

Künstler in Theresienstadt 1941-1945

Ein Forschungsbericht

von

Daniela U h e r

Das Konzentrationslager Theresienstadt wurde 1941 von der deutschen Besatzungsmacht in einer spätbarocken Garnisonsstadt eingerichtet, die unter Joseph II. erbaut worden war. Die an sie angegliederte Kleine Festung diente schon unter den Habsburgern als Gefängnis für politische Gegner und wurde im Zeitraum von 1939 bis 1941 in gleicher Funktion durch die Gestapo genutzt. Nachdem im Oktober 1941 von Reinhard Heydrich und Karl Hermann Frank über die „Ghettoisierung im Protektorat“¹ entschieden worden war, beauftragte man im November 1941 die Jüdische Kultusgemeinde in Prag, Vorbereitungen für die Einrichtung eines Ghettos in Theresienstadt zur Unterbringung der Juden aus dem „Protektorat Böhmen und Mähren“ zu treffen.² Bis Juni 1942 wurden mehrere sogenannte Aufbaukommandos, bestehend aus Verwaltungsfachleuten, Ingenieuren, Ärzten, hochspezialisierten Handwerkern und Arbeitern zusammengestellt und nach Terezín geschickt. Viele Architekten, bildende Künstler, Grafiker und Bühnenbildner haben sich freiwillig in der Annahme gemeldet, es würde sich um einen Ort handeln, an dem die Verfolgten wieder einigermaßen in geordneten Verhältnissen leben und arbeiten, oder sich auf eine Ausreise nach Palästina vorbereiten könnten.

Heute befindet sich in dem ehemaligen Konzentrationslager eine Gedenkstätte. Sie wurde 1947 als *Památník národního utrpení* [Gedenkstätte des Nationalen Leidens] zunächst innerhalb des Mauerrings der Kleinen Festung angelegt. Dort wurde 1949 das *Museum für die Unterdrückung* (heute *Museum der Kleinen Festung*) eröffnet. Damals gehörten noch der *Nationale Ehrenfriedhof*, der *Jüdische* und der *Russische Friedhof* zu dem Denkmalsensemble. Das *Krematorium* und ein Teil des Ufers der Eger, an dem im Herbst 1944 auf Befehl der Lager-SS-Kommandantur die Asche von etwa 2000 Häftlingen in den Fluß gestreut wurde, sowie das Areal am Eingang der unterirdischen Fabrik „Richard“ in Litoměřice/Leitmeritz, wurden Ende der 60er Jahre in den Museumskomplex eingegliedert. Erst ab Dezember 1989 war es möglich, ein *Ghetto-Museum* in der Alten Schule in Theresienstadt zu errichten, das 1991 seine

¹ Vgl. hierzu: Dokumentation zur Errichtung des Theresienstädter Ghettos 1941, in: Theresienstädter Studien und Dokumente 1996, hrsg. von MIROSLAV KÁRNÝ u.a., Prag 1996, S. 265-275.

² Vgl. hierzu: Otto Zuckers Theresienstädter Bericht, in: Theresienstädter Studien und Dokumente 1995, hrsg. von MIROSLAV KÁRNÝ u.a., Prag 1995, S. 271-303.

Pforten öffnete. 1998 installierte man die Dauerausstellung „Bildende Kunst im Theresienstädter Ghetto“ in der *Magdeburger Kaserne*. Ein weiterer wichtiger Bestandteil der Gedenkstätte Theresienstadt ist das *Dokumentationszentrum*, das Archivalien zur Geschichte der Festung und zu Schicksalen der Inhaftierten beherbergt. Anfang der 90er Jahre wurde auch die *Theresienstädter Initiative* gegründet, die die Jahrbuchreihe „Theresienstädter Studien und Dokumente“ herausgibt. Durch sie wird seit einiger Zeit das *Institut der Theresienstädter Initiative* verwaltet, das Wissenschaftlern aus der ganzen Welt ein öffentliches Forum zum Gedankenaustausch und zur Vorstellung von Forschungsergebnissen bieten soll.

Die Idee zu den hier mit einer kurzen Projektskizze umrissenen Forschungen entstand bereits 1995 während der ersten Vorbereitungen zur Ausstellung „Künstlerkolonien in Europa“, die im Jahr 2001 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg stattfinden wird. Damals wurde die Frage laut, ob es auch in Böhmen und Mähren ähnliche Erscheinungen gab, wie wir sie hauptsächlich seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich und dann im ganzen nord- und mitteleuropäischen Raum kennen und die wir als Künstlerkolonien bezeichnen. Ausgehend von dieser Fragestellung stieß ich auf eine vergleichbare, wenn auch motivationsgeschichtlich unter ganz anderen Voraussetzungen sich konstituierende Gruppe von Künstlern. Zum herkömmlichen Begriff der Künstlerkolonie bildet diese Schicksalsgemeinschaft zwangsläufig Gleichgesinnter, die in den Jahren 1941-1945 im Konzentrationslager Theresienstadt zusammenkam, zunächst ein Gegenmodell.³

Wichtig für unsere weiteren Überlegungen war, daß auch hier eine geistige und künstlerische Elite für begrenzte Zeit, wenngleich in Unfreiheit, an einem Ort gebündelt wurde, um gemeinsam unter neuen Bedingungen zu leben und zu schaffen. Nach Theresienstadt wurden überwiegend jüdische Intellektuelle, Ärzte, Schriftsteller, Schauspieler, Musiker und bildende Künstler aus Böhmen, Mähren, Österreich, Deutschland, aber auch aus Dänemark und den Niederlanden deportiert. Es entwickelten sich dort zwei Ebenen künstlerischen Schaffens: eine offizielle und eine illegale. Vor allem die geheime Kunstproduktion, die vom Willen getragen war, für die Außenwelt ein Zeugnis von den ungeheuerlichen Vorgängen in den Konzentrationslagern des Dritten Reiches zu sichern und der Nachwelt eine Mahnung zu hinterlassen, ist Gegenstand meiner Forschung. Das GNM Nürnberg, dessen erwähnte Ausstellung nach Ansicht der Verfasserin eine Bereicherung erfahren hätte, wenn man die „normalen“ Künstlerkolonien mit der museumsdidaktisch aufbereiteten Gegenwart von Terezín konfrontiert hätte, verzichtete auf die Präsentation der ästhetisch vermutlich weniger ansprechenden Artefakte.

Über den obigen, innerhalb der Kulturgeschichte noch niemals beleuchteten und sicher diskussionswürdigen Aspekt hinaus zeigte sich, daß das Phänomen der Künstler in Theresienstadt insgesamt noch einer breiten wissenschaftlichen Untersuchung bedarf. Unter verschiedenen Interesseneinflüssen konzentrierte sich die bisherige For-

³ Vgl. DANIELA UHER: Zwischen Leben und Tod. Eine Künstlerkolonie in Theresienstadt. Überlegungen zu einer Erweiterung des Begriffes „Künstlerkolonie“, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1999, S. 93-104.

schung auf historiographische Studien, innerhalb derer sich eine Handvoll dem Kunstschaffen in Theresienstadt widmeten.⁴ Aber auch sie widerspiegeln: Die zahlreichen, teilweise gut und vor allem ausführlich in Gedenkstätten und Museen dokumentierten Kunstwerke wurden und werden auch weiterhin vorrangig als historisches, pädagogischen Zwecken dienendes Quellenmaterial behandelt. Ein eigenständiger künstlerischer Wert wurde ihnen zwar nicht a priori aberkannt, jedoch eher am Rande, und seit den 80er Jahren⁵ erst spät wahrgenommen. Eine stilkritische Würdigung oder ein autonomer Kunstbegriff wurden in der Literatur nicht nur stillschweigend übergangen, sondern in einigen Fällen sogar ausdrücklich ausgeschlossen.⁶ Gerade aber die hohe und einzigartige Qualität dieser Kunst gibt unserer Auffassung nach Anstoß, den Gegenstand insbesondere unter kunsthistorischen Gesichtspunkten weiter zu vertiefen.⁷

Ein Hauptproblem stellt gewiß das Fehlen einer verbindlichen oder zumindest als Verabredungswert akzeptierten Hermeneutik dar. Um überhaupt eine wissenschaftlich-kritische Annäherung zu ermöglichen, die eine Grundlegung der Ikonographie einer KZ-Kunst zum Ziel haben kann, muß jedoch nicht erst eine kunsthistorische Sprache für das Unausprechliche gefunden werden. Für mich zeichnen sich mehrere methodische Wege ab, wie „Kunst und Künstler in Theresienstadt in den Jahren 1941-1945“ im kunstgeschichtlichen Kontext vorzustellen und zu verorten sind. Ne-

⁴ Zu Musik, Literatur, bildender Kunst und Film im KZ vgl.: EVA KOLÁŘOVÁ: Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge, Ústí nad Labem [Aussig a. d. Elbe] 1998; HANS GÜNTHER ADLER: Theresienstadt 1941-1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft; Geschichte, Soziologie, Psychologie. 2. verb. und erg. Aufl., Tübingen 1962; JANET BLATTER, SYBIL MILTON: Art of the Holocaust, New York 1981; MARY S. COSTANZA: Bilder der Apokalypse. Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos, München 1983; Seeing through „Paradise“: Artists and the Terezín Concentration Camp. [Ausstellungskatalog] Massachusetts College of Art, March 6 – May 4, Boston 1991; KÄTHE STARKE: Der Führer schenkt den Juden eine Stadt, Berlin 1975; THOMAS LUTZ u.a. (Redaktion): Über-Lebens-Mittel. Kunst aus Konzentrationslagern und in Gedenkstätten für Opfer des Nationalsozialismus, Marburg 1992.

⁵ Siehe BLATTER (wie Anm. 4).

⁶ Vgl. COSTANZA (wie Anm. 4).

⁷ Zum Thema hat die Verfasserin mehrere Vorträge in der Tschechischen Republik und in der Bundesrepublik Deutschland gehalten. Außer ihrem Vortrag „Eine Kolonie wider Willen. Künstler im Ghetto Theresienstadt“ anlässlich des 2. Kolloquiums für junge Wissenschaftler. Die Kunstgeschichte in der Ostmitteleuropaforschung, 5.-7. Dezember 1996 im Herder-Institut Marburg; „Eine Kolonie wider Willen. Künstler im Ghetto Theresienstadt“, Vortrag anlässlich des Kolloquiums „Künstlerkolonien“, 23.-24. November 1995 am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg; „Kolonie umělců v ghettu Terezín“ [Die Künstlerkolonie im Ghetto Theresienstadt]. Vortrag anlässlich des 18th World Congress of the Czechoslovak Society of Arts and Sciences, 26.-29. August 1996 in Brno/Brünn; „Zwischen Leben und Tod. Eine Künstlerkolonie in Theresienstadt“. Internationale Tagung anlässlich der Ausstellung „Im Zeichen der Ebene und des Himmels. Künstlerkolonien in Europa“, 6.-8. November 1997 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.

ben dem schon aufgezeigten Motivationsaspekt seien Vergleiche mit der Darstellungstradition des Leidens oder des Grauens in der Bildsprache des 20. Jahrhunderts und vorausgehender Epochen erlaubt, will man nicht apologetisch davon ausgehen, die Kunst in einem KZ sei außerhalb kulturhistorischer Voraussetzungen, quasi im „luftleeren Raum“ entstanden.

Viele der nach Theresienstadt Deportierten waren hingegen vorher schon als bildende Künstler tätig gewesen. Bedřich Fritta (1906-1944) etwa lebte vor dem Krieg in Prag und arbeitete als Maler und Grafiker. Für den 1934 bis 1935 in Prag erscheinenden „Der Simplicus“ (später „Der Simpl“), einer Gegendarstellung zum gleichgeschalteten Münchner „Simplicissimus“, schuf er politische Karikaturen. Karel Fleischmann (1897-1944) war Gründungsmitglied der avantgardistischen Gruppe „linie“, die die gleichnamige Zeitschrift herausgab und engagierte sich neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit als Arzt für das kulturelle und politische Leben seiner Heimatstadt České Budějovice/Budweis. Peter Kien (1919-1944), wie Peter Weiss eine Doppelbegabung zwischen Schriftstellerei und Malerei, studierte mit dem bekannteren Freund an der Prager Akademie bei Professor Willi Nowak. Karel Štipl (1889-1972), Architekt und Bildhauer, war Schüler von Josip Plečnik an der Prager Kunstgewerbeschule. Die Bauhauskünstlerin Friedl Dicker-Brandeis schließlich hat in Theresienstadt eine Konzeption des Zeichenunterrichts für Kinder erstellt, die an die Prinzipien der Farbenlehre ihres Lehrers Johannes Itten am Bauhaus anknüpfte.

Versucht man, übergreifende stilistische Merkmale innerhalb der unter schwersten physischen und psychischen Arbeitsbedingungen hervorgebrachten Kunstäußerungen auszumachen, erkennt man zunächst das Überwiegen gegenständlicher Darstellungsweisen. Über den Anspruch einer Dokumentation des Unfaßbaren erhebt sich jedoch dessen Bewältigung in der individuellen Imagination des einzelnen Künstlers. Das Schaffen der beiden herausragenden Talente in Theresienstadt zielte in zwei recht unterschiedliche Richtungen: Während sich Bedřich Fritta meist eines metaphysischen, bis zum Surrealen reichenden Symbolismus bedient, verkörpert Karel Fleischmann den Vertreter eines veristisch expressiven Realismus. Bei beiden wiederum läßt sich ein geschichtsbewußtes Anknüpfen an die Vorleistungen eines bildkünstlerischen Erbes, angefangen von Hieronymus Bosch, El Greco, Rembrandt bis hin zu damals rezenten Strömungen der sogenannten „klassischen Moderne“ feststellen.

Ebenso wie einzelne stilistische Merkmale der These von einer öfter konstatierten „Unvergleichbarkeit“ der KZ-Kunst entgegenstehen, gibt es übergreifende Motivreihen, wie sie auch schon vorher einzelne Mitglieder ausgegrenzter oder verfolgter Gruppen von Künstlern pflegten. So liegt die Vermutung nahe, daß Kunst neben der persönlichen therapeutischen eine vielleicht noch wichtigere sozial stützende Funktion innehatte, die den Zusammenhalt der Mitglieder sicherte. Bestätigen würden dies immer wiederkehrende, gemeinsam gepflegte Motive, wie sie schon bei den Nazarenern, in der deutschen Romantik, und später in verschiedensten Künstlerkolonien eine wichtige Rolle spielten. Zu nennen sind das „(oft gegenseitige) Künstlerporträt“ (Abb. 1), die „Ideale Landschaft“ (Abb. 2), „Menschen bei der Arbeit“ (Abb. 3), „Der Blick

in die Ferne“ (Abb. 4), usw., aber auch die unmittelbar mit diesen in Verbindung auftretenden Gegenwelten aus dem Bereich „Witz“, „Karikatur“ oder „Satire“ (Abb. 5). Selbstverständlich ist dies nur eine Seite der Medaille, denn den anderen großen Bereich bilden die spezifischen, unmittelbar dem täglichen Erfahrungsschatz entnommenen Darstellungen der „Transporte“, der „Kranken“ (Abb. 6) und „Alten“ (Abb. 7) oder ganz allgemein der „Not“, die fester Bestandteil einer gemeinsamen Ikonographie der Kunst im Konzentrationslager sind.

Seit 1995 hat die Autorin bei zahlreichen Forschungsaufenthalten in der Tschechischen Republik eine umfangreiche Dokumentation über die bildende Kunst in Theresienstadt zusammengetragen, die außer biographischen Details auch aussagekräftiges Bildmaterial enthält. Das alles soll nun weiter wissenschaftlich ausgewertet werden und in eine Dissertation einfließen. Der erste Teil der kunsthistorischen Studie wird sich dem Phänomen künstlerischer Tätigkeit in Gefangenschaft unter Berücksichtigung motivationsgeschichtlicher, soziologischer und philosophischer Aspekte widmen. Hierzu soll das künstlerische Schaffen in Theresienstadt umfassend mittels paradigmatischer Gegenüberstellungen, ikonographischer Vergleiche und unter Berücksichtigung der Kunstproduktion in anderen Konzentrationslagern untersucht werden.⁸ Darüber hinaus ist beabsichtigt, der Arbeit einen Anhang mit Kurzbiographien und möglichst auch knappen Werkübersichten anzuschließen. Dieser zweite Teil, der mehr als hundert Künstler lexikalisch erfassen wird, gewährt einen Einblick in den Werdegang und das Schaffen vieler Künstler, die auch aus Deutschland und Österreich nach Terezín kamen. Nicht nur ihr Schicksal während des Krieges, sondern auch ihre Tätigkeit davor wurden oftmals vergessen. Diese „doppeltverschollene Generation“ soll in das Gedächtnis und in die Kunstgeschichte zurückgeholt werden. Weiterhin ein Desideratum sind Monographien der Hauptvertreter Karel Fleischmann, Bedřich Fritta alias Fritz Taussig oder Peter Kien, für deren Erstellung noch weitere Materialsammlungen und Recherchen vor Ort unabdingbar sind.

Zwölf Jahre sind es jetzt her, in denen sich ein spürbarer Wandel innerhalb der Systeme und Institutionen nach der „Samtenen Revolution“ vollzog. Auch in Theresienstadt ist man bemüht, ein neues Konzept der Gedenkstätte zu entwerfen.⁹ Ein erster gewichtiger Ansatz ist die aktuelle Präsentation des kulturellen Lebens und der künstlerischen Tätigkeit in Terezín zwischen 1941 und 1945. Nach den Abteilungen „Musik“, „Bildende Kunst“ und „Literatur“, die seit 1998 nach und nach eröffnet wurden, wurde im Jahr 1999 mit der Abteilung „Theater“ die ständige Schausammlung vervollständigt. Die neue Ausstellungseinrichtung ermöglicht eine Darstellung der Kunstwerke unter besseren museumsdidaktischen Gesichtspunkten. Jedoch wer-

⁸ Im Jahr 2000 arbeitete die Verfasserin im Auftrag des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst / Haus der Bayerischen Geschichte, an der Neueinrichtung der Dauerausstellung in der Gedenkstätte KZ Dachau im Bereich „Bildende Kunst“.

⁹ Vgl. JAN MUNK: Entwicklungskonzeptionen der Gedenkstätte Theresienstadt und die Motivationsstruktur ihrer Besucher, in: Theresienstädter Studien und Dokumente, Prag 1998, S. 342-355.

den hier die Kontroversen einer Präsentation von KZ-Kunst besonders evident. Während Museologen¹⁰ aus konservatorischen Gründen nur Faksimiles bzw. Repliken ausstellen wollen, möchten die meisten Kunsthistoriker wegen der Qualität der Werke doch lieber Originale zeigen. In Theresienstadt fand man einen Kompromiß und so werden neben zahlreichen Farb-xerokopien der lichtempfindlichen Originalgraphiken einige wenige Ölbilder gezeigt.

Bei der Organisation der Artefakte überwogen jedoch eindeutig dokumentarisch-historische vor qualitativen oder stilistischen Auswahlkriterien. Ein Problem entstand durch die früher vorrangig unter ideologischen Vorzeichen betriebene Sammlungspolitik, die dazu führte, daß es zu einer unzulässigen Vermischung dreier Kategorien von Kunst kam.¹¹ In mehreren Künstlernachlässen befinden sich Werke, die offensichtlich in die Zeit vor einer KZ-Inhaftierung zu datieren sind. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden außerdem später entstandene Werke angekauft oder kamen durch Schenkung in den Museumsbestand, wobei die Entstehungszeiten nicht immer festgehalten wurden.¹² Wenn vor dem Fall des Eisernen Vorhangs schon nicht immer die nötige Sorgfalt zur Differenzierung der Werke waltete, müßte man in Terezín in diesem Zusammenhang auch für die sogenannte „Antifaschistische Kunst“ der marxistisch-leninistischen Kunstdoktrin ein neues Konzept finden. Insgesamt wäre eine wissenschaftskritische Auseinandersetzung wünschenswert, die zugleich kunstgeschichtlichen Entwicklungen vermehrt Rechnung trägt.

Für das beschriebene Forschungsvorhaben ist eine weitere Unterstützung durch Kultureinrichtungen wie das *Jüdische Museum in Prag*, das *Archiv der Nationalgalerie in Zbraslav* und die *Gedenkstätte Terezín* erforderlich, die als gute Beispiele für eine produktive Kooperation voranschritten. Ein solches Verhalten ist in der jungen Demokratie Tschechiens leider immer noch nichts Selbstverständliches. Abgesehen von den normalerweise positiven Beispielen einer guten Zusammenarbeit mit tschechischen Institutionen herrscht bei einzelnen, sogar der jüngeren Generation zuzurechnenden Verantwortlichen in führenden Positionen z.B. die Meinung, daß ausdrücklich als international ausgewiesene Fördermittel für wissenschaftliche Projekte nur einheimischen Kollegen zugesprochen werden sollen.¹³ Das wirkt ebenso befrem-

¹⁰ Ein Beruf und Studiengang, den es früher an der Fachschule für Museologen (heute Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur) in Leipzig und in den ehemaligen Ostblockstaaten gab. Er ist mehr auf die Praxis im Museumswesen denn auf die philosophisch orientierte Kunstgeschichte ausgerichtet.

¹¹ Eine grobe Einteilung kann m.E. folgendermaßen aussehen: 1. Kunst von NS-Verfolgten seit 1933; 2. In Konzentrationslagern entstandene Kunst; 3. Kunst zum Thema NS-Zeit nach 1945. Vgl. auch die vorgeschlagenen Kategorien von SYBIL MILTON: Kunst als historisches Quellenmaterial in Gedenkstätten und Museen, in: LUTZ (wie Anm. 4), S. 44-63, hier bes. S. 47-48.

¹² Die Verfasserin ist in einem Fall selbst einer Falschinformation aufgefressen. In ihrem Artikel (wie Anm. 3), S. 102, Abb. 9 erwähnt sie die Arbeiten Bohumil Loneks irrtümlich als in Dachau entstanden. Lonek hat sie jedoch im KZ Mauthausen angefertigt.

¹³ Ich darf in diesem Zusammenhang auf die Widersprüchlichkeiten hinweisen zwischen ei-

dend wie die relativ hohen Studiengebühren nur für ausländische Studierende oder die unrühmliche, bereits einschlägige Praxis höherer Eintrittspreise für nicht der tschechischen Zunge akzentfrei mächtige Gäste in vielen kulturellen Einrichtungen der ČR. In einigen Fällen ist zudem noch eine sehr distanzierte Haltung gegenüber (speziell den in Deutschland lebenden) ehemaligen Dissidenten spürbar, was einer objektiven wissenschaftlichen Aufarbeitung der gemeinsamen neueren Geschichte nicht gerade dienlich ist.

Wie die Debatten der jüngsten Vergangenheit um die Errichtung eines Mahnmals in Berlin belegen, ist die Frage, wie die Geschichte des Nationalsozialismus im 21. Jahrhundert vermittelt werden soll, längst keine nationale Angelegenheit mehr. Bei den Überlegungen, wie die „Zukunft der Vergangenheit“¹⁴ aussehen kann, wird im Konzert der interdisziplinären Forschung zum Thema Holocaust auch die Kunstgeschichte stärker eingebunden werden müssen.

ner Ausschreibung des Instituts der Theresienstädter Initiative, in: Roš chodeš, Juni 1999, S. 22, und einem Brief der Leiterin der gleichen Institution, Frau Dr. Jaroslava Milotová vom 2. September 1999 an die Verfasserin.

¹⁴ Unter diesem Titel fand vom 13. bis 14. November 1999 im Deutsch-Amerikanischen Institut Nürnberg in Zusammenarbeit mit den Museen der Stadt Nürnberg ein internationales Symposium statt, das nach vorausgegangenen Fachtagungen des Deutschen Historischen Museums in Berlin und des Deutschen Museumsbundes in Weimar sich mit den künftigen Problemen und Herausforderungen einer Tätigkeit in den Gedenk- und Erinnerungsstätten befaßte.



Abb. 1: Leo Haas, Zeichnersaal im „Technischen Büro“, undatiert, Bleistiftskizze, Gedenkstätte Theresienstadt



Abb. 2: Hilda Zadiková, Ansicht der „Bäckerei“ in Theresienstadt, 1943, Blei, Tuschfeder und Aquarell, Jüdisches Museum in Prag



Abb. 3: Peter Kien, Theresienstädter Schuster, undatiert, Federzeichnung, Jüdisches Museum in Prag



Abb. 4: Jo(seph) Spier, Die Eger bei Theresienstadt, undatiert, Tuschfeder laviert und Aquarell, Jüdisches Museum in Prag

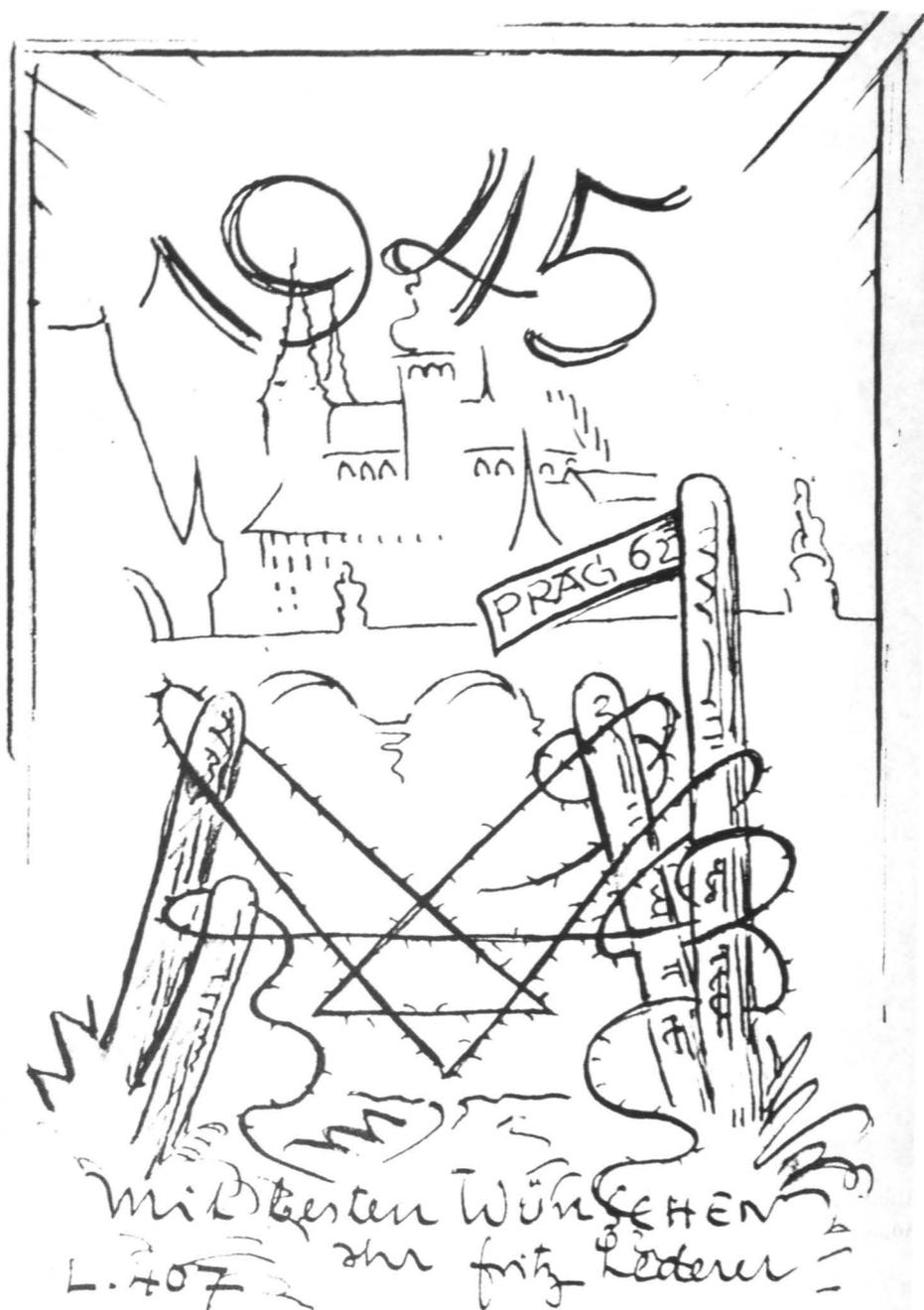


Abb. 5: Fritz Lederer, Karte mit Neujahrswunsch für 1945, Tuschfeder, Jüdisches Museum in Prag



Abb. 6: Karel Fleischmann, Krankenlager, 1943, Rötel, Jüdisches Museum in Prag

Bildnachweis

Abb. 1: Gedenkstätte Theresienstadt

Abb. 2-7: Jüdisches Museum in Prag



Abb. 7: Otto Ungar, Alte Frau am Tisch, undatiert, Gouache, Jüdisches Museum in Prag