

Daniela Uher

Zwischen Leben und Tod. Eine Künstlerkolonie in Theresienstadt Überlegungen zu einer Erweiterung des Begriffes »Künstlerkolonie«

Vor den Eigengesetzlichkeiten einer ausschließlich von Chaos, Siechtum und Tod überschatteten Kunst hat das »Handwerkszeug« kunstgeschichtlicher Forschung bislang kapituliert. Zu außergewöhnlich erschienen die Bedingungen, unter denen sich das Kunstschaffen in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Ghettos wie Auschwitz, Buchenwald, Theresienstadt oder Dachau vollzog. Die wichtigsten Beiträge zur Sichtung und Ordnung des umfangreichen mobilen Denkmälerbestandes haben Historiker und – im Fall von Mary S. Costanza – eine bildende Künstlerin geliefert. Im Vorwort von »Bilder der Apokalypse« der genannten Autorin schreibt denn auch Nora Levin: »Eine kritische Würdigung der Werke der (KZ-) Künstler wäre in höchstem Maß unangebracht. ... Die hier vorgestellten und beschriebenen Arbeiten können nicht irgendwelchen Kunstrichtungen oder Stilen zugeordnet werden«¹. – Scheinbar erübrigt sich angesichts der Umkehrung fast aller Wertvorstellungen menschlicher Zivilisation eine Scheidung in ein apollinisches und ein dionysisches Prinzip – um einen vielstrapazierten Begriff Friedrich Nietzsches zu gebrauchen – für solch eine Kunst der Moderne.

Eine Kunst der Moderne? – Wer, gleichzeitig ausgestattet mit der Rezeptionsästhetik der »Klassischen Moderne« und dem Hintergrundwissen um die Skelettberge von Auschwitz und Birkenau, meint, ein neuzuentdeckendes Form- und Farbpfinden vorzufinden, wird bei der ersten Konfrontation mit KZ-Kunst möglicherweise enttäuscht sein. Allzu spektakulär präsentieren sich die meist graphischen Arbeiten auf den ersten, flüchtigen Blick. Buntfarbige Darstellungen wie das Aquarell von Ludwik Wodak (1902–1944) sind eher die Ausnahme (Abb. 1)². Der an den sorgsam komponierten, sozialkritischen Ateliergemälden von Grosz, Dix oder Beckmann geschulte Betrachter mag allzuleicht vergessen, daß in einem Konzentrationslager oft nur mit einfachsten technischen Mitteln gearbeitet wurde. Das mußte schnell und im Verborgenen geschehen, weil die Bürokratie des »Tausendjährigen Reiches« eine Dokumentation des Holocaust sich selbst vorbehalten wollte. Die Theresienstädter Ghetto-künstler Fritz Taussig (1906–1944) und Leo Haas (1901 bis 1983), deren Zeichnungen in die Schweiz geschmuggelt worden waren, wurden 1944 wegen »Greuelpropaganda« nach Auschwitz deportiert, Ferdinand Bloch (1898–1944) noch an Ort und Stelle in der kleinen Festung Theresienstadt umgebracht.

An diesem Punkt wird der entscheidende Unterschied zu den bekannten Leistungen der Moderne evident, zu Künstlern, die sich wie Marcel Duchamp von Anbeginn wirksam als Verweigerer in Szene setzten oder wie Kasimir Male-

witsch über den Tod hinaus zu Opfern eines Kampfes um die Moderne stilisiert wurden. Die inoffizielle Kunstproduktion in den Konzentrationslagern vollzog sich nicht nur jenseits sondern geradezu im Widerspruch zu den Gesetzen eines freien Kunstmarktes. Hierin liegt eine wirkliche Ursache für die konstatierte Unvergleichbarkeit, denn auch mit der Bewertung von Kunst in totalitären Systemen tut sich die klassische Kunstgeschichte bis heute schwer. Dabei geht es weniger darum, passende Begriffe zu formulieren, als vielmehr eine Methodik insgesamt zu finden. Größtenteils gibt sich die Kunstwissenschaft noch immer als eine Errungenschaft in geistiger Gefolgschaft von Aufklärung und Französischer Revolution zu erkennen, die mit unbürgerlichen, also marktastinenten oder systemkontrollierten Strömungen nur wenig anzufangen weiß.

Keinen Ausweg aus dem Dilemma verspricht der Rückfall in eine rein biographische Kunstgeschichtsschreibung, wie sie vor Johann Joachim Winckelmann üblich war. Bei allem Respekt vor dem Schicksal der Opfer und dem Schmerz der Hinterbliebenen ist einer wissenschaftlichen Aufarbeitung des Phänomens wenig gedient, wenn man die Künstler in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern zu Märtyrern verklärt; allzuoft wurde – entgegen der vergleichsweise nüchternen Einschätzung überlebender Augenzeugen der Massenvernichtung wie Leo Haas – die Perspektive eines selbst Betroffenen eingenommen. Dem ist entgegenzuhalten,



Abb. 1 Ludwik Wodak, Theresienstädter Vedute, Aquarell, Papier, 1944. Prag, Jüdisches Museum

daß nur ein unsentimentaler Standpunkt zur Klärung von Sachverhalten führen kann. Die Frage, inwiefern die bis in die neueste Literatur anzutreffende Einschätzung der Juden als ein auserwähltes bzw. besonderes Volk zu einer Mystifizierung beitrug³, ist nicht Gegenstand dieser Untersuchung.

Was fängt die Kunstgeschichte mit dieser wichtigen Hinterlassenschaft an? Sie nicht nach ihren Maßstäben bemessen zu wollen, hieße strenggenommen, ihr den Anspruch von Kunst a priori abzuerkennen. Eine überwiegend historische Würdigung von KZ-Kunst hat bislang verhindert, daß die Qualitätsfrage gestellt wurde. Um zu ermitteln, was es bedeutete, daß eine über Jahrhunderte organisch gewachsene jüdische Kultur in Europa wie mit dem Messer abgeschnitten wurde, ist es notwendig, auf die Grundlagen und Voraussetzungen einer KZ-Kunst einzugehen. Gegen die Vorstellung, eine KZ-Kunst sei sozusagen im luftleeren Raum geboren, spricht, daß die Urheber dieser Werke mehrheitlich schon vorher im Bereich der bildenden Kunst oder in verwandten Berufen tätig waren. Vielversprechende junge Talente waren Maler, Zeichenlehrer, Bühnenbildner, Karikaturisten, Architekten und Kunstgewerber, bevor die Deportation ihrer Karriere ein abruptes Ende bereitete.

Einen Lösungsansatz kann eine Analyse bieten, die sowohl die außergewöhnlichen Umstände der Kunstproduktion in Konzentrationslagern als auch deren kulturelle Voraussetzungen berücksichtigt. Der »Unvergleichbarkeit« ist dabei ein Modell unter motivationsgeschichtlichen Gesichtspunkten gegenüberzustellen, das als Ausgangspunkt das bekannte Phänomen der Künstlerkolonie hat. Zugrunde gelegt sei die Entstehung einer Kolonie in Gefangenschaft und unter lebensbedrohlichen Umständen, die eine Verkehrung des Ideals vom freischaffenden Künstler bedeutet. Stellen wir uns eine Künstlerkolonie vor, deren verbindende Motivation der Wille war, für die Außenwelt von den ungeheuerlichen Mächtschaften des Dritten Reiches Zeugnis abzulegen.

Eine solche Schicksalsgemeinschaft zwangsläufig Gleichgesinnter bildete sich im Konzentrationslager Theresienstadt. Es entstand eine Kolonie, die zunächst als ein Gegenmodell zum herkömmlichen Begriff der Künstlerkolonie aufgefaßt werden muß. Gegen die individuelle Freiheit standen Gefangenschaft und kollektiver Zwang, gegen das unkonventionelle Gemeinschaftsleben standen Beaufsichtigung und diktatorische Überwachung, gegen die persönliche Entwicklung standen Lebensbedrohung und ständige Präsenz von Gewalt. Während landläufig bekannte Künstlerkolonien die Vorstellung von einer ungehemmten Entfaltung des Menschen im Einklang mit der Natur wachrufen, herrschte in einem Konzentrationslager zwangvolle Enge. Die Trennung von Freunden und Verwandten bedeutete eine kaum zu ertragende Entfremdung. Geht man dem Motivationsaspekt differenzierter nach, ergeben sich jedoch erstaunliche Gemeinsamkeiten, so daß statt von einem Gegenmodell eigentlich von einer Erweiterung des Begriffs »Künstlerkolonie« die Rede ist.

Es sind hier ganz eigene Bedingungen, die den Zusammenhalt der Gruppe gewährleisteten. Arno Pařík wies auf den motivierenden Impuls hin, der darin bestand, daß nach Jahren der Erniedrigung und Bspitzelung unter dem Nazi-Regime in Theresienstadt eine Gesellschaft auf engstem

Raum zusammenkam, die eine gemeinsame kulturelle Vergangenheit verband⁴. Es waren nicht nur Freunde und Verwandte gleicher Religion, sondern Spezialisten verschiedener Berufe, die nach Trennung und Verfolgung nun endlich wieder – wenn auch unter primitiven Umständen – ihrer Arbeit nachgehen konnten. Das Bewußtsein eines geteilten Schicksals stärkte das Verantwortungsgefühl des einzelnen gegenüber der Gemeinschaft⁵. Es schmiedete die Menschen umso enger zusammen und setzte lange Zeit brachliegende Kräfte frei. Vor allem eine geistige und künstlerische Elite wurde zwangsweise für bestimmte Zeit an einen Ort verbracht, um zusammen zu leben und unter völlig neuen Voraussetzungen zu schaffen. Nach Theresienstadt wurden jüdische Intellektuelle, Ärzte, Schriftsteller, Akademiker, Wissenschaftler, Schauspieler, Musiker und natürlich auch bildende Künstler aus Böhmen und Mähren, aus Österreich, Deutschland, aus Dänemark und aus den Niederlanden deportiert.

Innerhalb der Zwangsgemeinde bildeten die Künstler eine eigene Gruppe. Die außergewöhnlichen Umstände des Lagerlebens, die die Einzelschicksale umso enger zusammenschweißten, bereiteten notgedrungen einen fruchtbaren Nährboden für die Ausbildung einer überwiegend jüdischen Künstlerkolonie in den Jahren 1941–1945. Zu akademisch geschulten Künstlern wie Leo Haas, Otto Ungar, Peter Kien oder Bedřich Fritta alias Fritz Taussig gesellten sich Autodakten wie der Holländer Jo Spier (1900–1978). Der bedeutendste unter ihnen war Karel Fleischmann (1897 bis 1944), der im Gesundheitswesen des Lagers beschäftigt war. Vorher als »entartet« abgestempelt und gesellschaftlich isoliert, konnten diese Künstler nach der erzwungenen Zusammenführung in dem Theresienstädter »Technischen Zeichnerbüro« wieder arbeiten und ihre Ansichten austauschen. Im Sinne der Nazi-Kunst doktrin konnten sie sogar öffentlich tätig sein. Was aber viel wichtiger war: in der »Zeichnerstube« fanden sie die Materialien vor, die sie für ihre eigene, weit anspruchsvollere illegale Kunstproduktion benötigten. So entstanden im Ghetto neben Zeichnungen, Aquarellen und Gouachen sogar einige Ölbilder. Unter Lebensgefahr wurden die Kunstwerke angefertigt, danach eingegraben, eingemauert oder in die Kleidung eingenäht⁶. Das waren Aufgaben, die viel Kraft und Kreativität beanspruchten. Für die Künstler bedeuteten sie trotz Inhaftierung ein wiedererlangtes Stück Freiheit.

Es geht in diesem Beitrag folglich nicht vorrangig um die Untersuchung einer spezifisch jüdischen Ghettokultur, für die das Lager Theresienstadt ein herausragendes Beispiel ist, sondern um allgemeinere Fragen. So führt die Beschäftigung mit dem Kulturschaffen in den Konzentrationslagern früher oder später zu grundsätzlichen Überlegungen über Ursprung, Berechtigung und Bedeutung von Kunst überhaupt: Ist Kunst Luxus oder im Gegenteil ein Grundbedürfnis menschlicher Äußerung, das selbst unter extrem widrigen Umständen benötigt wird, ja vielleicht erst zur vollen Blüte gelangen kann? – Im folgenden soll der Versuch einer Auseinandersetzung mit jenen Fragen mittels paradigmatischer Gegenüberstellung unternommen werden. Zu diesem Zweck soll auch oder gerade der ikonographische Vergleich nicht gescheut werden.

Ausgehend von Jean-Jacques Rousseau, der in seinem gesellschaftskritischen »Discours sur les sciences et les arts« 1750 das Postulat vom »Zurück zur Natur« aufgestellt hatte, wurde die Darstellung nackter Körper im Freien geradezu ein Topos für die Wegbereiter der Moderne. Besonders die französische Kunst von Courbet über Renoir bis zu Cézanne und Derain hat das Thema der »Badenden« in immer neuen Variationen behandelt. Sowohl auf einem Gemälde von Henri Matisse aus dem Jahr 1907, das bezeichnenderweise den Titel »Luxus I.« trägt⁷, als auch auf Ernst Ludwig Kirchners »Ins Meer Schreitende« sind programmatisch unbedeckte Menschen in freier Natur zu sehen⁸. Es sind Sinnbilder urwüchsigen Daseins ohne zivilisationsgebundene Zwänge. Wenn Kirchners Gemälde 1912 noch die unbeschwertere Stimmung der Expressionistenorte an den Moritzburger Seen oder auf der Insel Fehmarn widerspiegeln, ist seine Auffassung wenig später – bedingt durch die schrecklichen Erfahrungen im Ersten Weltkrieg – diametral entgegengesetzt. Im »Soldatenbad« von 1915 stehen nackte junge Männer unter Aufsicht eines Uniformierten auf engstem Raum zusammengepfercht (Abb. 2)⁹. Die Bedeutung des Bades, wenig vorher noch Symbol absoluter Freiheit jenseits kultureller Bevormundung, ist nun ins Gegenteil verkehrt.

Die »Frauen unter der Dusche«, gezeichnet 1943 von Karel Fleischmann im Konzentrationslager Theresienstadt, entspringen einer ähnlichen, allenfalls gesteigerten Intention (Abb. 3)¹⁰. Wir finden eine vergleichbare Situation vor, in der Nacktheit nicht synonym für die Selbstbestimmung des Individuums steht, sondern umgekehrt für dessen Schutzlosigkeit und Unterordnung in einer gleichförmigen Menschenmasse. Unter wenigen Wasserstrahlen drängen sich



Abb. 2 Ernst Ludwig Kirchner, *Das Soldatenbad*, Öl auf Leinwand, 1915. New York, The Museum of Modern Art



Abb. 3 Karel Fleischmann, *Dusche*, lavierte Tuschzeichnung, Papier, 1943. Prag, Jüdisches Museum

abgehärmte und gebeugte Frauengestalten dicht aneinander zu einem Menschenknäuel, womit physische Bedrängnis zur Metapher für Unfreiheit wird. Retrospektiv erhält diese Szene angesichts der Todesduschen von Auschwitz apokalyptische Bedeutung. Bedenkt man, daß Kreise der Lagerinsassen, zu denen auch der Arzt Fleischmann zählte, von den menschenverachtenden Vorgängen in den Vernichtungslagern wußten, dann kann die Bildfindung nicht als reine Dokumentation im Sinne einer Photographie mit dem Zeichenstift aufgefaßt werden. Fleischmann hatte vermutlich Zugang zu den Frauenduschen und mag eine vergleichbare Situation vorgefunden haben, die bildmäßige Umsetzung aber basiert auf Vorleistungen, die bewußt oder unbewußt mit eingeflossen sind. Während die Verdichtung neben- und übereinander gelagerter Körper in schutzloser Nacktheit in der abendländischen Ikonographie für Darstellungen des Jüngsten Gerichts oder der Sintflut steht, zugleich ihre antiken Vorläufer in der Laokoongruppe hat, griff auch Ludwig Meidner in seinen Antikriegsbildern auf derartige Szenen zurück.

Das Konzentrationslager Theresienstadt nördlich von Prag wurde von den Machthabern des NS-Regimes im Herbst 1941 als Durchgangslager, unter anderem zum Vernichtungslager Auschwitz, angelegt. Hierfür mußte eine bestehende Garnisonsstadt mit 7000 Bewohnern geräumt werden, um dort bis zu 60000 Häftlinge überwiegend jüdischen Glaubens zu internieren. Demgemäß hat der weit bedeutendere Teil der inoffiziellen Kunstproduktion in Terezín die Enge und materielle Not zum Thema, so Bedřich Frittas »Das Leben und der Tod im Hof« oder Otto Ungars (1901–1945) »Männer in der Baracke«¹¹. Hier findet man Menschen, die auf engstem Raum eingesperrt sind und – ihres »natürlichen« Lebensraumes beraubt – unter Todesangst vegetieren. Es ist nicht das Milieu, in dem Muße möglich scheint oder gar eine Vereinigung, die sich der Pflege der »Schönen Künste«

widmet. Bei dem »Blick in die lange Straße« von Bedřich Fritta müssen wir uns fragen, ob in diesem Labyrinth, in diesem Ameisenhaufen, noch der Mensch als Individuum existiert oder ob er zur anonymen Masse geworden ist¹². Die »Notunterkunft auf dem Dachboden«, ein Blatt des gleichen Künstlers, gibt die Menschen in den überfüllten Behausungen unpersönlich, wie Gegenstände in den Lagerräumen gestapelt, wieder¹³.

Das kulturelle Leben in Theresienstadt beschränkte sich nicht auf die bildenden Künste. Vergleichbar den Künstlerkolonien in Freiheit, wo man dem Ideal des Gesamtkunstwerkes huldigte, waren auch im Künstlerstaat wider Willen die darstellenden Künste ein verbindendes Element. Es wurden zum Teil öffentliche, zum Teil heimliche Konzerte gegeben. Es fanden Theateraufführungen, Literaturlesungen und sogar kabarettistische Darbietungen statt. Zwei offizielle Veranstaltungenplakate, die Ankündigung von Smetanas Oper »Die verkaufte Braut« und für »Svenks Kabarett«, zeugen davon¹⁴. Im Geheimen gediehen Prosaliteratur und Theaterstücke, geschrieben in der Hoffnung, der Nachwelt Zeugnis und Mahnung zu hinterlassen. Vor allem wurde trotz Verbots Unterricht für Kinder und Jugendliche abgehalten. Die Bauhauskünstlerin Friedl Dicker Brandeis (1898–1944), die vormals mit ihrem Lehrer Johannes Itten von Wien nach Weimar gekommen war, hat in Theresienstadt Zeichenunterricht für Kinder erteilt, dort aber offensichtlich wenig eigene Werke geschaffen. Erhalten hat sich aus ihrer Theresienstädter Zeit ein aquarelliertes »Blumenstillleben«, bei dem allenfalls das dunkle Kolorit und ein neben der Vase liegender Schlüssel auf das Schicksal der Inhaftierung verweisen¹⁵.

Im Gegensatz zu dem eigentlich interessanten illegalen künstlerischen Austausch wurde die offizielle Produktion im Ghetto unter Beaufsichtigung und kommerziellen Gesichtspunkten betrieben. Dilettantisch anmutende Erzeugnisse wie ein in Öl gemalter »Blumenstrauß« waren für die Wohnungen und den Geschmack der »arischen Herrenrasse« im Lager bestimmt oder wurden draußen im Reich verkauft¹⁶. In Theresienstadt wurden auch kunstgewerbliche Gegenstände unter Aufsicht der Nationalsozialisten hergestellt. Hierzu wurde eine eigene Werkstätte eingerichtet, nach einer in Prag bestehenden Firma die »Lautscher-Werkstatt« genannt. Diese von Jo Spier geleitete Abteilung diente der Produktion von Keramik, Spielzeug, Kleinkunst und Andenkengegenständen sowie zum Kopieren von Werken Rembrandts und Spitzwegs. Glückwunschkarten wurden ebenso gemalt wie Porträts der SS-Mannschaft und deren Familienangehörigen. Der politische Häftling Ladislav Kordovský (1912–1945) wurde eigens zum Anfertigen von Porträts wie dem »Lageraufseher in Uniform« abgestellt¹⁷. Ähnliche Arbeiten, wie die Heimatidylle »Sitzende Frau in Alpenlandschaft«, waren auch vielfach als Tauschobjekt bestimmt¹⁸.

Herzstück der Künstlerkolonie wider Willen war die erwähnte »Zeichnerstube«, die Leo Haas in einer Bleistiftzeichnung mitsamt den beschäftigten Künstlern festhielt¹⁹. Im Auftrag entstanden dort technische Zeichnungen, Landkarten, Pläne und Inschrifttafeln, aber auch Gebrauchsdesign wie ein »funktionalistischer Möbelentwurf« von Karel Stipl (1889–1972)²⁰. Wie man sich das Endprodukt propagandistischer Auftragsarbeiten vorstellen muß, zeigt die fast

barock angelegte Vedute des »Barackenbaus« von Fritta²¹. Sie folgt dem Muster heroischer Idealisierung der Arbeitswelt, wie sie die Kunstdoktrin des Nationalsozialismus und Sozialistischen Realismus gleichermaßen forderten. Entsprechend ist die Zeichnung dezidiert technisch in sorgsam parallel liegenden Schraffuren angelegt. Der Realität des Lagerlebens näher gekommen sein dürfte die inoffizielle Darstellung Frittas vom »Umzug der Sudetenbaracke«²². Dort herrscht ein unüberschaubar chaotisches Treiben: im Gewimmel des allgemeinen Durcheinanders sind erst allmählich einzelne Menschen und Gegenstände auszumachen.

In der überfüllten Geisterstadt wurden Krankenhäuser, eine Metzgerei, eine Bäckerei, eine Großküche und sogar ein »Caféhaus« eingerichtet. Wie im »Brotbacken« von Leo Haas sollte es für die Außenwelt den Anschein haben, die Deportierten lebten in einer normalen Welt²³. Der NS-Propaganda diene das Lager als Vorzeigebispiel für die angebliche »Humanität« des Terrorregimes. Die wirkliche Situation beschreibt eine Federzeichnung Bedřich Frittas²⁴. Ausgemergelte, desillusionierte vor sich Hinstarrende in zerlumpte Kleidern sitzen vor leeren Tischen, auf denen nur die Einlaßkarten liegen. Außerhalb der Glasscheibe mit der Aufschrift »Kaffeehaus« patrouilliert der Wachtposten vor einem Bretterzaun mit Stacheldraht. Der Mißbrauch des Konzentrationslagers Theresienstadt für die NS-Propaganda gipfelte im Frühjahr 1944 anlässlich des Besuchs des Internationalen Roten Kreuzes. Eine Anklage der heuchlerischen »Verschönerungsaktion« liefert Bedřich Frittas Federzeichnung »Die Kulissen für die internationale Kommission«²⁵. Potjemkinsche Fassaden versehen mit fiktiven Ladenschildern wie »Lebensmittel« und »Parfümerie« werden nur notdürftig von Stützen gehalten.

Da die Nazis der Welt nicht die »Endlösung«, also Vernichtung zeigen wollten, sondern beschönigte Banalität, waren vor allem die Theresienstädter Künstler gefordert. Jo Spier malte im Frühjahr 1944 im Auftrag der Lagerleitung während der großangelegten »Verschönerungsaktion« ein ganzes Bilderalbum, das sich erhalten hat. Aus diesem Album Spiers kann wiederum die offizielle Ansicht des »Kaffeehauses« derjenigen Frittas gegenübergestellt werden²⁶. In nicht zu überbietendem Euphemismus herrscht nun eine angenehme, um nicht zu sagen mondäne Atmosphäre vor. Wohlfrisierte und nach der neuesten Mode gekleidete junge Leute lauschen zwanglos dem Vortrag eines Pianisten am Konzertflügel. Ein Kellner in weißer Livree serviert den Kaffee auf einem Tablett. Viele KZ-Häftlinge mögen indes gewußt oder zumindest geahnt haben, daß nicht nur diese scheinbar heile Inszenierung, sondern ihr Aufenthalt insgesamt im Lager befristet war. So signalisiert die übergroße Uhr über den Musikanten in Frittas Zeichnung vielleicht mehr, als daß die Zeit der Muße nur für die Kaffeehausbesucher begrenzt ist.

Es ergeben sich mehrere Fragen: Wie bewältigten die Theresienstädter Künstler das eigentlich Unfaßbare? Wie setzten sie den alltäglichen Schrecken, die Bedrohung und die Todesahnung künstlerisch um? Wie stellten sie Unfreiheit dar? Konnten sie einer grundsätzlichen Aufgabe der Kunst gerecht werden – nämlich der, den Menschen als Individuum

duum zu definieren? Gab es eine *l'art pour l'art*? Lassen sich formal übereinstimmende Stilmerkmale feststellen und wenn ja: Welche inhaltliche Aussagen knüpfen sich daran? Gibt es wiederkehrende Motive im Schaffen der Künstler? – Zumindest andeutungsweise soll auch nach einer Genese der Motive gesucht werden.

Das Porträtschaffen ist in Theresienstadt in einer Vielzahl von Werken Peter Kiens (1919–1944) präsent. Kien war auch Dichter und Schriftsteller, das Libretto der von Viktor Ullmann vertonten Oper »Der Kaiser von Atlantis«, die 1943 in Theresienstadt unter Leitung von Raphael Schächter uraufgeführt werden sollte, stammt von ihm²⁷. Unter den eindeutig in Theresienstadt entstandenen Ölgemälden ist das »Porträt des Musikers Wolfi Lederer« zu nennen (Abb. 4)²⁸. Es ist ein Beispiel für Kiens rastloses Streben, das Antlitz seiner Mitmenschen festzuhalten, ihnen damit Würde und Persönlichkeit zurückzugeben. Emotionale Beziehungen werden in den meisten Porträts von Kien über den frontalen, aber nie unmittelbaren Blickkontakt zum Betrachter hergestellt. Dieser Blick scheint oft nach innen gerichtet, ja schüchtern und fragend ohne direkt anzuklagen. Die gesellschaftliche Rolle der Porträtierten ist nicht Gegenstand der Darstellung. So bleibt die Sichtweise des Künstlers zwar knapp und sachlich, vermittelt dennoch durch die persönliche Faktur den Eindruck von Intimität.

Vor dem Hintergrund, daß Freunde und Verwandte durch Deportationen auseinandergerissen wurden, könnte Kiens »Selbstporträt mit dem Vater« in seiner nahezu heiter-vertrauten Stimmung ein seltenes Dokument der Familienbande sein²⁹. Es läßt sich jedoch zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht eindeutig klären, ob dieses und noch weitere Gemälde wie das »Selbstporträt« oder das »Porträt der Dame H. W. mit rosa Schal« erst in Theresienstadt entstanden sind³⁰. Während die Datierung nicht bezeichneter Bilder gewöhnlich mit der Zeit der Inhaftierung Kiens festgelegt wurde, muß in seltenen Fällen auch davon ausgegangen werden, daß ein Künstler, der sich eine Weiterreise nach Palästina erhofft hatte, das eine oder andere Bild ins Lager mitbrachte. Die Umstände, unter denen die Werke der Theresienstädter Künstler gefunden und zusammengetragen wurden, erschweren manchmal die Feststellung von Provenienz und Datierung. Im Falle Kiens kam es offensichtlich nach dem Krieg im Zusammenhang mit einer Schenkung an die Gedenkstätte Theresienstadt zu einer Vermischung mit seinen früheren Arbeiten. Dafür, daß das »Selbstporträt mit dem Vater« in Theresienstadt entstanden ist, könnte sprechen, daß es mit Öl auf Papier gemalt ist und nachträglich auf Leinwand aufgezogen wurde.

Mit einem lockeren, bisweilen spätimpressionistischen Farbauftrag und der Gattung Bildnis suchte Kien jener Entpersönlichung entgegenzutreten, wie sie unter Haftbedingungen drohte. Eine im KZ-Alltag selten anzutreffende Privatsphäre, gewissermaßen ein Stück Normalität, sollte zumindest im Bereich der Kunst überdauern. Vermittelt über Lehrer wie Willi Nowak ist sein geistig inspirierter, zugleich formal unpretentiöser Porträtstil in einem damals schon akademisch gewordenen Umfeld anzusiedeln, das sich auf Inkunabeln expressionistischer Bildniskunst berief, etwa auf das bekannte »Porträt Herwarth Walden« von Oskar



Abb. 4 Peter Kien, Porträt Wolfgang (Wolfi) Lederer, Öl auf Leinwand, 1941–1944. Theresienstadt, Gedenkstätte

Kokoschka aus dem Jahr 1910³¹. Stellvertretend für die breite Nachfolge, die sich in Böhmen inmitten eines ausgeprägt jüdisch-deutschen Lebens entfaltete, sei auf das »Bildnis M. D.« aus der Zeit um 1920 verwiesen³². Es stammt vom heute nahezu vergessenen Julius Pfeiffer, der zur Entstehungszeit des Bildes wie viele seiner deutschen und jüdischen Kollegen bei Professor Franz Thiele an der Prager Akademie studierte. Mit ihnen war Pfeiffer Mitglied der Künstlervereinigung »Die Pilger«.

Eine für die Untersuchung des Ghettos Theresienstadt als Künstlerkolonie entscheidende Facette des Porträtschaffens soll nicht unerwähnt bleiben. Das Freundschaftsbildnis, das als fester Terminus in die Kunstgeschichte eingegangen ist, war vor allem in der Romantik, namentlich unter den Nazarenern verbreitet. Stets porträtierten sich Gleichgesinnte, die sich als außerhalb der Gesellschaft stehend empfanden. Wir begegnen dem Typus auch im Konzentrationslager, das inmitten einer aus den Fugen geratenen Welt eine Enklave der Künstler und Intellektuellen war. Leo Haas hat seine Kollegen Fritta und Kien in der »Zeichnerstube«, in einer Karikatur »Peter Kien als Schmetterling« und in mindestens zwei Porträts »Bedřich Fritta« dargestellt (Abb. 5)³³. In der konventionellen Art eines Genreporträts zeichnet Josef Kyles



Abb. 5 Leo Haas, Peter Kien als Schmetterling, lavierte Tusche- und Kreidezeichnung, Papier. Theresienstadt, Gedenkstätte

(1890–1946) seinen Freund »Karel Stipl« mit den Attributen des Bildhauers³⁴.

Einer ganz anderen Intention begegnet man im »Bildnis Karel Fleischmann« von Leo Heilbrunn (1891–1944)³⁵. Heilbrunn konzentriert sich einzig auf das sparsame Mittel des Konturs, mit dem er den Charakterkopf im Profil umreißt. Der Porträtierte hatte sich schon vor seiner Verhaftung für soziale Belange der Kunst engagiert. Anfang der Dreißigerjahre zählte Fleischmann zu den Gründungsmitgliedern der avantgardistischen Zeitschrift »linie«. Seine Kunst wies in dieser Zeit Berührungspunkte mit der Berliner »Novembergruppe«, teils auch mit den expressiven Arbeiten Josef Čapeks auf. Im Konzentrationslager fand Fleischmann zu einer Sachlichkeit, bei der die äußeren Umstände und Zwänge unmittelbar auf die Form der künstlerischen Aussage wirken. Diesem Stil kam das überwiegend in Theresienstadt verwendete Medium, die Zeichnung, entgegen. In einigen Fällen kann man diese Arbeiten mit den spontan angelegten Zeichnungen und Aquarellen von Otto Dix oder George Grosz vergleichen, die ansonsten die zeitaufwendige Lasurmalerie

betrieben, in ihren Skizzen aber entschieden expressiver auftraten.

Sowohl in der »Deportationsszene« als auch beim »Anstehen nach Essen« hat Fleischmann die Figuren als weiße Flächen ausgespart und die Binnenzeichnung in fahrigem Duktus angelegt³⁶. Der Hintergrund der mehrfigurigen Darstellungen wird vereinheitlichend in dynamischer Pinselschraffur eingedunkelt. Es sind Kriterien, die eine Herkunft vom Holzschnitt verraten, der expressionistischen Technik schlechthin. Tatsächlich nimmt Fleischmanns »Ambulatorium«, dessen Wurzeln unverkennbar in der Druckgraphik des Brücke-Kreises liegen, bereits im Jahr 1929 den Figurenstil und die Kompositionsweise der späteren KZ-Zeichnungen vorweg³⁷.

Ein weiteres Merkmal gibt eine Zeichnung von 1942 zu erkennen, auf der liegende und halbliegende Menschen dicht beieinander wie in einer Sardinenbüchse angeordnet sind³⁸. Durch Lavierung verschmelzen die Einzelgestalten zu einer Gruppe. Eine Vorstufe gibt das »Kartoffelschalen« wieder³⁹. Die vielfigurige Komposition ist noch lose, die vorgegebene Sitzordnung der Frauen bestimmt die Richtungen. Der überrück gestellte Bildausschnitt vermittelt den überzeugenden Eindruck von Räumlichkeit, die den Gegebenheiten einer tatsächlich beobachteten Alltagsszene entgegenkommt. In zwei weiteren, lavierten Tuschezeichnungen, beide 1943 datiert, ist die Verdichtung der Figuralkomposition fortgeschrittener, damit unabhängiger von der Lebenswirklichkeit⁴⁰. Die Menschen sind schließlich wie in einer abgeschlossenen Blase gefangen, ein abstraktes Kürzel, das für die Gefangenheit in der Masse und zugleich die Isolation des Einzelnen steht.

Es spricht einiges dafür, daß sich dieser Kompositionstypus von der tatsächlich vorgefundenen Architektur der ehemaligen Festung ableitet. František Zelenka (1904–1944) hat in einer Zeichnung einen der zahlreichen »barocken Torbögen« festgehalten⁴¹ und Karel Fleischmann zeigt den Blick in eine zentralperspektivisch sich verjüngende Gewölbeflucht mit endlos vielen »Wartenden«⁴². Auch andere Theresienstädter Künstler erhoben die Gewölbeflucht zum übergeordneten Kompositionsprinzip bei der expressiven Umsetzung ihrer Ideen, wie Ferdinand Bloch in der »Verabschiedung der Toten«⁴³ oder Bedřich Fritta in der »Altenunterkunft in der Kavalierskasernen«⁴⁴. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, daß Fritta, Bloch, Zelenka, Ungar, Kien und Haas gemeinsam in der »Zeichnerstube« tätig waren. Sie hatten dort täglich Umgang miteinander und haben sich offensichtlich gegenseitig wie auch den Autodidakten Fleischmann beeinflusst.

Als Beleg, daß die dunkle Umrahmung des Bildfeldes keine zufällige Einzelerscheinung ist, kann der seltene Fall dienen, in dem sich Vor- bzw. Zwischenstufen einer Zeichnung erhalten haben und damit der Weg zur endgültigen Fassung nachvollziehbar ist. Fleischmann hat die vorgefundene Situation der sogenannten »Schleuse« sehr schnell in seinem Skizzenblock festgehalten, um sie dann in einer lavierten Tuschezeichnung sorgfältiger durchzugestalten (Abb. 6, 7)⁴⁵. Die Beispiele zeigen zugleich, daß sein scheinbar hastig hingestrichener Federduktus nicht bedingt spontan ist, sondern künstlerischem Kalkül entspringt. Die feinnervige zittrige



Abb. 6 Karel Fleischmann, *Ankunft eines Transportes*, Bleistiftskizze, Papier, 1942. Prag, Jüdisches Museum



Abb. 7 Karel Fleischmann, *Ankunft eines Transportes*, lavierte Tuschzeichnung, Papier, 1943. Prag, Jüdisches Museum

Handschrift, die oftmals an Rembrandtzeichnungen denken läßt, evoziert die fiebrige Unruhe, der die Gefangenen auf Schritt und Tritt ausgesetzt waren. An der berühmten »Schleuse« wurden neuangekommene Deportierte und jene für die Transporte nach Auschwitz registriert. Der katakombenartige Raum im Zeughaus war symbolbetrachtet, denn er markierte realiter den Übergang vom Leben zum Tod. Die Josephinische Kasernenarchitektur wurde symptomatisch für die Perspektive, die die Lebenden als Todgeweihte entwickelten. Stets eingepfercht auf engstem Raum, getrieben wie Vieh durch die tonnengewölbten Gänge, mußten die In-

haftierten unter einem regelrechten Tunneltrauma leiden. Unter Lebensumständen konträr zu den Erfahrungen in freier Natur war ihre psychische Verfassung statt auf Erweiterung des Blickwinkels auf Verengung gerichtet.

Neben der architekturbezogenen Herleitung für den Stil Fleischmanns sind möglicherweise noch weitere in Betracht zu ziehen. Nicht zu übersehen ist, daß auch Einzelfiguren wie die eines »Deportierten« mit einem Kranz dunkler Lavierung umfahren werden⁴⁶. Steht die lichtdurchflutete Gloriole in der abendländischen Kunst für die Hoffnung auf Erlösung – wie auf der bekannten Altartafel mit der »Auferstehung Christi« von Matthias Grünewald⁴⁷ – könnte die dunkle Aura umgekehrt als Hinweis auf die Ausweglosigkeit gedeutet werden. Auch andere Bilder, vor allem der Renaissance und des Manierismus, mögen indirekt auf die Vorstellungswelt der Theresienstädter Künstler eingewirkt haben. Insbesondere Hieronymus Boschs apokalyptische Visionen haben sich als Erbe alter Kunst fest ins Bewußtsein der Moderne eingegraben. Auf dem bekanntesten Ausschnitt vom rechten Flügel des »Gartens der Lüste« sind einige Menschen von einer riesigen geborstenen Eihülle umgeben⁴⁸.

Auch das Motiv des Höllenrachens, wie er in der »Anbetung des Namens Jesu« von El Greco vorkommt⁴⁹, kann die Wahl des spezifischen Kompositionsschemas bestimmt haben. Wie die jüngere Forschung betont, war die Rezeption El Grecos von außerordentlicher Bedeutung für die Ausbildung eines expressiven Kubismus und damit einer eigenständigen tschechischen Moderne⁵⁰. Nicht nur Bohumil Kubišta oder Antonín Procházka waren von El Grecos Spiritualisierung und Entmaterialisierung fasziniert, sondern auch Emil Filla, durch dessen kunsttheoretische Schriften das Werk des Spaniers Verbreitung in Böhmen fand. Einem intellektuellen Künstler wie Fleischmann war dies alles sicher bekannt. Die Bergung oder auch der Zusammenschluß einer Figurengruppe durch eine vom Gegenstand abgelöste abstrakte Form, in der die Gestalten wie in einer Embrionalhülle schwimmen, ist bei El Greco eine oft verwendete Chiffre, so in der um 1600 entstandenen Szene »Christus am Ölberg«⁵¹. Die Wirkung der genannten Vorbilder ist allgemein zu verstehen, ohne daß sich eindeutige Übernahmen nachweisen ließen. Es wäre auch zu einfach, die bildnerischen Mittel einzig auf die Umstände ihrer Entstehung zurückführen zu wollen. Die Wahl des Stils oder Kompositionsprinzips unterliegt auch bei einem Künstler in Gefangenschaft der Freiheit seiner gedanklichen Entscheidung.

Daß es in Theresienstadt neben einer ausdrucksbetonten Darstellungsweise auch andere Möglichkeiten gab, zeigt der fast ans Naive grenzende Hyperrealismus der Buntstiftzeichnungen von E.(va?) Kleinová, deren Lebensdaten unbekannt sind⁵². Auch die akademische Akribie, mit der Franz Moritz Nagl immer wieder die mehrstöckigen Häftlingspritschen samt den darin aufbewahrten Dingen des Alltags erfaßt, zeigt eine in Ermangelung der Fotografie vorrangig dokumentarische Intention⁵³. Die Absicht, die Umstände des Lagerlebens für Hinterbliebene zu sichern, kann jedoch auch den expressiven Arbeiten nicht abgesprochen werden. Ohnehin durchdringen sich die beiden Darstellungsformen in den meisten Fällen.

Wenn Karel Fleischmann als wichtigster Vertreter der

veristisch-expressiven Richtung gelten kann, ist Bedřich Fritta einer zweiten Hauptrichtung der Theresienstädter Kunst zuzuordnen. Die metaphorisch-symbolistische Schilderung, die ansatzweise auch bei Fleischmann vorkommt, ist vorwiegend in seinem reichen Œuvre ausgebreitet. Fritta war Leiter des technischen Zeichenbüros. Eine Kreidezeichnung aus Frittas geheimem Skizzenblock wird wieder von einer Tunnelperspektive bestimmt. Fern reiner Naturnachahmung scheint die Darstellung dem Bereich der Phantasie zugehörig. Die einsame »Frauengestalt mit Schleier« ist als Allegorie des Todes und der Trauer gleichermaßen interpretierbar⁵⁴. Auch wenn sich Fritta auf Kompositionen Edvard Munchs oder der Symbolisten bezieht – zum Vergleich »Die Entsagung« des Sursum-Mitgliedes Jan Konůpek von 1909⁵⁵ – muß seine Kunst verständlicherweise unter anderem Vorzeichen betrachtet werden. Dies verdeutlicht der Vergleich von Frittas »Notunterkunft, wo die Menschen ster-

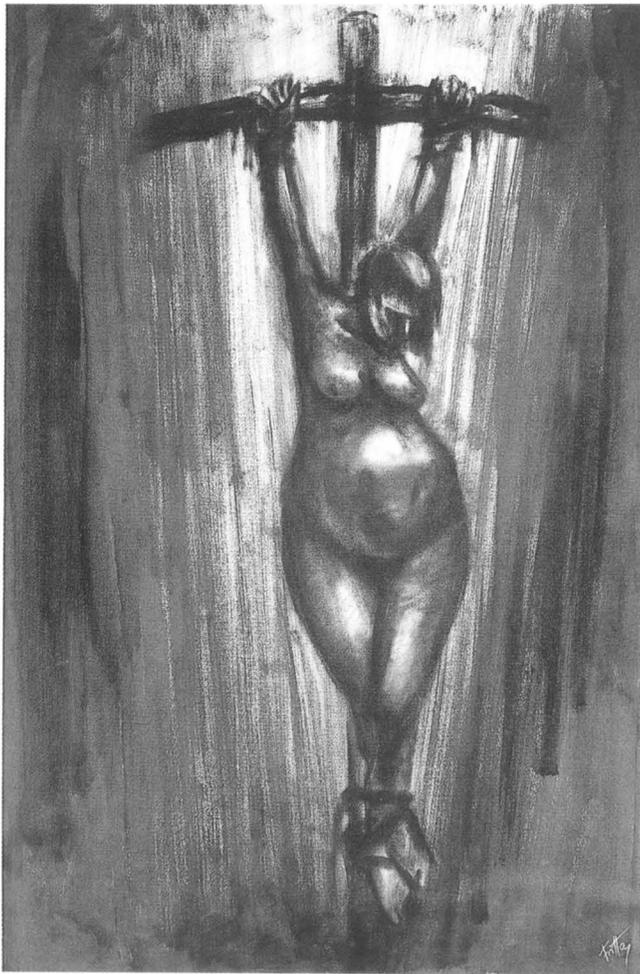


Abb. 8 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, *Gekreuzigte*, Tuschzeichnung mit Pinsel, Papier, wahrscheinlich 1941. Prag, Jüdisches Museum

ben«⁵⁶ mit einer vergleichbaren Komposition Josef Váchals »Ebene der Instinkte und Leidenschaften«⁵⁷. Auf beiden Blättern besiedeln dicht an dicht Figuren mit übergroßen, ausdrucksstarken Köpfen den Bildraum. Die Wege, die beide Künstler bei der bildmäßigen Transformation beschritten, mußten sich zwangsläufig kreuzen: Während Váchal die geistige Vision erst in schaubare Formen übersetzte, stand Fritta vor der Aufgabe, die unfaßbare Realität in eine Kunstform zu übertragen. Daß Frittas Geschöpfe nicht aus dem Unbewußten geboren, sondern der Realität entnommen sind, betonen nicht zuletzt die Häftlingsnummern.

Auch für Frittas Darstellung einer nackten, offensichtlich schwangeren »Gekreuzigten« könnte man Vorbilder im internationalen Symbolismus suchen (Abb. 8)⁵⁸. Félicien Rops schockierte bekanntlich 1878 mit einer »Versuchung des hl. Antonius«, auf der eine junge unbedeckte Frau anstelle von Christus ans Kreuz gebunden war⁵⁹. Doch muß man nicht bis zu Rops zurückgehen, da das Motiv, in dem Sigmund Freud die rächende Wiederkehr des Verdrängten erkennen wollte, in der tschechischen Kunst tradiert ist. Fritta geht es sicher nicht, im Gegensatz zu den früheren Beispielen⁶⁰, um eine Aufarbeitung des Unbewußten. Weit entfernt von der Absicht sezessionistischer Provokation wird Frittas *Gekreuzigte* zur mahnenden Anklage gegen die Hybris einer selbsternannten Herrenrasse, die sich erneut anmaßt, einen blutigen Kreuzzug gegen eine in Blüte stehende Kultur zu führen. Das Archetypische und Universelle einer ursprünglich christlichen Bildform offenbart sich in seiner Verkehrung.

Zwei sehr unterschiedliche Darstellungen hat Fritta »Sintflut« betitelt⁶¹. Endzeitstimmung herrscht auf einem Blatt, das biblisch-visionär auf den Untergang einer verderbten Menschheit ohne Moral aufmerksam macht. Im Vordergrund recken sich verzweifelt die Arme eines letzten Ertrinkenden empor, im Hintergrund sind die Reste einer von Fluten umspülten Stadt zu erkennen. Auf der anderen »Sintflut« spielt sich eine groteske Szene unter nachtschwarzem Himmel ab: das Publikum als ein Totentanz, umgeben von einer Ziegelmauer mit Stacheldrahtzaun und auf der Bühne ein mechanisches Tanzmariechen mit Gardesäbel⁶². Die Maschinenpuppe steht nicht wie auf Bildern Giorgio de Chiricos reglos da, sondern hat das eine Bein aufreizend in die Höhe gereckt. Eine Hand hat das Revuegirl salutierend am Gardesäbel, in der anderen hält es munter zuprostend ein Sektglas. Die berühmt gewordene Pose stammt aus dem 1930 gedrehten Spielfilm »Der Blaue Engel« mit Marlene Dietrich. Das Zitat, von Fritta mit beißender Ironie militärisch zugespitzt, verkörpert den siegestaumelnden Triumph einer seelenlosen deutschen Todesmaschinerie.

Das Thema Film beschäftigte Fritta auch in den nächsten beiden Beispielen. »Film und Wirklichkeit« lautet bezeichnenderweise der Titel eines surrealen Arrangements⁶³. Wiederum begegnet scheinbar die alte Polarität von Sexualität und Sterben, die das Kunstschaffen des pestgeplagten Mittelalters oder Barocks und dann noch einmal die von Todessehnsucht geleitete Dekadenz des fin de siècle auszeichnete. Frittas Schilderung bezieht sich jedoch auf ein konkretes Ereignis in Theresienstadt. Im Frühjahr 1944 wurde gleichzeitig mit der erwähnten »Verschönerungsaktion« ein NS-Propagandafilm mit dem verlogenen Titel »Der Führer

schenkt den Juden eine Stadt« im Ghetto gedreht⁶⁴, der den sicheren Wohlstand der Juden im Reich suggerieren sollte, während die arme »arische« Bevölkerung unter dem Bombenhagel der Alliierten Not zu leiden hatte. Regie führte Kurt Gerron, selbst ein inhaftierter, ehemaliger UFA-Filmstar und Komödiant, der vormals in Josef von Sternbergs »Blauem Engel« mitgespielt hatte. Hier schließt sich der Kreis zur letzterwähnten »Sintflut« Frittas. In der lavierten Tuschzeichnung »Krankenhaus im Kino« zielt eine euphorische »Columbia« immer noch eine Wand mit Sternenhimmel des zweckentfremdeten Saales, der einst Ort der Muße und Unterhaltung war⁶⁵. Als wehmütige Allusion auf die Freiheitsstatue verkörpert sie das ferne Amerika, von dem man sich Rettung versprach, die jedoch noch nicht in Sicht war.

Weitere Beispiele reflektieren die Bandbreite künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten des Symbolisten Fritta. In »Der Krieg« hat sich Fritta am weitesten von einer gegenständlichen Auffassung gelöst⁶⁶. Stellvertretend für alle vom Krieg heimgesuchten Kreaturen ragt ein einzelnes großes Gesicht aus einem Mauerring; man fühlt sich an Köpfe aus Picassos »Guernica« erinnert. Der Aufschrei verhallt in einer Nacht, in der sich Silhouetten stilisierter Flugzeuge vor dem Feuerschein einer brennenden Stadt ebenso abzeichnen wie Krähen und Galgen auf der rechten Bildhälfte. Die wirklichkeitsnah gegebene »Alte Kartenlegerin« ist dann wieder charakteristisch für die Durchdringung von realer und fiktiver Ebene im Schaffen Frittas⁶⁷. Dem äußeren Anschein nach ist sie nur ein altes Weib auf einer ärmlichen Pritsche, das sich die Zeit vertreibt. Erst im Auge des wissenden Betrachters erfährt sie eine Überhöhung zur Sibylle, die die Karten des Lebens vor sich ausgebreitet hat und vieldeutig in die Zukunft blickt.

Insgesamt dürften neben den erwähnten Vorbildern ganz allgemein die Kriegsbilder von Francisco José de Goya auf Frittas Kunst gewirkt haben. Bereiche der Fabel und des Traumes erscheinen darüber hinaus auf ähnlich eigenwillige Weise in den Federzeichnungen des Alfred Kubin. Der Vergleich, den wir mit zeitlichem und mentalem Abstand anstellen können, hinkt jedoch, wenn man sich vor Augen hält, daß jene dämonischen Spukwelten, die Odilon Redon, Alfred Kubin oder Josef Váchal in einem Akt fiebriger Inspiration schufen, für die Theresienstädter Künstler Wirklichkeit geworden waren.

Theresienstadt, betrachtet als Gesellschaftsrefugium, erfüllt mehrere Voraussetzungen einer »gewöhnlichen« Künstlerkolonie. Wenn sich Künstlerkolonien zumeist wegen beschränkter ökonomischer Mittel des Künstlerstandes dort bildeten, wo das Leben billig war, kennzeichnen indirekt vergleichbare Bedingungen die Situation im sogenannten Ghetto. Materielle Not herrschte, weil alle Deportierten ihres persönlichen Hab und Gutes beraubt worden waren. Einer Situation der Gleichheit wußten dennoch die von den Nationalsozialisten geförderten sozialen Abstufungen entgegenzuwirken. Hauptcharakteristikum reaktionärer Aufrechterhaltung vorher bestehender sozialer Ordnungen war der sogenannte Prominentenstatus⁶⁸. Wie es Fritta in seiner satirischen Federzeichnung »Das Leben des Prominenten« zeigt, hatten wenige Privilegierte etwas bessere Lebensbedingungen als die große Masse der im Elend Vegetierenden⁶⁹.

Durch die vorgegebenen Strukturen war ein äußerst geringer höherer sozialer Status durch den Erwerb materieller Güter zu erreichen. Die kulturelle Betätigung, sei es als Musiker, bildender Künstler oder Dichter, spielte paradoxerweise in einem KZ eine ebenso wichtige Rolle wie in Gesellschaftsformen, in denen aufgrund eines hohen Allgemeinwohlstandes auch nur noch kleine Auf- und Abstiege in der sozialen Werteskala möglich sind.

Das soziologische Denkmodell liefert hingegen nur eine unzureichende Erklärung für das erstaunlich reichhaltige kulturelle Leben im Ghetto, von dem ein Ansporn auf weiteste Kreise der Lagerinsassen ausging. Kunstausübung war keine Domäne einer hauptberuflich im Zeichnerbüro tätigen Elite, viele Kinder schufen in Theresienstadt herausragende und erschütternde Werke. Auch ihr künstlerischer Ausdruckswille war so stark, daß er sich nicht von schwersten Lebensverhältnissen unterdrücken ließ. Kunst konnte eine wichtige identitätsstiftende Funktion erfüllen, indem sie dazu beitrug, zivilisatorische Werte zu bewahren. Dies unterstützt die These, daß das künstlerische Tun einem Erkenntnisprozeß gleichgesetzt werden kann, der entscheidend für das geistige Überleben des Menschen ist. In ihrer das Kulturschaffen des 20. Jahrhunderts charakterisierenden Subjektivität diente die bildende Kunst in den Konzentrationslagern der persönlichen Verarbeitung des Unfaßbaren.

Vor dem Hintergrund, daß sowohl spirituell-symbolistische Tendenzen als auch Expressionismus oder Neue Sachlichkeit von der Kunstdoktrin des Nationalsozialismus als »entartet« gebrandmarkt wurden, erhält das Gestalten der Theresienstädter Künstler Bekenntnischarakter. Es offenbart sich somit eine tiefere Bedeutung der gewählten bildnerischen Mittel als Modus bewußten Widerstandes gegen die Peiniger. Die Kunst des Konzentrationslagers hat schon aus diesem Grund nicht gegen das Decorum der Moderne verstoßen. Sucht man bei aller formalen Heterogenität der KZ-Kunst nach stilistischen Gemeinsamkeiten, könnte man diese mit dem Begriff der »moralischen Form« umschreiben. Nur



Abb. 9 Bohumil Lonek, *Schwarze Bestie*, Gouache, Papier. Theresienstadt, Gedenkstätte

damit läßt sich letztlich begründen, daß sich in getrennten Konzentrationslagern im Laufe von nur zwei bis drei Jahren etwas wie eine verbindende Bildsprache entwickeln konnte. Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auf eine »Schwarze Bestie« betitelte Gouache, die Bohumil Lonek (1903–?) im Lager Dachau schuf (Abb. 9)⁷⁰, auf die letzten Arbeiten des Josef Čapek aus Sachsenhausen oder Buchenwald und viele andere. Das gleiche kann von der Theresienstädter Künstlerkolonie gesagt werden, wo sich unter dem Einfluß eigenständiger Persönlichkeiten wie Karel Fleischmann und Bedřich Fritta gewissermaßen eine Schule ausbildete.

Das illegale Kunstschaffen im Konzentrationslager Theresienstadt konnte sich freier entfalten als das diktierte in

Deutschland und den besetzten Ländern und war damit unkonventioneller und fortschrittlicher. Dies steht in keinem Widerspruch zum immer wieder festgestellten Anknüpfen unter anderem an die christliche Ikonographie, das seine Berechtigung aus der barbarischen Vernichtung einer jahrtausendalten humanistischen Tradition herleitet. Gerade weil fundamentale kulturelle Errungenschaften der Menschheit durch das Terrorregime zunichte gemacht waren, wurde ein Fortführen ehemaliger Leistungen angestrebt. Das Unvergleichliche der in Theresienstadt entstandenen Kunst besteht nicht im Formalen, sondern in einer Umkehrung motivationsgeschichtlicher Prozesse. In einem Staatswesen, das die ganze Gesellschaft einsperrte, konnte das Gefängnis zum Ort der Freiheit werden.

Anmerkungen

1 Bei den Mitarbeitern der Gedenkstätte Theresienstadt, namentlich bei Frau Václava Suchá, und bei den Mitarbeitern des Jüdischen Museums in Prag, insbesondere den Kuratoren Frau Mgr. Michaela Hájková und Herrn Dr. Arno Pařík, bedanke ich mich für wertvolle Informationen und den Zugang zum umfassenden Sammlungs- und Archivmaterial.

Mary S. Costanza: Bilder der Apokalypse, Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos. München 1983, S. 15.

2 Ludwik Wodak, Theresienstädter Vedute, 1944, Aquarell, Papier, 22 x 30 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 152571.

3 Rafael Scharf: Ein besonderes Volk. In: Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Aust. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 1–4. Bonn 1994, hier Bd. 1, S. 214–217. – Michael A. Meyer: Jüdische Identität in der Moderne. Frankfurt am Main 1992.

4 Arno Pařík: Art in the Terezín ghetto. In: Seeing through »paradise«. Artists and the Terezín concentration camp. Aust. Kat. Massachusetts College of Art. Boston 1991, S. 49–60, bes. S. 49.

5 Hans Günter Adler: Theresienstadt 1941–1945. Tübingen 1960, S. 612: »Peter Kien und einige andere Künstler nahmen sich unermüdlich neu eingetrossener Künstler an, um für sie Schutz und erträgliche Lebensbedingungen zu erwirken«. Eine allgemeinere Auffassung vertritt Heinrich Liebrecht. Zur kontroversen Debatte um den von Adler geprägten Terminus der »Zwangsgemeinschaft« Miroslav Kárný: Deutsche Juden in Theresienstadt. In: Theresienstädter Studien und Dokumente, Prag 1994, S. 36–53, bes. S. 39–40.

6 Nach dem Krieg wurden die Werke nach und nach entdeckt und geborgen, einige wurden auch von überlebenden Häftlingen mitgenommen. Heute befinden sich die meisten im Jüdischen Museum in Prag, in der Gedenkstätte Theresienstadt sowie weltweit in Privatbesitz und in Institutionen wie dem Leo Baeck Institute in New York.

7 Henri Matisse, Luxus I., 1907, Öl auf Leinwand, 210 x 138 cm. Paris, Musée national d'Art moderne.

8 Ernst Ludwig Kirchner, Ins Meer Schreitende, 1912, Öl auf Leinwand, 146 x 200 cm. Stuttgart, Staatsgalerie.

9 Ernst Ludwig Kirchner, Das Soldatenbad, 1915, Öl auf Leinwand, 140,3 x 150 cm. New York, The Museum of Modern Art, Schenkung Mr and Mrs Morton D. May.

10 Karel Fleischmann, Dusche, 1943, lavierte Tuschzeichnung, Papier, 64 x 77 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 175603.

11 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Das Leben und der Tod im Hof, Tuschzeichnung, Papier. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum. – Otto Ungar, Männer in der Baracke, Gouache, Papier, 59,7 x 44,3 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 173562.

12 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Blick in die lange Straße – Theresienstädter Straße, Tuschzeichnung. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.

13 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Notunterkunft auf dem Dachboden, lavierte Tuschzeichnung. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.

14 Die Künstler beider Blätter sind unbekannt, Aquarell, Papier, 29,5 x 21 cm. Gedenkstätte Theresienstadt, Inv. Nr. 4295 und 4303.

15 Friedl Dicker-Brandeis, Blumen im Wasserglas, 1943, Aquarell auf Papier, 30 x 22 cm. Sammlung Anna Sládková.

16 Josef Klouček, Stilleben mit Wildmohn, 1941, Öl auf Hartfaserplatte, 49 x 38,5 cm. Gedenkstätte Theresienstadt, Inv. Nr. 374 (gefunden in der Wohnung eines Aufsehers).

17 Ladislav Kordovský, Lageraufseher in Uniform, 1940, Öl auf Hartfaserplatte, 52,2 x 42,5 cm. Gedenkstätte Theresienstadt, Inv. Nr. 373 (gefunden in der Wohnung eines Aufsehers).

18 Anonym, Frau in Alpenlandschaft, Öl auf Leinwand, 47 x 52 cm. Gedenkstätte Theresienstadt, Inv. Nr. 661 (gefunden in der Wohnung eines Aufsehers).

19 Leo Haas, Zeichnerstube, 1943, Bleistiftzeichnung, Papier, 30,7 x 40,6 cm. Gedenkstätte Theresienstadt, Inv. Nr. 1541 (mit Widmung an Herrn Ing. Grünberger).

20 Karel Stipl, Entwurf eines Bücherregals für V. Skála, Bleistiftzeichnung, Papier, 13,3 x 10 cm. Gedenkstätte Theresienstadt, Inv. Nr. 5887.

21 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Barackenbau, 1942 (?), Ozalid, 35 x 79 cm. Prag, Jüdisches Museum.

22 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Umzug der Sudetenbaracke, 1943–1944, Tuschzeichnung, Karton, 69,5 x 96,4 cm. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.

23 Leo Haas, Das Brotbacken, 1943, lavierte Tuschzeichnung, Papier, 24,8 x 31,3 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 173809.

- 24 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Kaffeehaus, 1943–1944, Tuschzeichnung, Papier, 44 x 60 cm. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.
- 25 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Die Kulissen für die internationale Kommission, 1943, Tuschzeichnung, Papier, 57 x 84,5 cm. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.
- 26 Joseph E. A. Spier, Kaffeehaus, 1944, Druck, aquarelliert, Papier, 17 x 23,2 cm. Prag, Jüdisches Museum.
- 27 »Zur Aufführung kam es jedoch nicht. Die Gruppe ging nach Auschwitz und wurde dort liquidiert«; Eva Kolářová: Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge, Ustí nad Labem (Aussig a.d. Elbe) 1998. S. 158.
- 28 Peter Kien, Porträt Wolfgang (Wolfi) Lederer, 1941–1944, Öl auf Leinwand, 60,5 x 46,5 cm. Gedenkstätte Theresienstadt.
- 29 Peter Kien, Selbstporträt mit dem Vater, vermutlich 1941–1944, Öl auf Papier auf Leinwand, 71 x 49 cm. Gedenkstätte Theresienstadt.
- 30 Peter Kien, Selbstporträt, 1941–1944 oder vorher, Öl auf Leinwand. – Ders.: Porträt H. W., vermutlich seine frühere Freundin Hana Weis[s]bergerová, die er in Theresienstadt wiedertraf, 1941–1944 oder vorher, Öl auf Leinwand. Gedenkstätte Theresienstadt.
- 31 Oskar Kokoschka, Bildnis Herwarth Walden, 1910, Öl auf Leinwand, 100 x 69,3 cm. Stuttgart, Staatsgalerie.
- 32 Julius Pfeiffer, Porträt M. D., um 1920, Öl auf Leinwand, 140,5 x 100,5 cm. Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. O 4216. – Lücken in der Geschichte 1890–1938. Polemischer Geist Mitteleuropas. Deutsche, Juden, Tschechen. Bearb. von Hana Rousová u. a. Galerie hlavního města Prahy in Zusammenarbeit mit Národní galerie v Praze–Museum der österreichischen Kultur Eisenstadt–Ostdeutsche Galerie Regensburg, 1994, Abb. S. 53.
- 33 Leo Haas, Der Zeichnersaal der technischen Kanzlei, Bleistiftzeichnung, Papier aus dem Skizzenblock, 20 x 28,3 cm; vgl. auch Anm. 19. – Ders.: Peter Kien als Schmetterling, Tusche- und Kreidezeichnung laviert, Papier, 42 x 30 cm, Inv. Nr. 1577. – Ders.: Porträt Bedřich Fritta, 1943, Tuschzeichnung aquarelliert, Papier, 39 x 30,2 cm. – Ders.: Porträt Bedřich Fritta, 1943, Tuschfederzeichnung laviert, Papier, 39,5 x 28,8 cm. Gedenkstätte Theresienstadt.
- 34 Josef Kylvies, Porträt Karel Stipl, 16. 2. 1945, Bleistiftzeichnung, Papier, 16 x 10,3 cm. Gedenkstätte Theresienstadt, Inv. Nr. 2022.
- 35 Leo Heilbrunn, Porträt Karel Fleischmann, Bleistiftzeichnung, Papier, 20,3 x 14,8 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 175409b.
- 36 Karel Fleischmann, Deportationsszene, 1943, Tuschzeichnung, Papier, Inv. Nr. 175358. – Ders.: Anstehen nach Essen, 1943, Tuschzeichnung, Papier, Inv. Nr. 175374; beide Prag, Jüdisches Museum.
- 37 Karel Fleischmann, Das Ambulatorium, 1929, Linolschnitt, aus dem Zyklus »Das Krankenhaus«. Prag, Jüdisches Museum.
- 38 Karel Fleischmann, Erste Nacht des Transports, 1942, Kohlezeichnung, Papier, 30 x 44,1 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 175369.
- 39 Karel Fleischmann, Kartoffelschalen, 1942, Kohlezeichnung, Papier, 30 x 43,7 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 175365.
- 40 Beide Blätter von Karel Fleischmann, Greise aus Block »C-I« auf dem Wagen, 1943, lavierte Tuschzeichnungen, Papier, 22,5 x 33,1 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 175 393 a,b.
- 41 František Zelenka, Ansicht von Theresienstadt, 1943, Kohlezeichnung, Papier. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 173116/4.
- 42 Karel Fleischmann, Die Wartenden, 1942, Kohlezeichnung, Papier, 40,3 x 27,5 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 175487.
- 43 Ferdinand Bloch, Verabschiedung der Toten, 1943, Kreidezeichnung, Papier, 30,6 x 38,3 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 173813.
- 44 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Altenunterkunft in der Kavalierskaserne, Tuschzeichnung, Papier, 47,4 x 36 cm. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.
- 45 Karel Fleischmann, Ankunft eines Transportes, Bleistiftskizze, 1942, Papier, 17,4 x 20,9 cm, Inv. Nr. 175676. – Ders.: Ankunft eines Transportes, lavierte Tuschzeichnung, 1943, Papier, Inv. Nr. 175614. In seinem Skizzenblock hat Fleischmann verschiedene Deportationsszenen festgehalten, die er alle mit der Bezeichnung »Zeughaus« und dem Datum 17. 12. 1942 versah, Inv. Nr. 175434, 175677, 175679, 176212. In diese Reihe gehört auch die Registrierung an der Schleuse, Bleistiftskizze, 1942, Papier, 17,4 x 20,9 cm, Inv. Nr. 175813, die Fleischmann in der gleichen Weise in einer lavierten Tuschzeichnung, 1943, Papier, 33 x 31,5 cm, Inv. Nr. 175391 umsetzte. Prag, Jüdisches Museum.
- 46 Karel Fleischmann, Der Deportierte, 1943, lavierte Tuschzeichnung, Papier, 22,5 x 16,5 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 175386.
- 47 Matthias Gothardt-Neithardt, genannt Grünwald, Isenheimer Altar, 1512–1515, rechter Flügel mit der Auferstehung Christi, Öl auf Lindenholz, 269 x 143 cm. Colmar, Musée d'Unterlinden.
- 48 Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste, um 1500, Triptychon, Öl auf Holz, 220 x 195 cm. Madrid, Prado.
- 49 El Greco, Die Anbetung des Namens Jesu, um 1580, 190 x 140 cm. Kloster des Escorial, Kapitelsaal.
- 50 Vojtěch Lahoda: Český kubismus, Prag 1996, bes. S. 14, 19–23, 27–28, 34, 36, 46. Spätestens seit 1910, als Julius Meier-Graefe sein berühmtes Buch »Die spanische Reise« veröffentlicht hatte, erlebte El Greco eine Renaissance in Kreisen der Befürworter einer modernen Kunst. Auf El Grecos »mystisch-innerliche Konstruktion« beriefen sich deutsche Expressionisten wie Franz Marc im Almanach »Der Blaue Reiter«.
- 51 El Greco, Christus am Ölberg, 1590–1595, Öl auf Leinwand, 102,2 x 113,7 cm. Toledo (Ohio), Schenkung Edward Drummond Libbey.
- 52 E. Kleinová (früher »Monogrammist E. K.«), Ecke in Zimmer 314 [Haus] Nr. 15, Bunstiftzeichnung, Papier. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 170754.
- 53 Franz Moritz Nagl, »Villa Willinger«, 1943, Mischtechnik, Papier, Inv. Nr. 104353. – Ders.: Pritsche von Herrn Hochwald, 1943, Öl auf Papier. Prag, Jüdisches Museum.
- 54 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Verschleierte, Kohlezeichnung (?), Papier. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.
- 55 Jan Konůpek, Die Entsagung, 1909, kolorierte Kohle- und Tuschzeichnung, Papier, 59,5 x 44,1 cm. Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. K 44834. – Sursum 1910–1912. Bearb. von Hana Larvová. Galerie hlavního města Prahy, Památník národního písemnictví v Praze. Prag 1996, Abb. S. 116.
- 56 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Notunterkunft, wo die Menschen sterben, Federzeichnung, Papier, 28 x 37,7 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 174171.
- 57 Josef Váchal, Ebene der Instinkte und Leidenschaften, 1904–1907, kolorierte Tuschzeichnung, Papier auf Karton, 35,8 x 52,7 cm. Prag, Památník národního písemnictví (Denkmal des Nationalschrifttums).

- 58 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Gekreuzigte, wahrscheinlich 1941, Tuschzeichnung mit Pinsel, Papier, 77 x 52 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv.Nr. 176131. Entgegen meiner Auffassung und auch den mündlichen Angaben von Herrn Thomas Haas, Mannheim, vermutet Frau Hájková, Jüdisches Museum Prag, daß diese Zeichnung in der Zeit der »Persekution« der Jüdischen Bevölkerung unmittelbar vor der Deportation nach Theresienstadt in einer Vorahnung geschaffen wurde.
- 59 Félicien Rops, Versuchung des hl. Antonius, 1878, farbige Zeichnung, 73,8 x 94,3 cm. Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Cabinet des Estampes.
- 60 Gabriel Cornelius Max, hl. Julia, 1865. Prag, Nationalgalerie. – Jan Zrzavý, Antichrist, 1909. Prag, Nationalgalerie. – František Drtikol, Gekreuzigte, um 1914, Bromsilberphotographie. San Francisco, Robert Koch Gallery. Zum ungewöhnlichen Bildtypus Jürgen Zänker: Crucifixa. Frauen am Kreuz. Berlin 1998. Zänker untersucht die Ikonographie vom Mittelalter über volkstümliche Formen der »hl. Kümmernis« bis zu heutigen Beispielen aus dem Bereich der Werbung. Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Harald Tesan, München.
- 61 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Sintflut, Tuschzeichnung, Papier, 42 x 58,3 cm. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.
- 62 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Sintflut, 1943–1944, Tusche und Kreide auf Papier, 41 x 58 cm. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.
- 63 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Film und Wirklichkeit, 1943–1944, Tuschzeichnung, Papier, 32 x 57 cm. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.
- 64 Eva Sormová: Monographien über Kurt Gerron. In: Theresienstädter Studien und Dokumente 1995, Prag 1995, S. 249–257, bes. S. 254.
- 65 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Krankenhaus im Kino, 1943–1944, lavierte Tuschzeichnung, Papier, 57 x 85 cm. Prag, Jüdisches Museum, Inv. Nr. 174172.
- 66 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Der Krieg, 1943–1944, Mischtechnik (Fettkreide, Tusche auf Papier), 75 x 105 cm. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.
- 67 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Alte Kartenlegerin, lavierte Tuschzeichnung. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.
- 68 Kriterien dafür, als »prominent A« bzw. »prominent B« eingestuft zu werden, waren neben den Richtlinien der Nürnberger Rassegesetze vor allem hohe Tapferkeitsauszeichnungen des Ersten Weltkrieges wie auch besondere Beziehungen zum Hochadel. Zum äußerst komplexen Sachverhalt des Prominentenstatus s. zuletzt: Anna Hyndráková–Helena Krejčová–Jana Svobodová: Prominenti v ghettu Terezín 1942–1945. Dokumenty. Sešity Ustavu pro soudobé dějiny, vol. 26. Prag 1996, bes. S. 54–73.
- 69 Bedřich Fritta alias Fritz Taussig, Das Leben des Prominenten, 1943–1944, Tuschzeichnung, Papier, 57 x 74 cm. Privatbesitz, ehem. Prag, Jüdisches Museum.
- 70 Bohumil Lonek, Schwarze Bestie, Gouache, Papier, 29 x 40 cm. Gedenkstätte Theresienstadt, Inv. Nr. 12563.

Abbildungsnachweis

New York, The Museum of Modern Art: 2; Prag, Jüdisches Museum: 1, 3, 6–8; Theresienstadt, Gedenkstätte: 4, 5, 9.