeit der Arbeiten. In Loocks erstem Beitrag zu Tuymans, der im Begleitkatalog zu der von ihm kuratierten Ausstellung 1992 in Bern erschien, geht Loock auf Merkmale ein, die seiner Ansicht nach die Werke Tuymans' charakterisieren.<sup>29</sup> Neben dem Farbcharakter und der Unvollkommenheit erwähnt Loock bereits die Bedeutung der Werktitel und reißt das Verhältnis der Arbeiten zur Erinnerung an.<sup>30</sup>

Nach einigen Beiträgen in Ausstellungskatalogen, die sich vornehmlich einzelnen Werkgruppen des Künstlers widmeten, erschien 1996 die erste Monographie über Tuymans unter Leitung von Loock.<sup>31</sup> Neben Loocks eigenem Beitrag, der die Entwicklung von Tuymans' Schaffen bis ins Jahr 1995 und den Zusammenhang zwischen den Bezugsgrößen Index, Ikone und Zeichen bei Tuymans nachzeichnet,<sup>32</sup> ist unter anderem ein Interview mit Tuymans enthalten.<sup>33</sup> Die durchgesehene, erweiterte Neuauflage enthält zusätzlich eine Übersicht über Tuymans' Schaffen von 1996 bis 2003 von Hans Rudolf Reust.<sup>34</sup> Eine zweite Monographie, die 2010 von Pablo Sigg und Tommy Simoens herausgegeben wurde, schließt zeitlich an die erweiterte Ausgabe der ersten Monographie an. Sie verfolgt Tuymans' Werdegang von 2004 bis 2009 anhand der Einzelausstellungen in diesem

---

<sup>28</sup> Vgl. DEXTER 2004.

<sup>29</sup> Vgl. LOOCK 1992, S. 7.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 9f.

<sup>31</sup> Vgl. *Luc Tuymans*, hg. v. Ulrich Loock et. al., London/New York 1996.

<sup>32</sup> Vgl. LOOCK 2003.

<sup>33</sup> Vgl. ALIAGA 2003.

<sup>34</sup> Vgl. REUST 2003.

Zeitraum und enthält überdies etwa 100 Abbildungen von Gemälden, meist mit dazugehörigen Vorlagen und Quellen.<sup>35</sup>

Es bleibt hervorzuheben, dass die Literatur zu Tuymans neben diesen beiden Monographien vornehmlich aus Beiträgen in Ausstellungskatalogen, in Fachzeitschriften und Magazinen besteht. Hierbei fällt auf, dass in den einzelnen Texten viele verschiedene Aspekte benannt und angeführt werden. Auch der Bezug zum Nationalsozialismus sowie zum Holocaust wird häufig – beispielsweise bei Dexter, Loock und Reust – erwähnt und herausgestellt. Allerdings fallen hierbei vermehrt nur schlagwortartige Begriffe eines Theorievokabulars, ohne die Bilder im Rahmen der zugrundeliegenden Theorien zu verorten. Diese Einbettung in einen theoretischen Kontext gilt es nachzuholen.

Im Hinblick auf Tuymans' Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust ist zudem Stephan Berg zu nennen. Berg widmete sich diesem Thema in mehreren kurzen Beiträgen und beschreibt beispielsweise die zentralen malerischen Strategien von Tuymans, die er vor allem anhand mehrerer Gemälde über den Holocaust und die NS-Zeit hervorhebt.<sup>36</sup>

Zu erwähnen sind zudem zwei Ausstellungskataloge zu den beiden Retrospektiven von 2004/05 und von 2009 bis 2011. Im Katalog zur früheren Retrospektive benennt besonders Dexters Aufsatz viele wichtige Gesichtspunkte bezüglich Tuymans' Werk. Ein kurzer Beitrag Jesús Fuenmayors hebt zudem die Aspekte der Vermittlung und der Leere stärker hervor.<sup>37</sup> Einen Einblick in das Selbstverständnis und die Arbeitsweise von Tuymans gibt das abgedruckte Gespräch zwischen dem Künstler und dem Düsseldorfer Kurator Julian Heynen.<sup>38</sup> Der Begleitkatalog zur zweiten Retrospektive von Helen Molesworth und Madeleine Grynsztejn enthält zwei thematisch interessante Aufsätze. Molesworth selbst untersucht in ihrem Beitrag die Ambivalenz von Banalität und Bestialität in den Werken von Tuymans. Joseph Leo Koerner widmet sich vor allem dem Gesichtspunkt des Monströsen sowie der Ikonophobie in Bezug auf das Werk.<sup>39</sup> Zusätzlich gibt der Katalog präzise Erklärungen zu den einzelnen Exponaten und

---

<sup>35</sup> Vgl. *Luc Tuymans. Is it safe? Works 2004-2009*, hg. v. Pablo Sigg und Tommy Simoens, London/New York 2010.

<sup>36</sup> Vgl. BERG 2005.

<sup>37</sup> Vgl. FUENMAYOR 2004.

<sup>38</sup> Vgl. HEYENEN 2004.

<sup>39</sup> Vgl. MOLESWORTH 2011; vgl. KOERNER 2011.

dürfte sich neben der Monographie von Looock zu einem Standardwerk der Tuymans-Literatur entwickeln. Zu einem weiteren Standardwerk könnte womöglich auch der 2011 angekündigte *catalogue raisonné* der Gemälde avancieren, der über 500 Werke seit 1975 abbilden und zu jedem Werk die Provenienz, die Ausstellungsgeschichte sowie eine ausführliche Bibliographie liefern will.<sup>40</sup>

### **3. Tuymans' Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust**

#### **3.1. Bilder des Schreckens und des Grauens**

##### **3.1.1. *Die Zeit***

Die aus vier kleinformatischen Gemälden bestehende Arbeit *Die Zeit* (Abb. 1) aus dem Jahr 1988 ist eine der bekanntesten jener Arbeiten von Tuymans, die sich mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust auseinandersetzen.<sup>41</sup> Jedes der Gemälde wurde in Öl auf Pappe ausgeführt und auf zugeschnittenen Holzplatten befestigt.<sup>42</sup> Die erste der vier kleinformatischen Tafeln zeigt eine Szenerie mit urbanem Charakter. Die dominierenden Farben sind Schwarz und Weiß sowie verschiedene Grautöne. Von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus fällt der Blick auf einen menschenleeren Platz zwischen mehreren Gebäuden. Aufgrund von vierzehn in regelmäßigem Abstand parallel zueinander gesetzten, vertikalen Pinselstrichen in grauer Farbe, die Fenster darstellen sowie der schlicht gehaltenen Fassade ruft der Gebäudekomplex im Hintergrund Assoziationen an Kasernen hervor.<sup>43</sup> Vom rechten Bildrand aus ragt eine schwarze Fläche in das Bild hinein. Bei ihr könnte es sich um die dunkle Silhouette eines hohen Bauwerks und dessen Schlagschatten handeln. Die Schatten im Bild lassen auf eine tief stehende Sonne rechts außerhalb des Gemäldes und damit

---

<sup>40</sup> Vgl. ZWIRNER 2011.

<sup>41</sup> BERG 2004, S. 197.

<sup>42</sup> Die Tatsache, dass die einzelnen Bildträger nochmals auf Holz aufgeklebt wurden, ist nicht in der Literatur zu finden, sondern zeigt sich nur bei Betrachtung der Originale. Auffällig ist auch, dass bei Abbildungen von *Die Zeit* in fast allen Publikationen bisher die einzelnen Tafeln als präzise, gerade zugeschnitten dargestellt werden. Die einzige Ausnahme bildet die Abbildung zu Laura Hoptmans Beitrag in *Parkett*, siehe HOPTMAN 2000, S. 131. Hier ist, wie vor den Originalen, das relativ unpräzise Zuschneiden der Bildträger zu sehen. Außerdem handelt es sich bei den Pappen nicht um Künstlerkarton, wie zunächst zu vermuten wäre, sondern um alltäglichen Verpackungskarton.

<sup>43</sup> KÖHLER 2001, S. 3.

entweder auf den Vor- oder den Nachmittag schließen. Durch sie erhält der Betrachter ein Gefühl von Zeit.<sup>44</sup>

Am oberen Bildrand, im Grau des Himmels, sind palimpsestartige Verwischungen und Übermalungen zu erkennen.<sup>45</sup> Selbst vor dem Original lässt sich nur schwer erahnen, was Tuymans in den Himmel über die Gebäude geschrieben hat: „Niets in zicht“ – Nichts in Sicht. Dieser versteckte Satz lässt sich auf die Absenz von Menschen im Gemälde beziehen. Zudem beinhaltet der Satz einen zeitlichen Aspekt: Derzeit ist nichts Bedrohliches zu sehen, es könnte aber zukünftig etwas in Erscheinung treten. Eine harmlos erscheinende – obgleich latent bedrückende – Stille und menschenlose Leere stehen am Beginn von *Die Zeit*. Tuymans selbst bezeichnet das Dargestellte als „eine Idylle, die nicht richtig vorhanden ist“.<sup>46</sup>

Bei der zweiten Tafel der Arbeit blickt der Betrachter in ein möbliertes Interieur, dessen Darstellung äußerst abstrahiert ist. Im Vordergrund erhebt sich eine weiße Fläche, die durch eine lange, schwarze Linie ihren Abschluss findet. Links der weißen Fläche schließt sich eine in Grau ausgeführte Flucht an, die ebenso wie die voranstehende weiße Farbfläche an ihrer oberen Kante durch eine schwarze Linie begrenzt wird. An der Kante, an der die beiden genannten Flächen und Linien aneinanderstoßen, verläuft eine dritte schwarze Gerade vertikal zum oberen Bildrand. Diese wird im Hintergrund durch zwei parallel, jedoch leicht schräg horizontal verlaufende, schwarze Linien durchkreuzt. Unter der oberen schließen sich drei jeweils aus zwei schwarzen Linien bestehende Spitzen an, die in regelmäßigem Abstand zueinander stehen. Unterhalb der niedriger gelegenen, horizontalen Linie finden sich zwei solcher Spitzen. Anhand der räumlichen Konstruktion, hervorgerufen durch die sich überschneidenden Linien und Flächen, die jeweils ihre Schatten auf die darunter liegenden Flächen werfen, kann angenommen werden, dass es sich hierbei um eine Regalkonstruktion handelt. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Spitzen als rechtwinklige Regalträger deuten. Eine eindeutige Bestimmung des Gegenstandes ist aufgrund der fast ungegenständlich erscheinenden Darstellung kaum möglich. Die Komposition und der formale Bildaufbau wirken bedrückend. Die fünf Dreiecke, die mit der Spitze nach unten zeigen, wirken durch ihre Form

---

<sup>44</sup> TUYMANS 1992, S. 14.

<sup>45</sup> Im Gegensatz zu vielen Reproduktionen des Werks sind diese Übermalungen vor dem Original gut zu erkennen.

<sup>46</sup> TUYMANS 1992, S. 14.

bedrohlich und erhöhen die latent beklemmende Atmosphäre der ersten Tafel. War es Tuymans' Absicht, in der ersten Tafel das Gefühl einer Tageszeit zu vermitteln, wollte er auf diesem Gemälde den Eindruck erwecken, die Zeit stehe still.<sup>47</sup> Dies erreicht er dadurch, dass keine Lebewesen im Gemälde vorhanden sind. Es gibt keinen Moment im Bild, der eine Handlung oder eine narrative Struktur erkennen ließe.

Auf dem dritten Gemälde von *Die Zeit* liegen annähernd bildfüllend zwei weiße, kreisrunde Formen auf grauem Grund. Wie bei den restlichen Tafeln von *Die Zeit* wird der Duktus nicht kaschiert. Er bleibt deutlich zu erkennen. Die beiden runden Formen sind so übereinander platziert, dass – unterstützt durch den hervorgehobenen Schlagschatten, den die obere auf die unten liegende Form wirft – der Anschein entsteht, das obenauf liegende Objekt könne sich augenblicklich verschieben. Auch die von Tuymans gewählte Perspektive, die leicht schräge Sicht von oben, evoziert beim Betrachter das Gefühl, die Objekte könnten sich ihm im nächsten Moment entgegen bewegen. Wie bei den beiden vorigen Tafeln ist das Dargestellte auch hier nicht eindeutig zu identifizieren.<sup>48</sup> Die Formen erinnern aufgrund ihrer kreiszylindrischen Geometrie und der weißen Farbe an Tabletten. Welche Art von Tabletten dem Betrachter präsentiert werden, ist nicht ersichtlich. Ebenso wenig wird deren Ausmaß deutlich, da es an einer Bezugsgröße im Bild fehlt. Die Tabletten könnten ebenso handtellergroß sein wie auch die Größe einer handelsüblichen medizinischen Tablette haben. Der graue Hintergrund und die Nahsicht auf die dargestellten Objekte schließen eine Kontextualisierung durch den Betrachter aus. Die beiden Formen können weder räumlich noch zeitlich genauer eingeordnet werden. Tuymans spricht in Bezug auf das Gemälde und die dargestellten Formen von „Spinattabletten“. Laut Tuymans wurden diese Tabletten von „den Deutschen während des Zweiten Weltkriegs entwickelt“.<sup>49</sup> Dieser Verweis auf die Deutschen im Zweiten Weltkrieg erweckt den Eindruck, als seien „Spinattabletten“ eben nicht nur ein harmloses Nahrungsergänzungsmittel oder eine Medizin gewesen, sondern hätten einem grausamen Zweck im Sinne der Nationalsozialisten gedient. In der Literatur werden die Formen ebenfalls als „Spinattabletten“ bezeichnet, aber auch hier fehlt eine

---

<sup>47</sup> TUYMANS 1992, S. 14.

<sup>48</sup> MOLESWORTH 2011, S. 35.

<sup>49</sup> TUYMANS 1992, S. 14.



Erklärung. Die unkritische Übernahme dieses von Tuymans genannten Terminus' ist insofern verwunderlich, als selbst ausgewiesene Experten auf dem Gebiet der Medizingeschichte keine Erklärung für „Spinatabletten“ haben: Ihnen seien diese nicht bekannt.<sup>50</sup> Auf Nachfrage erklärt Tuymans, dass diese Art von Tabletten für den Ostbereich entwickelt worden seien.<sup>51</sup> Es ist also davon auszugehen, dass sie als Nahrungsergänzungsmittel oder als lange haltbare und leicht zu transportierende Nahrung in Mangelzeiten für das Militär an der Front entwickelt wurden.<sup>52</sup>

Das letzte Gemälde von *Die Zeit* zeigt das Bildnis eines scheinbar in sich ruhenden Mannes, der sich vor einem durch schwarze horizontale sowie vertikale Linien unregelmäßig rhythmisierten Hintergrund befindet. Der Sitzende, im nach links gewandten Dreiviertelprofil dargestellt, wird bis etwa zur Hüfte leicht aus dem Bildzentrum nach rechts gerückt gezeigt. Die Konturen der Schulterpartie und der Arme sind mit Bleistift in den noch feuchten Malgrund geritzt, die Konturen des Torsos in schwarzer Ölfarbe ausgeführt. Das Gesicht hingegen ist nicht gemalt, sondern ein Ausschnitt aus einer Zeitschrift, der in die Malerei hinein collagiert wurde. Den ockerfarbenen Grundton der Vorlage übermalt Tuymans dabei stellenweise. So sind die linke Wange und die Stirnpartie am Haaransatz mit grauer Farbe bedeckt und das Haupthaar schwarz gefasst. Die Augen werden von einer aufgemalten, schwarzen Sonnenbrille verdeckt. Diese Übermalung hat zur Folge, dass die porträtierte Person nicht ohne Mühe zu identifizieren ist. In dem Dargestellten lässt sich dennoch vor dem Hintergrund der Forschung Reinhard Heydrich erkennen. Er war während der nationalsozialistischen Diktatur Leiter des Reichssicherheitshauptamts und Vorsitzender der Wannsee-Konferenz, auf welcher die Deportationen und der Massenmord an den europäischen Juden organisiert und koordiniert wurden.<sup>53</sup>

Der Ausschnitt des Gesichts von Heydrich stammt aus der Zeitschrift *Signal*, die zwischen 1940 und 1945 im Auftrag des ‚Dritten Reichs‘ vom Deutschen Verlag herausgegeben wurde.<sup>54</sup> Insgesamt erschienen in diesem Zeitraum über einhundert

---

<sup>50</sup> Vgl. STOFF 2012, S. 122; vgl. THOMS 2012, S.122f.

<sup>51</sup> TUYMANS 2012, S. 115.

<sup>52</sup> Vgl. THOMS 2011, S. 257f.

<sup>53</sup> Vgl. BENZ 2008, S. 7-11.

<sup>54</sup> RUTZ 2007, S.9; die Idee zur Gründung der Auslandsillustrierten *Signal* ging auf eine Gruppe von Werbefachleuten, Abwehrspezialisten und Psychologen zurück, die in der Abteilung für Wehrmacht-Propaganda im Oberkommando der Wehrmacht tätig waren und mit der Presse- und Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes zusammenarbeiteten. Siehe ebd., S. 10 sowie S. 62-72.

Ausgaben, die in der Regel zweimal monatlich im Ausland veröffentlicht wurden und je Ausgabe circa vierzig Seiten – inklusive meist acht aufwändiger Farbfotografien von hoher Qualität – umfassten. Anfangs wurde *Signal* in vier unterschiedlichen Sprachausgaben vertrieben, ab Herbst 1942 wurde die Zeitschrift in über zwanzig verschiedensprachigen Ausgaben publiziert.<sup>55</sup> Hauptaufgabe der Illustrierten, die zu ihren Hochzeiten eine Gesamtauflage von 2,4 Millionen Exemplaren erreichte,<sup>56</sup> sei es dabei gewesen, „Verständnis für Deutschland in der Welt zu wecken“.<sup>57</sup> *Signal* war demnach eine deutsche Auslandsillustrierte, die im Zweiten Weltkrieg als Propagandainstrument dienen sollte.<sup>58</sup>

Trotz der Verwendung eines auf einer Fotografie beruhenden Zeitschriften-ausschnitts (Abb. 2) wird dem Betrachter eine Identifikation des Porträtierten durch eine aufgemalte Sonnenbrille erheblich erschwert. Tuymans versteckt den Dargestellten teilweise hinter der Sonnenbrille und anonymisiert ihn damit. Ebenso wie die Sonnenbrille steht auch die Übermalung der ursprünglich blonden Haare mit schwarzer Farbe einer raschen Identifikation der Figur im Wege. Erst mit dem Wissen um die Identität der präsentierten Person wird der Bezug zum Thema Nationalsozialismus und Holocaust deutlich. Nachdem Heydrich im Juni 1942 den Folgen eines in Prag auf ihn verübten Attentats erlag, wurde eine *Signal*-Sonderausgabe publiziert, die sich ihm widmete. In dieser Sonderausgabe findet sich ein Porträt Heydrichs in weißer Fechtjacke und -weste der SS vor einem monochromen, grauen Hintergrund. Den bis knapp zur Hüfte zu sehenden Oberkörper nach links gerichtet, blickt Heydrich rechts am Betrachter vorbei in die Ferne. Auf die Fechtkleidung samt den beiden Aufnähern mit dem Symbol der SS, der doppelten Sig-Rune in einer schwarzen Raute und einer runden Stickerei mit Reichsadler und Hakenkreuz, die Heydrich auf dem Foto trägt, verzichtet Tuymans bei seiner Darstellung. Das Fehlen solcher Symbole verstärkt die Subtilität des Porträts. Aufgrund der fehlenden Knopfleiste auf der Schulter changiert das Oberteil Heydrichs in *Die Zeit* zwischen Sportbekleidung und einem weißen Rollkragenpullover. Neben der geänderten Haltung und der in Details veränderten Kleidung bilden die Übermalungen am Kopf sowie des Hintergrunds die beiden größten

---

<sup>55</sup> RUTZ 2007, S.9.

<sup>56</sup> Ebd., S. 10.

<sup>57</sup> LEHMANN 1940, Sp. 1792.

<sup>58</sup> RUTZ 2007, S. 10.

Unterschiede zur Vorlage. Die schwarzen Vertikalen und Horizontalen auf dem weißen Hintergrund stellen ein abstrahiertes Bücherregal dar.<sup>59</sup> Damit spielt Tuymans auf Heydrichs Ruf als kulturell interessierten und gebildeten Nationalsozialisten an:<sup>60</sup> Heydrich war ein passionierter und erfolgreicher Sportfechter,<sup>61</sup> spielte zudem Klavier und war ein virtuoser Geiger.<sup>62</sup>

Wird *Die Zeit* im Ganzen betrachtet, entsteht die Vorstellung eines filmischen Ablaufs. Dieser Eindruck wird häufig mit Tuymans' künstlerischem Werdegang erklärt.<sup>63</sup> Anfang der 1980er Jahre malte Tuymans kaum noch, sondern widmete sich vornehmlich dem Medium des Films.<sup>64</sup> Die einzelnen Gemälde von *Die Zeit* können als Übersetzung filmischer Techniken in die Malerei gelesen werden. Dieser Lesart folgend sind die einzelnen Gemälde als filmisches Prinzip des sequenziellen Arbeitens zu verstehen.<sup>65</sup> Das Montageprinzip, das Tuymans bei *Die Zeit* anwendet, drückt sich auf zwei Arten aus: zum einen in der Wahl der Perspektiven und zum anderen in der festgelegten Abfolge der einzelnen Tafeln. Angefangen mit einer vogelperspektivischen Sicht auf einen leeren Platz nähert sich Tuymans – vergleichbar mit dem Zoom einer Kamera – den einzelnen Motiven,<sup>66</sup> dem Laden und den Tabletten, an, bis er mit dem Porträt Heydrichs zum szenischen Höhepunkt gelangt. Auf die wechselseitige Beeinflussung der einzelnen Gemälde und deren Verbindung zueinander weist auch Tuymans selbst hin: „Es ist ja auch eine Arbeit, die in vier Teile aufgeteilt ist. Der Titel, der Zeitablauf, verbindet diese Bilder. Es ist wie ein filmisches Repertoire.“<sup>67</sup>

Durch die Darstellung Heydrichs und das Hintergrundwissen um seine Person werden die Motive der gesamten Arbeit mit einer Atmosphäre aufgeladen, „die sie zu einem direkten Rapport aus der menschen-vernichtenden Hölle der Konzentrationslager macht“.<sup>68</sup> Durch den Einfluss eines filmischen Repertoires betont Tuymans zudem eine zeitliche Dimension, die *Die Zeit* beinhaltet. „Nichts in Sicht“ wird zu einer Ankündigung, in der die Ergänzung „Noch nichts in Sicht“ mitschwingt.<sup>69</sup> Die

---

<sup>59</sup> PEIFFER 2011a, S. 75; TUYMANS 2012, S. 115.

<sup>60</sup> TUYMANS 2012, S. 115.

<sup>61</sup> DEDERICHS 2005, S. 33 sowie S. 170-172.

<sup>62</sup> Ebd., S. 32.

<sup>63</sup> Vgl. u.a. PIROTTÉ 2003, S. 58, HEYNEN 2001, S. 20 und BERG 2005, S. 111f.

<sup>64</sup> REUST 1997, S. 164; DONINCK 2007, S. 197.

<sup>65</sup> BERG 2005, S. 111.

<sup>66</sup> PIROTTÉ 2003, S. 58.

<sup>67</sup> TUYMANS 2012, S. 115.

<sup>68</sup> BERG 2005, S. 112.

<sup>69</sup> Vgl. TUYMANS 2012, S. 116.

urbane Szenerie ist der Ausgangspunkt einer visuellen Erzählung, auf den ein leeres Schaufenster folgt, das ebenso als unbemannte Pritschen einer Baracke aufgefasst werden könnte. Über die geheimnisvollen, weißen Scheiben findet *Die Zeit* ihren Abschluss in der verschleierte Darstellung Heydrichs.

Auch ohne Kenntnis der Identität des Porträtierten vermittelt die gesamte Arbeit eine trügerische Ruhe und Beklemmung. Dies drückt sich für Tuymans nicht nur in der Einbindung Heydrichs, sondern auch in der Farbigkeit aus, in der die vier Gemälde vorrangig gehalten sind: „Wenn man an den Krieg denkt, dann denkt man an schwarz/weiß. [...] Was in Grautönen gemalt ist, hat einen Wirklichkeitsgehalt, es wird für wahr gehalten und wahrgenommen.“<sup>70</sup>

### **3.1.2. *Our New Quarters***

Ähnlich der ersten Tafel von *Die Zeit* sind auf dem 1986 entstandenen Gemälde *Our New Quarters* (Abb. 3) ein menschenleerer Platz und ein Gebäudekomplex zu sehen. Vor einem an den Ecken diffusen, insgesamt dumpfen und militärgrünen Hintergrund zeichnet sich im Mittelgrund ein durch blau-schwarze Farbe skizzenhaft dargestelltes, dreistöckiges Gebäude mit Arkadenbögen oder Fensternischen ab. Aufgrund der Monochromie des Hintergrunds wirkt das Gebäude wie aufgesetzt. Die nach rechts enger zulaufenden Linien definieren die Boden- und Dachzone des Gebäudes. Außerdem durchzieht ein in der gleichen Farbigkeit wie die Architektur gehaltener, karger Baum mit drei Ästen ohne Blattwerk das Gemälde im rechten Vordergrund. Sowohl die Darstellungsweise des Gebäudes als auch die Ansicht des Baumes erzeugen eine Vorstellung von Räumlichkeit. Im unteren Bild Drittel links des Baumes ist in gelb-weißer Farbe der Schriftzug „Our New Quarters“ zu lesen, der gleichzeitig der Titel des Werkes ist und sich stark an Alfred Kantors Handschrift orientiert.

Der trostlosen Atmosphäre des Gemäldes entspricht dessen historischer Kontext: *Our New Quarters* basiert auf einer Postkarte von Kantor, der im Konzentrationslager Theresienstadt inhaftiert war. In dem 1971 erstmals in New York publizierten *Buch des Alfred Kantor* ist diese Postkarte abgedruckt. Kantor arbeitete seine

---

<sup>70</sup> TUYMANS 2012, S. 116.

Erlebnisse aus drei unterschiedlichen Konzentrationslagern – Theresienstadt, Schwarzheide und Auschwitz – gestalterisch unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg auf.<sup>71</sup> Zehn Wochen nach der Befreiung des Konzentrationslagers Theresienstadt fertigte er in einem Lager der Alliierten für ‚Displaced Persons‘ ein Buch an, in dem er seine Erfahrungen und Eindrücke festhielt. Das Buch setzt sich aus zahlreichen Zeichnungen, Aquarellen und zusätzlichen Materialien wie Fotografien oder Postkarten zusammen. 1972 erschien die deutsche Erstausgabe dieses Erinnerungswerks. Auf der Rückseite der zweiten Seite des Buchs ist die genannte Postkarte abgedruckt, die Tuymans für sein Gemälde *Our New Quarters* aufgriff (Abb. 4). Im Unterschied zur Szenerie auf der Postkarte spart Tuymans zwei Personen und die Sitzgelegenheit in ihrer Nähe aus, die sich einige Meter vor dem Gebäude befindet. Den Baum, der zu ihrer Linken wächst, zieht Tuymans auf die rechte Bildhälfte. Wie im Gemälde hat der Baum auch auf der Postkarte keine Blätter. Durch die Veränderungen, die Tuymans vornimmt, verstärkt sich der ohnehin bereits trostlose Eindruck der Szenerie: Tristesse wird zu Leblosigkeit gesteigert.

Die Postkarte ist eng verbunden mit der Aufgabe, die das Lager in Theresienstadt erfüllen sollte. Nachdem die Bevölkerung der Stadt von Truppen der SS vertrieben worden war, wurde auf Geheiß von Reinhard Heydrich im Spätjahr 1941 in der tschechischen Stadt Terezín, so der tschechische Name von Theresienstadt, ein Konzentrationslager eingerichtet. Die Stadt wurde zu einem Durchgangslager auf dem Weg in die Vernichtungslager bestimmt und bekam aus Propagandagründen den Namen „Ghetto“.<sup>72</sup> Obwohl das Lager in Theresienstadt den Nationalsozialisten primär als Durchgangslager diente, in das zwischen 1941 und 1945 circa 140 000 Menschen deportiert wurden, starben dort über 30 000 Menschen.<sup>73</sup> Theresienstadt diente den Nationalsozialisten überdies als Teil der nationalsozialistischen Propaganda, sollte es doch über die Verbrechen der Nationalsozialisten in den Konzentrationslagern hinwegtäuschen. Himmler ließ Theresienstadt zu einem „Modellghetto“ ausbauen, durch das Kommissionen des Internationalen Roten

---

<sup>71</sup> Der Werbegrafik-Student wurde zunächst am 1. Dezember 1941 nach Theresienstadt deportiert. 1943 wurde er auf eigenen Antrag nach Auschwitz gebracht, um seiner Mutter und seiner Partnerin zu folgen, die dort umkamen. Kantor selbst überlebte den Aufenthalt in Auschwitz und wurde nach Schwarzheide, einem Außenlager des KZ Sachsenhausen, gebracht. Kurz vor Kriegsende befand sich Kantor wieder in Theresienstadt, siehe BURRMEISTER 1988, S. 299.

<sup>72</sup> BAMBERG 2007, S. 22; HILBERG 1990, S. 450.

<sup>73</sup> Vgl. BAMBERG 2007, S. 22.

Kreuzes geführt wurden.<sup>74</sup> Ihnen wurde Theresienstadt als ‚Potemkinsches Dorf‘ vorgestellt. In seinem Abschlussbericht schreibt der schweizerische Delegierte Maurice Rossell vom Internationalen Roten Kreuz, er habe bei seinem Besuch in Theresienstadt am 23. Juni 1944 „im Ghetto eine Stadt [vorgefunden], die fast ein normales Leben lebt.“<sup>75</sup> In Zusammenhang mit den propagandistischen Aktionen in Theresienstadt ist auch die Postkarte zu sehen, die in Kantors Buch abgedruckt wurde. Tuymans äußert sich zur Situation in Theresienstadt, der Bedeutung der Postkarte sowie zu *Our New Quarters* wie folgt:

Dem Roten Kreuz wurde es damals vorgeführt, als wäre das ein Ort, wo man Urlaub macht. Also wurden Postkarten verteilt. Auf die Rückseite des Bildes mit den Kasematten hat Kantor der Familie nur geschrieben "Unser neues Quartier". Diese Postkarten sind ihm gestohlen worden. 1974 hat er angefangen, ein Tagebuch zu zeichnen. Und das erste Bild in SchwarzWeiß ist das mit "Our new Quarter", als wäre nichts geschehen. Deswegen nahm ich eine Unfarbe wie das Grün. [...] Es ist ein sehr plakatives Bild, ein sehr wichtiges Bild, mit Schwergewicht.<sup>76</sup>

Gerade die Plakativität macht das Bild in Tuymans' Zyklus zu Gemälden um den Nationalsozialismus und den Holocaust so wichtig; eine angebliche Urlaubs-postkarte aus einem KZ rüttelt auf. Sie betont die Gegensätzlichkeit von der Inszenierung eines „normalen“ Alltags und der nationalsozialistischen Verbrechen.

### 3.1.3. *Schwarzheide*

Über einer regelmäßigen Linierung sind bei *Schwarzheide* (Abb. 5) die Silhouetten unterschiedlich hoher Fichtenwipfel zu sehen,<sup>77</sup> die eine schematisch erfasste Gruppe bilden. Durch die Anordnung der Baumkronen, bei der sich eine deutlich in der Mitte erhebt, ergibt sich eine pyramidale Bildordnung. Der weiße Hintergrund wirkt farblich unrein und wie in einen dezenten, bräunlichen Dunst gehüllt.<sup>78</sup> Dadurch erweckt das Gemälde den Anschein, wesentlich älter zu sein als es in der Tat ist; es

---

<sup>74</sup> BAMBERG 2007, S. 21.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Tuymans, zitiert nach DITTMAR 2011.

<sup>77</sup> Dass die bei Tuymans dargestellten Bäume Nadelbäume sind, lässt sich aus deren Form erschließen. Eine genauere Bestimmung der Bäume – ob es sich nun um Fichten oder Tannen handelt – ist nicht zu leisten. Allerdings erwähnt Kantor in der Einleitung seines Buches *Holzbaracken*, in denen die Inhaftierten untergebracht wurden und die inmitten eines Fichtenwäldchens standen, siehe KANTOR 1972, unpaginiert (Seite 9 der Einleitung).

<sup>78</sup> Tuymans führt den verunreinigt aussehenden Grundton darauf zurück, dass die Leinwand in der Sonne gestanden habe, wodurch sie einen Gelbstich bekam. Daher wirke das Gemälde wie eine Zeichnung von *Schwarzheide*, die er auf altem Papier ausführte, vgl. HELFENSTEIN 1997, S. 19.

erhält einen Dokumentcharakter. Stilistisch oszilliert *Schwarzheide* zwischen gestenhafter Darstellung und Abstraktion.<sup>79</sup> Auffällig ist darüber hinaus vor allem der von Tuymans gewählte Ausschnitt. Stephan Berg spricht diesbezüglich von einer „sich selbst destabilisierenden Bildkonstruktion“:<sup>80</sup> In *Schwarzheide* wird ein ungewöhnlicher Blick auf die Natur suggeriert. Am unteren Bildrand zeichnen sich Baumkronen ab, über die der Betrachter hinweg schaut, als würde er sich selbst in einer Baumkrone oder einem Gebäude befinden, das auf deren Höhe liegt. An welcher Stelle sich der Betrachter im Bild befindet, ist nicht eindeutig nachvollziehbar. Des Weiteren scheinen die Baumwipfel zunächst auf einen sich ausdehnenden Horizont zu verweisen, obwohl sich die Komposition eigentlich dieser Lesart widersetzt, da die Bäume in einer einzelnen Reihe liegen und somit keine räumliche Tiefe illustrieren.<sup>81</sup>

Der Titel des Gemäldes verweist auf einen Ort des Grauens: Schwarzheide war eine Außenstelle des Konzentrationslagers Sachsenhausen. Tuymans greift bei der Wahl des Motivs, wie auch bei dem im selben Jahr entstandenen *Our New Quarters*, auf *Das Buch des Alfred Kantor* zurück. Im Gegensatz zu *Our New Quarters* basiert *Schwarzheide* jedoch nicht auf einer konkreten Vorlage.<sup>82</sup> Tuymans bezieht sich indes auf Anekdoten aus dem Arbeitslager. So sollen Insassen dort Zeichnungen angefertigt haben, die sie aus Angst vor Entdeckung in Streifen auseinander gerissen hätten.<sup>83</sup> Die einzelnen Streifen wären unter den Inhaftierten verteilt worden, sodass einige Zeichnungen von den Überlebenden nach Kriegsende wieder zusammengefügt werden konnten.<sup>84</sup> Ohne diese Anekdote verifizieren zu können, scheint es plausibel, die Streifen im Gemälde als Bezüge zu Kantors Zeichnungen zu verstehen, die während seines erzwungenen Aufenthalts in Schwarzheide entstanden. In der circa 25 Jahre später entstandenen Einleitung zur Publikation seines Buches gibt Kantor an, er habe viele dieser Zeichnungen bereits kurze Zeit nach deren Entstehen aus Angst, bestraft zu werden, zerstört.<sup>85</sup> In sein Buch integrierte er alle fünf Skizzen aus Schwarzheide, die ein weiterer Insasse und Freund Kantors aufbewahrt hatte und

---

<sup>79</sup> GASS 2011b, S. 71.

<sup>80</sup> BERG 2005, S. 110.

<sup>81</sup> GASS 2011b, S. 71.

<sup>82</sup> LOOCK 2003, S. 48; auch wenn dies, wie bei GASS 2011b, S. 71, mitunter behauptet wird, zeigt ein Vergleich mit den Zeichnungen im *Buch des Alfred Kantor*, dass eine konkrete Vorlage nicht vorliegt.

<sup>83</sup> TUYMANS 1992, S. 13; LOOCK 2003, S. 48; JANSEN/SCHÜLLER 2004, unpaginiert (Nr. 05).

<sup>84</sup> TUYMANS 1992, S. 13.

<sup>85</sup> KANTOR 1972, unpaginiert (Seite 1 der Einleitung).

retten konnte.<sup>86</sup> Die Skizzen, die im *Buch des Alfred Kantor* zu sehen sind, wurden auf liniertem Papier angefertigt (Abb. 6). Hier auftauchende Linien sind entweder darauf zurückzuführen, dass Kantor aus Mangel an Zeichenpapier Schreibpapier nutzte und die Linierung des Papiers ursprünglich als Orientierungshilfe diente. Oder aber Kantor nutzte sie als Raster für seine Skizzen. Jedenfalls sind bei Kantors Skizzen keine Risse im Papier oder Schattenfugen zu erkennen, die auf ein zusammengesetztes Blatt schließen ließen.

Ein Vergleich von *Schwarzheide* mit den Skizzen Kantors macht die Bezugnahme auf sie deutlich. Nicht nur die Linierung, sondern auch die Darstellungsweise und die Farbigkeit der Baumkronen übernimmt Tuymans. Die schwarz-blaue Ölfarbe wirkt wie Tusche, in der Kantor seine Skizzen ausführte.<sup>87</sup> Auch die Darstellung der Bäume als Silhouetten und deren Form kommen der Kantors nahe. Vor dem Hintergrund dieser Zeichnungen erweckt *Schwarzheide* den Anschein, als könnte es sich um eine Skizze eines Häftlings im Arbeitslager handeln, der innerhalb eines eingezäunten Lagers steht und einer potenziell unerreichbaren Zukunft entgegen sieht.<sup>88</sup>

Die schwarzen Vertikalen in *Schwarzheide* bilden eine Barriere zur Natur, die dadurch unerreichbar zu sein scheint. Wie Gitterstäbe trennen die Linien den Betrachter von der Freiheit. Durch sie wird die Sicht auf die Bäume, ein Zeichen von Hoffnung und Freiheit, zum Anlass für eine unheilvolle Enttäuschung.<sup>89</sup> Tuymans nennt sein Gemälde „ein übrig gebliebenes Bild, das eine Art Naturalisation des Todes“ beinhaltet.<sup>90</sup> Jesús Fuenmayor deklariert *Schwarzheide* ebenfalls als Werk, das von der Vorstellung vom Tod beherrscht wird.<sup>91</sup>

Fuenmayors Anmerkung hängt mit der Bedeutung zusammen, die der Werktitel liefert. Mit diesem geht Tuymans über den Gegenstand hinaus, indem er auf den Ort eines Arbeitslagers der Nationalsozialisten verweist.<sup>92</sup> Ulrich Loock bezeichnet die Verknüpfung des Dargestellten mit dem Titel als metonymische Repräsentation, die auf einen Ort des Schreckens aufmerksam macht, der nicht mehr greifbar ist.<sup>93</sup> Das

---

<sup>86</sup> KANTOR 1972, unpaginiert (Seite 1 der Einleitung).

<sup>87</sup> LOOCK 2003, S. 48.

<sup>88</sup> Ebd.; GASS 2011b, S. 71.

<sup>89</sup> LOOCK 2003, S. 48.

<sup>90</sup> TUYMANS 1992, S. 13.

<sup>91</sup> FUENMAYOR 2004, S. 119.

<sup>92</sup> GASS 2011b, S. 71; LOOCK 2003, S. 48.

<sup>93</sup> LOOCK 2003, S. 48.



Lager existiert heute nicht mehr, lediglich ein Gedenkstein erinnert vor Ort an den Häftlingseinsatz.<sup>94</sup> Tuymans hält deshalb Loock zufolge mit *Schwarzheide* fest, was er sah, als er vor Ort nichts sah.<sup>95</sup> Er ersetzt durch die Abbildung der Bäume etwas, das nicht unmittelbar reproduziert werden kann, da es nicht mehr existiert: das Arbeitslager,<sup>96</sup> in dem seit Juni 1944 über 3 000 Häftlinge Zwangsarbeit verrichten mussten und von denen zahlreiche den Zweiten Weltkrieg nicht überlebten.<sup>97</sup> Anstelle des Lagers greift er mit den Bäumen auf etwas zurück, das die Zeit überdauert hat und weiterhin zu sehen ist.<sup>98</sup> Gerade dadurch wird der Betrachter jedoch, unterstützt durch den Titel, geradezu auf die Absenz des Lagers gestoßen. Stephan Berg bezeichnet die Darstellung des Sichtbaren, der Bäume, als Verweis auf „das Nicht-Malbare, das man nicht (mehr) sehen kann“.<sup>99</sup> Durch seine Naturdarstellung erzeuge Tuymans folglich einen Ersatz für das zerstörte Lager und mache gleichzeitig durch dessen Fehlen explizit darauf aufmerksam.<sup>100</sup>

Vor diesem historischen Hintergrund ist *Schwarzheide* auch als Abstraktion zu verstehen, die „auf die nicht darstellbaren Gräuere verweist, die im Konzentrationslager stattfanden“.<sup>101</sup> Die vertikalen Linien blockieren darauf aufbauend nicht nur die räumliche Betrachtung, sondern stehen gleichzeitig für eine Blockierung, welche die Unfähigkeit verdeutlicht, sich die Schrecken dieses Geschichtsabschnitts vor Augen zu führen.<sup>102</sup> Dem entspricht auch Emma Dexters' Äußerung, *Schwarzheide* verweise „in Struktur und Form auf die Fehlbarkeit des Gedächtnisses“ und zeige damit „eine Form der kollektiven und individuellen Erinnerung“ auf.<sup>103</sup> Folglich fungiert *Schwarzheide* als „Merkzeichen für etwas Fehlendes oder die Möglichkeit des Fehlens“<sup>104</sup> – eine Feststellung, die einerseits auf das Gedächtnis und den Prozess der Erinnerung und andererseits auch auf den Ort, also das Lager selbst, bezogen werden kann.

---

<sup>94</sup> IRMER 2006, S. 270.

<sup>95</sup> LOOCK 2003, S. 48.

<sup>96</sup> Ebd., S. 51.

<sup>97</sup> IRMER 2006, S. 269f.

<sup>98</sup> LOOCK 2003, S. 48.

<sup>99</sup> BERG 2005, S. 110f.

<sup>100</sup> Ebd., S. 111; LOOCK 2003, S. 48.

<sup>101</sup> GASS 2011b, S. 71.

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> DEXTER 2004, S. 23.

<sup>104</sup> Ebd.

### 3.1.4. *Gaskamer*

Once a German collector wanted to buy the painting because he was moved by it. He asked me what it was, and when I told him he was blocked and petrified. He had felt the warmth in it but the title put him off.<sup>105</sup>

Diese von Tuymans angeführte Anekdote zeigt eindrücklich, dass die von ihm gewählten Werktitel Relevanz besitzen und zu weiteren Assoziationen führen können. Im Gegensatz zu *Our New Quarters* oder *Schwarzheide* – Titel, die nur mit Kenntnis der Quelle oder des Namens eines weitgehend unbekanntes Außenlagers zusätzliche Aspekte liefern – ist *Gaskamer* (Abb. 7) allgemein und sofort verständlich. Für den deutschen Sammler, von dem Tuymans berichtet, wurde aus einem ohne Konnotation harmlos wirkenden Bild, das Tuymans zufolge zunächst ein warmes Gefühl bei ihm auslöste, eine ihn abschreckende Repräsentation des Holocaust. Tuymans versteht den visuellen, banalen Eindruck des Raums und dessen ästhetischen Charakter als „Tarnung von etwas das ungetarnt absolut unzugänglich ist“.<sup>106</sup> Erst der Titel führt zu einer zusätzlichen Bedeutung des „getarnten“ Gemäldes: Aus einem Kellerraum wird ein ganz anderer Raum, ein Ort, der zum Synonym für den Massenmord an europäischen Juden, weiteren Minderheiten und politischen Gegnern des NS-Regimes wurde.<sup>107</sup> Mit dem Wissen, dass es sich hier um eine Gaskammer handelt, gewinnt der Raum an Schrecken. Die Schatten an den Wänden, an Decke und Boden wirken plötzlich ganz anders. Die diversen sich überlagernden Farbaufträge und die Farbverläufe, die sich gen Abfluss ziehen, lassen eine gespenstische Wirkung entstehen. Sie werden zu geisterhaften Schatten, die Leere des Raums wirkt gespenstisch. Der Titel macht deutlich: Es ist ein Ort des Schreckens und des Todes dargestellt. Dennoch sind weder Häftlinge zu sehen, die durch Giftgas getötet werden, noch werden deren Leichen dargestellt. Tuymans präsentiert vielmehr die Leere selbst und verweist durch sie auf eben jene Leere, welche auch die von den Nationalsozialisten getöteten Opfer hinterlassen haben. Die Leere verdeutlicht die Abwesenheit von Menschen, aber auch von Menschlichkeit und ist somit sowohl eine Repräsentation einer physischen als auch einer psychischen Leere.

---

<sup>105</sup> Tuymans, zitiert nach ALIAGA 2003, S. 25.

<sup>106</sup> TUYMANS 1992, S. 24.

<sup>107</sup> DEXTER 2004, S. 19; MOLESWORTH 2011, S. 21.

Auch Dexter deklariert die Darstellung als Rhetorik der Auslassung.<sup>108</sup> Sie versteht *Gaskamer* als ästhetisch ansprechendes Kunstwerk, bei dem „die Entdeckung des darin eingebetteten Horrors durch seine verführerisch normalisierte Erscheinung um so [sic] härter“ treffe.<sup>109</sup> Der Schock rühre nicht von dem her, was zu sehen sei, sondern entstamme der unerträglichen Ambivalenz zwischen der Banalität und dem Grauen, das ein solch schrecklicher Ort wie dieser berge, wie Hans Rudolf Reust zu diesem Werk anmerkt.<sup>110</sup> Helen Molesworth geht indes so weit, den Schrecken nicht im Sujet an sich, sondern in der einfachen Darstellungsweise auszumachen. Das Schockierende sei ihrer Ansicht nach die Kargheit der darstellerischen Mittel: „Was schockiert, ist nicht ein ästhetisches Bild des vermeintlich Undarstellbaren, sondern die Simplizität, mit der der Gedanke und der Raum bildlich dargestellt werden können.“<sup>111</sup>

*Gaskamer* zeigt einen fensterlosen Innenraum, der kleinere Einbauten an der Decke aufweist und vornehmlich in Gelb- und Beigetönen gehalten ist. Der Betrachter blickt in der Mitte des Bildes auf eine verschattete Ecke des Raumes, wie eine dreieckige, grau-schwarze Farbfläche nahelegt. An diese Ecke schließt rechts am Boden eine rechteckige, schwarze Fläche an. Es könnte sich bei ihr um einen Durchgang handeln, da sie jedoch bereits auf halber Höhe des gedrückt wirkenden Raums abschließt, scheint dies nicht plausibel. Dunkle Flecken an Wand und Decke könnten ebenso Ausflüsse wie Löcher sein. Im Vordergrund befindet sich ein mit wenigen kurzen, dunkelgrauen, fast schwarzen Linien angedeuteter Abfluss samt Ablaufgitter. Ihm entgegen zieht sich eine grau-schwarze Farbspur an der linken unteren Kante des Bildträgers entlang. Einige andere dunkelbeige und gräuliche Flächen und Farbverläufe modulieren den Raum und geben ihm Tiefe. Die dominierenden Farben des Gemäldes, die diversen Gelb- und Beigetöne, gaben Molesworth Anlass, von „Fäkalienanklänge[n] der Palette“ zu sprechen, die der Tönung des Gemäldes eine intensive Körperlichkeit verleihen würden.<sup>112</sup> Diesen Eindruck des Körperlichen wollte Tuymans laut eigener Aussage erreichen. In einem Interview mit Jesús Vicente Aliaga sagt er, dass er den Raum in der Farbigkeit von Haut dargestellt hätte, weil dort Menschen getötet wurden; er hätte bewusst ein

---

<sup>108</sup> DEXTER 2004, S. 19.

<sup>109</sup> Ebd., S. 27.

<sup>110</sup> REUST 2003, S. 172.

<sup>111</sup> MOLESWORTH 2011, S. 22.

<sup>112</sup> Ebd., S. 21.

warmes Bild über etwas Entsetzliches erzeugen wollen.<sup>113</sup> Die dreckig erscheinenden Ränder des Gemäldes sollen beim Betrachter darüber hinaus den Eindruck von Schweiß und Dampf erzeugen.<sup>114</sup>

Nach eigenen Angaben fertigte Tuymans 1981 in der Dachauer Gaskammer direkt vor Ort ein Aquarell an (Abb. 8).<sup>115</sup> Er zeichnete dabei das Aquarell auf ein altes Kalenderblatt, das er zuvor in einem Hotel gefunden habe und das bereits beschädigt und vergilbt gewesen sei.<sup>116</sup> Der Rückgriff auf ein vorgefundenes Material wie jenes Kalenderblatt sei für ihn wichtig, so Tuymans, weil er eine Arbeit der Erinnerung mache: „Das Papier erschien mir dann wie ein Dokument, wie Erinnerung.“<sup>117</sup> Die Struktur, die Komposition und die Darstellungsweise des fünf Jahre später ausgeführten Gemäldes unterscheiden sich im Vergleich kaum von dem Aquarell.<sup>118</sup> Selbst die Farbigkeit des Kalenderblatts wurde von Tuymans übernommen.<sup>119</sup> Dass eine ähnliche Farbigkeit bereits in der Gaskammer selbst vorhanden ist, zeigt eine aktuelle Aufnahme der Gaskammer in Dachau (Abb. 9). Darüber hinaus orientiert sich Tuymans beim Aquarell sowie bei seinem Gemälde offensichtlich stark am Eindruck der realen Gaskammer. Anhand der Fotografie und mithilfe einer Ausstellungstafel der Dauerausstellung in der KZ-Gedenkstätte Dachau lassen sich die dunklen Farbflecken an den Wänden und der Decke in *Gaskamer* zuordnen.<sup>120</sup> So handelt es sich bei dem schwarzen Rechteck im Zentrum um die Zufuhr eines Kondensators im Dachgeschoss, der die Verdunstung der Giftkristalle beschleunigen sollte. Die glockenartige Form rechts daneben stellt einen Wasseranschluss zur Reinigung des Raumes nach dem Abtransport der Ermordeten dar und die Flecken an der Decke lassen sich als Öffnungen zu einem Ventilator im Dachgeschoss identifizieren, der zur Entlüftung der Gaskammer und Duschkopfattrappen diene.

---

<sup>113</sup> ALIAGA 2003, S. 25.

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> Tuymans, in einem Interview mit dem Verfasser, siehe TUYMANS 2012, S. 116; in einem Interview mit Josef Helfenstein erwähnt Tuymans allerdings, dass das Aquarell nach einer Fotografie der Gaskammer im ehemaligen KZ Mauthausen entstanden sei, siehe HELFENSTEIN 1997, S. 31; in einem weiteren Interview gibt Tuymans an, er habe das Aquarell direkt vor Ort in der Gaskammer in Mauthausen angefertigt, siehe HENNING 2001. Ob Tuymans nach einer Vorlage arbeitete oder vor Ort zeichnete, kann nicht beantwortet werden. Sicher ist jedoch, dass es sich bei der Gaskammer nicht um jene in Mauthausen, sondern um die Gaskammer in Dachau handelte, siehe MATYUS 2012, S. 123.

<sup>116</sup> HELFENSTEIN 1997, S. 17.

<sup>117</sup> Ebd., S. 15.

<sup>118</sup> Ebd., S. 27.

<sup>119</sup> Ebd., S. 18.

<sup>120</sup> Die Ausstellungstafel ist auf der Internetpräsenz des Hauses der Bayerischen Geschichte abrufbar, siehe [http://www.hdbg.de/dachau/pdfs/16/16\\_01\\_05.PDF](http://www.hdbg.de/dachau/pdfs/16/16_01_05.PDF) (10. August 2012).

Ob nun die Mauthausener oder die Dachauer Gaskammer dargestellt ist – beides ist in Beiträgen zu *Gaskamer* zu finden –, spielt keine entscheidende Rolle.<sup>121</sup> Nicht der Ort, an dem sich die Gaskammer befand, ist entscheidend, sondern die Funktion des Raumes und dessen Verbindung mit Leid und Tod.<sup>122</sup> Trotz der Nähe zum realen Ort zeigt Tuymans nichts von der eigentlichen Tat.<sup>123</sup> Der leere Raum fasst das Geschehen nicht; erst mit dem Wissen darum, was das Bild nicht zeigt, werden Dimensionen des Grauens spürbar.<sup>124</sup> Der Schock, den das Gemälde auszulösen vermag, entstammt nicht dem, was abgebildet ist, sondern er entspringt der in Zusammenhang mit dem Titel deutlich werdenden „unerträglichen Ambivalenz zwischen Banalität und Entsetzen, die einen so schrecklichen Ort wie diesen umfängt“.<sup>125</sup>

### **3.1.5. Recherches**

Die dreiteilige Arbeit *Recherches* aus dem Jahr 1989 zeigt auf den ersten Blick scheinbar triviale Motive aus dem häuslichen Umfeld (Abb. 10). Auf dem ersten Gemälde ist eine Lampe auf einem Glastisch zu sehen. Es ist ein ausschnittthafter Blick in ein gewöhnliches Wohn- oder Arbeitszimmer. Das dritte Gemälde bildet ein Fenster oder eine Vitrine ab. Die Objekte in dem Fenster oder der Vitrine können als Blumen oder Ausstellungsstücke gelesen werden. Eine Ausnahme bildet das zweite Gemälde, auf dem sich auf weißem Grund aneinandergrenzend eine graue und eine schwarze Farbfläche abzeichnen. Im Gegensatz zu der ersten und der dritten Tafel, bei denen das Dargestellte an ein häusliches Umfeld erinnert, lassen die Farbflächen auf der zweiten Tafel ob ihrer Form an einen Schädel ohne Unterkiefer denken.

---

<sup>121</sup> In Beiträgen, die *Gaskamer* behandeln, sind verschiedene Angaben zu finden, vgl. HELFENSTEIN 1997, S. 31, KÖHLER 2001, S. 6 (beide Mauthausen), TATTERSALL 2011, S. 72 und JANSEN/SCHÜLLER 2004, unpaginiert (Nr. 03) (beide Dachau) oder LOOCK 2003, S. 55, der sogar auf Ausschwitz verweist. Der Bezug zu beiden Orten in der Literatur lässt sich mit den unterschiedlichen Angaben erklären, die Tuymans zu der Entstehung von *Gaskamer* machte, siehe Anm. 115.

<sup>122</sup> Dennoch ist anzumerken, dass in Dachau keine Massentötungen in der Gaskammer stattfanden. Überlebende haben jedoch bezeugt, dass die SS dort einzelne Häftlinge und kleinere Gruppen durch Giftgas ermordete, wie der bereits genannten Ausstellungstafel zu entnehmen ist, siehe Anm. 120. In Mauthausen wurden hingegen circa 3 500 Menschen in der Gaskammer umgebracht. Außerdem nimmt das Konzentrationslager Mauthausen in Bezug auf Tötungen durch Giftgas eine Sonderstellung ein, da hier auf Reichsgebiet mehr Menschen durch Giftgas getötet wurden als in den anderen Lagern, siehe PERZ/FREUND 2011, S. 244.

<sup>123</sup> REUST 2003, S. 172.

<sup>124</sup> REUST 2000, S. 148.

<sup>125</sup> REUST 2003, S. 172.

Obwohl diese Assoziation einen Bezug zum Thema Tod herstellt, verfehlt sie das Dargestellte im Sinne Tuymans'. Er gibt an, dass es sich um eine Röntgenaufnahme von einem fauligen Zahn eines Häftlings im KZ Buchenwald handeln würde.<sup>126</sup> Dass diese Deutung für den Betrachter nicht offensichtlich ist, liegt zum einen an der abstrahierten Darstellungsweise des Zahnes, der lediglich aus zwei Farbflächen besteht. Zum anderen zeichnen sich bei Röntgenaufnahmen für gewöhnlich wie bei einer klassischen Negativaufnahme weiße Flächen auf schwarzem Hintergrund ab. Tuymans' Abbildung einer Röntgenaufnahme wäre demnach invertiert.

In einem Kommentar nennt Tuymans die Hintergründe der präsentierten Objekte. *Recherches* sei eine „Erinnerung an Dinge, die ich gesehen habe“.<sup>127</sup> Das erste Bild zeige einen Lampenschirm aus Menschenhaut, der in der Gedenkstätte Buchenwald ausgestellt worden sei.<sup>128</sup> Dieses Exponat war wahrscheinlich eine Nachttischlampe, die der Gedenkstätte von einem ehemaligen Häftling übergeben wurde (Abb. 11). Die Schirmform und der Verlauf der Nähte legen zumindest nahe, dass sich Tuymans auf dieses Exponat bezieht. Bis zur Grundrevision des Sammlungs- und Ausstellungsbestandes wurde die Lampe als „Lampenschirm aus Menschenhaut“ bezeichnet und in der Gedenkstätte ausgestellt. Durch ein 1992 erstelltes Gutachten des Instituts für Gerichtliche Medizin der Medizinischen Akademie Erfurt konnte nachgewiesen werden, dass jener Lampenschirm „serologisch nicht als menschlicher Art zu identifizieren“ sei.<sup>129</sup> Der Lampenschirm war bereits zuvor aus der ständigen Ausstellung genommen worden und befindet sich aktuell als Falsifikat im Fundus der Gedenkstätte.<sup>130</sup> Andere Gegenstände, die im April 1945 als Beweisstücke zusammengetragen und nach Nürnberg geschickt wurden, gingen bis Oktober desselben Jahres verschollen. Somit konnte nicht überprüft und sicher nachgewiesen werden, ob ein oft in Prozessen und der Presse angeführter Lampenschirm tatsächlich aus Menschenhaut bestand.<sup>131</sup> Es gab lediglich Zeugen, die vor Gericht aussagten, dass die im Haus der Familie Koch keine Gegenstände aus menschlicher Haut gefunden werden konnten. Hermann

---

<sup>126</sup> TUYMANS 1992, S. 19.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Zitiert nach einer Stellungnahme Harry Steins, Kustos der Gedenkstätte Buchenwald, STEIN O.J..

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> SMITH 1983, S. 126.

Pister und Hermann Nett gaben an, dass im Haus sichergestellten Lampenschirme aus Pergament, Ölpapier, Schweinsleder oder aus Karton gefertigt gewesen seien.<sup>132</sup> Ungeachtet dessen löst Tuymans durch die Darstellung eines Lampenschirms und den offenen Bezug zum ehemaligen Konzentrationslager Buchenwald weitreichende Verknüpfungen aus.

Ein Name, der mit dem KZ Buchenwald und der Anfertigung von Gebrauchsgegenständen aus Menschenhaut immer wieder in Verbindung gebracht wird, ist Ilse Koch. Koch war im Nachkriegsdeutschland das „Symbol der KZ-Mörderin“ schlechthin.<sup>133</sup> Als Ehefrau des SS-Standartenführers und Kommandanten des Konzentrationslagers Buchenwald Karl Otto Koch galt sie bereits kurz nach Kriegsende als die Personifizierung des Monströsen,<sup>134</sup> da sie für die Urheberin der Registrierung tätowierter Häftlinge in Buchenwald gehalten wurde. In Folge der Registrierung wurden tätowierte Menschenhäute präpariert.<sup>135</sup> In mehreren Verfahren gegen Ilse Koch wurde der Frage nachgegangen, ob sie von der Präparierung menschlicher Häute mit Tätowierungen gewusst und diese für Nutzgegenstände verwendet hatte.<sup>136</sup> Eine konkrete Beteiligung an der Verarbeitung von tätowierter Haut zu Gebrauchsgegenständen konnte Koch jedoch nicht nachgewiesen werden.<sup>137</sup> Der Mythos des Lampenschirms aus der Haut getöteter Lagerinsassen in Buchenwald wurde hauptsächlich durch die Presse, besonders auch durch die internationale Berichterstattung, verbreitet. Beinahe in jedem Pressebericht über die Prozesse gegen Ilse Koch fanden die Gegenstände aus Menschenhaut – allen voran besagter Lampenschirm – Erwähnung,<sup>138</sup> wodurch sich der Mythos des Lampenschirms in der Öffentlichkeit schnell verbreitete und mitunter bis heute hält.<sup>139</sup>

Auch wenn bei *Recherches* in der Literatur fast immer der Bezug zu einem Lampenschirm aus Menschenhaut hergestellt wird,<sup>140</sup> scheint es nicht von Bedeutung zu sein, ob solch ein Lampenschirm tatsächlich jemals in Buchenwald existierte oder nicht. Bereits die Darstellung eines Lampenschirms in einem Kontext, der aus

---

<sup>132</sup> SMITH 1983, S. 124.

<sup>133</sup> PRZYREMBEL 2005, S. 126.

<sup>134</sup> Ebd.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Ebd., S. 129.

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> SMITH 1983, S. 125.

<sup>139</sup> Vgl. STILLER 2002.

<sup>140</sup> Vgl. u.a. DEXTER 2004, S. 19.

Tuymans' Aussagen und seinen anderen, thematisch um Konzentrationslager und den Holocaust angesiedelten Gemälden gebildet wird, hat eine inhaltliche Aufladung des Gemäldes zur Folge. Dadurch, dass die Erzählungen und Mythen um Ilse Koch sowie die Lampenschirme aus Buchenwald gedanklich evoziert werden, entsteht das Motiv betreffend ein völlig anderes Verständnis. Von diesem Blickwinkel aus betrachtet, ist auch gerechtfertigt, dass Emma Dexter in *Recherches* „das Oszillieren zwischen dem Gewöhnlichen und dem Ungewöhnlichen, dem grauen Alltag und dem Grauen“ sieht.<sup>141</sup>

Vor diesem Hintergrund entstehen allerdings auch Zweifel an der harmlosen Darstellung eines Fensters oder einer Vitrine, die auf dem dritten Gemälde zu sehen sind. Dieses zweite Interieur von *Recherches* ist uneindeutiger als die Darstellung des Lampenschirms. Selbst mit der Vermutung, dass der Holocaust ein übergeordnetes Thema von *Recherches* sein könnte, erschließt sich die Bedeutung des Dargestellten nicht. Zwar weisen die schwarze Linie am unteren Bildrand und die Linien, die den Fenster- oder Vitrinenrahmen formen, auf einen Fluchtpunkt hin, der rechts außerhalb des Gemäldes liegt. Innerhalb des Fensters selbst aber ist keine Empfindung räumlicher Staffelung auszumachen. Die grau-schwarzen Formen wirken wie Objekte, die sich auf einer Ebene befinden. Sie sind fast ausschließlich so allgemein gehalten, dass kein Gegenstand in seiner Funktion benennbar wäre. Die grauen Formen im rechten Fenster wirken wie Blumen und eine Krawatte, die an der Wand befestigt ist. Wird die Konstruktion als Fenster und werden die Objekte als Gegenstände der Außenwelt verstanden, ergibt diese Form, ebenso wie die rechteckige Form auf der linken Seite, keinen Sinn.

Durch Tuymans' relativ kurz gehaltene Ausführungen zum Werk erklären sich die scherschnittartig hervorgehobenen Gegenstände und die Umrahmung wie folgt: Dargestellt sei eine Vitrine mit Exponaten, die aus den Haaren von Menschen gefertigt wurden.<sup>142</sup> Tuymans sah diese Vitrine im Museum Auschwitz-Birkenau.<sup>143</sup> Alison Gass sieht in ihnen ein „Monument des Todes“.<sup>144</sup> Auf allen drei einzelnen Gemälden von *Recherches* sind demnach Überreste von Opfern der Nationalsozialisten zu sehen. In den beiden Interieurdarstellungen der ersten und der

---

<sup>141</sup> DEXTER 2004, S. 19 sowie S. 22.

<sup>142</sup> TUYMANS 1992, S. 19.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> GASS 2011d, S. 143.



dritten Tafel geht Tuymans über die Darstellung von körperlichen Überresten hinaus, indem er Objekte aus den Überresten präsentiert, die von Nationalsozialisten in Auftrag gegeben und angefertigt wurden. Sie sind Zeichen der makaberen und perversen Vorlieben jener Auftraggeber. Die Gegenstände stehen somit nicht nur stellvertretend für die Leiden der Opfer, sondern auch für die bestialische Vorgehensweise einiger Nationalsozialisten, die für eine ‚Weiterverarbeitung‘ der Toten sorgten. Indem Tuymans nicht allein die Objekte zeigt, sondern sie in einem Interieur verortet, werden die Zurschaustellung der Überreste und die Vermittlung der historischen Ereignisse und der grauvollen Fakten im Museums- und Gedächtnisbetrieb hervorgehoben.<sup>145</sup>

Tuymans' Malstil „begnügt sich mit fast abstrakten Andeutungen“.<sup>146</sup> Bei allen drei Gemälden formen schwarze Linien oder graue Flächen auf dünnem, weißem Untergrund das Dargestellte. Durch diesen „sparsamen Einsatz von malerischen Qualitäten“ versucht Tuymans, der „Verdinglichung des Schreckens“ entgegenzuwirken,<sup>147</sup> indem er das Deskriptive bewusst negiert.

### **3.1.6. Wiedergutmachung**

Wie die nationalsozialistische ‚Judenpolitik‘ mündete auch die ‚Zigeunerpolitik‘ des NS-Regimes in einem Völkermord. Aus diesem Grund kann die Verfolgung der Sinti und Roma in Zusammenhang mit dem Holocaust betrachtet werden.<sup>148</sup> Dem Schicksal der Sinti und Roma widmete sich Tuymans in seiner Arbeit *Wiedergutmachung* (Abb. 12). Joseph Leo Koerner bezeichnet die beiden zusammengehörigen Gemälde aus dem Jahr 1989 als die vielleicht „grausigsten Schöpfungen des Malers“.<sup>149</sup> Koerner begründet diese Vermutung mit der Verbindung von *Wiedergutmachung* und den pseudomedizinischen Experimenten, die Josef Mengele, Lagerarzt des Konzentrationslagers Auschwitz, an inhaftierten Sinti- und Romakindern durchführte.<sup>150</sup> Koerner nennt hierbei Mengeles Versuche, durch das Indizieren von Chemikalien oder Hormonen in die Augen, die Färbung der Iris ausgewählter

---

<sup>145</sup> DEXTER 2004, S. 22.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> BENZ 2008, S. 93.

<sup>149</sup> KOERNER 2011, S. 38.

<sup>150</sup> Ebd.

Häftlinge zu verändern.<sup>151</sup> Opfer dieser Versuche wurden vornehmlich Personen mit Heterochromie, also Menschen mit verschiedenfarbigen Augen.<sup>152</sup> Erich Mussfeldt, SS-Kommandoführer im KZ Auschwitz-Birkenau, berichtete im Laufe des Verfahrens gegen Mengele von vier Zwillingspaaren, die von Mengele getötet worden waren, weil sie Merkmale von Heterochromie aufwiesen. Bei der Sektion seien die Augäpfel entfernt und als Exponate nach Berlin an das Kaiser-Wilhelm-Institut gesandt worden, weil eine dortige Mitarbeiterin zuvor Interesse an diesen Augen bekundet hatte.<sup>153</sup>

Tuymans selbst liefert Informationen zum Hintergrund und zur Vorlage von *Wiedergutmachung*. Diese sind jedoch insofern fragwürdig, als er sich dabei auf eine Dokumentation bezieht, die er im Fernsehen gesehen habe. Das Thema der Sendung, so Tuymans, seien eineiige Zwillinge gewesen, mit denen während des Krieges Experimente durchgeführt worden wären. Er erwähnt, dass die Fotografien, die in der TV-Dokumentation gezeigt wurden und ihm als Vorlage dienten, im Schreibtisch eines ehemaligen Lagerarztes von Auschwitz gefunden worden wären, der 1989 verstorben sei.<sup>154</sup> Die TV-Dokumentation von Katrin Seybold, auf die sich Tuymans bezieht,<sup>155</sup> handelt nicht allein von eineiigen Zwillingen, sondern thematisiert darüber hinaus auch die Entschädigungszahlungen der Bundesrepublik Deutschland an jene Sinti und Roma, die Opfer der NS-Herrschaft wurden. In *Das falsche Wort* – der Titel der Dokumentation bezieht sich auf den Ausdruck ‚Wiedergutmachung‘, der für die Entschädigungen nicht angemessen sei –<sup>156</sup> finden die Experimente von Josef Mengele und Fritz Klein, einem der anderen Lagerärzte in Auschwitz, zwar Erwähnung,<sup>157</sup> die Fotografien aber, die Tuymans zu *Wiedergutmachung* anregten, werden nicht mit ihnen in Verbindung gebracht. Die Aufnahmen der Augen und weitere Fotografien sind am Ende der Dokumentation zu sehen. Das Schlusswort von Melanie Spitta, Autorin der Dokumentation, gibt einen Anhaltspunkt dafür, in welchen Kontext die Bilder zu setzen sind: „Sie haben alles aufgeschrieben, aber von nichts gewusst.“<sup>158</sup> Spitta bezieht sich in ihrem Kommentar, der die Fotografien

---

<sup>151</sup> KOERNER 2011, S. 38.

<sup>152</sup> VÖLKLEIN 1999, S. 120 sowie S. 169.

<sup>153</sup> Ebd., S. 150 sowie S. 169.

<sup>154</sup> TUYMANS 1992, S. 25.

<sup>155</sup> TUYMANS 2012, S. 105f.

<sup>156</sup> SEYBOLD 1989, 10:21 Min.

<sup>157</sup> Ebd., 1:07:13 Min.

<sup>158</sup> Spitta, zitiert nach ebd., 1:18:53 Min.

begleitet, auf die in der Dokumentation an früherer Stelle thematisierte Rolle der Mitarbeiter der Rassenhygienischen Forschungsstelle des Reichsgesundheitsamts und deren Bedeutung für die Entschädigungszahlungen.

Eine entscheidende Rolle spielte hierbei der Mediziner Robert Ritter. Aufgabe der von ihm geleiteten Rassenhygienischen und bevölkerungsbiologischen Forschungsstelle war eine möglichst vollständige Erfassung und Erforschung des „größten deutschen Zigeunerstamm[s] in all seinen Verzweigungen“.<sup>159</sup> Das Ziel der Behörde bestand jedoch weniger in einer „Bestimmung des Zigeunertypus“, sondern vielmehr in einer anwendungsbezogenen Wissenschaft im Sinne von Politikberatung.<sup>160</sup> Ritter wollte mit seinen Ergebnissen zeigen, „welche politischen, gesetzlichen, polizeilichen, wirtschaftlichen Maßnahmen“ sich in der Vergangenheit gegen die „Zigeunerstämme“ bewährt hätten und welche „für den deutschen Volkskörper von Nachteil gewesen sind“.<sup>161</sup> Ritter arbeitete mit seinen Erfassungen und Begutachtungen – insgesamt wurden über 20 000 Personen von der Forschungsstelle dokumentiert – dem Reichsicherheitshauptamt und Heinrich Himmlers Planungen zu, die ‚Zigeunerfrage‘ in die Vernichtung der europäischen Juden einzubinden.<sup>162</sup> Demnach lieferten die Untersuchungen der Forschungsstelle die ideologische Legitimation und die technische Hilfestellung für die Vernichtung der deutschen Sinti und Roma.<sup>163</sup> Im Zuge der Arbeiten der Forschungsstelle wurden im Frühjahr 1938 an ausgewählten Orten in der Pfalz ausgiebige Vermessungsarbeiten an Sinti durchgeführt.<sup>164</sup> Dabei wurden neben Blutgruppenbestimmungen und Befragungen auch zahlreiche Fotografien von ganzen Körpern, Gesichtern aus verschiedenen Blickwinkeln und Aufnahmen von Augen und Händen angefertigt (Abb. 13 und Abb. 14).<sup>165</sup> Die Beschreibung der Aufnahmen passt zu den Fotografien in der Dokumentation, auf die sich Tuymans bezieht.

Formal zeigt das Diptychon *Wiedergutmachung* von 1989 sich wiederholende, wenn auch variierende Formen in einem Raster. Tuymans übernimmt die Rasterform der Fotografien und abstrahiert im ersten Gemälde die Iris und Pupillen auf zwei

---

<sup>159</sup> Ritter, zitiert nach LUCHTERHANDT 2007, S. 323.

<sup>160</sup> LUCHTERHANDT 2007, S. 323.

<sup>161</sup> Ritter, zitiert nach ebd.

<sup>162</sup> Ebd., S. 327.

<sup>163</sup> Ebd., S. 328.

<sup>164</sup> Ebd., S. 325.

<sup>165</sup> Ebd.; vermutlich handelte es sich bei diesen Aufnahmen um eine Dokumentation von Besonderheiten des Aussehens oder des Körperbaus – veröffentlicht wurden diese Fotografien von Ritter allerdings nicht.

Farbflecken pro Auge. Die Augenlider, die in den Fotos zu erkennen sind, fehlen. Dadurch wird dem Betrachter eine Identifikation des Bildgegenstands erschwert. Die Hände und Unterarme, die auf dem zweiten Gemälde von *Wiedergutmachung* dargestellt sind, lassen sich sofort als solche erkennen. Dennoch erschließen sich der Bezug der Arbeit zum Holocaust und ihre Bedeutung aufgrund der uneindeutigen Darstellung – besonders die Augen betreffend – nicht sofort. Erst der Titel hilft hierbei, wie dies auch bei *Schwarzheide* oder vor allem *Gaskamer* der Fall ist.

Der Titel *Wiedergutmachung* wirft darüber hinaus ebenso wie das Dargestellte Fragen auf. Bereits indem Tuymans seine Arbeit mit dem Begriff „Wiedergutmachung“ betitelt, macht er auf die Problematik des Begriffs aufmerksam. Der Gebrauch dieses Begriffs mutet oftmals negativ an, da damit die unterschwellige Absicht einer deutschen Schuldentlastung verbunden wird.<sup>166</sup> Die Kritik zielt hierbei auf die Unangemessenheit des Begriffs, „denn millionenfacher Mord könne nicht im wörtlichen Sinne wiedergutmacht werden“.<sup>167</sup> Die mit der Wiedergutmachungspolitik verbundene Aushandlung von Entschädigungssummen und die damit einhergehende Zuordnung von Geldwerten für derart grausame Verbrechen bedeutete gleichzeitig gewissermaßen eine „Profanierung der durch die NS-Verfolgung erlittenen menschlichen Verluste“.<sup>168</sup> Tuymans ist sich sicherlich dieses Problemhorizonts bewusst. Die Auswahl des Titels wirft auch daher folgende Fragen auf: Wer soll von wem wodurch entschädigt werden? Entschädigt Tuymans nachträglich als Unbeteiligter jene Betroffenen, die lange Zeit gar nicht und später nur geringfügig bei Entschädigungszahlungen berücksichtigt wurden,<sup>169</sup> indem er den historischen Hintergrund der Fotografien thematisiert und die Aufnahmen künstlerisch umsetzt? Oder leistet der Betrachter Wiedergutmachung? Dies könnte geschehen, indem er sich mit dem Werk und damit einhergehend auch mit dem Prozess der Wiedergutmachung auseinandersetzt, sofern er die Arbeit besser verstehen möchte. Für Tuymans trifft beides zu.<sup>170</sup> Ihm ist es wichtig, den Holocaust als kulturellen Einschnitt in die Geschichte Europas zu verstehen, der bis heute spürbar ist.<sup>171</sup> In diesem Sinne wäre „Wiedergutmachung“ kein Begriff, der einen finanziellen

---

<sup>166</sup> GOSCHLER 2009, S. 62.

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Ebd., S. 63.

<sup>169</sup> Vgl. MARGALIT 2007, S. 501-503.

<sup>170</sup> TUYMANS 2012, S. 106.

<sup>171</sup> Ebd., S. 107.

Ausgleich bedeutet. Es ginge vielmehr darum, eine obligatorische Erinnerungsleistung anzuregen und einzufordern. Diese sollte vom Rezipienten erbracht werden, wenn er sich mit den beiden Gemälden und dem dahinter liegenden Kontext befasst.

## 3.2. Täterbilder

### 3.2.1. *Der Architekt*

Ein vor einem Abhang im Schnee sitzender Skifahrer, dessen Kleidung fast mit der Farbe des Schnees verschmilzt und der sich mit seinem Oberkörper zum Betrachter wendet – viel mehr ist kaum dargestellt. Mit einem reduzierten, malerischen Einsatz stellt Tuymans Skier und Skistöcke dar, durch die die Situation erkennbar wird. Doch die Reduktion, die in der Darstellung einer weißen Maske anstelle des Gesichts ihre Zuspitzung findet, lässt den Betrachter stutzig werden. Die Figur in *Der Architekt* (Abb. 15) weist keine individuellen Kennzeichen auf, weder am Körper noch im Gesicht. Das Gesicht besitzt keinerlei Züge, sondern besteht aus einer weißen Fläche mit einer schattenartigen, gräulichen Umrahmung. Das Fehlen des Gesichts lässt das Gemälde beunruhigend wirken.<sup>172</sup> Tuymans fügt diese Fehl- oder Leerstellen offenbar bewusst ein, um dem Betrachter eine Identifikation des Dargestellten unmöglich zu machen. Zwei Fragen drängen sich daher umgehend auf: Wer ist der Skifahrer? Und: Was für eine Bedeutung hat der Titel *Der Architekt*? Anhaltspunkte liefert der Titel ausschließlich in Verbindung mit der Kenntnis um Tuymans' Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und dem Holocaust. Vor diesem Hintergrund liegen die Antworten auf beide Fragen nahe: Der Skifahrer ist der „Architekt Hitlers“, Albert Speer.<sup>173</sup>

Die Maskierung Speers und die Abwesenheit der Physiognomie erhält mit dem Wissen um den Ursprung des Motivs eine neue Bedeutung.<sup>174</sup> Durch die Kenntnis der Quelle lädt sich das Gemälde inhaltlich auf.<sup>175</sup> Als Vorlage für das Gemälde diente ein Ausschnitt aus einem Privatfilm von Speer, der unter anderem beim Skifahren aufgenommen wurde. Im Film ist das Gesicht Speers durchaus zu erkennen, auch wenn es durch die schlechte Qualität des Filmmaterials nur schwer

---

<sup>172</sup> GASS 2011d, S. 141.

<sup>173</sup> BLUME 2001, S. 17.

<sup>174</sup> GASS 2011d, S. 141.

<sup>175</sup> BERG 2006, S. 307.

im Standbild festzuhalten ist (Abb. 16).<sup>176</sup> Speer fährt in den Aufnahmen von rechts kommend durch das Bild und stürzt. Es handelt sich allerdings nicht um einen ernsthaften Unfall, sondern ist nur ein durchaus übliches, kleines Missgeschick beim Telemarkfahren. Tuymans behält in *Der Architekt* einige Details wie die Form der Skier und der Skistöcke bei, auch die Kleidung Speers kommt dem Eindruck im Film sehr nahe (Abb. 17). Allerdings verändert Tuymans die Vorlage in seinem Gemälde an zwei auffälligen Stellen: „Zum Beispiel gibt es eine Horizontlinie, die ich verschoben habe. Und der Kopf ist auch aus dem Blick.“<sup>177</sup> Die Reduktion des Gesichts führt dazu, dass der Architekt als anonyme Person ins Bild gesetzt wird. Indem Tuymans anstelle des Gesichts eine weiße, maskenartige Fläche malt, entsteht, wie Tuymans es selbst nennt, das „unpersönliche, ausdruckslose Gesicht, das keine Identifikation erlaubt“.<sup>178</sup>

Die Banalität der Szene, Speer bei einer Freizeitaktivität, steht in starkem Kontrast zum implizierten Kontext des Bildes. Von der Rolle Speers als Hauptkriegsverbrecher und den Ideologien der Nationalsozialisten ist nichts zu sehen; sie treten nicht hinter der banalen Aktivität des Skifahrens hervor. Hier kann zur Interpretation die These der Philosophin Hannah Arendt hinzugezogen werden, die 1961 den Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem für *The New Yorker* verfolgte und über ihn berichtete. Arendt schrieb in diesem Zusammenhang von der „furchtbaren *Banalität des Bösen*, vor der das Wort versagt und an der das Denken scheitert“.<sup>179</sup> Auf diese „Banalität des Bösen“ wird an späterer Stelle noch zurückzukommen sein. Entscheidend für die Darstellung Speers als Skifahrer in *Der Architekt* ist Arendts Feststellung, dass das Beunruhigende an Eichmann gewesen sei, „daß er war wie viele und daß diese vielen weder pervers noch sadistisch, sondern schrecklich und erschreckend normal waren und sind.“<sup>180</sup> Die erschreckende Normalität drückt sich bei *Der Architekt* in der Darstellung beim Skifahren ebenso aus wie in der Darstellung nach dem Sturz, einem Moment des Scheiterns.

---

<sup>176</sup> Die Abbildungen sind Standbilder eines Privatfilms der Familie Speer. Sie wurden 2005 zum ersten Mal im deutschen Fernsehen in einem Beitrag der Sendung *Aspekte* vom 28. Januar 2005 über Speers Tochter Margret Nissen (Archiv-Nummer 00556/03145) gesendet, siehe ASPEKTE 2005. Für die Bereitstellung des Archivmaterials sei an dieser Stelle Anja Greulich, Mitarbeiterin der Redaktion Zeitgeschichte des ZDF, ausdrücklich gedankt.

<sup>177</sup> TUYMANS 2012, S. 105.

<sup>178</sup> Tuymans, zitiert nach DITTMAR 2011.

<sup>179</sup> ARENDT 1964, S. 300; die kursiv gesetzte Hervorhebung findet sich bereits bei Arendt.

<sup>180</sup> Ebd., S. 326.

Eugen Blumes Deutung des Gemäldes ist zum Teil von der Art der Vorlage der Arbeit abhängig. Seine Interpretation bezieht sich größtenteils auf die Auswirkungen, die Tuymans' Rückgriff auf den Privatfilm von Speer zur Folge hat. Blume spricht bezogen auf *Der Architekt* von einem vierfachen Sehen.<sup>181</sup> Der erste Aspekt sei demnach das Sehen der Natur, des Gestürzten, der im kalten Schnee liegt und in einem zweiten Schritt des Sehens das Mitgefühl des Betrachters wecke. Das dritte Sehen sei nach Blume das Sehen der Kamera und des entwickelten Filmes, das im vierten Aspekt des Sehens, dem nach dem entwickelten Film gefertigten Gemälde, aufginge.<sup>182</sup> Welchen Mehrwert die Sichtweise eines vierfachen Sehens aber für den Betrachter hat, legt Blume nicht dar. Mag es die Forschung um Tuymans Vorlagen betreffend hilfreich sein, den Videofilm als Vorlage und das damit verbundene filmische Element eines mehrfachen Sehens zu untersuchen, so sind für diese Arbeit primär die Identität des Skifahrers und die Banalität der ausgeführten Tätigkeit von Interesse. Blume bezieht sich ebenfalls auf die Bedeutung der abgebildeten Persönlichkeit. Er liest die Ansicht Speers, des Gestürzten und folglich Gescheiterten, der an einem Abhang in der Kälte sitzt, als „Metapher seines Lebens“.<sup>183</sup> Einer solchen Verbildlichung der geschichtlichen Entwicklungen ließe sich durchaus als eine Deutungsrichtung des Motivs festhalten.

Zur Gestaltung des Bildes nutzt Tuymans eine klassische Komposition: Die Skier und Skistöcke bilden mit dem Kopf eine pyramidale Komposition. Da die Figur im Bildzentrum ist, wirkt die Gesamtkomposition sehr ausgeglichen – einzig die diagonale Linie, die das Bild durchzieht und eine Bergkante oder einen Abhang darstellen könnte, stört diese Ausgeglichenheit. Tuymans anonymisiert den Architekten und Reichsminister für Bewaffnung und Munition durch eine weiße Farbfläche anstelle eines Gesichts. Dieses Vorgehen ähnelt der Darstellung Heydrichs in *Die Zeit*, wobei dieser hinter der aufgemalten Sonnenbrille noch erkannt werden kann. Mit der Anonymisierung und Entindividualisierung durch eine Überblendung des Gesichts bei Speer verhindert Tuymans, dass sich der Betrachter seines visuellen Gedächtnisses bedienen und an ein Bild von Speer denken könnte. Tuymans wirkt somit einer Erschließung des Bildinhalts und dessen Bedeutungs-

---

<sup>181</sup> BLUME 2001, S. 18.

<sup>182</sup> Ebd.

<sup>183</sup> Ebd.

möglichkeiten allein durch die Betrachtung des Werks entgegen. Wie auch bei *Gaskamer* kann der Titel – wenn auch in deutlich geringerem Maße – als Hinweis auf den Bildgegenstand verstanden werden, der Imaginationsräume zum Werk öffnen kann. Stärker als der Titel leistet dies auch der historische Kontext, sofern er dem Rezipienten bekannt ist oder durch Paratexte geliefert wird.

### 3.2.2. *Himmler*

Indem Tuymans Bilder von den Tätern verändert, in die Malerei überführt und sie aus ihrem historischen Kontext löst, können die Arbeiten einen von der ursprünglichen Bedeutung abweichenden Sinngehalt vermitteln.<sup>184</sup> Als Beispiel für diesen Bedeutungswandel nennt Gass *Himmler* (Abb. 18). Das Gemälde basiert auf einer äußerst kleinen Reproduktion eines offiziellen Porträtfotos von Heinrich Himmler (Abb. 19). Dieses habe in zahllosen Büros gehangen und als Symbol der Macht und Inspiration gedient.<sup>185</sup> Tuymans vergrößert die Vorlage auf die ursprünglichen Maße des Porträts und übernimmt dabei malerisch den Rahmen des Porträts, der auf der Vorlage noch zu sehen ist.<sup>186</sup> Die Rahmung ist ein Zeichen von Repräsentation. Sie betont, dass das Bild nicht aus einem privaten Fotoalbum stammte, sondern einmal eine Wand zierte und damit auch einen repräsentativen Charakter aufwies.

Die Vorgehensweise, Malerei ausgehend von Fotografien zu entwickeln, erinnert ebenso wie die Malweise bei *Himmler* an Arbeiten von Gerhard Richter. Richter behandelt in seinen Gemälden das Verhältnis der beiden Medien Malerei und Fotografie zueinander.<sup>187</sup> Tuymans scheint es dagegen verstärkt um die Frage nach Macht, Repräsentation und Erinnerung zu gehen. Während Richter die Dimensionen seiner fotografischen Vorlagen vergrößert, bringt Tuymans die kleine Kopie auf die Maße des ursprünglichen, gerahmten Porträts. Daher rühren auch die Verwischungen, die *Himmler* kennzeichnen und durch die von Tuymans angewandte Nass-in-Nass-Technik entstehen. Auf der kleinen Vorlage sind ebenso wie in Tuymans' Gemälde keine ausführlichen Details zu erkennen. Das winzige Porträt wirkt verschwommen,

---

<sup>184</sup> GASS 2011d, S. 141.

<sup>185</sup> Ebd.; TUYMANS 2012, S. 109.

<sup>186</sup> TUYMANS 2012, S. 109.

<sup>187</sup> Vgl. u.a. ADRIANI 2008, S. 24.



„fast als ob die häufig reproduzierte Fotografie zu oft [kopiert] worden wäre, so dass alle Einzelheiten verloren gegangen sind“.<sup>188</sup> Hier ist ein weiterer Unterschied zwischen den Vorgehensweisen von Tuymans und Richter zu erkennen. Tuymans überführt den Eindruck der Vorlage in sein Gemälde, indem er mit Verwischungen arbeitet. Richters Gemälde unterscheiden sich dagegen von den fotografischen Vorlagen durch eine gezielte Unschärfe,<sup>189</sup> die den Realismus der Vorlagen verfremdet. Zwei Gemälde Richters vermitteln dennoch einen ähnlichen Eindruck hinsichtlich der Malweise und setzen sich ebenso wie auch *Himmler* mit dem Nationalsozialismus auseinander. Im Gegensatz zu Tuymans' Gemälde basieren *Onkel Rudi* und *Tante Marianne* jedoch nicht auf offiziellen Porträtfotografien, sondern auf privaten Familienfotos.<sup>190</sup> *Onkel Rudi* (Abb. 20) zeigt Richters Onkel Rudolf Schönfelder in seiner Wehrmachtsuniform;<sup>191</sup> bei *Tante Marianne* (Abb. 21) ist Richters Tante zu sehen, vor der Gerhard Richter als Säugling oder Kleinkind auf weißen Kissen liegt. Marianne Schönfelder wurde im Zuge der ‚Aktion T4‘, der Euthanasie-Morde in der NS-Zeit, aufgrund einer psychischen Erkrankung umgebracht. Beide Gemälde Richters sind in der für ihn typischen Malweise ausgeführt, deren optischer Eindruck häufig mit dem Begriff der Unschärfe bezeichnet wird. Diese Unschärfen resultieren aus einem Verwischen der noch leicht feuchten Farbe mit einem trockenen Pinsel. Die damit erzielte optische Wirkung ähnelt jener, die Tuymans in *Himmler* durch die Anwendung der Nass-in-Nass-Malerei erreicht. Außerdem ist auch die verwendete Palette bei Richter und Tuymans nahezu gleich. Sowohl Richters *Onkel Rudi* und *Tante Marianne* wie auch *Himmler* von Tuymans bestehen vornehmlich aus verschiedenen Grautönen sowie schwarzen und weißen Akzenten. Interessant ist im Vergleich der beiden Bilder auch die Verteilung der Täter- und Opferrolle. Anders als bei Tuymans' offensichtlicher Täterdarstellung am Beispiel von *Der Architekt* oder *Himmler*, sind die Rollenverteilungen bei *Onkel Rudi* und *Tante Marianne* ambivalenter. Bei *Tante Marianne*, vor dem Hintergrund von Mariannes persönlicher Geschichte klar als Darstellung eines

---

<sup>188</sup> GASS 2011d, S. 142.

<sup>189</sup> ADRIANI 2008, S. 22.

<sup>190</sup> Siehe ELGER 2002, S. 175 und ADRIANI 2008, S. 22.

<sup>191</sup> 1967 organisierte René Block in seiner Galerie die Ausstellung „Hommage a Lidice“, bei der Richter mit *Onkel Rudi* vertreten war. Die Ausstellung fand in Erinnerung an die tschechische Ortschaft Lidice statt, die 1942 von den Nationalsozialisten als massive Vergeltungsmaßnahme für das erfolgreiche Attentat auf Reinhard Heydrich komplett zerstört wurde. Alle Männer wurden getötet und alle Frauen und Kinder in das KZ Ravensbrück deportiert. Zur Zerstörung der Stadt Lidice siehe STEINKAMP 2003, v.a. S. 126-129, zur Ausstellung siehe PLUHAŘOVÁ-GRIGIENĚ 2009.

Opfers des Nationalsozialismus zu bezeichnen, wird die Empathie mit ihrem Schicksal zusätzlich dadurch verstärkt, dass sie als Dreizehnjährige in einem privaten, familiären Umfeld dargestellt ist.<sup>192</sup> Sie erscheint in einer Normalität, die durch das NS-Regime zerstört wurde. Rudolf Schönfelder hingegen changiert als ambivalente Figur zwischen Täter- und Opferprofil, da er zwar – in seiner Wehrmachtsuniform abgebildet – als Teil des Regimes erscheint, jedoch in Bezug auf seine Geschichte als im Krieg Gefallener gleichzeitig zu einem Kriegsoffer wurde. Richter gibt mit beiden Porträts Opfern und Tätern im Allgemeinen, wie auch im kleinen Kreis der Familie ein Gesicht. Die Zuweisungen sind hier im Zusammenhang mit ihren Vorlagen betrachtet uneindeutiger als bei Tuymans' Bildern; das Täterbild ist ein anderes.

*Himmler* zeigt anders als das Bild von Speer in *Der Architekt* oder das der Spaziergänger in *Wandeling* und *De Wandeling* keine führende Persönlichkeit des NS-Regimes bei einer banalen Freizeitbeschäftigung. Hier handelt es sich um ein offizielles Porträt, das die Figur, wie Gass zutreffend bemerkt, „in einen spezifischen politischen Kontext stellt“.<sup>193</sup> Außerdem gibt der Werktitel eindeutig die Identität des Porträtierten preis. Die gesichtslose Person, die keinen psychologischen Zugang zu dargestellten Persönlichkeit gewährt, bekommt durch den Titel eine Identität. Wie bei *Gaskamer* kann der Titel hier als Schlüsselreiz verstanden werden, durch den das Bild eine veränderte Wahrnehmung hervorruft oder zumindest hervorrufen könnte. Ein gesichtsloser Mann in Uniform oder Anzug wird zum Hauptverantwortlichen des Holocaust und zahlreicher anderer Verbrechen während der NS-Zeit. Rein visuell bleibt dennoch nur „ein leerer Schatten der Geschichte“.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Die Verwendung des Diminutivs bei *Onkel Rudi* stellt eine vertraulichere Ebene her, welche die Zuweisung einer eindeutigen Täterrolle erschwert. Ohne Familiennamen und ebenfalls durch die Diminutivform wird die abgebildete Person außerdem vom Individuum Rudolf Schönfelder gelöst und die konkrete Person quasi allgemeingültig – Fotos in jedem Familienalbum könnten so unertitelt sein. Eine ähnliche Wirkung erzielt Richters Malweise: Durch das Verwischen der Farbe wird zum einen eine Entindividualisierung erreicht und zum anderen die Vergänglichkeit der Erinnerung thematisiert. Eine Auseinandersetzung mit Erinnerung und Entindividualisierung findet auf ähnliche Weise bei Tuymans' *Himmler* statt.

<sup>193</sup> GASS 2011d, S. 142.

<sup>194</sup> Ebd.

### 3.2.3. *Wandeling und De Wandeling*

Auf weißem Grund mit dezenten, blauen Akzenten kommen dem Betrachter sechs Personen entgegen (Abb. 22). Rechts hinter und neben ihnen ist ein kahler Baum zu sehen. Die zahlreichen Äste des Baumes sind so raumgreifend, dass er etwa ein Viertel des Bildes beansprucht. Hinter dem Baum befindet sich eine schwarze Form mit einem waagrechten, gelben Balken. Bei ihr könnte es sich um ein Fahrzeug handeln, das zum Teil durch einen kleinen Hügel aus Schnee verdeckt wird. Links des Autos ist ein schwarzes Rechteck zu sehen, von dem sich die Personen zu entfernen scheinen.

Der Titel der Arbeit *Wandeling* verweist auf die Tätigkeit, der die Personen im Bild nachgehen. Sie machen einen Spaziergang. Die Spaziergänger sind mit wenigen Pinselstrichen skizziert und stechen durch den Schwarz-Gelb-Kontrast hervor. Die Kombination dieser beiden Farben symbolisiert im Alltag und in der Natur oftmals Gefahr. Unter anderem ist diese Färbung für giftige Tiere typisch, sie dient als Signal- und Warnfarbe zum Schutz vor potentiellen Fressfeinden.<sup>195</sup> Diese Farbkombination funktioniert auch im menschlichen Alltag oft als Signal oder Warnung. Verwendung findet sie beispielsweise bei Hinweis- und Warnschildern auf Baustellen, vor Hochspannung oder bei Blindenbinden als Verweis auf die Einschränkung des Trägers. Zudem wurde diese Farbkombination in Form des sogenannten ‚Judensterns‘ auch für die Zwangskennzeichnung jüdischer Bürger während der nationalsozialistischen Diktatur benutzt.

Die Gesichter der Spaziergänger sind nicht ausformuliert, sondern werden – ähnlich der Darstellung von Speer in *Der Architekt* – durch monochrome, gelbe Farbflächen negiert. Die Gesichter und teilweise auch die Kleidung wirken wie durch überhohe Helligkeiten ausgelöste, visuelle Störungen auf einer Fotografie. Tuymans nennt als Vorlagen für *Wandeling* einen japanischen Holzschnitt und einen Ausschnitt aus einer Fotografie, die in Berchtesgaden entstanden sei.<sup>196</sup> Das Foto zeige Adolf Hitler mit einer Gruppe anderer Personen, wie sie gemeinsam einen Spaziergang unternehmen. Allerdings ist nicht ersichtlich, welche der Personen Hitler ist und wer

---

<sup>195</sup> CAMPBELL/REECE 2003, S. 1409f.; Beispiele aus der Fauna für eine solche aposematische Färbung sind Wespen, Korallenschlangen und Feuersalamander.

<sup>196</sup> TUYMANS 1992, S. 15.

ihn begleitet. Die angedeutete Form eines Fahrzeugs in *Wandeling* sei laut Tuymans der Mercedes Hitlers, das schwarze Rechteck stelle ein Haus dar.<sup>197</sup>

Durch das Sujet des Spazierengehens, die Farbwahl und die reduzierte Darstellungsweise sowie den historischen Kontext werden Harmlosigkeit und Gefahr vereint. Als Anspielung auf eine bestimmte Harmlosigkeit versteht Tuymans auch den Ort, an dem das Foto entstand. Das Haus, aus dem die Personengruppe kommt, sei ein Teehaus gewesen, in dem Kuchen serviert wurde:<sup>198</sup> „Es ist diese abstruse, alltägliche Normalität, die sehr langweilig ist. Das war noch alles vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Das ist ein embryonales Bild, so muss man es sehen.“<sup>199</sup> Als embryonales Bild wäre *Wandeling* vielleicht deshalb zu verstehen, weil der Krieg zum Zeitpunkt der Aufnahme des Fotos, welches Tuymans als Vorlage diente, noch nicht ausgebrochen, die Ideologie des Nationalsozialismus aber bereits vorhanden war.

Ähnlich wie in *Der Architekt* thematisiert Tuymans in *Wandeling* die Banalität des Schreckens, die private, alltägliche Seite der Täter innerhalb einer merkwürdig idyllisch wirkenden Szene:

Mir ging es um diese Verknüpfung, wobei mit dem Schnee, mit dieser Idylle eine Idee von Caspar David Friedrich aufscheint, das Ganze fast wie eine Animation wirkt. Es geht mir [...] um die Faszination von Caspar David Friedrich, die unglaublich missbraucht worden ist. Er war schon ein deutscher Nationalist. Aber das ist eine ganz andere Geschichte.<sup>200</sup>

In einer knappen Beschreibung und Deutung von *Wandeling* bezieht sich auch Alison Gass auf die Landschaftsbilder Friedrichs als Quelle für dieses Gemälde. In den Schneelandschaften von Friedrich stünden zwar Landschaften im Mittelpunkt der Komposition, diese vermittelten „psychologisch jedoch starke Emotionen und Entsetzen“.<sup>201</sup> Wie bei Friedrich nimmt auch bei Tuymans die Landschaft einen Großteil des Bildes ein. Die Gesichtslosigkeit der Spaziergänger deutet Gass als Erinnerungsverlust. Bei *Wandeling* seien die Hauptverantwortlichen für die allgegenwärtige Unterdrückung des NS-Regimes abgebildet, sie könnten de facto aber jede

---

<sup>197</sup> DITTMAR 2011.

<sup>198</sup> TUYMANS 2012, S. 117.

<sup>199</sup> Ebd.

<sup>200</sup> DITTMAR 2011.

<sup>201</sup> GASS 2011c, S. 82.

beliebige Person sein – Namen und Gesichter der Täter, so Gass, „fallen [...] mehr und mehr dem Vergessen anheim“.<sup>202</sup>

Auch bei *De Wandeling* (Abb. 23) von 1993, das auf einem Standbild aus einem Privatfilm von Eva Braun beruht,<sup>203</sup> sind zwei Spaziergänger abgebildet. Da sie das Licht von vorne beleuchtet, sind ihre Rücken stark verschattet. Bei beiden Personen lassen sich keine individuellen Merkmale ausmachen. Beide scheinen einen Mantel zu tragen, die kleinere Figur rechts im Bild trägt zudem eine Schirmmütze. Was das Bild nicht verrät, vor dem Hintergrund der Vorlage aber deutlich wird: Eine der beiden Figuren ist Hitler,<sup>204</sup> der Begleiter ist Speer.<sup>205</sup> Stärker noch als bei *Wandeling* von 1989 ist auch hier die Nähe zu Friedrich wahrzunehmen.<sup>206</sup> Sowohl bei Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (Abb. 24) als auch bei *De Wandeling* sind Rückenfiguren vorhanden, die sich vor oder in einer Berglandschaft befinden. Der Wanderer Friedrichs steht still an einem Abgrund und blickt über die unter ihm liegende, in Nebelschwaden gehüllte Landschaft. Die beiden Spaziergänger bei Tuymans hingegen sind im Moment des Laufens dargestellt, wodurch sie wie eingefroren erscheinen. Sie verharren trotz des Titels, also des Spaziergangs, in einer pausierten Bewegung. Für Koerner sind die abgewandten Figuren in Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* und in *De Wandeling* von Tuymans als Nachbilder zu verstehen, da sie „das Bild einer Erlebnisfülle [sind], der das eigene Erleben immer nachrangig ist und die somit stets unerreichbar bleibt“.<sup>207</sup>

Auch bei *De Wandeling* betont die Banalität des Spazierengehens eine private, mitunter auch harmlose Komponente des Alltags der ‚Bösen‘. Der historische Kontext und die Kenntnis der filmischen Vorlage beeinflussen die Wahrnehmung des Betrachters. So mag er sich darauf basierend Fragen stellen, an die er nicht gedacht hätte, ohne zu wissen, wer hier durch den Schnee läuft: Über welche Themen könnten sich die beiden Hauptkriegsverbrecher unterhalten? Ist es ein triviales Gespräch oder unterhalten sich die beiden über den Krieg und die Massenvernichtung der Juden?

---

<sup>202</sup> GASS 2011c, S. 82.

<sup>203</sup> TUYMANS 2012, S. 117.

<sup>204</sup> KÖHLER 2001, S. 7.

<sup>205</sup> Vgl. u.a. KOERNER 2011, S. 41.

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> Ebd.

### 3.2.4. *Parachutisten*

Auf *Parachutisten* (Abb. 25) sind drei Figuren zu sehen, die sich in einer kargen, scheinbar mit Schnee bedeckten Landschaft befinden. Die Figur im Zentrum des Bildes geht auf den Betrachter und zugleich auf eine schwarze Fläche im Vordergrund zu. Zwischen der grün-weißen Farbe des Schnees und der schwarzen Fläche verläuft, unregelmäßig stark unterbrochen, eine sich klar abzeichnende, dunkle, grüne Linie. Sie ist eine Schattenkante zwischen der Landfläche und dem Schwarz im Vordergrund. Ob die schwarze Fläche Wasser oder eher einen Abgrund darstellt, kann nicht eindeutig festgestellt werden. Bei genauerer Betrachtung sind im Schwarz leichte Anklänge von Grün und vereinzelt von Weiß zu sehen, die sich aber kaum von der schwarzen Fläche abheben. Dennoch können diese zwar dezenten, aber durchaus erkennbaren Farbnuancen als Wellengang verstanden werden, womit sich auch die Unregelmäßigkeit der Schattenkante erklären ließe.

Hinter der zentralen Figur vor dem Schwarz kniet eine zweite Person. Neben ihr befindet sich eine runde Form, die in der gleichen Farbigkeit gehalten ist wie der Boden. Sie kann vom Betrachter als Fallschirm wahrgenommen werden, wobei dies nicht aufgrund der eindeutigen Darstellungsweise, sondern vielmehr wegen des Werktitels geschieht. „Parachutisten“ ist niederländisch und bedeutet auf Deutsch sowohl Fallschirmspringer als auch Fallschirmjäger. Vor diesem Hintergrund sind auch die fünf dunkleren Linien über der hellen Fläche des Objekts erklärbar. Es sind die Schatten zwischen den einzelnen Rippen eines Rundkappenfallschirms. Am rechten Bildrand ragt nur etwa ein Drittel der dritten Figur in den Bildausschnitt hinein. Zu erkennen sind lediglich der rechte Arm, das rechte Bein und etwas, das ein Teil des Kopfes oder eines Helmes sein könnte.

Bei keiner der Figuren ist das Gesicht zu erkennen. Wie auch bei *Der Architekt* und *Wandeling* verhindert die maskenhafte Darstellung der Gesichter durch helle Farbflächen ein Erkennen von Individuen. Ähnlich wie die Gesichter lässt auch die Kleidung keine Schlüsse auf die Fallschirmspringer zu. Sie sind weder eindeutig den deutschen, noch den alliierten Truppen zuzuordnen, da keine Abzeichen oder sonstige Hinweise auf die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Armee abgebildet sind. Dies sei, wie Tuymans erklärt, aus einem bestimmten Grund so: „Es wird zurückgeführt auf eine bestimmte Normalität, die Normalität des Wahrnehmens.“

Aber die Wahrnehmung ist dadurch verunsichert. Das ist das Spiel.“<sup>208</sup> Die Leerstellen anstelle von Gesichtern können überdies nicht nur als Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters begriffen, sondern auch als Verweis auf das Berufsbild Soldat verstanden werden. Soldaten werden hier als gesichtslose und identitätslose Masse präsentiert. Die individuellen Biografien der drei abgebildeten Fallschirmjäger scheinen nicht von Bedeutung zu sein. Vielmehr ist die Erfüllung eines Auftrags zentral, nach der die drei Figuren, mit den Fallschirmen unterwegs, zu streben scheinen – ungeachtet für welche Seite. Die Tatsache, dass sie sich dabei auf das Schwarz zubewegen, lässt zusätzlich Anklänge an eine gewisse Endlichkeit, den Untergang, eine gescheiterte Mission, vielleicht sogar einen verlorenen Krieg laut werden.

### **3.3. Ambiguität der Werke**

#### **3.3.1. Modernisme noir**

Viele von Tuymans' Werken sind vielschichtig und mehrdeutig. Der Terminus der Ambiguität scheint in Bezug auf seine Werke besonders passend zu sein. Ambiguität ist hier im Sinne Verena Kriegers als Oberbegriff für Ambivalenz, Mehrdeutigkeit, Rätselhaftigkeit und Unbestimmtheit zu verstehen – Begriffe, denen ein Mangel an semantischer Eindeutigkeit gemeinsam ist.<sup>209</sup> Krieger beschreibt Ambiguität als ein Qualitätsmerkmal der Kunst und schließt damit an eine Sichtweise an, die bereits um 1800 entstand und die sich besonders seit der künstlerischen Moderne durchsetzen konnte.<sup>210</sup> Diesem Verständnis folgend werden Tuymans' Arbeiten über die NS-Zeit und den Holocaust auf verschiedene Gesichtspunkte von Ambiguität hin untersucht.

Ein erster Aspekt ist der Modernisme noir, als dessen Gründervater Gerd Blum und Johan Frederik Hartle Tuymans „mit seinen meta-modernistischen Historien“ sehen.<sup>211</sup> Der von Blum und Hartle eingeführte Begriff des Modernisme noir bezeichnet eine retrospektive Tendenz innerhalb der zeitgenössischen Kunst, „die ambivalente Zeitdiagnosen artikuliert, indem sie die formalen Traditionen der ‚Internationalen Stile‘ von Modernismus und Minimalismus mit katastrophischen

---

<sup>208</sup> TUYMANS 2012, S. 118.

<sup>209</sup> KRIEGER 2010, S. 15.

<sup>210</sup> Vgl. ebd., S. 21 sowie S. 27f.

<sup>211</sup> BLUM/HARTLE 2010, S. 225.

Effekten [der Moderne] konfrontiert.“<sup>212</sup> Jene Werke, die dem Modernisme noir von Blum und Hartle zugerechnet werden, weisen eine doppelte Mimesis auf. Diese besteht in der Verwendung einer Formensprache nichtfigurativer Kunst des internationalen Modernismus in Verbindung mit der gleichzeitigen Darstellung gegenständlicher Motive, die inhaltlich mit der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts aufgeladen sind.<sup>213</sup> Diese Verknüpfung von ungegenständlicher Kunst mit einer Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen wurde im Modernismus abgelehnt.<sup>214</sup> Daher brechen die Arbeiten des Modernisme noir trotz des formalen Bezugs zur Kunst der Moderne mit der „Unschuldsvermutung gegenüber der ‚reinen Form‘ der nichtfigurativen Kunst“, die weitgehend als unpolitisch verstanden wurde.<sup>215</sup>

Als anschauliches Beispiel für dieses Vorgehen kann das dritte Gemälde von Tuymans' *Recherches* (Abb. 10) herangezogen werden. Formal erinnert das Gemälde stark an die ungegenständlichen Arbeiten von Franz Kline. Besonders deutlich wird dies anhand eines Vergleichs der dritten Tafel von *Recherches* mit einem unbetitelten Werk von Kline aus dem Jahr 1955 (Abb. 26). Kompositorisch teilt Kline das Gemälde in der Bildhälfte durch einen horizontalen schwarzen Balken, der aus mehreren gestischen Linien besteht. In der unteren Bildhälfte befindet sich ein Geflecht aus diversen unterschiedlich breiten, schwarzen Linien und Formen, von denen auf der linken Seite einige in die obere Bildhälfte weitergeführt werden. Die obere Hälfte ist wiederum durch einen breiten vertikalen Balken aus schwarzer Farbe nahezu in der Mitte geteilt. In der rechten oberen Hälfte befindet sich eine breite, bogenförmige Form, die ausgehend von der horizontalen Linie in der Bildmitte emporwächst. Unterhalb dieser Form und der Horizontalen treffen zwei dünne Linien rechtwinklig aufeinander. Zusammen mit dem unteren und dem rechten Bildrand wirken sie wie ein Ausschnitt oder ein Rahmen, in dem sich eine hakenartige Form abzeichnet. Vor allem dieser Ausschnitt erinnert an Tuymans' Darstellung einer

---

<sup>212</sup> BLUM/HARTLE 2010, S. 225f.

<sup>213</sup> Ebd., S. 225.

<sup>214</sup> Ebd.; eine andere Sichtweise bietet Mark Godfrey, der in seiner Auseinandersetzung mit abstrakter Kunst und dem Holocaust eine Verbindung zwischen modernistischer Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg und gesellschaftspolitischen Themen – eben dem Holocaust – herstellt, vgl. GODFREY 2007, S. 4-9; Künstler, bei denen Godfrey diese Verbindung sieht, sind u.a. Barnett Newman und Frank Stella, vgl. ebd., S. 51-77 sowie S. 79-111.

<sup>215</sup> BLUM/HARTLE 2010, S. 225; die Moderne als Epoche der Kunst des 20. Jahrhunderts, auf die sich im Modernisme noir bezogen wird, umfasst bei Blum und Hartle die Kunst des Suprematismus, des russischen Konstruktivismus bis hin zur Minimal Art, vgl. ebd., S. 228.



Vitrine in *Recherches*. Nicht nur besteht Tuymans' Palette wie bei der titellosen Arbeit von Kline nur aus Schwarz und Weiß, sondern auch die Formen und mitunter der Duktus ähneln dessen Arbeit. Tuymans' Malstil begnügt sich bei dem dritten Gemälde von *Recherches* mit fast abstrakten Andeutungen.<sup>216</sup> Der Rahmen der Vitrine ist in breiten Pinselstrichen ausgeführt. Die hakenartige Form, die bei Tuymans an den Mittelbalken der Vitrine anschließt, weist große Ähnlichkeit zu der kantigen Form auf, die bei Kline rechts unten im Bild zu sehen ist. Die breiten Balken, die bereits bei Kline eine Art Gliederung des Gemäldes oder ein Raster erzeugen, werden in *Recherches* zum Rahmen der Vitrine. Im Gegensatz zu Klines nichtfigurativer Malerei stellt Tuymans in seinem Gemälde etwas Gegenständliches dar: eine Vitrine aus dem ehemaligen KZ Auschwitz. Dies entspricht exakt den Überlegungen Blums und Hartles. Tuymans thematisiert dunkle Inhalte, die Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts, unter Verwendung der Formensprache der Moderne – in diesem Fall des gestischen Formenschatzes eines Vertreters des Abstrakten Expressionismus.<sup>217</sup>

Wie bei *Recherches* lassen sich auch bei *Der Architekt* und *Gaskamer* formale Ähnlichkeiten zu modernistischen Werken finden. Dennoch sollte betont werden, dass nicht die These vertreten wird, Tuymans habe sich von diesen Vergleichswerken unmittelbar inspirieren lassen. Vielmehr geht es darum, zu zeigen, dass die Arbeiten von Tuymans – ob intendiert oder nicht – durchaus Ähnlichkeiten zu formalen Aspekten modernistischer Kunst aufweisen und narrative Möglichkeiten der Abstraktion aktivieren.<sup>218</sup> So ähnelt die Komposition von *Der Architekt* zwei Werken von Wladimir Tatlin. Bei dessen *Materialkombination* aus dem Jahr 1914 (Abb. 27) durchstößt eine Eisenstange vertikal eine diagonal zu ihr verlaufende, dreieckige Metallplatte. Eine Drehung des Werks um 90° im Uhrzeigersinn macht die kompositorische Ähnlichkeit zu *Der Architekt* (Abb. 15) augenfälliger. Die Stange verläuft nun horizontal, ähnlich wie die Skier und Skistöcke von Speer. Dessen Körperhaltung, vom Kopf über den Rücken, sein Gesäß und seinen rechten Arm,

---

<sup>216</sup> DEXTER 2004, S. 22.

<sup>217</sup> Eine ähnliche Vorgehensweise erkennen Blum und Hartle in Werken des polnischen Malers Wilhelm Sasnal. Indem er den „utopischen Universalismus des Modernismus und den Vernichtungswillen von Nationalsozialismus [...] verstörend kontrastiert“, überblende Sasnal den modernistischen Formenkanon und totalitären Terror, vgl. BLUM/HARTLE 2010, S. 230. Gleiches kann für *Recherches* und andere Werke von Luc Tuymans gelten.

<sup>218</sup> MOLESWORTH 2011, S. 17.

weist überdies eine Dreieckskomposition auf, die an das metallene Dreieck in Tatlins *Materialkombination* denken lässt. Noch deutlicher mag die formale Ähnlichkeit zu Tatlins *Eck-Kontra-Relief* sein (Abb. 28). Aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet ähneln sich diese Arbeit und *Der Architekt* von Tuymans in kompositorischer Hinsicht. Wie bei *Der Architekt* bilden die kombinierten Materialien in der Mitte aus der in der vorliegenden Abbildung gezeigten Ansicht annähernd eine pyramidale Komposition. Zudem weisen die verstärkten Befestigungen an der Wand am Ende einer dünnen Stange Ähnlichkeiten zu den Skistöcken auf. Neben der Form ähnelt auch die Farbreduktion bei Tatlin, die auf Schwarz-Weiß-Kontrasten basierende Kompositionskunst des Kontra-Reliefs, der Farbgebung von *Der Architekt*. Tuymans' Palette besteht hier vornehmlich aus Weiß- und Schwarztönen, die mit Blau gemischt werden. Die Farbkomposition des Bildes weist wie bei Tatlin einen auffälligen Hell-Dunkel-Kontrast auf.

Ausgehend von den theoretischen Überlegungen zum Modernisme noir lässt sich auch *Gaskamer* als ein Beispiel für formale Ähnlichkeiten zu modernistischer Kunst im Sinne Blums und Hartles betrachten. Entgegen der bisher angeführten Vergleichswerke aus dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts und der 1950er Jahre lassen sich hier Ähnlichkeiten zu einer Arbeit Michael Ashers zu Beginn der 1970er Jahre ausmachen. Im Rahmen der Ausstellung „Spaces“ im Museum of Modern Art in New York gestaltete Asher einen eigenen Ausstellungsraum.<sup>219</sup> Asher verkleinerte den ursprünglichen Raum, indem er in den rechteckigen Raum vier Wände aus glasfaserverstärktem Kunststoff und Gipskarton einzog. Außerdem verminderte er die Raumhöhe, indem er eine Deckenplatte aus den gleichen Materialien wie die Wände einfügte. Die von ihm verwendeten Materialien und die Installation der eingezogenen Wände auf Gummilagern sorgten für eine akustische Dämmung des Raumes, sodass in der Mitte des unbeleuchteten Raumes fast keine Geräusche von außerhalb mehr zu hören waren.<sup>220</sup> Eine Aufnahme des Raumes (Abb. 29), der durch zwei diagonal gegenüberliegende Eingänge betreten werden konnte, ähnelt dem räumlichen Eindruck der Gaskammer-Darstellung von Tuymans sehr. Sowohl in der Aufnahme der Rauminstallation Ashers als auch bei *Gaskamer* befindet sich der Betrachter gegenüber einer Ecke des Raumes, auf deren rechter Seite eine Öffnung

---

<sup>219</sup> Vgl. ASHER 1983, S. 24f.

<sup>220</sup> Ebd., S. 24.

ist. Beide Räume wirken aufgrund der großen Bodenfläche, die beide Male bis zur halben Höhe des Bildes reicht, und der tief hängenden Decke gedrückt. Die Tatsache, dass in beiden Bildern keine Menschen zu sehen sind, verstärkt deren Ähnlichkeit zueinander zusätzlich.

In der Auslegung Blums und Hartles changiert die Ästhetik des Modernisme noir zwischen Bewunderung und Schrecken: Bewunderung für die Überzeugungskraft der Klarheit der Form im Modernismus einerseits und Schrecken vor den totalitären politischen Ideologien, die den Modernismus überhaupt ermöglichten andererseits.<sup>221</sup> Gerade die Unmittelbarkeit, die Blum und Hartle als ein entscheidendes Charakteristikum des Modernismus ausmachen,<sup>222</sup> wird bei Tuymans trotz formaler Ähnlichkeiten negiert, da viele seiner Arbeiten auf kulturelle Vorbedingungen und Kenntnisse ausgelegt sind. Bei Arbeiten wie *Recherches*, *Der Architekt* oder *Gaskamer* greift Tuymans auf formale Gestaltungsmittel zurück, wie sie beispielsweise bei Werken von Kline, Tatlin und Asher zu finden sind. Tuymans rezipiert einerseits formal die ungegenständlichen Positionen des Modernismus, vom Russischen Konstruktivismus über den Abstrakten Expressionismus bis hin zu minimalistischen Raumkonstruktionen. Andererseits stellt er thematisch Orte, Objekte und Personen dar, die unmittelbar mit den nationalsozialistischen Verbrechen zu tun haben. Die Gestaltungsmittel, die Tuymans verwendet und aufgreift, können als Anspielungen und Verweise auf Fragestellungen und Herangehensweisen modernistischer Kunst verstanden werden. Doch darüber hinaus lädt Tuymans in vielen Werken, die sich mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust auseinandersetzen, diese Darstellungs- und Arbeitsweisen inhaltlich auf. Dies geschieht, indem er zum Beispiel auf Vorlagen zurückgreift, die auf den totalitären Terror und die Ideologien der Nationalsozialisten verweisen. Bei den hier genannten Arbeiten von Tuymans lässt sich daraus ableitend eine ästhetische Indifferenz zwischen Inhalt und Darstellung lokalisieren.

---

<sup>221</sup> BLUM/HARTLE 2010, S. 226.

<sup>222</sup> Ebd., S. 228.

### 3.3.2. Meta-Malerei

In den sechzehn Rastern der ersten Tafel von *Wiedergutmachung* (Abb. 12) befinden sich mit Ausnahme der beiden rechten Felder der oberen Reihe zwei Farbflecken übereinander. Es ist jeweils ein großer, farbiger Fleck dargestellt, in dessen Mitte ein kleinerer, schwarzer zu sehen ist. Dies könnte den Eindruck erwecken, dass in *Wiedergutmachung* vordergründig Wahrnehmung, serielle Darstellung eines Motivs oder sequenzielles Arbeiten behandelt wird. In diesem Sinne wäre zum Beispiel an Arbeiten von Andy Warhol oder Peter Roehr zu denken. Andererseits kann auch ein Bezug zu einer Beschäftigung mit Farbfeldmalerei oder der Wirkung von Farbe und Form angenommen werden. Die Farbflächen befinden sich alle auf dem gleichen monochromen Hintergrund, variieren aber in ihrer Farbigkeit. Mit Ausnahme der dritten horizontalen Reihe stehen immer zwei Formen ähnlicher Farbgebung nebeneinander. Sie unterscheiden sich in der Form zwar nicht grundlegend, aber dennoch in Details voneinander. Die gedeckten Farben der einzelnen Zweiergruppen reichen von Blau über diverse Grüntöne und Braun bis hin zu Lila. Die einzelnen runden Formen unterscheiden sich auch in ihren Ausmaßen; sie füllen die Raster, in denen sie sich befinden, unterschiedlich aus. Auch die meist schwarzen Flecken in der Mitte der Formen werden stets abgewandelt. Trotz einer anderen Herangehens- und Darstellungsweise lässt *Wiedergutmachung* an Josef Albers denken, der sich mit seinen bekannten Arbeiten *Homage to the Square* (Abb. 30) ausgiebig mit der Wirkung von Farben, Formen, Linien und Flächen sowie mit der Subjektivität der optischen Wahrnehmung befasste.<sup>223</sup> Wie bei *Wiedergutmachung* werden auch bei Albers' *Homage to the Square*-Arbeiten häufig ähnliche Farbarten miteinander kombiniert und in Beziehung zueinander gesetzt. Oberflächlich betrachtet könnte es sich bei *Wiedergutmachung* – zumindest bei der ersten Tafel – um eine Untersuchung der Wirkung von Farbe und Form handeln, die sich daher mit grundlegenden Fragestellungen zur Gattung der Malerei beschäftigt.

In einem berühmt gewordenen Aufsatz von 1960 setzt sich Clement Greenberg mit modernistischer Malerei auseinander. Darin formuliert er, für die Kunst in ihrer Entwicklung hin zur Moderne sei nicht mehr die naturalistische Wiedergabe der Realität erstrebenswert. Vielmehr geht es um die Selbstreflexion der Kunst; es sei die

---

<sup>223</sup> Vgl. STABER 1992, unpaginiert (S. 5).

Aufgabe der Kunst, ihre eigene, autonome Form zu finden und sich mit ihr zu beschäftigen.<sup>224</sup> Nach Greenberg bestimme nicht die Farbe, die sie auch mit der Skulptur teile, die autonome Form der Malerei, sondern die Flächigkeit: „Denn nur die Flächigkeit ist ausschließlich der Malerei eigen.“<sup>225</sup> Die Betonung der Flächigkeit ist seiner Ansicht nach für die Selbstkritik und Selbstdefinition der modernistischen Malerei fundamentaler als alles andere, da sie die einzige Bedingung sei, welche die Malerei mit keiner anderen Kunst teile.<sup>226</sup> Greenbergs Ausführungen machen deutlich, dass Modernismus bei ihm für ein medienspezifisches, selbstreflexives Unterfangen steht, das sich primär in der Malerei abgespielt habe.

Die Verbindung mit Greenbergs Modernismusbegriff soll im Gegensatz zum zuvor behandelten Bezug zum Modernisme noir nicht den Rückgriff auf die ungegenständliche Formensprache modernistischer Malerei, sondern Tuymans' kritischen Umgang mit dem Medium Malerei selbst aufzeigen. So sind Tuymans' Arbeiten nicht nur vor dem Hintergrund eines Rückbezugs zu formalen Aspekten modernistischer, ungegenständlicher Malerei zu sehen, die inhaltlich aufgeladen werden. Tuymans beschäftigt sich ebenso mit den dem Medium Malerei eigenen Spezifika und Bedingungen im Sinne Greenbergs, allem voran mit der „Betonung der unvermeidlichen Flächigkeit des Bildträgers“.<sup>227</sup>

Besonders bei Arbeiten wie *Schwarzheide* (Abb. 5) oder *Our New Quarters* (Abb. 3) wird die Betonung der Flächigkeit der Malerei deutlich. Diese beiden Arbeiten kommen der Forderung Greenbergs nach Flächigkeit als Kriterium der Malerei sehr nahe. Der aufgrund der Bäume und vertikalen Linien blockierte, perspektivische Raum in *Schwarzheide* betont die Flächigkeit der tatsächlichen Bildebene.<sup>228</sup> Die von Tuymans gewählte Art der Darstellung verweist auf die „größte Auseinandersetzung [...] der modernen Malerei: die Leinwand als umkämpfter Raum für illusionistische Darstellungen oder flache Abstraktion.“<sup>229</sup> Die Abbildung der Bäume als Silhouetten hat zur Folge, dass keine räumliche Illusion durch Schatten aufkommen kann. Zudem wirkt die Aneinanderreihung der Silhouetten, als ob die Bäume nicht hinter-, sondern nebeneinander in einer Reihe

---

<sup>224</sup> GREENBERG 1997, S. 267.

<sup>225</sup> Ebd., S. 268.

<sup>226</sup> Ebd.

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> GASS 2011b, S. 71.

<sup>229</sup> Ebd.

stehen. Der helle, monochrome Hintergrund trägt sein Übriges dazu bei, dass keine räumliche Perspektive wahrgenommen werden kann. Die vertikalen Linien verhindern durch ihre regelmäßige Anordnung zusätzlich eine Tiefenwirkung und betonen die Flächigkeit des Bildes. Im Gegensatz zu *Schwarzheide* illusioniert Tuymans bei *Our New Quarters* räumliche Tiefe. Die dunklen Linien, die sowohl die Boden- als auch die Dachzone des Gebäudes definieren, sowie der Baum, der im Vordergrund die rechte Seite des Gemäldes durchzieht, erzeugen eine Vorstellung von Räumlichkeit. Dies gelingt Tuymans auch ohne die Ausformulierung eines Bodens oder des Himmels, die das Bild deutlicher in Vorder-, Mittel- und Hintergrund gliedern könnte. Indem die Linienführung des Gebäudes nach rechts verengt wird und die Arkadenbögen in diese Richtung stets kleiner werden, erzeugt Tuymans die Illusion eines perspektivischen Fluchtpunkts. Dieser liegt rechts außerhalb des Gemäldes. Dennoch betont das Gemälde die Flächigkeit der Malerei gerade wegen der fehlenden Abstufungen der Bildgründe, die eine Unterscheidung zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund nahezu negieren.

### **3.3.3. Banalität und Bestialität**

Einige von Tuymans' Arbeiten über die NS-Zeit und den Holocaust können nicht nur vor dem Hintergrund retrospektiver Bezüge zum Modernismus gelesen werden. Die Verwendung eines alltäglichen Gebrauchsgegenstands wie eines Lampenschirms bei *Recherches* beinhaltet ebenso wie die Bezüge zum Modernismus eine doppelte Mimesis. Aus dem Kontext des als menschlich vermuteten Materials entwickelt sich eine Ambivalenz zwischen Alltagsgegenstand und Bestialität. Tuymans greift das Motiv des Lampenschirms nicht nur in *Recherches*, sondern auch in *Lamp* (Abb. 31) auf. Er selbst verweist bezüglich *Lamp* ausdrücklich darauf, dass er einen gewöhnlichen Lampenschirm darstellen wollte.<sup>230</sup> Dennoch, vor dem Hintergrund von Tuymans' Vorgehen und mit seinen Äußerungen zu *Recherches* verknüpft, lässt auch dieses Bild an den Mythos des Lampenschirms aus Menschenhaut denken.<sup>231</sup> Durch das gewählte Motiv und den Diskurs innerhalb von Tuymans' Œuvre wird das grausame Bild hinter dem Gegenstand auch bei *Lamp* latent

---

<sup>230</sup> TUYMANS 2012, S. 107.

<sup>231</sup> Vgl. PEIFFER 2011b, S. 107.

mitvermittelt. Das Ent-setzen wird beim Betrachter durch die assoziative Gleichsetzung des dargestellten, gewöhnlichen Lampenschirms mit jenem Ausstellungsstück aus menschlicher Haut hervorgerufen. Die Assoziation wird durch Tuymans' ähnliche Darstellung dieser Motive – die Form und den Verlauf der Nähte betreffend – begünstigt, auch wenn es sich bei *Lamp* um einen handelsüblichen Lampenschirm handelt, wie Tuymans betont.<sup>232</sup> Vor diesem Hintergrund ist Dexters Äußerung zu *Recherches* zu verstehen. Sie sieht das Werk als Musterbeispiel für das Aufeinandertreffen von Alltäglichem und Grausamen, das es darüber hinaus in vielen Arbeiten von Tuymans zu erkennen gilt.<sup>233</sup>

Eine dieser vielen Arbeiten, von denen Dexter spricht, ist *Gaskamer* (Abb. 7). Der Blick in den Raum weist eine gewisse Ähnlichkeit zu *The Green Room* von 1994 auf (Abb. 32). Dieses Gemälde besteht hauptsächlich aus einem diffusen Grund, der mit mehreren Grüntönen mit bräunlichen Anklängen gemalt ist. Am unteren Bildrand erhebt sich ein schmaler, schwarzer Bogen, der zu seiner Mitte hin etwas stärker wird. Unterhalb dieser Partie des Bogens ist wieder der grüne Grundton des Bildes zu sehen. Auf der linken, bereits abfallenden Seite des Bogens schließt sich eine schwarze, rechteckige Form an, die an die dunkle Form in der Ecke des Raumes bei *Gaskamer* denken lässt. Ein räumlicher Eindruck im Bild kann nur durch die Wölbung des Bogens und die rechteckige Form entstehen, da weder Wände oder Ecken noch eine Decke auszumachen sind. Der Titel verweist einzig auf einen farbigen Raum, dessen Zweck hinter der Darstellung und dem offenen Titel verschlossen bleibt. Im Gegensatz zu *Gaskamer*, einem Raum der durch den Titel inhaltlich aufgeladen wird, bleibt *The Green Room* harmlos. Die Nähe der Darstellung des grünen Raumes zu *Gaskamer* zeigt, wie bereits der Vergleich von *Recherches* mit *Lamp*, dass Tuymans ähnliche oder gleiche Motive inhaltlich unterschiedlich besetzt. Infolgedessen entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen ihnen. Dieses Spannungsverhältnis ist bipolar, es kann sowohl die Darstellung neutraler Motive in Frage stellen als auch die inhaltlich aufgeladenen Werke banal erscheinen lassen.

Dass einige Arbeiten von Tuymans zwischen Banalität und Bestialität changieren, rührt nicht nur daher, dass Tuymans gleiche Motive unterschiedlich

---

<sup>232</sup> PEIFFER 2011b, S. 107.

<sup>233</sup> DEXTER 2004, S. 21f.

konnotiert. Das ambivalente Verhältnis hängt ungeachtet des Motivs auch mit der malerischen Qualität der Arbeiten zusammen. Anhand der malerischen Struktur lässt sich bei Tuymans die Entscheidung zwischen ‚belasteten‘ und ‚unbelasteten‘ Themen kaum eindeutig fällen. So malt Tuymans eine Gaskammer oder einen vermeintlich aus Menschenhaut bestehenden Lampenschirm ebenso gekonnt und ästhetisch ansprechend wie Motive ohne einen solchen Hintergrund. In vergleichbarer malerischer Art und Weise widmet sich Tuymans außerdem auch anderen, trivialen und gänzlich ‚unbelasteten‘ Motiven wie einem Geschirrtuch, Geschenkpapier oder einem Knopfloch (Abb. 33). Für ihn scheint es keinen Unterschied bei der Darstellungsweise alltäglicher, banaler Motive und solcher Sujets zu geben, die auf die Gräueltaten der Nationalsozialisten und den Holocaust anspielen.

Die malerische Annäherung an eine Aufhebung der Bipolarität von Banalität und Bestialität lässt an die Ausführungen von Hannah Arendt denken.<sup>234</sup> Hinsichtlich ihres Berichts zum Prozess von Adolf Eichmann stellt sie eine „*Banalität des Bösen*, vor der das Wort versagt und an der das Denken scheitert“ fest.<sup>235</sup> Ihrer Ansicht nach hätte sich im Prozess gegen Eichmann gezeigt, dass er ein eifriger Karrierist gewesen sei, der ansonsten keinerlei Motive hatte – vor allem keine antisemitischen.<sup>236</sup> Dass er „»normal« und keine Ausnahme war“, sei, wie Arendt festhält, Tatsache gewesen.<sup>237</sup> Diese Normalität erscheint den verübten Gräueltaten diametral entgegengesetzt. Arendts Aussage, die bestialischen Taten der Nationalsozialisten seien, so ihr Fazit in Bezug auf Eichmann, nicht von Ungeheuern, sondern von „normalen Menschen“ begangen worden, löste eine heftige Kontroverse aus. Diese Sichtweise brach mit der gängigen Ansicht, die Gräueltaten wären von „unmenschlichen Bestien“, wie das Beispiel Ilse Koch zeigt, verübt oder geplant worden.<sup>238</sup>

Dem Gesichtspunkt einer gewissen Normalität der Täter widmet sich Tuymans vor allem in seinen Täterbildern. Speer ist beim Skifahren oder vielmehr nach einem misslungenen Schwung zu sehen, Hitler in der Unterhaltung mit Speer oder mit weiteren Nationalsozialisten beim Wandern dargestellt. Die Momente, in denen die führenden Persönlichkeiten des NS-Regimes zu sehen sind, erscheinen nicht außergewöhnlich. Sie zeigen die Verantwortlichen des Holocaust in ihrer Freizeit und

---

<sup>234</sup> HAASE 2012, S. 141.

<sup>235</sup> ARENDT 1964, S. 300; die kursiv gesetzte Hervorhebung findet sich bereits bei Arendt.

<sup>236</sup> Ebd., S. 15f.

<sup>237</sup> Ebd., S. 54 sowie S. 326.

<sup>238</sup> Vgl. YOUNG-BRUEHL 1986, S. 477-486.



betonen damit einen banal-alltäglichen Teil ihrer Leben. Die Arbeiten wirken trotz oder gerade wegen ihrer Alltäglichkeit besonders verstörend auf den Betrachter, sofern die Identitäten der Protagonisten bekannt sind: „Das Grausame der Geschichte gerinnt zur Episode, dessen an sich nichts sagendes Bild ausbleicht ins langsame Vergessen.“<sup>239</sup> Der Alltag scheint auf den Bildern die Verbrechen an den Rand zu drängen und macht dennoch gerade dadurch den bewussten Betrachter auf das Fehlen aufmerksam.

### **3.4. Vermittlung durch Paratexte**

#### **3.4.1. Bedeutung der Werktitel**

Tuymans' Bilder weisen eine hohe malerische Qualität auf. Sie sind ästhetische Werke, die auch ohne zusätzliche Informationen Wirkung entfalten. Um sie umfassender wahrnehmen und interpretieren zu können, ist der Betrachter jedoch auf eine zusätzliche Vermittlung der Inhalte angewiesen, die sich außerhalb der Darstellung befindet und auf verschiedenste Weise erfolgen kann.

Solche zusätzlichen Informationen werden dem Betrachter durch unterschiedliche Paratexte geliefert. Dieser von Gérard Genette geprägte Terminus meint bezogen auf die Kunst die verschiedenen Möglichkeiten, die Bilder über ihre eigene Darstellung hinaus mit Informationen anzureichern. Genette bestimmte Paratexte ursprünglich für die Literatur als viele Arten von „Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.“<sup>240</sup> Zwar ist im Falle von Tuymans nicht von einem Buch sondern von einem Gemälde und statt eines Lesers von einem Betrachter auszugehen; dennoch umgeben auch hier verschiedene ‚Lieferanten‘ relevanter Zusatzinformationen das Kunstwerk an sich. Paratexte fungieren als eine Art „Schwelle“, die dem Leser oder auch dem Betrachter die Möglichkeit zum Eintritt in eine „bestimmte Zone“ der Interpretation bieten, ohne dabei eine zu starke Grenze zwischen Werk und Beiwerk zu ziehen.<sup>241</sup> Bei der Frage, was den Paratext eines Werks bilden kann, unterscheidet Genette in Epi- und Peritexte. Peritexte meinen Texte im unmittelbaren Umfeld des

---

<sup>239</sup> BERG 2006, S. 307.

<sup>240</sup> GENETTE 1989, S. 10.

<sup>241</sup> Ebd.

Werks, ursprünglich innerhalb eines Buches und beziehen sich beispielsweise auf Vorwort, Zwischenüberschriften und Titel.<sup>242</sup> Epitext hingegen bezeichnen Mitteilungen zum Werk, die in „respektvoller Entfernung“ zu diesem stehen. Darunter fasst Genette neben Tagebucheinträgen oder Briefwechseln auch einen medialen Bereich mit Interviews und Gesprächen des Künstlers.<sup>243</sup> In Bezug auf Tuymans' Zusatz-informationen zu seinen Werken lassen sich Beispiele beider Arten von Paratexten ausmachen. Neben Interviews und eigenen Texten zu seinen Werken liefern vor allem die Werktitel notwendige Informationen für die Interpretation. Dies soll im Folgenden beispielhaft gezeigt werden.

Ohne den Werktitel lässt sich beispielsweise *Gaskamer* kaum als solche erkennen. Laura Hoptman bezeichnet *Gaskamer* als ein durch Abstraktion getarntes Bild, bei dem erst der Titel verrate, worum es sich handelt.<sup>244</sup> Das Gemälde bleibt so lange ein herkömmlicher Kellerraum, bis die Darstellung mit dem Werktitel verbunden wird. Ohne den Titel würde das Bild wohl nicht in gleicher Weise wahrgenommen werden.<sup>245</sup> Durch Kenntnis des Werktitels setzt folglich eine Veränderung der Wahrnehmung des Bildinhalts ein,<sup>246</sup> die zur Vergegenwärtigung des millionenfachen Mordes in den Konzentrationslagern führen kann.<sup>247</sup> Der Bedeutung dessen ist sich Tuymans bewusst: „The title sometimes is more important than the image itself.“<sup>248</sup> In einem Gespräch mit Reust spricht Tuymans davon, dass der dargestellte Raum ohne den Titel wohl kaum als Gaskammer wahrgenommen würde oder das Erkennen lange Zeit dauern könnte.<sup>249</sup> Er sieht *Gaskamer* aufgrund des Titels als „eine Überbenennung, eine Vertiefung der Bedeutung, eine Art Metonymie.“<sup>250</sup> Dies kann auch auf das Gemälde eines Mannes zutreffen, dessen Gesicht aufgrund der Malweise keine individuellen Züge aufweist. Erst der Werktitel verrät die anonyme Figur: *Himmler*.

Auch bei *Schwarzheide* kann der Titel für die Rezeption entscheidend sein. Er dient hier als ein zentraler Bezugspunkt und als Hinweis auf einen historischen

---

<sup>242</sup> GENETTE 1989, S. 10.

<sup>243</sup> Ebd., S. 10f.

<sup>244</sup> HOPTMAN 2000, S. 129.

<sup>245</sup> REUST 1996, S. 333.

<sup>246</sup> REUST 2003, S. 172.

<sup>247</sup> HAASE 2012, S. 141.

<sup>248</sup> Tuymans in direktem Bezug zu *Gaskamer*, zitiert nach ALIAGA 2003, S. 25.

<sup>249</sup> Vgl. Tuymans' Ausführung, in: REUST 1996, S. 333.

<sup>250</sup> Tuymans, zitiert nach HELFENSTEIN 1997, S. 30.

Kontext, den das Gemälde aus der reinen Betrachtung heraus nicht liefert.<sup>251</sup> Dies ist auch auf *Der Architekt* übertragbar. Der Titel ist eine Andeutung der Identität des im Schnee sitzenden Mannes und gibt hier einen entscheidenden Anstoß: Der bestimmte Artikel „Der“ lässt erahnen, dass nicht eine beliebige, sondern eine bestimmte Person dargestellt ist. Die Nennung des Berufs, Architekt, kann – allerdings nur mit dem Wissen um Tuymans' Auseinandersetzung mit dem Thema Nationalsozialismus – als Hinweis auf die Identität des Mannes dienen. Der wohl bekannteste Architekt des Nationalsozialismus war Albert Speer. Der Titel alleine reicht allerdings nicht aus, um die Bedeutung hinter dem Dargestellten zu verstehen, es bedarf weiterer Paratexte wie beispielsweise Interview-Äußerungen Tuymans'. Ohne den Titel und die Hintergrundinformationen kann auch *Wiedergutmachung* seine volle Wirkung nicht entfalten. Erst der Titel verweist auf den historischen Kontext der Entschädigungszahlungen für Opfer der nationalsozialistischen Diktatur.

Bei deskriptiven Titeln wie *Wandeling* und *De Wandeling* wird der Vorgang, das Spaziergehen, betont. Wegen der homonym klingenden Namen wird auch der Bezug zum Wanderer von Friedrich hervorgehoben. Die romantische Vorlage, Titel und Motiv sind hier eigentlich auf den ersten Blick im Einklang; der Bruch entsteht erst durch das Wissen um Hitler und die Personendarstellung. Der Titel trägt zur Entstehung des Bruchs bei.

In einem Gespräch mit Reust äußert sich Tuymans über die Wahl der Werktitel:

Hinter der Nennung eines Titels steht die Idee, sich nicht einzuschließen, sondern im Gegenteil sich unheimlich zu öffnen, so daß alle Betrachter die Gelegenheit erhalten, ihre eigene Sicht auf das Bild zu entwickeln.<sup>252</sup>

Demnach werden die Werktitel von Tuymans offensichtlich bewusst als Kommunikationselement zwischen Werk und Rezipient eingesetzt. Sie markieren die unmittelbare Schaltstelle zwischen den beiden Medien Bild und Text. Einerseits können Titel die Betrachtung eines Bildes um neues Wissen erweitern, andererseits auch den Blick einengen. Für die Bildaussage sind sie oftmals konstitutiv. Die augenfälligste Funktion des Bildtitels ist die Bezeichnung und damit die Identifikation des Dargestellten, das er benennt. In Tuymans' Werken sind die Titel mitunter sehr konkret und geben dem Bild eine zusätzliche Dimension, die den Inhalt jedoch gleichzeitig einengt. Tuymans verwendet aber auch abstrakte Bildtitel, wie

---

<sup>251</sup> GASS 2011b, S. 71.

<sup>252</sup> Tuymans, zitiert nach REUST 1996, S. 333f.

zum Beispiel *Die Zeit* oder *Wandeling*, die nur durch weitere Hintergrundinformationen und somit andere Paratexte verständlich werden. Die Titelgebung erweitert die darstellerische Dimension, die „vom Künstler eingesetzt [wird], um Aspekte zu transportieren und Gedanken in eine bestimmte Richtung zu lenken“.<sup>253</sup> Den Titeln kommt folglich eine sinnstiftende Funktion zu,<sup>254</sup> sie geben Hinweise auf die jeweilige Interpretationsrichtung. Dennoch: „[D]ie intellektuelle Hauptarbeit muss der Betrachter leisten – wenn er sich nicht auf die malerische Oberfläche beschränken will“.<sup>255</sup>

### 3.4.2. Äußerungen des Künstlers und Kenntnis der Vorlagen

Bei manchen Bildern von Tuymans reichen weder die dargestellten Motive noch die Ergänzungen durch die Titel aus, um die Sujets zu erkennen und verstehen zu können. Hier kommen Paratexte der anderen Art zum Tragen und helfen bei der Identifikation der Themen. Zu diesem Zweck können von Genette als solche bestimmte Epitexte zur Analyse hinzugezogen werden. Helen Molesworth räumt ein, dass sie für das Verständnis manchmal auf die zahlreichen Interviews, auf Essays, die häufig Ausstellungen begleiten sowie auf persönliche Gespräche mit dem Künstler angewiesen sei.<sup>256</sup> Oft sind gute Kenntnisse der Vorlagen und deren Kontexte entscheidend, um die intendierten Dimensionen hinter den Gemälden entschlüsseln zu können. Dies trifft zumindest auf die Werke zu, deren Titel das Dargestellte nicht ausreichend deutlich benennen.

Der Gebäudekomplex, der in *Our New Quarters* zu sehen ist, verbleibt zunächst in der Anonymität und ohne außergewöhnliche Bedeutung, sofern kein Verweis auf die örtliche Einordnung der Quartiere oder die Postkarte folgt, die Tuymans als Vorlage diente. Erst mit dem Wissen, dass *Our New Quarters* eine Szenerie aus dem KZ Theresienstadt zeigt, vermögen sich für den Betrachter die Abgründe hinter dem Bild zu entfalten. Hier wird auf reduzierte Weise ein Ort dargestellt, an dem viele

---

<sup>253</sup> HAMED 2005, S. 4.

<sup>254</sup> Ebd.

<sup>255</sup> HAASE 2012, S. 141.

<sup>256</sup> MOLESWORTH 2011, S. 20.

Menschen leiden und sterben mussten. In seinem Text „Disenchantment“,<sup>257</sup> der zunächst im Katalog zu einer Einzelausstellung in der Kunsthalle Bern und später in Loocks Monographie publiziert wurde,<sup>258</sup> benennt Tuymans Hintergründe zu vielen der präsentierten Werke. So verweist er gleich zu Beginn seiner Ausführungen zu *Our New Quarters* auf die Vorlage des Gemäldes, „ein Photo des Innenhofs von Theresienstadt, unter das ein Häftling «Our New Quarters» geschrieben hatte.“<sup>259</sup> Entgegen der hier getätigten Aussage, das Gemälde beziehe sich auf eine Fotografie, hat sich in der Rezeption von *Our New Quarters* die Ansicht durchgesetzt, dass es sich nicht um ein Foto, sondern um eine Postkarte handele.<sup>260</sup> So nennt Loock in seinem Beitrag zur Tuymans-Monographie eine Postkarte aus Theresienstadt als Quelle, die der Künstler in einem Buch illustriert gesehen habe.<sup>261</sup> Dass die Postkarte im *Buch des Alfred Kantor* zu finden ist, betonte wahrscheinlich erstmalig Alison Gass in ihrer Beschreibung und Interpretation von *Our New Quarters* im Zuge der großen Retrospektive in Nordamerika und Belgien.<sup>262</sup> In späteren Interviews nannte auch Tuymans schließlich die Abbildung in Kantors Buch als Vorlage.<sup>263</sup> Die genaue Quelle und die Kenntnis der konkreten Vorlage scheinen Tuymans für die Betrachtung nicht essentiell zu sein, sonst hätte er wohl bereits in seinem früheren Text auf Kantor und dessen Buch verwiesen. Vielmehr scheint für ihn die Information bezüglich des Ortes zu überwiegen, betont er doch ausdrücklich das Lager in Theresienstadt, das den Nationalsozialisten zur Maskierung der Vernichtungslager diente.<sup>264</sup>

Wie zu *Our New Quarters* äußert sich Tuymans auch in Bezug auf *Schwarzheide* eher vage. Er nennt zwar Zeichnungen von Häftlingen, die während des Zweiten Weltkriegs in Lagern angefertigt wurden, lässt aber offen, woher diese Quellen stammen.<sup>265</sup> Stattdessen bezieht er sich auf Anekdoten, die kaum zu verifizieren sind.

---

<sup>257</sup> Bereits der Titel dieses Beitrags ist aussagekräftig, denn „disenchantment“ bedeutet ins Deutsche übersetzt Entzauberung. Darauf aufbauend kann angenommen werden, dass Tuymans der Ansicht ist, durch Erklärungen seine Werke in ihrer Wirkung teilweise einzuschränken.

<sup>258</sup> Der Text wurde im Ausstellungskatalog 1992 auf Deutsch publiziert und in der 1996 in Erstauflage erschienenen Monographie ins Englische übersetzt. In der vorliegenden Arbeit wird dieser Text von Tuymans nach der zuerst veröffentlichten, deutschsprachigen Version zitiert.

<sup>259</sup> TUYMANS 1992, S. 12.

<sup>260</sup> Vgl. u.a. DEXTER 2004, S. 23, SCHENK-SORGE 2001, S. 334 oder KÖHLER 2001, S. 6; außerdem wird eine Postkarte als Vorlage auch in dem Begleitheft zur Ausstellung im K21 in Düsseldorf 2004/2005 genannt, siehe JANSEN/SCHÜLLER 2004, unpaginiert (Nr. 04).

<sup>261</sup> LOOCK 2003, S. 55f.

<sup>262</sup> GASS 2011a, S. 68.

<sup>263</sup> Vgl. DITTMAR 2011; TUYMANS 2012, S. 110.

<sup>264</sup> BAMBERG 2007, S. 21.

<sup>265</sup> TUYMANS 1992, S. 13.

Dennoch lenkt Tuymans durch den Bezug auf solche Zeichnungen und ihren Entstehungsort die Rezeption des Betrachters. Ohne diese Auskunft könnte der Betrachter das Gemälde nur schwer mit einem Arbeitslager in Verbindung bringen. Einzig der Titel des Werks, der auf einen Ort verweist, an dem sich einst ein solches befand, gibt noch einen weiteren Hinweis.

Ähnlich verhält es sich mit *Wiedergutmachung*, einer Arbeit, zu der Tuymans sich in „Disenchantment“ ebenfalls äußert.<sup>266</sup> Er habe eine TV-Dokumentation über Experimente an eineiigen Zwillingen während des Zweiten Weltkriegs gesehen:

Es waren Zigeunerkinder, die bis heute die ihnen zustehenden Wiedergutmachungszahlungen nicht erhalten haben, weil der Mann, der für die Auszahlung verantwortlich war, selbst als Arzt in einem Konzentrationslager gearbeitet hat. 1989 ist dieser Arzt gestorben, und in seinem Schreibtisch hat man Photographien von Händen und Augen gefunden.<sup>267</sup>

Anhand dieser Ausführungen lässt sich der Werkstitel verstehen, außerdem werden die beiden Tafeln der Arbeit verständlich. Auf beiden Gemälden sind demnach die Aufnahmen dieser Experimente in abstrahierter Form zu erkennen. Eine Abbildung der Augen-Aufnahmen wurde zum ersten Mal in dem von Helen Molesworth und Madeleine Grynsztejn herausgegeben Katalog zur zweiten Retrospektive abgedruckt.<sup>268</sup> Mithilfe dieser Abbildung und Tuymans' Aussage über den Namen der Regisseurin, Katrin Seybold, konnte die Dokumentation schließlich aufgefunden gemacht werden. Darin werden die Aufnahmen jedoch nicht in Zusammenhang mit den Experimenten in Konzentrationslagern gebracht. Sie entstanden im Zuge von Arbeiten einer Forschungsstelle, die zu Dokumentationszwecken zahlreiche Fotografien von Sinti und Roma anfertigte.<sup>269</sup> Die tatsächliche Intention hinter den Aufnahmen wird in der Literatur zu *Wiedergutmachung* nicht erwähnt. Stattdessen ist immer wieder von grausamen Experimenten die Rede. Zum Teil wird auf Joseph Mengele und dessen menschenverachtende Versuche an Lagerinsassen verwiesen. Hierin zeigt sich bei einer unkritischen Übernahme der Informationen, die Tuymans selbst liefert, eine Steigerung der inhaltlichen Bezüge. Diese könnten beim Betrachter gemessen daran, auf was sich die Aufnahmen wirklich beziehen,

---

<sup>266</sup> Siehe TUYMANS 1992, S. 25.

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> Siehe MOLESWORTH/GRYNSZTEJN 2011, S. 85; hier wird zwar ein Standbild mit den Aufnahmen der Augen gezeigt, aber es wird keine genaue Angabe zur Dokumentation gemacht. Es findet sich lediglich der Verweis darauf, dass sich die Abbildung im Besitz von Luc Tuymans befindet.

<sup>269</sup> LUCHTERHANDT 2007, S. 325.

Phantasmen über bestimmte Gräueltaten während des Holocaust hervorrufen. Aus Fotografien, die einer Erfassung bestimmter Merkmale dienten, werden für den Betrachter Aufnahmen von grausamen Experimenten, die in Auschwitz durchgeführt wurden. Eine Steigerung inhaltlicher Bezüge kann auch bei *Recherches* erfolgen: Ohne die Hintergrundinformationen, Tuymans habe in der Gedenkstätte in Buchenwald einen Lampenschirm aus Menschenhaut, den Zahn eines Lagerinsassen oder in Auschwitz eine Vitrine mit aus Haaren der Opfer gefertigten Objekten gesehen,<sup>270</sup> bleiben die dargestellten Motive harmlos und gewöhnlich. Wie bei *Wiedergutmachung* erfolgte in der Forschung auch bei *Recherches* bisher keine Verifizierung der Quelle. Es gibt bis dato keinen Beitrag, der deutlich macht, dass der Lampenschirm, auf den sich Tuymans bezieht, nicht aus menschlichen Überresten hergestellt wurde. Der Mythos des Lampenschirms aus Menschenhaut wird zugunsten einer inhaltlichen Aufladung des Motivs aufrechterhalten.<sup>271</sup>

Entscheidende Anstöße für Interpretationsmöglichkeiten liefert Tuymans auch zu Werken wie *Wandeling*, *De Wandeling* und *Der Architekt*. Erst mithilfe seiner Verweise darauf, dass er auf Fotografien zurückgegriffen habe, die Hitler oder Speer zeigen, können die identitätslosen Figuren mit diesen Personen in Verbindung gebracht werden. Am stärksten beeinflusst das Wissen um die Vorlage zu *Der Architekt* den Betrachter und dessen Sichtweise auf das Gemälde. Erst durch den Hinweis auf den Ursprung der Quelle, den Privatfilm Speers und die Identität des Skifahrers, eröffnet sich dem Betrachter die Möglichkeit, die Figur als Speer zu sehen. Die Bedeutung der Filmaufnahmen wird auch durch die Auslegung von *Der Architekt* durch Eugen Blume erkennbar.<sup>272</sup> Ohne zu wissen, dass die ursprüngliche Quelle ein Film ist, könnte er seine Interpretation nicht auf diese Weise entwickeln. Sie ist nur durch den Bezug auf den Film als Medium und die Entstehung des Materials sinnvoll.

---

<sup>270</sup> Vgl. TUYMANS 1992, S. 19; an anderer Stelle gibt Tuymans an, dass *Recherches* nach Fotos gemalt wurde, siehe HELFENSTEIN 1997, S. 30; im Begleitheft zur Düsseldorfer Ausstellung wird eine Fotografie von einem „Wohnzimmer eines ranghohen Nazis mit einem aus Menschenhaut gefertigten Lampenschirm“ als Vorlage des ersten Gemäldes genannt, JANSEN/SCHÜLLER 2004, unpaginiert (Nr. 12).

<sup>271</sup> Bezüge zu einem Lampenschirm aus Menschenhaut werden u.a. hergestellt bei MOLESWORTH 2011, S. 23, DEXTER 2004 S. 22 und KUIJKEN 1992, S. 182. Dabei würde es vermutlich ausreichen, zu betonen, dass Tuymans diesen Lampenschirm unter den Voraussetzungen der damaligen Bezeichnung und damit in gerechtfertigtem Glauben an die Materialität des Exponats malte, also nicht bewusst falsche Informationen verbreitete.

<sup>272</sup> BLUME 2001, S. 18.

Eine besondere Stellung in Tuymans' malerischem Œuvre und beim Rückgriff auf Quellen und Vorlagen nimmt *Die Zeit* ein. Das Porträt, das den Schlusspunkt der Arbeit bildet, sticht besonders durch seine technische Ausführung hervor: Es ist die einzige Arbeit in diesem Kontext, die nicht ausschließlich mit malerischen Mitteln gefertigt wurde, sondern eine Collage enthält. Tuymans ließ sich von der Vorlage nicht nur inspirieren, er band sie direkt in das Werk mit ein. Somit wird dem Rezipienten bereits beim Betrachten der Rückgriff auf etwas zuvor bereits Vorhandenes deutlich. Er wird durch den ausgeschnittenen – eben nicht gemalten – Kopf auf die Verbindung von etwas schon Existierenden, dem Ausschnitt aus einem Magazin, mit einer Neuschöpfung, der Malerei, aufmerksam gemacht. Woraus Tuymans das Konterfei Heydrichs entnahm, wurde spätestens 2001 durch die Ausstellung „Signal“ im Hamburger Bahnhof in Berlin deutlich. Im begleitenden Katalog äußert Tuymans, dass der Ausschnitt aus dem NS-Propagandamagazin *Signal* stammt.<sup>273</sup> Zusätzlich ist im Katalog die unbearbeitete Vorlage zu finden.<sup>274</sup> Seitdem wurde auch in anderen Veröffentlichungen auf die Quelle verwiesen.<sup>275</sup> Der Bezug zu diesem Magazin aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs steigert die Bedeutung der verwendeten Collage. Schließlich wird deutlich, dass ein Überrest, ein Artefakt aus dieser Zeit mit ins Werk integriert wurde. Die fiktive Darstellung im Gemälde erhält durch die Einbindung des Ausschnitts einer zeitgenössischen Publikation Realitätsgehalt. Bereits durch den Hinweis Tuymans' auf die dargestellte Person wird das Gemälde – und mit ihm auch die gesamte vierteilige Arbeit – inhaltlich bereichert. Es entstehen neue Sichtweisen.

Eine inhaltliche Aufladung von *Die Zeit* findet auch dadurch statt, dass Tuymans die beiden weißen Formen, die auf der dritten Tafel zu sehen sind, als „Spinattabletten“ bezeichnet. Die mimetisch nicht eindeutig zu entziffernden Formen werden erst durch die Bezeichnung von Tuymans lesbar. Seine Erklärung, die Tabletten sehen harmlos aus, seien aber von den Nationalsozialisten entwickelt worden, enthält eine latente Anspielung darauf, dass die Tabletten eben nicht harmlos gewesen seien. In vielen Beschäftigungen mit *Die Zeit* wird der Begriff „Spinattabletten“ ohne den Versuch einer näheren Definition unkritisch

---

<sup>273</sup> TUYMANS 2001, S. 2.

<sup>274</sup> Siehe SIGNAL 2001, S. 13.

<sup>275</sup> Vgl. u.a. KÖHLER 2001, S. 7, REUST 2003, S. 183 und PEIFFER 2011a, S. 75.



aufgegriffen.<sup>276</sup> Lediglich der Kontext ihrer Entwicklung im Nationalsozialismus scheint hier von Bedeutung zu sein, ihr Zweck wird nicht untersucht.

Tuymans' Aussagen zu seinen Werken und der damit häufig einhergehende Einbezug der Vorlagen sind für die Rezeption der Arbeiten von großer Bedeutung. Sie machen oftmals den Bildinhalt umfassender begreifbar.

Tuymans' ergänzender Diskurs, der ansonsten unzugängliche Informationen zu den Gemälden hinzufügt [...] ist ein Zeichen der Unzugänglichkeit indexikaler und ikonischer Repräsentation, ein Hinweis auf symbolische Unvollständigkeit von Tuymans' Arbeiten, und daher strukturell notwendig, um sie zu vervollständigen.<sup>277</sup>

Loock vertritt hier die Ansicht, die Aussagen von Tuymans zu seinen Arbeiten seien Anzeichen von Unzugänglichkeit und Unvollständigkeit. Als bewusste Steuerung der Wahrnehmung durch den Betrachter und damit als Eingriff in die Rezeption seiner Arbeiten verstanden sind sie jedoch funktional.<sup>278</sup> Das dadurch erzeugte Spannungsverhältnis zwischen reduzierter Darstellung und immanenten wie ergänzenden Deutungshinweisen ist ein Charakteristikum der hier vorgestellten Arbeiten Tuymans', das die Interpretationen bereichert.

### 3.4.3. Ausstellungen und Begleitmaterialien

Neben den Werktiteln und den Aussagen des Künstlers und den daraus resultierenden Kenntnissen der Vorlagen und Kontexte spielen auch Ausstellungen eine entscheidende Rolle bei der Vermittlung der Bildinhalte. Hierbei sind folgende Bereiche zu beachten: die Hängung der Werke, die Ausstellungstitel, die Einbindung von Wandtexten, die Gestaltung der Ausstellungskataloge sowie deren inhaltliche Ausrichtung und die Begleitmaterialien wie Informationsbroschüren oder Audio-Guides.

In der Ausstellung „Wenn der Frühling kommt“ im Haus der Kunst in München wurden dem bis dahin größten Gemälde von Tuymans, *Still-life*, das ihm zufolge „in seinen Ausmaßen eigentlich nichts zeigt“,<sup>279</sup> die vier kleinformatischen Tafeln von *Die Zeit* gegenübergestellt. „Das betonte, dass *Die Zeit* eine größere Monumentalität

---

<sup>276</sup> Vgl. u.a. HOPTMAN 2000, S. 129, BERG 2005, S. 111, KOERNER 2011, S. 35 und PEIFFER 2011, S. 75.

<sup>277</sup> LOOCK 2003, S. 42 sowie S. 44 (Übersetzung des Verfassers).

<sup>278</sup> JOCKS 2004, S. 328.

<sup>279</sup> TUYMANS 2012, S. 120.

hat als das großformatige Stillleben“, so Tuymans.<sup>280</sup> Wie dieses Beispiel zeigt, können unterschiedliche Arbeiten durch ihre Hängung Einfluss aufeinander ausüben. Dies gilt nicht nur für Arbeiten unterschiedlicher Größen und thematischer Ausprägung. Besonders Werke, die sich inhaltlich mit derselben übergeordneten Thematik befassen, beeinflussen sich gegenseitig. An dieser Stelle der Ausstellung wurde zur thematischen Unterstützung unter anderem auch die TV-Dokumentation *Das falsche Wort* von Katrin Seybold und damit auch die Vorlage zu *Wiedergutmachung* gezeigt.<sup>281</sup>

In der Brüsseler Retrospektive hing *Die Zeit* gegenüber von *Schwarzheide*, *Our New Quarters* und *Wiedergutmachung*. In diesem Raum wurden alle Arbeiten aus den 1980er Jahren über den Holocaust präsentiert, die in der Ausstellung zu sehen waren (Abb. 34). Auch wenn Tuymans eine bewusste Entscheidung gegen einen Audio-Guide traf und hier keine erklärenden Wandtexte im Raum vorhanden waren,<sup>282</sup> konnten sich die Gemälde dennoch gegenseitig beeinflussen. So könnten den Betrachtern beispielsweise durch Vorkenntnisse bereits bekannt sein, dass sich Tuymans in mindestens einer der Arbeiten in diesem Raum mit der Thematik des Nationalsozialismus und des Holocaust beschäftigt. Infolgedessen könnten die Besucher mitunter auch die restlichen Bilder in dieser Sektion vor diesem Hintergrund betrachten und zu neuen Schlüssen kommen. Zusätzlich war es aber auch ohne Vorwissen in dieser Ausstellung möglich, von den Hintergründen der Gemälde zu erfahren. In vielen Räumen lagen Ausstellungskataloge aus, die alle ausgestellten Werk zumindest knapp thematisierten und als Paratexte informativ ergänzten (Abb. 35). In den darin enthaltenen kurzen Beiträgen wird der Hintergrund zu der jeweiligen Arbeit meist genannt. Interessierten Besuchern stand also die Möglichkeit offen, sich zu informieren. In einem anderen Raum der Ausstellung befand sich *Der Architekt* zusammen mit *Himmler*. Bereits die Gegenüberstellung von *Himmler*, dessen Titel das Werk semantisch auflädt, und *Der Architekt* lässt auf eine inhaltliche Nähe der beiden Arbeiten schließen. Zudem war ein Wandtext

---

<sup>280</sup> TUYMANS 2012, S. 120.

<sup>281</sup> Ebd., S. 105.

<sup>282</sup> Tuymans in Bezug auf das Fehlen eines Audio-Guides und die Einschränkung vermittelnder Wandtexte, zitiert nach DITTMAR 2011: „[Ich muss] wissen, was ich male, worum es geht. [...] Es ist nicht notwendig, dass der Besucher das weiß, er kann es wissen, er kann nachfragen. Deshalb habe ich bei dieser Station der Ausstellung dafür gesorgt, dass wir keinen Audio-Guide haben. Es gibt zwar Erklärungen, aber nicht zu viel. Wichtig ist, dass man guckt.“

vorhanden, der die Hintergründe, die Identität des Skifahrers und die Vorlagen knapp beschrieb.

Die Einbindung von Wandtexten ist heutzutage in Ausstellungen gängig, auch das Bereitstellen von Ansichtsexemplaren der Kataloge ist verbreitet. Anders verhält es sich mit der Produktion ausführlicher Informationsbroschüren. Für die von Julian Heynen gemeinsam mit Luc Tuymans konzipierte Ausstellung im K21 in Düsseldorf wurde extra ein Begleitheft entworfen, das sich die Besucher am Eingang der Ausstellung mitnehmen konnten.<sup>283</sup> Zu jedem der ausgestellten Werke ist ein kurzer Text vorhanden, der eine Beschreibung der jeweiligen Arbeit enthält und darüber hinausgehend einige weitere Anregungen und Hinweise bietet. Den Besuchern sollte mithilfe des Begleithefts die Möglichkeit gegeben werden, Hintergründe zu erfahren und Anregungen aufnehmen zu können. Ebenso sollte aber gewährleistet sein, dass dem Betrachter genügend Spielraum bliebe, um eigene Gedanken zu den Werken entwickeln zu können.<sup>284</sup> Zwar war Tuymans nicht an der Entstehung der Texte direkt beteiligt, lieferte den Autoren aber Informationen, die sie in die Beiträge integrieren konnten.<sup>285</sup> Trotzdem war Tuymans nicht erfreut über eine solche Vermittlung:

Das wurde verlangt. Das verlangen sie immer. In der Tüte wollten sie große Wandtexte machen. Das ist total doof. Da sehen die Leute: "Ah, da ist ein Rechteck", dann laufen sie darauf zu: "Ah, das ist ein Text, ich kann es lesen". Aber auf die Bilder schauen sie nicht.<sup>286</sup>

Tuymans' Skepsis drückt sich vornehmlich gegenüber visuellen Elementen in Ausstellungen aus. Er empfindet sie als Konkurrenz zu seinen Arbeiten, da sie die Aufmerksamkeit von der Betrachtung der Bilder ablenken könnten.

Eine andere Hilfestellung bei der Vermittlung der Hintergründe von Werken und Ausstellungen bietet ein Ausstellungskatalog. Ein besonderes Beispiel hierfür ist der Begleitkatalog zur „Signal“-Ausstellung im Hamburger Bahnhof in Berlin. Die Gestaltung des Katalogs verweist noch stärker als der Titel der Ausstellung auf eine

---

<sup>283</sup> Für hilfreiche Informationen zu dem Begleitheft sowie für die Bereitstellung eines Exemplars sei an dieser Stelle Peter Schüller, Mitarbeiter der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und einer der beiden Autoren des Hefts, gedankt. Schüller erklärte in einem Gespräch mit dem Verfasser am 29. Mai 2012 in Düsseldorf, dass am Beginn des Ausstellungsrundgangs neben einem Durchgang zwei Auslagen aufgestellt wurden, auf denen sich die Begleithefte befanden. Diese konnten von den Besuchern mit durch die Ausstellungsräume und nach Hause genommen werden.

<sup>284</sup> So Schüller im Gespräch.

<sup>285</sup> Ebd.

<sup>286</sup> Tuymans, zitiert nach DITTMAR 2011.

Quelle von Tuymans, aus der er einige Ideen für Arbeiten über den Holocaust und die NS-Zeit schöpfte. Der Katalog wurde, wie von Tuymans vorgesehen, bewusst nach dem Vorbild des gleichnamigen NS-Propagandamagazins gestaltet.<sup>287</sup> Er weist mehrere Ähnlichkeiten zum Original auf (Abb. 36 und Abb. 37). Das auffälligste Merkmal stellt das Layout dar. Das Deckblatt ähnelt dem Original sehr stark. So wurde das Logo des Magazins, der Schriftzug „Signal“, in derselben Schriftart und Farbkombination übernommen und mit identischer Ausrichtung an gleicher Stelle platziert. In der unteren, rechten Ecke befindet sich wie beim Originalmagazin ein kreisrunder, roter Aufkleber, der ursprünglich kurze Informationen zum Inhalt bot. Beim Ausstellungskatalog ist hier „Devant une vieille maison“ zu lesen. Dieser Satz könnte auf das Gebäude bezogen werden, das auf dem Cover zu sehen ist, nämlich das Haus der Wannsee-Konferenz.<sup>288</sup> Auch der rote Streifen auf der linken Seite samt einer Auflistung der ursprünglichen Verkaufspreise des Magazins findet sich auf dem Ausstellungskatalog wieder. Dem oberen Abschnitt des roten Randes ist dabei nicht das Ausstellungsdatum zu entnehmen, wie vielleicht angenommen werden könnte. Hier ist zu lesen: „Signal • Numero 7 • 1944“. Auf diese Weise wird der Eindruck vermittelt, das Heft wäre tatsächlich eine Ausgabe des Propagandamagazins. Neben der Gestaltung des Deckblatts sind auch im Innenteil einige Bezüge zu *Signal* zu erkennen. Die Katalogbeiträge umfassen – wie es auch für ein Magazin typisch wäre – jeweils nur wenige Seiten. Dominiert wird der Inhalt des Hefts von Bildern, sowohl von Abbildungen der Werke von Tuymans als auch von Nachdrucken der Werbeanzeigen, die einst in *Signal* veröffentlicht wurden. Außerdem ist ein einseitiger Auszug aus dem Protokoll der Wannsee-Konferenz enthalten, der den technokratischen Sprachduktus der Nationalsozialisten vor Augen führt.<sup>289</sup>

Im Grunde genommen war der Katalog dermaßen aggressiv sozusagen, dass er viel aggressiver war als die Ausstellung selbst im Hamburger Bahnhof. Das Heft war dann nach zwei Wochen vergriffen und man hat es nicht erlaubt, es wieder zu drucken.<sup>290</sup>

Ergänzend zur Ausstellung und dem Katalog gab es ein Rahmenprogramm, in dem Filme von Hans Jürgen Syberberg – unter anderem *Hitler. Ein Film aus Deutschland* – gezeigt wurden. Zusätzlich fand eine Konferenz im Hamburger Bahnhof und eine

---

<sup>287</sup> TUYMANS 2012, S. 121.

<sup>288</sup> KAMPE 2001, S. 22.

<sup>289</sup> Siehe SIGNAL 2001, S. 30.

<sup>290</sup> Tuymans, zitiert nach TUYMANS 2012, S. 121.

daran anschließende Diskussionsveranstaltung im Haus der Wannsee-Konferenz statt,<sup>291</sup> an der auch Holocaust-Überlebende teilnahmen.<sup>292</sup> Grundfrage der Konferenz war dabei, ob und wie Geschichte in Bildern – vor allem natürlich in Bezug auf Tuymans' Arbeiten – erfahrbar sei.<sup>293</sup>

Mittlerweile spricht sich Tuymans gegen eine Vermittlung der Bildinhalte und deren Hintergründe in Ausstellungen aus. Dennoch scheinen diese für ein besseres Verständnis seiner Gemälde unerlässlich zu sein. Tuymans' mitunter erheblicher Einfluss auf die Umsetzung von Ausstellungen, der sich zum Beispiel an der Einbindung nur weniger Wandtexte und dem Verzicht auf Audio-Guides in Brüssel offenbart, hat zur Folge, dass die Besucher anderweitig über die Hintergründe herangeführt werden müssen. So bleibt es die Aufgabe des Betrachters, selbst die zur Verfügung gestellten Ansichtsexemplare der Kataloge zur Hand zu nehmen und die passenden Artikel zu den Werken nachzuschlagen. Ergänzend gibt es auch durch Rahmenprogramme oft die Möglichkeit, Informationen zu den Werken oder Hintergründen einzuholen, sei es bei Filmvorführungen, Vorträgen oder Künstlergesprächen. Indem Tuymans sich oftmals selbst zu seinen Werken äußerte und weiterhin – wenn auch seltener – Kommentare zu ihnen abgibt, lenkt er nicht nur die Rezeption der Betrachter. Er greift damit auch in die Vermittlung in Ausstellungen ein, indem er beispielsweise Informationen bereitstellt, die in Wandtexten, Begleitheften oder Katalogbeiträgen aufgegriffen werden können. Diese Bezüge vermögen die Rezeption des Betrachters ebenso zu beeinflussen wie Rezensionen und Interviews in Zeitungen oder wie die Werktitel selbst. Übergreifend formuliert: Die Paratexte bilden auch im Rahmen einer Ausstellung einen Kommentar zu den eigentlichen Werken, indem sie ihnen Informationen hinzufügen, welche die Lektüre steuern können.

---

<sup>291</sup> JANZIG 2001, S. 84f.; REUST 2003, S. 196.

<sup>292</sup> TUYMANS 2012, S. 120.

<sup>293</sup> JANZIG 2001, S. 84.

## 4. Besondere Merkmale und Deutungsaspekte

### 4.1. Aufarbeitung der Vergangenheit – Entwicklungen und Diskurse in Wissenschaft und Gesellschaft seit den 1980er Jahren

Bisher wurde Tuymans' Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust nur aus dessen privaten Gründen heraus erklärt. In manchen Beiträgen wird Tuymans' familiärer Hintergrund, genauer sein Elternhaus, als Beweggrund genannt.<sup>294</sup> Aufgewachsen sei er mit häufigen Gesprächen über den Zweiten Weltkrieg und dessen Folgen,<sup>295</sup> da seine Mutter aus einer belgischen Familie stamme, die im Widerstand gegen die deutschen Besatzer engagiert gewesen sei, während sein Vater in den Niederlanden in einer mit den Nationalsozialisten kollaborierenden – oder sich zumindest nicht auflehrenden – Familie aufgewachsen sei. Diese familiäre Situation habe für Spannungen gesorgt und zu etlichen Diskussionen innerhalb der Familie geführt, die den Künstler beeinflussten.<sup>296</sup>

Der Zeitpunkt für Tuymans' Auseinandersetzung mit der Thematik fand bisher allerdings noch keine Erwähnung in Beiträgen zu seinen Werken. Genette bemerkt in seinen Ausführungen zum Begriff der Paratexte auch, es stehe fest, „daß das historische Bewußtsein der Epoche, in der ein Werk entstand, für dessen Lektüre selten ohne Belang ist.“<sup>297</sup> Schwerer als die sogenannten „faktischen Paratexte“ lässt sich der historische Kontext eines Werkes bestimmen. Dennoch gilt es laut Genette festzuhalten, „daß jeder Kontext als Paratext“ und folglich mit dem Werk gemeinsam wirkt.<sup>298</sup> Dieser Ansicht folgend sollten auch Tuymans' Bilder im Zusammenhang mit ihrer Entstehungszeit betrachtet werden. Der Aspekt, warum Tuymans sich in den 1980er Jahren verstärkt mit der Thematik auseinandersetzt, fehlt bisher in der Forschung. Gerade in dieser Zeit kann jedoch ein Umdenken sowie ein Umbruch in der belgischen Wissenschaft und Gesellschaft bemerkt werden. Bis zum Ende der 1970er Jahre wurde die NS-Zeit und die damit verbundene eigene Geschichte, die eigene Verbindung zum Nationalsozialismus und zum Holocaust, in Belgien nur geringfügig untersucht oder aufgearbeitet.<sup>299</sup> In der Öffentlichkeit war das Thema

---

<sup>294</sup> Vgl. SCHENK-SORGE 2001, S. 334; vgl. SPEARS 2010, S. 26.

<sup>295</sup> JOCKS 2001, S. 343.

<sup>296</sup> SPEARS 2010, S. 26.

<sup>297</sup> GENETTE 1989, S. 14f.

<sup>298</sup> Ebd., S. 14f.

<sup>299</sup> BEYEN 2004, S. 81; MEINEN 2009, S. 10f.

lange Zeit nicht präsent.<sup>300</sup> So spielten auch die Opfer des Holocaust in den Diskussionen um Entschädigungen kaum eine Rolle. Selbst in dem zu Beginn der 1960er Jahre zwischen Belgien und Deutschland im Rahmen der „Wiedergutmachung“ geschlossenen Abkommen hatten die Opfer der Nationalsozialisten keine hervorgehobene Stellung inne.<sup>301</sup> Im Gegensatz zu den Entwicklungen in Deutschland, Frankreich oder den Niederlanden rief selbst der Eichmann-Prozess 1961 keine stärker einsetzende öffentliche Wahrnehmung des Holocaust in Belgien hervor.<sup>302</sup> Das Ausbleiben einer Rezeption internationaler Entwicklungen in den 1970er Jahren, eine Aufarbeitung des Nationalsozialismus und seiner Auswirkungen in Europa eingeschlossen, erklärt Christoph Brüll mit den sich immer stärker zuspitzenden innerbelgischen Konfrontationen zwischen Flamen und Wallonen.<sup>303</sup> In der belgischen Öffentlichkeit änderte sich das Ausbleiben der Thematik, als die US-amerikanische TV-Serie *Holocaust* 1978/79 im belgischen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Sie erreichte einen neuen Quotenrekord.<sup>304</sup> Pionierarbeit auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Aufarbeitung der eigenen nationalen Vergangenheit leistete zudem der belgische Historiker Maxime Steinberg. Sein zwischen 1983 und 1987 publiziertes Werk *L'Étoile et le Fusil* gilt als Standardwerk für eine Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus und dessen Auswirkungen in Belgien.<sup>305</sup> Steinberg liefert in dem drei Bände umfassenden Werk eine Analyse der antijüdischen Politik der Besatzer und geht überdies auf die Beteiligung der belgischen Behörden und Kollaborateure ein. Des Weiteren untersucht Steinberg die Reaktion der Juden, den organisierten Widerstand gegen die Nationalsozialisten und beleuchtet die den Juden mitunter geleistete Hilfe der belgischen Bevölkerung.<sup>306</sup>

In Deutschland sorgte die als Historikerstreit bekannt gewordene Debatte um den gesellschaftspolitischen und historiographischen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit 1986/87 für Aufsehen. Auslöser des Historikerstreits war ein Artikel des Historikers Ernst Nolte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.

---

<sup>300</sup> BRÜLL 2008, S. 43; DOORSLAER 2003, S. 239.

<sup>301</sup> HELMBERGER 2006, S. 234f.

<sup>302</sup> BRÜLL 2008, S. 43f.

<sup>303</sup> Ebd., S. 44.

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> MEINEN 2009, S. 10.

<sup>306</sup> Vgl. hierzu STEINBERG, Maxime, *L'Étoile et le fusil*, Bd. 1: La Question juive 1940-1942, Brüssel 1983; ders., *L'Étoile et le fusil*, Bd. 2: Le Cent Jours de la déportation des Juifs de Belgique, Brüssel 1984; ders., *L'Étoile et le fusil*, Bd. 3: La Traque des Juifs, 1942-1944, Brüssel 1987. Für eine zusammenfassende, den neuen Forschungsstand berücksichtigende Darstellung vgl. ders., *La persécution des Juifs en Belgique (1940-1945)*, Brüssel 2004.

Nolte verglich darin den Holocaust mit den ihm vorausgegangenen Verbrechen in der Sowjetunion und sprach ihm seine Singularität ab.<sup>307</sup> Andreas Hillgruber, ebenfalls Historiker, teilte Noltes Sichtweise. Gegen diese Ansichten wandte sich als prominentester Kritiker der Philosoph Jürgen Habermas. Er kritisierte in einem Beitrag für *Die Zeit* Noltes und Hillgrubers Negation der Tatsache, dass der Holocaust einzigartig gewesen sei.<sup>308</sup> Unterstützung fand Habermas vor allem bei linksliberalen Sozialhistorikern wie Hans Mommsen, Heinrich August Winkler und Saul Friedländer.<sup>309</sup> Die Befürchtung von Habermas und weiteren Kritikern war es, dass die nationalkonservative Revision des Geschichtsbildes das Potential habe, gefährliche rechtsgerichtete Traditionen wieder zu beleben.<sup>310</sup> Im Nachhinein beschrieb Hans-Ulrich Wehler den Historikerstreit als „politischen Kampf um das Selbstverständnis der Bundesrepublik, um das politische Bewusstsein der Bürger“.<sup>311</sup>

Ungeachtet der Verbreitung eines solchen Geschichtsbildes durch Nolte und andere zeigen sich auch in den historischen Entwicklungen Indizien dafür, dass die Befürchtung einer nationalkonservativen Revision des Geschichtsbildes nicht gänzlich unbegründet war. Das lässt sich anhand von verstärkten Vorkommnissen mit rechtsradikalen Hintergründen in Deutschland seit Anfang der 1990er Jahre nachvollziehen.<sup>312</sup> Als Auftakt zu einer Serie ausländerfeindlicher Ausschreitungen können die rassistisch motivierten Übergriffe in Hoyerswerda im September 1991 angesehen werden.<sup>313</sup> In den folgenden zwei Jahren kamen bei Brandanschlägen mit rechtsextremistischem Hintergrund in Rostock Lichterfelde, Mölln und Solingen, die in den Medien öffentlichkeitswirksam thematisiert wurden, insgesamt acht Menschen ums Leben und über ein Dutzend weitere Personen erlitten teils lebensgefährliche Verletzungen.<sup>314</sup>

---

<sup>307</sup> BERGEN 2000, S. 149.

<sup>308</sup> GEISS 1988, S. 10.

<sup>309</sup> KNÄPPLE 2007, S. 239.

<sup>310</sup> Ebd.

<sup>311</sup> WEHLER 1988, S. 22.

<sup>312</sup> Mit dem Hinweis auf die fremdenfeindlichen Übergriffe und Anschläge in Deutschland zu Beginn der 1990er Jahre soll nicht darauf verwiesen werden, dass Tuymans sich mit seinen Arbeiten konkret auf diese Ereignisse beziehen würde. Die Intention der Nennung dieser Vorkommnisse ist es, die Entwicklungen der Zeit zu zeigen, die auch außerhalb Deutschlands Beachtung fanden und sich im Kontext der Beschäftigung Tuymans' mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust sowie deren Folgen befinden.

<sup>313</sup> KLEGER 2006, S. 15.

<sup>314</sup> Zum Ablauf der Ereignisse in Rostock-Lichterfelde siehe PRENZEL 2012, S. 20-23; für eine Darstellung der Vorkommnisse in Mölln siehe PREUB 2007; zum Brandanschlag in Solingen und dessen Nachwirkung siehe AKYÜN/SMOLTZYK 2003, S. 72f.



Angesprochen auf die genannten Entwicklungen vor allem in Belgien seit den 1980er Jahren und auf die Frage, ob seine Werke als Reaktion auf einen gewissen Zeitgeist zu verstehen seien, äußert Tuymans die Ansicht, „dass sich gewisse Dinge anreichern“.<sup>315</sup> Dabei bezieht er sich konkret auf eine Dokumentationsreihe von Maurice De Wilde aus den 1980er Jahren über Belgien im Zweiten Weltkrieg und die Kollaboration von Flamen mit den Nationalsozialisten. In dieser habe er den Ausschnitt aus dem Privatfilms Speers gesehen, den er in *Der Architekt* künstlerisch verarbeitete. Als weitere Einwirkung nennt Tuymans eine Filmreihe, die zwischen 1972 und 1980 entstand:

Was auch ein wichtiger Einfluss war damals, wenn Sie über Zeitgeist reden, ist die Trilogie von Hans Jürgen Syberberg: Zuerst *Ludwig II.*, dann *Karl May*, der am Ende auch sagt: „Wehe, wenn der Falsche kommt“ – einer der bevorzugten Schriftsteller von Hitler – und dann letztendlich *Hitler – ein Film aus Deutschland*.<sup>316</sup>

Nicht nur in den 1980er Jahren, auch ab Anfang der 1990er Jahre kam es, hervorgerufen durch die Wahlerfolge der rechtskonservativen Partei *Vlaams Blok*, in Belgien zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit.<sup>317</sup> Zusätzlich zu den innerpolitischen Entwicklungen, den Spannungen zwischen Flandern und Wallonen, wurde der Völkermord in Ruanda zum „Auslöser und zum Kontext neuer Debatten um Genozide im 20. Jahrhundert“.<sup>318</sup> Wie Brüll bezüglich des Umgangs mit dem Holocaust in Belgien am Ende des 20. Jahrhunderts feststellt, geriet die belgische Kolonialvergangenheit in einen engen Zusammenhang mit der Kriegsvorgangenenheit und somit auch mit dem Holocaust.<sup>319</sup>

Vor diesem politischen und gesellschaftlichen Hintergrund sind auch Tuymans' Beitrag zur 49. Biennale in Venedig *Mwana Kitoko – Beautiful White Man* und seine *Heimat*-Serie aus dem Jahr 1995 zu sehen.<sup>320</sup> Befasste sich Tuymans bei *Mwana Kitoko* mit der Kolonialgeschichte seines Heimatlandes, setzte er sich im Fall von *Heimat* mit dem Nationalverständnis der Flamen auseinander. Da im Verlauf der aktuellen politischen Situation in Belgien der Holocaust spezifische Deutungen und

---

<sup>315</sup> TUYMANS 2012, S. 108.

<sup>316</sup> Ebd., S. 109.

<sup>317</sup> BRÜLL 2008, S. 44f.; zum politischen Aufstieg der Partei *Vlaams Blok*, die aktuell den Namen *Vlaams Belang* trägt, siehe REUTER, Gerd, *Rechtspopulismus in Belgien und den Niederlanden. Unterschiede im niederländischen Sprachraum*, Wiesbaden 2009, S. 194f.

<sup>318</sup> BRÜLL 2008, S. 44.

<sup>319</sup> Ebd.

<sup>320</sup> Vgl. LOOCK 2003, S. 87f., REUST 2003, S. 204 sowie S. 210 und TUYMANS 2012, S. 108.

Funktionalisierungen erfuhr,<sup>321</sup> können Tuymans' Arbeiten, die 1998 in der Berliner Galerie Gebauer unter dem Ausstellungstitel *Der Architekt* präsentiert wurden, mit diesen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Verbindung gebracht werden. Neben dem titelgebenden Gemälde wurden hier unter anderem *Himmler* und *Parachutisten* gezeigt.

Tuymans' Arbeiten, die sich mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust auseinandersetzen, entstehen, wie hier gezeigt werden sollte, vornehmlich zu Zeitpunkten, in denen die Zeit des Nationalsozialismus, der Zweite Weltkrieg und der Holocaust sowie die Vergangenheit in Belgien besonders beleuchtet werden und an Relevanz gewinnen – sowohl in den 1980er als auch in den 1990er Jahren. Sie sind nicht von ihrer jeweiligen Gegenwart losgelöst, sondern vielmehr in ihrem Kontext zu sehen. Durch seine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust erweitert Tuymans die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurse um die Frage, was erinnert wird und wie dieser Erinnerungsprozess verläuft. Zudem regt Tuymans bei den Rezipienten eine Auseinandersetzung mit diesen wichtigen Themen an.

## **4.2. Theorie der Leerstelle und Bedeutung der Leere**

### **4.2.1. Zum Begriff der Leerstelle**

In der Rezeption von Tuymans' Werken, die den Nationalsozialismus sowie den Holocaust thematisieren, tauchen häufig Begriffe auf, die auf etwas Fehlendes verweisen. So ist von Lücken im Bild, leeren Räumen, Auslassungen, Entzogenheit oder Leerstellen die Rede.<sup>322</sup> Berg führt beispielsweise aus, dass Tuymans das „Erscheinungsvokabular aus relativer Leere [...] als notwendige Voraussetzung“ nutze, um die Bilder mit einem „oft düster konnotierten Kontext sozusagen aus der Lücke heraus, die sie selbst bilden, begreifbar zu machen“.<sup>323</sup> Nach Berg drückt sich die Inszenierung des Schreckens in den Leerstellen aus.<sup>324</sup> Heynen sieht in der Leere in Tuymans' Werken eine „spezielle Form der bildlichen Erkenntnis“.<sup>325</sup>

---

<sup>321</sup> BRÜLL 2008, S. 44.

<sup>322</sup> Vgl. u.a. BERG 2005, S. 115, DEXTER 2004, S. 19, HAASE 2012, S. 143, JOCKS 2004, S. 328, REUST 2000, S. 148, RUYSEVELT 1994, S. 28 und SCHENK-SORGE 2001, S. 334.

<sup>323</sup> BERG 2004, S. 197.

<sup>324</sup> BERG 2003, S. 14.

<sup>325</sup> HEYNEN 2004, S. 14.

Bei den Nennungen von Begriffen wie Leere und Leerstelle oder den Relationen zu ihnen fehlt in der Rezeption um Tuymans ein direkter Bezug zu einer theoretischen Grundlage. Meist wird lediglich oberflächlich darauf verwiesen, dass in den Werken etwas fehlt, wie beispielsweise Opfer oder ein Gesicht. Auf die theoretischen Ansätze und Bedeutungen der Leerstelle in einem übergeordneten theoretischen Zusammenhang wird kaum verwiesen. Dies gilt es insofern nachzuholen, als sich auf verschiedene Weise verankerte Leerstellen in Tuymans Werken hinsichtlich seiner Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust finden lassen, die von Bedeutung für das Verständnis seiner Arbeiten sind.

In seiner Theorie über literarische Kunstwerke greift der polnische Philosoph Roman Ingarden bereits 1931 das Fehlen bestimmter Segmente oder Informationen in Texten mit dem Begriff der Unbestimmtheitsstellen auf. Am Beispiel eines Tisches als Textgegenstand, dessen Material oder Form dem Leser im Text verborgen bleibt, zeigt Ingarden auf, dass beim „rein intentionalen Gegenstand“ im Gegensatz zum realen Gegenstand viele Attribute, die genauen Qualifizierungen, fehlten: „Und somit ist seine Qualifizierung in dem betreffenden Gegenstände überhaupt nicht vorhanden: eine „Leer-“, eine „Unbestimmtheitsstelle“.“<sup>326</sup> Ingarden unterscheidet zwei Arten von Unbestimmtheitsstellen: jene, „die sich rein auf Grund des Textes durch Ergänzungen beseitigen lassen“ und jene, bei denen dies nicht möglich sei.<sup>327</sup> Für den ersten Fall gebe es eine „fest umgrenzte Mannigfaltigkeit von möglichen Ausfüllungen“, während die Ausfüllung im zweiten Fall „vollkommen von der Will-kür des Lesers abhängig“ sei.<sup>328</sup> Vor diesem Hintergrund lässt sich eine Unbestimmtheitsstelle im Text als eine Art Auslassung auf der Grundlage der unendlichen Ausfüllungsmöglichkeiten verstehen, deren Auflösung entweder der Text selbst bereits vorgibt oder der Leser auf verschiedene Weise vornehmen kann.

Die besondere Bedeutung der Leerstelle sowie die Auseinandersetzung mit dem Leser und seiner Bedeutung in diesem Kontext setzt sich in der ästhetischen Theorie und in der wissenschaftlichen Disziplin der Rezeptionsästhetik fort. Der Einfluss des Lesers auf die ästhetische Beurteilung eines Werks findet sich beispielsweise in Umberto Eco's *Das offene Kunstwerk*.<sup>329</sup> Als wichtige Vertreter der Rezeptions-

---

<sup>326</sup> INGARDEN 1960, S. 265.

<sup>327</sup> Ebd., S. 268.

<sup>328</sup> Ebd.

<sup>329</sup> ECO 1973, S. 178.

ästhetik der 1960er Jahre behandeln vor allem Hans Robert Jauß<sup>330</sup> und Wolfgang Iser die „kommunikative Form der Literatur als Interaktion von Text und Leser“.<sup>331</sup> Vor allem Iser's theoretische Ausführungen prägten den Begriff der Leerstelle nachhaltig. Er beurteilt Ingardens Theorie als einen überaus „statischen Komplettierungsvorgang“, nach dem das Füllen von im Text enthaltenen Unbestimmtheitsstellen geregelt sei.<sup>332</sup> Iser's eigene Überlegungen gehen über eine vollständige und klar zuzuordnende Füllung von Leerstellen hinaus.

Leerstellen indes bezeichnen weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstands bzw. der schematisierten Ansichten als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers.<sup>333</sup>

Leerstellen haben demnach eine bestimmte Funktion bei der Textrezeption. Sie stellen eine Unterbrechung der gängigen, offensichtlichen Textrezeption dar, die Iser „Anschließbarkeit“ nennt.<sup>334</sup> An ihnen wird die Leserhaltung „entautomatisiert“ und der Leser zum Handeln angeregt.<sup>335</sup> Um die Textkohärenz wiederherzustellen, muss er die unterbrochenen Segmente durch seine Vorstellungskraft zu einer neuen Sinneinheit zusammenschließen.<sup>336</sup> Das Auffüllen der Leerstellen – und dieser Ansatz Iser's ist besonders im Zusammenhang mit dem Charakter der Leerstellen bei Tuymans von Interesse – erfolgt dabei nicht immer vom Text losgelöst. Die Konstruktion eines Textes dient auch in Bezug auf die Leerstellen sowohl dazu, „ein bestimmtes Wissen im Leser auf[zu]rufen als auch selbst bestimmte Informationen bereit[zu]stellen, durch die hindurch der intendierte – aber nicht gegebene Sachverhalt vorgestellt werden soll“.<sup>337</sup> Der Text oder in der Übertragung das Bild

---

<sup>330</sup> Die Berücksichtigung des Rezipienten machte sich zuerst die Literaturwissenschaft zu Eigen. Jauß stellte 1967 erstmals ein neues literaturwissenschaftliches Konzept vor, in dem er sich auf das dialogische Verhältnis von Werk und Publikum konzentrierte, siehe HAMED 2005, S. 46. Auch im Kontext der Frage, wie sich die ästhetische Qualität eines Textes festlegen ließe, nähert sich Jauß der besonderen Bedeutung des Lesers an, siehe JAUß 1975, S. 133. Wesentlicher als dieser theoretische Ursprung ist für diese Arbeit jedoch das Aufgreifen der Leserrolle in Verbindung mit der Theorie der Leerstellen bei Iser.

<sup>331</sup> GEISENHANSLÜKE 2004, S. 62.

<sup>332</sup> ISER 1984, S. 279; das eindimensionale Auffüllen von Leerstellen bei Ingarden vergleicht Iser mit der Arbeitsweise von Reklame: „So wie Ingarden die Unbestimmtheitsstellen beschreibt, funktionieren sie nur in der Reklame, vor allem dort, wo Text und Ton zusammenwirken, wobei im Text die entscheidende Bezeichnung für das Produkt ausgelassen, wenngleich durch Pünktchen markiert ist, damit sie der Adressat mühelos beim Hören der Melodie mühelos einzusetzen ist.“ Siehe ebd., S. 278.

<sup>333</sup> Ebd., S. 284.

<sup>334</sup> Ebd., S. 285.

<sup>335</sup> Ebd., S. 287.

<sup>336</sup> Ebd.

<sup>337</sup> Ebd., S. 288.

kann dem Leser oder Betrachter also durchaus Hinweise zur Auflösung der Leerstelle und Verknüpfung der Text- beziehungsweise Bildelemente an die Hand geben.

Den rezeptionsästhetischen Ansatz übertrug Wolfgang Kemp auf die Kunstgeschichte. Auch hier ist es der Leitgedanke, dass der Betrachter und die Betrachterfunktion bereits im Werk vorgesehen sind.<sup>338</sup> Rezeptionsästhetik wird von Kemp als werkorientiertes Arbeiten verstanden, bei dem die Betrachterfunktion in Form eines „impliziten Betrachter[s]“ gesucht werde.<sup>339</sup> Der „implizite Betrachter“ ist durch innere Orientierungen im Werk vorgesehen und daher zu dessen Funktion gehörig.<sup>340</sup> Diese inneren Orientierungsformen sind Gestaltungsmittel, die die Öffnung und Präsentation der inneren Kommunikation leisten.<sup>341</sup> Hinsichtlich der Gestaltungsmittel unterscheidet Kemp zwischen Rezeptionsvorgaben, die den Betrachter direkt adressieren sowie Rezeptionsangeboten, die als offenere Reaktionen ausgelegt sind.<sup>342</sup> Er überträgt auf diese Weise das geteilte Verständnis der Leerstellenfüllung durch den Leser bei der Literaturrezeption direkt auf die Betrachterrolle in der Kunstgeschichte. Neben Diegese, Personenperspektive, Bildausschnitt und räumlicher Perspektive ist die Leerstelle eine den Betrachter im Kunstwerk verortende Orientierungsform.<sup>343</sup> Kemp bezeichnet die Leerstelle hierbei als „die schwierigste und per definitionem unfassbarste Kategorie [der Gestaltungsmittel, die beschreibt], dass Kunstwerke punktuell unvollendet sind, um sich im Betrachter zu vollenden“.<sup>344</sup>

Diese im Kunstwerk zunächst vorhandene Unvollkommenheit ist konstruktiv und intendiert.<sup>345</sup> Die Leerstellen sind demnach bewusst auf Kommunikation angelegt; sie setzen „Kommunikationsbedingungen“, da sie eine Interaktion zwischen Bild und Betrachter hervorrufen und teilweise auch regulieren können.<sup>346</sup> Die Hauptaufgabe der Leerstellen, so Kemp, sei es, eine Beteiligung des Betrachters an der innerbildlichen Kommunikation zu evozieren.<sup>347</sup> Kemp versteht

---

<sup>338</sup> KEMP 1992a, S. 10; KEMP 2003, S. 248 sowie S. 250.

<sup>339</sup> KEMP 1992a, S. 22; KEMP 2003, S. 250; der von Kemp benutzte Begriff des „impliziten Betrachters“ ist eine Ableitung der Vorstellung des „impliziten Lesers“ von Iser. Iser bezeichnet mit diesem Begriff die Rekonstruktion der im Text angelegten Bedingungen der Bedeutungsherstellung als im Werk „eingezeichnete Leserrolle“, vgl. ISER 1984, S. 58-61.

<sup>340</sup> KEMP 2003, S. 253.

<sup>341</sup> Ebd.

<sup>342</sup> Ebd.

<sup>343</sup> Ebd., S. 253f.

<sup>344</sup> Ebd., S. 254.

<sup>345</sup> Ebd.

<sup>346</sup> KEMP 1992b, S. 315; siehe hierzu auch ISER 1984, S. 283f.

<sup>347</sup> KEMP 1992b, S. 315.

diese Beteiligung und damit auch das Ziel der Leerstellen als Verschränkung der „Kommunikation mit dem Bild mit der Kommunikation im Bild“<sup>348</sup> – Iser nennt dieses Ziel „ausgesparte Anschließbarkeit“.<sup>349</sup> Leerstellen zeigen folglich ausgesparte Beziehungen an, die Vorstellungsakte beim Leser sowie beim Betrachter freisetzen können.<sup>350</sup> Jedoch können Leerstellen eine Anschließbarkeit ebenso herauszögern oder behindern und die Wahrnehmung damit erschweren oder stören.<sup>351</sup> Dieser Umstand scheint vor allem bei Tuymans' Täterbildern hervorzutreten.

#### 4.2.2. Visuelle Leerstellen

Tuymans nutzt bestimmte Darstellungsmittel, die hier als visuelle Leerstellen bezeichnet werden sollen, um die dargestellten Personen unkenntlich zu machen und so zu anonymisieren. Visuelle Leerstellen meinen hier durch malerische Mittel erzeugte Unkenntlichmachungen, zum Beispiel in Form von meist monochromen Farbflächen oder Verwischungen. Die visuellen Leerstellen sind im Sinne Kemps als Rezeptionsvorgaben zu verstehen, da sie direkt an den Betrachter adressiert sind. Der Betrachter kommt nicht umhin, die Leerstellen wahrzunehmen und sich mit ihnen zu befassen. Sie unterbrechen, um auf Isers Theorie zu rekurrieren, eine Anschließbarkeit, wie sie bei einer ‚gewöhnlichen‘ Darstellung der Szenerie gegeben sein könnte. *Der Architekt* würde eine weniger außergewöhnliche Szene zeigen, wäre das Gesicht nicht als Maske dargestellt. Hier bricht Tuymans mit einer gängigen Freizeitsituation. Die Darstellung eines gewöhnlichen Skifahrers wird durch den bewussten Verzicht auf eine Ausführung individueller Gesichtszüge fast mysteriös. Durch die Betonung der Auslassung verweist Tuymans gerade darauf, dass die Identität des Dargestellten von Bedeutung ist oder in der Weiterentwicklung dieses Gedankens – im Sinne der Nähe von Banalität und Bestialität zueinander – die Entindividualisierung eines Täters augenfällig wird. Die Leerstelle sticht ins Auge. Eine direkte Kommunikation des Rezipienten mit dem Bild wird durch die Haltung des Skifahrers begünstigt. Die Haltung ist direkt an den Betrachter adressiert, indem der Oberkörper ihm zugewandt ist. Die Leerstelle verändert nun die Kommunikation

---

<sup>348</sup> KEMP 1992b, S. 315.

<sup>349</sup> ISER 1984, S. 284.

<sup>350</sup> KEMP 1992b, S. 315.

<sup>351</sup> Ebd., S. 316.

grundlegend. Sie nimmt Einfluss auf die Betrachtung des Werks und regt den Betrachter dazu an, über die Identität des Skifahrers und über deren Bedeutung für die Bildaussage zu reflektieren. Um die Leerstellen in Tuymans' Gemälden zu füllen und sie zu deuten, sind, wie bereits ausgeführt, Paratexte entscheidend. Die Arbeiten selbst bieten kein Füllmaterial, mit dem sich die Leerstellen und eine Bedeutung der Gemälde erschließen ließen.

Auch die visuellen Leerstellen bei *Wandeling* und bei *Parachutisten* dienen einer Unkenntlichmachung der Personen im Bild, wodurch die Frage nach ihren Identitäten und deren Bedeutung für eine Interpretation des Werks aufgeworfen wird. Tuymans führt, wie auch bei *Der Architekt*, die Gesichter der dargestellten Personen als weitgehend monochrome Farbflächen aus. Der Betrachter muss die Leerstellen selbstständig füllen. Ähnlich verhält es sich bei *Die Zeit*. Die aufgemalte Sonnenbrille lässt eine Identifikation der Person generell zu, da sie nicht das gesamte Gesicht verdeckt, erschwert sie aber deutlich. Der bewusste Verzicht auf eine Ausführung individueller Gesichter oder deren Ersatz durch Farbflächen verhindern eine Identifikation der gezeigten Personen auf einer visuellen Ebene. Gerade durch diesen Bruch fordern die visuellen Leerstellen den Betrachter aber auf, sich mit ihnen zu befassen und diese, angeregt durch einen außerbildlichen Kontext, zu füllen. Ein normaler, sich automatisierender Prozess bei der Bildbetrachtung, durch den Gedanken entwickelt und Assoziationen beim Rezipienten erzeugt werden, wird durch die visuellen Leerstellen entautomatisiert und gebrochen. Sie lösen eine offensichtliche Unterbrechung der unreflektierten Wahrnehmung aus.

#### **4.2.3. Metaphorische Leerstellen**

Neben den malerisch offensichtlich im Bild ausgeführten, visuellen Leerstellen fällt in Tuymans' Werken zum Thema NS-Zeit und Holocaust eine zweite Art von Leerstellen auf. In den Arbeiten, die sich verstärkt mit den Orten befassen, an denen die Schrecken des Holocaust verübt wurden, sind weniger offensichtliche Leerstellen vorhanden, die im Folgenden als metaphorische Leerstellen bezeichnet werden sollen. Diese werden teilweise überhaupt erst durch Paratexte aufgezeigt, die gleichzeitig ein Angebot zur Interpretation liefern. Bei *Gaskamer* ist der Werkstitel nicht nur der Schlüsselreiz, der auf die in dem kellerartigen Raum verübten

Gräueltaten rekurriert, sondern er eröffnet erst die Möglichkeit, den leeren Raum als Leerstelle zu erkennen. Der Titel des Gemäldes stößt eine Veränderung der Wahrnehmung des Motivs an, durch die die Leerstelle deutlich hervortritt und ein Umdenken beim Betrachter hervorgerufen werden kann. Anders als bei Iser, in dessen Theorie die Besetzung der Leerstellen weniger stark eingeschränkt ist und der Vorstellungskraft der Leser zumindest theoretisch viele Möglichkeiten lässt, wird bei Tuymans mit dem Titel die Interpretationsrichtung bereits stärker vorgegeben.

Der Theorie Kemps folgend ist es oft nicht eine einzige Leerstelle, sondern vielmehr eine Sammlung vieler, mit der das Bild den Betrachter konfrontiert. Auch bei *Gaskamer* lassen sich weitere Leerstellen ausmachen. So können die lasierenden Farbüberlagerungen, die Schatten im Raum, ebenfalls als Leerstellen angesehen werden. Werden sie ohne Kenntnis des Titels möglicherweise lediglich als gewöhnliche Schatten wahrgenommen, können sie in Anbetracht des Titels als gespenstisch und geisterhaft empfunden werden. Die motivisch reduzierte und dadurch semantisch offene Darstellung des Raumes in Verbindung mit dem Titel des Bildes kann die Wahrnehmung des Rezipienten beeinflussen. Es entsteht eine Leerstelle im Sinne der Theorien Iser und Kemps, die den Betrachter fordert und eine Kommunikation mit dem Werk anregt oder verändern kann. Aus der Betrachtung eines harmlos wirkenden Keller- oder Duschraums kann durch den Werkstitel ein Ort des Todes werden.

Darüber hinaus kann in *Gaskamer* auch eine Leerstelle beschrieben werden, die auf eine zeitliche Verschiebung verweist. Am Beispiel von *Der Tod des Marschall Ney* von Léon Gérôme aus dem Jahr 1868 beschreibt Kemp die Auswahl und die Darstellung des festgehaltenen Moments als Leerstelle. Der Betrachter des Bildes sieht demnach nicht die eigentliche Tat, sondern den bereits erschossenen Marschall am Fuße der Mauer liegen, vor der er zuvor exekutiert wurde.<sup>352</sup> Analog zur Auslegung Kemps kann auch bei *Gaskamer* eine zeitliche Leerstelle lokalisiert werden. Indem eben keine Menschen kurz vor, während oder nach der Tötung gezeigt werden, kann eine zeitliche Verschiebung angenommen werden. Dem Betrachter wird der Raum entweder vor oder nach solchen Tötungsaktionen präsentiert – eventuell auch aus heutiger Sicht, in der die Gaskammer ihre ursprüng-

---

<sup>352</sup> KEMP 1992b, S. 316f.



liche Funktion nicht mehr erfüllt. Die Abwesenheit von Menschen in einem Raum, der doch einzig zum Zweck ihrer Vernichtung konzipiert wurde, lässt den Betrachter stutzen. Die Opfer fehlen hier und gerade dieses Fehlen macht sie in der Vorstellung des Betrachters äußerst präsent, lässt sie eine Leerstelle eröffnen.

Mit Kenntnis der Vorlage lässt sich auch bei *Our New Quarters* eine metaphorische Leerstelle erkennen. Auf der Postkarte, die Tuymans als Vorlage diente, sind mehrere Menschen zu erkennen, die Tuymans in seinem Gemälde offensichtlich bewusst ausspartete. Ein Vergleich des Gemäldes mit der Postkarte verweist folglich auch auf ein Fehlen von Menschen. Dieses wiederum kann wie bei *Gaskamer* durch den gewählten Ort, ein Konzentrationslager, und das irritierende Fehlen der Menschen die Aufmerksamkeit erst auf die Ermordung und das Leid der Opfer lenken. Der leere Platz auf der ersten Tafel von *Die Zeit* regt in Verbindung mit dem palimpsestartigen Satz „Niets in zicht“ und unter Kenntnis des Hintergrunds sowie der Vorlage beispielsweise Assoziationen zu möglichen Versammlungen von Tätern, einer Ansammlung von zu Deportierenden oder Exekutionen an. Durch das Fehlen von Personen in Zusammenhang mit der Aufschrift wird hier auf etwas verwiesen, was vom Zeitpunkt der Darstellung aus betrachtet entweder noch geschehen könnte oder bereits geschehen ist. Ähnliches könnte auch auf die Leere bei *Our New Quarters* zutreffen.

Die metaphorischen Leerstellen wie in *Gaskamer* oder *Our New Quarters* sind weniger offensichtlich als die malerisch manifestierten visuellen Leerstellen in *Der Architekt* oder *Wandeling*. Da sie innerhalb der Bilder nicht sofort auffallen, sind sie zunächst eher als Rezeptionsangebote denn als -vorgaben zu verstehen. Die Paratexte wirken hier jedoch unterstützend und weisen mitunter so deutlich in eine Richtung der Interpretation, dass sie als Rezeptionsvorgabe fungieren. Im Gegensatz zu den visuellen Leerstellen, ergibt sich die zweite Form von Leerstellen primär aus den Kontexten der Werke, wie zum Beispiel Werktiteln oder Vorlagen. Mit dem Wissen, dass sich Tuymans in Arbeiten wie *Die Zeit*, *Our New Quarters*, *Schwarzheide* oder *Gaskamer* mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust auseinandersetzt, wird das Fehlen von Personen und Körpern auffällig. Auf keinem der angeführten Werke sind Häftlinge, Zwangsarbeiter, misshandelte Opfer oder Leichen zu sehen. Bedeutsam ist dies vor allem, da Tuymans häufig auf Orte verweist oder diese abbildet, an denen Menschen zu Opfern des Nationalsozialismus

wurden und sogar ihr Leben verloren. Zudem sind in den von ihm verwendeten Vorlagen durchaus Menschen zu sehen, die er bei der Umsetzung in seinen Arbeiten bewusst tilgt. Das Fehlen der Opfer an aussagekräftigen und ausschlaggebenden Orten kann als Aufzeigen der Leere verstanden werden, die jeder einzelne Mensch, der hier starb, hinterließ. Die visuelle Auslassung der Opfer des Nationalsozialismus kann daher als eine metaphorische Leere und Leerstelle verstanden werden, die subtiler ist als Tuymans' visuelle Leerstellen. Die Leerstellen sind die Ansatzpunkte im Bild, die dem Betrachter die Möglichkeit zur Vollendung bieten. Diese Deutung entspricht Tuymans' Vorstellung von einem guten Bild, das sich dadurch auszeichne, „dass der Betrachter ihm noch etwas hinzufügt“.<sup>353</sup>

### **4.3. Erinnerung, Erinnerungsvermittlung und die Frage nach der Undarstellbarkeit**

#### **4.3.1. Theoretische Verortung von Tuymans' Erinnerungsbezug**

Die Aspekte der Erinnerung und des Gedächtnisses finden in Bezug auf Tuymans' Kunst häufig Erwähnung. Einerseits werden seine Arbeiten als „Erinnerungsbilder“<sup>354</sup> oder „Gedächtnisbilder“<sup>355</sup> bezeichnet. Andererseits wird auch ohne die Nennung dieser speziellen Begriffe die Verbindung von seinen Arbeiten und Erinnerung betont. Dabei spielen sowohl die von Tuymans gewählten Motive als auch seine Darstellungsweisen eine Rolle. Die charakteristische Reduktion der Farbpalette – mitunter auf Schwarz und Weiß – und die allgemeine Fahlheit der Farben führen zu dem Eindruck, einige seiner Gemälde seien wesentlich älter als sie es tatsächlich sind. Sie wirken aufgrund ihrer Farbigkeit häufig so, als könnten sie selbst aus der Zeit des Nationalsozialismus stammen.<sup>356</sup> Tuymans erklärt diese von ihm bewusst erzielte Wirkung mit einem Bezug zum Begriff Erinnerung: „I wanted the paintings to look old from the start, which is important because they are about memory.“<sup>357</sup>

---

<sup>353</sup> Tuymans, zitiert nach JOCKS 2001, S. 345.

<sup>354</sup> BERG 2005, S. 109; HAASE 2012, S. 143.

<sup>355</sup> BERG 2006, S. 307; auch Tuymans selbst bezeichnet seine Werke als „Gedächtnisbilder“, siehe HEYNEN 2004, S. 15.

<sup>356</sup> LOOCK 2003, S. 34.

<sup>357</sup> Tuymans, zitiert nach ALIAGA 2003, S. 8.

Seine Motive stellen Verbindungen zu Vergangenen her, das die Erinnerung der Rezipienten verbunden mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust prägt: die Gaskammer oder die Bezüge zu Konzentrationslagern wie in *Schwarzheide* oder *Our New Quarters*, die aus der NS-Zeit erhaltenen Überreste wie bei *Recherches* und *Wiedergutmachung* oder die Darstellung führender Nationalsozialisten wie Heydrich, Speer und Himmler. Das Erinnern anhand der gewählten Motive und unter Zuhilfenahme von Paratexten erfolgt dabei nicht nur als persönliche, variable Erinnerung des Einzelnen. Vielmehr scheinen die Motive so angelegt zu sein, dass sie anhand von Schlüsselfiguren und -orten jedem die Möglichkeit dazu geben, etwas Bestimmtes zu erinnern, ihm notwendig zu gedenken.

Der theoretische Erinnerungsbegriff, welchem der Frage danach zugrunde liegt, ob beispielsweise betreffend historischer Ereignisse gleiche Erinnerungen hervorgerufen werden können, ist der des kollektiven Gedächtnisses. Die Theorie um ein kollektives Gedächtnis fragt nach einem Zusammenhang zwischen der individuellen Erinnerung des Einzelnen und dem Einfluss sozialer Entwicklungen und Prägungen auf sie.<sup>358</sup> Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses wurde bereits 1925 durch den Soziologen Maurice Halbwachs geprägt. Er beschreibt in *Les cadres sociaux de la mémoire* die Existenz einer „*mémoire collective*“, die zwar durch persönlich-individuelle Erinnerungen entstehe, dann aber gebündelt werde und ein darüber hinaus gehendes, gemeinsames Erinnern präge.<sup>359</sup> Dem folgend wäre neben dem persönlichen Erinnern des Einzelnen auch ein Erinnerungsschatz einer Gemeinschaft denkbar. Auf dieser Annahme basiert auch Aleida und Jan Assmanns Ausbau der Termini „Erinnerung“ und „Gedächtnis“ zu einem Forschungsgebiete übergreifenden Diskurs mit dem Leitbegriff des kollektiven Gedächtnisses.<sup>360</sup> Die Entstehung dieses Diskurses fällt in die Zeit von Tuymans' künstlerischem Schaffen. Seine Motive scheinen in ihrer Wirkung ebenfalls auf einen kollektiven Erinnerungsschatz ausgerichtet zu sein. So können die Betrachter auf der Grundlage des durch historische Vermittlung in Schule, Fernsehen oder Literatur Erfahrenem gewisse Zusammenhänge innerhalb seiner Gemälde oder durch die Paratexte dazu

---

<sup>358</sup> ASSMANN 2006, S. 24f.

<sup>359</sup> HALBWACHS 1925, S. 6.

<sup>360</sup> Vgl. hierzu die Darstellung des Diskurses, in: ROBBE 2009, S. 22f.

interpretieren. Auf diese Weise werden die schrecklichen Zusammenhänge hinter seinen alltäglich erscheinenden Motiven für viele Betrachter erfahrbar.

Tuymans' Darstellungsweise und seine Verwendung von Leerstellen stehen in Verbindung zum Erinnerungsdiskurs. Nach Reust eröffnen besonders die bewusst eingesetzten Unkenntlichkeiten und Auslöschungen „jene Lücken im Bild, bei denen die Erinnerung der Betrachtenden einsetzt“.<sup>361</sup> Wie Reust empfindet auch Dexter die Unbestimmtheiten als essentiell, um erkennen zu können, „was sein gesamtes Œuvre über die Natur von Geschichte aussagt“.<sup>362</sup> Die Unbestimmtheiten seien in Wirklichkeit eine Form der Genauigkeit, die eine Bedeutung artikuliere.<sup>363</sup> Konkret heißt es bei Dexter, dass Tuymans' Malerei eine Malerei der Erinnerung sei, die strukturell und formal auf die Fehlbarkeit des Gedächtnisses verweise und damit eine Form der kollektiven und individuellen Erinnerung aufzeige.<sup>364</sup> Diesen Gedanken führt auch Stephan Berg aus. Seiner Ansicht nach seien die Gemälde von Tuymans „Erinnerungsbilder“, die darauf verweisen, dass „sich permanent das entzieht, was man erinnern will“.<sup>365</sup> In diesem Sinne erklärt sich auch die Äußerung Philippe Pirottes, Tuymans arbeite ausgehend von fragmentarischer Erinnerung.<sup>366</sup> Diesen Gedanken folgend wird verständlich, dass es Tuymans nicht um die Darstellung der Ereignisse an sich geht. Vielmehr steht eine Beschäftigung mit dem Prozess der Erinnerung und „Vermittlungen von Vermittlungen“<sup>367</sup> im Zentrum seiner Arbeiten zum Nationalsozialismus und dem Holocaust. Um diese Sichtweise besser nachvollziehen zu können, soll der Begriff der Erinnerungsvermittlung nach James E. Young nachfolgend erläutert werden.

---

<sup>361</sup> REUST 2000, S. 148.

<sup>362</sup> DEXTER 2004, S. 17.

<sup>363</sup> Ebd.

<sup>364</sup> Ebd., S. 23.

<sup>365</sup> BERG 2005, S. 109; auf den Aspekt des Versagens der Erinnerung und eine nachträgliche Überlagerung des tatsächlich Geschehenen als Teil des Prozesses der Erinnerung verweist auch Ulrich Loock, siehe LOOCK 2003, S. 44 sowie S. 55.

<sup>366</sup> PIROTTE 2003, S. 50.

<sup>367</sup> BERG 2005, S. 108.

### 4.3.2. Vermittelte Erinnerung und die Repräsentation

#### des Undarstellbaren

Eine grundlegende Untersuchung zum Verhältnis von Erinnerung an den Holocaust und der Darstellung dieser legte James E. Young im Jahr 2000 mit *At Memory's Edge* vor. Gegenstand der Untersuchung ist der Umgang einer nachgeborenen Generation von Künstlern mit den Ereignissen und der Erinnerung des Holocaust. Die übergeordnete Fragestellung Youngs ist dabei, wie sich eine nach dem Holocaust aufgewachsene Generation an Geschehnisse erinnern soll, die sie nicht selbst erlebt hat.<sup>368</sup> Er vertritt die Meinung, dass das, was die Künstler dieser Generation über den Holocaust wissen und woran sie sich erinnern, auf vermittelter Erinnerung beruhe.<sup>369</sup> Da für sie keine eigene erlebte Erinnerung an die Geschehnisse existiere, erinnerten sich diese Künstler an die Vermittlung der Ereignisse wie sie sie durch Schilderungen von Zeitzeugen und zeitgenössische Bildzeugnissen erfahren haben.<sup>370</sup> Diese Künstlergeneration arbeitet, sofern sie sich mit dem Holocaust beschäftigt, nicht mit der Repräsentation von Ereignissen, die ihrer Erfahrung voraus liegen. Sie thematisiert indes „ihre eigene, notwendigerweise hypervermittelte Erfahrung der Erinnerung“.<sup>371</sup> In der Überzeugung Youngs kann es diesen Künstlern folglich nur um eine Erinnerung an die Erinnerung, um eine „Vergangenheit aus zweiter Hand“ gehen.<sup>372</sup> Geschichte ist in diesem Zusammenhang als ein Vorgang der Aufzeichnung zu verstehen, der aus den Ereignissen ebenso wie aus deren Vermittlung besteht.<sup>373</sup> Der Aspekt einer vermittelten Erinnerung kann auch bei Tuymans nachvollzogen werden. Indem er sich häufig auf zeitgenössische Quellen bezieht, greift er auf Bildzeugnisse zurück, die in gewisser Weise eine spätere Vorstellung, ein Geschichtsbild prägten und zum Beispiel in Fernsehdokumentationen oder durch Bücher vermittelt wurden.

Ein weiterer bedeutsamer Aspekt im Umgang mit dem Holocaust, auch für die nachgeborene Generation, ist die Frage nach den Möglichkeiten der Repräsentation. Bereits 1938 verfasste Ernst Bloch einen Text mit dem Titel *Der Nazi und das Unsägliche*, der auch auf das Problem der Nachgeborenen zutrifft. Bloch skizziert

---

<sup>368</sup> YOUNG 2002, S. 7.

<sup>369</sup> Ebd.

<sup>370</sup> Ebd.

<sup>371</sup> Ebd.

<sup>372</sup> Ebd., S. 8.

<sup>373</sup> Ebd.

darin das Unvermögen, die Verbrechen der Nationalsozialisten zu kennzeichnen und sich ihnen sprachlich zu nähern.<sup>374</sup> Die nationalsozialistischen Verbrechen seien quantitativ wie qualitativ neu und auch daher so unaussprechlich.<sup>375</sup> Dabei erschöpften wissenschaftliche Analysen die Taten genauso wenig wie die Berichte über Konzentrationslager, die das Unsägliche immerhin bezeichneten.<sup>376</sup> Schlussendlich fehle jedoch „das rechte Wort“.<sup>377</sup> Wohlgermerkt lokalisiert Bloch das Problem, die von den Nationalsozialisten verübten Verbrechen in Worte zu fassen, noch bevor die Gräueltaten in jenem heute festgestellten Ausmaß verübt und bekannt wurden. Dennoch ist seine Auseinandersetzung auch für die nachfolgenden Generationen richtungsweisend. Der Holocaust-Überlebende und Friedensnobelpreisträger Elie Wiesel sah sich nach dem Zweiten Weltkrieg mit derselben Problematik konfrontiert. In einem Vortrag im Rahmen der Nobelpreisverleihung äußerte sich Wiesel zu den Versuchen der Überlebenden, die nationalsozialistischen Verbrechen und den Holocaust in Worte zu fassen:

We tried. It was not easy. At first, because of the language; language failed us. We would have to invent a new vocabulary, for our own words were inadequate, anemic. [...] The experience of the camps defies comprehension.<sup>378</sup>

Ebenfalls nach dem Zweiten Weltkrieg formulierte Theodor W. Adorno in seinem 1951 veröffentlichten Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* die berühmt gewordenen Worte: „[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“.<sup>379</sup> Adorno postulierte hiermit eine Art „Darstellungstabu“,<sup>380</sup> wie Aleida Assmann es bezeichnet, das sich zu einer weitreichenden Diskussion entwickelte und so später auch auf visuelle Präsentationen ausgedehnt wurde.<sup>381</sup>

Das Verständnis, dass das Trauma des Holocaust nicht darstellbar sei,<sup>382</sup> zieht sich als Leitmotiv durch den Erinnerungsdiskurs.<sup>383</sup> Innerhalb dieses Diskurses wird die nachträgliche Rezeption der historischen Ereignisse untersucht, indem nach Arten von Erinnerung gefragt wird.<sup>384</sup> Im Verlauf des Erinnerungsdiskurses hat sich der

---

<sup>374</sup> BLOCH 1977, S. 185.

<sup>375</sup> Ebd., S. 186.

<sup>376</sup> Ebd., S. 185f.

<sup>377</sup> Ebd., S. 185.

<sup>378</sup> WIESEL 1997, S. 177.

<sup>379</sup> ADORNO 1977, S. 30.

<sup>380</sup> ASSMANN 2006, S. 236.

<sup>381</sup> Vgl. ebd.

<sup>382</sup> Zur traumatischen Erfahrung des Holocausts siehe ebd., S. 99.

<sup>383</sup> Vgl. ebd., S. 237.

<sup>384</sup> Vgl. ebd., S. 17.

Umgang mit dem Problem, wie der Holocaust darzustellen sei, grundlegend geändert.<sup>385</sup> Zu Beginn standen das Problem der Produktion und die Frage im Mittelpunkt, ob überhaupt über den Holocaust geschrieben werden oder wie danach überhaupt noch künstlerisch gearbeitet werden könnte. Im Laufe der Zeit entwickelte sich die Problemstellung hin zu einer stärkeren Fokussierung von Rezeption und Repräsentation:<sup>386</sup> Soll das Undarstellbare, sollen die Gräueltaten durch und für Nachgeborene vermittelt werden? Und durch welches Vorgehen kann dies gelingen? Tuymans befasst sich nicht mit den konkreten Ereignissen. Reust zufolge bezieht er sich stattdessen auf der Basis von Hinweisen oder Bildzeugnissen indirekt auf „vergessene Vorkommnisse“.<sup>387</sup> Der Akzeptanz einer Undarstellbarkeit und dem damit einhergehenden „Versagen des Bildes“ muss entgegen gearbeitet werden, da es lediglich eine Verdrängung der Geschichte zur Folge hätte.<sup>388</sup> Reust bezieht sich bei dieser Interpretation auf eine Äußerung von Tuymans:

Die Faszination ist genau genommen, dass dieses Thema ein Teil der Geschichte ist und nicht aus der Kultur gebannt werden sollte, nur weil Leute meinen, das Entsetzen sei zu groß und es sei von daher nicht möglich, die Geschichte zu verarbeiten.<sup>389</sup>

Der Holocaust darf Tuymans' eigener Aussage folgend nicht umgangen werden, nur weil sein Ausmaß so schrecklich sei. Er scheint für Tuymans zur Geschichte zu gehören und muss berücksichtigt und dargestellt werden – auch von und für eine Generation, die nach dieser Zeit aufgewachsen ist.

Aleida Assmann hält in ihrem Buch *Der lange Schatten der Vergangenheit* fest, dass sich die Frage der Repräsentation – und mit ihr verbunden künstlerische und ethische Entscheidungen – in jeder Generation anders stelle.<sup>390</sup> Beziehe sich Adorno noch unmittelbar auf den Holocaust als nachwirkende Präsenz der historischen Ereignisse, werde aktuell mit einem Verständnis des Holocaust umgegangen, innerhalb dessen er bereits als soziale Konstruktion und kulturelle Repräsentation vermittelt wurde.<sup>391</sup> Dieser Aspekt entspricht der Vorstellung Youngs ‚vermittelter Erinnerung‘. Mit der Zeit, so Assmann weiter, habe sich ein auf Repräsentation

---

<sup>385</sup> ASSMANN 2006, S. 237.

<sup>386</sup> Ebd.

<sup>387</sup> REUST 2003, S. 152.

<sup>388</sup> Ebd., S. 166.

<sup>389</sup> Tuymans, zitiert nach ebd. (Übersetzung des Verfassers).

<sup>390</sup> ASSMANN 2006, S. 237.

<sup>391</sup> Ebd.

gestütztes, mediales Gedächtnis des Holocaust entwickelt, welches zu einem selbstverständlichen Teil heutiger sozialer und kultureller Umwelt geworden sei.<sup>392</sup>

### 4.3.3. Vermittelte Erinnerung bei Tuymans

Tuymans' Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust kann im Kontext der „vermittelten Erinnerung“ und der Frage nach Repräsentationsmöglichkeiten betrachtet werden. In seinen Werken lassen sich die von Young geäußerten Ansichten zum Vorgehen der nachgeborenen Generation und die von Assmann betonte Bedeutung eines medialen Einflusses durchaus nachvollziehen. Tuymans nutzt für seine Werke häufig zeitgenössische Bildzeugnisse, die ihm als Vorlagen oder als Inspirationsquellen dienen. Hierbei sind verschiedene Arten von Vermittlung beziehungsweise unterschiedliche Zugänge festzustellen. Tuymans nutzt beispielsweise Primärquellen, die Aspekte des zeitgenössischen Geschehens überliefern. Damit sind Quellen wie das NS-Magazin *Signal* oder die Foto- und Filmaufnahmen gemeint, wie sie Tuymans für *Die Zeit*, *Wandeling* oder *De Wandeling* verwendet. Zudem bedient er sich zeitgenössischer Quellen, die in anderer Form bereits verarbeitet und später vermittelt wurden. Hierbei handelt es sich um Vorlagen wie die Postkarte und die Zeichnungen aus den Konzentrationslagern, die Alfred Kantor der Öffentlichkeit im Nachhinein in Buchform zugänglich machte. Außerdem greift Tuymans auf Bildzeugnisse zurück, die durch die Massenmedien, vor allem durch das Fernsehen, aufgearbeitet und verbreitet wurden. Hier ist an die Aufnahmen des Privatfilms von Speer und die Fotografien der Rassenhygienischen und bevölkerungsbiologischen Forschungsstelle zu denken. Die im Fernsehen gezeigten Aufnahmen sind als Quellen zu verstehen, die im Zuge von Darstellungen des Holocaust, also in einem bestimmten Kontext, einem großen Publikum zugänglich gemacht wurden. Zusätzlich zu diesem nachweisbaren Quellenmaterial übersetzt Tuymans in *Gaskamer* und *Recherches* persönliche Eindrücke in die Malerei, die er als Besucher von Gedenkstätten sammelte. Es sind

---

<sup>392</sup> ASSMANN 2006, S. 237; zum Begriff „Gedächtnis“ siehe ASSMANN, Aleida, „Zur Metaphorik der Erinnerung“, in: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, hg. v. Kai-Uwe Hemken, Leipzig 1996, S. 16-46. Dort unterscheidet Assmann zwischen dem Gedächtnis als virtueller Fähigkeit, einen Vorrat an Daten zu sammeln und der aktiven Erinnerung, dem Auffinden und Hervorholen dieser Daten, vgl. ebd. S. 22.



also Eindrücke von historischen Orten, die heute die Erinnerung an die Verbrechen der Nationalsozialisten und an deren Opfer vermitteln. Tuymans stellt folglich in seinen Werken anhand verschiedener Quellen und eigener Eindrücke vermittelte Erinnerung künstlerisch dar.

Tuymans' Arbeiten setzen sich zudem thematisch mit der Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust auseinander und zeigen seinen persönlichen Umgang mit der Problematik der Undarstellbarkeit auf. Seiner Ansicht nach wäre es nur möglich, die Gräueltaten und deren Opfer darzustellen, „wenn man die Erfahrung gemacht hat. Das ist natürlich hinterher aus der Distanz nicht möglich“.<sup>393</sup> Daher spart er als Nachgeborener die Opfer bewusst aus, was für ihn „auch mit einer bestimmten Ehrfurcht zu tun [hat], die die Opfer betrifft“.<sup>394</sup> Darüber hinaus liefert er auch keine umgehend offensichtlichen Darstellungen des Nationalsozialismus und des Holocaust. Vielmehr nutzt er Leerstellen und ergänzende Paratexte, um die Erinnerung auf den Nationalsozialismus und den Holocaust zu lenken, ohne diesen auf dokumentarische Art und Weise zu präsentieren. Dies ist jedoch keinesfalls als Unfähigkeit und Versagen an der Darstellbarkeit, sondern als besondere Qualität zu verstehen. Die visuellen Leerstellen – an jenen Stellen, an denen eigentlich die Gesichter der Täter wären – machen auf etwas aufmerksam. Sie thematisieren den Prozess der Erinnerung und zeigen gleichzeitig deren Fehlbarkeit auf:

Es ist ja auch so, dass das Gedächtnis natürlich völlig inadäquat ist. Man kann sich nicht völlig an etwas erinnern. In diesem Sinne sind es [die Gemälde, Anm. d. Verf.] nur Bruchstücke. Und diese Bruchstücke sind dann auch schon wieder eine Übersetzung dessen, was im Gedächtnis geblieben ist.<sup>395</sup>

Tuymans' Werke erheben folglich keinesfalls den Anspruch, etwas vollständig abzubilden. Sie verweisen vielmehr in ihrer Erscheinung, als kurze, unvollständige Momentaufnahmen im Kontext eines großen, ungreifbaren Themas auf die Grenzen in der Darstellung und machen diese offensichtlich. Der Rezipient ist auf weitere Hinweise durch Paratexte wie Werktitel, Aussagen des Künstlers oder Exponatstexte angewiesen, um die Leerstellen zu füllen.<sup>396</sup> Dennoch wird er auch ohne diese und gerade durch die visuellen Lücken im Bild auf den Prozess der Erinnerung und ihre Unzulänglichkeit hingewiesen. Tuymans problematisiert Erinnerung, indem er zeigt,

---

<sup>393</sup> TUYMANS 2012, S. 113.

<sup>394</sup> Ebd.

<sup>395</sup> Ebd., S. 109.

<sup>396</sup> Vgl. JOCKS 2004, S. 328.

„dass sich permanent das entzieht, was man erinnern will.“<sup>397</sup> Die kombinatorische Leistung aus der Erkenntnis des Dargestellten, des damit auf der Basis einer kollektiven Erinnerung Verknüpfen sowie des Registrierens der Grenzen von Erinnerung hat der Rezipient zu vollbringen. In diesem Sinne greift Tuymans nicht nur auf vermittelte Erinnerung zurück und bringt diese ein, sondern seine Werke selbst werden für die Betrachter zu einem Teil vermittelter Erinnerung. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema versteht Young als ethische und historische Verpflichtung der Generation, die nach Auschwitz geboren wurde.<sup>398</sup> Tuymans kommt dieser Aufgabe durch seine Arbeiten nach.

## 5. Schlussbetrachtung

Der Holocaust wurde häufig als unbeschreibbar bezeichnet, um ihn entspann sich ein Diskurs über die Undarstellbarkeit. Dennoch gibt es Gedichte nach Auschwitz, es gibt sowohl dokumentarische als auch literarische und künstlerische Versuche, den Holocaust und den Nationalsozialismus zu thematisieren. Auch Luc Tuymans setzt sich in seinem Œuvre mit diesen Themen auseinander und zeigt, dass der Holocaust nicht per se undarstellbar ist. Als Angehöriger einer nachgeborenen Generation, so könnte vermutet werden, sei er weniger belastet und könne die Geschichte ungezwungener behandeln als die Zeitzeugen. Er sieht sich jedoch mit einem zusätzlichen Problem der nachfolgenden Generationen konfrontiert: Diese muss versuchen, sich nicht selbst erfahrenen Erlebnissen anzunähern. Tuymans geht es darauf aufbauend nicht darum, die historischen Ereignisse abzubilden, sondern deren Auswirkungen zum Thema zu machen. Dies findet sowohl in Darstellungen, die Orte und Spuren der Gräueltaten zeigen, als auch in Darstellungen der Täter seinen Ausdruck. Die von ihm herangezogenen Materialien, bestehend aus unbearbeiteten Originalquellen, bereits medial vermittelten Bildern und eigenen Erfahrungen, dienen ihm als Vorlage und Inspiration für seine Arbeiten.

Häufig werden die Werke von Paratexten begleitet. Hierbei handelt es sich, der Theorie Genettes folgend, sowohl um Peritexte wie die Werktitel als auch um

---

<sup>397</sup> BERG 2005, S. 109.

<sup>398</sup> YOUNG 2002, S. 17.

Epitexte in Form von Aussagen Tuymans' sowie Wandtexten, Katalogbeiträgen oder Informationsbroschüren im Rahmen von Ausstellungen. Dabei ist hervorzuheben, dass die Quellen, die Tuymans angibt, in der Forschung bisher nicht kritisch hinterfragt wurden. Am Beispiel von *Wiedergutmachung* zeigt sich, dass seine Aussagen nicht mit der eigentlichen Quelle übereinstimmen. Seine Äußerungen übersteigen hier, wie auch bei *Recherches*, den wirklichen Kontext und die Aussagekraft der Vorlagen. Sie rufen beim Betrachter Assoziationen zu noch schrecklicheren Gegebenheiten hervor. Wichtig scheint Tuymans daher nicht der historische Wahrheitsgehalt zu sein, sondern vielmehr die Wirkungen, welche die Quellen in Verbindung mit den Gemälden haben, wie sie den Betrachter zum Reflektieren anstoßen.

Bezüglich Tuymans' künstlerischer Darstellungsweisen sind zwei Aspekte auffällig: Zum einen müssen seine Werke unter Berücksichtigung der Ambivalenz ihrer Wirkung betrachtet werden. Als Schlüsselfigur des *Modernisme noir* nutzt er die ungegenständliche Formensprache modernistischer Kunst, um diese mit der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts aufzuladen. Er gibt seiner Kunst formal das Aussehen ungegenständlicher Kunst, mit der er etwas darzustellen versucht, was doch undarstellbar erschien. Darüber hinaus können Tuymans Werke durch ihre Mehrdeutigkeit auch im Sinne von Meta-Malerei als selbstreflexive Auseinandersetzungen mit dem Medium der Malerei rezipiert werden.

Zum anderen setzt Tuymans als Darstellungsmittel in seinen Werken auf die Verwendung von Leerstellen, die als Kommunikationslinien zwischen Werk und Betrachter fungieren. Hierbei gilt es zwischen malerisch ausgeführten visuellen Leerstellen und verschlüsselten metaphorischen Leerstellen zu unterscheiden, die erst durch die Paratexte ersichtlich werden. Die visuellen Leerstellen treten bei den Darstellungen der Täter in einer maskenhaft verfremdenden Ausführung ihrer Gesichter auf. Sie anonymisieren die Täter: Hitler samt Gefolgschaft in *Wandeling*, Speer in *Der Architekt* und Heydrich in *Die Zeit*. Anhand der metaphorischen Leerstellen wird das Fehlen der Opfer des NS-Regimes deutlich: An einschlägigen Orten, an denen Opfer des NS-Regimes oder ihre Leichen zu erwarten wären, bleibt bei Tuymans nur die Leere, die an sie erinnern kann.

Erst mit den durch Paratexte gelieferten Hintergrundinformationen um die gesichtslosen Figuren können die Personen identifiziert und der historische Kontext

erschlossen werden. Paratexte sind auch für ein Entschlüsseln der metaphorischen Leerstellen ausschlaggebend. So haben besonders die Werktitel und die Kenntnis der von Tuymans verwendeten Vorlagen eine veränderte Wahrnehmung der Motive zur Folge. Beide Arten von Leerstellen sind Bruchstellen, die den Betrachter umdenken lassen. Aus einem Kellerraum wird so durch den Titel eine Gaskammer, aus einem gestürzten Skifahrer der „Architekt Hitlers“ und ein verschwommen wirkendes Porträt enthüllt im Titel seine Referenz zu Himmler. Durch Paratexte zum Kontext kann außerdem ein idyllischer Waldspaziergang zu einem Gespräch zwischen führenden Nationalsozialisten und aus einem Raster mit Farbflächen eine direkte Verbindung zur Frage nach den Wiedergutmachungszahlungen werden. Betreffend der Täter bewirken die Leerstellen eine anti-ikonische Darstellung und steuern somit den mitunter allzu plakativen Fernsehdokumentationen entgegen. Die Grenzen zwischen Banalität und Bestialität verschwimmen bei Tuymans' Täterbildern, zeigt er doch die Täter in alltäglichen, banalen Situationen. In Bezug auf die Opfer thematisiert Tuymans vielmehr die zurückgebliebene Leere.

Das Feld um den Begriff der Erinnerung ist theoretisch und in seiner Wirkung eng mit Tuymans' Werk verbunden. Es geht ihm in seinen Werken darum, Erinnerungen hervorzurufen und auf den Prozess des Erinnerns aufmerksam zu machen. Indem Tuymans mit Rückgriffen auf Quellen, mit Verweisen und Leerstellen zu historischen Themen arbeitet, die vom Betrachter erinnert werden, sind seine Werke in mehrfacher Hinsicht vor dem Hintergrund erinnerungstheoretischer Überlegungen zu sehen. Einerseits verfährt er beim Schaffen nach Youngs Prinzip der vermittelten Erinnerung, da er sich vielfach auf überlieferte Bildzeugnisse stützt. Andererseits bauen seine Werke scheinbar auf einem gemeinsamen Erinnerungsschatz auf. Seine Gemälde scheinen gewisse, nicht eindeutig bestimmbare Erinnerungslinien vorauszusetzen, die in den Köpfen der Rezipienten bereits angelegt sind und – geht man von der Existenz eines kollektiven Gedächtnisses nach Aleida Assmann aus – in ähnlicher Weise abgerufen werden könnten. Diese Verknüpfung lösen seine Werke durch die Kombination aus Motiven, Darstellungsmitteln sowie vermittelten Hintergrundinformationen aus.

Zudem beschränken sich seine Arbeiten nicht ausschließlich auf eine Erinnerungsleistung des Betrachters. Sie sind auch im Kontext ihrer eigenen Gegenwart zu verstehen, da sie zu Zeitpunkten entstanden sind, zu denen sich ein

Wandel in der Wissenschaft und der Gesellschaft vollzog. So findet in Tuymans' Werken auch ein Bezug zur Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit in Belgien statt. Gleichzeitig können seine Werke über die NS-Zeit und den Holocaust auch im Kontext gesellschaftspolitisch aktueller, Besorgnis erregender Entwicklungen wie rechtsradikaler Anschläge in Deutschland und einer nahezu zeitgleich ansteigenden Popularität rechtsgerichteter Politik in Flandern betrachtet und gedeutet werden.

Tuymans findet seinen eigenen Zugang zum Thema Nationalsozialismus und Holocaust, auch bezogen auf die Erinnerung, in Leerstellen, die der Betrachter füllen kann. Dabei werden stellvertretend durch die Leerstellen auch die Grenzen der Erinnerung, der persönlichen wie der kollektiven, aufgezeigt. Erinnerung kann trügerisch und fehlbar sein – ist es bezüglich einiger Vorlagen bei Tuymans auch –, wie seine Aussparungen plastisch vor Augen führen. Seine Darstellungen verhindern das Vergessen, denn sie irritieren und konfrontieren den Betrachter. Die Gemälde klären nicht über die Ereignisse auf und erklären auch nicht. Tuymans' Ansatz einer ‚Darstellung des Undarstellbaren‘ – der Gräueltat des Nationalsozialismus und des Holocaust – ist die Leere, das absichtliche Fehlen und Aussparen von Konkretheit als Denkanstoß für den Betrachter. Der Betrachter ist es, so äußert Tuymans im Interview, „der mit den Bildern letztendlich umgeht. Dafür sind die Bilder ja auch gemacht.“<sup>399</sup> Die prinzipielle Offenheit der Lektüre fördert diesen Umgang. Es sind gerade die Leerstellen der Bilder, die im Kontext der Paratexte vom Rezipienten gefüllt werden. Tuymans' Werke stimulieren die Phantasmen, die den Holocaust trotz aller wissenschaftlichen Analysen und Dokumentationen noch immer umgeben. Es ist das Zusammenspiel von Erinnern und Vergessen, das die Gemälde reflexiv zur Erfahrung bringen. Und dieses Zusammenspiel ist durchaus symptomatisch für den generationenspezifischen Zugang zu diesem Kapitel der Vergangenheit. Ist die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und an die Verbrechen der Nationalsozialisten eben keine direkte mehr, sondern vermittelt durch Texte wie auch Bilder. Gerade Film und Fernsehen haben die Erinnerung an den Holocaust seit den 1970er Jahren stark mitbestimmt. Tuymans setzt sich mit diesen medialen Vermittlungen der Geschichte auseinander und fördert dadurch eine kritische Erinnerungsarbeit bei den Rezipienten seiner Kunst.

---

<sup>399</sup> TUYMANS 2012, S. 121.

## Quellenverzeichnis

### **AKYÜN/SMOLTczyk 2008**

Akyün, Hatice/Smoltczyk, Alexander, „Der Denkkettel“, in: *Der Spiegel* 32/2003 (2003), S. 72-75.

### **ASPEKTE 2005**

Herles, Wolfgang (Leitung), Beitrag über Margret Nissen und ihre Publikation *Sind Sie die Tochter Speer?*, in: *Aspekte*, am 28. Januar 2005 im ZDF (Archivnummer des ZDF: 00556/03145), Min. 1:13 bis 8:26.

### **DITTMAR 2011**

Dittmar, Peter, „„Wichtig ist die Stille, die Lautlosigkeit“. Luc Tuymans über den Beginn seiner Karriere und deutsche Malerei zwischen Caspar David Friedrich und Gerhard Richter“ (Interview mit Luc Tuymans), unter: *Die Welt online*, am 4. Mai 2011, <[http://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article13334764/Wichtig-ist-die-Stille-die-Lautlosigkeit.html](http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13334764/Wichtig-ist-die-Stille-die-Lautlosigkeit.html)> (10. August 2012).

### **HENNING 2001**

Henning, Silke, „Die Konsequenzen waren viel größer“ (Interview mit Luc Tuymans), unter: *taz. die tageszeitung online*, am 18. April 2001, <<http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2001/04/18/a0125>> (10. August 2012).

### **JANSEN/SCHÜLLER 2004**

Jansen, Stefanie/Schüller, Peter, *Luc Tuymans* (Begleitheft anlässlich der Ausstellung in Düsseldorf, K21), hg. v. K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, o.O. (Düsseldorf) 2004.

### **KANTOR 1972**

Kantor, Alfred, *Das Buch des Alfred Kantor*, Wien/München/Zürich 1971.

### **MATYUS 2012**

Matyus, Stephan, E-Mail an den Verfasser, am 26. April 2012, abgedruckt im Anhang der vorliegenden Arbeit (APPENDIX IV), S. 123.

### **PREUB 2007**

Preuß, Roland, „Stadt mit Stigma. Mölln 15 Jahre nach dem Anschlag“, unter: *Süddeutsche Zeitung online*, am 21. November 2007, <<http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/moelln-jahre-nach-dem-anschlag-stadt-mit-stigma-1.788533>> (10. August 2012).

### **SEYBOLD 1989**

Seybold, Katrin, *Das falsche Wort. Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinte) in Deutschland?*, Deutschland 1987.

**SPEARS 2010**

Spears, Dorothy, „Putting the Wrongs of History in Paint“, in: *The New York Times*, am 7. Februar 2010, S. 26.

**STEIN O.J.**

Stein, Harry, „„Stimmt es, dass die SS im KZ Buchenwald Lampenschirme aus Menschenhaut anfertigen ließ?““, unter: *Homepage der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora*, ohne Datum, <[http://www.buchenwald.de/index.php?p=nachgefragt\\_lampenschirme](http://www.buchenwald.de/index.php?p=nachgefragt_lampenschirme)> (10. August 2012).

**STILLER 2002**

Stiller, Veit, „Andrea Pesendorfer: Textile Kunst in der Galerie Garanin. Ausstellung in der Galerie Garanin 2000“ (Ausstellungsrezension), unter: *Welt online*, am 18. Januar 2002, <<http://www.welt.de/print-welt/article369303/Andrea-Pesendorfer-Textile-Kunst-in-der-Galerie-Garanin.html>> (10. August 2012).

**STOFF 2012**

E-Mail von Heiko Stoff an den Verfasser und in Kopie an Ulrike Thoms, am 2. Mai 2012, abgedruckt im Anhang der vorliegenden Arbeit (APPENDIX II), S. 122.

**TUYMANS 2012**

Tuymans, Luc, Interview mit dem Verfasser, am 28. Mai 2012, transkribierte Fassung im Anhang der vorliegenden Arbeit (APPENDIX I), S. 104-121.

**THOMS 2012**

Thoms, Ulrike, E-Mail an den Verfasser und Heiko Stoff, am 3. Mai 2012, abgedruckt im Anhang der vorliegenden Arbeit (APPENDIX III), S. 122f.

**WIESEL 1997**

Wiesel, Elie, „Hope, Despair and Memory. Nobel Lecture, December 11, 1986“, in: *Nobel Lectures in Peace. 1981–1990* (Nobel Lectures in Peace 5), hg. v. Irwin Abrams, Singapur 1997, S. 174-179.

**ZWIRNER 2011**

Galerie David Zwirner (ohne Autor), „David Zwirner announces the preparation of the catalogue raisonné of paintings by Luc Tuymans“ (Presseerklärung der Galerie David Zwirner), unter: *Internetpräsenz der Galerie David Zwirner*, am 1. Juni 2011, <<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/2011-LT-CR-Press-Release.pdf>> (10. August 2012).

## Literaturverzeichnis

### ADORNO 1977

Adorno, Theodor W., „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen – Ohne Leitbild* (Gesammelte Schriften, Bd. 10,1), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1977, S. 11-30.

### ADRIANI 2008

Adriani, Götz, „Von der »Lust, etwas Schönes zu malen«“, in: *Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen* (AK Baden-Baden, Museum Frieder Burda u.a.), hg. v. Götz Adriani, Ostfildern 2008, S. 9-35.

### ALIAGA 2003

Aliaga, Juan Vincente, „Interview. Juan Vincente Aliaga in conversation with Luc Tuymans“, in: *Luc Tuymans*, hg. v. Ulrich Loock et. al., London/New York 2003, S. 7-31.

### ARENDT 1964

Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht über die Banalität des Bösen*, München 1964.

### ASHER 1983

Asher, Michael, „December 30, 1969–March 1, 1970. Spaces – Museum of Modern Art New York, New York“, in: *Michael Asher. Writings 1973–1983 on Works 1969–1979* (The Nova Scotia series 15), hg. v. Benjamin H.D. Buchloh, Halifax 1983, S. 24-30.

### ASSMANN 2006

Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.

### BAMBERG 2007

Bamberg, Stefan, *Holocaust und Lebenslauf. Autobiografisch-narrative Interviews mit Überlebenden des Konzentrationslagers Theresienstadt* (Dissertation an der Universität Heidelberg 2006), unter: *Universität Heidelberg – Heidelberger Dokumentenserver*, am 15. November 2007, <<http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/7789>> (10. August 2012).

### BENZ 2008

Benz, Wolfgang, *Der Holocaust*, München 2008.

### BERG 2003

Berg, Stephan, „Bilderdämmerung“, in: *The Arena* (AK, Hannover, Kunstverein/ München, Pinakothek der Moderne/St. Gallen, Kunstmuseum), hg. v. Stephan Berg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 8-21 (zweisprachig).



**BERG 2004**

Berg, Stephan, „Sehen, was übrig bleibt“, in: *After Images. Kunst als soziales Gedächtnis* (AK, Bremen, Neues Museum Weserburg), hg. v. Peter Friese, Frankfurt am Main 2004, S. 197-201.

**BERG 2005**

Berg, Stephan, „Das Bild als seine eigene Lücke. Zu den zentralen malerischen Strategien im Werk Luc Tuymans“, in: *Blickfeld Gegenwartskunst. Aus der Sammlung Kunstmuseum Wolfsburg*, hg. v. Annelie Lütgens und Katharina Sykora, Köln 2005, S. 106-119.

**BERG 2006**

Berg, Roland, „Spurensuche. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst“, in: *Kunstforum International* 180 (2006), S. 305-308.

**BERGEN 2000**

Bergen, Doris L., „Controversies about the Holocaust: Goldhagen, Arendt, and the Historians' Conflict“, in: *Historikerkontroversen* (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 10), hg. v. Hartmut Lehmann, Göttingen 2000, S. 141-174.

**BEYEN 2004**

Beyen, Marnix, „Der Kampf um das Leid“, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen* (AK Berlin, Deutsches Historisches Museum, Bd. 1), hg. v. Monika Flacke, Mainz 2004, S. 67-88.

**BLOCH 1977**

Bloch, Ernst, „Der Nazi und das Unsägliche (1938)“, in: Ders., *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz*, Frankfurt am Main 1977, S. 185-192.

**BLUM/HARTLE 2010**

Blum, Gerd/Hartle, Johan Frederik, „»Modernisme noir«. Revisionen des Modernismus in der zeitgenössischen Kunst“, in: *Cella. Strutture di emarginazione e disciplinamento/Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung* (AK, Rom, Complesso monumentale di San Michele a Ripa), hg. v. Christoph Bertsch und Silvia Höller, Bozen/Innsbruck/Wien 2010, S. 225-234.

**BLUME 2001**

Blume, Eugen, „Zwischen den Bildern“, in: *SIGNAL* 2001, S. 15-19.

**BRÜLL 2008**

Brüll, Christoph, „„Das Recht, über die Geschichte zu urteilen“. Der Umgang mit dem Holocaust in Belgien an der Schwelle zum 21. Jahrhundert“, in: *Universalisierung des Holocaust? Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in internationaler Perspektive* (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus 24), Göttingen 2008, S. 43-58.

**BURRMEISTER 1988**

Burrmeister, Helmut, „Das Buch des Alfred Kantor“ (Rezension), in: *Zeitschrift für hessische Geschichte und Landeskunde* 93 (1988), S. 298f.

**CAMPBELL/REECE 2003**

Campbell, Neil A./Reece, Jane B., *Biologie*, Berlin/Heidelberg 2003.

**DEDERICHS 2005**

Dederichs, Mario R., *Heydrich. Das Gesicht des Bösen*, München/Zürich 2005.

**DEXTER 2004**

Dexter, Emma, „Die Welt als Zusammenhang – Historienbild, Stilleben und das Unheimliche“, in: *Luc Tuymans* (AK, London, Tate Modern/Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), hg. v. Emma Dexter und Julian Heynen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 17-28.

**DONINCK 2007**

Doninck, Rose Van, „Biography“, in: *Luc Tuymans. I don't get it*, hg. v. Gerrit Vermeiren, Gent 2007, S. 197.

**DOORSLAER 2003**

Doorslaer, Rudi Van, „Gebruikt verleden. De politieke nalatenschap van de Tweede Wereldoorlog in België, 1945-2000“, in: *Geschiedenis maken. Liber amicorum Herman Balthazar*, hg. v. Gita Deneckere und Bruno de Wever, Gent 2003, S. 227-249.

**ECO 1973**

Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1973.

**ELGER 2002**

Elger, Dietmar, *Gerhard Richter. Maler*, Köln 2002.

**ERMEN 2003**

Ermen, Reinhard, „Luc Tuymans: The Arena“ (Ausstellungsrezension), in: *Kunstforum International* 165 (2003), S. 292f.

**FUENMAYOR 2004**

Fuenmayor, Jesús, „Natur und sonderbare Kunst“, in: *Luc Tuymans* (AK, London, Tate Modern/Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), hg. v. Emma Dexter und Julian Heynen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 116-121.

**GASS 2011a**

Gass, Alison, „Our New Quarters, 1986“, in: GRYNZTEJN/MOLESWORTH 2011, S. 68f.

**GASS 2011b**

Gass, Alison, „Schwarzheide, 1986“, in: GRYNZTEJN/MOLESWORTH 2011, S. 70f.

**GASS 2011c**

Gass, Alison, „Wandeling, 1989“, in: GRYNZTEJN/MOLESWORTH 2011, S. 82f.

**GASS 2011d**

Gass, Alison, „Der Architekt. Ausstellung, Berlin, 1998“, in: GRYNZTEJN/MOLESWORTH 2011, S. 140-151.

**GEISENHANSLÜKE 2004**

Geisenhanslüke, Achim, *Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft*, Darmstadt <sup>2</sup>2004.

**GEISS 1988**

Geiss, Imanuel, *Die Habermas-Kontroverse. Ein deutscher Streit*, Berlin 1988.

**GENETTE 1989**

Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 1989.

**GODFREY 2007**

Godfrey, Mark, *Abstraction and the Holocaust*, New Haven/London 2007.

**GOSCHLER 2009**

Goschler, Constantin, „Wiedergutmachungspolitik – Schulden, Schuld und Entschädigung“, in: *Der Nationalsozialismus – Die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung*, hg. v. Peter Reichel, Harald Schmid und Peter Steinbach, München 2009, S. 62-84.

**GREENBERG 1997**

Greenberg, Clement, „Modernistische Malerei“, in: Ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 265-278.

**GRYNZTEJN/MOLESWORTH 2011**

*Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.), hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011.

**HAASE 2012**

Haase, Amine, „Historienmalerei in Zeiten der Post-Histoire. Zum Beispiel Luc Tuymans und Gerhard Richter“, in: *Kunstforum International* 214 (2012), S. 138-143.

**HAEFNER 1995**

Haefner, Gerhard, „Rezeptionsästhetik“, in: *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung* (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 1), hg. v. Ansgar Nünning, Trier <sup>2</sup>1995, S. 107-118.

**HALBWACHS 1925**

Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925.

**HAMED 2005**

Hamed, Sherin, *Die unsichtbare Farbe. Der Gebrauch und die Funktion der Titel in dem frühen Werk von Marcel Duchamp* (LMU-Publikationen/Geschichts- und Kunstwissenschaften 10), unter: *Universität München – Open Access LMU*, am 30. Mai 2005, <[http://epub.ub.uni-muenchen.de/648/1/Hamed\\_Sherin.pdf](http://epub.ub.uni-muenchen.de/648/1/Hamed_Sherin.pdf)> (10. August 2012).

**HELFENSTEIN 1997**

Helpfenstein, Josef, „Die Zeichnung, Rohmaterial und Grundriss für das Werk. Ein Gespräch mit Luc Tuymans“, in: *Premonition. Luc Tuymans – Zeichnungen Drawings* (AK Bern, Kunstmuseum/Berkeley, Art Museum/Bordeaux, capc Musée d'art contemporain), hg. v. Josef Helfenstein, Wabern-Bern 1997, S. 11-34.

**HELMBERGER 2006**

Helmberger, Peter, „»Ausgleichsverhandlungen« der Bundesrepublik mit Belgien, den Niederlanden und Luxemburg“, in: *Grenzen der Wiedergutmachung. Die Entschädigung für NS-Verfolgte in West- und Osteuropa 1945-2000*, hg. v. Hans Günter Hockerts, Claudia Moisel und Tobias Winstel, Göttingen 2006, S. 197-241.

**HEYNEN 2001**

Heynen, Julian, „Deutschlandbilder – Bilderdeutschland“, in: *SIGNAL 2001*, S. 20f.

**HEYNEN 2004**

Heynen, Julian, „Illusion und Realität. Interview mit Luc Tuymans, Düsseldorf, 13. Januar 2004“, in: *Luc Tuymans* (AK, London, Tate Modern/Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), hg. v. Emma Dexter und Julian Heynen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 8-16.

**HILBERG 1990**

Hilberg, Raul, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, Bd. 2, Frankfurt am Main <sup>3</sup>1990.

**HOPTMAN 2000**

Hoptman, Laura, „Spiegelmensch“, in: *Parkett 60* (2000), S. 127-133.

**INGARDEN 1960**

Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen <sup>2</sup>1960.

**IRMER 2006**

Irmer, Thomas, „Schwarzheide“, in: *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Bd. 3, hg. v. Wolfgang Benz und Barbara Distel, S. 268-271.

**ISER 1984**

Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München <sup>2</sup>1984.

**JANZIG 2001**

Janzig, Godehard, „Die Gaskammer als ästhetisches Erlebnis. Eine Konferenz zu Luc Tuymans' Ausstellung »Signal« im Hamburger Bahnhof in Berlin“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 4/2001 (2001), S. 83-85.

**JAUB 1975**

Jauß, Hans Robert, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hg. v. Rainer Warning, München 1975, S. 126-162.

**JOCKS 2001**

Jocks, Heinz-Norbert, „»Malerei ist sinnvoll!«. Ein Gespräch von Hein-Norbert Jocks“ (Interview mit Luc Tuymans), in: *Kunstforum International* 156 (2001), S. 341-347.

**JOCKS 2004**

Jocks, Heinz-Norbert, „Luc Tuymans. Das Gedächtnis der Malerei“, in: *Kunstforum International* 173 (2004), S. 327-329.

**KAMPE 2001**

Kampe, Norbert, „Normalität und Terror – Luc Tuymans verfremdeter Blick auf das NS-System“, in: *SIGNAL* 2001, S. 22f.

**KANTOR 2004**

Kantor, Jordan, „The Tuymans Effect“, in: *Artforum* 11/2004 (2004), S. 164-171.

**KEMP 1992a**

Kemp, Wolfgang, „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin/Hamburg <sup>2</sup>1992, S. 7-27.

**KEMP 1992b**

Kemp, Wolfgang, „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin/Hamburg <sup>2</sup>1992, S. 307-331.

**KEMP 2003**

Kemp, Wolfgang, „Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting u.a., Berlin <sup>6</sup>2003, S. 247-265.

**KLEGER 2006**

Kleger, Heinz, *Toleranz und ‚Tolerantes Brandenburg‘* (Region – Nation – Europa 9), Münster/Hamburg/London 2006.

**KNÄPPLE 2007**

Knäpple, Lena, „Historikerstreit“, in: *Lexikon der Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Debatten und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, hg. v. Torben Fischer und Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, S. 238-240.

**KOERNER 2011**

Koerner, Joseph Leo, „Monstranz“, in: GRYSZTEJN/MOLESWORTH 2011, S. 27-43.

**KÖHLER 2001**

Köhler, Herbert, „Luc Tuymans. Ästhetik der Traumata – Inversion des Allegorischen“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 56 (32/2001), München 2001, S. 3-13.

**KRIEGER 2010**

Krieger, Verena, „„At war with the obvious“ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen“, in: *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, hg. v. Verena Krieger und Rachel Mader, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 13-49.

**KUIJKEN 1992**

Kuijken, Ilse, „Belgien. Orte der Selbstironie und der Erinnerung“, in: *Kunstforum International* 119 (1992), S. 179-183.

**LEHMANN 1940**

Lehmann, Ernst Herbert, „Stichwort Illustrierte“, in: *Handbuch der Zeitungswissenschaft*, Bd. 1, hg. v. Walther Heide, Leipzig 1940, Sp. 1775-1797.

**LOOCK 2003**

Loock, Ulrich, „Survey. On layers of sign-relations, in the light of mechanically reproduced pictures, from ten years of exhibitions“, in: *Luc Tuymans*, hg. v. Ulrich Loock et. al., London/New York 2003, S. 32-93.

**LUCHTERHANDT 2007**

Luchterhandt, Martin, „Robert Ritter und sein Institut: Vom Nutzen und Benutzen der „Forschung““, in: *Zwischen Erziehung und Vernichtung. Zigeunerpolitik und Zigeunerforschung im Europa des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Geschichte der Deutschen Forschungsgemeinschaft 3), hg. v. Michael Zimmermann, Stuttgart 2007, S. 321-328.

**MARGALIT 2007**

Margalit, Gilad, „Zigeunerpolitik und Zigeunerdiskurs im Deutschland der Nachkriegszeit“, in: *Zwischen Erziehung und Vernichtung. Zigeunerpolitik und Zigeunerforschung im Europa des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Geschichte der Deutschen Forschungsgemeinschaft 3), hg. v. Michael Zimmermann, Stuttgart 2007, S. 483-509.

**MEINEN 2009**

Meinen, Insa, *Die Shoah in Belgien* (Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ludwigsburg der Universität Stuttgart 15), Darmstadt 2009.

**MOLESWORTH 2011**

Molesworth, Helen, „Luc Tuymans: Gemälde von der Banalität des Bösen“, in: GRYSZTEJN/MOLESWORTH 2011, S. 11-25.

**MOMMSEN 1983**

Mommsen, Hans, „Die Realisierung des Utopischen: Die „Endlösung der Judenfrage“ im „Dritten Reich““, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaften* 9 (1983), S. 381-420.

**PEIFFER 2011a**

Peiffer, Prudence, „Die Zeit, 1988“, in: GRYSZTEJN/MOLESWORTH 2011, S. 74-77.

**PEIFFER 2011b**

Peiffer, Prudence, „Lamp“, in: GRYSZTEJN/MOLESWORTH 2011, S. 106f.

**PERZ/FREUND 2011**

Perz, Bertrand/Freund, Florian, „Tötungen durch Giftgas im Konzentrationslager Mauthausen“, in: *Neue Studien zu nationalsozialistischen Massentötungen durch Giftgas, Historische Bedeutung, technische Entwicklung, revisionistische Leugnung* (Schriftenreihe der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten 29), hg. v. Günter Morsch und Bertrand Perz, Berlin 2011, S. 244-259.

**PIROTTE 2003**

Pirotte, Philippe, „The Arena“, in: *Luc Tuymans. The Arena* (AK, Hannover, Kunstverein u.a.), hg. v. Stephan Berg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 46-59 (zweisprachig).

**PLUHAŘOVÁ-GRIGIENÉ 2009**

Pluhařová-Grigienė, Eva, „Westdeutsche Erinnerungskultur im Spiegel der Kunst: Die Ausstellung „Hommage à Lidice“ in Berlin und Prag 1967/68“, in: *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen seit 1939* (Beiträge der Tagung des Arbeitskreises Deutscher und Polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger 13), hg. v. Dieter Bingen, Darmstadt 2009, S. 291-303.

**PRENZEL 2012**

Prenzel, Thomas, „Rostock-Lichtenhagen im Kontext der Debatte um die Einschränkung des Grundrechts auf Asyl“, in: *20 Jahre Rostock-Lichtenhagen. Kontext, Dimensionen und Folgen der rassistischen Gewalt* (Rostocker Informationen zu Politik und Verwaltung 32), hg. v. Thomas Prenzel, Rostock 2012, S. 9-29.

**PRZYREMBEL 2005**

Przyrembel, Alexandra, „Ilse Koch – ‚normale‘ SS-Ehefrau oder ‚Kommandeuse von Buchenwald‘?“, in: *Karrieren der Gewalt. Nationalsozialistische Täterbiographien* (Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ludwigsburg der Universität Stuttgart 2), hg. v. Klaus-Michael Mallmann und Gerhard Paul, Darmstadt 2005, S. 126-133.

**RUTZ 2009**

Rutz, Rainer, *Signal. Eine deutsche Auslandsillustrierte als Propagandainstrument im Zweiten Weltkrieg*, Essen 2007.

**REUST 1996**

Reust, Hans Rudolf, „Luc Tuymans. Das megalomane Detail“, in: *Kunstforum International* 134 (1996), S. 320-335.

**REUST 1997**

Reust, Hans Rudolf, „Streuung im Fokus – ein Modus des Zeichnens bei Luc Tuymans“, in: *Premonition. Luc Tuymans – Zeichnungen Drawings* (AK Bern, Kunstmuseum/Berkeley, Art Museum/Bordeaux, capc Musée d'art contemporain), hg. v. Josef Helfenstein, Wabern-Bern 1997, S. 162-173.

**REUST 2000**

Reust, Hans Rudolf, „Im dunklen Weltteil. Zu Luc Tuymans' neuesten Bildern“, in: *Parkett* 60 (2000), S. 141-151.

**REUST 2003**

Reust, Hans Rudolf, „Update. The Pursuit: Luc Tuymans 1996–2003“, in: *Luc Tuymans*, hg. v. Ulrich Loock et. al., London/New York 2003, S. 148-239.

**ROBBE 2009**

Robbe, Tilmann, *Historische Forschung und Geschichtsvermittlung. Erinnerungsorte in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft* (Formen der Erinnerung 39), Göttingen 2009.

**RUYSEVELT 1994**

Ruysevelt, Robert Van, „Epilog“, in: *Superstition* (AK Frankfurt am Main, Portikus), o.O. 1994, S. 27f.

**SCHENK-SORGE 2001**

Schenk-Sorge, Jutta, „Luc Tuymans. »Signal«“ (Ausstellungsrezension), in: *Kunstforum International* 155 (2001), S. 333f.

**SCHMIDT 2008**

Schmidt, Rainer F., *Der Zweite Weltkrieg. Die Zerstörung Europas* (Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert 10), Berlin 2008.

**SIGNAL 2001**

*Signal* (AK, Berlin, Hamburger Bahnhof), hg. v. Eugen Blume und Luc Tuymans, o.O. (Berlin) 2001.



**SMITH 1983**

Smith, Arthur L. jr., *Die „Hexe von Buchenwald“*. *Der Fall Ilse Koch*, Köln 1983.

**STABER 1992**

Staber, Margit, „Die Farbe verhält sich wie der Mensch. Zum Kunstkonzept von Josef Albers“, in: *Josef Albers. Homage to the Square* (AK Wien, Hochschule für angewandte Kunst), hg. v. Hochschule für angewandte Kunst in Wien, unpaginiert (S. 1-7).

**STEINKAMP 2003**

Steinkamp, Peter, „Lidice 1942“, in: *Orte des Grauens. Verbrechen im Zweiten Weltkrieg*, hg. v. Gerd R. Ueberschär, Darmstadt 2009, S. 126-135.

**THOMS 2011**

Thoms, Ulrike, „The Innovative Power of War. Army, Food Sciences and the Food Industry in Germany in the 20th Century“, in: *Food and War in Twentieth Century Europe*, hg. v. Ina Zweininger-Bargielowska, Rachel Duffett und Alain Drouard, Franham 2011, S. 247-262.

**TUYMANS 1992**

Tuymans, Luc, „Disenchantment“, in: *Luc Tuymans* (AK, Bern, Kunsthalle), hg. v. Ulrich Looock, Bern 1992, S. 11-36.

**TUYMANS 2001**

Tuymans, Luc, „Der Frühling kommt. Ideen, Fragen und Bemerkungen zum Konzept einer Ausstellung“, in: *SIGNAL 2001*, S. 2f.

**VÖLKLEIN 1999**

Völklein, Ulrich, *Josef Mengele. Der Arzt von Auschwitz*, Göttingen 1999.

**WEHLER 1988**

Wehler, Hans-Ulrich, *Entsorgung der deutschen Vergangenheit? Ein polemischer Essay zum „Historikerstreit“*, München 1988.

**WINKLER 1988**

Winkler, Heinrich August, „Zeitgeschichte im Fernsehen“, in: *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, hg. v. Guido Knopp und Siegfried Quandt, Darmstadt 1988, S. 273-280.

**YOUNG 2002**

Young, James E., *Nach-Bilder des Holocausts in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, Hamburg 2002.

**YOUNG 2004**

Young, James E., „Nach-Bilder des Holocaust in der zeitgenössischen Kunst“, in: *After Images. Kunst als soziales Gedächtnis* (AK, Bremen, Neues Museum Weserburg), hg. v. Peter Friese, Frankfurt am Main 2004, S. 25-31.

**YOUNG-BRUEHL 1986**

Young-Bruehl, Elisabeth, *Hannah Arendt. Leben, Werk und Zeit*, Frankfurt am Main 1986.

## Appendix

### I. Interview mit Luc Tuymans

am 28. Mai 2012 in seinem Studio in Antwerpen

**Benedikt Fahrnschon: Bei einem Blick auf Ihr Œuvre fällt – vor allem bei den Werken, bei denen Sie sich mit der NS-Zeit und dem Holocaust auseinandersetzen – auf, dass sich für den Betrachter häufig nach dem Anschauen Ihrer Werke durch die Titel zusätzliche Assoziationen und Bedeutungsebenen erschließen. Die Titel liefern also oftmals Aspekterweiterungen zum Visuellen. Ich finde besonders interessant, dass Sie für Werke wie *Der Architekt*, *Wiedergutmachung* oder *Die Zeit* explizit deutsche Titel wählen, bei *Recherches* oder *Wandeling* allerdings französische oder niederländische Titel nutzen. Gerade bei *Die Zeit* fällt dazu auf, dass Sie auf Niederländisch „Niets in zicht“ in den Himmel der ersten Tafel schreiben und nicht die deutsche Variante wählen. Welche Rolle spielt Sprache für Sie?**

Luc Tuymans: Damals war es sowieso nicht angesagt, zu malen. Aber es war auch nicht angesagt, den Arbeiten Titel zu geben. Entweder sind es Titel, die eigentlich eine Beschreibung sind dessen was man sieht oder es sind Titel, die eigentlich über die Beschreibung hinweg gehen – so wie Sie gesagt haben, die eine doppelte Bedeutung haben oder ein Bild gestalten, das nicht da ist. Vor allem in diesen Arbeiten, die sich auf den Holocaust beziehen, war es natürlich sehr wichtig, dass es Titel gab. Weil wenn man ein Bild anschaut, wie *Gaskamer*, und es keinen Titel hat, zum Beispiel, dann wird es ein Kellergeschoss. Und es hat tatsächlich auch diese Verwirrung gegeben, weil es ein ziemlich warmes Bild ist und dadurch dem Horror nicht in dem Sinne entspricht. Sondern, dass er sich vielleicht nur in dieser Verdichtung gestalten lässt. Und diese Annäherung der Decke und des Bodens wäre dann ein Indiz: das Zusammenpressen des Bildes sozusagen. Aber ohne den Titel wäre der Raum gestaltet wie ein „Brausbad“ oder eine Dusche. Das war ja aber auch damals so, der Raum war tatsächlich gestaltet wie ein „Brausbad“ und trug auch diese Schrift über den Kammern. Es war also damals schon eine Form der Maskerade. Mir war es wichtig, das Bild nicht „Gaskammer“ zu nennen. Es ist eben nicht auf Deutsch, sondern auf Flämisch. Mit dem *Architekt* war es sehr wichtig, dass der Titel auf Deutsch war: „Architekt“ ist deutsch oder flämisch – oder niederländisch gleichmäßig. Aber weil es

natürlich auch diese ganz persönliche Beziehung gibt, wie ein Film, ein Ferienfilm, wie eine Trivialität mitten in diesem Krieg, am Ende des Krieges.

**Sie nutzen bei *Der Architekt* einen Ausschnitt aus einem Privatfilm Speers. Soweit ich weiß, haben Sie diesen Ausschnitt in einer TV-Dokumentation gesehen.**

Das war ein Dokumentarfilm damals – es war eine Reihe, *Die Henker von Hitler*. Eine der Figuren war Speer, der große Architekt, der letztendlich am Ende des Krieges den Krieg auch verlängerte, weil er auch Rüstungsminister war. Was daran sehr interessant war, ist, dass – das war 1998, glaube ich, für meine erste Ausstellung in Berlin bei Gebauer in einem Appartement – was mich daran interessiert hat, war, dass man zuerst das Telegramm an Himmler zu sehen bekam. Das ist der einzig geschriebene Beweis, dass Speer natürlich schon wusste – weil er Rüstungsminister war –, was sich in den Arbeitslagern abspielte. Darin berichtete er darüber, dass seiner Meinung nach die Häftlinge zu viel Platz hatten. Und dann kommt eine Überblendung zu der Szene mit dem Ski, dieses Bild wo, er Ski fährt und im Schnee stürzt und sich umdreht.

**Es ist relativ schwer, diese Quelle überhaupt auffindig zu machen. Der Privatfilm ist im Besitz von Speers Tochter Margret Nissen, die scheinbar sehr zurückhaltend mit der Veröffentlichung des Materials umgeht. Hatten Sie für Ihr Gemälde eine genaue Vorlage?**

Ich habe den Dokumentarfilm aufgenommen und ein Still dieser Szene vom Fernseher abfotografiert und dann auch noch umgeändert. Zum Beispiel gibt es eine Horizontlinie, die ich verschoben habe. Und der Kopf ist auch aus dem Blick.

**Nicht nur bei *Der Architekt*, sondern auch bei anderen Werken ist es nicht einfach, die Quellen zu finden, die Ihnen als Vorlagen dienen. Ich denke hier unter anderem an *Wiedergutmachung*.**

Das ist eigentlich die Seybold. Frau Seybold hat einen Film gemacht. Und den haben wir auch schon in Ausstellungen gezeigt. Er wurde zum Beispiel im Haus der Kunst gezeigt, wo wir auch die Fotos von den Händen bekommen haben und so weiter. Das war das zweite Mal, das war etwa um '89, da habe ich diesen Dokumentarfilm auch im Fernsehen gesehen. Die Aufnahmen der Augen füllten den Bildschirm völlig. Das war ziemlich grauenhaft. Danach habe ich mich während der Ausstellung in München auch mit Katharina [Katrin, Anm. d. Verf.] Seybold getroffen. Sie hat sich bei mir bedankt. Sie hatte immer noch Probleme mit Prozessen, weil natürlich die Leute ziemlich früh denazifiziert worden sind. Vor allem der Arzt, in dessen Schubladen man diese Fotos gefunden hat und

die Familie haben gegen sie einen Prozess geführt. Sie fand es wichtig, dass ich die zwei Bilder genommen habe, weil es eigentlich ikonische Bilder sind aus diesem Dokumentarfilm.

**Auch hier ist wieder der Titel äußerst interessant, da er die Frage aufwirft, wer diese Wiedergutmachung leistet: Wer entschädigt wen und wodurch? Entschädigen Sie als Künstler durch Ihr Aufgreifen der grausamen Experimente in der Kunst die Opfer oder leistet der Betrachter Entschädigung durch eine Auseinandersetzung, ein Erinnern an diese furchtbaren Taten?**

Es ist eigentlich geteilt. Es ist beides. Im Grunde genommen ist es ja auch so, dass vor allem in Deutschland der Holocaust als etwas gesehen wird, was nicht abzubilden ist, was man nicht darstellen könne. Eben, weil der Horror zu groß wäre. Stattdessen glaube ich, dass es Teil einer Kultur ist. Und obwohl es eine Vernichtungsgeschichte ist, ist es Teil einer Kultur. Es gibt auch einen ganz großen Unterschied zwischen dem italienischen Faschismus und dem deutschen, in dem Sinne, dass sich der italienische eher auf einer soziologischen Ebene abgespielt und der deutsche sich völlig in der Kultur formuliert hat. Und das ist ganz wichtig. Auch, dass das eine Vernichtung ist, die wie keine andere dokumentiert und völlig festgehalten worden ist. Ständig wird das wiederholt, jede Woche gibt es dazu etwas im Fernsehen.

**Sie benutzen aber häufig Bilder als Vorlage für Ihre Gemälde, die eben keine Ikonen sind. Die Aufnahme Speers als Skifahrer ist nicht Teil des visuellen, kollektiven Gedächtnisses.**

Nein, aber es ist auch wichtig, dass man nur von der Seite rankommt. Am Deutlichsten was ich darüber gemalt habe, war eben diese Gaskammer. Das ist eigentlich das am meisten frontal konkretisierte Bild sozusagen. Aber dennoch ist es ja auch ohne Leiche, ohne Spur. Es ist eher ein entleerter Raum.

**Das ist auffällig in Ihren Arbeiten: Sie zeigen die Orte, wie bei *Our New Quarters* oder bei *Gaskamer*, teilweise auch bei der ersten Tafel der *Zeit*, bei der sie einen Hinterhof oder eine Kaserne darstellen. Sie zeigen aber nie unmittelbar die Opfer, höchstens bei *Wiedergutmachung*, indem Sie die Experimente thematisieren.<sup>400</sup>**

---

<sup>400</sup> Dieser Frage lag die Annahme zu Grunde, dass die Vorlagen von *Wiedergutmachung* Aufnahmen seien, die den Verlauf und die Ergebnisse von Experimenten im KZ Auschwitz an Lagerinsassen festhalten sollten. Diese Annahme hat sich im Laufe der Recherchen allerdings als falsch herausgestellt, siehe hierzu die Ausführungen auf S. 30-32 der vorliegenden Arbeit.

Oder bei *Recherches* auch. Da wird das Objektgemäße umgestellt. Das ist auch die Verbindung des Menschlichen – also des Körpers, der Körperteile – hin zu Gebrauchsgegenständen. Das ist ja ziemlich unglaublich im Grunde genommen.

**Wobei der Lampenschirm aus Buchenwald, auf den Sie sich bei *Recherches* beziehen, seit 1945 verschollen ist und nachweislich wohl nicht aus Menschenhaut bestand.**

Es ist ja auch so, dass der Lampenschirm gar nicht aus Buchenwald stammte. Lüttgenau, der stellvertretende Leiter der Gedenkstätte Buchenwald, hat mir das einmal während eines kleinen Symposiums erklärt, das wir einmal im Zusammenhang mit meiner Ausstellung „Signal“ in der Nationalgalerie in Berlin abgehalten haben, dass der Lampenschirm durch die Amerikaner versetzt worden ist, um ihn in Buchenwald zu zeigen. Ilse Koch [die Frau des Lagerkommandanten, Anm. d. Verf.] hat ihn dort nicht anfertigen lassen.

**Dieser Lampenschirm ist ein bekannter Mythos. Wenn man mit dem Wissen, dass Sie sich mit dem Holocaust auseinandersetzen, Ihre Bilder und einen Lampenschirm sieht, denkt man fast automatisch an den Lampenschirm aus Menschenhaut und den Horror und das Grauen, das damit verknüpft ist. Ob dieser Lampenschirm nun tatsächlich aus Menschenhaut war oder nicht spielt schlussendlich keine große Rolle. Der Mythos ist im Gedächtnis. Sie haben auch einen anderen Lampenschirm gemalt – Das war ein normaler.**

**Aber auch dort wird die gleiche Assoziation hergestellt und das Grauen hinter dem Gegenstand latent vermittelt. Häufig bekommen alltägliche Gegenstände wie die Lampenschirme, oder Alltagssituationen wie der skifahrende Speer eine gewisse „dunkle“ Konnotation. Ist das Ihre Vorgehensweise, um das „Tabu des Krieges“ zu brechen, wie Sie einmal sagten?**

Nicht nur das. Es ist ja auch so, dass ich mich entschieden habe die Idee, aus der Kunst Kunst zu schaffen, nicht zu machen. Sondern mich auf die nahe Geschichte des 20. Jahrhunderts zu beziehen und den Zweiten Weltkrieg als Katharsis zu verstehen. Durch den Zweiten Weltkrieg hat Europa seine ganze Macht verloren. Der Holocaust ist eine Art psychologischer Breakdown bis jetzt, zum Beispiel. Das fand ich ganz interessant als ikonisches Vergehen, ihn als Ankerpunkt zu verstehen. Im gesamten Œuvre gibt es ziemlich wenige direkte Anspielungen auf den Holocaust. Es gibt einige. Von 500 Arbeiten gibt es vielleicht 15-16 Arbeiten, die sich mit dem Ganzen auseinandersetzen. Aber dennoch ist es wichtig zu verstehen, dass es ein Punkt in der Kultur ist, der sich aus kulturellen Gründen heraus formuliert hat. Diese Idee der Säuberungsaktion, die Idee der

Entnazifizierung des Seins darzustellen, was bis jetzt eigentlich eine Rolle bis heute spielt und zurückgeht auf die Kriegsgeschichte.

**Würden Sie vor diesem Hintergrund sagen, dass Ihre Werke einem gewissen Zeitgeist entsprechen oder in gewisser Weise auch entspringen? Ich beziehe mich hier zum einen auf die erste Welle von historischer Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit hinsichtlich des Nationalsozialismus in Belgien ab Anfang der 1980er Jahre. Maxime Steinberg veröffentlichte beispielsweise zwischen 1983 und 1987 *L'Etoile et le fusil*. Die Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit hinsichtlich des Nationalsozialismus fand im Vergleich zu Deutschland relativ spät statt.**

Im Vergleich zu Frankreich im Grunde genommen früh, die das eigentlich bis heute noch nicht gemacht haben. Ende der 80er Jahre hat es im belgischen Nationalfernsehen oder zumindest in Flandern eine ganze Reihe gegeben, die fast ein Jahr gedauert hat, über die Kollaboration von Flamen mit den Deutschen. Das war unglaublich. Und auch begründet. Das kam von Maurice De Wilde. Er hat fast jeden, der noch am Leben war, interviewt. Er ist bis nach Spanien dafür gefahren. Das war auch das erste Mal, dass der König etwas von sich hören ließ nach Jahren. Er blieb ja in Belgien, weil seine ganze Regierung nach London ging, und er dann schon fasst mit den Deutschen kollaborieren musste. Diese ganze Dokumentargeschichte von De Wilde war wie eine Bombe.

**Sie begannen etwa zeitgleich mit diesem „Boom“ mit der Auseinandersetzung mit dem Holocaust. 1979, noch während Ihres Studiums, malten Sie ein Bild mit dem Titel *Auschwitz*.**

Das kam auch direkt aus einer Erfahrung hervor, dass ich nachts mit einer polnischen Filmcrew dort war. Nachts haben wir uns dann dort die Wände angeschaut.

**Bei Ihnen zieht sich das Thema Holocaust und NS-Zeit seitdem durch Ihr Œuvre. *Our New Quarters* ist von 1986, 1993 entstand *De Wandeling*. In der Zeit als der rechtsgerichtete „Vlaams Blok“ gerade in Ihrer Heimatstadt Antwerpen enorme Erfolge verzeichnen konnte, entstanden Ihre *Heimat*-Serie, bei der Sie sich mit dem Nationalgefühl der Flamen auseinandersetzen, und Arbeiten wie *Der Architekt* oder *Himmler*.**

Die *Heimat*-Serie hatte ja auch bestimmte Bezüge zu diesem Thema. Im Grunde genommen ist es so, dass sich gewisse Dinge manchmal anreichern, so wie die Dokumentargeschichte mit Speer. Und weil es die erste Ausstellung in Berlin war – das war sehr wichtig – und auch nicht ein richtiger Ausstellungsraum, sondern eher ein

Appartement-mäßiges Geschoss, ein Zimmer-artiges Verhältnis zu den Bildern, fand ich es ganz wichtig, diese Idee des – in der Ausstellung gab es auch das Bild von Himmler, das in jedem Büro hing. Ich habe es im Format gemalt, wie es ursprünglich war. Die Vorlage war kleiner, ich habe sie während des Malens vergrößert. Mit dem Rahmen, sodass man die Idee kriegt, die Figur auf einem Rahmen zu sehen. Und wichtig war: Weil es die erste Ausstellung in Berlin war, wollte ich eine Ausstellung über Architektur und Schnee machen. Die Idee war, dass Speer eigentlich sehr wenig gebaut hat. Auch die Idee der Ruinentheorie: Hitler wollte, dass man schon damals voraussehen konnte, wie die Gebäude eigentlich in tausend Jahren aussehen. Diese barocke Idee des Schreckens. Und das in meinem „Wohnzimmer“ zu zeigen war ganz wichtig. Es war auch ganz lustig, dass der Tagesspiegel und jede Zeitung, die darüber berichtet hat, – und es wurde ziemlich viel darüber berichtet – keiner hat eine Abbildung gezeigt, es war nur Text.

**Gerade *Der Architekt* ist eines Ihrer sehr prominenten Bilder, das fast immer genannt wird, wenn von Ihrer Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus die Sprache ist. Was mich interessieren würde, ist, dass – in Bezug auf Ihre Bilder allgemein gesprochen – Ihre Bilder wie Sie selbst sagten „Gedächtnisbilder“ sind, die sich „immer wieder selbst reproduzieren“.**

Es ist ja auch so, dass das Gedächtnis natürlich völlig inadäquat ist. Man kann sich nicht völlig an etwas erinnern. In diesem Sinne sind es nur Bruchstücke. Und diese Bruchstücke sind dann auch schon wieder eine Übersetzung dessen, was im Gedächtnis geblieben ist. Das ist für mich – also ganz persönlich – immer so, Gemälde machen das eigentlich immer: Also diese Idee, dass man mit Zeit durch Zeit über die Zeit arbeitet.

**Demnach sind Ihre Bilder also auch als ein Spiel mit Erinnerung zu verstehen?**

Es ist auch ein Spiel mit Erinnerungsverfälschung. Und das ist das Interessante daran. Was auch ein wichtiger Einfluss war damals, wenn Sie über Zeitgeist reden, ist die Trilogie von Hans Jürgen Syberberg: Zuerst *Ludwig II.*, dann *Karl May*, der am Ende auch sagt: „Wehe, wenn der Falsche kommt“ – einer der bevorzugten Schriftsteller von Hitler – und dann letztendlich *Hitler – ein Film aus Deutschland*. Drei epische Filme von sieben Stunden, glaube ich, die 150 Jahre deutsche Geschichte zusammenpacken. Und ich fand interessant, dass Hans Jürgen Syberberg eigentlich der erste Deutsche war, der sich indirekt eigentlich dann doch mit der Figur von Hitler identifiziert hat und auseinandergesetzt hat auf einer kulturellen Ebene. Darauf ist ziemlich stark reagiert worden durch Historiker, wie Joachim Fest, der sagte, dass es nicht ginge, dass man so einen Film machen könne. Darauf



antwortete Syberberg, dass eigentlich Hitler die Ironie einer Demokratie gewesen wäre und dass man die Chance haben sollte, die Geschichte zu träumen.

**„Die Geschichte zu träumen“ bringt mich auf eine ausgesprochene Qualität Ihrer Arbeiten, oberflächlich durch die Darstellungsweise Ruhe zu vermitteln. Diese Ruhe ist insofern trügerisch und ambivalent, als sie teilweise extreme Spannung aufbaut, auch ohne Kenntnis des historischen Hintergrunds seitens der Betrachter. Ich denke dabei zum Beispiel an *Our New Quarters* und die gespenstische Stille und Menschenleere.**

Bei diesem Bild ist auch die Beschriftung wichtig. Wenn man die rausnehmen würde, wäre das Bild auch nicht fertig. Das Bild ist in einer ziemlich hohen Geschwindigkeit gemalt, mit einem Hintergrund, der ein Nicht-Hintergrund ist; aus einer Nicht-Farbe, einem militärischen Grün, das schon alles verdichtet. Und dann diese Kasematten, die schon da waren – es war ja auch kein Vernichtungs- sondern ein Durchgangslager. Es basiert auf einer Postkarte von Kantor. Letztendlich am Ende des Malens fand ich, dass das Bild nicht fertig war. Dann habe ich mit Weiß und Gelb, so dass es auch aufleuchtet, wie einen Untertitel „Our new quarters“ darauf gemalt.

**Ihr Schriftzug im Bild ist sehr stark angelehnt an Kantors Schrift. Um noch einmal auf Sprache zurückzukommen: Kantor hat in seinem Buch über die eingeklebte Postkarte auf Deutsch „Unser neues Wohnquartier“ und darunter „Our new quarters“ geschrieben. Für die Vollendung Ihres Gemäldes wählten Sie den englischen Zusatz.**

Er hat es ja auch 1977 angefertigt, als er schon in New York lebte.

**Das Buch entstand wenige Wochen nach der Befreiung des KZ Theresienstadt und dem Kriegsende in einem Lager für „Displaced Persons“ 1945. So schreibt es zumindest Kantor im Vorwort des Buchs.**

Ich dachte, das Buch ist viel später entstanden.

**Publiziert wurde es erst in den 70er Jahren, das stimmt. Auch mit Ihrem Rückgriff auf *Das Buch des Alfred Kantor* nutzen Sie ein weitgehend unbekanntes Buch als Inspirationsquelle und Vorlage. Die Bilder, auf die Sie sich beziehen, sind meist keine Ikonen.**

Nein, aber das ist auch das Interessante. Es gibt mehrere Häftlinge, die dort gezeichnet haben – entweder versteckt oder später. Die Atmosphäre gleicht sich jedoch an, es ist immer die gleiche Atmosphäre. Das hat mich auch gewundert, diese Art von ständiger

Präsenz. Diese Erinnerungsmomente sind ja auch ganz spezifisch, oder nicht? Das hat eine Anonymisierung mit sich mitgebracht. Und deswegen fand ich es auch interessant, das ganz anders aufzuarbeiten, also teilweise Bruchstücke herauszunehmen. Vor allem die Postkarte fand ich ja so wichtig, weil die so zynisch ist, könnte man meinen.

**Im Titel „Our New Quarters“ ist eben etwas Zynisches oder mitunter auch kindlich-naiv Wirkendes enthalten. Als Betrachter ist man bei vielen Ihrer Bilder angehalten, wenn man die Bilder besser verstehen will als nur visuell, sich mit dem Kontext auseinanderzusetzen. Sie sprechen sich dafür aus, dass in Ausstellungen möglichst wenig Text zu den Exponaten vorhanden ist. Jedoch schlägt ein Bild wie *Der Architekt* erst dann richtig zu, wenn man um den Kontext weiß, denn aus dem Bild heraus ist Speer nicht zu erkennen. *Der Architekt* als Titel verweist zumindest nicht direkt auf Speer. Vor diesem Hintergrund finde ich interessant, dass Sie sich gegen erklärende Texte aussprechen.**

Ganz früh habe ich immer erklärt, wo die Ressourcen für die Bilder herkommen. Das war auch wichtig für die Journalisten, die müssen ja auch über etwas schreiben. Hinterher wurde mir das ziemlich übel genommen, weil dann gesagt wurde: „Ohne dass Tuymans über seine Bilder redet, können wir sie fast nicht mehr anschauen.“ Jetzt ist das Stadium erreicht, wo die Bilder eigentlich für sich ganz stumm da sein sollten. Wie ein Überdruß der Geschichte. Und das ist die Vorstellung des Nachlasses der Bilder. Dass das Bild eigentlich entsteht, nachdem man das Bild schon gesehen und eine Erklärung schon gehabt hat und so weiter, um zu sehen was von den Bildern bleibt als Restbestand. Das enthält auch eine bestimmte Form von Sarkasmus – es ist kein Zynismus. Diese werden dann integriert in ein Œuvre und in die Kultur.

**Auffällig ist eben auch, dass Sie keine Leichen oder Opfer darstellen, sondern die Leere, die sie hinterlassen haben.**

Das ist wie eine Negativform des Bildes. Gleichzeitig ist es auch eine Arbeit gegen die Fetischisierung des Grauens. Aber letztendlich, weil es ein Objekt ist, so wie ein anachronistisches Objekt – wie es ein Ölbild immer ist und immer sein wird – kriegt man dann doch immer eine bestimmte Ästhetik und eine bestimmte Form von Fetisch. Die ist grundsätzlich da. Das ist diese Ambiguität, die sich da abspielt.

**Würden Sie sagen, dass die Leerstellen, die Auslassung von Opfern, damit zu tun haben? Auch wenn Sie die bekannten Personen wie Speer oder Himmler darstellen, sind diese durch Leerstellen verdeckt oder unkenntlich gemacht.**

Meistens ist es ja auch so, dass die Idee der Macht eigentlich eine Idee der Maskierung ist. Das ist eine Art von Konformismus. Obwohl die Täter natürlich schon charakterisiert sind und Gesichter haben, von Goebbels bis Speer und Adolf Hitler, hat das mit einer Form von Visualität zu tun. In diesem Sinne hat vor allem der deutsche Faschismus unglaublich viel Visuelles produziert. Erst wurde das Bild projiziert und dann die Erfahrung, die Täter sind dann später in Kulissen entstanden. Vom Flughafen mitten in Berlin aus bin ich mit einem Taxi zum Hamburger Bahnhof gefahren und auf der ehemaligen Stalin-Allee sah ich nur Bilder von Hitler, also Plakate. „Hitler und die Frauen“. Da haben wir uns gefragt: Wer hat eigentlich das Endspiel gewonnen? Sind das die Täter oder die Opfer? Das sind tatsächlich die Täter, die bisher ikonisch viel stärker hervortreten.

**Ich habe das Gefühl, dass Sie das in gewisser Weise hinterfragen, indem sie die Leerstellen setzen und dadurch auf eine Grenze zwischen Betrachter und Bild aufmerksam machen und der Betrachter einen Transfer zu leisten hat. Womit Sie auch hinterfragen, wer das „Spiel“ eigentlich gewonnen hat.**

Oder wie dieses Spiel medial immer wieder wiederholt und weitergetrieben wurde. Nicht nur als Gedächtniserfahrung, sondern auch als erfolgreiche Wirkung. Dann wird es ja auch zum Klischee statt Gedächtnis. Das ist natürlich auch interessant, weil es immer wieder spielt. Während ich meine erste Gastprofessur an der Akademie für Bildende Künste in Karlsruhe hatte, hatte ich ungefähr 24 Studenten. Ein Student hatte eine freie Arbeit abgeliefert. Das war eine Darstellung Großvater. An den Ecken des Bildes war nichts. Ich habe ihn gefragt, warum die Ecken frei waren. Er sagte, dass das ein altes Passfoto von seinem Großvater war, der damals bei der SS war und am Ende des Krieges die Ecken abschnitt. Dann entstand in der Klasse eine ganz große Diskussion darüber, ob man sich noch mit dieser Geschichte auseinandersetzen sollte oder nicht. Es gab Leute, die sagten: „Jetzt ist es erschöpft. Jetzt reicht’s.“ Ein anderer Student sagt, es würde nie vergessen. Das waren alles Leute in ihren Zwanzigern, das hat mich auch erstaunt. Diese ganze Diskussion hat sie völlig beschäftigt.

**James E. Young sagt über die Nachkriegsgeneration, zu der Sie auch gehören, dass es ihr nicht möglich sei, Geschichte, also die historischen Ereignisse selbst, von der Vermittlung zu trennen.**

Die Vermittlung war natürlich verspätet. In meinem Fall war es so, dass meine Eltern in dieser Zeit aufwachsen beziehungsweise junge Erwachsene waren und ihnen daher ein Teil der Jugend genommen wurde. Am Ende des Krieges wurde diese Zeit verdrängt. Vor allem

im psychologischen Bereich gab es da keine Ermittlung. Daher wahrscheinlich auch diese Phobie. Ich denke, dass vielmehr Erklärungen nachher kamen mit Deutungen. Da kam das ganze Material mit hoch, das immer weiter ausgearbeitet wurde, bis ins kleinste Detail.

**Young meint hierzu, dass für Ihre Generation die Ereignisse mindestens genauso wichtig seien wie die Art und Weise, wie Sie davon erfahren haben, also auch wann und wo. Würden Sie Young zustimmen? Sie greifen, wie Sie schon sagten, auf Vorlagen, auf medial vermittelte Bilder zurück.**

Ja, weil es sich natürlich in diesem Sinne auch weiterspielt und sich als visueller Gegenstand auch durchgesetzt hat, als Ikone. Ein schönes Beispiel ist die Geschichte mit den Balkankriegen. Bilder, auf die in Zentraleuropa nicht reagiert wurde. Bis an einem bestimmten Punkt in Journals Bilder mit Stacheldraht und ausgemergelten Personen veröffentlicht wurden. Das war ein besonderer Eindruck, der für Aufsehen sorgte.

**Bei Art Spiegelmans Comic *Maus* spielt die Vermittlung eine entscheidende Rolle. Dort geht es zum einen um die Ereignisse, die sein Großvater erlebte, aber auch um die Art und Weise, wie Spiegelman von diesen Ereignissen erfuh. In Interviews werden Sie auch häufig gefragt, warum Sie sich überhaupt mit dem Holocaust beschäftigen. Sie sprachen bereits davon, dass für Sie der Holocaust ein kultureller Einschnitt war, den Sie behandeln. Mich interessiert vor allem, wie Sie das Leid darstellen. Dass man die Opfer direkt darstellen kann, zeigen Künstler wie Felix Nussbaum, der in Auschwitz ermordet wurde und zuvor seine Eindrücke künstlerisch festhielt. Oder eben Alfred Kantor. Diese Künstler, die selbst Leid erfahren haben, zeigen die Opfer. Genau diese sparen Sie aus.**

Das ist auch nur möglich, wenn man die Erfahrung gemacht hat. Das ist natürlich hinterher aus der Distanz nicht möglich. Diese Distanz hat auch mit einer bestimmten Ehrfurcht zu tun, die die Opfer betrifft. Richter hat das mal versucht, Fotos aus dem KZ mit einer Idee von Pornografie zu verbinden, was ganz interessant ist. Aber er hat dann die Finger davon gelassen.

**Bei Richters Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus denke ich besonders an *Onkel Rudi*. Dieses Gemälde zeigt seinen Onkel, Rudolf Schönfelder, der allerdings in Richters typischen Verwischungen dargestellt ist, der ihn dadurch und durch den Verzicht des Nachnamens im Titel von einem Individuum zu einer Art Ikone werden lässt.**

Das am meisten prägende Bild ist natürlich das Bild seiner Schwester [*Tante Marianne*, 1965, hier handelt es sich nicht um Richters Schwester, sondern um seine Tante, Anm. d. Verf.], die damals durch das Euthanasie-Programm umgekommen ist. Das ist ein elliptisches Vergehen der deutschen Geschichte.

**Was mich zudem interessiert, ist, wie Sie auf Ihre Vorlagen stoßen. Sie nannten bereits die Speer-Dokumentation, die Sie gesehen haben. Aber Kantors Buch beispielsweise oder die Zeitschrift *Signal* sind eher unbekannt. Gerade *Signal* ist in Deutschland wenig bekannt, wie Rainer Rutz in seiner Publikation zu dieser Propagandazeitschrift feststellte. Er schreibt, dass selbst viele seiner Kollegen, Historiker, die Zeitschrift nicht kannten.**

Das hat mich auch immer gewundert. Aber das ist auch verständlich, weil die Zeitschrift nur im Ausland verteilt wurde – auch wenn die Zeitschrift eine sehr große Auflage hatte und auf Niederländisch, Deutsch, Französisch herauskam. Das wundert mich auch, dass das so in Vergessenheit geriet. Ich besitze einige Bände in einem Buch gebunden – als ich die durchgeblättert habe war die erste Faszination die Farbe. Das war das erste Mal in der Geschichte, dass eine Großauflage in Farbe gedruckt wurde. Das ist eine bestimmte Technik, die man später nach dem Krieg bis hin zum Offset weiterentwickelt hat. Und das kommt von Dr. Wolff. 1948 haben ihn die Kanadier noch ein Buch machen lassen. Das war eine ganz malerische Weise, mit Fotografie umzugehen. Das hat mich visuell gepackt. Zweitens war es eine Verschönerung des Krieges.

**Bei *Die Zeit* greifen Sie auf diese malerische Qualität der Fotos zurück, indem Sie das Gesicht Heydrichs ausschneiden und auf die Leinwand aufkleben. Zusätzlich überarbeiten Sie die Vorlage doch, indem Sie die Haare übermalen oder ihm eine Sonnenbrille aufmalen. Dadurch wird Heydrich anonymisiert. Als ich dieses Bild einem Professor zeigte, fragte er spontan, ob es sich um ein Selbstporträt von Ihnen handeln würde.**

Das war auch der erste Eindruck, als die Bilder zum ersten Mal gezeigt wurden: die Idee des Selbstbildnisses. Aber das war es natürlich nicht.

**Dieser Eindruck kann aber nur durch die Sonnenbrille entstehen. Obgleich Heydrichs Gesicht nicht das prominenteste der Nazigrößen ist. Sie hätten sich auch dafür entscheiden können, Goebbels oder Hitler auszuwählen, die man selbst mit einer aufgemalten Sonnenbrille noch erkannt hätte.**

Ja, das hätte aber überhaupt keinen Sinn gehabt. Die Leute, die die Vernichtung durchgeführt haben, haben das immer aus dem Motiv des Ehrgeizes gemacht, um aufzusteigen. Da ist natürlich Heydrich der größte Opportunist gewesen. Es gibt auch Spekulationen darüber, warum er keine Polizeieskorte wollte und sich so sicher fühlte. Es ist immer noch die Frage, ob es nicht durch Himmler zum Attentat kam, weil Heydrich zu schnell zu stark aufstieg. Und das auch, weil er physisch besser aussah als jeder andere Nazi sozusagen. Er verband auch die Idee des Nationalsozialismus und der Kultur, des Musikmachens. Er war eine ganz unklar zusammengebaute Persönlichkeit.

**Haben Sie ihn aus diesem Grund vor diesen rhythmisierten Hintergrund aus schwarzen Linien platziert, den Sie als Bücherregal bezeichnen?**

Ja, genau. *Die Zeit* ist auch ein gewisses filmisches Vorgehen. Der Laden [auf der zweiten Tafel, Anm. d. Verf.] ist fast ein Detail aus dem ersten Bild. Und das dritte Bild wird dann wichtig, weil es diese komprimierten Spinattabletten zeigt.

**Was sind eigentlich diese „Spinattabletten“?**

Das waren komprimierte Tabletten, die die Deutschen angefertigt haben für die Truppen im Ostbereich. Und später nach dem Krieg hat die NASA das wieder aufgenommen. Das ist eine ganz verrückte Geschichte.

**Dieses Bild, die dritte Tafel der *Zeit*, vermittelt eine trügerische Ruhe. Es passiert nichts, aber dennoch sind die Tabletten so aufeinander platziert, dass sie augenblicklich abzurutschen drohen. Ähnlich verhält es sich bei der ersten Tafel durch den versteckten Satz „Niets in zicht“.**

Das ist ein urbanes Bild, das auf keiner Vorlage basiert. Die Bilderreihe entstand ganz intuitiv. Zuerst hatte ich die Idee, so etwas wie eine metaphysische Malerei zu machen und eine bestimmte Tageszeit darzustellen. Dann ging es weiter mit dem Laden, der auch ganz ungefährlich war. Dann versuchte ich das noch mit zwei Bildern zu erweitern. Dabei kam mir die Idee mit den Spinattabletten und letztendlich auch das Heydrich-Bild. Die Bilder beeinflussen sich gegenseitig. Es ist ja auch eine Arbeit, die in vier Teile aufgeteilt ist. Der Titel, der Zeitablauf, verbindet diese Bilder. Es ist wie ein filmisches Repertoire. Und auch das Wort „Endlösung“ ist wichtig, weil es ein verdecktes, aufgestelltes Wort ist. Es heißt nicht „Vernichtung“, sondern „Endlösung“. In der Bürokratie hat sich eine ganz neue Sprache entwickelt, die alles nur verdeckt hat. Es ist eine beklemmende Sprache. In Seyberbergs Film gibt es eine Stelle, die interessant ist, an der der Masseur von Himmler ihn massiert und Himmler die Aussage tätigt: „All das Blut und immer noch anständig.“

**„Niets in zicht“ beinhaltet zudem eine zeitliche Dimension. In diesem Satz schwingt die Ergänzung „Nog niets in zicht“ [„Noch nichts in Sicht“, Anm. d. Verf.] mit.**

Etwas wird angekündigt. Es ist der Ausgangspunkt. Wenn man an den Krieg denkt, dann denkt man an schwarz/weiß. Das ist auch wichtig. Das hat Richter auch einmal gesagt: Was in Grautönen gemalt ist, hat einen Wirklichkeitsgehalt, es wird für wahr gehalten und wahrgenommen. Das war natürlich auch ein großer Schock, wenn man George Stevens Filme sieht. Wenn man seine Filme in Farbe sieht, wird alles viel näher herangerückt. Dann bekommt es einen anderen Emotionsgehalt.

**Sie geben des Öfteren an, dass Sie bewusst Gemälde in einer reduzierten Farbigkeit ausführen, um ihnen, den neuen Bildern, von Beginn an einen Dokumentcharakter zu geben. Ich denke hier unter anderem an *Gaskamer*.**

Obwohl das ein Bild ist, das eine bestimmte Wärme ausstrahlt. Das Beige und Gelbe, wodurch die Haut auch in Anspruch genommen wird.

**Ich konnte das Ölgemälde noch nicht im Original sehen. In Brüssel war es nicht ausgestellt, sondern nur in zwei Stationen der Retrospektive in den USA. Bisher habe ich nur das Aquarell von 1981 gesehen, zum Beispiel in der Berliner Gruppenausstellung „Polen – Deutschland“.**

Der Besitzer des Bildes – Christian Braun, er hat das Museum Overholland – wollte, dass das Bild nur in den Staaten in den USA gezeigt wird, wo es noch die Todesstrafe gibt.

**Zum Aquarell sagten Sie, dass es in einem Hotel entstanden wäre –**

Nein, an der Stelle. In der Gaskammer. Das Blatt ist ein Kalenderblatt.

**Sie sagten, dass das Bild in Mauthausen entstanden wäre.**

Ja.

**Ist es aber nicht eher in Dachau entstanden?**

Ja, Entschuldigung, es ist Dachau.

**Das ist interessant. Könnte es sein, dass Sie durch solche Aussagen auch Erinnerung – vielleicht auch unbewusst – thematisieren? Erinnerung geht immer einher mit Überlagerungen und Vergessen – auch von persönlich Erfahrenem.**

Das kann sein.

**Von diesem Prozess des Überlagerns oder des Vergessens als Teil der Erinnerung kann man sich auch nicht lösen.**

Nein, das muss man auch nicht, denke ich. Das ist auch die Grundlage: die Idee, wie man das verdaut aus visuellen Gründen. Oder wie man es auch nicht verdaut. Das ist das

Unersetzliche. Das gehört mir nicht, das gehört jedem. Das ist ein universeller Bereich. Das ist ein ganz dezidierter Punkt, die Idee der Vernichtung.

**Um einen anderen Aspekt anzusprechen: Sie sind immer sehr stark eingebunden in die Konzeption und die Ausführung Ihrer Ausstellungen. Sie arbeiten eng mit den Kuratoren zusammen. Wie können Ihrer Ansicht nach Ihre Bilder – vor allem die zum Thema Holocaust – richtig gehängt und präsentiert werden? Aber auch: Wie kann deren Inhalt Ihrer Ansicht nach optimal vermittelt werden? In Brüssel haben Sie sich bewusst gegen einen Audio-Guide entschieden.**

Das meinte ich mit der Idee des Nachlasses. Bilder sind natürlich auch alleine durch die Zeit einem bestimmten Konzentrationsprozess ausgesetzt und werden dadurch ikonisch, so wie das *Body*-Bild. Oder so wie auch *Wandeling* ein ikonisches Bild wurde, obwohl es ein ganz ordinäres Bild ist. Eigentlich entstand es aus einem Zusammenstoß von drei Punkten, einem japanischen Holzschnitt, Friedrich und einem Foto von einem Spaziergang.

**Bei *De Wandeling* nutzen Sie, wie auch bei *Der Architekt*, das Maskenhafte anstelle von ausformulierten Gesichtern, sodass man auch nicht rein vom Visuellen her bestimmen kann, ob Hitler –**

Nein. Man kriegt vielmehr die Idee der Chinoiserie. Das hat auch mit der Vorstellung zu tun, wo es sich abspielt. In Berchtesgaden, wo es dieses Teehaus und Kuchen gibt. Es ist diese abstruse, alltägliche Normalität, die sehr langweilig ist. Das war noch alles vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Das ist ein embryonales Bild, so muss man es sehen.

**Bei *De Wandeling* von 1993, das auf einem Bild von Speer und Hitler beruht, ist auch eine Nähe zu Friedrich zu erkennen.**

Eben. Das kommt aus einem Film, einem Super 8-Film, der damals von Eva Braun gefilmt wurde. Zu sehen sind zwei Rückenfiguren, die einen Spaziergang machen. Es ist ein ziemlich kleines Bild, das mit der Idee des Filmschnitts zu tun hat. Es ist eine pausierte Bewegung, obwohl die Leute dabei sind, zu spazieren.

**Bei *Parachutisten* verhält es sich ähnlich. Zu sehen sind mehrere Personen, die sich auf den Betrachter, aber auch auf eine Art Abgrund zubewegen. Ist dieses Bild auch eine Auseinandersetzung mit der NS-Zeit?**

Das Bild gehörte zu der Ausstellung „Der Architekt“. Das hatte mit Schnee zu tun und gleichzeitig auch mit der Idee der Vernichtung des Antlitzes, des Gesichtes. Von hinten durchbricht das Licht wie beim Durchleuchten mit einer Taschenlampe das Bild. Das Wichtigste ist eigentlich nur das Licht.



**Die Fallschirmspringer sind nicht den deutschen oder den alliierten Truppen zuzuordnen, da keine Abzeichen zu erkennen sind.**

Das ist aus einem bestimmten Grund. Es wird zurückgeführt auf eine bestimmte Normalität, die Normalität des Wahrnehmens. Aber die Wahrnehmung ist dadurch verunsichert. Das ist das Spiel. Es geht auch um die Idee der Projektion, der Hinterprojektion. Das Bild wird von hinten vernichtet. Es wird von hinten durchgebrannt, durch das Beleuchten. Es geht aber auch um die immanente Präsenz, um den Moment, an dem die Fallschirmspringer auf dem Boden aufkommen. Das war auch wichtig. Es war das allerletzte Bild dieser Reihe.

**Bestimmte Darstellungen greifen Sie später wieder auf. Große Ähnlichkeit zu *Our New Quarters* hat K.Z. von 1998.**

Aber das ist ein Mahnmal. Die Formen, die aus dem Bild führen, sind Formen, die durch menschliche Asche gestaltet wurden. Das Mahnmal habe ich jedoch nicht besucht, das habe ich nur auf einem Foto irgendwo gesehen. Das stammt aus einem Buch von Ludo van Eck. Er war auch in drei verschiedenen Lagern, hat diese Zeit überlebt und hat eine Bewältigungsarbeit gemacht, indem er ein Buch geschrieben und Bilder der Monumente zusammengetragen hat.

**Wie wichtig ist Ihnen die Auseinandersetzung mit den Personen, die Sie abbilden? Beschäftigen Sie sich vor allem mit den Vorlagen, also mit den Bildern, oder auch mit den Geschichten dahinter?**

Beides. Heydrich war sehr wichtig. Er ist, wie gesagt, im Laufe der Zeit immer wichtiger geworden. Aber in erster Instanz war er nicht der große Spieler. Er wird anonymisiert, aber er war doch die durchschlaggebende Figur, der in weniger als vier Stunden das ganze Programm [der „Endlösung“ auf der Wannsee-Konferenz, Anm. d. Verf.] durchgenommen hat. Sein eigener Opportunismus und seine Karriere fand ich ganz interessant, weil es seine Identität zeigt und ihn als Person ausweist, der die ganze Planung gemacht hat, die es ermöglicht.

**Bei Ribbentrop, den Sie auch gemalt haben, verhält es sich ähnlich. Auch er war ein Opportunist, der vom Weinhändler zum Außenminister aufstieg, und innerhalb des Regimes umstritten war.**

Heydrich oder Himmler haben eine Untersuchung angestiftet, bei der herauskam, dass er „Viertel-Jude“ war. Das hat seinen Opportunismus nochmals angefeuert und den Judenhass

noch vergrößert. Das ist eine Verleumdung der Herkunft in gewisser Weise. Und diese inzestuöse Geschichte, die in einer Kultur zusammengefasst wird, das ist auch interessant.

**Worüber ich auch gerne mit Ihnen sprechen würde: Ihre Bilder sind sehr subtil in Ihrer Darstellung des Holocaust und der NS-Zeit. Wie finden Sie Arbeiten wie die von Zbigniew Libera, der ein Konzentrationslager als Lego-Bausatz entwarf?**

Das finde ich grauenhaft. Er hat auch Leute bezahlt, die sich ihre Lager-Tätowierung aus Auschwitz nachstechen lassen sollten. Das ist Blödsinn. Oder wie Santiago Sierra damals mit seiner Arbeit in der Synagoge und dem Gas... Darauf habe ich auch reagiert.<sup>401</sup> Das ist zu sehr 1:1. Das zeigt nicht die Nuancen, die ganz wichtig sind, um zu diesem Entschluss und dieser Tat zu kommen. Das hat ja eine Vorgeschichte und ist eine Ergänzung der Geschichte. Das ist nicht eine Einheit, das ist getrennt zu sehen.

**Sierra scheint es um eine Präsenzerfahrung zu gehen.**

Ich finde, das ist den Opfern gegenüber unangemessen. Dann ist es eine Schocktherapie, ein Umgang mit dem Leid, der unangemessen ist. Da ist Miroslaw Bakers Arbeit viel subtiler.

**Um auf Ihren Arbeiten und Ausstellungen zurückzukommen: Sie scheinen häufig großen Einfluss auf die Entstehung und Präsentation Ihrer Ausstellungen zu haben.**

Bei meinen Soloausstellungen ist mir eine Zersplitterung immer wichtig. Das erste Mal, dass ich erlaubt habe, die Arbeiten chronologisch zu zeigen, war wegen der beiden Kuratorinnen aus Amerika. Das war Helen Molesworth und Madeleine Grynsztejn, weil sie ein ganz interessantes Konzept entwickelt hatten. Sie wollten die vorausgegangenen drei oder vier Ausstellungen wieder völlig zusammenbauen und diese chronologisch weiter auszubauen bis ins Jahr 2008.

**Die Ausstellung in Brüssel war chronologisch aufgebaut, aber auch durchaus thematisch beeinflusst.**

Das habe ich auch zugestanden. Alle anderen Ausstellungen, beispielsweise in der Tate Modern oder im Haus der Kunst war das nicht der Fall.

**Wie wichtig sind Ihnen die Ausstellungstitel? Wählen Sie die Titel selbst aus?**

Die Titel sind sehr wichtig, die wähle ich selbst aus, natürlich. „Wenn der Frühling kommt“ im Haus der Kunst, das geht auf einen Text zurück, den ich damals für das Heft „Signal“

---

<sup>401</sup> In einem Interview mit Swantje Karich übte Tuymans Kritik an Santiago Sierras Arbeit in der Synagoge Stommeln, siehe hierzu KARICH, Swantje, „Wie darf Kunst den Holocaust zeigen?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 65 vom 17. März 2006, S. 40.

geschrieben habe [im Begleitkatalog der Ausstellung „Signal“ im Hamburger Bahnhof in Berlin, Anm. d. Verf.]. Aber es geht auch auf die Beschriftung des Gebäudes selbst zurück. Der Maschinenraum sieht aus wie bei Fritz Lang. Die Beschriftungen dort waren Nummerierungen aus Bronze, die ich nachgemacht habe und am Ende gleich über die Tür hing.

**Ist Ihnen auch wichtig wo die Ausstellungen stattfinden? Ich denke an das Haus der Kunst mit seiner einschlägigen Geschichte.**

Da war es natürlich äußerst wichtig. Das war auch eine richtige Herausforderung, sich mit dem Raum auseinanderzusetzen. Das ist ziemlich schwierig. Das wurde tatsächlich vorher auch schon von vornherein. Als ich das Haus der Kunst zum ersten Mal sah – das war mit dem Kurator zum Zeitpunkt der Vorbereitungen für die „Arena“-Ausstellung in der Pinakothek der Moderne – hatte ich schon das große Stilleben [*Still-life*, Anm. d. Verf.] gemalt. Da sah ich einen Raum und wusste genau: Da muss das gezeigt werden. Und zu meinem fünfzigsten Geburtstag durfte ich dann dort eine Ausstellung machen. Da war von vornherein klar, dass dieses Bild in seinen Ausmaßen, das eigentlich nichts zeigt, dort hängen musste. Die Ausstellung war eigentlich anders geplant. Durch den Marmor im Haus der Kunst bei den Durchgängen haben wir gemerkt, dass wir die Monumentalität durch kleine Bilder kippen mussten.

**Bei vielen Ausstellungen fällt auf, dass Ihre Werke relativ weit auseinander hängen. Würden Sie sagen, dass das einer Entfaltung der Wirkung dient?**

Das größte Bild im Haus der Kunst war – es war auch bis dahin das größte Ölgemälde – das Stilleben. Dem gegenüber haben wir die vier Bilder von *Die Zeit* gehängt. Das betonte, dass *Die Zeit* eine größere Monumentalität hat als das großformatige Stilleben.

**Stimmt es, dass Sie ursprünglich vorhatten, die Ausstellung „Signal“ im Haus der Wannsee-Villa umzusetzen?**

Das war ein Vorschlag von Norbert Kampe, dem Leiter der Gedenkstätte. Er wollte eigentlich so weit gehen, dass man dort Wände einziehen sollte bis zum Raum, in dem die Konferenz abgehalten wurde. Dort sollte dann *Die Zeit* gezeigt werden. Das fand ich etwas überfordernd – und deswegen haben wir es auch nicht dort gemacht. Aber wir haben dann ein Kolloquium zur Ausstellung dort abgehalten. Zuerst vormittags im Hamburger Bahnhof und nach dem Mittagessen dann in der Villa mit einer Debatte, an der auch Überlebende teilgenommen haben. Das war ganz interessant in dem Sinne, da ich mir gedacht hatte, dass es dort zu einer Katharsis kommen könnte. Ich fühlte mich wie in der Höhle des

Löwen. Aber es war wie eine Stille, die entstand. Als wir fertig waren und aus dem Haus gingen war nebenan eine Hochzeit. Das war ein merkwürdiges Gefühl.

**War es auch Ihre Idee oder Ihr Wunsch, den Katalog zur Ausstellung dem Layout der *Signal-Magazine* anzupassen?**

Das habe ich Norbert Kampe vorgeschlagen. Er hatte dann die Idee, die Ausstellung in der Villa zu zeigen, aber das haben wir ja nicht gemacht. Im Grunde genommen war der Katalog dermaßen aggressiv sozusagen, dass er viel aggressiver war als die Ausstellung selbst im Hamburger Bahnhof. Das Heft war dann nach zwei Wochen vergriffen und man hat es nicht erlaubt, es wieder zu drucken. Nach zwei Wochen war der Katalog schon weg.

**Zum Abschluss hätte ich noch eine allgemeinere und persönlichere Frage: Was für ein Gefühl ist es, wenn Sie mit der Rezeption Ihrer Arbeiten in Kontakt kommen – beispielsweise durch Katalogtexte oder in Interviews –, die für Sie wahrscheinlich schon längst abgeschlossen sind? Immerhin sind viele Bilder bereits über 20 Jahre alt.**

Das ist schon manchmal merkwürdig, aber andererseits auch extrem spannend. Es ist interessant zu sehen, wie die Bilder dann wieder quasi zurückkommen. Jedes Bild, das ich male, löst sich nach der Ausführung direkt von mir. Aber die Konsequenzen der Bilder sind natürlich interessant und spannend. Da ist der Betrachter jemand, der mit den Bildern letztendlich umgeht. Dafür sind die Bilder ja auch gemacht.

**Haben Sie vielen Dank für das Gespräch.**

## **II. E-Mail von Heiko Stoff**

PD Dr. Heiko Stoff (Historisches Seminar der TU Braunschweig) an den Verfasser und in Kopie an Ulrike Thoms vom 2. Mai 2012

Lieber Benedikt Fahrnschon,

ich antworte deshalb verspätet, weil ich Ihre Frage gerne beantwortet hätte. Aber ich muss leider klein begeben. Ich weiß nicht, ob es tatsächlich "Spinattabletten" gab, wobei dies durchaus wahrscheinlich ist. Einerseits war seit den 1920er Jahren eine Unzahl an Vitaminpräparaten auf dem Markt, andererseits wurden gemäß der lebensreformerischen Doktrin gerne auch "Naturprodukte" in Tablettenform gepresst.

Ich schicke diese Mail aber mit cc auch an meine Kollegin Ulrike Thoms, die sich auf diesem Gebiet prächtig auskennt. Vielleicht fällt ihr was ein!

Beste Grüße, Heiko Stoff

## **III. E-Mail von Ulrike Thoms**

Dr. Ulrike Thoms (Institut für Geschichte der Medizin der Berliner Charité) an den Verfasser und PD Dr. Heiko Stoff (Historisches Seminar der TU Braunschweig) vom 3. Mai 2012

Lieber Herr Fahrnschon, lieber Heiko,

Genaueres über Spinattabletten weiß ich auch nicht. Ich könnte mir aber vorstellen, dass es sich dabei um getrocknetes Pressgemüse gehandelt hat. Dieser Zweig der Gemüsekonservierung ist nach den Misserfolgen im ersten Weltkrieg zwar weitgehend wegen zu schlechtem Geschmack eingestellt worden – das Zeug war wenig liebevoll als "Drahtverhau" bezeichnet. Aber im zweiten Weltkrieg hat es nach erheblicher Verbesserung der Verfahren fröhliche Urständ erlebt, weil es erlaubte, Gemüse auf billige und relativ einfache Art und Weise zu konservieren. Zudem reduzierte sich das Raumvolumen, was in der Militärverpflegung von besonderer Bedeutung war, weil hier die Nahrungsmittel weit transportiert werden mussten.

Diese Zusammenhänge habe ich in einem Aufsatz dargestellt, der auch die entsprechenden Literaturverweise enthält. Ulrike Thoms: The Innovative Power of War. Army, Food

Sciences and the Food Industry in Germany in the 20th Century, in: Ina Zweininger-Bargielowska, Rachel Duffett and Alain Drouard (Hg.): Food and War in Twentieth Century Europe, Franham 2011, 247-262.

Ich hoffe, Ihnen damit weitergeholfen zu haben – vielleicht handelt es sich aber auch um einen Irrweg! Das hängt wohl auch damit zusammen, wie groß die “Spinatabletten” auf dem Bild sind. Wenn es sich um getrocknetes Gemüse im vermuteten Sinn handelt, sollten sie deutlich größer als eine Pille sein, vielleicht so groß wie ein Eishockeypuck.

Mit freundlichen Grüßen

Ulrike Thoms

#### **IV. E-Mail von Stephan Matyus**

Stephan Matyus, M.A. (Fotoarchiv der KZ-Gedenkstätte Mauthausen) vom 26. April 2012

Sehr geehrter Herr Fahrnschon!

Natürlich besteht die künstlerische Freiheit, wenn Objekte, Räumlichkeiten oder Personen porträtiert werden – wenn aber dennoch ein kritischer Blick ob der tatsächlichen Realität bzw. ein gewisser nüchterner Informationsgehalt herausgelesen werden soll, dann muss ich Ihnen hierbei recht geben, dass es sich bei dem Gemälde vermutlich nicht um ein Gemälde der Mauthausner Gaskammer handelt.

Mindest. drei Punkte, die dagegen sprechen:

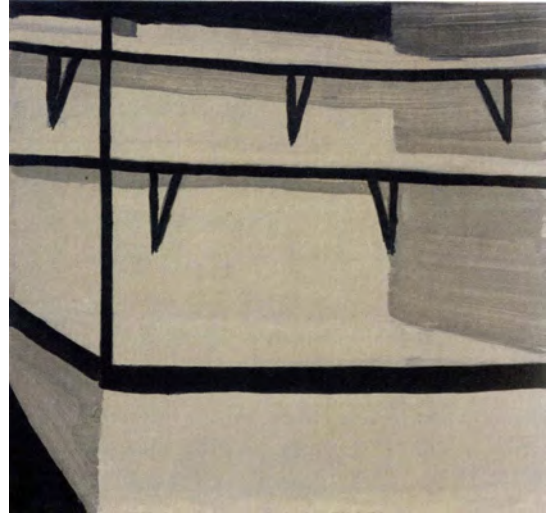
- 1) Die beiden Türen in Mauthausen befinden sich in einer Ecke – auf dem Gemälde ist nur eine Tür zu erkennen
- 2) Die Größe!!! Das Gemälde zeigt einen Raum, der mindestens die doppelte, wenn nicht dreifache Größe der Mauthausner Gaskammer zeigt
- 3) Von der Decke her sind „Öffnungen“ bzw. Luken zu erkennen, die es so in Mauthausen nicht gab, da sind in erster Linie typisch die Brauseköpfe zu sehen –eher entspricht das Gemälde einer Abbildung der Gaskammer vielleicht in Auschwitz-Stammlager

Ich hoffe Ihnen damit behilflich gewesen zu sein und verbleibe

mit besten Grüßen

Stephan Matyus

## Abbildungsverzeichnis



**Abb. 1:** Tuymans, Luc, *Die Zeit*, 1988, Öl auf Pappe auf Holz, vierteilig:  
30 x 40 cm, 39 x 40 cm, 37 x 40 cm, 41x 40 cm, Oostende, Privatsammlung.



**Abb. 2:** Porträt Reinhard Heydrichs aus der Zeitschrift *Signal*.





**Abb. 3:** Tuymans, Luc, *Our New Quarters*, 1986, Öl auf Leinwand, 80 x 120 cm, Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst.



**Abb. 4:** Kantor, Alfred, *Unser neues Wohnquartier/Our New Quarters* (Detail), Postkarte auf Papier, beschriftet, 1945.



**Abb. 5:** Tuymans, Luc, *Schwarzheide*, 1986, Öl auf Leinwand, 60 x 70 cm, Gent, Privatsammlung.

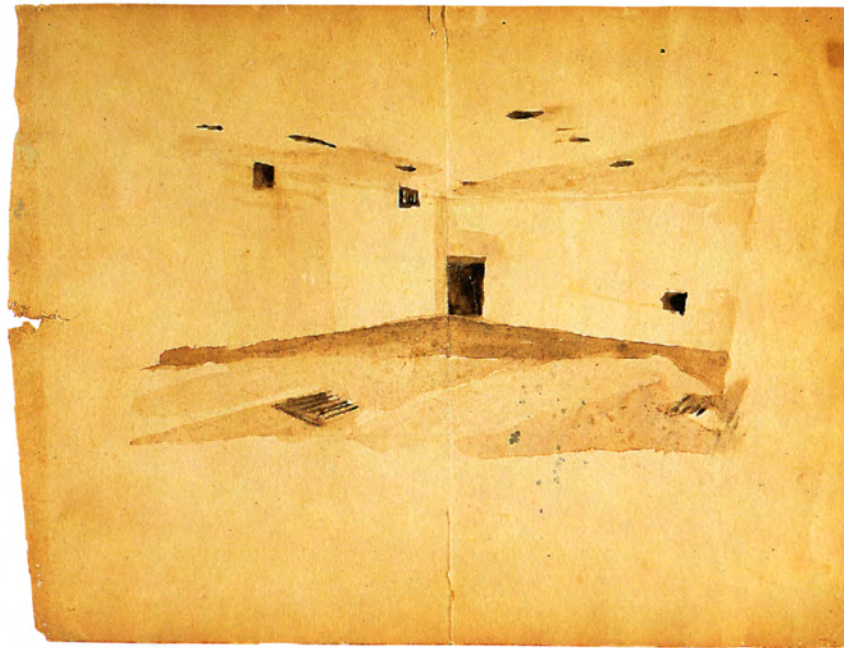


**Abb. 6:** Kantor, Alfred, *Originalsketches done in Schwarzheide/Gerettete Skizzen aus Schwarzheide*, Bleistift und Tusche auf Papier (auf Karton auf Papier), beschriftet, 1945.





**Abb. 7:** Tuymans, Luc, *Gaskamer*, 1986, Öl auf Leinwand, 60,5 x 82,5 cm, Amsterdam, The Overholland Collection.



**Abb. 8:** Tuymans, Luc, *Gaskamer*, 1981, Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton, 30,4 x 39,8 cm, Bern, Kunstmuseum.



**Abb. 9:** Blick in die Gaskammer des ehemaligen Konzentrationslagers Dachau aus heutiger Sicht, Fotograf: Frank Aderhold.

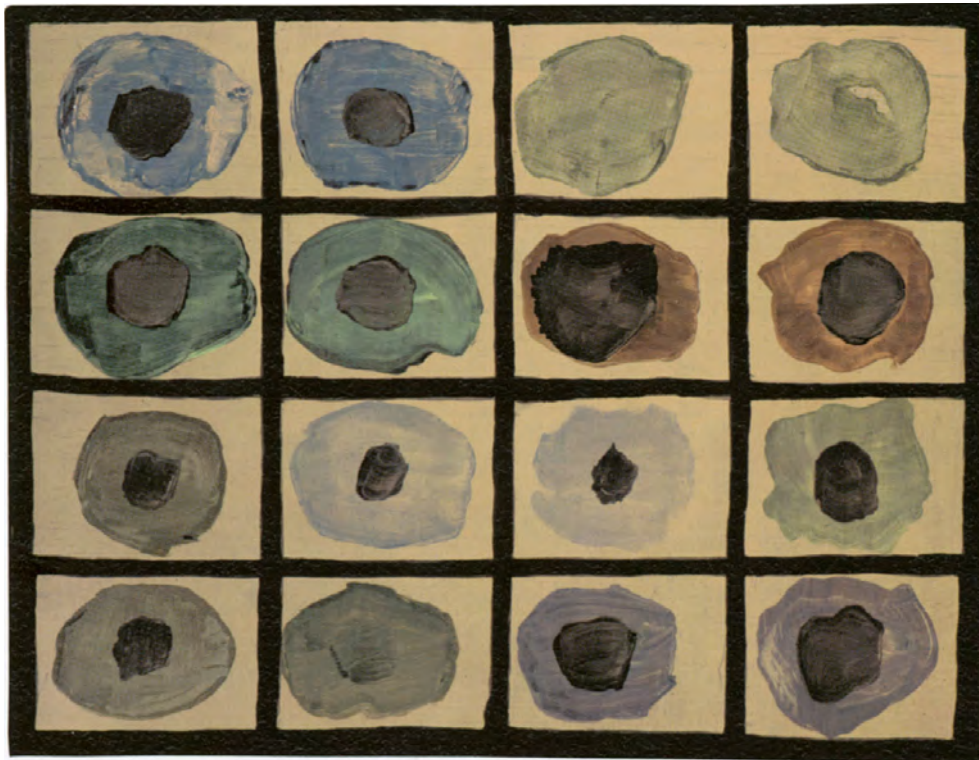


**Abb. 10:** Tuymans, Luc, *Recherches*, 1989, Öl auf Leinwand, dreiteilig: 40 x 42 cm, 40 x 40 cm, 40 x 45 cm, New York, Privatsammlung.

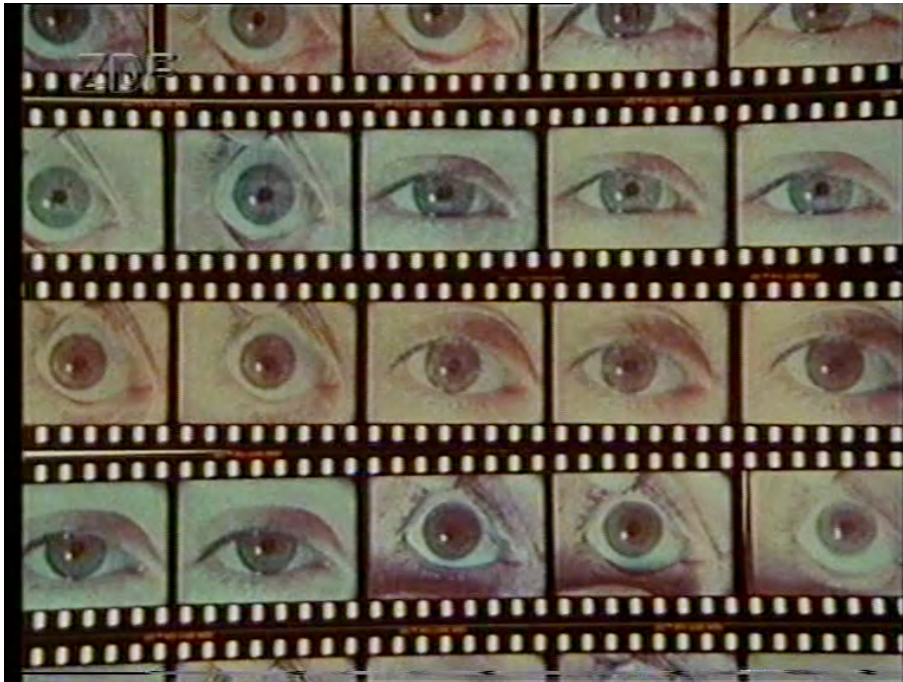


**Abb. 11:** *Lampenschirm* (aus dem Besitz von Karl Straub), ehemalg bezeichnet als „Lampenschirm aus Menschenhaut“, undatiert, Buchenwald, Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora.





**Abb. 12:** Tuymans, Luc, *Wiedergutmachung*, 1989, Öl auf Leinwand, zweiteilig: 38 x 45 cm, 45 x 55 cm, Sammlung Coen-Wilson.



**Abb. 13:** Seybold, Katrin, *Das falsche Wort. Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinte) in Deutschland?*, Standbild (1:18:17 Min), Deutschland 1987.



**Abb. 14:** Seybold, Katrin, *Das falsche Wort. Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinte) in Deutschland?*, Standbild (1:18:21 Min), Deutschland 1987.





**Abb. 15:** Tuymans, Luc, *Der Architekt*, 1997/98, Öl auf Leinwand, 113 x 144 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Galerie Neue Meister (Dauerleihgabe der Gesellschaft für Moderne Kunst in Dresden e.V.).



**Abb. 16:** Albert Speer beim Skifahren, Privatfilm, hier: Standbild (Min. 2:19) aus einem Beitrag der Sendung *Aspekte* vom 28. Januar 2005 im ZDF (Archivmaterial).



**Abb. 17:** Albert Speer beim Skifahren, Privatfilm, hier: Standbild (Min. 2:22) aus einem Beitrag der Sendung *Aspekte* vom 28. Januar 2005 im ZDF (Archivmaterial).



**Abb. 18:** Tuymans, Luc, *Himmler*, 1997, Öl auf Leinwand, 51,5 x 36 cm, Wolfsburg, Kunstmuseum.



**Abb. 19:** Gedruckte Reproduktion eines offiziellen Porträtfotos von Heinrich Himmler, ca. 1,8 x 1,5 cm, im Besitz von Luc Tuymans.



**Abb. 20:** Richter, Gerhard, *Onkel Rudi*, 1965, Öl auf Leinwand, 87 x 50 cm, Prag, Tschechisches Museum der Künste.



**Abb. 21:** Richter, Gerhard, *Tante Marianne*, 1965, Öl auf Leinwand, 120 x 130 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Galerie Neue Meister (Leihgabe der YAGEO Foundation, Taiwan).





**Abb. 22:** Tuymans, Luc, *Wandeling*, 1989, Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm, Belgien, Privatsammlung.



**Abb. 23:** Tuymans, Luc, *De Wandeling*, 1993, Öl auf Leinwand, 37 x 48 cm, Brüssel, Privatsammlung.



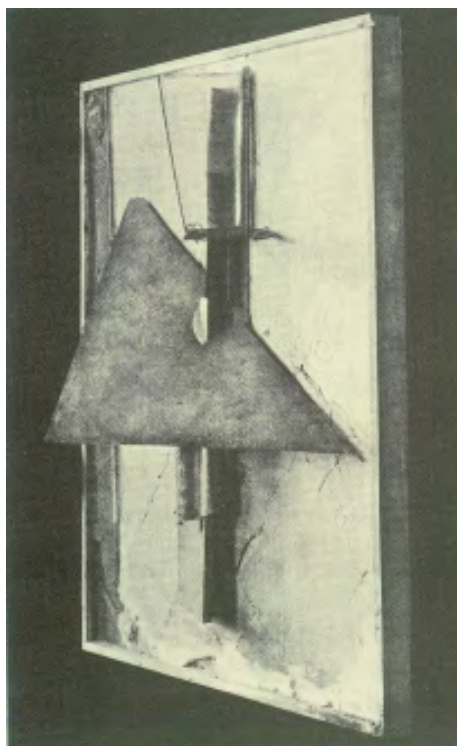
**Abb. 24:** Friedrich, Caspar David, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, Öl auf Leinwand, 74,8 x 94,8 cm, Hamburg, Kunsthalle.



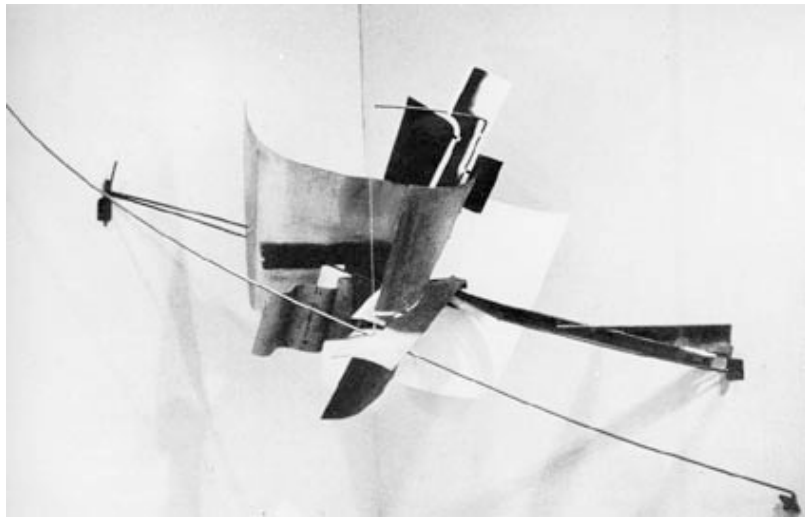
**Abb. 25:** Tuymans, Luc, *Parachutisten*, 1998, Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, München, Sammlung Götz.



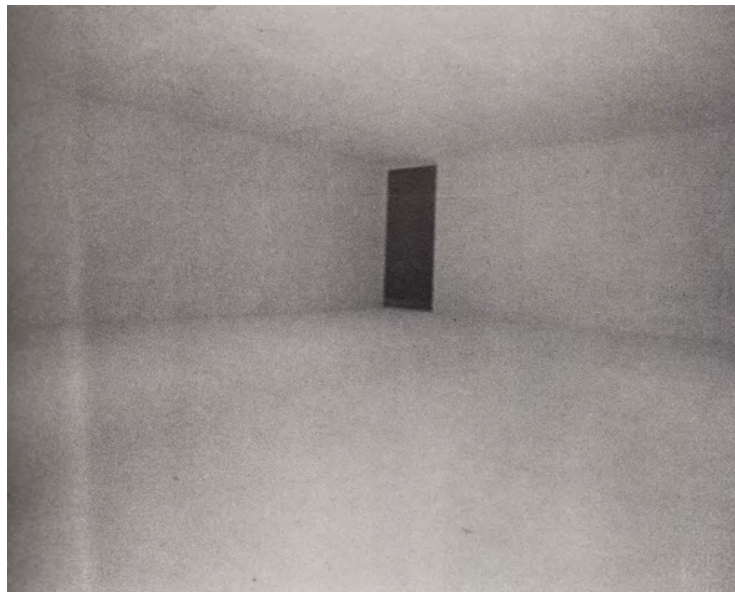
**Abb. 26:** Kline, Franz, *ohne Titel*, 1955, Öl auf Leinwand, 99 x 99 cm, New York, Acquavella Galleries.



**Abb. 27:** Tatlin, Wladimir, *Materialkombination*, 1914, Eisen, Putz, Glas und Teer, Aufbewahrungsort unbekannt.

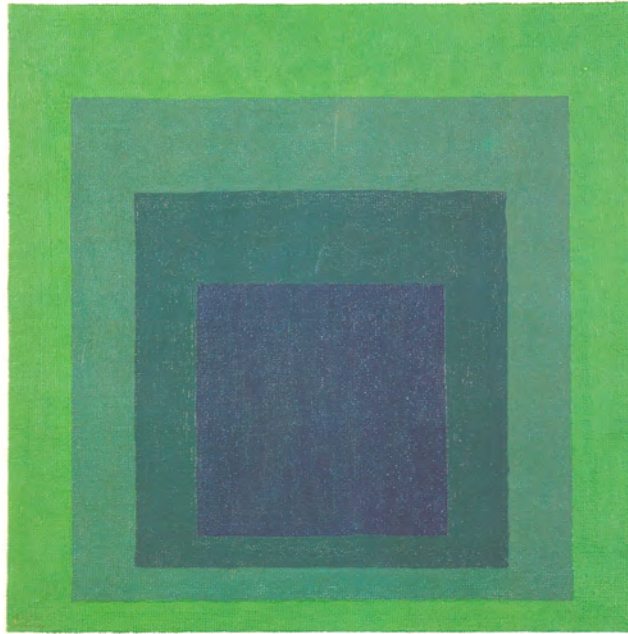


**Abb. 28:** Tatlin, Wladimir, *Eck-Kontra-Relief* (Rekonstruktion), 1915, Eisen, Zink und Aluminium, 78,8 x 152,4 x 76,2 cm, London, Courtesy Annely Juda Fine Art.



**Abb. 29:** Asher, Michael, *o.T.*, Rauminstallation im Rahmen der Ausstellung „Spaces“ (Blick auf den Nord-Ost-Eingang/Ausgang), Gipskarton und glasfaserverstärkter Kunststoff (Wände und Decke), New York, Museum of Modern Art, vom 30. Dezember 1969 bis zum 1. März 1970.





**Abb. 30:** Albers, Josef, *Homage to the Square – „Reciprocal“*, 1968, 40 x 40 cm, Öl auf Masonite, Privatbesitz.

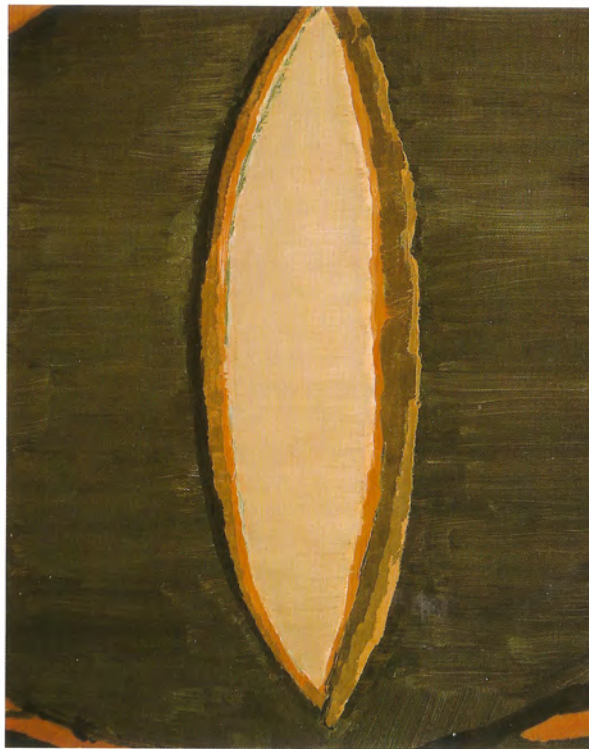


**Abb. 31:** Tuymans, Luc, *Lamp*, 1994, Öl auf Leinwand, 56,5 x 45,7 cm, Tilburg, De Pont Museum voor Hedendaagse Kunst.

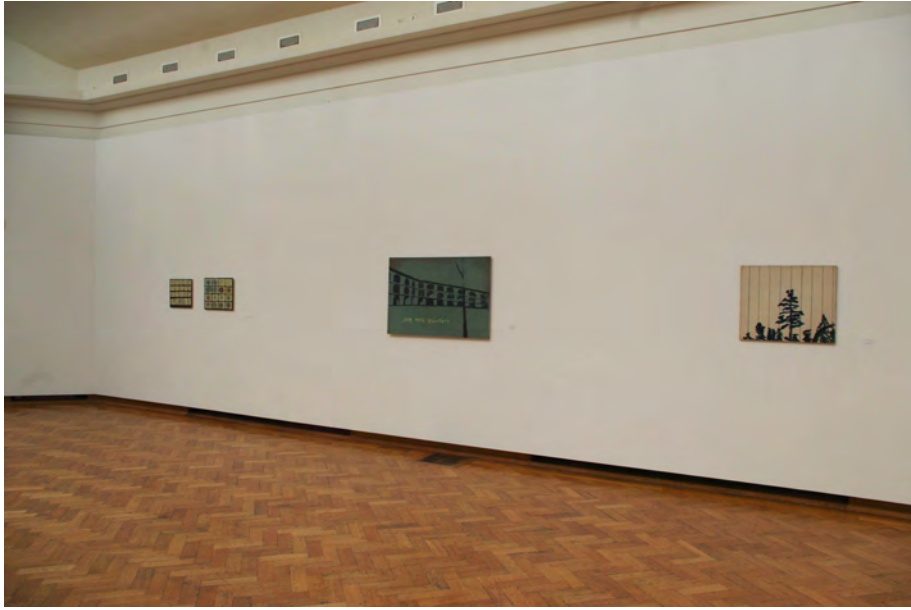




**Abb. 32:** Tuymans, Luc, *The Green Room*, 1994, Öl auf Leinwand, 52 x 63,5 cm, o.O.



**Abb. 33:** Tuymans, Luc, *Buttonhole*, 1991, Öl auf Leinwand, 47,7 x 38 cm, o.O.



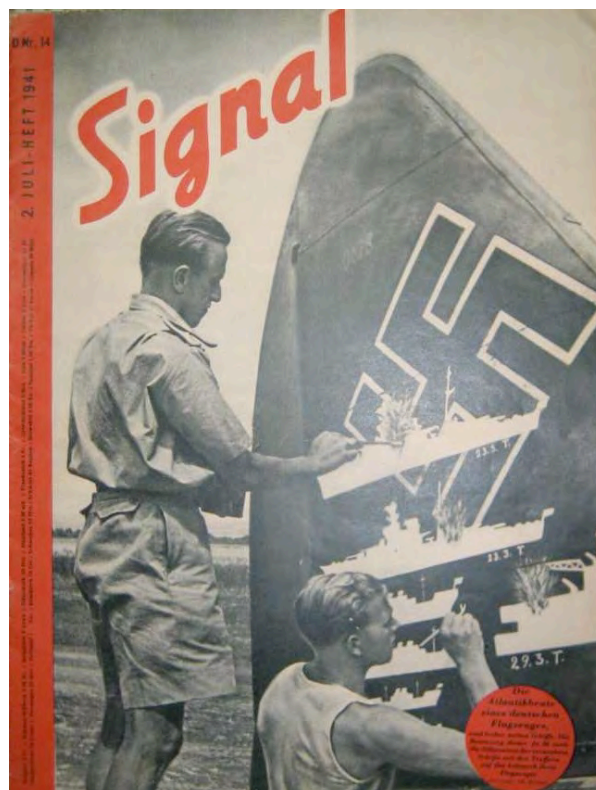
**Abb. 34:** Blick in einen Ausstellungsraum der Retrospektive in Brüssel 2011, Fotograf: Jan-Jakob Delanoye.



**Abb. 35:** Blick in einen Ausstellungsraum der Retrospektive in Brüssel 2011, Fotograf: Jan-Jakob Delanoye.



**Abb. 36:** Titelseite des Katalogs zur Tuymans-Ausstellung „Signal“ im Hamburger Bahnhof in Berlin 2001.



**Abb. 37:** Titelseite der Zeitschrift *Signal*, Juli 1941, Heft 2 (Nr.14).

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.), hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 76f.
- Abb. 2:** *Signal* (AK, Berlin, Hamburger Bahnhof), hg. v. Eugen Blume und Luc Tuymans, o.O. (Berlin) 2001, S. 13.
- Abb. 3:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.), hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 69.
- Abb. 4:** Kantor, Alfred, *Das Buch des Alfred Kantor*, dt. Ausgabe, Wien/München/Zürich 1972, unpaginiert (S. 2<sup>v</sup> des Faksimiles).
- Abb. 5:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.), hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 70.
- Abb. 6:** Kantor, Alfred, *Das Buch des Alfred Kantor*, dt. Ausgabe, Wien/München/Zürich 1972, S. 77 (des Faksimiles).
- Abb. 7:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.), hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 73.
- Abb. 8:** *Premonition. Luc Tuymans – Zeichnungen Drawings* (AK Bern, Kunstmuseum/Berkeley, Art Museum/Bordeaux, capc Musée d'art contemporain), hg. v. Josef Helfenstein, Wabern-Bern 1997, S.101.
- Abb. 9:** Digitale Fotografie von Frank Aderhold, vom 23. April 2008, unter: <<http://www.fa-fotografie.de/bilder/webgalerie/updates/dachau/album/slides/Gaskammer.jpg>> (29. Juli 2012).
- Abb. 10:** *Luc Tuymans* (AK, London, Tate Modern/Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), hg. v. Emma Dexter und Julian Heynen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 44f.
- Abb. 11:** Im Besitz des Verfassers.
- Abb. 12:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.), hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 84.
- Abb. 13:** Seybold, Katrin, *Das falsche Wort. Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinte) in Deutschland?*, Deutschland 1987, 1:18:17 Min.
- Abb. 14:** Seybold, Katrin, *Das falsche Wort. Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinte) in Deutschland?*, Deutschland 1987, 1:18:17 Min.

- Abb. 15:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.),  
hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 144.
- Abb. 16:** Im Besitz des Verfassers.
- Abb. 17:** Im Besitz des Verfassers.
- Abb. 18:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.),  
hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 147.
- Abb. 19:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.),  
hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 140.
- Abb. 20:** Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen (AK Baden-Baden,  
Museum Frieder Burda u.a.), hg. v. Götz Adriani, Ostfildern 2008, S. 22.
- Abb. 21:** Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen (AK Baden-Baden,  
Museum Frieder Burda u.a.), hg. v. Götz Adriani, Ostfildern 2008, S. 23.
- Abb. 22:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.),  
hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 83.
- Abb. 23:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.),  
hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 39.
- Abb. 24:** Hofmann, Werner, *Caspar David Friedrich*, München 2000, S. 11.
- Abb. 25:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.),  
hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 151.
- Abb. 26:** *Franz Kline. Art and Structure of Identity* (AK Barcelona, Fundació Antoni  
Tàpies u.a.), hg. v. Stephen C. Foster, Madrid 1994, S. 87.
- Abb. 27:** *Tatlin*, hg. v. Larissa Alexejewna ShadowaWeingarten 1987,  
unpaginiert (Abb. 115).
- Abb. 28:** *Perspektiven der Kunst. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*,  
hg. v. Winfried Nerdinger, München 1990, S. 281.
- Abb. 29:** *Michael Asher. Writings 1973–1983 on Works 1969–1979* (The Nova Scotia  
series 15), hg. v. Benjamin H.D. Buchloh, Halifax 1983, S. 29.
- Abb. 30:** *Josef Albers. Homage to the Square* (AK Wien, Hochschule für angewandte  
Kunst), hg. v. Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1992,  
unpaginiert (Kat.Nr. 19).
- Abb. 31:** *Luc Tuymans* (AK, Columbus, Ohio State University u.a.),  
hg. v. Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Berlin 2011, S. 106.

**Abb. 32:** *Luc Tuymans*, hg. v. Ulrich Loock et. al., London/New York <sup>2</sup>2003, S. 25.

**Abb. 33:** *Luc Tuymans*, hg. v. Ulrich Loock et. al., London/New York <sup>2</sup>2003, S. 107.

**Abb. 34:** Im Besitz des Verfassers.

**Abb. 35:** Im Besitz des Verfassers.

**Abb. 36:** Im Besitz des Verfassers.

**Abb. 37:** Im Besitz des Verfassers.