

Gliederung.

1.0 Einleitung.	S.1
1.1 Begriffsklärungen.	
1.1.1 <i>Visualisierung</i> im Sinne Michel Foucaults´.	S. 3
1.1.2 <i>Evidenzbruch</i> im Sinne Michel Foucaults´.	S. 4
1.1.3 <i>Konterkarierung.</i>	S. 5
1.1.4 <i>Eigentliches und Uneigentliches Sprechen</i> der Rhetorik.	S. 5
1.1.5 <i>Das kulturelle Gedächtnis.</i>	S. 5
1.2 Vorgeschichten des Umgangs mit NS-Visualisierungen.	S. 6
1.2.1 Klaus Staecks´ <i>“Nazi-Kunst ins Museum?“</i>	S. 6
1.2.2 Rezeption der Arbeiten Arno Brekers nach 1945: Fallbeispiele.	S. 7
1.2.3 <i>„Holocaust-Kunst“</i> – Zur Problematik einer Ikonografie von Holocaust.	S. 8
1.2.4 <i>„Deutschlandbilder“</i> - Zur Problematik negativer und Positiver Konstruktion von „Nation“-Begriffen durch Geschichtsbeschwörung.	S. 9
2.0 Hauptteil: Vorstellung des Tripeltriptychons „schemenata“:	
Ausgangsmaterial, Analyse desselben und die angewandten künstlerischen Gegenstrategien.	S.10
2.1 Visuelles Ausgangsmaterial aus der NS-Zeit	S.10
2.1.1 Das Ausgangsmaterial der ersten Grafikserie: Adlersymbol	S.10
2.1.2 Das Ausgangsmaterial der zweiten Grafikserie: Brekers´ Körperindizes	S.13
2.1.3 Das Ausgangsmaterial der dritten Grafikserie und ihr Entzug: Lagerikonen der Vermassung, Verzeitung, Verortung.	S. 21
2.2 Eigene Analyse des visuellen Ausgangsmaterials:	
Theorem einer Figur-Grund-Dialektik der NS-Visualisierungen als Evidenzkonstruktion sowie dreier Politiken : der Symbole, des Körpers und der Repräsentation.	S. 23
2.2.1 Analyse des Adlersymbols („Hoheitszeichen“): Politik der Symbole und Etatismus	S. 25
2.2.2 Analyse des Brekerschen Normkörpers in Pose: Politik des Körpers	S. 26

2.2.2.1 Bodycrossing und Cross-Posing: 3 Blätter als recycelnde Analyse von Brekerskulpturansichten.	S. 26
2.2.2.2 Simone de Beauvoirs' These von <i>Immanenz</i> der Frauenrolle und <i>Transzendenz</i> der Männerrolle	S. 27
2.2.2.3 Axel Hübler zur Bedeutung Non-Verbaler Kommunikation des Körpers.	S. 28
2.2.3 Analyse des üblicherweise verwendeten und erwarteten aber hier entzogenen KZ-Lagerbildmaterials im Vergleich zum hier verwendeten.	
2.2.3.1 Politik der Repräsentation (Dokumentarismus) versus Essayismus.	S. 29
2.2.4 Eigene Theorie allgemeiner übergreifender NS-Kategorien.	S. 32
2.2.4.1 Verzeitlichung und Entzeitlichung.	S. 32
2.2.4.2 Verortung und Entortung.	S. 33
2.2.4.3 Veräußerlichung („Muskelpanzer“) und Verinnerlichung („Deutsche Innerlichkeit“).	S. 34
2.2.4.4 Personalisierung und Entpersonalisierung bzw. Vermassung.	S. 34
2.2.4.5 Vergenderung und Entgenderung: Vermännlichter Germane und effeminierter Jude.	S. 35
2.2.4.6 „Klassizität“ und Manierismus bei Breker: „Klassizität“ als Beschwörung eines „griechisch-arischen“ Mythos.	S. 36
2.2.4.7 Kontinuität des Symbolischen (Adler), des Idealtypisch-Ikonischen (Marketing der „Normalität“, „Arischer Antifaschismus“) und der Fordistischen Indexikalität (Massenmobilität) nach 1945: Kontinuität der Evidenzen.	S. 38
2.2.4.8 Zu Medienverbund und Theorien des Bildes	S. 40
2.2.5 Zusammenfassung: Gestaltung und Entstaltung als einander bedingende Antipoden von NS-Evidenzkonstruktionen: <u>Figur und Grund</u> .	S. 42
2.3 <u>Künstlerische Gegenstrategien</u> zu den –noch heute wirksamen- NS-Evidenzkonstruktionen: Wechsel von uneigentlicher zu eigentlicher Sprechweise.	S. 45
2.3.1 Künstlerische Gegenstrategien der Adler-Serie.	S. 52
2.3.2 Künstlerische Gegenstrategien der Breker-Serie.	S. 52
2.3.3 Künstlerische Gegenstrategien der Autobahnschilder-Serie.	S. 53

2.3.4 Zusammenfassung, Nachbetrachtung.	S. 55
3.0 Schluss	
3.1 Zusammenfassung	S. 57
3.2 Ausblick	S. 60
<u>Anhang.</u>	
4.1 Anmerkungen	S. I - XXX
4.2 Abbildungen	S. a - g
4.3 Literaturverzeichnis	S. A - D
4.4 Bilderquellenverzeichnis	S. -1- bis -7-
4.5 Die 27 Grafiken des Tripeltriptychons „ <i>schemenata</i> “ sowie zwei „ <i>Cross-Posing</i> “-Grafiken und eine „ <i>Body-Crossing</i> “-Grafik zu Breker.	

1.0 Einleitung.

Der Titel der 27teiligen Grafikserie „*schemenata*“ ist ein Wortspiel, eine Simultaneität aus ‚*schemata*‘ und ‚*schemen*‘, die das Wirkungsprinzip der Serie beschreibt: die ‚*schemata*‘ der NS-Visualisierungen werden zu ‚*schemen*‘, da eine neue Perspektivierung sich über sie legt. Jedoch enthalten diese Bearbeitungen als „*schemenata*“ beides simultan: die Bearbeitung und das Bearbeitete.

Wie noch näher auszuführen sein wird, geht es in der Adlerserie von neun beschrifteten Fotos von Vogelformen um das *schemata* eines Hoheitszeichens. Bei den Breker-Deformationen geht es um die *schemata* nationalsozialistischer Körperpolitik, bei den Autobahnschildern von KZ-Lagern um die *schemata* der Repräsentation von Holocaust, um die Ersetzung kanonisierter Ikonografie seiner Darstellung durch unbekanntere Bilder.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist das im eigenen 27teiligen Grafik-Werk „*schemenata*“ vorgeführte Gegenüberstehen von NS-Visualisierungen und diesbezüglichen künstlerischen Gegenstrategien. Der Begriff „Visualisierung“ wurde in Anlehnung an Foucault als erster Vorbegriff einer Verbindung von ‚*Zu-Sehen-Geben*‘ und ‚*Macht*‘ gewählt. Visualisierungen meint dabei v.a., dass ein Gegenstand perspektiviert zu sehen gegeben ist, sozusagen „inszeniert“ hin auf einen Appell, in bestimmter Weise mit ihm umzugehen; außerdem, dass diese „*Sichtbarkeit*“ auch „*Sagbarkeiten*“ erzeugt, also Diskurse präformiert. Dadurch wird die Macht beleuchtet, die durch Visualisierungen ausgeübt wird: auf Sehen, Denken, Sagen und Handeln. Durch den Begriff des „*Eigentlichen und Uneigentlichen Sprechens*“ aus dem Bereich der Rhetorik sowie der Unterscheidung von Figur-Grund wird das Suchraster gebildet, das nicht nur eine Analyse des eigenen Werkes erlaubt, sondern auch eine Einbettung in den weiteren Kontext von historischen NS-Visualisierungen und aus und gegen diese entwickelte künstlerische Konterkarierungen, Gegenstrategien.

Das Uneigentliche Sprechen ist ein Hauptverfahren innerhalb eines NS-Marketings, das durch Rückführung ins Eigentliche Sprechen als künstlerische Gegenstrategie konterkariert werden kann. Das Analyse-Schema Eigentliches/ Uneigentliches Sprechen aus der Rhetorik erlaubt also die Erarbeitung der Theorie künstlerischer Gegenstrategien zum NS.

„*Figur-Grund*“ aus der Gestaltpsychologie dagegen erlaubt die Tragweite einer Visualisierung zu ergründen: zu einer konstruierten Figur des „*Einen*“ gibt es auch immer einen sie umschließenden Grund des Amorph-Bedrohlichen, des „*Anderen*“ im Freudschen Sinne. Der Adler als Hoheitszeichen z.B. bildet die Figur einer geeinten, homogenen Staatsnation, und zwar auf der Ebene Uneigentlichen Sprechens in Form einer Symbolisierung/ Allegorisierung. Der Grund dieser Figur ist das –heterogen-diffuse– von der Staatsnation zu Trennende bzw. Ausgeschiedene. Die

künstlerische Gegenstrategie holt das Uneigentliche Sprechen der Adler-Symbolisierung auf die Ebene Eigentliches Sprechens durch die Bildunterschrift „*a bird is a bird is a ...*“ zurück. Das Prinzip der das Einzelne entwertenden **Serie** und die unfreiwillige Komik z.B. des Hausnummernschildes anstelle des Hakenkreuzes tun ein Übriges.

Brekers Normkörper in Pose (Index) sind Uneigentliches Sprechen, der **Brekersche Idealkörper** in Pose ist eine **partikularisierende Synekdoche**, die den semantisch weiten (Norm als ‚*type*‘) durch einen semantisch engeren Ausdruck (Einzelkörper als ‚*token*‘) ersetzt, der „*somit nur exemplarisch für das Gemeinte*“ (Spörl 2004, S.102) steht. Es geht Breker nicht um Menschenbilder, sondern um Inkarnationen von abstrakten Normen, Idole, die nicht zuletzt durch die emblematischen Titel wie „*Bereitschaft*“ und durch die damit verbundenen Zwangsposen und das pathetische Raumgreifen (Indizes) ausgebildet werden. Der Grund zu der Figur des Brekerschen Idealkörpers ist u.a. das Diffuse der NS-Konstruktionen des ‚effeminierten Juden‘ und der ‚maskulinierten Jüdin‘ aber auch aller anderen konstruierten und auch echten „Abweichungen“. Der veräußerlichte weil uneigentlich sprechende Körpertypus Brekers wird durch die Rückführung auf die Innenperspektive des Homunculus wieder auf sich als Individualität, als Einzelkörper zurückgeworfen, ohne ein Dienen als Exempel für eine Norm, also zu einem eigentlichen Sprechen. Die Normrollen der Brekerschen Norm-Körper sind genderbezogen und leben vielleicht gerade durch Gender in Werbebildern und anderen Leitbildern weiter. Der „Stil“ der Breker-Körper („*Klassizität*“) wird in den „Gegenstil“ des Grotesk-Manierierten des Homunculus deformiert.

Die ikonische Repräsentationspolitik bei Lagerdarstellungen nach 1945 und bei der Lagerarchitektur selbst haben eine Tendenz zum **Metonymischen** als Uneigentlicher Sprechweise: die Kontiguitätsbeziehung zwischen Lager und Lagerinsassen (räumliche Nähe) führt zu einer Substitution Ort- Bewohner aber auch noch durchaus weiter. Figur war der Behälter des Lagers, der seinen Grund, die Masse gleich aufnahm. Dieses Uneigentliche Sprechen wird in ein Nicht-Sprechen der künstlerischen Gegenstrategie, einer Dissoziation von *pictura* - *subscriptio* und framing der Autobahnschilderserie überführt und dadurch eine „*Entstaltung*“ der Gestalt der Holocaust-Darstellungen herbeigeführt, eine Entzeitung und Entortung.

Gegenstrategie ist also das Wechseln von ursprünglich Uneigentlichem zu Eigentlichem Sprechen bzw. Nicht-Sprechen, was rückwirkt auf die Polung als Figur bzw. Grund. Dadurch entsteht im Kunstwerk „*schemenata*“ eine Simultaneität von beiden Sprechweisen in einem bei der Adler- und der Breker-Serie, was wiederum zum Begriff des Spurenhaften, zur „*Ästhetik der Absenz*“ führt.

Da ein Kunstwerk/ ein Kommunikat mindestens drei Ebenen hat (Phänomen, Ikonografie und Sinnzusammenhang im kommunikativen und kulturellen Gedächtnis) ist die schriftliche Aufbereitung des Werkes „*schemenata*“ feingliedrig:

Zunächst wird das sprachliche Instrumentarium näher erläutert (Kapitel 1.1), dann wird phänomenologisch das visuelle Ausgangsmaterial aus der NS-Zeit untersucht (Kapitel 2.1, auch schon ikonografisch), dann der größere Sinnzusammenhang desselbigen erschlossen (Kapitel 2.2); schließlich werden im Kapitel 2.3 die Gegenstrategien auf allen drei Ebenen erschlossen, da sich diese aus der Analyse des Wesens der NS-Visualisierungen als Umkehrungen ergeben.

1.1 Begriffsklärungen.

1.1.1 Visualisierung im Sinne Michel Foucaults’.

„In der Archäologie des Wissens diskutiert Foucault „*Äußerungsmodalitäten*“ als Eigenschaften von Diskursen. In seinen geschichtlichen Darstellungen jedoch diskutiert er „*Sehmodalitäten*“ als Eigenschaften visueller Intelligenz: Wer was oder wen sieht und wo, das sind integrale Merkmale des visuellen Denkens einer Periode und kein unabhängiger Sachverhalt jenseits ihrer Kontexte.“ (Rajchman, 2000, S.43).

Hiermit ist die Relativität des Denkens und Sehens im Bezug zueinander und zur Zeit aufgezeigt. „*Sehmodalitäten*“ (ebenda, S.43) seien zu verstehen als Kontextualität des visuellen Denkens einer Periode, das, was das Visuelle intelligibel mache. Diesem Begriff untergeordnet ist der der „*Sichtbarkeit*“ als Sache eines „*materiellen, namenlosen Körpers von Praktiken*“ (ebenda, S.43). „*Sichtbarkeiten (visibilités)*“ (ebenda, S.43) seien weder Akte eines sehenden Subjekts noch die Data eines visuellen Sinnes. Die „*materielle Existenz*“ des visuellen Denkens (Rajchman, S.43) wurzele in den Räumen, in denen es ausgeübt wird (Hospital, Gefängnis, Museum etc.) und in den Techniken, durch die seine Bilder reproduziert und in Umlauf gebracht werden.

„*Sagbarkeiten*“ leiten sich aus Äußerungsmodalitäten ab und sind stets durch diese beschränkt. „*Sichtbarkeit*“ (Rajchman, S.42) ist ein jeweiliges Schema, das bestimmt, was überhaupt gesehen werden kann in einer Epoche. Es handelt sich um eine Verschränkung der „*Techniken des Sichtbarmachens*“ (ebenda, S.42) mit einer „*umfassenderen Konzeption des Sehens*“ (ebenda, S. 42) in der betreffenden Periode; „*es gibt eine Geschichte nicht nur dessen, was gesehen wurde, sondern auch dessen, was gesehen werden konnte...*“ (ebenda, S. 42). Eine Art „*positives Unbewusstes des Sehens*“ (ebenda) bestimmt, was gesehen werden kann; eine Periode beleuchtet manches und verbannt anderes in den Schatten, wodurch „*Zwang*“ (ebenda) entsteht. Sehen ist immer Denken, da das, was sichtbar ist, ein Teil dessen ist, was „*Strukturen vorausgedacht haben*“ (ebenda, S.43).

Eine „*Visualisierung*“ ist ein Schema, durch das die Dinge „*zu sehen gegeben sind*“ (ebenda, S.42), es gehört zur „*Positivität von Wissen und Macht einer Zeit und eines Ortes*“ (ebenda).

Die „*Technologie des Sichtbaren*“ (ebenda, S.39) nun ist als „*räumliche Organisation des Wissens*“ (z.B. in Krankenhäusern oder Gefängnissen) sowie als die technischen Apparate zur Visualisierung (Mikroskope oder Satellitenbilder) zu verstehen, wobei das technisch gestützte Sehen im Wissen einer Zeit „*begrifflich konstruiert*“ (ebenda, S.39) wird, da die technisch erzeugten Bilder interpretationsbedürftig sind.

Die Eingebundenheit der NS-Visualisierungen in Riten, Liturgien schafft einen nahezu alles umfassenden Raum konstruierter Sichtbarkeit. Diese Liturgien gehen gemäss Mosse (1976) auf das 19. Jahrhundert zurück (Anm. 1).

Auch Lager sind Räume konstruierter Sichtbarkeit, Visualisierung: „*Devianten*“ werden abgesondert und als solche gekennzeichnet. „*Freie Devianten*“ haben keinen Zugang zu Sportstadien und sind daher auch nicht mehr präsent an Orten der Sichtbarkeit von Körper.

Peter Reichel (2006) sieht Visualisierung als Basis von NS-Herrschaft, von Diktatur (Anm. 2). H. Welzer (1995, S.10) sieht aber neben den NS-Visualisierungen, die bis heute fortwirken auch Auslöschung von Erinnerung durch den NS als Komplement am Werke, er legt dar, „*wie die nationalsozialistische Medienpolitik eine spezifische Besetzung und Auslöschung von Erinnerung betreiben konnte, die bis heute fortwirkt, weil weite Bereiche unserer Deutungen der NS-Zeit auf Interpretaments aufbauen, die die Nazis selbst bereitgestellt haben.*“ (Anm. 3).

1.1.2 Evidenzbruch im Sinne Michel Foucaults’.

„*Evidenzen*“ (Rajchman 2000, S. 44) sind Gewissheiten, „*das, was als gesichert gilt oder fraglos akzeptiert wird*“ (ebd.). „*Problem der évidence*“ (ebd.) meint Folgendes: „*Sichtbarkeit*“ bedeutet, dass wir nicht die Zwänge des Denkens sehen in dem, was wir sehen können (also Unfreiheit), aber das Feststellen von „*Sichtbarkeit*“ eröffnet das Sehen auf historischen Wandel (also auf Freiheit). Foucault will hinter den „*evidenten Entitäten*“, also den selbstverständlich hingenommenen Daseinsformen (im Unterschied zum Wesen eines Dinges), „*Ereignisse*“ (ebd.) sehen und so die **Geschichte „er-eignissen“** mittels einer „*rupture d’ évidence*“ (ebenda, S.44), worunter er ein Durchbrechen der Selbstverständlichkeit versteht, die das Freilegen eines ungesehenen Ereignisses ermöglicht. So sei Gefängnis als Strafe selbstverständlich, man sehe nicht, wodurch es ersetzt werden könnte, „*obwohl das Gefängnis nicht tat, was es tun sollte*“ (ebenda, S. 44), nämlich bessern. „*Sehen ist in diesem Sinne Teil des Tuns*“ (ebenda, S.44). Selbstverständlichkeiten sind an das Hinnehmen von Praktiken gebunden, also mehr als nur Sehen (Anm. 4).

Grundlegend für unser heutiges Leben wurde der Terminus der „**Normalität**“ (ebenda, S.49), der im 19. Jahrhundert durch ein „*sich ausdehnendes Netzwerk von Praktiken*“ (ebenda) sichtbar wird, das Wissen macht uns nun „**Abnormalitäten**“ sichtbar (Anm. 5).

1.1.3 Konterkarierung.

Der Evidenzbruch bei den NS-Visualisierungen wird erreicht durch eine Konterkarierung, d.h. das „Koordinatensystem“ der Visualisierung wird dupliziert gedreht und auf das Ursprüngliche projiziert. Hier ist das Koordinatensystem das des Uneigentlichen Sprechens des NS– was noch erklärt werden wird; die Drehung erfolgt durch die Überführung in Eigentliches Sprechen bzw. Nicht-Sprechen/ Entzug bildlicher Evidenz. Konterkarierung meint mithin: Das Alte der NS-Visualisierung ist durch das Neue der hier angewandten künstlerischen Gegenstrategie noch sichtbar und umgekehrt; es entsteht Simultaneität. Diese künstlerische Bearbeitung in Form einer Vereigentlichung des Sprechens kann man auch mit dem situationistischen Begriff der „*Entwendung*“ bezeichnen (Anm. 6).

1.1.4 Eigentliches und Uneigentliches Sprechen der Rhetorik.

Umkehr von Uneigentlichem Sprechen des NS zu Eigentlichem als **Konterkarierung** wurde bereits besprochen. Um dem alten Konflikt zwischen Hermeneutik und Werkimmanenz zu entgehen, wende ich den Begriff des Sprechens an, als Werk-im-Kontext, das beides rückzusammenführt. Sprechen im Sinne der Rhetorik kann Eigentliches und Uneigentliches Sprechen bedeuteten; das letztere bedeutet, dass das Gesagte mit dem Gemeinten differiert, was nie in reiner Werkimmanenz zu erschließen wäre. Es ist also der Geltungsanspruch, der teils aus dem Werk, teils aus dem Kontext herauszulesen ist. Das Sprechen des NS ist ein Uneigentliches, was unten noch näher beleuchtet wird, zumal eines in einem gesamt-liturgischen Modus. Zwar ist Uneigentliches Sprechen ein Simultaneismus von Gesagtem und Gemeintem in Divergenz; der NS verwischt jedoch diese Divergenz, wodurch der Simultaneismus nicht als solcher erkennbar wird. Dagegen ist die künstlerische Gegenstrategie vorgeführter Simultaneismus aus NS-Vorbildern und eigenen, klar abweichenden Nachbildern.

1.1.5 Das kulturelle Gedächtnis.

„*Die Kunst erfüllt die Aufgabe, die Verfestigung der Erinnerung, ihre Verwandlung in ein erstarrtes Klischee oder ritualisiertes Muster aufzubrechen, um sie lebendig zu halten.*“
(Guido Boulboulle/ Detlef Stein: Holocaust, Bildgedächtnis, Erinnerung. In: Peter Friese (Hg.): After Images. Kunst als soziales Gedächtnis. Ausstellungskatalog, Bremen 2004, S. 35)

Die Definition des '**Kulturellen Gedächtnis**' Assmanns' ist „*Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht*“ (Assmann 1988, S.9). Kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) führt zu dauerhafter Fixierung, durch Institutionalisierung der Kommunikation in Rezitation, Begehung, Betrachtung, Organisation und Zeremonie der Kommunikation über Vergangenheit, sie ist stets alltagsfern. Das kulturelle Gedächtnis basiert auf „*Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten (...), in deren 'Pflege' sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt (...)*“ (ebd., S. 15).

Dagegen ist das '**Kommunikative Gedächtnis**' anzusiedeln in generationeller Kommunikation, also an kürzere Zeiten (ca. 80 Jahre, drei bis vier Generationen mit vorwärtsstrebendem Gegenwartsbezugspunkt, alltagsnah): „*Das kommunikative Gedächtnis kennt keine Fixpunkte, die es an eine sich mit fortschreitender Gegenwart immer weiter ausdehnende Vergangenheit binden würden.*“ (ebd. S.11).

Wird einmal das kommunikative Gedächtnis über den NS ausgeebbt sein, so könnten vielleicht Spielfilme (vgl. Welzer 2002, S. 15) als Konservierung desselben fungieren.

In '*Das kulturelle Gedächtnis*' (Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1999, S. 56) betont Assmann, dass das kulturelle Gedächtnis Ereignisse in einer absoluten Vergangenheit zum Gegenstand hat, ja auch mythische Urgeschichte. Man könnte nachsinnen, inwieweit die Zeit des NS schon selbst Mythen produzierte, also „*antizipierte Retrospektion*“. Ferner, ob nicht Ikonifizierung auch eine Form der psychischen Externalisierung, Bannung ist: gerade durch das Wachhalten des Gedächtnis an den Holocaust durch „spezialisierte Traditionsträger“ des kulturellen Gedächtnisses war für die Zeitzeugen diese Aufgabe aus ihrem persönlichen Bereich hinausdeligiert. Man könnte von einer vorzeitigen Delegation aus dem kommunikativen an das kulturelle Gedächtnis sprechen (Anm. 7). Auch die Formen und Medien des kulturellen Gedächtnisses in Bezug auf Holocaust sind „*zeremonielle Kommunikation*“ (ebd.). In den Medien „*fester Objektivationen*“, die durchaus Bannungscharakter der Externalisierung haben.

1.2 Vorgeschichten des Umgangs mit NS-Visualisierungen.

1.2.1 Klaus Staecks '*Nazi-Kunst ins Museum?*'

Nachdem sich der Sammler Peter Ludwig 1986 in Interviews für die Präsentation von Kunst aus der Zeit des NS ausgesprochen hatte (Porträts des Sammlerehepaars sollten im Museum Ludwig in Köln aufgestellt werden) kam es zum Aufruf „*Keine Nazi-Kunst in unsere Museen*“, der von namhaften Personen des Kunstbetriebs unterzeichnet wurde, in dem es heißt: „*Kunst hat auch mit*

Ethik zu tun.“ (Staeck 1988, S. 47). Jedoch gelingt es von den Autoren der Aufsatzsammlung nur Max Imdahl in den Werken Brekers selbst das „ethisch“ Nicht-Vertretbare festzumachen, und zwar mittels Analyse von Zwangsposen in der Körpersprache (vgl. Kapitel 2.1.2). Man mag in den anderen, ex cathedra verkündeten Urteilen auch stückweit Verdrängung erkennen. Indirekt spricht dieses Susanne Brandt im Band Staecks an: „Und weil die subtile Einflussnahme in den verschiedensten Spielarten nicht nur Verhangenheit hat, sondern auch Zukunft, kann diese Kunst nicht im herkömmlichen Sinn ausgestellt werden.“ (Brandt in: Staeck 1988, S.120). Jedoch bleibt eine Analyse der „subtilen Einflussnahme“ aus (Anm. 8).

1.2.2 Rezeption der Arbeiten Arno Brekers nach 1945: Fallbeispiele.

Das Beziehungsgeflecht, das um Breker gespannt war, wird häufig, nicht zuletzt von Breker selber in seiner Autobiografie (*„Im Strahlungsfeld der Ereignisse. Leben und Wirken eines Künstlers. Porträts, Begegnungen, Schicksale.“* Preußisch Oldendorf, 1972) zu seinen Gunsten ausgelegt: von Maillol und Liebermann bis zu Flechtheim und Cocteau. Gerade durch dieses aber stellt sich das Problem von Definitionsmacht im Bereich der Kunst und die Frage, inwieweit Kunstgeschichtsschreibung durch Wenige und aufgrund nicht allein künstlerischer Verdienste, also als historische Sensation konstruiert ist.

So hat der osteuropäisch-jüdische Künstler Lajos Vajda (umgekommen durch einen Arbeitslageraufenthalt 1941), von dem weiter unten die Rede sein wird, einen Bruchteil der Aufmerksamkeit Brekers erhalten dürfen. Breker hat durch weitgespannte Kontakte zur Wirtschaft pekuniär nach 1945 reüssiert (Anm. 9).

Die letzte große Breker-Ausstellung, die von einer ähnlichen Protestwelle begleitet wurde, war 2006 in Schwerin (*„Zur Diskussion gestellt: Der Bildhauer Arno Breker“*). Die erste Problematik ist die Herkunft der Werke: *„Wir danken dem Breker-Atelier, Düsseldorf, das uns sämtliche Skulpturen und Reliefs, alle Textdokumente und fast alle Fotos zur Verfügung gestellt und durch diese großzügige Unterstützung die Ausstellung ermöglicht hat“* (Katalog Conrades 2006). B. Hoppe stellt in einem Text des Katalogs heraus, dass es nach 1945 eine breite Rezeption Brekers, v.a. als Porträtist gegeben hat; Bücher von ihm oder über ihn erscheinen in rechtsextremen Verlagen wie seine Autobiografie (Verlag K.W. Schütz, 1972) und eine Monographie mit dem Titel *„Arno Breker. Ein Leben für das Schöne“* (Dominique Egret, Tübingen 1996). Das Konzept der Berliner Akademie der Wissenschaften 1983 (*„Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre.“*), nur Fotografien seiner Werke auszustellen, bezeichnet Hoppe als *„groteske Lösung“* (ebd. S. 171). Man sollte dem hinzufügen, dass ja gerade die clair-

obscur-Fotografien der Breker-Werke aus den 1940er Jahren eine pathetische Inszenierung darstellen.

Das Buch Probsts über Breker ist in Zusammenarbeit mit Breker selbst entstanden und völlig unkritisch (Anm. 10).

Die Ausstellung *„Nachbilder/ After Images“* im Neuen Museum Weserburg befasste sich mit Erinnerungsbildern des NS heute (Frieze (Hg.) 2004). Im Katalog betont James E. Young die Besonderheit neuester Kunst in Folge des Holocaust in ihrem Sinn für *„Vermitteltheit“* (Anm. 11). Mit Saul Friedländer spricht Young das –auch allgemeine– Problem der Repräsentation an (Anm. 12). Dieses Problem der Repräsentation wird in der Reihe der Autobahnschilder durch Nicht-Evidenz gelöst (Anm. 13). Evidenzbruch meint genau das, was Boulboulé/ Stein in ihrem Gespräch *„die Augen (...) für das Optisch-Unbewusste öffnen“* (Boulboulé/Stein in Frieze (Hg.) 2004, S.34) nennen (Anm. 14).

Der Forderung, neue Bilder für den Holocaust zu finden, die gleichwohl keine Repräsentationen sind, versuche ich zu entsprechen, indem Bilder, die sonst anderen Topologien zugeordnet werden (*„Anglersee“*, *„Einfamilienhaus“* in der Autobahnschilderserie) mit zunächst undeutbaren Bildunterschriften versehen werden: *„Die Kunst erfüllt die Aufgabe, die Verfestigung der Erinnerung, ihre Verwandlung in ein erstarrtes Klischee oder ritualisiertes Muster aufzubrechen, um sie lebendig zu halten“* (ebenda, S. 35).(Anm. 15). Welzer betont in diesem Band, dass der NS seine eigene Nachzeit vorausgeplant habe, mithin NS-Evidenzen das Jahr 1945 überlebt haben: *„(...)jedes zukunftsorientiertes Handeln beinhaltet (wie der Phänomenologe Alfred Schütz (1971) herausgearbeitet hat, eine ‘antizipierte Retrospektion’: einen imaginativen Vorausblick auf das, was einmal entstanden sein wird.“* (Welzer in Frieze (Hg.) 2004, S.87). Auch Welzer hält an dem Prinzip der Nichtrepräsentierbarkeit von Holocaust fest, die er durch das Bewußtwerden der Vermitteltheit des eigenen Zugangs im Kunstwerk gewährleistet sieht (Anm. 16).

1.2.3 „Holocaust-Kunst“ – Zur Problematik einer Ikonografie von Holocaust. (Anm. 17).

Kaumkötter weist beim Begriff der *„Holocaust-Kunst“* eine starke Einschränkung auf Ikonografien (Stacheldraht, Leichen u.ä.) sowie bei der Autorschaft (nur solche, die selbst direkt betroffen waren) zurück mit Hinweis auf die *„Eigenständigkeit der Künstler“* (Anm. 18). Um dieser Tendenz der Definition von *„Holocaust-Kunst“* entgegenzuwirken, sind hier die Beispiele von Miklós Erdélyi und Lajos Vajda aufgeführt (Anm. 19).

Die Ikonifizierung von bestimmten Fotos der Lager –ohne Beschriftung, die Benjamin als das Wesentliche bezeichnet– führt zu einer Unverbundenheit mit dem Holocaust, zu das was Welzer

‘Wechselrahmung’ dieser Bilder nennt (Anm.20): Mitglieder der Tätergesellschaft deuten die ort- und zeitlos gewordenen Foto-Ikonen zu Bildern des eigenen Leidens um.

Wie angedeutet, entsteht diese bezugslose Ikonifizierung von Fotos meiner Ansicht nach aus dem Fehlen von Beschriftung derselben, ist das Foto aber dezidiert mit Ort und Zeit und Autor (Alliierte oder Täter?!) bezeichnet, so ergibt sich meiner Ansicht nach umgekehrt wieder das Problem, dass eine Verortung, Verzeitung und Vermassung der Opfer analog dem Lagersystem durch die nunmehr beschrifteten Fotos stattfindet. Der Gebrauch dieser Fotos ist also nie problemlos, v.a. dann nicht, wenn sie von Täter-Voyeuren stammen.

1.2.4 „Deutschlandbilder“- Zur Problematik negativer und positiver

Konstruktion von „Nation“-Begriffen durch Geschichtsbeschwörung.

Die Dreischichtigkeit eines Kunstwerkes (Erscheinungsbild- ikonografisches Bild – Bild im erinnerungskulturellen Kontext) ist Ausgangspunkt für unterschiedliche Schwerpunktsetzungen: die sogenannten „Abstrakten“ der 1950er Jahre fokussieren auf das Erscheinungsbild, woraufhin diesen Verdrängung der oder Flucht aus der NS-Vergangenheit vorgeworfen wird (*„Flucht aus der Bilderwelt des Grauens in die gegenstandslose Malerei“*, Tilman Fichter in Gillen 1997, S. 39). In einen allgemeinen Fokus gerät dann wiederum –u.U. im Nachgang zur Etablierung ungegenständlicher Tendenzen ab 1955- Ikonografie und Erinnerungskontext im Zusammenhang mit dem NS (G. Richter, Ulrich Baehr, Ausstellung ‘Hommage à Lidice’, 1967 Galerie René Block usw.). Gebündelt gezeigt wurden Entwicklungen in Deutschland nach 1945 wiederum in der Ausstellung „Deutschlandbilder“, das ein Label schafft, das sicherlich viele der gezeigten Künstler verwundern würde, was die Katalogmacher selber zugeben: *„Stimmen aus dem linken Spektrum der Republik unterstellten bereits in der Vorbereitungsphase, dass vom zukünftigen Regierungssitz Berlin aus mit dieser Ausstellung einem neuen verbindlichen Deutschlandbild zugearbeitet würde. Die gezeigten Kunstwerke sperren sich jedoch gegen jede Versöhnung mit der Vergangenheit und Gegenwart eines immer noch mental geteilten Landes.“* (Gillen 1997, S.54). Das Problem der Kunst, die auf Geschichte des NS und seine Visualisierungen Bezug nimmt, ist, dass ihre Werke mit anderen unter ein unvorhergesehenes Etikett wie z.B. „Deutschlandbilder“ zusammengefasst werden können, dass diese Kunst also für eine negative oder positive Konstitution eines je anderen Begriffs von ‘Nation’ gebraucht, ja missbraucht werden kann: Diskurse konstituieren das, worüber sie sprechen – oder auch das, was andere mit diesem Sprechen konnotieren. So stehen folgende Zeilen eines biologisch untermalten „Nation“-Begriffs eines anderen Autors kurz vor und in völligem Gegensatz zu dem zitierten Text Gillens im Katalog: *„Die Kunst hat, wie wir alle wissen, keinen praktischen Nutzen. Umso höher ist ihr symbolischer Wert. Die Kunst zeigt zum*

Beispiel an, wie es um die Nation beschaffen ist (sic!). Eine halbseitige Lähmung behindert nicht nur den gesamten sozialen und kulturellen Organismus aufs schwerste; sie ist unter Umständen lebensgefährlich, sie kann tödlich sein. Daraus geht hervor, wenn wir als Kulturnation überleben wollen, müssen wir miteinander umzugehen lernen (...)“ (Eberhard Roters in Gillen 1997, S. 19).

Diese Ver-Labelung, verbale (Um-)Ettiketierung ist aber v.a. deshalb möglich, weil Bilder einen hohen Anteil an Prädiskursivität haben – was nicht zuletzt der NS für sich zu nutzen wusste (vgl. Kapitel zur „Klassizität“, Kap. 2.2.4.6).

2.0 Hauptteil: Vorstellung des Tripeltriptychons „schemenata“: Ausgangsmaterial, Analyse desselben und die angewandten künstlerischen Gegenstrategien.

2.1 Visuelles Ausgangsmaterial aus der NS-Zeit

Eine genaue Auflistung der Quellen, somit eine Beschriftung der bearbeiteten Bilder findet sich im Anhang.

Hinkel (1975, S. 7) fordert für Material aus der NS-Zeit eine Berücksichtigung der *„Zusammenhänge, in denen sie wirkten“* und der *„historischen Bedingungen, unter denen sie entstanden“*. Auch die Problematik etwas *„scheinbar fraglos dokumentarisch“* (ebd.) hinzunehmen solle Beachtung finden. Jahrelang wurde und immer noch wird visuelles Material aus der NS-Zeit ohne die von ihm geforderten *„Zusatzinformationen“* (ebd.) verbreitet, was neben der oral history zu der Kontinuität der NS-Evidenzen bis ins Heute geführt habe. Nicht zuletzt identitätsstiftende und hermetische Genderrollen scheinen solche Konservierungen zu ermöglichen, worauf in Kapitel 2.2 näher eingegangen wird. Hinkel attestiert den NS-Bildern durch das Fehlen der Zusatzinformationen, der Beschriftungen eine ungebrochene Wirkungsmacht: *„(...)sie erschienen als feste Größen, nicht als Produkte bestimmter historischer Verhältnisse, die sie symbolisieren oder deren Spuren sie tragen“* (ebd. S.8).

2.1.1 Das Ausgangsmaterial der ersten Grafikserie: Adlersymbol

A. Teut unterstreicht den hohen Grad der *„Absorption von Phantasie und Arbeitskraft, die die Gestaltung der Hoheitszeichen im Gefolge hat“* (Teut 1967, S. 289). *„Nicht nur die Gliederungen der Partei, auch die Kommandos der Wehrmacht und die Ministerialbürokratie sind gehalten, ihre ‘Standorte’ mit einem plastischen Adler zu zieren. Jedoch dürfen keine Reproduktionen verwandt werden. Um der finanziellen Auflage zu genügen, muß das Tier (sic!) in tausendfacher Wiederholung von ‘individueller’ Schöpferhand ‘gestaltet’ werden.“* (Teut 1967, S. 289).

Die Beibehaltung des Adlers als Hoheitszeichen unter Ausmerzung des Hakenkreuzes (als symbolischer Akt der 'Selbstreinigung' des Staates gewissermaßen) ist ein Beharren auf der Kontinuität des Staates als ewig gültiges Element also konservativer Etatismus.

W. Seibel (in Voigt 1989, S. 213) spricht in Anlehnung an Cassirer von einer „Milderung“ (gesellschaftlicher Gegensätze) durch Affektbesetzung von Symbolen: „Mythen wirken durch die Affektbesetzung von Symbolen. Solche Affekte sind spannungsentladend, sie wirken mildernd, gleich, ob es positive oder negative Affekte sind. Auch der Mythos politischer Symbole, speziell der Mythos des Staates, ist wie Ernst Cassirer es beschrieben hat, ein 'dauerhaftes Muster der Milderung'“.

Das Adlersymbol ist einen pragmatischen Zusammenhang von Mythen, Symbolen und Riten eingebunden: „Mircea Eliade, der große Mythenforscher, führt die Phänomene auf ihren Urgrund zurück: Symbol, Mythos und Ritus bringen, auf verschiedenen Ebenen und mit den ihnen eigenen Mitteln, ein komplexes System von zusammenhängenden Feststellungen über die letzte Wirklichkeit der Dinge zum Ausdruck, ein System, das man als Darstellung einer Metaphysik betrachten kann“ (Voigt 1989, S.10). Und weiter: „Der Mythos wirkt hier als Sedativ gegen die Angst vor der Zukunft.“ (ebd. S.11). Voigt sieht einen Zusammenhang zwischen „Ritualisierung der Politik“ und „Entpolitisierung der Gesellschaft“ (ebenda, S. 27). H. Ueberhorst (in Voigt 1989, S. 159) betont in seinem Aufsatz über Riten im NS die Bedeutung des „Treueeids“ an Hitlers Person. Dieser Treueeid ist gemäss Searle eine Redehandlung, ein Sprechakt und gehört daher in den Bereich der Performanz, den **Sybille Krämer** (Wirth (Hg.) 2002, S.346) als gefährliche, antiaufklärerische Vermischung von Handeln und Reden über das Handeln kennzeichnet: „Jede Aufklärung läuft darauf hinaus, den Unterschied von Wort und Sache, Zeichen und Bezeichnetem, Handeln und Reden über das Handeln sich zum Programm zu machen. Ist also mit dem Denken des Performativen immer auch ein Stück 'Gegenaufklärung' verbunden?“ Gerade diese Vermischung der Denkkategorien der Aufklärung im NS ist der Kern seiner Gegenaufklärung; es wird eine Politik der Symbole betrieben, die sich selbst genügt, das Uneigentliche Sprechen macht das Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem instabil weil mehrdeutig.

So erscheint der Adler mal mit, mal ohne Hakenkreuz an Gebäuden aus der NS-Zeit, mal hält er einen Lorbeerkranz mit Hakenkreuz, das dann nach 1945 in einem Beispiel von „schemenata“ zum Ort für das Hausnummernschild umfunktionalisiert wird (Bismarckstrasse 48, Finanzamt Berlin-Schöneberg). Mal fliegt der Adler greifend auf ein Hakenkreuz zu (Emblem der Luftwaffe, Abb. 6), mal schützt er seine Kleintiere oder gleich die ganze „deutsche Musik“ (Beispiele in „schemenata“), mal ist er ohne Assecoires, mal hält er Hammer und Schwert (Abb. 4), mal das

Rote Kreuz auf einer Schokoladendose (Abb. 5). Die verschiedenen Abstraktionsstufen der Adlerdarstellungen bilden zusammen eine Skala der Transzendierung:

- a) der Adler als den anderen Vogelwesen in Größe und in Überlebensfähigkeit überlegen, jagend, also gewissermaßen **darwinistisch** konnotiert,
- b) der Adler als **supervisierendes** Wesen, also allgegenwärtig im Raum,
- c) der Adler in seiner häufigsten Darstellung in der NS-Zeit (horizontal in die Länge gezogen) als **römisch** tradiert,
- d) der Adler als **eher aktives** denn reflexives Wesen (kleiner Kopf wie in den Breker-Darstellungen von Menschen, Breker hat aber auch in seiner Skulptur „Die Jugend Europas“ aus den 1980er Jahren einem Jünglingskörper, der seinen Schrittbereich mit den Händen rahmt, einen Adlerkopf aufgesetzt).
- e) der Adler als in unwirtlicher Gegend um den Nachwuchs besorgtes Wesen, also konnotierter **Lebenskampfraum** (Gegensatz Umgebung (Grund) versus Familie (Figur): siehe Familienschutzadlerdarstellung in „schemenata“).

Man erkennt, dass dem Adlersymbol viele **Konnotationen** eignen und er daher Angesprochenheit bei differenten Identitäten zu erzeugen vermag im Sinne einer Bündelung Haugs (s.U.). Die –zu füllende ?!- Leerstelle in den Lorbeerkränzen steht bei dem Hamburger Adler der Grafikerie unbenutzt, was kaum weniger grotesk wirkt als neonazistische Dreizackhakenkreuze.

Der Adler war in der symbolischen Darstellung des Kampfes gegen den NS, z.B. bei Jacques Lipchitz, Widerpart des Prometheus (Anm. 21).

Der **Adler** ist schon nicht mehr nur Symbol sondern **Logo** und steht damit in einem generellen Trend der Moderne gemäss Weibel: Indizes und Logos ersetzen Ikonen und Symbole:

„Die Herrschaft der Ware überformt das gesamte gesellschaftliche Leben. Wir müssen uns endgültig bewusst werden, dass es die Dinge nicht mehr gibt, sondern wir in einer Welt der Waren leben, in einer **Logo-Kultur**. Mit dem Verschwinden der Dinge, indem sie zu Waren werden, verschwinden auch die Zeichen, indem sie zu Warenzeichen werden, zu Logos. **Die ikonische und symbolische Kultur wird zu einer indexalischen und logothetischen Kultur**“ (P.Weibel: Ära der Absenz, in Weibel 1994, S.15). Diese Tendenz zu Indizes und Logos (auch im NS) findet sich auch in der Reihe der Breker-Indizes wieder. Aus diesem Grunde erfolgt hier auch eine semiotische Analyse der NS-Visualisierungen.

2.1.2 Das Ausgangsmaterial der zweiten Grafikserie: Brekers' Körperindizes

Brekers Werke sind nonverbal kommunizierende Körper(darstellungen). Auf der ikonischen Ebene ist der Idolcharakter zu betonen, auf der indexikalischen Ebene gemäss Imdahl Zwangsposen im Sinne von zur Schau gestellter Körperausrichtung, Blickrichtungen und Mimiken auf unsichtbar Abzuwehrende(s) als Quasi-Grund der Idol-Figur. Es handelt sich also um eine melodramatisch aufgeladene Figur-Grund-Konstellation. Das Ostentative der Zur-Schaustellung ebenso wie das Gespannte des ausgerichteten Körpers können nur einer nur oberflächlich verpflichteten 'Klassizität' zugeordnet werden (vgl. Kap. zu „Klassizität“). Stephan von Wiese nennt die Brekerschen Idole sogar „Chauvinistische Totems“, die in „völkische Riten“ benutzt worden seien (Anm. 22). Max Imdahl stellt in seinem Aufsatz in der Staech-Sammlung „Pose und Indoktrination – Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich.“ einen Gegensatz von **fremdbestimmter Pose** (bei Breker) und **eigenbestimmter Gebärde** (bei griechischer Plastik) heraus (Anm. 23). Die Nichtdurchschaubarkeit des Zwangscharakters der Brekerschen Posen werde erreicht durch **Idealisierung** und durch **Isolierung der Pose** aus aller organischen Bewegungsmotorik (Anm. 24). Daraus folgt, dass den NS-Plastiken „organische Plausibilität“ fehle zugunsten einer auferlegten Funktion, über die hinweggetäuscht werde mit einer Bodybuilding-Idolhaftigkeit (Anm. 25).

Thomas A. Sebeok (1973) vermerkt zum Index: „Indizes oder solche, deren Relation zu ihren Objekten in einer faktischen Korrespondenz besteht“; Beispiele dafür sind Hinweis, Ostension oder Deixis als eine Art der Bezeichnung (...)“ (Sebeok 1973 S. 22.). Auffällig für Brekers' Werke ist, dass sie in ihrem Pathos alle diese Elemente aufweisen, quasi als nonverbales Amalgam, aber auch neben Indizes: Symbole und Ikonisches, die wiederum ineinandergehen (Anm. 26). Die von Peirce attestierte Trirelativität der Semiosis als einer Kooperation von Zeichen, seinem Objekt und seinem Interpretant ist im NS auf eine faszinatorisch-zwangsvolle **Bündelungswirkungsmacht** (im Sinne F.W. Haugs, siehe unten) der Visualisierungen hin verkompliziert: Konnotationen überlagern Denotationen, die Zeichen sind mehrschichtig, NS-Riten deuten in ihnen verwendete Zeichen um, das neurotische der Abwehrhaltungen suggeriert den von Lebenskampf gegen Unsichtbare aufgeladenen Umraum (Feindbildraum); das Idol, der Normkörper ist Leitbild, an dem man sich wiederum angstvoll zu messen hat.

Zeichen können sowohl in paradigmatischen Systemen („Achse der Gleichzeitigkeit (...) der Substitution“, Sebeok, S. 104) als auch in syntagmatischen Ketten („Achse der Folge (...), der Kombination“, ebd.) auftreten, die Sebeok (1973, S.103) in „lokale“ und „temporale“ subklassifiziert. **Paradigma** der Breker-Idole ist in ihrer hinzuzudenkenden subscriptio zu sehen,

ihrer Emblematik, aber auch in einer merkwürdigen Austauschbarkeit der Glieder untereinander (siehe die Abbildungen dreier Breker-Beinstellungen). **Temporal-Lokales Syntagma** ist in einer Eingliederung der Skulpturen in einen Aktionsraum des **Ritus** gegeben (olympische Stätten, Hof der Reichskanzlei, Triumphbogen der Verkehrsachse von „Germania“), **lokales Syntagma** im Medienverbund der Kommunikate (framing-subscripto-ikon-index, Verwendung einer Breker-Skulptur als Illustration in politischen Nachrichten u.a.).

Lionel Richard (1981) schreibt in Verkenennung non-verbaler Kommunikation zu der Situierung von NS-Kunst bezüglich ihrer Wahrnehmungsbezogenheit: „Anders ausgedrückt: Die ästhetischen Kriterien werden weder vom Produzenten, noch vom Rezipienten her entwickelt. (...) Das einzige Kriterium ist hier der Volksbrauch“ (S.73). Konsequenterweise würden Künstlerrolle und Führerrolle verschränkt: „Denn im Selbstverständnis der Nazis verwandelt die Kunst die in einem Volk vorhandene Energie in Form und Gestalt. Insofern ähnele die Arbeit des Künstlers der des Staatsmannes.“ (S.175).

Leber sieht in Brekers Skulpturen ebenfalls eine Zwingung des Körpers, die sich indexikalisch darstellt und zwar durch die Einschränkung körperlicher Mannigfaltigkeit der Haltung (varietá) durch Abwandlungen einer von ihm apostrophierten „faschistischen Grundgebärde“ (Anm. 27). Vor der Ausrichtung der Brekerschen Körper in Indizes steht sicherlich ihr Zug der Normsetzung; Haug (1987, S.147) spricht in diesem Zusammenhang von „Artikulationsketten“, man könnte auch von Konnotationen sprechen, die sich an die Unterscheidung schön/ hässlich anhängen (Anm. 28).

In einem Zitat Haugs' zeigt sich am Wort '**Metonymie**' aus dem Bereich der Rhetorik, des Uneigentlichen Sprechens, die Grundtendenz des NS, die zum Ausgangspunkt meiner künstlerischen Gegenstrategien wird: das **Uneigentliche Sprechen** (jedoch benenne ich die Brekerschen Idealkörper als **partikularisierende Synekdoche** aus dem Bereich des Uneigentlichen Sprechens der Rhetorik; vgl. Kap 2.3):

„Das im Faschismus neu aufgerichtete 'Menschenbild' ist zunächst auch Bild, Anschauungsmaterial für eine normative Imagination, Vor-Bildung. Wir werden uns daher nach den Kunstbildnern umsehen müssen. Ihnen wird bei der Produktion des faschistischen Imaginären mit seinen Normbildern eine wichtige Rolle als Normalisierungsinstanz zugewiesen. Das genau ist die **Metonymie der Sache selbst: das Kunstgebilde als Vor-Bild bedeutet die faschistische Norm. Es ist 'gleichzeitig Bild und Vorbild'** (Jaeger 1944, 338), ein Abzubildendes: Paradigma.“ (Haug 1987, S.148).

F.W. Haug führt eine Verknüpfung vom faschistischen Imaginären, Uneigentlichen Sprechen und Selbstentwurf des faschistischen Subjekts durch: „Zu den Leistungen des Imaginären gehört, dass

sich in seinen *metonymischen* Verstreungen und Entsprechungen das faschistische Subjekt hält“ (Haug S. 149). Für Haug gibt es eine Schnittstelle zwischen rassistischem und sexuellem Blick in der Kunst (Anm. 29).

Gleichzeitig kritisiert Haug die Kritiker Brekerscher Plastiken: „Hier wird Vorwissen ausgebreitet ohne direkten Bezug zu den Plastiken (...)“ (S.155). Haugs' Analyse des phänomenologisch nachweisbaren faschistischen Potentials der Brekerschen Plastiken geht in die Richtung der bereits erwähnten „**Bündelung**“, in Richtung von Bedeutungsklustern und Vieldeutigkeit, die allein erst „*Wirkungsmacht*“ erzeugten (Anm. 30). Den Wirkungskontext der Breker-Skulpturen im öffentlichen Raum nennt Haug eine „*imaginäre Vergesellschaftung-von-oben*“ (ebd. S. 160, Anm. 31).

Die Eingebundenheit der Brekerschen entindividualisierten Körperidole in den Kontext eines Komplexes aus verbundenen Medien, Riten, Mythen und Symbolen kann auch mit dem Begriff 'Gesamtkunstwerk' (konnotiert mit der Person Wagners...) für den Selbstentwurf des NS-Staates gemäß Paula Diehl belegt werden (Anm. 32).

Diehl betont den vielschichtigen Zusammenhang von Körperbildern und Körperpraxen der NS-Körperpolitik (Anm. 33).

Es gilt: visuelle Evidenzen als Massenkommunikate können nur dann attraktiv sein, wenn sie auf Altbekanntes in den Bewußtseinen der Rezipienten stoßen; Gamper konstatiert eine Analogie von Alltagswerten und NS-Werten (Anm. 34).

F.W. Haug beantwortet die Frage nach dem faschistischen Gehalt in Brekers Skulpturen mit dem von ihm festgestellten „*Histrionismus der imaginären Erfüllung zahlungsfähiger Wünsche*“ (Haug 1987, S. 162), um damit auch die ungebrochene Faszination, aber auch den Warencharakter der Breker-Werke zu unterstreichen. Haug kritisiert Breker materialistisch auf der Ebene der Wirkungsästhetik als eine „**Bündelung**“, als einen „*Wirkungszusammenhang von Zwangsgewalt und innerer Bindung*“, von vorhandenen diversen Erinnerungskulturen als Faszinosa und Zwang (Anm. 35). Dieser Einordnung diverser Erinnerungskulturen und darauf beruhender Faszinosa gelte eine echte Gegenstrategie der „Auflösung des Bündels“ (Anm. 36).

Im Folgenden stellt Haug heraus, dass Brekers Werkzweiteiligkeit (Akte und fast ausschließlich männliche Porträts aus der „*herrschenden Klasse*“) komplementär zu deuten seien als „*Voyeurismus und das Voyeuresicht*“ (Anm. 37).

Zu diesem Blick von oben werde der Blick von unten hinzugebündelt, ganz im Sinne seiner Theorie der Bündelung (Anm. 38). Die Wünsche, die sich in Brekers Körperidolen spiegeln, analysiert Haug als eine Dreifaltigkeit: „*Gehen wir die drei Hauptwünsche nach den Gruppen der Klienten durch: Herrenkultur, Staat und die kulturelle Korona beider.*“ (ebd. S.167). Er betont den

Montagecharakter der Breker-Werke in Bezug auf Körperteile aber auch Posen (vgl. die Gegenüberstellung dreier Breker-Beine im Abbildungsteil sowie das Kapitel zu meinen Begriffen des 'Bodycrossing' und 'Cross-Posing' unten) (Anm. 39).

Eingedenk des bevorzugten Modells für Breker, des Zehnkämpfers Gustav Stührk, fragt **Müller-Mehlis**, ob Brekers' Werk „*Kraftsport-Idolatrie*“ sei. (Müller-Mehlis 1976, S.133). Ein phänomenologisch begründetes Urteil vermag er jedoch, wie viele andere, nicht zu liefern.

Von zentraler Bedeutung für die allmählich durchsetzende Vormachtstellung der NS-Aktskulpturen mit „*Klassizität*“ waren die olympischen Spiele von 1936 in Berlin, die „ein vom 'Lebenskampf' her gefasstes Männlichkeitsideal“ aus dem 19. Jahrhundert anvisierten ähnlich dem NS. (Anm. 40).

Die Aufgabe der NS-'Kunst' als **Vor-Bild** im Rahmen einer NS-Körperpraxis als Züchtung ist nach Haug nicht unterschätzen (Anm. 41).

Auch **Nacktheit** bedeutet im Kontext des NS etwas Anderes als heute, da durch Riten die völlige Ergebnis-/ Gebundenheit, ja Nacktheit des Einzelnen zelebriert wird: „*Wer einmal auf des Führers (Hitlers) Fahne schwört, hat nichts mehr, was ihm selber gehört.*“ (NS-Motto, zitiert nach Ueberhorst in Voigt 1989, S. 176).

Bernd Nicolai (1986, S. 335) sieht einen direkten Vorläufer der „*Muskelpanzer-Plastik*“ der NS-Plastik in einem Werk Tuailloons aus 1906: „*Sie nähern sich dem antiken Muskelpanzertypus, der 1906 mit Tuailloins Reiterstandbild Kaiser Friedrichs III. in Bremen wieder in die aktuelle Diskussion eingebracht wurde.*“ Er folgert daher auch: „*Plastiken von Breker und Thorak bekamen ihre Bedeutung im konkreten ideologischen Gebrauch, nicht so sehr aus ihrer bildlichen Funktion heraus.*“ (ebd. S.336). Auch Nicolai fokussiert auf das Indexikalische: „*Die Gebärden machen die durchweg unbekleideten Figuren zu den Hülsen ihrer ideologischen Indienstnahme.*“ (ebd. S. 336).

Ein Hauptmerkmal ist also die non-verbale Körpersprache der Brekerskulpturen, die sich natürlich der sprachlichen Analyse zunächst entzieht. **Spiegelneuronen** im menschlichen Hirn lassen den Betrachter Körperhaltungen, Gesten und Mimik anderer nachvollziehen; Wölfflins' *Ästhetik der Einfühlung* baut darauf auf. Die Wirkung kann also direkter und unterschwelliger sein, als gemein hin angenommen.

Die Reliefs Brekers sind i.A. gedacht gewesen für den Triumphbogen „*Germanias*“ auf der „*Nord-Süd-Achse*“ (Staatsauftrag 1940 gem. Conrades 2006, S. 185) und stehen daher in einem eindeutig politischen Kontext.

Brekers' Skulpturen sind so komplex, dass sie je einer Einzelbetrachtung bedürfen:

a), „**Der Verwundete**“ (1937-1940): Der Körper ist auf sich selbst hin orientiert und doch ausgreifend. Die diagonalen Extremitäten scheinen alle auf die Geschlechtsteile zu verweisen. Eine Überführung dieser Skulpturpose in einen weiblichen Körper im Cross-Posing (s. Abb.teil.) erlaubt eine genderbezogene Analyse: Frauenaktdarstellungen mit gespreizten Beinen sind in der Kunstgeschichte kaum zu finden, eher noch bei Bauernfraudadarstellungen.

Von allen Brekerskulpturen wirkt diese als am wenigsten forciert, von Zwangsposen belastet. Der Grund ist auch leicht zu finden: „*Brekers Freund André Leducq, Sieger der Tour de France, habe nach einem Sturz blutend am Straßenrand gesessen und später das Radrennen doch noch gewonnen berichtete Breker. Der Bildhauer sah ein Photo des Gestürzten – es inspirierte ihn zu seiner Plastik ‘Verwundeter’ von 1941*“ (Müller-Mehlis 1976, S. 147, vgl. Breker 1972, S. 358f.).

b), „**Opfer**“ (1940): Durch den mit Konnotationen aufgeladenen Titel wird das Werk **emblematisch**; eine Haltung des Kniefalls und sich quasi „dem-Schicksal-Darbietens“, geschlossen und doch verklärte Augen, entwirrt-schleierhaft wirkende Formung des Gesichts erinnern an Belle Epoque-Todesdarstellungen einer „*Nostalgie de mort*“, nicht zuletzt auf Friedhöfen zu finden, die bekanntlich das erste Betätigungsfeld Brekers in der väterlichen Steinmetzwerkstatt waren. Das Prinzip der „*Schönen Leiche*“ (s.U.) wird hier vorgeführt. Aber selbst in diesem Zusammenfallen wirken die rechten Winkel der Beinpartien noch merkwürdig erzwungen. Für das erste Jahr des 2. Weltkriegs (1940) anachronistische Kriegsassocioires, wohl auf das Ewige des „*Lebenskampfes*“ verweisend, sollen den Grund für das Sterben angeben: das Schwert war gebrochen – aber wohl doch nicht der Wille, was sich im Titel „*Opfer*“ ausdrückt. Paula Diehl verknüpft den Opferkult des NS mit der Vernichtung der Juden (Anm. 42).

T. Alkemeyer (1996, S.494) schreibt zum in den olympischen Spielen bereits vielzitierten Opfermotiv im „III. Reich“: „*Der einzelne hat danach nur dann ein Lebensrecht, wenn er bereit ist, sich handelnd für jene höhere Totalität einzusetzen, aus der er sein Leben zu empfangen scheint.*“ W. Benjamin schreibt im Zusammenhang seiner Analyse der faschistischen „*Ästhetisierung der Politik*“: „*Ihre (der Menschheit) Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt.*“ (Benjamin-Opitz 1996, S.347).

c), „**Kniende**“ (1942): Die Arme dieser Frauendarstellung bilden eine Art Schutzdach über der Stirn, wodurch die gemäss **Beauvoir immanente** gesellschaftliche Rollenzuweisung an die Frau ausgedrückt ist, das Schutzbedürftige. Aus dieser Schutzhaltung heraus entwickelt sich aber gleichzeitig ein Sich-dem-Auge-Darbieten. Die Beine sind fest aneinander gepresst, drücken also wiederum Keuschheit aus. Die Platzierung auf dem fast zu kleinen Sockel führt zu einem Eindruck

des Absturzgefährdeten. Der Eindruck des Immanenten, Vegetalen, Bodenverbundenen wird durch die achsensymmetrische Gestaltung unterstrichen.

d), „**Kameraden**“ (um 1940): Durch den Titel wiederum emblematisch, wird hier sowohl ein Bergen einer „*Schönen Leiche*“ im Sinne einer Belle-Epoque-Ästhetik vorgeführt als auch eine Art Fluchtbewegung nach links; die Mimik des mit der Leiche in seinem Schritt Entweichenden formt sich zu einem Schrei, der als Trauer Ausdruck und auch Kampfschrei, gegen den unsichtbaren Feind rechts gedeutet werden könnte. Es kommt also zu einer Organisation von Raum durch Indizes entlang der Horizontalen zwischen Entteilen nach links und Schreien nach rechts. Windgepeitschte Schleier steuern ihren Teil zur Gesamtnarration bei. Natursteinhaftes Zerklüftetsein des Grundes gibt dem Ganzen eine Note von „*Daseinskampf*“. Wiederum erhält der Geschlechtsbereich eine Rahmung, durch Beine und Arme.

S. Breuer (1982, S. 42f.) schreibt zu dem topos der '**Kameradschaft**': „*Die Männergemeinschaft der Front wurde zur psychischen Heimat für all jene, die sich mit der realen Heimat nicht anzufreunden vermochten. Für die konservativen Revolutionäre galt dies in besonderem Maße. Ihnen erschien (...) die ‘Gesellschaft’, in die sie zurückkehrten, als Welt der Frau, die inzwischen allenthalben ihre Zuständigkeit und ihre Rechte ausgedehnt hatte und auf dem besten Wege war, auch die männliche Institution par excellence, den Staat, zu verweiblichen.*“.

e), „**Flora**“ (1943.): Bei dieser Frauendarstellung mit Anklang an griechische Mythologie handelt es sich wieder um feste Geschlechterrollenzuweisungen: Florale Zaghaftigkeit im Gegensatz zum Kämpferischen der Männerdarstellungen, eine Immanenz der auf sich zurückverweisenden Hände und des Blickes, keusch geschlossene Beine, leicht kurvig Emporwachsen der ganzen Skulptur. Die Basis, auf der die Skulptur steht unterstreicht durch das mit Laubwerk umsäumte Tablethafte den Eindruck des –männlichen- Blicken Dargebotenen.

f), „**Fackelträger**“ (1940): Wie beim „*Rächer*“ (1941) wird der Schritt des Mannes von einer amorph hindurchfließenden Form betont. Der rechte wie der linke Arm hat Andeutungen dessen, was Leber als „*faschistische Grundgeste*“ deutet (s.O.). Auch hier kommt es zu einer **Organisation von Bildraum durch Indizes** analog zu „*Kameraden*“, nicht zuletzt dadurch, dass die Beinstellung beider und auch des „*Rächers*“ sich fast gleichen (siehe Vergleich der drei im Abbildungsteil): Das linke Bein verweist auf Zurückweichen, das rechte auf Widerstehen, der linke Arm stößt die Fackel in den „*gefährvollen*“ Raum rechts, die rechte Hand formt etwas zwischen Abwehrhaltung und Gruß, der Kopf blickt in die Gefahrenzone rechts, der Wind weht durch die Gewänder von links. Während Frauen auf klargeometrischen Sockeln dargeboten werden, stehen Männer auf zerklüfteten Natursteinandeutungen, so auch hier. Dieses Werk, das wie alle Reliefs hier für den großen Triumphbogen „*Germanias*“ (Berlin) gedacht war (vgl. Probst

1978, S. 52f.), ist ein Musterbeispiel für das Andeuten antiker Symbolik und seine Umkehrung in das Gegenteil: nicht das Feuer des Wissens und der Aufklärung sondern eines der Abwehr und Angst. Das 'Feuer' hat - wie oft- doppelte symbolische Bedeutung: „*Das Feuer der bei diesem Ritual entzündeten Fackeln und Holzstöße hatte doppelte symbolische Bedeutung im Sinne von rein brennen, rein schmelzen und verbrennen: Glanz und Makellosigkeit, Opfer und Vernichtung.*“ (Ueberhorst in Voigt 1989, S. 176).

g), „**Anmut**“ (o.D.): Wieder handelt es sich um eine Frauendarstellung des immanenten Auf-sich-Verweisens. Wie bei der Bereitschaft handelt es sich um eine halben Kontrapost, der Anspannung suggeriert. Der Blick ist nach unten gerichtet, also fort von dem Betrachter, der Oberkörper ist herausgestreckt. Bei der Frisur handelt es sich um eine, die der Mode der 1940er Jahre entspricht wie bei der „*Flora*“, mit der diese Skulptur auch das Floral-Prosperierende gemein hat. Die Einschnürung der Taille ist stark hervorgehoben, was Idealvorstellungen des weiblichen Körpers entgegenkommt.

h), „**Bereitschaft**“ (1939): Halber Kontrapost (Schrägstellung der Schultern bei gleichzeitiger Horizontalität des Beckens) sowie extreme Aufgerichtetheit führen zum Eindruck der Zwangspose im Sinne Imdahls (s.O.). Die Muskeln sind v.a. in den in die Gesamterzählung des Kämpferischen eingebundenen Körperpartien hypertrophiert, der Hals überlang, dagegen der Kopf relativ klein. Die Lendenfalten und die Halsmuskeln sind extrem herausgearbeitet. Die Skulptur wurde in der damaligen Presse in den Kontext des Krieges gestellt (s.U., 2 Zitate von Rittich). Während in den meisten anderen Kampf- und Abwehrskulpturen der unsichtbare Feind der Leserichtung gemäß rechts angeordnet ist, steht er hier links, also am Anfang der konventionellen Leserichtung, was der „Erzählung“ etwas Abruptes gibt. Das Prinzip des Muskelpanzers ist hier vorgeführt, nicht zuletzt im relativen Überwiegen der Muskelmassen gegenüber dem klein wirkenden Kopf. Auch hier ist dem Mann durch das Schwert die direkte Rolle des Kämpfers, in der Gesamtnarration der Skulpturen des Beschützers des prosperierend für diesen Kämpfer sich anbietenden Frauen.

i), „**Der Rächer**“ (um 1941): Im Kontext des zweiten Weltkrieges wirkt dieses Werk als Legitimation für Gewaltverbrechen, die Idee der Ausrottung eines versteckt lebenden und sich windenden Feindes „von Natur aus“: Aus allen Winkeln des Felsens, auf dem „der Rächer“ steht, winden sich Schlangenköpfe; eine durchwindet den Schritt des Abwehrbereiten. Der Titel „*Der Rächer*“ deutet wie „*Opfer*“ (Heilsversprechung durch „*Opfer für das Vaterland*“), „*Fackelträger*“ (Suchen der Gefahr eher als Feuer der Erleuchtung oder Aufklärung) auf ein abstraktes Prinzip des Krieges hin; das Emblem ist so bedeutungs offen, dass die Frage 'wo für Rache?' mit je unterschiedlichen, je aktuellen Antworten, Subscriptionen des Emblems belegt werden kann. Das Amorphe der Schlange, die mal verdeckt mal verdeckend ist, deutet das

Grundprinzip von NS-Propaganda an, auf das noch später (Kap. 2.2, Figur-Grund-Theorem) genauer eingegangen wird: die Konstruktion klar umrissener **Figuren** vor dem Hintergrund diffuser Formen des 'Anderen', uneinordbarer Feinde. Die Breker-Skulpturen sind also in größere Narrationen im Werk selbst und dem Kontext der NS-Kriegszeit eingebunden; es sind Embleme nicht nur durch den Titel, sondern auch durch die allegorische, mit Assecoires und äußerliche Posen versehene Gestaltung, die selbst in Werken der Immanenz („*Verwundeter*“, „*Opfer*“, und alle Frauendarstellungen) durch die Rollenzuweisung des Titels und des Sich-Darbietens des Körpers veräußert sind. Die **Gegenstrategie des Homunculus** basiert daher auch auf einer auf das Sinnliche abhebenden reindividualisierenden Verinnerlichung der Perspektive auf Körper (s.U.).

Wesentlich erscheint bei den Breker-Skulpturen der Männer ihre indexikalische Hinwendung zu einem unsichtbaren Gegner außerhalb der Bildfläche. Der anvisierte und durch den Körper angesteuerte Gegner ist eine **Leerstelle**, eine Art diffuser Grund für Abwehrfigur. Raum, Grund und Gegner/ Adressat der Indizes der Figur werden gewissermaßen eins; es ist der stets **bedrohte** „**eigene**“ **Raum**, den es gegenüber einem neurotisch aufgeladenen, „**bedrohlichen**“ **Umraum** zu verteidigen gilt. In diesem Konzept eines Lebens als Kampf hat Sinnlichkeit nur in unterschwelliger, keusch vorgetragener (heterosexueller) oder latenter (homosexueller) Erotiknote Platz. Das Wesentliche der Breker-Skulpturen ist also die Proxemik non-verbaler Körper-Kommunikation, ein **Raum-Konzept** der steten Bedrohung als ein Grund für die Figur, die durch Indizes diesen bedrohten **Raum des 'Anderen'** bezeichnet/ suggeriert. Der Raum ist hierbei horizontal komprimiert zu lesen, ähnlich einem **Comic**, in den sich Frauen als zu Verteidigendes, als eigener Raum des Mannes, einfügen.

Auch diese Proxemik ins Äußere ist eine Perspektive der Veräußerlichung, der der Homunculus als Gegenstrategie zuwiderläuft. Analog zu dieser **proxemischen Veräußerlichung** schreibt Leber: „*Die Gebärden der verschiedensten 'Helden' richten sich immer möglichst geradlinig und ohne wirkliche Brechung der Bewegungsrichtungen im Raum auf etwas außerhalb der Figuren Liegendes, rational nicht Fassbares, Abstraktes. Immer wird dabei ausgeschlossen, dass irgend-ein Moment innerhalb oder außerhalb der Figuren dazu anregen könnte, über den Sinn oder den Wert dessen nachzudenken, was die handelnden Figuren bewegt und was den Betrachter in Bann schlagen soll.*“ (Leber 1998, S. 104).

Raum ist eine indirekt angesprochene Inhaltsschicht in allen drei Gruppen visuellen Ausgangsmaterials der NS-Zeit: der Adler als supervisorisches, Raum durchfliegendes und erfassendes Wesen, der Lebenskampfraum der Brekerschen Skulpturen und die Autobahn als den Raum ergreifendes, „zeitlich stauchendes“ Element sowie das dazu im Kontrast/ komplementär

stehende Element des KZ-Lagers als engste Raum- und Ortszuweisung an die „Devianten“ der „Volksgemeinschaft“. **Alle drei Politiken (des Etatismus, des Körpers, der Repräsentation) spiegeln sich in dieser Politik des Raumes wieder.**

Über die reine Indexikalität der Brekerfiguren hinaus geht ihre dramatisch-narrative Gestaltung als **Helden** hinaus. Elke Fritsch verbindet die Helden-Darstellungen mit Unsterblichkeitsphantasmen (Anm. 43). Der durch das Sterben 'Held' Gewordene, bei Breker z.B. im „Opfer“, gehört in das Konzept der „**schönen Leiche**“ (Anm. 44).

2.1.3 Das Ausgangsmaterial der dritten Grafikserie und ihr Entzug:

Lagerikonen der Vermassung, Verzeitung, Verortung.

Die Serie der Autobahnbilder sind KZ-Lagerbilder – der anderen Art. Herkömmliche entindividualisierende Lagerbilder sind - bis auf das von Flossenbürg, auf dem 4 Arbeiter in die Geometrie von Steinen aufzugehen scheinen- entzogen, da sie Menschen objektivieren: „*Die Phänomenologie der Dokumente der Vernichtung pointiert sich in der zentralen Gemeinsamkeit, dass man die Opfer nicht als Menschen mit einer Lebensgeschichte und einer sozialen und personalen Identität sieht, sondern als Objekte, zu denen sie gerade deswegen gemacht werden konnten, weil sie ganz ohne Ansehung ihrer jeweiligen Geschichte und ihrer Identität zum Material der industriellen Vernichtung wurden.*“ (Welzer 1995, S.181). Und weiter: „*Es existiert mithin eine fatale Entsprechung zwischen dem, was die Täter aus den Opfern gemacht haben und der Art, wie wir die Opfer wahrnehmen, denn auch hier ist eine Strukturierung vorgelegt, die etwa dazu verführt, sich der Juden hauptsächlich im Sinne dessen zu erinnern, was ihnen allen widerfuhr*“ (Hilberg)“ (ebd. S. 182).

Gerade das Ausbleiben dieser evidenten „Holocaust-Bilder“ in der Serie der „Autobahnschilder“ markiert das, was Welzer „**Verstehensgrenze**“ nennt: „*Vor diesem Hintergrund gilt es, sich der Verstehensgrenze bewusst zu sein, die der Holocaust markiert, denn nur diese hält das Grauen fest, das ihn ausmacht.*“ (ebd. S.189).

Übliche Lagerfotos sind rein physikalisch betrachtet Indizes (die Lichtlenkung von den Objekten durch das Objektiv auf den Film und schließlich den Abzug als Kontingenzkriterium); sie weisen aber Ähnlichkeit mit dem Dargestellten auf und sind daher auch ikonisch zu nennen. Sie sind zudem perspektivisch, da sie gegenüber den kauenden bzw. getöteten Opfern zumeist Vogelperspektive einnehmen, analog den Täterblicken. Das Wichtige bei der Repräsentationsrelation liegt darin begründet, dass sie entgegen landläufiger Meinung umkehrbar ist: „*Bei dieser Gelegenheit würde der lebendige Papst für mich zu dem 'ikonischen Zeichen' seines mir seit langem vertrauten Bildes, seines fotografischen oder lithografischen Denotatums (...) Wenn*

nachgewiesen werden kann, dass diese reflexive Eigenschaft ein unverzichtbares Merkmal von Ikonen ist, dann muss zweifelsohne eine zeitliche Markierung in die Revisionen bestehender Definitionen eingeführt werden“ (Sebeok 1973, S. 107). Angewendet bedeutet dieses, dass das Abbild des Modells von Breker, Gustav Stührk, wie alle Menschen, zu Abbildungen des Idols Brekers werden können, das dann allein das 'Original' wäre. Außerdem werden die gängigen Repräsentationen des Holocaust zum Original, dem sich nun alle folgenden Darstellungen anzugleichen haben.

D. Bartetzko sieht die NS-Architektur analog den Körperbildern, quasi als Erweiterungen von Körperlichkeit zwischen den Polen Zucht und Ekstase:

„*Was in der Architektur im 'Dritten Reich' bzw. in ihren Vorbildern entspricht den von Theweleit beobachteten Entgrenzungs- bzw. Panzerungsmechanismen in individuellen und kollektiven Verhaltensformen, was den von Elias beschriebenen Selbstzwängen und Ausbrüchen im 'Prozess der Zivilisation' als deren Paroxysmus das 'Dritte Reich' erscheint?*“ (ebd. S. 214f.). Er sieht mit **Susan Sontag** eine „*Wechselbeziehung von Beherrschung und Sklaventum*“ (S.215), was an die Herr-Knecht-Dialektik Hegels gemahnt.

„*Die Technik- und Rüstungspropaganda' aller Massenkommunikationsmittel des Dritten Reiches hatte einen Mythos totaler Machbarkeit verkündet und damit auch die Technophobie völkisch-vorindustrieller Kreise zum Schweigen gebracht.*“ (Ludwig, 1974, S.516). Gerade dieser „**Mythos totaler Machbarkeit**“ kennzeichnet die „*Straßen des Führers*“, die Autobahnen, auf die mit den Autobahnschildrahmungen ('framings') der Grafikserie hingewiesen wird; mehr noch: man könnte in ihm einen Mythos totaler Präsenz des „Staates“, totaler Macht also, mittels einer Entortung sehen. Ludwig sieht auch eine Kontinuität der Evidenzen nach 1945: „*Die neue, nunmehr konstruktive Sicht der Technik wurde in der Wiederaufbauphase der deutschen Volkswirtschaft in den 50er und 60er Jahren zur entscheidenden Voraussetzung für den Durchbruch der technisch-wissenschaftlichen Revolution.*“ (ebd.).

Die praktische Bedeutung der Autobahnen waren gemäss Schütz/ Gruber gering, die propagandistische Wirkung dagegen primär: „*Auch wenn die vorgeblichen Zwecke, Arbeitsbeschaffung oder Kriegsvorbereitung, mit Zahlen und Dokumenten zu widerlegen sind, blieben die Autobahnen im allgemeinen Verständnis bis heute eine der unbezweifelbaren Leistungen des 'Dritten Reichs'*“ (Gruber/ Schütz 1996, S. 9). Die Autoren sehen eine breite Medialisierung zum Mythos hin (Anm. 45). In den Rahmen der von F.W. Haug analysierten Bündelung von Zwang und Faszination gehört auch die Autobahn: „*Die Autobahn war Folge wie Katalysator kollektiver Wünsche*“ (ebd. S. 13). Gruber/ Schütz bezeichnen die Autobahn als „*eine, wenn nicht die Kultstätte des 'Dritten Reichs'*“ (ebd., S. 104). Die Autobahn konstituierte einen Ein- und

Ausschlußmechanismus einer „**nationalsozialistischen Verkehrsgemeinschaft**“: „In diese nationalsozialistische Verkehrsgemeinschaft gehört der Jude nicht hinein.“ (Pamphlet von 1938, zitiert nach Gruber/ Schütz 1996, S. 154f.).

Die NSDAP hatte den Bau von Autobahnen abgelehnt – vor 1933 (Anm. 46). Auch im NS-Autobahnbau ging es nicht nur um Vermittlung von Bildern, sondern auch um **Auslöschung von Erinnerung** (an vorangegangene Autobahnprojekte der Zeit vor 1933): „(...)die Zählebigkeit der systematisch aufgebauten Legende von den ‘Straßen Adolf Hitlers’, die durch Weisungen an die Fachpresse, alle Hinweise auf pränationalsozialistische Autobahnprojektierungen zu tilgen, wirksam gestützt wurde.“ (Teut 1967, S. 299).

Schon ein Denkmalsentwurf von Rudolf Herz und Reinhard Matz („**Überschrieben. Mahnmahl für die ermordeten Juden Europas**“, 1997, Fotomontage) spielt auf die Wechselwirkung von Autobahnbau und –mythos und Massenmord des NS an. Durch den Verweis auf die **Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH** als SS-Firma, die den Lagern angegliedert ist, gewinnt diese Verknüpfung im Werk „*schemenata*“ eine real fassbare Komponente: Die Natursteinbedeckungen der Stahlbetonkonstruktionen der Autobahnbrücken und Granitpfeiler stammen aus KZs.

R. Stommer (1995) hebt in Zusammenhang auf diese Naturstein-Dekoration aus dem KZ v.a. auf die „*immutabilité*“ (Unveränderbarkeit), eine Kategorie der Architektur nach **Étienne Boullée** („*Essais sur l’Art*“) ab (Anm. 47).

Welzer (1995, S.172f.) führt aus, dass die Autobahnen auch „eine beträchtliche **Strukturierung** (...) **von Bewusstsein**“ darstellen. „Die in Diskussionen mit Zeitgenossen fast naturgesetzlich fallende Bemerkung ‘Aber er hat die Autobahnen gebaut’ legt noch Zeugnis davon ab, wie langfristig diese Strukturierung wirkt und wie erfolgreich Hitler damit war, (...) sein Reich zu **bebildern**“ (ebd. S.172f.).

Die Autobahnschilder sprechen im **Modus des Massenappells** („*Schauet!*“/ „*Gedenket!*“), im Kontext von Massenverkehrsregelung. Da es aber ein gefaktes, fiktives Autobahnschild ist, ist es **subvertiertes** Massenkommunikationsframing.

Die Autobahn gehört auch in den Kontext eines „**reaktionären Modernismus**“ des NS (Anm. 48).

2.2 Eigene Analyse des visuellen Ausgangsmaterials:

Theorem einer Figur-Grund-Dialektik der NS-Visualisierungen als Evidenzkonstruktion sowie dreier Politiken : der Symbole, des Körpers und der Repräsentation.

Das Abweichende des „*Anderen*“ im Freudschen Sinne hat stets Heterogenität, Diffusität als **Grund** für die **Figur** des Ideals, z.B. des germanischen Typus, das Homogenität aufweist. Gamper

spricht von Konstitution des ‘*positiven Werts*’ mittels des hinzugedachten imaginären, ausgegrenzten ‘*Schlechten*’ (Anm. 49). Die Autorengruppe A.G. *Genderkiller* spricht direkt von einer „**Abgrenzungsfolie**“ auf der Ebene der Sinnlichkeit als Grund der Figur des „*Germanischen*“ der „**Körperbeherrschung**“ vor dem Hintergrund der „**Sinnengier**“, die dem „*Jüdischen*“ zugewiesen wurde (Anm. 50). Vor diesem Hintergrund ist auch die Umformung der Breker-Werke in sensorische Homunculi zu sehen.

Der NS erzeugte Gestalten (Idole) als Grenzziehungen zwischen Ein- und Ausgeschlossenen. Diese Gestalten korrespondierten mit materiellen Räumen aus denen (angeblich) Nicht-der-Norm-Genügende ausgeschlossen waren (z.B. Sportstättenverbot für Juden, also Orte der Sichtbarkeit von Körpern). Das Konstrukt des ‘*Absonderlichen*’ als eines vielfältiger Abweichungen, der Diffusität und Gestaltlosigkeit und also Grundhaftigkeit für die Figur des Normkörpers, wurde also durch die Praxis der Ausschließung mit mehr Wirkungsmacht versehen: die aus der „*arischen*“ Öffentlichkeit Verbannte, die Unsichtbaren vermögen mit jedem Etikett, auch des Diffusen versehen zu werden. ‘Gestalt’, ‘Visualisierung’ als Grenzziehung war also immer auch schon im Kontext ‘Tat’, so dass Ästhetik und Politik untrennbar geworden waren. Da, wo der NS Figur-Grund-Konstellationen herstellte innerhalb der Einbezogenen, ist er bemüht (Schein-)Identitäten von Figur und Grund herzustellen: die Masse als zu einem ‘*Volkskörper*’ repräsentiert analog Thomas Hobbes’ *Leviathan* (1651) im Führerkörper bzw. in Idolbildern wie Brekers, quasi in einer unio mysticae (Anm. 51). Diese Symbolpolitik floss ein in eine vereinheitlichende Manipulation von Menschen hin zu Folgschaft, die sie auf ihre Körper reduzierte (Anm. 52).

Das soziologische Framing konstituierte die Gruppe, aber auch ihre Repräsentation. Der **Grund** für die **Figur** der Normgestalt ist alles, was der Normfigur nicht genügt, also alles Diffuses, Vermischte (angeblich „*blutsmäßig*“ in der Ahnenreihe oder sogar schon „*eaweißmäßig*“ bei unerlaubten Geschlechtsverkehr), Uneinordbare, Groteske, Bedrohliche, der „*Anderer*“, der immer auch Teil des verdrängten Selbst ist im Sinne Freuds. Paula Diehl spricht in diesem Zusammenhang auch von den **Körperängsten im NS** (Anm. 53).

Der **Grund** ist also plural, veränderlich, ambivalent, beängstigend, die **Figur** dagegen singular, eins, monovalent, unveränderlich, ein angstbannendes Bild, das aber selbst so weit sein muss, dass es selbst wechselnden Repräsentationen genügt bzw. dass es für differente Rezipienten sich zur Identifikation eignet. Die Angst der „*Arier*“, die in Furcht vor dem Nicht-Genügen mündet, konnte nur mittels Eingeschlossenwerden in sich wiederholenden „*arischen*“ Riten und damit verbundene Orte überwunden werden, was wieder zu Einübung, Dressur führte.

Im **Karneval**, in dem nach **Michail Bachtin** ursprünglich eine subversive gesellschafts-kulturelle Technik vorliegt mittels derer feste Rollenzuweisungen des Alltags ausgetauscht/ aufgelöst

werden, übernahmen im NS „Arier“ die Rolle des Anderen, „des Juden“, nicht um andere Gesellschaft zu proben, sondern um Bilder zu verfestigen, direkt in Umgestaltungen am eigenen Körper. Dieses zeigt die enorme Absorption alles Alten durch den NS (Abb. 7 und 8).

Körperbilder wurden also nicht nur positiv sondern auch negativ an sich selbst eingeprobt;

Bilder von Figur-Grund und Alltagspraxen sind also nicht getrennt, sondern durchmischen sich.

Ernst Bloch führt in seiner Faschismustheorie eine Unterscheidung zwischen mitunter reaktionärer „Formgestalt“ und ihrer mitunter progressiven „Intention“ durch (vgl. Emmerich S. 236); er sieht einen Simultaneismus gegeben: „Kleinbürgerlich-regressive Ideologeme wie Haus, Boden, Volk und Gemeinschaft sind solcherart Ausdruck des kapitalistischen Elends und (unzulängliche) Protestation dagegen in einem“ (ebd.). Wie bereits gezeigt ermöglicht diese Ambivalenz von Gestalten ihre Umnutzung, nicht zuletzt beim „national-revolutionären“ Schein.

Da wie bereits oben im Foucaultschen Diagramm aus Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten angedeutet, Konstruktionen von Sichtbarkeit zu solchen der Wörter führen, kann ein Blick in die Sprache des Dritten Reiches diesen Zusammenhang anhand des Bedeutungsfelds ‚Sport‘- ‚Körperpolitik‘ beleuchten (Anm. 54).

2.2.1 Analyse des Adlersymbols („Hoheitszeichen“): Politik der Symbole und Etatismus

Voigt sieht als ein Hauptelement politischen Machtkampfs den „**Kampf um Symbole**“; im Kapitel „Symbole – Die nonverbale Verständigung“ schreibt er: „Symbole sind codierte Signale deren Sinn nur der versteht, der den Code entschlüsseln kann. (...) Die im Ritual eingeschlossenen Symbole erleichtern die Anpassung der neuen Gegebenheiten an das vorhandene Repertoire von Sinndeutungsmustern und erleichtern so die Auswahl unter Entscheidungsalternativen. Im Hinblick auf das Erringen oder Erhalten politischer Macht ist daher auch der Kampf um Symbole und symbolträchtige Wörter keineswegs sinnlos. (...)Kriegsorden aus dieser Zeit – wie z.B. EKI oder Ritterkreuz – dürfen freilich in ‚entnazifizierter‘ Form- getragen werden. Das Symbol selbst, das Eiserne Kreuz, schmückt wieder Panzer und Kampfflugzeuge der Bundeswehr.“ (Voigt 1989, S. 14f.).

„Staatliche Demokratieschwäche“ wird nach Seibel von Etatismus wie auch Anti-Etatismus erzeugt (Anm. 55). Die beiden konträren und einander bedingenden „Grundmythen der Staatsferne der Demokratie und der Demokratieferne des Staates“ (ebd. S.218) „sind bis heute mehr oder weniger latent erhalten geblieben“. Seibel sieht in der Kontinuität dieser Grundmythen ein erhebliches Risiko: „Dass bei entsprechenden wechselseitigen Verstärkungen autoritärstaatlicher

und anti-staatlicher Affekte die demokratische Organisationsform des Staats erheblichen Schaden nehmen kann liegt auf der Hand“ (ebd. S. 228).

Der Adler diene als wesentliches „**Logo**“ der marketinghaften Bündelung, als Markierung für ein „**Corporate Design**“ des NS. Dadurch, dass der Adler als Zeichen für deutsche Staatsgebilde seit langem kanonisiert war, konnte auf eine Kontinuität, auf den Staat-als-Wert-an-sich (**Etatismus**) abgehoben werden (Anm. 56).

‚Staat‘ ist im Kontext der Zeit um 1933 auch von „konservativen Revolutionären“ genderbezogen konnotiert gewesen: „Ein Volkstum, dem die männliche Potenz des Staatlichen fehlt, wird weibisch und zerfällt“ (Boehm 1933, zitiert nach Breuer 1982, S. 43).

Wie wenig dazu gehört, vom NS-Adler ohne Hakenkreuz an einem heutigen Finanzamt zu einem neofaschistischen Adler mit einem dreizackigen Hakenkreuz zu kommen, zeigt die Adler-Serie durch zwei benachbarte Beispiele.

Voigt (1989) sieht die Gefährlichkeit von Symbolen in einem Verwischen des von Cassirer herausgestellten Gegensatzes von der Welt der Symbole zu realer Welt (Anm. 57). Voigt konstatiert mit F. Möbius eine beschränkte Modifizierbarkeit des symbolischen Repertoires einer Gesellschaft (Anm. 58); dieses scheint tatsächlich der entscheidende Hindernisgrund für das Nichterreichen eines offenen Systems von Gesellschaft zu sein.

Das mythische Denken, in das Symbole eingewoben sind, ist prädiskursiv und hermetisch (Anm. 59).

Darüber hinaus führten solche Markierungen wie der für Etatismus stehende Adler auch zu einem **Medienverbund**, einem Aufeinanderweisen unterschiedlicher Massenmedien, einem Corporate Design von Medien, wie man z.B. an drei Plakaten bzw. Ausstellungsführern ersehen kann (Abb.1, 2, 3).

Der Adler ist eine symbolische Verkörperung, die vieles zu bündeln vermag, gerade weil Symbole als Uneigentliche Sprechweisen eine Unschärfe aufweisen, die vieles prädiskursiv mitdenken lässt: Der Adler erscheint als erstes in den Wochenschauen, ist an jedem staatlichen, mitunter auch nichtstaatlichen Gebäuden, auf Schokoladendosen des Deutschen Roten Kreuzes (Abb. 5) usw. und ermöglicht so den Medienverbund als Logo. Die Bündelung wird auch daran sichtbar, dass man den Adler an den Gebäuden nicht nach einem Schema gestalten darf, es gilt die Verordnung, dass er stets aufs Neue zu entwerfen sei (vgl. Teut-Zitat oben).

2.2.2 Analyse des Brekerschen Normkörpers in Pose: Politik des Körpers

2.2.2.1 Bodycrossing und Cross-Posing: 3 Blätter als recycelnde Analyse von Brekerskulpturansichten.

Durch ein zusätzliches Bildexperiment wird die Konventionalität geschlechtergebundener Körpersprache deutlich (vgl. 3 Blätter im Anhang): Ich nenne dieses Verfahren **Cross-Posing** in Anlehnung an **Cross-Dressing**, welches den Wechsel von Männer-Frauenkleidern bedeutet und seit Anfang der 20er Jahre (siehe Duchamps' Figur „*Rose Selavy*“), seit kurzem auch wieder auf so genannten queer-parties en vogue ist. In den 2 vorliegenden Breker-Kreuzungen wird die Haltung des Mannes auf den gegenüberliegenden Frauenkörper übertragen und umgekehrt. Besonders eklatant sind die Ergebnisse bei der Übertragung der Haltung des männlichen „*Verwundeten*“ (o.D.) von Breker auf die Figur der weiblichen „*Knienden*“ (1942): der Mann wirkt nun „devot“, die Frau „bäuerlich“. Eine weitere Kreuzung wurde durchgeführt mit Brekers männlicher „*Bereitschaft*“ (1939) mit der weiblichen Skulptur „*Anmut*“ (o.D.). Hier wird deutlich, dass die nun mit Schwert versehene Frau den kunsthistorisch gebildeten Betrachter sofort nach einer zuordbaren griechischen Mythologie suchen lässt (Amazonen o.ä.); während dem Mann ein Schwert als „natürliches“ Assecoire jenseits von Mythologie zugebilligt wird, wird der Frau dieses für sie „außergewöhnliche“ Beiwerk nur über mythologische Vermittlung, also mittelbar bewilligt. Die männliche „*Bereitschaft*“ Brekers erhält in der Zeichnung des Cross-Posing den vollen Kontrapost, also auch die Schrägstellung des Beckens „zurück“. Tatsächlich erhält die Gesamtfigur nun einen fließenden, arabischen Charakter ohne jeden Zwang. Nun wird jedoch ein Widerspruch zwischen Muskelpanzermassen und grazil-tänzerischer Haltung offensichtlich. Ein drittes Blatt wagt eine komplette Dissoziation aller Körperglieder mit ihrer indexikalischen Ausrichtung und deren Rekombination („**Bodycrossing**“): Hier nun wird ersichtlich, wie syntaktisch, aufeinander aufbauend die Stellung der Körperglieder zueinander ist. Wie ein Satz, dessen Subjekt-Prädikat-Objekt-Folge durch willkürliche Rekombination unverständlich wird, so ist hier das zergliederte Pathos der Posen lächerlich „stammelnd“ geworden.

2.2.2.2 Simone de Beauvoirs' These von Immanenz der Frauenrolle und Transzendenz der Männerrolle

Brekers Frauenfiguren, die allein schon in ihrem Anteil am Gesamtwerk unterrepräsentiert sind, sind durch autoreferentielle Haltungen und Gesten gekennzeichnet. Dieses kommt der Beauvoirschen „**Immanenz**“ als gesellschaftlicher Frauenrolle gleich. Männer dagegen sind sowohl durch in die Ferne schweifende Blicke als auch raumgreifende Posen deckungsgleich mit der gesellschaftlichen Männerrolle, die eigentlich Aufgabe eines jeden Subjekts wäre und die

Beauvoir in Anlehnung an Sartres „*Transzendenz des Egos*“ als „**Transzendenz**“ bezeichnet (Anm. 60). Die Breker-Frauengestalten drücken dieses In-Sich-Gefangen-Sein nicht zuletzt durch den Kontrast mit den Männerskulpturen aus.

Wolbert unterstreicht bezüglich *Genderrolle der Frau* in der NS-Plastik ihren „*Gefäß*“-Charakter mit „*erotischen Versprechungen*“ (Anm. 61).

2.2.2.3 Axel Hübler zur Bedeutung Non-Verbaler Kommunikation des Körpers.

Gemäß A. Hübler gehen in der menschlichen Kommunikation 65% „*auf das Konto des Nonverbalen*“ (Hübler 2001, S.11) und er unterscheidet sieben diesbezügliche Felder:

„1) *Körperbewegung (Gesten bzw. Posen, Mimik, Blickverhalten, Körperhaltungen als Standbild einer Bewegung)* 2) *physische Eigenschaften (Körpergröße, Gewicht, Aussehen etc.)* 3) *Berührungsverhalten (Handschlag o.ä.)* 4) *Parasprache (Stimmqualitäten und Vokalisationen)* 5) *Proxemik (räumliches Verhalten)* 6) *Artefakte* 7) *situationsabhängige Faktoren (private oder öffentliche Räume)*“ (ebd. S.12f.).

Brekers' Werke werden v.a. im Hinblick auf Körperbewegung untersucht, auf die von Imdahl festgestellten „*Posen*“; diese sind streng genommen Abbilder (Ikonen) echter Gesten (Indizes). Mimik und Blickverhalten sowie Körperhaltung sind stark proxemisch-abwehrend gestaltet. In der Formung des Mundes zum Schrei bei „*Kameraden*“ gibt es sogar parasprachliche Allusion. Artefakte sind Accessoires wie z.B. Brekers' Schwerter und wallende Gewänder und seine zeittypischen Frisuren der Zeit um 1940, die der „*Klassizität*“ einen Bruch zufügen. Die Accessoires sind wiederum stark mit öffentlichen Raum verknüpft: Schwert, Schild usw.. Es scheint, als ob eine Amalgamierung der unterschiedlichen Bereiche des Nonverbalen zu einer Wirkungsmächtigkeit führen sollte. Unter Varianten in der Gestik fasst Hübler auch „*Genderlekte*“ (ebd. S. 35), die wie bereits erwähnt, eindeutig in Transzendenz des Mannes und Immanenz der Frau gemäß Beauvoir aufgeteilt sind.

Die Transzendierung von gestaltlosem (u.U. mit Ängsten empfundenem) Grund (Masse) über Volkskörper zu Figur (Führer) ist eine Scheinidentität von Figur und Grund. Eine Art Identität von Figur-Grund liegt vor im Homunculus: Simultaneität von außen und innen sowie Durchsichtigkeit der Körperlinien, also eine Aufhebung der Grenze zwischen Figur und Grund, die sich öffnet auf das, was Merleau-Ponty „*intermonde*“ nannte: die Überlagerung verschiedener Körperbewußtseine in der Produktwelt zwischen den physiologischen Körpern.

Aber natürlich sind die aufgezählten politischen Aspekte von Zwangspose über Gender bis Emblematisierung nicht dezidiert, sondern zumeist non-verbal und prädiskursiv-performativ und daher auch nie völlig eindeutig. Aber gerade diese Unschärfe ermöglicht eine Bündelung unterschiedlicher Rezipienten im Sinne Haugs, wie es eine eindeutige, platte Propaganda nur schwer erreichen könnte. Affektiv unterschwelliges Wirken ist wohl effektiver als politisches Instrument.

Performanz kennzeichnet hier die äußernde Herstellung von Bedeutungsschwangerheit. Die drei genannten Politiken (der Symbole beim Adler, des Körpers bei Breker, der Repräsentation bei den Lagerdarstellungen) stehen in Beziehung: Repräsentation ist fiktive Voraussetzung für Etatismus, Körperpolitik die faktische Konsequenz aus beidem.

2.2.3 Analyse des üblicherweise verwendeten und erwarteten aber hier entzogenen KZ-Lagerbildmaterials im Vergleich zum hier verwendeten.

2.2.3.1 Politik der Repräsentation (Dokumentarismus) versus Essayismus.

Repräsentationen von Holocaust enden wie gezeigt zumeist als Fortführungen eines Figur-Grund-Schemas bzw. von NS-Perspektiven der Vermassung, in stummen ortbezug- und zeitbezuglosen – weil unbeschrifteten und abgenutzten- Bildern. Häufig wird sogar von „*Kunst des Holocaust*“ eine eindeutige Ikonografie von Stacheldraht und Leichen gefordert.

Einen anderen Weg findet man dagegen bei **Alain Resnais' Film „Nuit et Brouillard“** (1955) in Form einer bildlichen Doppel-Repräsentation (historische Aufnahmen aus der NS-Zeit in schwarz-weiß, Aufnahmen der Lager kurz vor der Fertigstellung des Filmes in Farbe), die durch eine Stimme aus dem Off als Repräsentation in Frage gestellt wird. Der Film arbeitet wie die Autobahnschilderserie aus „*schemenata*“ mit einem deutlichen semantischen Auseinanderfallen von *pictura* und *subscriptio*, die hier als Stimme aus dem Off erscheint: Der Kommentar zu den Bildern, geschrieben von Jean Cayrol, der selbst KZ-Lagerinsasse in Mauthausen gewesen war, leugnet die Repräsentierbarkeit des Geschehenen durch Bilder und selbst durch Sprache.

P. Lopate nennt den Film daher auch einen „*antidocumentary*“, der nur noch den Ausweg lasse, einen eigenen „*essay*“ zu verfassen (Anm. 62). Hiermit ist also der Modus des **dokumentarischen Sprechens** berührt: Sprechen, das sich als Wiedergabe authentischen Materials/ Fakten ausgibt, es aber aufgrund von Ausschnittsprinzip, Sequenzprinzip (Induktion) und Perspektivierungen, Kommentaren, Untermalungen etc. nie sein kann (vgl. B. Wemmers' Arbeiten zum 'Dokumentarismus'). „*Essay*“ meint: eine offene Form, die sich ihrer Offenheit, Unabschließbarkeit und Subjektivität bewusst ist (im deutschen Akademismus über die Jahrhunderte hinweg eher

unbeliebt). Genau dasselbe gilt auch für die Autobahnschilder-Serie: das zu erstellende **Bilderquellenverzeichnis** ist je neu, subjektiv und unabschließbar, also „*essayistisch*“.

Heutige Gestaltbildungen als Repräsentationen des eigentlich unrepräsentierbaren Holocaust verlaufen analog wenn nicht sogar in Anschluss zu der Verortung, Verzeitung und Vermassung der damaligen NS-Lagerrealität und damit verbundenen NS-Visualisierungen, „*Räumen materialisierter Sichtbarkeit*“ (Foucault).

Ausweg scheint mit also **De-Repräsentation** zu sein: Das mit einem allgemein eher unbekannten „*GmbH*“-Namen als eher mit Privatwirtschaft Verbundenem angegebene Zu-Repräsentierende in der *Subscriptio* kann schwerlich mit Landschaftsbildern noch dazu in einem Schilderframing der Öffentlichkeit bebildert werden. Eine **Nichtkonsistenz des Bildes** aus den divergierenden Elementen *pictura*, *subscriptio* und *framing* entsteht. Indem scheinbar intimes *pictura* (*topoi* wie „*Einfamilienhaus*“, „*Anglersee*“) mit öffentlichem *framing* (Autobahnschild) sowie Privatwirtschaftlichkeit der *subscriptio* „*GmbH*“ kollidieren, fällt das Gesamte, das Emblem auseinander, nur am Ende der Grafik-Reihe sind durch - im kulturellen Gedächtnis verankerte- Ortsnamen (Antonimasien als Uneigentlichem Sprechen) **Spuren** des kulturellen Gedächtnis von Holocaust gesetzt, eine **Absenz** also, die als einzig dem Gegenstand adäquat erscheint. Der Gegenpart zur Nicht-Repräsentation der Grafiken ist das (ausufernde) Bilderquellenverzeichnis als Bildbeschriftung im Benjaminschen Sinne (s.U., hier im Anhang), das es anzufangen bzw. weiter zu schreiben gilt durch den jeweiligen Rezipienten. Letztlich ist also aus den drei Bühlerschen Zeichenfunktionen (Darstellung, Ausdruck, Appell) durch den Wegfall von 'Darstellung' (De-Repräsentation) und 'Ausdruck' („Autobahnschild“, als öffentliche Kommunikation drängt diesen Aspekt in den Hintergrund) der 'Appell' geblieben, die **Leerstelle** der Nicht-Repräsentation, des Nicht-Verstehens zu besetzen.

Sicher ergibt sich bei dieser Grafikserie der Autobahnschilder mit stark abstrahierten Landschaften u.ä. und der *subscriptio* „*Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH ...*“ ein gewisses Zuordnungsproblem zu der Kategorie „*Ikon*“:

Der eigentliche Gegenstand der Serie sind ja die KZ-Lager, in denen die Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH, eine SS-eigene Firma, die Arbeitskraft der Häftlinge ausbeutete und den Tod durch Arbeit vorantrieb. Die nahezu zu „*Ikonen*“ erhobenen Lagerfotos sind jedoch entzogen und stattdessen unbekannte, visuell **nicht evidente Landschaftsbilder** mit der für die meisten uneinordbaren Bildunterschrift eines GmbH-Namens versehen. Hier scheitert das Prinzip der bildlichen Repräsentation und der eigentliche Gegenstand des Bildes wird das Nichtwissen über diese „(Deutschland) **GmbH**“, einer Gesellschaft mit wahrlich beschränkter Haftung, und das

Erkennen des Prinzips der visuellen Evidenz von Lagerbildern heute: man nimmt in ihrer Betrachtung die Position derjenigen ein, die die Lager befreiten bzw. die, die sie verwalteten...

Die **Antonomasie** „Auschwitz“ als Uneigentliche Redeweise, die die „Sache durch einen ihrer allseits bekannten Repräsentanten“ ersetzt (Spörl 2004, S.100), ist auch eine Gestaltbildung, die zu psychischer Externalisierung bei Deutschen führen mag: nicht hier, sondern dort in Polen wäre es geschehen, die vorangegangene Vogelfreimachung der Opfer als Vorstufe zum Holocaust kann somit ausgeblendet werden.

Man kann also zusammenfassen: Das worauf eigentlich fokussiert wird, bleibt zunächst unsichtbar, die subscriptio passt zunächst noch nicht einmal mit dem Landschaftsbild („Ikon“, z.B. „Teichbild“) zusammen. Erst allmählich tauchen Schlüsselnamen wie Mauthausen auf, aber selbst da wird Lagerikonografie vermieden. Es kommt also zu einer **zweifachen Divergenz**: **Bildunterschriften divergieren mit dem Bild, das Bild wiederum divergiert mit der Bilderwartung.**

Die Lagerarchitektur kann als ein Ikon aufgefasst werden, also etwas, das zu dem, was es bezeichnet in dem Verhältnis der Ähnlichkeit, der Abbildung steht. Das Bezeichnete ist hier eine Art Dreigliedrigkeit des Lagerwesens: der Vermassung, der Verzeitung (von Frühmorgenappell bis Abendappell), der Verortung (an ganz bestimmte erlaubte und unerlaubte Zonen). Hier handelt es sich um den weiteren Ikon-Begriff des Aristoteles, der auch epistemologisch-metaphorische Qualitäten aufweist (vgl. Sebeok, S.25). So kann z.B. die Rampe des KZ Neuengamme als „Versinnbildlichung“ der Verzeitung gesehen werden, Absperrungen als Verortung, Vermassung durch die Reihung von Architektur-Elementen, wie Baracken (siehe DESt Groß-Raming, hier aber nur als durchsichtige Gittermodelle!), aber auch Fensterreihen, die unbewusst für gereimte Ausblicke stehen (eine Fensterform des Barock, „occuli“ verweist direkt im Namen auf diese nonverbale „körpersprachliche“ Qualität von Architektur). (Die Typologie des Einfamilienhaus als Selbstindividuation wird ad absurdum geführt im Bild zum Lager Natzweiler: das abgebildete Haus ist eine Gaskammer.) Auf einer Ebene nonverbaler Kommunikation vermag also Lagerarchitektur Lagerwesen zu versinnbildlichen, zu einem Ikon zu verdichten und für die Nachwelt zu erhalten. In der Grafikserie werden dem Betrachter jedoch zumeist diese altbekannten Lagerikonen entzogen, wodurch es zu umgekehrten Vorgängen zu Verortung, Verzeitung und Vermassung kommt:

- a) Die Vorstellung von Holocaust wird **entortet**, da der Anglersee (der früher eine Tongrube war, Ort des Totschindens) neutral, allerweltschaft erscheint, er könnte überall sein.
- b) Holocaustvisualisierung wird dadurch auch gewissermaßen **entzeitet**, da etwas nicht mehr ortsgebundenes auch keine innere Zeitlogik mehr besitzt. Eine Straße, ein Weg, also eine

genaue Abfolge von Markierungen ist immer auch eine sinnbildliche Verzeitung. Das Fehlen dieser Markierungen im Raum führt zu einem Fehlen linearisierter Zeit (wie es z.B. die Autobahn im Extremfall darstellt).

- c) Das Entziehen der allgemein üblichen Lager-Fotos wirkt der in ihnen inhärenten Vermassung, der Festschreibung eines Täter-Opfer-Verhältnisses im Sinne Barthes (siehe Steyerl, S.) entgegen. Eine Re-Individualisierung der Opfer kann natürlich nicht erreicht werden, aber gerade durch das Unterstreichen der Nichtsichtbarmachbarkeit wird das Recht auf Individualität eines jeden Opfers eher unterstrichen als durch Fotos von Leichenbergen. Dieser Nichterfüllung von Bilderwartung entspricht das Ausbleiben von erschöpfender Sinndeutung des Emblems „Deutsche Erd- und Steinwerke-GmbH“: es sind Autobahndenkmalsschilder nicht zuletzt des Nichtwissens um noch unbekannte aber je neu zu erschließende Prozesse und Orte des Holocaust.

Es handelt sich bei den „Autobahnschildern“ im weitesten Sinne um ein Emblem, eine Verbindung von Schrift und Bild. Dazu kommt die Darstellungskonvention, das framing der braun-weißen Denkmal- und Sehenswürdigkeitsschilder an Autobahnen in der BRD. Zu dem Charakter des Emblems kommt also noch der Gebrauchskontext „Autobahn“: Die Schilder sollen den Vorbeifahrenden zeigen, wo sie sich befinden bzw. was sie sehen könnten, würden sie denn abfahren, was aber nur im Fall des seltenen „Lustwandels“ wohl geschieht. Sprich: Der Gebrauchszusammenhang dieses Autobahnschildtyps ist das angedeutete Besinnen aufs Sinnliche in der entsinnlichten Teleologie der Autobahn. (Anm. 63).

Nicht zuletzt der Selbstmord vieler NS-Opfer nach 1945 beweist das zeitliche Hinausreichen des Holocaust über 1945 hinaus. Ein Großteil wurde zudem nicht in Lagern umgebracht, sondern in freier Natur. Eine Entzeitung und Entortung der Vorstellungsbilder von Holocaust scheint daher angebracht. Statt der Abnutzung der immer wieder gezeigten und quasi zu Ikonen des Holocaust gewordenen Fotos des Holocaust empfiehlt Steyerl eine Lösung des Entzugs der Foto-Ikonen der Lager ausgeführt von der Künstlerinnengruppe *Klub Zwei*, Bulgarien (Anm. 64).

2.2.4 Eigene Theorie allgemeiner übergreifender NS-Kategorien.

Im weiteren Theoriekontext von Figur-Grund-Verhältnissen in der Gesamtheit der NS-Visualisierungen könnte man den Lager-Figurbildungen von Verortung, Verzeitung und Vermassung der Opfer Folien entgegengesetzter NS-Inszenierungen als Grund unterlegen, die das Gegenteil für den Part des NS-Systems suggerieren soll.

2.2.4.1 Verzeitlichung und Entzeitlichung.

Eine Entzeitlichung findet bei Breker statt im Beharren auf als „ewig“ apostrophierten Werten: die „*schöne Leiche*“ als Ausdruck eines Unsterblichkeitsphantasmas (s.O.) sowie „*Klassizität*“ als oberflächliche Markierung eines Werkes mit dem Label „*unantastbar-klassisch*“. Dieser Entzeitlichung steht eine totale Verzeitlichung der zur Formung abgestellten Massen gegenüber, nicht zuletzt in den Lagern.

Eine Entzeitlichung findet auch in der konstanten NS-Liturgie statt: „*Wie in jeder Religion drückt sich das theologische System in der Liturgie aus: in Feiern, Riten und Symbolen, die in einer ewig sich wandelnden Welt konstant bleiben. Der Nationalsozialismus stellt zweifellos den Höhepunkt der Anwendung der 'neuen Politik' dar.*“ (Mosse 1976, S.28) (Anm. 65).

In der Zeit nach 1945 wurde dem NS auch eine feste zeitliche Gestalt („*Die 12 Jahre des tausendjährigen Reiches*“) gegeben, die jedoch mit den Fakten divergiert: Oskar Schlemmers Wandgemälde in Weimar wurde schon vor 1933 von nationalsozialistischen Machthabern zerstört, Celan beging Selbstmord nach 1945 usw..

Hans Mommsen stellt eine Verbindung her zwischen der klaren **Verzeitlichung** 1933-1945 und der **Personalisierung** Hitlers als „*Endursache des Geschehens*“ (Anm. 66).

Weibel (1994, S.7) sieht einen Zusammenhang zwischen dem Verschwinden der Ferne und seinem Entwurf einer „*Ästhetik der Absenz*“: „*Das 'Verschwinden der Ferne' bewirkte den Kollaps von Raum und Zeit und brachte ein Bewusstsein der Absenz hervor.*“

Der **Verzeitlichung** im Lager und auch in anderen Institutionen wie den Massenorganisationen, dem Drill und der Dressur, die gemäß Foucault den Zugriff durch den Körper auf die Seele darstellt, dieser Figur der Verzeitung steht der **Entzeitlichung** des NS gegenüber: „*1000 jähriges Reich*“, „*ewige*“ Tradition und ewiges „*Naturrecht*“, „*griechisch-arischer Typus*“, „*Eingehen in die Ewigkeit durch Vaterlandsdienst*“ usw.. Diese Antipoden stehen zueinander wiederum in einer Art Figur-Grund-Verhältnis: Der unabschließbare Zeitgrund gegen den verzeiteten, sterblichen Körper des Einzelnen.

2.2.4.2 Verortung und Entortung.

Der **Verortung** der Opfer kann die **Entortung** durch den faschistischen Geschwindigkeitskult entgegengesetzt werden. Im Jahr 1932 war die Inszenierung eines Propaganda-Rundflugs, einer **Omnipräsenz** Hitlers durch deutsche Städte erfolgt. Schon im Jahr der Machtergreifung kommt es zu ersten Gedanken eines neuen Sportwagens, die dann zum „Silberpfeil“-Rennwagen führen. Im Weiteren werden Massenmedien geschaffen (Fernsehen: „*Einheitsempfänger*“) bzw. gefördert (Radio: „*Volksempfänger*“), die nicht nur einen Sendesaal mit Empfängern verbindet: es gibt auch

mobile Sendestationen, es werden also variable Sende-Orte mit variablen Empfangsorten verbunden. Die Autobahn wiederum kann als Medium gedeutet werden; nicht nur gedacht als ein „Denkmal der Arbeit“ sondern auch als Versinnbildlichung des raumgreifenden Gestaltungswillen des NS, der die Körper und die Landschaft formt, entortet und so omnipräsent ist. Alle Medien bilden einen Medienverbund auf der Ebene der Omnipräsenz. Die Medien reflektieren einander: Eine Zeitschrift existiert allein für den Autobahnbau, Autobahneröffnungen werden massenmedial inszeniert usw..

Der omnipräsente NS-Machtparapparat ist gewissermaßen der Grund zu Figuren, die sich auf ihm abspielen und deren Ort, Zeit und Rolle genau zugewiesen ist. Hier also ist eine Rollenverteilung Figur-Grund vorgenommen: Ist der Normkörper die Figur und alles Abweichende, „*Hässliche*“, „*Entstaltete*“ in der Gänze seiner vielgestaltigen Amorphität der mitzudenkende Grund zu dieser Figur, so ist hier der NS das Ungreifbare weil Wirkende, das die Figur des Lagerwesens hervorbringt, das zusammengefaßte Ausgesonderte, das gebannte „*Andere*“. Diese Omnipräsenz des NS wiederum wird gleichgesetzt mit der Volksgemeinschaft. Es kommt also auf der Ebene des Eigentlichen Sprechens zu einer Entortung und Entzeitung, die dann auf der metaphorischen Ebene des Uneigentlichen Sprechens wieder in die Figur symbolisierter Volksgemeinschaft überführt wird. NS-Bildsynthesen sind also zweiphasig: Auf eine Auflösung folgt eine Figuration.

2.2.4.3 Veräußerlichung („Muskelpanzer“) und Verinnerlichung („Deutsche Innerlichkeit“).

Die Breker-Figuren stellen eine Veräußerlichung innerhalb von Menschenbildern dar, insofern sie Zwangsposen (s. Imdahl) installieren. Auch die stilisierte Idolhaftigkeit („Body-Building“) ist nicht eine ganzheitliche Schau auf Mensch-Sein. Man könnte annehmen, dass die vielfach festgestellte „Deutsche Innerlichkeit“ infolge der Karlsbader Beschlüsse (aber auch im Zeitraum 1930-1960) zu einer Veräußerlichung politischen Lebens in Symbole, Rituale und Mythen und veräußerlichten Menschenbildern geführt hat. Beides könnte komplementär sein.

Der sensorische Homunculus dagegen stellt eine „*Umkehrung der Perspektive*“ dar, nicht allein durch eine Verinnerlichung hin aufs Sinnliche, sondern v.a. auch durch Simultaneität Außen-Innen.

2.2.4.4 Personalisierung und Entpersonalisierung bzw. Vermassung.

Der **Vermassung** der vielen aus- und eingeschlossenen der Volksgemeinschaft, die wiederum von einem Grund zur Figur des Volkskörpers umgewandelt wird, die Ausgeschlossenen dagegen zur Metonymie-Figur „*das Lager*“, diese Vermassung steht der **Personifizierung**, also einer Figur des

„Führers“ gegenüber, die aber wiederum dem „Leviathan“ gleich die Masse der Eingeschlossenen in sich aufnimmt. Es kommt also zu einer Schein-Identität von Figur und Grund aufgrund von Zusammenfassungs- und Symbolisierungsprozessen der Bildsynthesen, der Artikulationsketten. Alkemeyer (1996, S. 492) beschreibt die NS-Pädagogik in ihrer Zweigerichtetheit (Figur-Grund): „Die NS-Pädagogik intendierte keineswegs nur eine Auslöschung der Person in Gemeinschaftsritualen, sondern auch eine besondere Persönlichkeitsformung durch ‘Auslese’“. Gamper (2006, S. 327) spricht von **Verkörperung** und **Entkörperung** als einander komplementär (Anm. 67).

Personifizierung, zumeist einhergehend mit Emotionalisierung und Polarisierung, ist eine Visualisierung, die Geschichte als solche greifbarer Gestalten zu sehen gibt, als von Daten, Orten und Einzelpersonen bestimmt. Es handelt sich also um eine gestaltbildnerische Visualisierung von Geschichte, die Wesentliches in den Schatten verdrängt. Ein Beispiel für solch mythologische, personifizierte Geschichtsschreibung ist das Foto des Tages von Potsdam, der visuell eine Staffelfstabübergabe Wilhelminismus-Hitlerismus suggeriert. Eine einfache und effektive Gegenstrategie wäre es nun, diese „Überpersonen“ zu entpersonalisieren (Abb.9).

2.2.4.5 Vergenderung und Entgenderung: Vermännlichter Germane und effeminierter Jude.

Die A.G. Gender-Killer spricht im Zusammenhang der Bildkonstruktionen vom „Jüdischen“ vor und im NS von einer **Umkehr der üblichen Genderrollen** als Komplement der Entwürfe von Germanen auf Brekersche Art: „Der gestählte, kampfbereite Männerkörper, die schlichte bodenständige Mutterfigur - klare eindeutige Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit waren ein zentrales Merkmal der nationalsozialistischen Vorstellung vom ‘Arischen’. Die antisemitischen Bilder des ‘Jüdischen’ dagegen waren **vielgestaltig**: Sie reichten vom effeminierten jüdischen Mann bis zum jüdischen Vergewaltiger und Mädchenhändler, von der schönen Jüdin bis zum jüdischen Mannweib.“ (AG Gender-Killer 2005, S.9).(Anm. 68).

Auch dieses Autorenkollektiv spricht von einer Entsinnlichung der Körperkonstruktion des „Ariers“: „Sinnlichkeit wurde daher zum Anderen dieses Körpers, etwas, das er nicht kennen noch spüren durfte, da sie die absolute Kontrolle über ihn gefährdete – der Körperpanzer wurde zur Antwort auf diese Gefahr.“ (ebd. S. 27).

Susan Sontag schreibt über Brekers Frauenfiguren, sie gleichen „Bildern in Gesundheitsmagazinen für Männer: Pinups, ebenso strikt asexuell wie im (technischen Sinne) pornographisch- sie haben die Perfektion der Phantasie an sich.“ (Fascinating Fascism, in: New York of Books, 6. Februar 1975, zitiert nach Conrades 2006, S. 176).

2.2.4.6 „Klassizität“ und Manierismus bei Breker: „Klassizität“ als Beschwörung eines „griechisch-arischen“ Mythos.

Seit den olympischen Spielen 1936 war das Konzept der „**Klassizität**“ gegenüber völkischen Konzepten vorrangig; Alkemeyer sieht bereits in Coubertins Konzepten neuer olympischer Spiele das Konzept eines „Gesamtkunstwerks“, „das Simulacrum einer griechischen Welt (...): einen nach Maßgabe klassischer ästhetischer Kategorien vollständig geordneten Raum.“ (Alkemeyer 1996, S.495). Gerade diese Totalität korrespondiert mit dem Begriff des **Medienverbunds**, der nicht zuletzt durch das einheitliche Framing eines „klassizistenden“ Gestaltens der Kommunikate erreicht wird.

Wolbert (1982, S.31) schreibt zu der Frage von „Klassizismus“ und „Klassik“ im Werk Brekers: „Der Klassizismus als eine endliche Kunst einer terminierten Epoche konnte als Vorbild dem Ewigkeitsanspruch der NS-Ästhetik nicht gerecht werden. Die „Klassik“ schlechthin als ein epochal nicht determiniertes, ewig-gültiges Prinzip wollte man für die eigenen Kunstbemühungen adaptieren.“ Er spricht auch von „**Klassik als Topos des Unantastbaren**“ (ebd. S.33).

Im Weiteren differenziert Wolbert die Begriffe hin zu der Abstraktion „**Klassizität**“ (Anm. 69). Diese „**Klassizität**“ bezeichnet Wolbert als „das altbekannte Hoheits- und Pathosprogramm“ (ebd. S. 83). Die „**Bündelung**“ (fascio) eigentlich unvereinbarer Aspekte wie ‘griechisch’ und ‘germanisch’, im Sinne Haugs als ein faschistisches Instrument, um größere Angesprochenheit beim differenzierten Publikum zu erzeugen, Bildungsbürgertum wie ‘Völkische’, ist einem Rosenberg kein Problem (Anm. 70).

G.F. Hegels’ Auffassung vom klassischen Ideal widerspricht die Gezwungenheit Brekerscher Posen (Anm. 71). Wolbert kritisiert daher die NS-Plastik: „Die forcierte Aufrüstung der NS-Gestalten mit starrender Muskulatur bzw. fruchtversprechendem Sex Appeal, die Bedeutungsanreicherung der Figuren mittels Attributen und personifizierender Thematik, durch die sie zu ‘Kündern’ übergeordneter Prinzipien werden sollten, dazu der Einsatz so ziemlich aller dem klassischen Ideal widersprechenden affektiven Entäußerungen, all dies ließ die dezidierte programmatische Aneignung und ideologische Ausbeutung des Klassischen zu leerer Rhetorik werden.“ (Wolbert 1982, S. 135).

Schließlich sieht Wolbert schon im 19. Jahrhundert eine imperialistische Umdeutung der Klassik als Herrschaftlegitimation (Anm. 72).

Auch in den Kontext der „antizipierten Retrospektion“ des NS gehört seine Klassik-Adaption: Hitler sagte schon 1933: „Selbst wenn ein Volk erlischt und die Menschen schweigen, werden dann die Steine reden.“ (Hitlers’ “Kulturrede“ 1933, zitiert nach Wolbert 1982, S. 240). Wolbert fasst zur NS-Adaption der Klassik zusammen: „Die Schönheit, welche ursprünglich als eine

humanistisch positive Bestimmung in der idealen Nacktheit zur sinnlichen Anschauung kam, hatte nun allein die Funktion, das durch sie als hässlich relativierte Leben zu negieren.“ (Wolbert 1982, S. 241). Auch die von ihm festgestellte ornamentale Ordnung dissoziierter Körperteile steht der Ästhetik der Antike entgegen (Anm. 73).

Er spricht auch von einem „*Dilettantismus*“, der durch das Erfüllen zu vieler Aufgaben in einer Plastik, sichtbar wird (Anm. 74). Zum halben Kontrapost vermerkt Wolbert, dass dieser schon seit der Renaissance für Unbeugsamkeit stehe (Anm. 75).

Das Ideal sei stets entindividualisiert, eine „*Abwendung vom Relativischen*“ (Anm. 76).

„*Stil*“ wird bei Breker symbolisch gebraucht, nicht allein formal, zur Synthese eines „griechisch-arischen“ Mythos. Als Zitat ist es Rückbezug zu einem akzeptierten Kanon, zum Griechischen, das aber ja in sich mal als *‘Sparta’*, mal als *‘Athen’* gedeutet werden kann. Auch hier zeigt sich die Bündelungstechnik des NS-Marketings: Rückbezug auf eine „große“ Vergangenheit, die aber in sich nicht konsistent ist und daher die nötige **Unschärfe** hat, um nach Belieben wechselnde politische Inhalte zu transportieren bzw. ein nicht konsistentes Publikum prädiskursiv anzusprechen: Allein Prädiskursives vermag für verschiedene Adressaten verschieden ausdeutbar zu sein und so Individuen zu einer scheinbaren „Empfindungseinheit“ zu bringen. Da aber Breker zum Narrativen bzw. Dramatischen-Performativen tendiert, reicht reine „*Klassizität*“ nicht aus: Manieristische Elemente der Hypertrophierung, der Überformung treten hinzu: Die männlichen Figuren suchen mit Blicken den Raum ab nach Feinden (so in „*Bereitschaft*“), sind in ihren zwangvollen Posen (vgl. Imdahl) intrinsisch nach außen hin spannungsvoll orientiert, haben also eine weit über sich gehende proxemische Ausdehnung, Muskeln sind hypertrophiert, Köpfe relativ zum Restkörper verkleinert, verzerrte Mimik, halber und also verspannt wirkender Kontrapost, ornamental-verschlungene und expressiv wirkende Assecoires wie wallende, windgepeitschte Gewänder, Schlangen, zerklüftete unwirtlich-steinerne Umgebung („*Natur*“ als Raum der Bewährung. Das Maskenhafte der Breker-Werke (Abb.10 und 11), ein Schlüsselmotiv des Manierismus, findet sich auch bei **Adolfo Wildt** (1868-1931) wieder, Bildhauer auch unter Mussolini, der schon in den 1900er Jahren vergleichbare hybride, klassizistisch-manieristischen Werke schuf (Anfang der 1920er Jahre ein maskenhaftes, wulstig-manieriertes Kopf-Porträt Mussolinis von übergroßem Maßstab), Breker mag sein Werk 1933 als Stipendiat in Italien kennengelernt haben.

Nicht zuletzt sind Brekers Werke nicht nur Plastiken sondern vielmehr **Embleme**, da die Titel „*Bereitschaft*“ (1939) und „*Opfer*“ sowie „*Kameraden*“ eindeutig in einen kriegesischen Zeitkontext gestellt sind und auch so gelesen wurden, mit sogar wechselnden Subskriptionen des Emblems (Anm. 77). Das Entscheidende dieser Embleme also ist, dass ihre subscriptio als

Leerstelle bzw. beliebig erweiterbare Allegorie von der NS-Presse also stets, nach Tageserfordernissen neu aufgefüllt oder modifiziert werden konnte oder von Rezipienten zu füllen war, was natürlich nur auf der Ebene des Uneigentlichen Sprechens möglich ist. Darin zeigt sich wieder das Prinzip des Medienverbundes: Brekers Plastiken auf Fotos waren innerhalb eines Emblems pictura wechselnder politischer Subskriptionen ebenso wie das Wort „Europa“, das an „Klassizität“ gekoppelt werden konnte (Abb.12, Abb. 13). Das war natürlich umso mehr möglich, als die Skulpturen selbst Allegorien waren. Gerade Mischformen wie die Allegorie eignen sich zu propagandistischer Unschärfe-Bündelung im Sinne F.W. Haugs.

Die auswechselbare subscriptio in Zusammenhang mit der pictura des Emblems vermag alle Saiten kollektiver Identitäten zu bespielen: von „*Volk*“ bis zum Label „*Europa*“ (siehe Plakat von Abel 1941, das das „*fasischisch befreite Europa*“ inklusive Italiens und Griechenlands zeigt, Abb. 13). Die Haltungen der Körper sind oft kaum durchführbar, z.B. beim „*Rächer*“ (1941): das eine Bein von der Seite, das andere von vorne wie der Oberkörper (Abb. 14). Dieses führt zum Aspekt der natürlichen Haltung der griechischen Plastik (im Sinne Hegels) im Gegensatz zur erzwungenen Pose im Sinne Max Imdahls, aber auch zu Foucaults Begriffen der „*allure*“ und „*plastique*“ (Anm. 78). Die „Haltung“ der Skulpturen Brekers ist dagegen ein Raumgreifen, Herrschaftsgestus, eine Veräußerlichung nicht nur im Sinne eines Muskelpanzers, sondern auch ein Fehlen einer aus dem Inneren erwachsenden Haltung. Es handelt sich also um eine **doppelte Veräußerlichung**. Mit **‘Klassizität’** ist zudem mitunter auch Gender im Zeitkontext konnotiert worden: „*männlicher Klassizismus*“ und „*weibische Romantik*“ (Anm. 79).

2.2.4.7 Kontinuität des Symbolischen (Adler), des Idealtypisch-Ikonischen (Marketing der „Normalität“, „*Arischer Antifaschismus*“) und der Fordistischen Indexikalität (Massenmobilität) nach 1945: Kontinuität der Evidenzen. (Anm. 80)

„Da, wie Raul Hilberg einmal formuliert hat, der Holocaust in Deutschland Familiengschichte ist, stehen **‘Lexikon’** und **‘Album’** gleichsam nebeneinander im Wohnzimmerregal, und die Familienmitglieder haben die gemeinsame Aufgabe, die sich widersprechenden Inhalte beider Bücher in Deckung zu bringen. Diese Aufgabe wird meist dadurch gelöst, dass Eltern bzw. den Großeltern eine Rolle zugewiesen wird, die sie von dem ausnimmt, was im **‘Lexikon’** aufgelistet ist“ (Welzer 2002, S.10). Die Kontinuitäten sind im „*Album*“, im Visuell-Narrativen der oral history zu suchen; es gibt jedoch auch die „Alben“ der Massenmedien, wo -ohne Beschriftung- Fotos aus der Hand des NS-Regimes zirkulieren und Evidenzen produzieren.

Peter Reichel spricht von einer Kontinuität von ästhetischen Traditionen aufgrund von Faszination des NS (Anm. 81). Der Grund hierfür sieht er in einer Kette „politikferne Kulturreligion“ des Bürgertums im 19. Jahrhundert, die in eine „Ästhetisierung von Politik“ im NS münde, die auf einen „Fundus“ zurückgreife (Anm. 82).

Es wurden bisher drei Mythen –leider nicht nur- des NS, die mit Riten und Visualisierungen verbunden sind, herausgearbeitet: Der Mythos des Staates (Adler), der Mythos der Einheit von Leib und Seele durch Körperpraxis und Gene (v.a. Brekers „Bereitschaft“ und „Opfer“) sowie der Mythos der Repräsentation (Autobahnschilder).

Kontinuität von NS-Visualisierungen wird z.B. auch mittels der These von einem „**Arischen Antifaschismus**“, der neuesten Filmen über den NS attestiert wird, festgestellt (Anm. 83).

Ein Leit- oder Feindbild ist also fluides Agens, das je andere Ausprägungen füllen kann, fluid durch die in ihm wohnende Teleologie. Die Hermetik von Leit- und Feindbildern, ihre Unzerstörbarkeit aus letztendlicher Nichtwiederlegbarkeit, da Bilder sich durch sich selbst zu beweisen scheinen (vgl. Neil Postmans Bildtheorie Kap. 2.2.4.7), führt zu dem Spannungsfeld zwischen offenem und geschlossenem System als Entwürfe vom Menschen (siehe auch Bildtheorie Erwin Panofskys hierzu Kap. 2.2.4.7).

Alle drei Abteilungen des Werks *‘schemenata’* nehmen Bezug auf solche ab- und wiederauftauchenden Wunschbilder der Zeit **vor und nach** 1945:

- a) der **Adler** als „*Hoheitszeichen*“, als ein alle gesellschaftlichen Konflikte einebnendes suchendes Prinzip des Staates (Etatismus), als stets bleibender Fluchtpunkt der Identitätskonstruktion des Einzelnen wie der Gesellschaft, v.a. gegründet auf politischer Symboltheorie, aber auch Gendertheorie des Patriarchalen (siehe hierzu auch die 2 Schutzadler in der Reihe der 9).
- b) Die posierenden **Idole Brekers**; in den Genderrollen z.B. der Werbung konnte diese Idolatrie fortwirken über 1945 hinaus.
- c) Die **Autobahn** wiederum war die imposanteste historisch-bildhafte Kontinuität des NS in den 1950er Jahren: das Ideal der in der Massenmobilität zur Masse (wieder)vereinten *‘Nation’*, die sich bis in die verkehrsgerechte Umgestaltung, also das Gesicht der Städte auswirkte. Volkswagen und Volksautobahn. Fordismus statt NS-Pseudofordismus des uneingelösten „VW-Sparens“ der 1930er Jahre, das als unerfüllter Wunsch „weiter-schlummerte“ (Anm. 84).

Voigt sieht die Kontinuität der NS-Visualisierungen aufgrund von Kontinuität von Mythen, Ritualen und Symbolen: „*Mythen, Rituale und Symbole können also auch dazu führen, dass Probleme gar nicht erkannt oder falsch beurteilt und notwendige Lernprozesse verhindert werden.*

Die Auseinandersetzung mit der jüngsten Geschichte, vor allem mit dem Nationalsozialismus, liefert hierfür reiches Anschauungsmaterial.“ (Voigt 1989, S. 15).

2.2.4.8 Zu Medienverbund und Theorien des Bildes

Zuvörderst handelt es sich um einen sprachlich-bildlichen Medienverbund, ganz im Sinne des Foucaultsschen Diagramms aus miteinander korrelierenden, stets konstruierten Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten. Anders gesagt: Konnotierte und je veränderliche Texte waren Teil der damaligen Bildrezeption. Wie bereits gesagt sind die NS-Visualisierungen letztlich allesamt Embleme, deren erklärender Text (subscriptio) je nach staatlichem Bedarf bzw. individueller Zugangsweise aufgefüllt werden konnte. Für eine breitere Akzeptanz bedurfte es einer kulturellen Markierung des visuellen Materials mit altbekannten nationalen oder bildungsbürgerlichen Symbolen bzw. Quasi-Symbolen wie der „Klassizität“, die viele Kommunikate zu weiteren Einheiten zusammenfasste.

Auch W. Benjamin betont den „**Gesamtkunstwerk**“-Charakter faschistischer Politik (Pariser Brief, Emmerich S. 253). Die Massenmedien erlaubten eine scheinhafte Selbsterfahrung der Massen: „*Die fortgeschrittene technische Apparatur – man denke an die Verstärkung der menschlichen Stimme durchs Mikrophon, den Rundfunk, den Film und andere Techniken der Amplifizierung des ursprünglich Kleinen, ‘Menschgemäßen’ erlaubte es in bisher ungekannter Weise, Massen sich selbst scheinhaft erfahren und genießen zu lassen.*“ (Emmerich, S. 253).

Medienverbund entsteht aber auch z.B. durch die Markierung unterschiedlicher Kommunikate mit einem gleich bleibenden „Logo“ wie dem Reichsadler, aber auch durch das kommunikationsübergreifende Stilmittel der „Klassizität“ sowie Formungsprinzipien z.B. der Reihung in Architektur oder Menschenmassen o.ä., auch durch übergreifende Prinzipien der Entortung, sei es nun Volksempfänger oder Autobahn. Die Kommunikate haben ein Weichbild, das in das anderer übergreift. Die Klassizität erstreckt sich über den *‘römisch’* anmutenden Adler des NS wie über die Körperidole Brekers und das Prinzip der Reihung und Symmetrie in Menschenmassen oder der NS-Architektur, seien es nun Verwaltungsgebäude, Kasernen oder Lager. Aber auch die drei Politiken verknüpfen alles auf der Ebene der Konnotation: der Etatismus (nicht nur des Adlers) in der Körperpolitik (nicht nur der Brekerschen Körperidole) mit der Politik der metonymischen Repräsentation (nicht nur der Lager). Alkemeyer spricht im Zusammenhang mit den olympischen Spielen 1936 auch von „*Mehrdeutigkeit*“ durch mit „*Allusionen*“ verbundenen „*Evokationen*“, die erst in einem „*größeren Bezugsrahmen*“ verständlich wurden (Anm. 85).

Es gibt kritische Stimmen, die dem Bild an sich schon gegenaufklärerische Tendenzen attestieren:

N. Postman weist dem **Bild in Massenmedien** eine prä-diskursive Unwiderlegbarkeit zu (Anm. 86). Der sogenannte „**iconic turn**“ beschreibt zudem die Abwendung von Schriftlichem hin zu

massenmedialer Bildkultur in den letzten 80 Jahren. Mit **E. Panofsky** weist Schnell dem Bild eine „Verdichtung“ zu, das durch Symbol- Abbild- und Entwurfsqualität bestimmt ist, und daher unmittelbar wirkend auch unterschiedliche Funktionen wie Bannung, Identitätsstiftung und „Sich-Verlieren an ein Anderes“ (Schnell S. 21) erfüllen kann (Anm. 87).

H. Welzer vermerkt zur „Affektwirkung“ von Bildern: „*Bilder können affektiv noch bedeutsam sein, wenn sie kognitiv schon längst 'abgehakt' scheinen, weil form- und inhaltsästhetische Aspekte nicht auf derselben Ebene der Wahrnehmung angesiedelt sind und entsprechend auch nicht uno actu zu bearbeiten sind.*“ (Welzer 1995, S.190).

Schon auf der Ebene des Mediums 'Bild' selbst ist also eine Bündelung gegeben: **Multifunktionalität** bei gleichzeitiger Unmittelbarkeit der Wirkung. Die Bildproduktionen des NS überwiegen daher auch bei weitem die Textproduktion von ihrer Wichtigkeit her (Anm. 88).

Alkemeyer (1996) beschreibt die Pragmatik der NS-Zeit auch im Sinne eines NS-Medienverbunds, als ein „*geschlossenes System gegenseitiger Verstärkungen*“ (Anm.89). Alkemeyer spricht in diesem Zusammenhang auch von einem „*homogenen (Imaginations-) Raum*“ (Alkemeyer 1996, S. 498).

Welzer (2005) verweist auf eine „*Wechselrahmbbarkeit*“ von „Bild- und Assoziationsräumen“: Bildern können in der Erinnerungsmetamorphose umfunktionalisiert werden (Anm. 90). Der Grund für diese Bezugslosigkeit liegt eben gerade in dem Fluktuieren von Bildern in Massenmedien ohne Beschriftung; daher wird in 'schemenata' gar nicht erst visuelle Evidenz und Einordbarkeit in Holocaust erzeugt – das Bilderquellenverzeichnis liegt als Imperativ auf der fehlenden Evidenz.

Es lässt sich im NS nicht nur die Bündelung von Leitbildern gemäß Haug sondern auch eine antiaufklärerische performative Synergie von Medien und Symbolen und Mediensymbolen im NS feststellen:

- a) Eide als Sprechakte wie z.B. Treueschwüre an Fahne und damit gekoppelter Symbole sind in eine Mythos-Ritual-Symbol-Kette (vgl. Voigt oben) eingegliedert;
- b) Die Autobahn ist nicht nur Gegenstand weiterer Medialisierung in Form einer Zeitschrift nur für sie usw. sondern sie kann selber als Massenmediummetapher gedeutet werden: es wird eine Verbundenheit aller des Volkskörpers angestrebt, eine NS-Verkehrsgemeinschaft (Volkswagen) analog einer NS-Zuhörerschaft (Volksempfänger). Schütz/ Gruber (1996, S. 106) vermerken hierzu: „*Der Rundfunk war ganz ähnlich wie die Autobahn angelegt: ein flächendeckendes, die 'Volksgemeinschaft' zentralistisch integrierendes, mit den dezentralen Sendern zugleich Regionalität bedienendes, Landsmannschaftlichkeit vorspiegelndes Netz. Der 'Volksempfänger' ein Gegenstück zum 'Volkswagen'.*“

- c) Ständig gibt es Querverweise auf andere Massenmedien und ein Corporate Design, das die Oberflächen der Massenmedien analogisiert.

Dem Staat wird dabei quasi die Funktion der Horizontlinie des Fluchtpunktes, auf den sich das Bild der Identität hin ordnet zugewiesen. Der Etatismus ist die Konstruktionslinie, die alles und nichts aussagt, eine reine Teleologie, Ausgerichtetheit ohne Angabe des Orientierungspunktes. Das Bild vom Staat („Adler“) ist dem Bild vom Selbst dort parergonisch, wo Selbstentwürfe außerhalb von „Staat“ undenkbar geworden sind.

Erst eine kritische Bildtheorie führt zu unzähligen Fragen: wer hat wann wieso welchen Ausschnitt mit welcher Perspektive auf den Gegenstand gewählt und welche Modalität dabei verwandt, wie wurde es überliefert und wieso; wie sind alter gegen neuen Kontext der Bildverwendung zu setzen; welches ist das Positivum und welches das Negativum der Bildlichkeit: welche Bilder fehlen, welche sind als Gegenpol mitgedacht?

2.2.5 Zusammenfassung: Gestaltung und Enttaltung als einander bedingende Antipoden von NS-Evidenzkonstruktionen: Figur und Grund.

Voigt (1989, S. 21) sieht schon in der Werdung des (politischen) Menschen einen Zwang zur Figur-Grund-Bildung (Anm. 91).

Der Gestalt des „griechisch-arischen“ Körpers steht vor der Folie der Enttaltung der vielgestaltigen Gegnerschaft: von Freimaurern bis Bibelforscher, von blonden Juden bis blauäugigen Sinti, von Jazzhörenden bis „uneinordbar“ Kosmopolitischen, in „Geheimbünden“ Organisierten, körperlich angeblich Deformierten, den Sinnen haltlos-formlos hingegeben, im „*Blut verunreinigt*“ zu 1/8 , 1/4 oder gar 1/2. Es gab eine feste **Figur** des Ideals, aber nur wechselnde und unzählige groteske Karikaturen des überaus heterogenen **Grundes**. Zum Grund wurde der 'Andere' nicht zuletzt deshalb, weil er in die Nichtsichtbarkeit verbannt wurde: Bilder bekamen Bilderpraxen.

Die Adlersymbole sind in einer etatistischen Politik der Symbole zu verorten, die Brekerschen Körperdolindizes in einer Körperpolitik des NS, die hier bewusst vorenthaltene, weil NS-Ideologie prolongierende Ikonografie der Lager-Verfassung-Verortung-Verzeitung in Form von Stacheldraht, Baracken und Leichenbergen in einer Politik der Repräsentation, Ikon meint dabei: die ursprünglich vielfältigst indexikalisch wirksame Architektur wird zu einem Bild analogisiert, Bild in seinen wirkungsmächtigen überindexikalischen Dimensionen:

Repräsentation (von Masse), Entwurf (von endlos fortsetzbarer, serieller Technik) und Bannung (von Individualität als Bedrohung für den Täter), womit drei Kategorien des Bildes angesprochen

sind. Die Repräsentation ist eine Art 'self-fulfilling prophecy': sie setzt etwas an/ für die Stelle von etwas und tritt in ein formendes Wechselverhältnis mit dem Repräsentierten. Ebenso tat es das repräsentierende Körperidol Brekers, geformt anhand des olympischen Modells Gustav Stührk, das Menschen in Mimesis zu erreichen suchten. Auch hier zeigt sich 'fascio': weitverzweigte semiotische Wirkungsweisen werden zwecks Wirkungsmacht gebündelt zu einer Semiotik der NS-Politik: diese Politik der Semiotik des NS genügt sich häufig in reiner Zeichensetzung ohne weitergehende Realisierung, wie z.B. bei Massenkonsumbildern (Nichtauslieferung der ersparten VW u.a.). Repräsentanten, Zeichen werden Wahrnehmungsrealität. Wahrnehmung selbst wird zu technizistischen Zeichen massenkanalisiert: Volksempfänger, Autobahn, Einheitsempfänger (TV): **Das Medium selbst wird zur Nachricht** (über das in Massen scheinbar geeinte Volk).

R. Jochims sieht Bildästhetik und Handlungsanweisung aus konstruierter Sichtbarkeit als verbunden. Figur-Grund ist ihm gemäß indirekt an Herrschaft gebunden:

„Der anfangs besprochenen metanoetischen Bewusstseinsstruktur, der Teilung der Realität in Subjekt und Objekt, die überwunden werden muss, entspricht in der Malerei die Teilung der Realität in Figur und Grund.“ (Jochims 1975, S. 50).

Kracauer sieht den oben beschriebenen Prozess der Mythenbildung (vgl. Mythos-Ritus, Symbol als konservative Politik der Symbole - Voigt) an den Begriff des „Natürlichen“ gebunden (Anm. 92). 'Natürlich' ist an 'normal' und an damit verbundene bestimmte Handlungen geknüpft (vgl. Foucault: *„Daher ist in Foucaults Idiom évidence mit der Akzeptabilität einer Praktik verknüpft. Sie ist Teil dessen, was eine Machstrategie erträglich macht, trotz ihrer Schwierigkeiten.“* (Rajchman, S. 44 f.).

S. Kracauer bezieht Stellung gegen „Abstraktheit“ von „kapitalistischen Denken“, aber auch gegen die „falsche, mythologische Konkretheit (...), die in dem Organismus und der Gestalt das Ende erblickt“ (ebd. S.57). Er spricht damit Gestaltwahrnehmung als Quelle mythologischer Vernunftverweigerung an (Anm. 93). Er spricht auch von der „gestaltsprengenden Vernunft“ (S. 60), die aber im „ästhetischen Medium“ (ebd. S.60) und also nicht im „Massenornament“ tätig ist. „In“-Massen („Volksgemeinschaft“) und „out“-Massen (Lager) sind komplementär und beide schein-rational und mythologisch; was dem einen „Massenornament“ die „Sensationen“, also Momente der Enthebung aus dem Alltag (Entzeitung, Entortung, Repräsentation in der Führerpersönlichkeit) sind den anderen im Lager Verzeitung, Verortung, Vermassung ohne Repräsentation.

Visuelle Identität im Sinne Jochims', also die Aufhebung von Figur und Grund (Subjekt-Objekt) wird in „schemenata“ angestrebt durch: **Simultaneismus** des transparenten Zeichnens und des Homunculus: die zeichnerische Selbstdurchsichtigkeit und Homunculus-Darstellung, die eine

sensorische Selbstwahrnehmung auf eine Außenwahrnehmung von Körper projiziert, was auch eine Simultaneismus ist, die die Artikulationskette Körper-Vorbild-Gegenbild zerstört. Eng mit dieser visuellen Identität in Form eines Simultaneismus' zusammen hängt die **Ästhetik der Absenz**:

a) die **Autobahnschild-Grafiken** bestehen aus drei Elementen (pictura, subscriptio und framing als Autobahnschild), die bedeutungsmäßig **divergieren** und somit ein Nicht-Sprechen darstellen; ist einmal die Verbindung zum Holocaust durch den Betrachter hergestellt, so ist das pictura nicht ausreichend visuell evident, die Repräsentation erfolgt nicht; der Holocaust bleibt nur **spurenhaf** in dieser Grafikserie, wodurch man von einer Ästhetik der Absenz sprechen kann.

b) durch den Wechsel von Uneigentlichem Sprechen des NS zu Eigentlichem im Werk „schemenata“ kommt es auch zu einer Art **Simultaneismus der eigentlichen und uneigentlichen Bedeutung**, beide werden zu einander überlagernden Folien, zu Absenzen.

Zur Ästhetik der Absenz ist ein umfangreiches Werk **Peter Weibels** erschienen. Er sieht die Begründung einer Ära der Absenz durch die telematische Kultur und den damit einhergehenden semiologischen Bruch der Moderne, der Krise der Repräsentationslehre (Anm. 94).

Weibel arbeitet eine Reihe von Prinzipien der Ästhetik der Absenz heraus, die auch im Werk 'schemenata' z.T. zu finden sind (Anm. 95): 'Simultaneität' der Breker-Zeichnungen sowie allgemein von Vor-Bild im künstlerischen Nach-Bild, 'Dekonstruktion' (der NS-Visualisierungen), 'Double' (der Breker-Figuren), 'Komplexität', 'Variabilität' (Prinzip der Serie).

Jedoch handelt sich bei den Autobahnschildern nicht primär um einen Reflex auf technische Moderne sondern um das Faktum der Nicht-Repräsentierbarkeit von Holocaust, so dass nur die Absenz bleibt. Es trifft daher im verstärkten Maße das zu, was U. Lehmann als '**Leere sehen**' benannt hat, die Leerstelle der Ermordeten und des Nichtgedenkens im Heute: *„Die Leere sehen heißt, etwas in eine Wahrnehmung aufnehmen, das in sie hineingehört, aber abwesend ist; es heißt, die Abwesenheit des Fehlenden als eine Eigenschaft des Gegenwärtigen sehen“* (Rudolf Arnheim 1972, zitiert nach U. Lehmann, in Weibel 1994, S. 60).

Die Absenz in den Autobahnschildern wird hergestellt durch die Divergenz von framing, pictura und subscriptio mit der Folge des Ausbleibens von bildlicher Evidenz. Diese Grafiken sind gewissermaßen auf ihr dreifaltiges **Bildskelett** zurückgeführt, was Weibel als Hauptmerkmal der Kunstwerke der Absenz ansieht (Anm. 96).

Die Serie der Autobahnschilder ist eine Serie von Bildern ohne Evidenz – aber mit Verweisungsfunktion (z.B. durch Schlüsselbegriffe wie Mauthausen, aber erst am Ende der Reihe), also **Spurenhaftigkeit** und Absenz: *„Das Sichauflösen, Verschieben, Verweisen als Momente der*

*Dynamik der Spur, als Prozessualität der **Spur**, bilden sicherlich Strategien (der Spur), die zum Kanon einer Ästhetik der Abwesenheit gehören.“* (Weibel 1994, S.25).

Ich redefiniere den Haug'schen Begriff der Bündelung im NS wie folgt: es ist bewusstes Einsetzen von Unschärfe des Sprechens, Einschließen von Konnotationen, non-verbalen und anderer prädiskursiver Färbungen in die Kommunikation, um größtmögliche Angesprochenheit bei einem diversifiziert gebliebenen Publikum, um damit einen „*Volkskörper*“ zu erzeugen. Es funktioniert nicht trotz sondern wegen der Unschärfe; die Unschärfe vermag eine Art Leerstelle zu erzeugen, die je nach Geschmack und Zeiterfordernis gefüllt werden kann.

2.3 Künstlerische Gegenstrategien zu den –noch heute wirksamen– NS-Evidenzkonstruktionen: Wechsel von Uneigentlicher zu Eigentlicher Sprechweise.

Im Uneigentlichen Sprechen wird das Eigentliche durch das Uneigentliche ersetzt, „*das Gemeinte (...) durch ein (anderes oder anders) Gesagtes*“ (Spörl 2004, S. 87), auf der Ebene der Semantik nicht der Syntax. „*Dass etwas anderes als das Gesagte gemeint ist, wird im Allgemeinen angezeigt oder ergibt sich aus dem Ko- und Kontext.*“ (ebd.).

Man kann den drei untersuchten NS-Visualisierungen (Adler, Breker, Lager) folgende Typen des Uneigentlichen Sprechens zuordnen:

a) der **Adler** ist ein **Symbol** der Staatssouveränität, ein Hoheitszeichen zudem -wie man an der Ausgestaltung der Adlerfigur zu einem um die Musik und den Nachwuchs besorgtem Schutztier ersehen kann- mit **allegorischer Weiterarbeitbarkeit**. Ein Symbol gehört zu den komplexeren uneigentlichen Redeweisen.

b) der **Breker'sche Idealkörper** in Pose ist eine **partikularisierende Synekdoche**, die den semantisch weiten durch einen semantisch engeren Ausdruck ersetzt, der „*somit nur exemplarisch für das Gemeinte*“ (Spörl, S.102) steht. Es handelt sich somit um eine Verbindung vom Gesagten zum Gemeinten in der Form, eines „*charakteristischen Exemplars und dem, wofür es charakteristisch ist*“ (ebd.).

Das „*charakteristische Exemplar*“ ist der körperliche Einzelfall, der hier durch die Breker-Skulpturen gezeigt wird, das Gesamtcharakteristikum ist das Konstrukt des „*griechisch - arischen*“ Körpertypus. Natürlich gibt es daneben Allegorien von „Bereitschaft“ usw.: Skulptur und Titel ergeben zusammen eine Art Emblem, der Titel wird allegorisch ausbildet bzw. in Posen performiert. Breker's Körperidole sind mythologisch konnotiert („*griechisch-arischer*“ Mythos, Anm. 97).

c) das herkömmliche **KZ-Lager** und auch seine von ihm kursierenden Fotos als Abbilder haben eine Tendenz zum **Metonymischen**: die Kontiguitätsbeziehung zwischen Lager und Lagerinsassen (räumliche Nähe) führt zu einer Substitution Ort-Bewohner aber auch noch durchaus weiter.

Dieses wird deutlich in Sätzen wie:

„*Das Lager wurde beim Anrücken der Roten Armee geräumt.*“, der für das eigentliche Gemeinte des folgenden Satzes steht: „*Die Lagerhäftlinge wurden beim Anrücken der Roten Armee fortgebracht.*“

Oder auch in der eng mit der Metonymie verwandten **Antonomasie**:

„*Nach Auschwitz kann es keine Poesie mehr geben!*“ oder ähnliches, wo die „*eigentlich gemeinte charakteristische Eigenschaft, Funktion oder Sache durch einen ihrer allseits bekannten Repräsentanten*“ (Spörl, S.100) ersetzt wird, wo wiederum das Problem der Repräsentation ersichtlich wird.

Es werden also nicht nur Menschen durch den Begriff des Lagers (Metonymie) ersetzt sondern diese Lager werden wiederum durch den Namen Auschwitz (1. Antonomasie) ersetzt, der dann wiederum auch für den Holocaust im Allgemeinen gesetzt wird (2. Antonomasie), was sachlich falsch ist, da ein Großteil der Menschen außerhalb von Lagern umgebracht wurde .

Es finden also ständig, sowohl im damaligen NS-System selbst als auch in seiner medialen Aufbereitung heute Substitutionen des Einzelopfers durch Begriffe statt, sowie Gestaltbildungen, die je nach Zeiterfordernissen gewünschte Grenzziehungen zwischen „sauber“ und „unsauber“ ermöglichen mittels versteckter oder unbewusster rhetorischer Mittel des Uneigentlichen Sprechens. Die Lager selbst waren neben dieser Zeichenbildung und seiner Pragmatik faktisch in ihrer Verortung, Verzeitung und Vermassung. Man hat diese Prozesse gewollt oder ungewollt auf der Ebene der Zeichen nachgebildet, was natürlich nur im Bereich des Uneigentlichen Sprechens möglich war.

Wenn also eine künstlerische **Gegenstrategie** gegen diese Formen des Uneigentlichen Sprechens erfolgen soll, so kann dieses nur in einer **Umkehrung des Uneigentlichen in ein Eigentliches Sprechen erfolgen**, durch das, was ich **Konterkarierung** nenne: ein Raster (Karierung) wird in seiner Ausrichtung verändert, gedreht wiederholt und auf das ursprüngliche Raster gelegt, so dass beide **simultan** „sichtbar“ sind: das alte Uneigentliche Sprechen und das neue Eigentliche Sprechen.

A) Beim **Adler** ist dieses noch relativ einfach zu bewerkstelligen: den Vogeldarstellungen wird durch die Bildunterschrift „*a bird is a bird is a...*“ der Symbolcharakter **abgesprochen** (wobei die alte „uneigentliche“ Bedeutung jedoch noch erdeutbar bleibt); das Uneigentliche („*Staatsadler*“) wird auf die Ebene des Eigentlichen („*Vogel*“) gebracht, nicht zuletzt durch den Wechsel vom

token Adler zum *type* Vogel. Die Bildunterschrift gemahnt an **Gertrude Steins** Kurzpoem „*A rose is a rose is a rose*“. Dieser Satz lässt auf das Thema (bekanntes Element: eine Rose) kein Rhema (das Neue, die eigentliche Information) folgen, sondern wiederholt das Thema zweimal zu einer Art Endlosigkeit. Sinn ergibt sich daraus, wenn man eine Varianz bzw. Abschattungen des Gleichen bzw. Selbigen der Rose unterstellt oder wenn man Rhema als bleibende Leerstelle und das als Bedeutung ansieht oder wenn man eine Kohärenz, ein Nichtverweisen, ein Beharren auf das Selbstreferentiell-Konkrete der Rose im Gegensatz zu metaphorischen Abstraktionen unterstellt. Die Wahl dieser subscriptio „*a bird is a bird is a...*“ ist also ein **Rekonkretisieren** des Adlersymbols als abstraktes Uneigentliches Sprechen.

B) Bei den **Brekerkörpern** wird der **entkonkretisierte, zum Idealbild abstrahierte** Körper „rekonkretisiert“ durch das Wechseln der **Außen- auf die Innenperspektive**, durch eine „Versinnlichung“ des ursprünglichen „Muskelpanzers“ durch Transformation der Darstellung in eine des sensorischen Homunculus (Abb. 15). Die Körperdarstellung erlangt so wieder eine Nähe zur Komplexität ihres Gegenstands des menschlichen Körpers.

Die Brekersche Abstraktion zum Idol geschieht zum Einen durch die gezwungen wirkenden Posen, die gleichsam nur forcierte Abbildungen echter Gesten sind, durch die Hypertrophierungen der Muskeln, den Stilisierungen der Haarregionen, der Eingebundenheit der Figur in einen narrativen Kontext, der unmittelbar durch Intrinsik auf einen unsichtbaren Feind (Mann) oder Entfaltung einer inneren Natur (Frau), der mittelbar durch den politischen Kontext der damaligen Zeit gegeben ist.

Im Einzelnen lassen sich folgende Elemente der Gegenstrategie zu Breker erkennen:

-**Bildgleichung**: nicht mehr Bild als Abbild, sondern Bildgleichung $a + b = c$, quasi als Experiment.

-**Homunculus** als **Umkehrung der Perspektive** (vom Außenblick auf den Innenblick von Körper, was einer Reindividualisierung des Körpers gleichkommt

-**Homunculus** als **Umkehrung von Figur-Grund**: die Figur (Idol) wird zu einem Grund, zu sensorischer deformierter Körpermasse, jedoch bleibt beides präsent: zusammen bilden sie einen Simultaneismus, eine Art Identität von Figur-Grund, außen - innen

-**Simultaneismus** im Zeichenstil (eigentlich verdeckte Linien „scheinen“ teilweise durch: **Transparenz** des Körpers, Anm. 98).

-**Stilumbruch** von „*Klassizität*“ zum grotesk-manieriert Wirkendem

-die **Genderpose** („**Genderlekt**“) versinkt gewissermaßen in der sensorischen Körpermasse und wir daher teilweise „entschärft“.

C) Bei den **KZ-Lagerdarstellungen** ist dieser Wechsel Uneigentliches zu Eigentliches Sprechen schwerer zu gestalten, da ja die Lagerarchitektur durchaus eigentlich, konkret war, vorerst nur

mittelbar ein Zeichen (z.B. Bauelementreihung für homogenisierte Raum-Zeit und Vermassung, Absperrung für Verortung). Nach 1945 ist dieses jedoch nicht mehr so: die Lager sind –zumeist- unbenutzt. Daher tritt ihre Zeichenrolle in den Vordergrund; es setzt –mehr oder weniger- ein Sprechen und ein Schweigen (sowohl interfamiliär als auch kulturell) über den Holocaust ein, das aber immer von Gestaltbildungen/ Grenzziehungen durch Zeichenbildung geprägt ist: der Holocaust hätte nicht „hier“ sondern „dort“ stattgefunden (Verortung –nach Polen also auf nach 1939), er hätte erst mit der „Wannseekonferenz“ begonnen und hätte 1945 geendet (Verzeitung), er hätte „*die Juden*“ (Vermassung durch eine generalisierende Synekdoche, die vieles mitmeint, was in diesem Begriff eigentlich nicht enthalten ist, also Uneigentliches Sprechen) bzw. „*den Juden*“ (partikularisierende Synekdoche) „*zum Gegenstand*“ gehabt (von jüdischem Widerstand wird nicht gesprochen bzw. wenn, dann nur von „*Aktionen gegen Partisanen*“, der Topos der „*Schafe zur Schlachtbank*“ wird konstruiert). Fotos von gesichtslosen Leichenbergen untermauern die metonymische Tendenz des –Uneigentlichen- Sprechens über Holocaust (griechisch „*Feueropfer*“, was auch wieder eine Metonymie ist bzw. eine recht unpassende Antonomasie).

Hito Steyerl nennt dieses mit Barthes „**Festschreibung eine Opfer-Täter-Verhältnisses**“ (Anm. 99). Diese Subjekt-Objekt-Konstituierung wiederum korreliert mit Figur-Grund (vgl. Raimer Jochims oben). Den Synekdoche-Konstruktionen Uneigentlichen Sprechens steht die Personifikation (als komplexe uneigentliche Redeweise) des „*Führers*“ gegenüber: „*Menschliches ersetzt Allgemeines oder Abstraktes*“ (Spörl, S. 110).

Es gibt also stets einen **Widerpart** einer NS-Visualisierung, wodurch sich ein Definitionsfeld des NS aufspannt. Dabei ist jede dieser Uneigentlichen Redeweisen, jede dieser Visualisierungen **allegorisch ausdeutbar**: Eigenschaften und Tätigkeiten können zu- und abgesprochen werden, wesentlich einfacher als es bei Eigentlichem Sprechen der Fall gewesen wäre.

Der Zwang zur Repräsentation von „Holocaust“ durch Zeichen, führt zu einer Fortführung der Politik der Repräsentation des NS, der nicht Individuen kannte, sondern nur charakteristische Exemplare.

In der Grafikserie „*schemenata*“ nun wird ein **kompletter Entzug visueller Evidenz** gewagt: keine Lagerarchitektur (nur bei ‚*Großraming*‘ und da nur als durchsichtige Gitterstruktur: vgl. Simultaneismus zeichnerischer Transparenz bei den Breker-Bearbeitungen!), nur „*Allerweltslandschaft*“ und eine für die meisten ohne Erinnerung verbundene Bildunterschrift: „**Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH ...**“. Nur in der Folge der Ortsnamen vermögen dann gegen Ende ‚*Mauthausen*‘ und ‚*Neuengamme*‘ halbwegs Einordbarkeit zu gewähren. Das Uneigentliche der Metonymie, der Subsummierung von Individuen, wird in ein **Nichtsprechen** überführt: die Autobahnschilder haben keine eindeutige Bedeutung, zunächst nur –scheinbar-

unzusammenhängende Informationen. Diese „*Nichtdarstellung des Holocaust*“ ist gewissermaßen entortet, entzeitet, entmasst, ist also den in den NS- und auf ihn folgenden Visualisierungen noch wirksamen Prinzipien der Verortung, Verzeitung und Vermassung entgegengesetzt.

Es handelt sich bei den Autobahnschildern also nicht um eine Umkehr des Metonymisch-Uneigentlichen Sprechens über Holocaust in ein Eigentliches sondern in ein **Nichtsprechen**, das sich erst durch aktives Erarbeiten von Wissenszusammenhängen in Bedeutung auflösen kann aber niemals abgrenzbare Gestalten als Repräsentanten für Holocaust produziert.

Die Bilderquellen bzw. für Benjamin so wichtigen Fotobeschriftungen finden sich im Anhang. Besonders eklatant ist die Nicht-Evidenz der Fotos bei dem topos „*Anglersee*“ am Anfang der Reihe (Oranienburg), der früher Tongrube des Klinkerwerks und Massentötungsort war, sowie dem topos „*Einfamilienhaus*“ (Natzweiler), das Gaskammer war (nur zu errahen an der Vergitterung des Erdgeschosses); ferner beim topos „*moderne Architektur*“ (Gusen), die den großen Steinbrecher des Granitsteinwerks aufnahm.

Die alltägliche Raumwahrnehmung mit diesen drei Gestaltbildungen wird absichtlich in die Irre geleitet, privat-intim Wirkendes („*Anglersee*“, „*Einfamilienhaus*“) mit der realen Massentötung, die sich nur aus den Bilderquellen, den Beschriftungen ergibt, konfrontiert. Die Doppelbödigkeit der Umwelt als Ort der Geschichte und des Lebens heute wird „*hörbar*“. Die Gestaltbildung zum Holocaust: „*Auschwitz*“ als fester, bekannter und eben beruhigend-ferner Ort mit einem genau definierten Zeitraum der Gewalt wird subvertiert. Die allgemein übliche Repräsentation von Holocaust, die eine Verortung, Verzeitung, Vermassung analog der Gewaltausübung des NS in den Lagern, beinhaltet, wird aufgelöst (entortet, entzeitet, entmasst) zu einer Konstellation von Bildelementen, die sich nicht mehr zu einer bedeutungsvollen Deckung bringen lassen. Die altbekannten Ikonen der Vernichtung werden dem Betrachter entzogen (s. Steyerl-Zitat oben!). Es kommt zu einer ästhetischen Verunsicherung: „*Hell is around the corner!*“

Das Uneigentliche Sprechen ist ein **Modus des Sprechens**, in dem Gesagtes mit Gemeintem divergiert. Modus meint: das rein Gesagte bedarf einer Rahmung, um das Gemeinte zu erschließen. Solch eine Rahmung des Uneigentlichen Sprechens durch Konventionen und Performanz um das Sprechen ist prädiskursiv.

Im Fall von „*schemenata*“ wird der Modus selbst von uneigentlich zu eigentlich rückverwandelt, bei bleibendem Inhalt (Vogel, Menschenkörper) bzw. bei Aufgabe des eindeutigen Sprechens (Autobahnschilder/ Lager). Auch hier kommt es zu einer **Divergenz**, und zwar des alten zum neuen Modus, also auch zu Selbstdurchsichtigkeit:

a) beim Adler bleibt seine Symbolfunktion weiterhin offensichtlich; das Absprechen der Symbolfunktion („*a bird is a bird is a...*“) ist ja gerade Erwähnung und Verneinung in einem.

b) Beim Brekerschen Körper-Homunculus divergieren Pose des Zwangs mit Darstellung von Sinneszonen in eben diesem Körper durch deren Hypertrophierung, ferner das als Foto noch sichtbare rein äußerliche Idol des „*griechisch-arischen*“ Körpers mit dem „verinnerlichten“ Körper der Homunculusdarstellung.

c) Bei den Autobahnschildern wiederum divergieren der Modus des Autobahnsehenswürdigkeitsschildes mit dem *pictura*, das eher Unscheinbares zu bieten hat, sowie das Ikon mit der Bildunterschrift, da beides zunächst nicht zu einer Eindeutigkeit führt. Privatwirtschaft („...*GmbH*...“) divergiert mit der staatlichen Öffentlichkeit des Schildes des Bundes. Zudem divergiert in dem Augenblick, wo der Betrachter zu ahnen beginnt, was eigentlicher Inhalt der Schilder ist, das gebotene Bildmaterial mit den ikonografisch-konventionalisierten Erinnerungsbildern von Stacheldraht, Baracken usw..

Divergenz soll hier also zu Reflexion anregen, zu einem Evidenzbruch im Sinne Foucaults, zu einem Erkennen der Ereignisse hinter den Visualisierungen, die einem dargeboten werden.

Strategien wie Gegenstrategien können auch nach Syntax, Semantik und Pragmatik aufgegliedert werden:

a) **Syntax:**

Bilder sind in viele Parameter, die auch noch konstellativ zueinander stehen, zergliederbar. Verändert man diese Parameter (z.B. Licht von unten statt von oben, Bildverfremdungen wie Leerstellen) so sind schon auf der Ebene der Syntax unzählige Gegenstrategien gegeben. Eine Verzerrung (wie beim **Homunculus**, der aber auch schon semantisch, bedeutungsvoll ist: sensorischer Homunculus als ikonische Darstellung der Sinneszellendichte im Körper) aber auch das Zerschneiden der Einzelkörperelemente und ihre scheinbar sinnlose Rekombination wie beim **Bodycrossing** oder das **Cross-Posing** (beide aber über die Genderrollen-Konnotation auch wieder semantisch) oben kann syntaktisch erklärt werden. Aber auch alle anderen Syntax-Parametrisierungen, Verschiebungen bieten sich als Gegenstrategie/ Verfremdung eines Ausgangsbildes an (Anm. 101). Dazu bedarf es jedoch der Gegenüberstellung von Ausgangsbild und seiner Verformung, wie im Breker-Beispiel geschehen.

Auch in „*schemenata*“ kommt es zu einfachen **syntaktischen Evidenzbrüchen**: Skulptur wird in transparente Linienzeichnungen verfremdet, das Prinzip der Serie, Inventarisierung von Breker-Skulpturen lässt seine Produktionsschemata zutage treten: zum Teil wiederholt er einfach Posen wie bei der Beinstellung von „Kameraden“, „Fackelträger“ und „Rächer“; Breker rekombiniert also selber quasi manufakturaft (Abb. 16, 17, 18).

Syntax auf der Ebene des Bildes ist prädiskursiv-medial.

b) Semantik

Im Uneigentlichen Sprechen wird das Eigentliche durch das Uneigentliche ersetzt, „*das Gemeinte (...) durch ein (anderes oder anders) Gesagtes*“ (Spörl, S. 87), und zwar auf der Ebene der Semantik nicht der Syntax. Auf der Ebene der Semantik ist also **Eigentliches und Uneigentliches Sprechen** zu analysieren: Im Uneigentlichen Sprechen divergiert das Gemeinte (Semantik 2) mit dem Gesagten (Semantik 1), was nur durch den Kontext, den Kotext oder Markierungen sowie Begleitkommunikation nonverbaler Art (Gestik, Mimik) zu erschließen ist. Das bedeutet: die Semantik ist im Uneigentlichen Sprechen eine doppelte: Gesagtes und Gemeintes legen sich als Folien übereinander, es kommt zu einer Selbstdurchsichtigkeit des Gesagten auf das Gemeinte hin. Der Wechsel von Uneigentlichem Sprechen des NS zu einem darübergelegten Eigentlichen ist wie bereits analysiert die Gegenstrategie des Werks „*schemenata*“.

Das Uneigentliche Sprechen des NS und seiner Nachfolger funktioniert auf der Grundlage von bewusst unscharf gehaltenen **Ikonografien** im weitesten Sinne (Anm. 102).

c) Pragmatik

Alle geschilderten Zeichen- und Kommunikationsprozesse sind in einen pragmatischen Gesamtzusammenhang von **Ritus/ Mythos/ Symbol** sowie ständiges Aufeinanderverweisen von Texten durch Markierungen wie z.B. dem Adler („*Hypertextualisierung*“, „*Medienverbund*“) gekennzeichnet. So waren die meisten der hier dargestellten Breker-Werke (die Reliefs) für den megalomanen Triumphbogen von „*Germania*“ gedacht und nicht nur damit in einen Inszenierungszusammenhang des „Spektakels“ gestellt (Anm. 103).

Durch die Kopplung von Rollen und Stereotypen mit einem Mythos von Staat und vergangener wie auch zukünftiger Größe ist das folgende Zitat für den pragmatischen Gesamtzusammenhang der Breker-Skulpturen (als eines Spektakels im Sinne Debords/ Vaneigems) durchaus zutreffend:

„*Wie bemüht sich die Macht, die Einheit der erlebten Raum-Zeit zu zerstören? Indem sie das Erlebte zur Ware macht, auf den Markt des Spektakels wirft, der Herrschaft von Angebot und Nachfrage nach Rollen und Stereotypen unterwirft. (...) Indem sie sich auf eine besondere Form der Identifizierung stützt: auf die gekoppelte Anziehung von Vergangenheit und Zukunft und die entsprechende Ausschaltung der Gegenwart. Indem sie schließlich versucht, den Willen, (...) Lebenssituationen zu konstruieren, in einer Geschichtsideologie einzufangen.*“ (Vaneigem, S. 228). Diese „*Ausschaltung der Gegenwart*“ (Gegenwart als sinnliches Vor-Ort-Dasein), kommt auch in den Breker-Skulpturen zum Ausdruck: eine große „*griechisch-germanische*“ Vergangenheit wird an eine ebensolche „*arische*“ Zukunft gekoppelt: Deshalb auch der Homunculus als Gegenstrategie, nicht nur als Innenperspektive sondern auch als **Gegenwärtigkeit**, als ein sinnliches „*Hier und Jetzt*“.

2.3.1 Künstlerische Gegenstrategien der Adler-Serie.

Diese Serie von 9 Fotos beschäftigt sich mit dem politischen **Symbol** des Adlers. Den Scans ist eine an Gertrude Stein gemahnende gestückelte Bildunterschrift beigegeben: „*a bird is a ... bird is a ...bird...*“ (statt: „*a rose is a rose is a rose*“); es handelt sich also auch um eine Art Emblem, das das Hoheitszeichen vom Uneigentlich-Symbolischen zum Eigentlichen rückverwandelt.

Adler werden auf **verschiedenen Abstraktionsstufen** gezeigt (Adler mit Hausnummer im Lorbeerkrantz in der Bismarckstraße 48 in Berlin oder als Abbildung eines Sammlerstücks aus dem Briefmarkensammlerkatalog „Michel“). Dadurch wird der Abstraktionsprozess Uneigentlichen Sprechens als solcher sichtbar.

Fokussiert wird auf die **Politik der Symbole bzw. den Etatismus**.

Durch die Subscriptio der Adlerdarstellungen in der Serie „*schemenata*“ wird versucht, alle ‚pictura‘ auf die Ebene Eigentlichen Sprechens zurückzulenken. Zudem wird mit den letzten zwei Adlerdarstellungen dort, die aus der Neonazi-Szene stammen, die gefährliche Nähe staatlicher Etatismus-Tendenzen mit denen extrem rechter Gruppierungen aufgezeigt: der über dem Eingang des Finanzamts Charlottenburg verbliebene NS-Adler gleicht völlig dem neonazistischen mit einem Hakenkreuz aus drei Haken statt vierer.

2.3.2 Künstlerische Gegenstrategien der Breker-Serie.

Zu wiederholen sind hier: Perspektivumkehrung außen-innen, Gender-Rollentausch bei den zwei Grafiken des „*Cross-Posing*“, Rekombination von dissoziierten Einzelgesten (1 Grafik zu „*Body-Crossing*“), Entgestung als Auflösung der Gender-Rolle, Stiltransformation (Klassizismus zu „*Manierismus*“ des grotesk wirkenden Homunculus), zeichnerischer Simultaneismus.

Foucault geht davon aus, dass gerade die Zwangsausübung auf die Körper durch die Macht dazu führt, dass eine Rückforderung des eigenen Körpers unvermeidlich wird (Anm. 103).

Gerade der Homunculus als das zur Anschauung gebrachte sinnliche Innere läuft der NS-Auffassung von Körper entgegen (Anm. 104).

Gerade der Homunculus stellt „*das Breiig-Unförmige*“ des „*inneren Leibs*“, das der NS fürchtet (vgl. Anm.104) dar. Es handelt sich also um eine zu Breker diametrale Gegenstrategie, zumal es ja eine Darstellung des Inneren auf der Folie des äußeren Körpers ist, also eine Simultaneität, die an sich schon jeder Gestaltbildung, auch der des NS, zuwiderläuft: Eine Gestaltbildung kennt nur eine Gestalt an einer Stelle, nicht wie hier im Homunculus zwei über- bzw. ineinander.

Dass der groteske Leib des Homunculus diametral der Gestaltwahrnehmung entgegengesetzt ist, lässt sich an seiner „*Entgrenzung*“ nach M. Bachtin festmachen, die Gestalt auflöst; wie auf den

sensorischen Homunculus zugeschnitten scheint Bachtins' Analyse des grotesken Körpers zu sein: „*Der innere und der äußere Anblick des Leibes vermengen sich oft in einer Gestalt.*“ (Anm. 105).

Simultaneismus führt zu verminderter Präsenz („Absenz“) des einen im anderen und umgekehrt, ist also ein Aufbrechen der Gestaltwahrnehmung abgeschlossener Gestalten.

Simultaneismus taucht im Werk „*schemenata*“ auf als **Umgestaltung** eines Ausgangsmaterials, in der beide, Umgestaltung wie Ausgangsmaterial, noch simultan sichtbar sind, sowie dem zeichnerischen Simultaneismus der Breker-Homunculi. Die Umgestaltung kann auch als Intertextualität gedeutet werden (Anm. 106).

Die Breker-Grafiken sind als ein visuelles Experiment aufgebaut: Die Fotos der Breker-Skulpturen, die zumeist aus der Zeit des NS stammen und in ihrem leicht pathetisch anmutenden malerischen *Clair-Obscur* der Fotografie der Jahrhundertwende nacheifern, namentlich der damaligen Fotografie von Rodin-Skulpturen oder eines Edward Steichen, werden als Ausgangspunkt genommen, um die geometrische Grundposition der Körperdarstellungen, die Posen auf Achsen zurückzuführen. Diese auf ein „**Skelett**“ zurückgeführten Posen sind Offenlegung der Posen ohne Sexus. Diese werden dann wieder mit einer körpervollen Darstellung verknüpft durch ein „+“-Zeichen: mit dem sensorischen Homunculus.

Eine recht einfache Gegenstrategie zur indexikalischen Räumlichkeit der Breker-Skulptur kann durch eine Doppelung erfolgen, da ja v.a. die Reliefe von links nach rechts zu lesen sind und bei Doppelung auf eine entgegengesetzte Lesrichtung stoßen (Abb.19).

2.3.3 Künstlerische Gegenstrategien der Autobahnschilder-Serie.

Ein Emblem ist ein Medienverbund, eine Verbindung von nach Neil Postman diskursiver Sprache und monolithischem Selbstbeweis des nichtdiskursiven Bildes. Das Ineinander beider ist ein In- und ein Einandersein bzw. -formen, das auch ein solches des Diskursiven Modus in/ mit dem Nichtdiskursiven Modus ist. Hier werden zwar Sicht- und Sagbarkeiten geboten, beide können aber nicht zu einer konvergierenden Evidenz gebracht werden ohne das Erstellen eines Bilderquellenverzeichnisses.

Dem Betrachter wird eine **Sequenz** von Uneinordbarem (z.B. Ansicht eines Teiches) zu eher Bekanntem und visuell Evidentem des Holocaust dargeboten. Diese **Sequenz** geht aus vom Bild eines „*Teichs*“ (ehemalige Tonabbaugrube für ein SS eigenes Klinkerwerk nahe Berlin), über ein „*Einfamilienhaus*“ (ehemalige Gaskammer des KZ Natzweiler), über „*Landschaft*“ (Granitabbau im ehemaligen Groß-Rosen), zu „*Fabrik*“ (erstes Klinkerwerk der SS in Berlstedt, nahe dem KZ Buchenwald), zu „*Lager*“ (aber nur als Gitterstruktur, da heute nicht mehr existent, in Großraming), zu „*Rampe*“ (Klinkerwerk in Neuengamme), zu „*moderner Architektur*“ (Großer

Steinbrecher im KZ Gusen) wieder zu „*Landschaft*“ („Todesstiege“ im KZ Mauthausen, bei deren Bau allein 3000 Menschen starben) bis hin zu „*Arbeiter in Landschaft*“ (historisches Foto aus dem KZ Flossenbürg).

Die bekannte Ikonografie der Holocaust-Darstellungen und ihre Verortung und Verzeitung (allesamt aus der NS-Zeit herrührend) wird durchbrochen.

Folge scheint mir eine Entgrenzung, eine Entgestaltung, eine Entortung und Entzeitung der vormals klar an einige bekannte Orte/Schlagwortnamen gebundenen Erinnerung und Vorstellung von Holocaust zu sein, somit: ein Evidenzbruch, ein Aufbrechen der Gestaltwahrnehmung von Holocaust. Fotos von NS-Lagerarchitektur als **Ikonografie** der Vermassung, die Fotos von Leichenbergen werden dem Betrachter entzogen.

Gleichzeitig wird unterstrichen, dass es neuer, noch ungesehener Bilder des Holocaust bedarf, da einige wenige bereits zu Ikonen geworden sind - ohne hinterfragt zu werden: folgt das Element der Vermassung in bekannten Auschwitzfotos nicht den Intentionen des NS-Regimes? Sind diese Fotos nicht auch abgenutzt, ohne Hinweis auf das historische 'Ereignis' im Sinne Foucaults, also nur noch 'stille' Bilder? Hier wird fokussiert auf die **Politik der Repräsentation**.

Nicht zuletzt wird auch auf **verborgene Zusammenhänge** angespielt: Der Naturstein, der als reine Kosmetik die Stahlbetonbrücken der Autobahnen den konservativeren Bevölkerungsgruppen schmackhaft machen sollte, stammte u.a. aus KZs:

„*Welcher Autofahrer, der heute auf den deutschen Autobahnen dahinfährt, weiß schon, dass an jedem Granitrandstein, der sie einsäumt, Blut von unschuldigen Menschen klebt? (...) Welcher Autofahrer denkt schon daran, wenn er über eine Autobahnbrücke fährt, dass jeder Granitpfeiler, der sie stützt und hält, unzählige Menschenopfer gekostet hat?*“ (Heger 1972, S. 60).

Hiermit ist also ein Zusammenhang zwischen der inscriptio „*Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH*“ und der Autobahnschildrahmung aufgezeigt: Die SS-eigene GmbH lieferte Naturstein für den Autobahnbau. Auch Hans Mommsen sieht die Wirtschaftsgeschichte des NS als weitgehend tabuisiertes Thema in der Gesellschaft an: „*(...) ohne dass damit bis zur Gegenwart tabuisierte Themen wie die 'Arisierung' und Kapitalakkumulation ausgeschöpft erscheinen.*“ (H. Mommsen in Staack 1988, S. 55).

Es gibt keine bildliche Evidenz, da inscriptio, pictura und framing divergieren (s.O.), es klafft eine Lücke. Diese Lücke erachtet Welzer als wesentlich für die Auffüllung und Verlebendigung durch den Rezipienten (Anm. 107). Welzer spricht auch einen Denkmalsentwurf von Rudolf Herz und Reinhard Matz an, der ähnliche Topoi aufgreift wie die Serie der Autobahnschilder (Anm. 108).

2.3.4 Zusammenfassung, Nachbetrachtung.

Die Frage taucht auf, was geschehen müsse, damit in einer künstlerischen Bearbeitung von visuellem Material aus der NS-Zeit die reine **Zitatebene** überstiegen wird. Eine Antwort wurde oben gegeben: Durch den Wechsel vom **Uneigentlichen Sprechen des NS zum Eigentlichen**, was einhergeht mit einem Wechsel der Ästhetik und der Perspektive, wobei die alte NS-Visualisierung als verdeutlichende Antipode dieser neuen noch als Folie unterlegt ist, um überhaupt auf NS-Visualisierung abzielen zu können. Ein Perspektivwechsel lag ja vor bei den Breker-Homunculi durch das Umkehren der Außen- auf in eine Innenperspektive, wobei die Außenperspektive noch als beibehaltene Pose dieser „*Besinnlichung*“ des Muskelpanzers abgemildert eingeschrieben ist. Die Innenperspektive aus dem Körper heraus ist immer eine je individuelle, während die Außenperspektive auf ihn als zu plastizierendem Norm-„Muskelpanzer“, dem eine Zwangspose auferlegt ist, dagegen tendenziell kollektiv ist. Ein Perspektivwechsel lag auch bei der ironischen Brechung des Adlersymbols und bei dem Entzug repräsentationeller Bilder des Holocaust in Form einer Divergenz von *pictura*, *scriptio* und Autobahnschildrahmung, die nicht in eine eindeutige Repräsentation einmünden, vor, wiewohl allseits bekannte Markierungen wie der Name „*Mauthausen*“ Spuren bieten für die Erstellung einer Bilder vernetzenden Deutung in einem Bilderquellenverzeichnis.

„Ach, Sie spielen schon wieder die Holocaust-Karte aus?!“ mag mancher zur der Autobahnschild-Serie einwerfen. Meine Antwort: Ja, denn: „*die nationalsozialistische Vergangenheit unterliegt mithin einem permanenten Prozess der erinnernden Verlebendigung. Dass dem Holocaust und damit seinen Opfern dieses Privileg nicht zukommt, liegt in ihm selbst begründet – die Vergangenheit der vernichteten jüdischen Deutschen kommt in nichtjüdischen deutschen Familien lediglich als Geschichte ihres Verschwindens vor, nicht einmal als Geschichte der Toten, geschweige denn als lebendige Geschichte.*“ (Welzer 2005, S.210). Im Übrigen sind es zunächst nicht-evidente, also nicht abgenutzte Bilder des Holocaust.

Bearbeitungen von NS-Visualisierungen können auf einer Skala zwischen **Noch-Zitat und Schon-Gegenstrategie** plaziert werden. Im Noch-Zitat strahlt aus dem heutigen Werk noch viel von dem aus, was vom NS quasi vorausgeplant war. Unter diese Kategorie fällt für mich ein Fotoband von NS-Architektur von **Jakob Straub**, der die Bauten nachts und tags fotografierte. Man sieht teilweise das Prinzip der bereits angesprochenen „*geplanten Ruine*“ Speers, die gebaute „*antizipierte Retrospektion*“ (s.O.) durch den NS: ein Pathos düsterer Reste in nächtlicher Licht-Inszenierung.

Anselm Kiefer dagegen benützt in seinen Bearbeitungen einer Architektur, die wie der Innenhof der zerstörten Reichskanzlei anmutet, einen „modernen“ Duktus, und die Ruinenwirkung seiner

NS-Architekturbilder wird durch Querverweise der Titel und Fehlen einer „totalen“ Einordbarkeit durchbrochen, so bei „*Dem unbekannten Maler*“ (1983, Abb. 20). Ein Zitat von NS-Visualisierung vermag also auch ohne deutlich vorgeführte Brechung produktiv zu wirken, durch Deutungs Offenheit als **ästhetische Verunsicherung**, was nicht zuletzt durch die Debatten um Kiefers Werk deutlich geworden ist. Nicht ganz zu Unrecht wurde ab den 70er Jahren die Moderne der 1950er Jahre als Kosmetik über Kontinuitäten begriffen, der Wechsel von Volksempfänger zum Nierentisch als zu nahtlos.

Man mag daher fragen, ob es sich das Werk „*schemenata*“ nicht zu leicht gemacht hat: mit den Mitteln „*modernistischer*“, d.h. allseits akzeptierter, kanonisierter Perspektivbrechung und Verfremdung von NS-Ausgangsmaterial ein recht eindeutiges Urteil über den NS zu richten, der ohnehin schon erledigt ist und dessen immer wiederkehrende mediale Erledigung in Filmen usw. längst zur rituellen Konvention, zur symbolischen Reinigung, zum „*Persilschein*“ geworden ist.

Dem versuche ich wie folgt zu antworten:

- Gegenstand waren visuell untermauerte NS-Evidenzen, die als **fortwährende** auch dargestellt wurden (siehe *Adler-Serie*): wo Heutiges angegriffen wird ist es nicht hohles PC-Ritual;
- in der Serie der *Autobahnschilder* gibt es eine zu Kiefers ästhetischer Verunsicherung durch NS-Stilzitat ähnliche Verunsicherung: *pictura*, *scriptio* und Autobahnschildrahmung setzen Spuren, die sich nicht zu einem konsistenten Bild zusammenfügen lassen, da das *pictura* nicht visuelle Evidenz liefert, die *scriptio* ihr *pictura* nicht erhellt und der Gebrauchskontext „*Autobahn*“ dann erst recht nicht einleuchtend erscheint. Die **Spur** zu Holocaust ist aber gelegt, er selbst aber bleibt ohne eindeutige visuelle Repräsentation, also abwesend wie die Opfer selbst.
- die Serie der *Breker-Homunculi* ist eine „*Entwendung*“ im Sinne Vaneigem: ein Zuführen von entsinnlichten Dingen in eine neue sinnliche Situation, das „*Besinnlichen des Muskelpanzers*“. Dass diese Technik der „*Entwendung*“ gerade an dem ihr entlegensten Gegenpol Breker vorgeführt wird, eröffnet Handlungsspielräume jenseits reiner formaler Kanons.

Auch muss man festhalten, dass Kiefer-Bilder solange funktionieren, wie es ein Tabu von NS-Ästhetik gibt; sollte jemals dieses Mythologische und Monumentale wieder zum herrschenden Prinzip werden, so würden Kiefers' Bilder nicht produktiv sondern affirmativ wirken. Durch den Bau der Bundeskanzlei in Berlin, der im Eingangsbereich nicht auf monumentale Pylone verzichtet, erscheinen alte Prinzipien im neuen Gewand.

3.0 Schluss

3.1 Zusammenfassung

„Künstlerische Strategien einer Konterkarierung von NS-Visualisierungen.

Mein Tripeltriptychon „schemenata“ als Versuch eines Evidenzbruches.“

ist der Titel der vorliegenden Arbeit. Im Textteil zu den Grafiken versuchte ich darzulegen, wie mittels Wechsel von Uneigentlichem Sprechen des NS-Materials hin zu Eigentlichem Sprechen der künstlerischen Bearbeitung desselben eine Konterkarierung erfolgen kann: Das Karo der Ausgerichtetheit konstruierter Sichtbarkeit, das Koordinatensystem des NS-Ausgangsmaterials wird gedreht und auf das alte aufdupliziert; eine Konterkarierung entsteht, durch die altes und neues Bezugssystem selbstdurchsichtig aufeinander verweisen. Da mit den NS-Visualisierungen (in ihren damaligen Verwendungszusammenhängen) Evidenzen, also nicht hinterfragte „*sichtbare Wahrheiten*“ und mit ihnen gekoppelte Verhaltensweisen verbunden waren, die bis ins Heute hinein wirken, war das Ziel der künstlerischen Bearbeitungen die Aufdeckung und Umkehrung dieser NS-Perspektivierungen:

Beim **Adlersymbol** erfolgte der Bruch der Evidenz, der Staat wäre ein Wert an sich (Etatismus), durch die entsymbolisierende Subscriptio „*a bird is a...*“ sowie das Hineinstellen staatlich sanktionierter NS-Adler in eine Reihe mit neonazistischen NS-Adlern.

Bei den **Brekerzwangsposen/ -indizes** erfolgte der Bruch folgender drei Evidenzen:

- der Evidenz, es gäbe ein Körperideal, dem man sich zu unterwerfen habe,
- der Evidenz, Leben wäre Bedrohung und Lebenskampf, mithin der Körper entsinnlicht, verstaatlicht, veräußerlicht und in stetem Zwang der Abwehrbereitschaft,
- der Evidenz, Körper seien den Genderrollen „*natürlicherweise*“ unterworfen,

und zwar durch die Besinnlichung des entsinnlichten Körpers in Form der Anschauungsform des sensorischen Homunculus.

Bei den **Lagerbildern** erfolgte ein **Entzug** der altbekannten, überall kursierenden Lagerfotoikonen zugunsten **nicht-evidenter** Grafiken, die nur durch Entschlüsselungsarbeit bzw. Bilderquellenverzeichnis also Bildbeschriftung Sinn offenbaren und selbst dann nie den Status einer endgültigen Evidenz erreichen werden können, da framing, pictura und subscriptio divergieren. Es handelt sich also um einen **Evidenzbruch des Prinzips „Evidenz“ bzw. Repräsentation an sich**, was vor dem Hintergrund der Nichtrepräsentierbarkeit von Shoah auch als adäquat erscheint. Der Zwang zu Evidenz in Massenmedien nach 1945 führte zur Übernahme des Blicks der Täter auf den unter ihnen liegenden, nur als Masse im zweifachen Sinn repräsentierten ursprünglichen Einzelmenschen.

Zur Verbindung von ikonografischen, rhetorischen und semiotischen Ansätzen in einer Ästhetik von Figur und Grund ist folgendes zu sagen:

Figur-Grund ist als Gestaltpsychologisches Element so allgemein, dass es diese unterschiedlichen Bereiche von Kommunikationswissenschaft zu durchdringen vermag: Nur für eine 'Gestalt' vermag man 'Begriffe' zu finden. Sprache und Visualisierung stehen als Aufspannung eines Diagramms von Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten in Wechselwirkung. Figur-Grund ist nicht nur ein Element des Modus elementarer Gestaltwahrnehmung sondern auch des Modus kulturell vermittelter Wahrnehmung die in dieser Untersuchung zentral war. Rhetorik allgemein als Lehre der Rede, speziell als Lehre von Eigentlichen und Uneigentlichem Sprechen kann nicht-lexikalisierte Zwischentönungen erschließen, aber auch die Gerichtetheit des Gesagten-Werkimmanenten auf ein Gemeintes, das mit ihm differiert und aus Kontext, Kotext und Unterschwellig-Non-Verbalem zu erschließen ist. Vorbild und Nachbild sind einander in „*schemenata*“ in quasi ironischer Brechung überlagert oder es erfolgt ein Nachbild, das keine konsistente Repräsentation bietet.

Semiotik zeigt hier Wirkungsweisen von NS-Visualisierungen auf: z.B. die auf Spiegelneuronen im Rezipienten treffenden Indizes einer Breker-Skulptur. Das nicht nur soziale Konvention bedürftende sondern auch stiftende Hoheitszeichen des Adlersymbols, das alle Wirkungsmacht des Bildes nutzende Ikon für Lagerwesen, das –als bereits konventionalisiert- entzogen wurde. Das Ikonografische auch der Genderposen als Bildlese- und –konstruktionskonvention, das durch Vereinnahmung älterer Bildtraditionen sowohl Erinnerungen also auch Betrachter zu bündeln vermag: nicht dezidiert Sinn sondern Konnotation und Unterschwelliges als Hauptort faschistischer Marketing-Technik der „*Bündelung*“.

Man kann eine Zusammenfassung auch auf den Ebenen **Syntagma** und **Paradigma** durchführen:

Syntagma meint die Folge der Einzelzeichen, die „**horizontale Zeile**“ eines Satzes.

Bei **Breker** sind es die dissoziiert wirkenden Körperteile, die in eine erzwungen wirkende Gesamtpose gestellt sind. (Brekers' Syntax lässt sich in den Gitterzeichnungen seiner Körperteilfolgen auf den Grafiken von „*schemenata*“ ablesen, vgl. auch die „*Bodycrossing*“-Grafik rekombinierter Körperteile.) Blickrichtung, Intrinsik, Mimik sind weitere syntagmatische Folgen mit dem Außenraum der Plastiken. Breker-Fotos werden zudem in die Folge eines Emblems in Zeitungsnachrichten z.B. über Stalingrad 1943 eingeordnet (Abb. 12).

Bei den **Lagern** ist es die Wiederholung der gleichen Bauelemente, eine Folge der Verortung, der Verzeitung. Im Lager sind nicht nur Reihungen der Bauelemente, sondern auch Linearität von horizontalen Sichtachsen, Organisation vertikaler Blickregimes (Türme), Reihung von

Zaunelementen, Abfolge der Wege von bündelndem Eingangshaus bis zu Zonenunterteilungen als Folgen zu finden.

Der **Adler** wiederum kommt in Ritualen und in Architekturkontexten zu einer Eingliederung in eine Groß-Folge; er selbst hat in sich ein Syntagma der „**Bündelung**“ von Subsymbolen je nach Bedarf, er wird zu einer „*allegorischen Kette*“: der Staat (Adler), der alle seine Unterabteilungen zu bündeln, zu ergreifen vermag, egal ob es ein Rotes Kreuz ist oder Muttertiere oder Orgelpfeifen.

Paradigma meint die **vertikalen Spalten** einer Austauschbarkeit von Einzelelementen des Syntagmas, die den „Satz“ kreuzen; hier kann ein Satzglied durch Ähnliches aber auch Antipodisches **ersetzt** werden. Das bedeutet: eine Aussage über eine Pöde enthält auch eine entsprechend umzukehrende Aussage über eine Antipöde, wobei zumeist der Pöde die Rolle der **Figur**, der Antipöde die des **Grund**s zukommt (z.B. Brekers' Idealkörper und der heterogene 'Andere'). Beim Adler ist das Paradigma in den alternativen Subsymbolen, bei Breker auch in den alternativen Assecoires (Schwerter o.ä.) zu finden.

Im Bereich der **Semantik** lassen sich folgende Prinzipien für den NS feststellen:

- a) Polysemantik bzw. Amorphosemantik
- b) Leerstellen bei Emblemen (im Grunde ist jede NS-Visualisierung ein pictura mit austauschbaren subscriptio)
- c) Allegorische Ausbaubarkeit der Visualisierungen
- d) Die Wege der Information (Index, Ikon, Symbol) sind Teil der Information in dem Sinne, dass symbolisch sprechende Adlerbilder das mitkonstituieren, was sie nur zu symbolisieren vorgeben (eine Politik der Symbole konstituiert „Staat“ auf einer repräsentational-symbolischen Bühne), körperlich sprechende Skulpturen wirken über Spiegelneuronen und ihre Unmittelbarkeit körperlich beim Rezipienten, werden also auch Teil dessen, worüber sie sprechen. Lager und die ihnen vorausgegangenen räumlichen Aus- und Eingrenzungen produzierten die „*Devianz*“, die sie als Grund ihrer Entstehung vorgaben.

Auf der Ebene der **Pragmatik** lassen sich im NS ein **Medienverbund** durch Markierungen und Querverweise der Medien aufeinander feststellen, gewissermaßen ein „*Hypertext*“. Ferner das Prinzip der **Performanz**, eine Betonung des prädiskursiv-medialen und Non-Verbalen, das Zusammenfallen von Sprechen über Handlung und Handlung (Sprechakte) bei der Eingebundenheit von Visualisierungen in pragmatische Zusammenhänge von Riten, Mythen und Symbolen.

3.2 Ausblick

Jörn Ahrens (2006) führt zum heutigen so genannten „*Transhumanismus*“ als technologischer Vision eines neuen neuen Menschen aus: „*Im Sinne des Transhumanismus existiert nicht weniger als eine ethische Pflicht zur Optimierung der Menschheit.*“ (ebd. S. 308). Ahrens bevorzugt aber gegenüber einem Urteil des „*Technizistischen Irrationalismus*“ den Begriff „*Imaginationstopoi*“ (S. 314), um dann aber einzuwerfen: „*Allerdings ist ebenso klar, dass eine anthropotechnische Übernahme des Evolutionsprozesses jene biologische Offenheit des Menschen abschlösse.*“ (S. 322). Und weiter: „*Das transhumane Götterverlangen ist tendenziell unstillbar und seine Produkte werden immer nur Doubles einer menschlichen Sehnsucht sein.*“ (ebd. S. 323).

Schließlich bleibt also vor allem die Aufgabe, zukünftig eventuell „außer Kontrolle“ geratener Visualisierungen, nicht nur der visuellen NS-Kontinuitäten seit 1945, sondern auch solcher eines möglichen drohenden Faschismus in neueren Gewändern, gewahr zu werden, um stets neue **Evidenzbrüche** herbeizuführen.

Anhang.

4.1 Anmerkungen

4.2 Abbildungen

4.3 Literaturverzeichnis

4.4 Bilderquellenverzeichnis

4.5 Die 27 Grafiken des Tripeltriptychons „*schemenata*“

sowie zwei „*Cross-Posing*“-Grafiken und eine „*Body-Crossing*“-Grafik zu Breker.

Anhang.

4.1 Anmerkungen.

Anm. 1:

„Die Huldigung vor dem Volk wurde so die Huldigung vor der Nation und die neue politische Sicht versuchte, diese Einheit in der Schöpfung eines politischen Stils auszudrücken, der in Wirklichkeit zu einer diesseitigen Religion wurde. Dies geschah seit Beginn des 19. Jahrhunderts durch die Verwendung nationaler Mythen und Symbole und mit der Entwicklung einer Liturgik, die es dem Volk selbst ermöglichen sollte, an ihr teilzunehmen.“ (Mosse 1976, S. 11). Mosse definiert dabei 'Symbole' als „sichtbare, konkrete Vergegenständlichungen von Mythen, an denen man teilhaben kann“ (ebd. S. 17). Diese Auffassung von Politik als Schauspiel sei Ende des 19. Jahrhunderts von **Gustave Le Bon** formuliert worden: „Politik sei ein Schauspiel, innerhalb dessen liturgische Riten einen Platz eingenommen hätten – ein Konzept, das Erik Erikson scharfsinnig definiert: 'Ein Zeremoniell ermöglicht es einer Gruppe, sich auf symbolisch-ornamentale Weise darzustellen womit sie den Anschein erweckt, sie repräsentiere eine geordnete Welt; jedes Teilchen erlangt durch die bloße ineinander greifende Abhängigkeit von allen anderen eine Identität'. Diese gegenseitige Abhängigkeit wird aber von einer symbolischen Handlung zusammengehalten:

episodisch bei öffentlichen Feiern, dauernder durch die Bildung von besonderen Gruppen wie bei Turnern oder durch die Errichtung nationaler Denkmäler.“ (ebd. S.23).

Dass 'Visualisierung' nicht allein Bildmaterial meint, sondern auch 'materielle Räume konstruierter Sichtbarkeit', wird z.B. an der Inszenierung des Amtszimmers Mussolini deutlich, in dem ununterbrochen Licht brannte, das auf der Straße, die direkt auf dieses zulief, am Forum Romanum vorbei, von allen gesehen werden konnte.

Anm. 2:

„Aber nicht nur die Ideologie, auch die Herrschaftslegitimation war – aus strukturellen Gründen – auf Visualisierung angewiesen. Die Akzeptanz des autoritären Machtgebrauchs beruht primär auf der Visualisierung der Macht, während beim demokratischen Machtgebrauch Legitimation vor allem durch die Rationalität und Visibilität des Verfahrens (Herfried Münkler) erzeugt wird. Der totalitäre Machtstaat kann im Wesentlichen nur auf die Mittel seiner Ordnungsstiftung und Gestaltungsmacht verweisen.“ (Reichel 2006, S.10).

Anm. 3:

Zur Auslöschung von Erinnerung vermerkt Welzer: „Am Vernichtungsprozess interessiert ausschließlich das geschichtslose Resultat, weil die Geschichte des Vorgangs eine Erinnerung an die Opfer aufbewahren müsste, die nicht allein von den Akteuren determiniert ist. Das Resultat besteht mithin nicht im Verschwinden oder im Ermorden, sondern im Nichtvorhandensein. (...) Die Auslöschung von Geschichte und Erinnerung ist mithin die Kehrseite der Besetzung mit der Geschichte und Erinnerung, und die inszenatorischen Zukunftsvorgänge bilden zusammen mit der sorgfältigen Abschottung des Vernichtungsprozesses die beiden Seiten derselben Strukturierungsleistung.“ (Welzer 1995, S. 180).

Anm. 4:

„Wir beteiligen uns, wir leisten unseren Anteil an den Praktiken, die jene Sehweise für uns selbstverständlich machen – eine Beteiligung oder Akzeptanz, die wir verweigern können. Daher ist in Foucaults Idiom *évidence* mit der **Akzeptabilität** einer Praktik verknüpft. Sie ist Teil dessen, was eine Machstrategie erträglich macht, trotz ihrer Schwierigkeiten.“ (Rajchman, S. 44 f.). Deleuze führt dazu aus:

„Foucaults **Kunst des Sehens** ist eine Kunst, die ungesesehenen *évidences* zu belichten, welche uns das, was wir tatsächlich tun, akzeptabel oder erträglich machen.“ (zitiert nach Rajchman, S. 45).

Das Wissen („*Savoir*“) bedingt und errichtet eine Verräumlichung, eine Art „**Technologie des Sichtbaren**“ (ebenda, S.46). Das „**räumliche Schema einer Wissensform**“ (ebenda, S.47) ist verschieden von den in ihm vorkommenden Theorien, geht diesen oft voraus, ermöglicht sie erst.

Anm. 5:

Dieser Begriff rührt aus der Medizin her: „**Normalität**“ konnte mit der „**Abwesenheit pathologischer Symptome in den Organen**“ (Rajchman 2000, S.49) definiert werden, vorher konnte nur ein Gesundheitszustand im Gesamtkörper erschaut werden.

Der Begriff der „**Abnormalität**“ wird dann mit „**Degeneration**“ (ebenda, S.49) gleichgesetzt und auf andere Bereiche angewandt: Durkheim versuchte so z.B., den „**degenerierten Anteil einer Bevölkerung**“ zu bestimmen.

„**Räume konstruierter Sichtbarkeit**“ (ebenda, S.51) schließlich markieren das Verhältnis Architektur- Panoptismus- Masse: „Wir sind umgeben von Räumen, die an der Herausbildung der Evidenzen mitwirken, wie wir uns selbst und einander sehen.“ (ebenda, S.51) und weiter: „es gibt eine historische Verräumlichung unserer Selbst als Subjekte“ (ebenda, S. 51). In diesem Sinne ist Baukunst eine „Kunst des Sichtbarmachens und enthüllt darin eine ihrer entscheidenden Verschaltungen mit der Macht“ (ebenda, S.53), neben der symbolischen Verkörperung von Macht. Michel Foucault (Die Maschen der Macht. In: Michel Foucault: Analytik der Macht. Frankfurt am Main, suhrkamp, 2005.) führt dazu aus:

„Es gibt zwei große Revolutionen in der Technologie der Macht: die Entdeckung der **Disziplin** und die Entdeckung der **Regulierung**, die Perfektionierung einer **anatomischen Politik** und die Perfektionierung einer **Biopolitik**.

Mit dem 18. Jahrhundert wird das Leben zu einem Objekt der Macht. Das Leben und der Körper. Bis dahin gab es nur Untertanen, nur Rechtssubjekte, denen man Güter und auch das Leben wegnehmen konnte. Nun gibt es Körper und Bevölkerungen. (...) Und natürlich kann man leicht sehen, wie es möglich war, dass die Sexualität von da an, das heißt seit dem 18. Jahrhundert, auch hier erstrangige Bedeutung erlangte. Denn die Sexualität liegt letztlich genau an der Verbindungsstelle zwischen der individuellen Disziplinierung des Körpers und der Regulierung der Bevölkerung.“ (S.231f.)

Im Nachwort dieses Bandes führt Thomas Lemke aus:

„In seinem nächsten Buch **Der Wille zum Wissen** stellt Foucault der **Disziplinierung** des Individualkörpers eine „**Bio-Politik** der Bevölkerung“ gegenüber und differenziert zwischen „zwei Entwicklungsachsen der politischen Technologie des Lebens“. Erstere betrachtet den Menschen als eine komplexe Maschine und verfolgt das Ziel, die Steigerung der Fähigkeiten und Kräfte dieser Mensch-Maschine mit ihrer Integration in wirtschaftliche Produktions- und politische Herrschaftssysteme zu verbinden. Hingegen richtet sich die „Biopolitik“ nicht auf den Körper der Individuen, sondern auf den kollektiven Körper einer Bevölkerung. Nicht Disziplin und Dressur, sondern Regulierung und Kontrolle sind die zentralen Instrumente, die hier zum Einsatz kommen. Die beiden Machttechnologien unterscheiden sich jedoch nicht nur in ihren Zielen und Instrumenten, sondern auch in ihrer **räumlichen Situierung** bzw. politischen Lokalisierung. Praktiken der Disziplinierung entwickeln sich bereits seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts im Rahmen partikularer Institutionen (Armee, Schule, Hospital, Werkstatt etc.), während die Regulierung der Bevölkerung um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Zentralinstanz des Staates organisiert wird. Es lassen sich also **zwei Serien** unterscheiden:

<die Serie Körper-Organismus-Disziplin-Institution; und die Serie Bevölkerung- biologische Prozesse-Regulierungsmechanismen-Staat>.“ (S.329f.).

Anm. 6:

Vaneigem schreibt diesbezüglich auch von einer Umkehrung der Perspektive: „Die Umkehrung der Perspektive ist die Positivität des Negativen(...)“ (Vaneigem 1980, S. 183). Und weiter,

vielleicht in Anlehnung an Panofskys „*Perspektive als symbolische Form*“: „Die Welt ist immer eine Geometrie gewesen. Aus welchem Blickwinkel und in welcher Perspektive die Menschen sich sehen, zueinander sprechen und einander vorstellen dürfen, haben zuerst die Götter der einheitlichen Epochen souverän entschieden.“ (ebd. S.184). „Die **Umkehrung der Perspektive** bedingt eine Art Anti-Konditionierung, keine neue Form von Konditionierung, sondern eine spielerische Taktik: die **Entwendung**. (...) Die Perspektive umzukehren heißt, aufhören, mit den Augen der Gesellschaft zu sehen, mit den Augen der Ideologie, der Familie, der anderen.“ In Anlehnung an Debords’ „*société du spectacle*“ formuliert Vaneigem, durchaus auch für den NS zutreffend: „Die Macht kann und will von der Kreativität nichts anderes anerkennen als die vom **Spektakel** integrierbaren Formen.“ (ebd. S. 189). Die Auslöschung der –sinnlichen- Gegenwart zugunsten „großer“ Vergangenheit und ebensolcher Zukunft im NS, sichtbar im Adler und in den entsinnlichten antikisierenden Aktzwangsposen Brekers, nennt Vaneigem „**Waren-Zeit**“: „die Zeit des Spektakels, (...), die Zeit eines Klischees (...). Die Waren-Zeit. Die Zeit des Überlebens. Der Raum ist ein Punkt auf der Linie der Zeit, eine Stelle in der Maschine, die die Zukunft in Vergangenheit verwandelt. Die Zeit kontrolliert den erlebten Raum, aber von außen her, indem sie ihn vergehen, indem sie ihn übergehen lässt. (...) Jeder **Punkt** am Ende der Zeilinie ist einzig, besonders, folgt ihm jedoch der nächste Punkt, wird er in der gleichförmigen Linie ertränkt, von einer Vergangenheit verschlungen, die von ihm schon andere kennt. Unmöglich, ihn zu unterscheiden. Jeder Punkt verlängert danach die Linie, die ihn zum Verschwinden bringt.“ (ebd. S.225).

Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch, dass der NS einen Kult der mechanischen Schnelligkeit feiert: „*Silberpfeil*“ und „*Straßen des Führers*“ (Autobahnen) und „*Blitzkrieg*“, ein Sog des Verschwindens in Vaneigemschen Sinne. Dieses Eliminieren der Gegenwart geschieht nach Vaneigem durch die „**Rolle**“, „die **spektakuläre Funktion**“ (ebd. S. 226).

Er vergleicht die Rolle mit der Aufnahme von verschiedener **Haltungen/ Posen** (vgl Breker!) zu einem Film, der nur Leben vortäuscht:

„sie zersetzt ihn auch von innen heraus, indem sie in ihn den beschleunigten Rhythmus einführt, der sich zur Rolle verdichtet (der fiktive Raum der Rolle resultiert in der Tat aus einer schnellen Wiederholung einer Haltung, genau wie die schnelle Aufeinanderfolge eines gefilmten Bildes den Schein des Lebens erweckt)(...) Was ist heute der Tod? Die Abwesenheit von Subjektivität und die **Abwesenheit von Gegenwart**.“ (S.227).

Wesentliches Mittel für die Ausschaltung der Gegenwart ist eine **Geschichts-ideologie**:

„Indem sie schließlich versucht, den Willen, eine einheitliche Raum-Zeit des Erlebten zu konstruieren (mit anderen Worten: **Lebenssituationen** zu konstruieren), in einer Geschichts-ideologie einzufangen.“ (ebd. S.228).

Gerade diese Geschichts-ideologie manifestiert sich in der Trinität Mythos, Symbol, Ritual. „Die einzigen Erinnerungen bilden die Rollen, die man gespielt hat, die einzige Zukunft ist ein ewiges ‘remake’ (...) Ein ‘nihil novie sub sole’, das vulgär übersetzt heißt: ‘Wir werden immer Führer brauchen’ (...) Wenn ich meine Gegenwart verfehle – wenn hier stets woanders ist-, wie kann ich dann jemals von einer angenehmen Vergangenheit und einer angenehmen Zukunft umgeben sein?“ (ebd. S.229).

Der Grund für eine Geschichts-ideologie liege in Machtkonzentration:

„Der einzige Grund für eine geschichtliche Ideologie liegt in dem Willen, die Menschen daran zu hindern, die Geschichte zu machen(...) ‘Ihr geht in die Geschichte ein, Genossen!’“ (ebd. S.230).

Die Waren-Zeit manifestiere sich durch die **Isolierung dreier Leidenschaften**:

„Der Wille zur Verwirklichung wird Wille zur Macht; dem Prestige und der Rolle geopfert, herrscht er im Universum der Zwänge und Illusionen. Der Wille zur Kommunikation wird zur objektiven Lüge; auf gegenständliche Beziehungen gestützt, verteilt er an die Semiotiker die Zeichen, die diese mit dem Schein des Menschlichen versehen. Der Wille zur Beteiligung organisiert die **Isolierung aller in der Menge**, er errichtet die Tyrannei der gemeinschaftlichen Illusion.“ (ebd. S. 236f.).

Der „Wille zur Macht“ sei „das verfälschte Projekt der Verwirklichung, das von der Beteiligung und der Kommunikation abgetrennt ist.(...) Ein Held ist, wer sich für eine Rollen- und Muskelkarriere aufopfert.“ (ebd. S.239).

Vaneigem gibt folgende weitere Definition von **‘Entwendung’**: „Im weiten Begriffssinn bedeutet ‘entwenden’ etwas global ins Spiel bringen. Die Entwendung (oder radikale Umfunktionalisierung) ist die Geste, mit der sich die spielerische Einheit der Lebewesen und der Dinge bemächtigt, die in einer Ordnung hierarchisierter Teilbereiche erstarrt sind.“

Er spricht auch von der „*Diktatur des Stückwerks*“ (Brekers Körper werden häufig als Ansammlung dissoziierter Körperteile gedeutet s.U.), die durch die Entwendung zu einer neuen Totalität umfunktionalisiert würden: „Es ist heute offensichtlich (...), dass die Diktatur des Stückwerks die Entwendung zur einzigen Waffe im Dienst der Totalität macht.“ (ebd. S.265).

Anm. 7:

Ausnahmen wie der Dokumentarfilm „*Klassenphoto*“ (1969) oder der Frankfurter Auschwitz-Prozess 1963-65, in denen Zeitzeugen interviewt werden, sind da wohl vereinzelte Ausnahmen.

Anm. 8:

Das eigene Statement zu der Frage Staecks’ lautet: Man kann alles zum Gegenstand einer Analyse wie hier machen, aber das Museum ist nicht eigentlich der **Modus der Analyse** sondern der **Präsentation**. Hierzu kann ich das Erlebnis beisteuern, das ich bei der ersten nicht kommentierten Breker-Ausstellung nach 1945 im Gerhard Marcks-Haus in Bremen hatte („Taking Positions. Figurative sculpture and the Third Reich“, Leeds, Berlin und Bremen 2001/ 2002): ein an seinem Äußeren erkennbarer extrem-rechter Aktivist (Kurzhaarschnitt, Springerstiefel, Wehrmachtsskoppel) stand ehrfurchtsvoll vor Brekers’ „*Verwundetem*“.

Identitätsstiftende Pilgerstätten des Faschismus sind in Italien bereits etabliert, ohne Skrupel mit dem ‘fascio’, dem Rutenbündel, versehen wie das Foto des Mussolini-Grabes zeigt:



Grabstätte Mussolinis mit
‘fascio’- Symbolen (Rutenbündel)
auf dem Friedhof von Predappio bei Bologna.

Hoppe vermerkt zu der Debatte, die ausgelöst wurde durch den Plan des Sammlers Ludwig, Porträts von sich und seiner Frau aus der Hand Brekers im Neubau des Kölner Wallraff-Richartz-Museums auszustellen (1986): „Als einziger Ansatzpunkt zur Überbrückung der unversöhnlichen Kontroversen wurde einmal mehr lediglich der Kompromiss „Präsentation als Kunst nein, Zugänglichmachung als Zeitdokument ja“ gefunden“ (Hoppe in Conrades 2006, S. 177).

Anm. 9:

„Bereits 1928 war Breker mit der Ausführung eines Porträts des Industriellen Robert Gerling beauftragt worden. Nach dem Krieg nahm er auch diese Verbindung wieder auf und wurde in der

Folgezeit maßgeblich in die Realisierung der Neubauten des Konzerns in Köln einbezogen. Für das 1951 bis 1953 ausgeführte Gerling-Hochhaus war Breker neben einer architektonischen Beratungstätigkeit für den Bauherrn vor allem als Bauplastiker tätig.“ (B.M. Hoppe in Conrades 2006, S. 172).

Dieser Bau wurde auch als „Kölner Reichskanzlei“ apostrophiert (ebd.).

Anm. 10:

Nichtsdestotrotz kann man dem Buch metrische Angaben entnehmen: „*Das Verhältnis von Taille zur Schulter ist 1:2. Die Figur lässt sich aus der Hälfte des Brustwarzenabstandes in der Höhe und Breite konstruieren.*“ (Probst 1978, S.29). Er entschuldigt die überlebensgroßen Gestaltungen der Körper und ihre Muskelhypertrophierungen mit Brekers' Absicht, „*um bei der Aufstellung im Verbund mit der Architektur nicht unterzugehen*“ (S. 32).

Anm. 11:

„*Was viele dieser Künstler von der Elterngeneration der Überlebenden unterscheidet, ist ihr kaum irritierbares Geschick bei der Darstellung genau dieses Sinnes für Vermitteltheit, beim Ausmessen des Abstandes zwischen Geschichte-wie-sie-sich-ereignet hat und dem, was Marianne Kirsch so treffend die 'post-memorale Erinnerung' daran genannt hat.*“ (Frieze 2004, S.25). Ferner sieht er eine große Gefahr darin, dass „Holocaust-Kunst“ „*nur eine fatale Faszination durch den Faschismus wiederholt*“.(Young in Frieze 2004, S. 28). Gerade diese Probleme der Vermitteltheit und Faszination werden mit dem hier verwendeten Foucaultschen Terminus „Evidenzbruch“ angesprochen -und- angegangen.

Anm. 12:

„*Friedländer begrüßt eine Ästhetik, die ihre Begrenzungen, ihre Unfähigkeit zu dauerhaften Antworten und stabilem Sinn ausdrücklich macht. Solche Arbeiten erkennen sowohl die moralische Verpflichtung zur Erinnerung als auch die ethische Gefahr für Kunst und Literatur an, die darin liegt. Er fordert, kurz gesagt, eine Ästhetik, die sich in erster Linie mit den Dilemmata der Repräsentation beschäftigt, eine antierlöserische Geschichte des Holocaust, die der Abschließung widersteht, die Ungewissheit bewahrt und uns erlaubt, ohne vollständiges Verstehen zu leben.*“ (ebd. S. 29)

Anm. 13:

Die Serie der „Autobahnschilder“ hat die wirtschaftliche Ausbeutung (u.a. für Autobahnbau, daher auch Autobahnschilder) in KZ-Lagern, den „*Tod durch Arbeit*“ mittelbar zum Thema. Pictura, Framing und subscriptio der Grafiken divergieren; allein das zu erstellende Bilderquellenverzeichnis (im Anhang) vermag langsam aufbauend Zusammenhänge zu erzeugen. Im Bilderquellenverzeichnis wird die Forderung Youngs erfüllt, beide Fragen zu erfüllen: „*die Frage nach dem, 'was geschehen ist' mit der Frage, 'wie es uns überliefert wird'.*“ (ebd. S. 30). Als Text ist dieses Bilderquellenverzeichnis (hier im Anhang) unabschließbar, gleich dem hermeneutischen Zirkel, der lediglich in eine unabschließbare Spirale umgebaut werden kann.

Anm. 14:

Es ist somit „*Erinnerungskritik, Auseinandersetzung mit verfestigten Erinnerungsmustern und der Umgang mit ihnen*“ (ebenda, S.33), Auseinandersetzung mit „*Nachbilder(n) einer bereits vorgefundenen Bilderwelt, die unsere Erinnerung prägen und der wir uns keineswegs immer bewusst sind*“ (ebenda, S. 34).

Anm. 15:

Es handelt sich auch um das, was Frieze (Frieze (Hg.) 2004, S. 54) einen „*Rückgriff in den Fundus des Bildgedächtnisses*“ nennt, „*um eine beabsichtigte Bildstörung*“ zu erreichen. Sicher ist sein

Einwand, dass dadurch der Betrachter besonders gefordert sei, zutreffend „*Wenn in diesem Sinne von Künstlern stammende Nach-Bilder nicht als Festschreibungen, Bestätigungen oder Absicherungen sondern vielmehr als Befragungen, Zweifel und 'Bildstörungen' verstanden werden sollen, misst dies dem Betrachter und seiner sehenden und reflektierenden Arbeit eine besondere Rolle zu.*“ (ebd. S. 65).

Anm. 16:

„*Wenn es also überhaupt so etwas wie eine angemessene künstlerische Annäherung an Themen wie den Holocaust oder extreme Gewalterfahrung geben sollte, dann muss sie ein zentrales Kriterium erfüllen: sich der Vermitteltheit des eigenen Zugangs bewusst zu sein. Man kann den Holocaust nicht erzählen, und folglich kann man ihn auch nicht bebildern.*“ (ebd. S. 91).

Anm. 17:

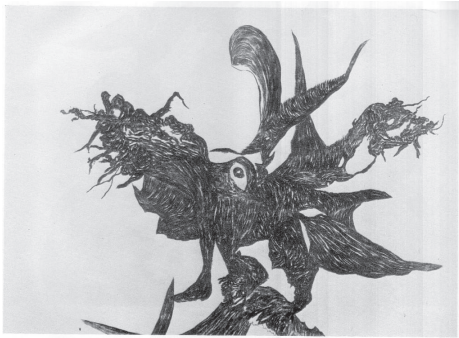
Zum Begriff der „Holocaust-Kunst“ schreibt Kaumkötter (2002, S. 36): „*Dabei ist der Begriff Holocaust-Kunst nicht eindeutig geklärt. Jeder Autor findet eine eigene inhaltliche, zeitliche oder topographische Bestimmung. Der Begriff bezeichnet weder eine Kunstgattung, eine Künstlergeneration, noch eine bestimmte Kunstrichtung. Die Einzelanalysen der jeweils ausgewählten Objekte einer solchen Holocaust-Kunst entstehen zumeist aus emotionaler Betroffenheit oder moralischer Verantwortung. Die meisten Autoren haben einen direkten persönlichen Bezug zu dem Thema und damit ist eine kunstgeschichtliche Bewertung der Bilder unmittelbar betroffener Künstler angesichts der schrecklichen Vergangenheit schwierig. Die zeitgenössische Deutung der historischen Holocaust-Kunst überlagert bisher die eigenständige künstlerische Wertschätzung.*“

Anm. 18:

„*Wenn die Verfolgingsbedingungen und die Entmenslichung durch den Terrorapparat der einzige Aspekt der Bestimmung ist, stellt man die Eigenständigkeit der Künstler in Frage und reduziert ihre Werke zu einer Opferkunst, die nur aufgrund der Verfolgung entstanden ist, auch wenn sie von den Künstlern mit ganz anderen Absichten geschaffen wurde.*“ (Kaumkötter 2002, S.37). Er kritisiert eine rein auf Historie fokussierende Betrachtung: „*Von Seiten der Historiker wird der Kunst aus den Konzentrationslagern eine Beweisfunktion zugeschrieben und sie dient der Illustration von Vergangenheit.*“ (S.38).

Anm. 19:

So wie es eine Geschichte nach der Shoah gab (z.B. der „*Entschädigung*“ bei Erdélyi), so gab es auch nicht-ikonografisch aufgeladene abstrakte Kunst, die von körperlich empfundener/dargestellter Bedrohung durch den Holocaust zeugt wie die proto-informellen und proto-art-brut-Arbeiten Lajos Vajdas des Zeitraums 1938-1941 (vgl. Axel Rohlf: *Vajda Lajos és Bálint Endre művei Axel Rohlf's gyűjteményéből*. Katalog zur Ausstellung in der Mü-Terem Galéria Budapest 2002). Vajda starb durch einen Arbeitslagereinsatz, den ungarische Juden im 2. Weltkrieg z.T. an der Front leisten mussten. Vajdas Werke gemahnen an Körperlandschaften aus Muskelfasern, mitunter tauchen in diesen Gebilden humanomorphe Formen auf; zu seinem Lebensende hin verdichten sich die Fasern zu fast reinem Schwarz hin. Lajos Vajdas' Spätwerke (1939-1941) könnten als **Anschauungsformen für das Unanschauliche** (Proto-Informel und Proto-Art brut) gesehen werden.



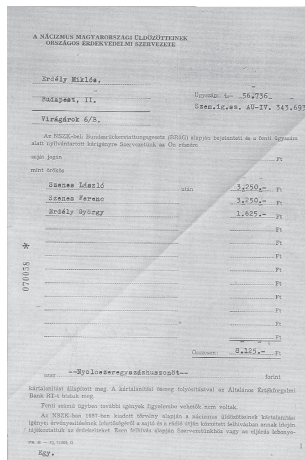
Lajos Vajda: sog. „Einäugig“, Kohle/Papier, 1940

Die Titel wurden von der Verfasserin des Werkverzeichnisses Vajdas', Stefánia Mándy („Lajos Vajda“, Budapest 1983) „vergeben“ und jeweils rückseitig notiert.



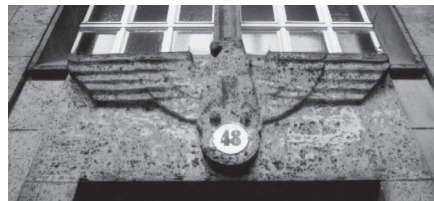
Lajos Vajda: sog. „Maske“, Pastell/Papier, 1938

Ein Beispiel für ein Werk der „*Holocaust-Kunst*“, das wie die Adlerserie in „*schemenata*“ mit dokumentarischen, ready-made-haftem Material arbeitet, ist die Installationsarbeit „*Cheers*“ von Miklós Erdélyi (1974, im Konzept-Papier betitelt mit *‘ready made’*; Fabényi 2004, S. 158f.). Ausgestellt werden soll das Dokument, das der Künstler als Auflistung der Entschädigungszahlungen des Bundesrückerstattungsgesetzes durch die BRD erhielt, wobei auf der einen Seite die Namen getöteter Angehöriger, auf der anderen die „jeweils entsprechende“ Summe in ungarischen Forint verzeichnet ist:



ungarisches Formular vom 09.10.1973: Abrechnung für im Holocaust getötete Familienangehörige aufgrund des Bundesrückerstattungsgesetzes der BRD, gerichtet an den ungarischen Künstler Miklós Erdélyi. Teil der Installation „*Cheers*“, 1974

Auf der Ausstellung sollen die Besucher die Entschädigungssumme „*vertrinken*“, die geleerten Flaschen in Reihe aufgestellt werden. Auf diese Weise ist eine – vielleicht zunächst makaber anmutende, nahezu körperliche- Verbindung zwischen den Opfern und den Besuchern hergestellt



Teil des Werkes von „schemenata“: NS-Adler am Finanzamt Schöneberg, Bismarckstrasse 48, Berlin, Aufnahme des Autors 2003

(man ist an den heute populären und stark rezipierten Künstler Felix Gonzalez-Torres erinnert, der das Gewicht seines Aids-kranken Freundes in Bonbons aufschichtete, zum „*Auflutschen*“ durch die Besucher gedacht). Das Konzept wurde damals, in den 1970er Jahren, von mehreren Juries abgelehnt, u.a auch vom Folkwang Museum in Essen, was zeigt, dass sich auch Ausstellungskonventionen ändern.

Dieses Beispiel von Erdélyi zeigt, dass eine Thematisierung von Holocaust ohne Ikonografie möglich ist, zudem unter Einbeziehung von dokumentarischen Material. Es ist eine **Kritik der Politik der Repräsentation**, ausgehend von einem staatlichen Dokument, das Holocaustopfer der Familie des Künstlers mit Namen in der einen und wechselnden (!) Entschädigungssummen in der anderen Spalte auflistet, was ja das Prinzip der Repräsentation auf eine real-absurde Spitze treibt und daher mit der Autobahnschilder-Serie, die auch eine Repräsentation unterläuft, in Zusammenhang steht. Was bleibt nach der Verwirklichung des „*Vertrinkens*“ der Entschädigungssumme ist eine Ansammlung leerer Flaschen.

Im Werk „*schemenata*“ wird auch mit dokumentarischen Material gearbeitet, v.a. mit der Dokumentation der Verwendung des Adlersymbols, aber auch historische Breker-Fotografien und verarbeitete zeitgenössische und historische Fotografien von Lagern, deren „*Brechung*“ jedoch nicht durch direkte Eingebundenheit des Betrachters hergestellt wird, sondern eher auf semiotisch-analytische Weise.

Das Problem von Werken über den NS, die „*authentisches*“ Material, also Dokumente benutzen, liegt darin, dass sie eine „*normative Kraft des Faktischen*“ ausströmen - um einen juristischen Terminus zu gebrauchen-, die das Entsetzliche als nicht-hinterfragbar, als monolithisch-faktisch hinstellt; nur ein kritisches Publikum vermag das Ungeheuerliche der Dokumente zu erkennen, die Geschichte zu „*ereignissen*“ (die unbesehenen Diskriminierungen durch Visualisierungen zu erkennen).

Anm. 20:

Welzer (2002) schreibt in der Analyse von Familienerzählungen, die den Tenor haben *‘Opa war kein Nazi’* (so auch der Titel des Buches):

„Ein anderes Phänomen, das in diesem Zusammenhang zu nennen ist, ist das der Wechselrahmung, das vermutlich viel mit der Verbreitung der immer gleichen Bilder aus dem „*Dritten Reich*“, dem Vernichtungskrieg und dem Holocaust zu tun hat. Der Umstand, dass auch Zeitzeuginnen und Zeitzeugen aus der Tätergesellschaft sich Darstellungsformen bedienen, die aus dem Bild- und Assoziationsraum des Holocaust stammen, um ihr eigenes Leiden zu illustrieren und zu unterstreichen, hat wahrscheinlich viel mit der Ikonifizierung bestimmter Bilddokumente zu tun, die sich von ihrem historischen und sozialen Entstehungszusammenhang emanzipiert haben und zu einem festen Bestandteil des sozialen Bildgedächtnisses geworden sind.“ Im weiteren zitieren die Autoren das Werk Cornelia Brinks (Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografie aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998, S.10):

„Dabei wirken sie (die Foto-Ikonen der Vernichtung, Anm.) eigenartig zeitlos und ohne räumlichen Bezug. Sie stehen für die NS-Verbrechen im Allgemeinen, für ein *‘Bild’*, eine Vorstellung vom System der Konzentrations- und Vernichtungslager(...) Sie lassen ein schreckliches, stummes und begriffsloses *‘Es war einmal’* entstehen.“

Anm. 21:

„Zum Beispiel wurde der Widerstand gegen den Nationalsozialismus nach 1933 gewöhnlich im Bild eines David dargestellt, der einen Goliath tötet, oder allgemeiner durch Prometheus, der den Adler erschlägt. Jacques Lipchitz popularisierte beide Bilder, er betonte im ersten das jüdische Moment und versuchte mit dem zweiten, Nichtjuden zu verdeutlichen, dass der Nationalsozialismus eine Bedrohung nicht nur für die Juden sei.“

(Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. Band II, Eintrag *‘Kunst’*. Berlin 1993, S.839).

Anm. 22:

„Im Rahmen des nationalistischen Traditionsstranges werden Kultur und Kunst hingegen als völkisch-identitätsstiftende Vehikel verstanden, als heimatliches Idiom, gleichsam als eine Art Stammestotem, auf das eingeschworen wird: Der Bamberger Reiter war in der Nazi-Zeit solch ein Totem der deutschen Nation, so wie die Plastiken Arno Brekers damals als neue nationale Götzenbilder geschaffen wurden: Einschwörungsskulpturen für völkisch-chauvinistische Zielsetzungen“ (S. von Wiese in: Staeck (Hg.) 1988, S. 84).

Anm. 23:

„Grundsätzlich lässt sich die Meinung vertreten, dass eine **Pose** nicht eine **Gebärde** ist. Eine Gebärde vollzieht man selbst, um etwas von sich selbst aus oder gar sich selbst auszudrücken. Gebärde ist körpersprachlicher Selbstausdruck, Pose dagegen Fremdausdruck: Pose ist auferlegt, sie entpersönlicht, sie entindividualisiert denjenigen, der sie vollzieht. Die Pose ist eine falsche, eigentlich unwirkliche Ausnahmesituation, sie ist Selbstmanipulation oder Manipulation durch einen anderen. Nicht **ursprüngliche**, sondern manipulierte Körpersprache ist auch das, was im französischen Begriffsverständnis mit 'pose' bezeichnet wird. Pose ist eigentlich ein französisches Wort.“ (Imdahl in Staeck (Hg.) 1988, S. 87).

Sicherlich könnte man das versteckte Postulat „**ursprünglicher Körpersprache**“ angreifen, als Arbeitshypothese soll es den folgenden Ausführungen jedoch zugrunde gelegt werden.

Imdahl stellt zu den Posen in der Werbung fest, dass diese „als Posen auch durchschaut werden dürfen“ (ebd. S.87), wohingegen die ideologischer Werbung dienstbare Pose **nicht durchschaubar** ist: „Dann nämlich soll die in der Pose enthaltene Entindividualisierung des Posierenden oder des in Pose Versetzten keinesfalls durchschaubar sein als ein mögliches Als-Ob, vielmehr ist Entindividualisierung überhaupt die eigentliche Forderung.“ (ebd. S.88).

Anm. 24:

„So ist – zumeist in der Plastik- die Körperhaltung anatomisch idealisiert, die Körperstellung dagegen als Pose erstarrt und aus aller organischen Bewegungsmotorik isoliert. Sie steht anschaulich ein für eine Seinsform außerhalb jeder wirklichen oder auch nur vorstellbaren Alternative. (...) Pose als ein angemessenes Instrument politischer Indoktrination wie auch als körpersprachlicher Sichtbarkeitsausdruck für die Vernichtung von Freiheit und Individualität.“ (Imdahl in Staeck (Hg.) 1988, S.88).

Anm. 25:

„Wie also könnte es zu diesem Stehen gekommen sein, wie könnte ein mögliches vorhergehendes Körperverhalten aussehen und wie ein zukünftiges (...)? Fragen nach organischer Plausibilität bleiben ohne Antwort, sie sollen verdrängt sein im Anblick einer detailgenauen Bodybuilding-Idealität.“ (S.89). Daher sieht Imdahl die Plastik „Bereitschaft“ Brekers als „gewaltsame Isolation aus allem natürlichen Verhalten, als Vergewaltigung lebendigen Daseins und individueller Identität“ (ebd. S.90). „Der Mensch (...) interessiert ausschließlich in Hinsicht auf seine Verwendung (...) unbedingter Wehrwillen (...) als Funktion (...)“ (S. 90). „Denn gerade in ihrer erstarrten Pose und der darin enthaltenen, durch keinerlei Detailidealismus wegzutäuschenden Bewegungsbeschränkung, gerade also in diesem offensichtlich auferlegten Verhalten ohne Alternative, kann die Plastik 'Bereitschaft' (...) anschaulich versinnbildlichen (...): die alle Freiheit, alle natürlichen Lebenszusammenhänge und jedes selbstverantwortliche Ichbewusstsein ausschließende **Absolutsetzung einer auferlegten Funktion**. Der in der erstarrten Pose gegebene und gar nicht zu verleugnende Ausdruck einer Entpersönlichung ist eine symbolische Form dieser Verabsolutierung.“ (ebd. S. 90). Imdahl sieht also auch eine Komplementarität von Zwangspose-Funktion und Bodybuilding-Idolhaftigkeit.

Anm. 26:

Das individuelle Werk Brekers' kann auf der Ebene des Ikonischen aufgrund je unterschiedlicher Realisationen des einen Idol-Typs gemäß Peirce '**Replica**' genannt werden: „Ein Sin-Zeichen, das in dieser Weise ein Legi-Zeichen einschließt, nenne ich eine '**Replica**' des Legi-Zeichens.“ (Peirce zitiert nach Sebeok, S. 23). Ein Breker-Werk ist also als Zeichen an sich ein Sin-Zeichen, das das Idol als Legi-Zeichen einschließt, wobei das Zeichen in Relation zu Objekten indexikalisch und ikonisch zu nennen ist; Zeichen als Repräsentation ist es in Form eines **Arguments**, eines Gesetzhafte-Normativen, aber mit dem Anspruch, ein **Dicent** (Tatsächlichkeit) zu sein. Indexikalisch wirken heißt **vorrational** wirken; „Klassizität“ der Brekerwerke ist wiederum symbolisch-konventionell für 'Abendland' und im Kontext der NS-Zeit wohl auch von einigen für „griechisches Germanentum“ gesehen worden. Schon auf der Ebene der Semiotik lässt sich also „**Bündelung**“ (vgl. F.W. Haug unten) als Zusammenfassung mehrerer Komponenten für Wirkungsmächtigkeit nachweisen: Brekers' Werke sind Ikon und Index, mit 'Klassizität' sogar symbolisch ausdeutbar. Sebeok (1973) vermerkt hierzu: „Ein Zeichen kann, mit anderen Worten, mehr als einen Aspekt aufweisen, so dass wir graduelle Unterschiede feststellen können. (...) ein vorrangig indexikalisches Zeichen wie ein Richtungspfeil kann zusätzlich eine erkennbare symbolische Komponente besitzen.“ (Sebeok, 1973, S. 61).

Anm. 27:

„Diese unbegrenzt vielseitige und lebendige Sprachmöglichkeit der menschlichen Gestalt in Natur und Kunst, ihre **variété**, wurde durch die **faschistische Grundgebärde** und das dazugehörige Umfeld im prinzipiellen Auslöschen des Individuellen der Gestalt, des Gesichts, der Kleidung, des Denkens und des Empfindens zu formaler und inhaltlicher Eindimensionalität herabgedrückt.“ (Leber 1998, S.III). Dieser „faschistischen Grundgebärde“ schreibt er eine Genealogie von **Dauids** „**Schwur der Horatier**“ und Francois Rudes' Reliefs am Arc de Triomphe ausgehend zu.

Anm. 28:

„Bei den Ausrottungsaktionen findet zum Teil eine umgekehrte Auslese dergestalt statt, 'dass extrem elende und missgestaltete Kranke vom Töten zurückgestellt werden, bis sie gefilmt sind' (Klee, 344). Solche Filme sollten die tödlich werdende Unterscheidung schön/ hässlich mit den daran hängenden **Artikulationsketten** des 'lebens(un)werten Lebens' ins Volksurteil einprägen. Derartige Filme waren während der ersten Phase der 'Euthanasie'-Aktion, vor ihrer scheinbaren Einstellung, gezeigt worden.“ (Haug 1987, S.147f.).

Anm. 29:

„Das Interesse am Leib blickt in ein Vexierbild. Wie der Leib in den Körper kann der verlangende Blick changieren in den des Züchters. Der **Typ**' wird dann zur Konfiguration erblicher Merkmale. Genau diese Schnittstelle des rassistischen und des sexuellen Blicks bildet für Schultze-Naumburg, der schon 1927 als 'Propagandarede des 'Kampfbundes für deutsche Kultur' auftrat (Wolbert 1982, 99), den Ausgangspunkt der Verknüpfung von Kunst und Rasse (so lautet der Titel seines Buches von 1928(...)).“ Haug 1987, S. 149f.). Und weiter: „Der Diskurs hält die drei Instanzen – die sexuelle Begierde, die Rasse und die Kunst – in der der Schönheit zusammen.“ (Haug 1987, S. 150).

Die Rolle der NS-Kunst ist „der schöne Schein der Vernichtung“:

„Sie (die Kunst, Anm.) gibt dem Imaginären äußeres Dasein. Sie gibt dem Diskurs die eine Säule seiner Wirklichkeit, wie die Vernichtungspolitik die andere gibt. Sie ist der schöne Schein der Vernichtung.“ (Haug 1987, S. 152).

Anm. 30:

„(...) die Annahme von der semantischen Eindeutigkeit der Skulptur ist unhaltbar. Das Mindeste ist, dass man einen **Bedeutungscluster** registriert, eine Vieldeutigkeit, die **Wirkungsmacht**

überhaupt erst begründen kann. Man muss zunächst unterscheiden: Allgemeinverständlichkeit bedeutet nicht Eindeutigkeit. Allgemeine Konventionen zu bedienen heißt gerade, die nötige Vieldeutigkeit mitzuführen.“ (Haug 1987, S. 156).

Anm. 31:

Haug geht auf die Aufstellung der Plastiken im Freien ein, wenn er NS-„Kunstberichterstatte“ („Kunstkritik“ war verboten worden) selbst zitiert: „Im Zimmer wohnt der Einzelne, der Platz nimmt eine Menge auf.“ (H. Weigert 1942). Wirkt das Tafelbild an einem Ort, der vornehmlich auf Individualität zugeschnitten ist, so steht die Plastik im Dienste einer Kollektivmacht.“ (Haug 1987, S. 158). Er beschreibt die kollektiv-identitätstiftende Funktion öffentlicher Plastik: „Die Skulptur auf dem Platz fungiert als Realität ihrer imaginären Einheit“ (der bürgerlichen Individuen, Anm.)“ (Haug 1987, S.159).

Dagegen schätzt Reichel die Bedeutung als allgemein überbewertet ein: „So ist die NS-Kunst weniger durch ihre 'objektive' Bedeutung als vielmehr durch ihre offensichtliche Überschätzung zu einem der bevorzugten Felder der Forschung geworden.“ (Reichel 2006, S. 464).

Anm. 32:

„Ästhetisch überhöht und biologistisch-rassistisch begründet bekam die Figur des 'Ariers' selbst einen Kunstwerkcharakter, während seine vermeintliche Realisierung wiederum als Beweis für den politischen Erfolg dargestellt wurde.(...) Individuelle Körper, Gesellschaft und Politik sollten im Nationalsozialismus als **Gesamtkunstwerk** geschmiedet werden, während Kunst und Propaganda zugleich seine Mittel und sein Ausdruck werden sollten.“ (Diehl 2006, S. 10).

Anm. 33:

„Wer über den Körper schreibt, schreibt immer über die Spannung zwischen Bild und Praxis. Für den Nationalsozialismus gilt dies in besonderer Weise. Denn die nationalsozialistische Produktion von Körperbildern einerseits und die NS-Körperpraxis, d.h. die Auswahl, Formierung, Mobilisierung und Kontrolle des Körpers, andererseits bildeten die zwei Hauptstützen der NS-Körperpolitik.(...) Bilder und Praxen sind auf mehrfache Weisen miteinander verbunden: In Wahrnehmung und Körpergefühl, in der Internalisierung von Körperpraxis und im Selbst- und Fremdbild.“ (Diehl 2006, S. 10). Sie spricht im Weiteren von dem „Versuch des Nationalsozialismus, kollektive und individuelle Wahrnehmungsmuster zu modellieren und sie für ein soziopolitisches Projekt dienstbar zu machen“(ebd.).

Ganz im Sinne meiner **These von Figur** (ganzheitliche Gestalt des „Ariers“) und **Grund** (Diffusität, Gestaltlosigkeit; s.U.) als Antipoden in den NS-Visualisierungen formuliert Diehl:

„Die NS-Propaganda konzentrierte sich auf die Produktion gegensätzlicher Körperbilder. Während im Fall von negativen Körperbildern des 'Juden', des 'Minderwertigen' oder des 'Erbkranken' vor allem die Ängste vor Zerstückelung und körperlicher Versehrtheit – Phantasma des zerstückelten Körpers- angesprochen wurden, konnten die idealen Körperbilder des Ariers die Identifikation des Betrachters im positiven Sinne mobilisieren, weil sie sich auf die Körperganzheit im Sinne des Spiegelbildes stützten.“ (ebd. S.13).

Anm. 34:

„Diese wirkten als Bilder und waren doch aus Fleisch und Blut; sie waren Wirklichkeit gewordene Imagination. Ihre hohe Bewertung ging über die rassistische Perspektive hinaus; sie verwendete ganz gewöhnliche Bewertungsgrundlagen, die man aus dem Alltag kannte: Gesundheit, Tauglichkeit, Produktivität, Tüchtigkeit, Ausdauer, Härte – alles Begriffe, die sich seit dem 19.Jahrhundert im Diskurs der biopolitischen Sicht auf die Gesellschaft eingebürgert hatten.“ (Gamper 2006, S. 325).

Anm. 35:

„Faszination und Faschismus – die Ähnlichkeit der beiden Ausdrücke mag dazu dienen, einen dialektischen Zusammenhang darzustellen. Der 'Fascio', von dem der italienische Faschismus seinen Namen zog, leitete sich ab vom Liktorenbündel, dem Requisit innerstaatlicher Gewalt im antiken Rom. Es war Symbol in der denkwürdigen Gestalt der Zwangsmittel selbst, denn es bestand aus Fessel, Geißel und Richtbeil. Auch Faszination ist 'Fesselung', die von 'inneren Zwangsmitteln'(Sombart) ausgeht. Aber das eigentlich Beunruhigende ist das Hinüberschillern der äußeren in die inneren Zwangsmittel, ist die Fesselung im Doppelsinn von Gewalt und innerer Bindung. Das Bild der **Bündelung** kann helfen, diesen Wirkungszusammenhang von Zwangsgewalt und innerer Bindung zu verdeutlichen. Die spezifische Art der **Bündelung** unterschiedlichster Motive, Tendenzen, Kräfte durch die Nazis erklärt am ehesten den hegemonialen Effekt. Ihn in seiner Widersprüchlichkeit besser zu begreifen, ist von größter Bedeutung für einen wirksamen Antifaschismus.“ (Haug 1987, S. 162). Und weiter: „Die Faschisten hatten nämlich alle möglichen kulturellen und ideologischen Gruppierungen und Tendenzen 'eingesammelt' und im Rahmen ihrer Formation 'gebündelt'. So erklärt sich die faschistische Faszination. Die zusammengebündelten Elemente sind als einzelne nicht faschistisch. Es gibt kein 'Prädikat faschistisch', das den Elementen von Hause aus anklebt. Faschistisch ist die gesamte gesellschaftliche **Anordnung**, nicht das Angeordnete, vielmehr wird dieses faschistisch in der Anordnung, **sich einordnend**.“ (ebd. S. 163).

Anm. 36:

„Wie gehen wir damit um? Werden wir das Bündel immer wieder zuschnüren und die Elemente auf ihre faschistische Einordnung festlegen? Das wäre die Linie des Verbots. Oder werden wir die Auflösung des Bündels unterstützen, Widersprüche ausmachen, öffentlich das Ringen um die eingebundenen Elemente aufnehmen?“ (Haug 1987, S.164).

Anm. 37:

„Zwei Körper gestaltet er vor allem: das Objekt des Voyeurismus und das Voyeuresicht.“(Haug 1987, S.164). Brekers Werke stellen für ihn Lustprodukte dar: „Die 'Kunst' dient dazu, wie seit Generationen bürgerlicher Moralkompromisse, das gezeigte Lustobjekt durch 'veredelnde Darstellung' von 'Pornographie' zu unterscheiden (vgl. dazu Wolbert 1982, S. 176ff.), denn die Konservativen waren immer hin- und hergerissen zwischen Verfolgung der 'Unzucht' und dem 'Preußischen Stil' eines Kults männlicher Nacktheit.“ (ebd. S. 164). Er steigert sein Kritik zu dem Begriff eines „herrschenden homosexuellen Voyeurismus“: „(...) hinzu kommt die Nachfrage nach nackten Leibern, in denen die Staatsmacht sich sexualisiert. In diesen Leibern verdichtet sich der teure Strichjunge mit dem Soldaten und dem Sportler.“ (ebd.).

Anm. 38:

„(...)und erst der Blick von unten und seine Einschreibung in die Staatsleiber gibt dem Ganzen seine aggressive Dynamik: Es ist der Blick des guten Kameraden (vgl. weiter unten zum gleichnamigen Relief Brekers). (...) In dem Maße, in dem das Bild des Kameraden in das oberflächlich heroisierte Objekt des voyeuristischen Herren einschmilzt, entsteht eine eigentümliche Massenattraktivität“ “(Haug 1987 S. 166f.). Haug kritisiert jedoch nicht Homosexualität als solche: „Schließlich wird es nötig, das Verhältnis zur Homosexualität zu klären. Am heilsamsten wäre es, wenn sie als Möglichkeit aller Menschen erkannt und anerkannt werden könnte. Ihre symbolisch-ästhetischen Abkömmlinge verlören dann den fesselnden Zauber, mit dem sie regelmäßig in Herrschaftsästhetiken auftauchen. Gelänge es, den Gegensatz von Verdrängtem und Verdrängung vorzuführen, könnte er ein Stück weit entfesselt werden, würde Faszination aufgelöst und sogar noch als befreiter Zauber genossen werden.“ (ebd. S.167).

Anm. 39:

„Der nackte Körper entsteht so als Montage von Merkmalen, deren jedes seine Serialität bekundet.“ Aber auch im Bereich der Gesten werde montiert (vgl. Kap. Cross-Posing und Bodycrossing unten): „Und immer das Montageprinzip: Wie bei den Sexualwünschen die Körperteile und bei den Staatsgesichtern die Beutungsmarken, so werden für den Selbstkult der Künstler die Gesten montiert. Jedes Gestaltelement verblüfft durch seine Serialität (Schenkel als solche, Gesten als solche) und durch seine Abweichung in Richtung des Übertriebenen.“ (ebd. S. 168). Er lässt seine Analysen kulminieren in der Feststellung, dass Brekers Werke eine latente surreale Gestalt hätten: „Die manifeste Gestalt ist naturähnlich, die latente surreal. Das Surreale bei Breker entspringt der entgegenkommenden, sich geradezu überstürzenden Erfüllung von Sehnsüchten.(...) Es ist der totale Histrionismus“ (S. 168).

Anm. 40:

„Durch die Strategien der selektiven Rezeption, der Gewichtung, der Umordnung und des Umdeutens wurde ein bestimmter politischer Gebrauch von der ‘olympischen Idee’ gemacht.“ (Alkemeyer 1996, S.490). Dieser Gebrauch funktioniert nach Alkemeyer nicht nur aufgrund der „Fülle gemeinsamer mythologischer, ritueller und symbolischer Elemente in olympischer und NS-Ästhetik“ (ebd.), sondern auch durch einen gemeinsamen Ideenpool des 19. Jahrhunderts: „das in Konkurrenz zum liberalen Fortschrittsoptimismus tretende Phantasma eines degenerativen Niedergangs der Gesellschaft, der Sozialdarwinismus, ein vom ‘Lebenskampf’ her gefasstes Männlichkeitsideal, schließlich die nur auf der Basis eines medizinisch-biologischen Modells kultureller Krisenhaftigkeit sinnvolle Annahme, dem gesellschaftlichen ‘Untergang’ durch Maßnahmen der Hygiene, Medizin, Eugenik und körperlichen Ertüchtigung entgegensteuern zu können.“(ebd.).

Anm. 41:

„Die Aufgabe(...), das Auslesevorbild, das Ideal des deutschen Menschen artreinen Blutes (...) zu gestalten, fällt dabei der bildenden Kunst zu.“ Das Kunstbild fungierte dann als normative Instanz, die „nach fotografischer Bestätigung aus der Wirklichkeit suchte“ (Hinz 1979 zitiert nach Haug 1987, S. 176). Und weiter: „Diese Leiber, wie sie von Natur sein sollen, sind die Leiber, denen das Sollen als ihre Natur eingebildet ist. Sie sind die Normalgestalt, die den Individuen vor-gestellt wird zur Ausrichtung an ihr. Ihr Ästhetisches sanktioniert sie – positiv oder negativ.“ (Haug 1987 S. 179).

Anm. 42:

„Es ging bei der ‘physischen Vernichtung des ‘Juden’ um ‘eine geistige und innere Vernichtung der vom Juden verkörperten **Extramanenz**’, d.h. um die ‘Überwindung jener inneren ‘Schwächen, die laut Hitler das Zu-sich-selbst-Kommen des deutschen Volkes bisher verhindert haben.’ (zitiert nach Brokoff: Apokalypse, S.150f.) Diese körpertranszendierende Dimension der ‘Rasse’ befrachtete den Wert des physischen Körpers mit einer seelisch-moralischen Bedeutung. Sie ist in der Kunst im Nationalsozialismus präsent und wird besonders in der Darstellung vom **Opferkult** visualisiert.“(ebd. S. 22). In diesem Zusammenhang verweist Diehl auf die **Gender-Markierung** in der Darstellung von Krieg (=Mann) und Nation(=Frau).

Anm. 43:

„Mit Kriegsbeginn mehrten sich die Rechtfertigungsversuche der Eroberungspolitik und die Heldendarstellungen. Sie kamen in den Illustrierten Massenblättern und den parteiamilichen Periodika ebenso vor wie in den Kunst- und Kulturzeitschriften. (...) Den Unsterblichkeitsphantasmen in den ‘Kunstberichten’ begegnete in der Propaganda die Rede vom Endsieg.“ (Elke Fritsch in P.Diehl (Hg.) 2006, S.129f.).

Anm. 44:

„Die ‘**schöne Leiche**’ verkörpert für Bronfen den ‘Schnittpunkt zwischen materieller und entmaterialisierter Welt’. Das Unverständene und Chaotische, das durch die Kultur hindurchscheint, wird, so ihre Theorie, ins Bild der ‘schönen Leiche’ gebannt und in einem androzentrischen Universalismus zu bewältigen gesucht.“ (Elke Fritsch in P.Diehl (Hg.) 2006, S. 140). „In den Kriegsjahren, in denen der Tod und die eigene Verletzlichkeit omnipräsent waren, konnte das Motiv des Helden Sehnsüchten nach Dauerhaftigkeit und Vollkommenheit entsprechen. Unsterblichkeitswünsche wurden nicht – wie etwa in der christlichen Religion- ins Jenseits, sondern ins Diesseits projiziert. Helden und Engel (...) repräsentierten den ‘arischen’ Körper als vollkommen, ewig und wahr zu einer Zeit, in der gerade seine Gewaltsamkeit, Konstruiertheit und Unvollkommenheit durch die reale Zerstörung des Krieges immer stärker ins Blickfeld gerieten“ (ebd. S. 148).

Anm. 45:

„Mythen und Fakten schienen zumindest teilweise unauflösbar vermengt. Das kommt schon daher, dass die Mythen von Anfang an mitgeplant wurden, dass Propaganda ein wesentliches Element im Projekt der Autobahnen war – eine Propaganda zudem, die kein Medium und kein Mittel ausgelassen hat.“ (Gruber/ Schütz 1996, S.148). Propagandistisch inszeniert war zudem der Beginn am Autobahnbau an vielen unterschiedlichen Orten gleichzeitig: „Bis Mitte 1934 waren es bereits 15, deren Standorte zugleich deutlich machten, dass der Bau explizit aus propagandistischen Gründen- an möglichst vielen über das Reich verstreuten Orten zugleich begann (...)“ (ebd. S. 11).

Medial aufbereitet wurde die Autobahn im NS eigens durch die Gründung der Zeitschrift „Die Straße“ (1934, vgl. Stommers 1995, S. 15) sowie durch geplante und realisierte Skulpturen, so z.B. ein Pylon mit Hoheitsadler am Rastplatz bei Lehesten (Stommers 1995, S. 160) und ein Entwurf zu einem Denkmal der Arbeit an der Reichsautobahn von Josef Thorak (1938) mit vier muskulösen Männerfiguren, die einen Fels emporrollen, die wiederum auf den weiter unten besprochenen **Medienverbund** hindeuten (vgl. Stommers).

Anm. 46:

„Sie bilden die Unterlagen für einen Antrag auf Ausnahmegenehmigung für den Bau von Kraftfahrzeugbahnen, der im Sommer 1930 dem Reichstag vorgelegt wird, aber, von den großen Parteien befürwortet, von der NSDAP und KPD abgelehnt, in dem schnellen Wechsel der Regierungen Brüning/ Papen/ Schleicher untergeht.“ (Teut 1967, S. 298).

Anm. 47:

„Boullée sah in der ungeteilten Fläche und in der reinen geometrischen Form die Möglichkeit der Architektur, ihre ‘immutabilité’ zu sichern. Der NS-Architektur wird sie garantiert einmal durch ein **Natursteinmauerwerk** – der Granit besetzt dabei die höchste Wertigkeit, da er am besten geeignet ist, das ‘Wehrmäßige zu versinnbildlichen’(H.Schrade, Anm.: NS-Autor). Das Natursteinmauerwerk setzt nämlich gewissermaßen als Gewachsenes und damit Naturbedingtes Selbstverständnis voraus und stützt die Aura von Unzerstörbarkeit. Ferner wird durch die Projektion archaischer, germanisch-mythischer und klassizistischer Würdeformen auf eine zweckgebundene Architektur diese in eine historische Dimension gerückt, so dass sie zu einer gefälschten Urkunde wird, die usurpierte Privilegien für die Nachgeborenen sichern soll.“ (Stommer 1995, S. 197).

Stommer sieht den Mythos der „Straßen Adolf Hitlers“, also der Autobahnen als ungebrochen: „(...)der Mythos von den ‘Straßen Adolf Hitlers’ als die unpolitische technische Höchstleistung, als geniales Wundermittel zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit und damit als Beweis für die positive Schaffenskraft und gesellschaftsverändernde Leitung des Nationalsozialismus hat auch bis heute noch nichts von seiner Wirkung eingebüßt.“ (Stommer 1995 S.7).

Anm. 48:

„Vielmehr sei es einzig in Deutschland durch eine **Kulturrevolution von rechts** gelungen, einen romantischen Antikapitalismus auf paradoxe Weise mit der Technik bzw. der Erfordernissen der modernen technologischen Zivilisation zu versöhnen.(...)Besonders in der Spätphase der Weimarer Republik habe die ideologische Verbindung aus Technikbejahung und reaktionärer politischer Vision eine Sprache hervorgebracht, in der die Technik als organischer Teil einer deutschen Kulturtradition betrachtet wurde, die sich durch ihre Gegnerschaft zum politischen Liberalismus definierte.“ (Alkemeyer 1996 in Analyse der Herfischen Theorien).

Anm. 49:

„Das hinzugedachte imaginäre ‘Schlechte’ ist keine beliebige Zutat, sondern ist notwendig für die Konstitution des positiven Werts. Zwischen ‘Guten’ und ‘Schlechten’ ist eine scharfe Grenze gezogen: Entweder man gehört zu den ‘Guten’ oder man wird zu den ‘Schlechten’ gerechnet. Das Gute befindet sich innerhalb des umgrenzten Raums, das ‘Schlechte’ außerhalb. Wer innerhalb des Raumes ist, erhält seine positive Qualität dadurch, dass es die vielen anderen gibt, die ausgegrenzt sind. (...) Dies ist nicht alles: Die Grenze konstituiert ein normatives Wissen, das alle Personen, auf beiden Seiten der Grenze, von sich selbst, über sich selbst bilden.“ (Gamper 2006, S.327).

Anm. 50:

„Alle diese Bilder vom ‘Jüdischen’ dienten als Abgrenzungsfolie zu einem imaginierten ‘arischen Wesen’, das sich durch Körperbeherrschung und Kollektivität auszeichnete. Unbeherrschtheit und Sinnengier in allen möglichen Ausformungen galten im Gegenzug als Attribute des ‘Jüdischen’, das durch seine abnorme Körperlichkeit determiniert und unausweichlich der eigenen ‘Triebhaftigkeit’ verhaftet, als ‘Anti-Arier’ das ‘Andere’ in der antisemitischen Phantasie verkörperte.“ (A.G. Gender-Killer 2005, S. 50).

Anm. 51:

„Die Figur des **Leviathan** soll ‘deren Person verkörpern’, womit die Vielen ‘zu einer Person’ gemacht sind, damit aber ihren Personenstatus verlieren, denn ein solcher kommt nur demjenigen zu, ‘dessen Worte oder Handlungen entweder als seine eigenen angesehen werden, oder als solche, die die Worte oder Handlungen eines anderen Menschen oder Dinges vertreten, denen man sie tatsächlich oder durch Fiktion zuschreibt.(...) Der symbolische Körper jedes Menschen, seine ‘Person’, ist im Leviathan aufgehoben und repräsentiert.“ (Thomas Hobbes, zitiert durch Michael Gamper 2006, S. 151).

Anm. 52:

„Symbolpolitik ereilt dabei eine neue Bedeutung : Sie wurde nicht mehr eingesetzt für die Darstellung und Propagierung von Souveränität und deren Supplementierung wie noch bei Hobbes und später in Staaten mit Verfassungsrecht, sondern ging ein, in eine Imaginärpolitik, welche über Bilder, Diskurse und Erlebnisse die Körper auf einen einheitlichen Zweck ausrichten sollte, nämlich auf die Formierung leistungsfähiger Einzelkörper zu einem **Volkskörper** und dessen Unterordnung unter die Befehlskraft eines Führers“ (Michael Gamper 2006, S. 157). Durch die Notverordnung von 1933 „war faktisch die Existenz aller Einwohner **auf den natürlichen Körper reduziert**“ (ebd., S.163).

Anm. 53:

„Der kausale Zusammenhang von Körperaussehen, inneren Eigenschaften und ‘rassischen Werten’, wie er in der NS-Schulung des Blicks nahe gelegt wurde, prägte sowohl die Körperpraxen als auch die Körperbilder im Nationalsozialismus. Er verlor die Angst, körperlich nicht vollkommen und rein zu sein, eine zusätzliche Qualität. Diese Körperangst wurde sowohl

kollektiv als auch individuell von der NS-Körperpolitik gefördert. ‘Blutvermischung’ und ‘Kontamination des Volkskörpers’ stellten für die Nationalsozialisten die höchste Gefahr dar.“(Diehl 2006 S. 28).

Anm. 54:

„Die zeitlich zweite Uniform, in der nazistisches Heldentum auftritt, ist die Vermummung des Rennfahrers, sind sein Sturzhelm, seine Brillenmaske, seine dicken Handschuhe. Der Nazismus hat alle Sportarten gepflegt, und rein sprachlich ist er von allen andern zusammen nicht derart beeinflusst wie vom Boxen (...)“ (Klemperer LTI, S.12). Er führt dafür ein Zitat Goebbels an: „Nach der Katastrophe von Stalingrad, die so viele Menschenleben verschlungen hat, findet Goebbels keinen besseren Ausdruck ungebrochener Tapferkeit als diesen Satz: ‘Wir wischen uns das Blut aus den Augen, damit wir klar sehen können, und geht es in die nächste Runde, dann stehen wir wieder fest auf den Beinen’“ (ebd. S.257).

Anm. 55:

„Es wird der historischen Wirklichkeit mehr gerecht, wenn man das nach wie vor unsichere Verhältnis von Staat und Demokratie in Deutschland wenigstens auch als Auswirkung eines homogenen politischen Generalmythos auffasst, der Staat und Demokratie als einen spannungsgeladenen Gegensatz erscheinen lässt. Heterogen sind nur die Prioritätensetzungen innerhalb dieser Spannungslage. Während die politische Rechte sie konzeptionell wie auch praktisch zugunsten der Staatssouveränität auflöst, hat die politische Linke in Deutschland traditionell den nicht-staatlichen Bereich als Ort der ‘eigentlichen’ Demokratie betrachtet. (...) Antidemokratischer Etatismus von Rechts und antietatistische Demokratierungsstrategien (sic) von Links haben so in Deutschland seit Jahrzehnten gemeinsam das General-Syndrom staatlicher Demokratieschwäche erzeugt.“ (Seibel in Voigt 1989, S. 214).

Anm. 56:

In den Kontext des Etatismus gehören die Versuche, „staatliche“ Institutionen in ihrer Gesamtheit über die Zeitgrenze von 1945 zu bewahren, daher auch ihr Ansehen zu wahren. Die Wehrmachtausstellungsdebatte der letzten Jahre um den Grad des Verschuldens der deutschen Armee zeigte in ihrer Emotionalität die identitäre Betroffenheit vieler durch solche etatistischen Themen aber auch einmal mehr das Problem der Repräsentation: Statt sich mit dem – ausreichenden- Hinweis zu begnügen, dass die Wehrmacht vor Ort in besetzten Gebieten die Exekutive darstellte und die Logistik zur Verfügung stellte, sah man eine Notwendigkeit, diese Mitschuld zu bebildern, zu repräsentieren, was prompt zu Detail-Kritik am Bildermaterial bzw. seiner Beschriftung führte.

In dem Zusammenhang des Etatismus als Staatsideologie ist auch die heutige staatliche Ritualisierung des 20. Juli 1944 zu sehen, das ein Sprechen ist vor dem Hintergrund des Schweigens um viele – nicht-institutionalisierte - Attentäter, so der Nur-Tischler des Bürgerbrauhaus-Attentats bereits fünf Jahre vorher. Bekanntlich ist dem Sprechen komplementär das (Ver-) Schweigen.

Repressionsgesetze des NS trugen vor dem Hintergrund etatistischer Inszenierungen wie z.B. auch dem Tag von Potsdam (der „Staffelstabübergabe“ vom Wilhelminismus an den NS symbolisiert durch den Handschlag Hindenburg-Hitler 1933) daher auch auf Staatssouveränität abhebende Namen wie „Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich“ (Ermächtigungsgesetz, 1933, 23.März) .

Anm. 57:

„Dabei geht es zum einen um die identitätsstiftende und konfliktentlastende Wirkung von Mythen, Ritualen und Symbolen, zum anderen um die Manipulierbarkeit des Menschen durch deren Instrumentalisierung. Zum eigentlichen Kern der Problematik stößt man jedoch erst vor, wenn der

Begriff der politischen Realität ins Zentrum der Diskussion rückt. Der Philosoph Ernst Cassirer hat bereits 1924 in seiner dreibändigen 'Philosophie der symbolischen Formen' mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass Symbole als eine 'Welt selbstgeschaffener Zeichen und Bilder der objektiven Wirklichkeit der Dinge' gegenüberstehen.“ (Voigt 1989, S.19)

Anm. 58:

„Der Kunsthistoriker Friedrich Möbius hat in dem Band 'Stil und Gesellschaft' konstatiert, dass es für jede Gesellschaft ein Repertoire an symbolischen Formen gibt, an dem alle Angehörigen dieser Gesellschaft partizipieren. Gesellschaftliche Konflikte spielen sich demnach innerhalb dieses Grundbestandes ab, den die Konfliktparteien – im Interesse der Gesamtgesellschaft – nicht verändern oder erweitern können.“ (ebd. S. 19).

Anm. 59:

„Ganz anders das 'mythische Denken', das Geist und Seele als Einheit versteht. Im Gegensatz zum dynamischen und sezierenden rationalen Denken ist das mythische Denken statisch und holistisch. Es erlaubt keine isolierte Betrachtung von Phänomenen, sondern erhebt den Anspruch auf ein totales Verständnis des Universums(...) Anstelle des in unserer Wissenschaft als selbstverständlich vorausgesetzten begrifflichen Denkens werden 'gesprochene Szenen'(oder anders gesagt: 'Bilder') verwendet, die der Erfahrung entlehnt sind. Mythen halfen den Menschen in archaischen Gesellschaften, die Auseinandersetzung mit der sie umgebenden Natur und deren unerklärlichen Kräften zu bewältigen, sie dienten damals und dienen auch heute dazu, der Gegenwart den Anschluss an die 'Urbilder der Vergangenheit zu ermöglichen.“ (ebd. S. 20).

Anm. 60:

„Jedes Subjekt setzt sich durch Entwürfe konkret als eine **Transzendenz**. Es verwirklicht eine Freiheit nur durch deren ständiges Überschreiten auf andere Freiheiten hin. Es gibt keine andere Rechtfertigung der gegenwärtigen Existenz als ihre Ausdehnung in eine unendlich offene Zukunft. Jedesmal, wenn die Transzendenz in **Immanenz** zurückfällt, findet eine Herabminderung der Existenz in ein 'An-sich' und der Freiheit in Faktizität statt.(...) Was nun die Situation der Frau in einzigartiger Weise definiert, ist, dass sie sich –obwohl wie jeder Mensch eine autonome Freiheit in einer Welt entdeckt und wählt, in der die Männer ihr vorschreiben, die Rolle des **Anderen** zu übernehmen; sie soll zum Objekt erstarren und zur Immanenz verurteilt sein, da ihre Transzendenz fortwährend von einem essentiellen, souveränen anderen Bewusstsein transzendiert wird. Das Drama der Frau besteht in diesem Konflikt zwischen dem fundamentalen Anspruch jedes Subjekts, das sich immer als das Wesentliche setzt, und den Anforderungen einer Situation, die sie als unwesentlich konstituiert.“ (Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg. 1999, S.25f.)

Anm. 61:

„(...) die Frau wird als Organ elementarer bio-zentrischer Kräfte gezeigt, als 'Gefäß männlichen Samens' und als Medium des Lebensprinzips. Dies schlug sich beredt in biologistischen oder in unverhohlenen sexualistischen Titeln nieder: vom 'Erbblühen', 'Erwachen', 'Keuschheit', 'Zuneigung', 'Abwehr', 'Entfaltung', 'Erwartung' bis zu 'Hingabe', 'Anmut', 'Auserwählte', und 'Hüterin', wurde der Kreis der Lebensfunktionen der Frau abgesteckt.“ (Wolbert 1982, S. 43). Ferner: „Die enthusiastischen Ausdrucksabsichten drängten in die Form der nackten Körper der NS-Plastik: Bei Männern wurde jeder Muskelstrang, jede Sehne, jede Schwellung beladen mit der Aufgabe, innere Energien, vitale Kraft, Geist- und Willensvermögen unmissverständlich zu verkünden. Bei Frauen mussten die körperlichen Merkmale eindeutige erotische Versprechungen abgeben, vor allem die Bereiche der sekundären Geschlechtsmerkmale waren bei ihnen stets absichtsvoll ins Verlockende, Knospende und damit biologisch Leistungsfähige getrieben.“ (Wolbert 1982, S. 70f.).

Anm. 62:

„Useless to describe what went on in these cells“, and „Words are insufficient“, we are told again and again in the voiceover narration. „No description, no picture can reveal their true dimension“. And „Is it in vain that we try to remember?“ Meanwhile, the viewer is calmly given information about the Nazis' extermination procedures. Thus the dialectic is set up between the necessity of remembering, and the impossibility of doing so. 'Night and fog' is , in effect, an **antidocumentary**: we cannot 'document' this particular reality, it is too heinous, we would be defeated in advance. What can we do, then? Resnais' and Cayrol's answer is: we can reflect, ask questions, examine the record, and interrogate our own responses. In short, offer up an **essay**.“ (Phillip Lopate zum Film, Anlage zum DVD-Film der Criterion Collection Night and Fog. 2003). Schon in diesem Film aus dem Jahr 1955 ist auch eine adäquate Ästhetik der Abwesenheit skizziert:

„Past and present finally converge in a chilling pan shot of a ceiling, over which the narrative voice tells us: „ The only sign – but you have to know- is this ceiling, dug into by fingernails. Even the concrete was torn“ This 'but you have to know (mais il faut le savoir, in the original French) has a double meaning: a) you wouldn't see it unless tipped off to what it meant; and b) you must take this in now, you can no longer escape knowing it.“ (ebd.). Im Film werden ältere dokumentarische Schwarz-Weiß-Aufnahmen mit Farbaufnahmen des Jahres 1955 kontrastierend montiert: die Farbaufnahmen sind nicht evident, die Schwarz-Weiß-Aufnahmen zeigen einem offensichtlich Vergangenes. Beide Elemente verdrängen einander:

„In Resnais' film we are constantly shifted between the monochrome past, when the concentration camps were full, and the empty, color present. This is a multimedia work of layers, of a calm building of testimony, where each element of picture, voice and music combines to distance us from what we are seeing, and in doing so short-circuits our ability to memorialize the past.“ (Russell Lack in ebd.).

Anm. 63:

Zudem ist „Autobahn“ konnotiert mit dem Dritten Reich, ja es ist vielleicht die nachhaltigste Propagandaleistung des Dritten Reiches, die viele zu einer irrigen Unterscheidung zwischen einem „Friedenshitler“ und einem „Kriegshitler“ verführt, was irrig ist, weil u.a. die Verschuldungspolitik bis 1939 zu den folgenden Raubkriegen führte. Gerade diese –**vernachlässigte-wirtschaftliche Dimension** ist durch den Schriftzug unter den Landschaftsbildern („Deutsche Erd- und Steinwerke **GmbH** ...“) angesprochen; diese SS-eigene Firma produzierte Backsteine und Granitsteine mitteleuropaweit durch Ausbeutung von KZ-Häftlingen. Eine sehr gute Darstellung dieser **GmbH** - „Gesellschaft mit beschränkter Haftung“ (beschränkte Haftung ist ein hervorstechendes Merkmal der Zeit nach 1945) findet sich in dem Buch von Hermann Kaienburg. Die GmbH-Schilder gegeben einen Hinweis auf wirtschaftliche Verknüpfung von damaliger Ausbeutung und heutiger Autobahnnutzung, um dem rein bild-ästhetischen Diskurs eine materielle Note zu geben. Es wäre wünschenswert, die entworfenen Autobahnschilder an den jeweiligen Orten an der Autobahn zu platzieren. So gibt es z.B. für das KZ Neuengamme nur ein mehr als unscheinbares kleines Hinweisschild an der Autobahn.

Anm. 64:

„Das Problem, das sich hier stellt, ist das der grundlegenden Fiktionalität von Wahrheitsmythen, und ihre Problematisierung. Ein Beispiel für eine solche Problematisierung dokumentarischer Wahrheitsmythen findet sich etwas im kurzen Video 'Schwarz auf Weiß' der Künstlerinnengruppe **Klub Zwei**. Hier wird die Frage nach der bildlichen Konstruktion von Erinnerung, insbesondere der Shoah, gestellt. (...) mittels eines radikalen **Entzugs jener Bilder** (der Massenvernichtung von Juden) von denen im Off die Rede ist. Während die Leiterin eines Fotoarchivs Fragen zu Gedächtnis, Bild und Geschichte aufwirft, sehen wir nur Texttafeln auf Schwarz und Weiß, auf

denen Fragen nach Repräsentation und Gedächtnis aufgeworfen werden.(...) Es sei nicht ausschließlich die Vorderseite der Bilder der Vernichtung, die oftmals als rein ikonisches **Authentizitätssignal** eingesetzt werde, sondern die **unscheinbare Rückseite** mit ihren Stempeln und Vermerken, die Bildern erst ihren Platz in der Welt verschaffe, ihren historischen Kontext und somit auch ihre Bedeutung, argumentiert Klub Zwei(...) Auch **Walter Benjamin** forderte als wichtigsten Teil des fotografischen Bildes seine 'Beschriftung (...) ohne die alle photographischen Konstruktion im Ungefährnen stecken bleiben muss'“ (Zitat Benjamin: Kleine Geschichte der Fotografie, Ffm. 1966, S.64, sonst Steyerl S.157f.).

Ann. 65:

Voigt sieht eine Aufhebung der Zeit durch das Ritual gegeben: „In **Ritualen** wird die durch den **Mythos** hergestellte Bindung an eine bestimmte Vergangenheit (d.h. an ein bestimmtes Weltverständnis) einer Gruppe, einer Nation oder Glaubensgemeinschaft durch stete und gleich bleibende Wiederholung bekräftigt. Das Besondere daran ist die **Aufhebung der Zeit**: Durch das Ritual wird die Vergangenheit (im wahrsten Sinne des Wortes) lebendig. Rituale vermitteln Sinn nicht über das verstandesmäßige Denken, also nicht über den Kopf, sondern über den Körper oder – wenn man so will – über das Herz. Sie entlasten damit den einzelnen von dem Druck, ständig in neuen, noch unbekannten Situationen 'vernünftige' Entscheidungen treffen zu müssen, deren Folgen er nicht absehen kann.“ (Voigt 1989, S.12).

Ann. 66:

„Die Vorstellung, als sei der Nationalsozialismus gleichsam über Deutschland hereingebrochen, als sei dies das erste von ihm besetzte Land, ist zwar in den letzten beiden Jahrzehnten (...) abgebaut worden (...) Als wesentlicher Faktor zur Stützung der **Diskontinuitätsthese** fungierte die Heraushebung Hitlers als entschiedene Antriebskraft der nationalsozialistischen Gewaltpolitik. Die Hitler-zentrische Deutung entsprach jedoch zugleich einem tief verankerten **sozialpsychologischen Mechanismus**. (...) so überwog nach dem schmachvollen Zusammenbruch des Regimes die Einstellung, Hitler als Endursache des Geschehens zu betrachten, die Geschichte des Regimes weitgehend auf dessen Biographie zu reduzieren(...)“ (H. Mommsen in Staack 1988, S. 50f.). Auch hier in dieser Auffassung des NS entstehen Figur-Grund-Bildungen.

Ann. 67:

„Die neuen Wertungen des Nationalsozialismus hätten vermutlich nicht so stark wirken können, wenn sie nicht die Imaginationen, die sie für ihre Ziele einspannten, in der Wirklichkeit verankert hätten. Es war nicht zuletzt die Realität der Räume und der hier gezeigten 'guten' Körper, die die Wertungen und deren Überzeugungskraft hervorbrachte: die **Verkörperung** der propagierten Werte in besonderen Räumen und die **Entkörperung** der negativ beurteilten anderen Menschen. In den Räumen erschienen nur Exemplare, die das 'Gute' verkörperten. Was als 'schlecht' disqualifiziert wurde, trat nicht in Erscheinung; es blieb materiell unsichtbar, war aber im Spiel der Imagination vorhanden: Es wurde nicht als konkrete Person dargestellt, sondern als negativer Wert hinzugedacht.“ (Gamper 2006, S. 327).

Ann. 68:

Dieselben Autoren stellen das NS-Postulat der angebliche Lesbarkeit der 'Seele' am Körper, den NS-Theoretiker Hans F. K. Günther („Rassenkunde des deutschen Volkes“ München 1934, S.190) zitierend, heraus:

„Fast jeder Mensch urteilt über andere Menschen auch auf Grund unbewusst gesammelter Erfahrungen über einen gewissen Zusammenhang zwischen seelischen Zügen und leiblichen Merkmalen, mindestens auf Grund einer unbewusst ausgebildeten 'Gesichtsausdruckskunde', wenn nicht auf einer unbewusst ausgebildeten 'Leibesausdruckskunde'.“ (AG Gender Killer 2005, S.17).

Ann. 69:

„Zudem war **Klassik** ... Weltkunst', wie Hans Rose in 'Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes' (1937) unterstrich, war also international und gehörte eigentlich damit schon generell in die ideologische Schusslinie der 'alten Kämpfer'. So wurde nicht selten das 'Klassische' als ein überhistorisches Prinzip, als ein 'Wertbegriff' im Sinne von **Klassizität** festgelegt und gegen den **Klassizismus** um 1800 abgesetzt, dem man 'dünne Antikisiererei, schwächliches 'Idealisieren', 'äußerliches' Nachahmen klassischer Einzelformen' ankreidete.“ (Wolbert 1982, S. 82).

Ann. 70:

„Doch sollte die griechische Form zumindest vom 'germanischen Geist' durchströmt sein, damit die 'Rassenseele' ihre verlorne Einheit wiederfände: 'Das artbedingte Schöpfende als äußere Statik der nordischen Rasse, das ist Griechentum, das arteigene Schöne als innere Dynamik, das ist nordisches Abendland. Das Gesicht des Perikles und der Kopf Friedrichs des Großen sind zwei Symbole für die Spannweite einer Rassen-Seele und eines rassisch ursprünglich gleichen Schönheitsideals'“ (Alfred Rosenberg : Der Mythos des 20. Jahrhunderts, 1934, S. 293, zitiert nach Wolbert 1982, S. 83).

Oder auch: „Meist in der Weise, dass man das 'Ideal' der 'Form' als klassisch orientiert bezeichnete, den 'Wesenskern' jedoch von nordischer Seele durchgeistigt sehen wollte.“ (ebd. S. 87). Diese merkwürdige Bündelung von 'germanisch' und 'griechisch' führt Wolbert auf die Olympischen Spiele zurück:

„Der Besinnung auf das griechische Rassenerbe und auf das klassische Ideal assistierten im gleichen Jahre (1936) Ausstellungen und eine Reihe von antikenfreundlichen Verlautbarungen , aus denen die Freude über das endlich konkretisierte Bild des NS-Körperideals in antiker Zurißung unverkennbar war.“ (ebd. S. 119).

Ann. 71:

„Schließlich haben die 'Gebärde' und die 'Stellung' schlechthin ungezwungen (zu) scheinen, d.h. wir müssen den Eindruck erhalten, als wenn der Körper die Stellung wie von selber einnähme, weil sonst Körper und Geist sich als etwas Verschiedenes, Auseandertretendes zeigen und in das Verhältnis des **bloßen Befehls** von der einen und des abstrakten Gehorsams von der anderen Seite treten, während beide doch in der Skulptur ein und dasselbe unmittelbar zusammenstimmende Ganze ausmachen sollen“. (G.F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Ffm. 1970, S. 399 zitiert nach Wolbert 1982, S. 133). Weiter: „Dadurch ist es dem Künstler verboten, in Betreff auf das Physiognomische zum Minenhaften fortgehen zu wollen. Denn Miene ist nichts anderes als ebene das Sichtbarwerden der subjektiven inneren Eigentümlichkeit und deren Partikularität des Empfindens, Vorstellens und Wollens.“(ebd. S. 317, zitiert nach Wolbert 1982, S. 133). Brekers' Figuren dagegen stellen ein dramatisches Pathos der Mimik zur Schau.

Ann. 72:

„Die emanzipatorische Spur hatte sich in jenen Körperdarstellungen, die nach dem Selbstverständnis ihrer Schöpfer und Auftraggeber das klassische Ideal fortsetzten, verloren. Der humanistische Gedanke, den ohnehin nur wenige Gebildete in Kenntnis der klassischen Ästhetik bewusst nachvollziehen konnten, war aus dem Bild des nackten Menschen geschwunden. Die olympischen Körper waren zum allgemeinen Ausdruck höherer Ideen und von 'Schönheit an sich' geworden.(...) Die politisch wie ökonomisch Herrschenden (...) hatten, auch durch zunehmenden Legitimationsdruck getrieben, ein gesteigertes Bedürfnis, die Bedingungen ihres Daseins nicht gerade von irdischen Ursachen her zu begründen. Das heißt, sie versuchten, ihrem sozialen Rang den Anschein 'höherer Notwendigkeit' zu geben. Die Szene wandelte sich zum Olymp.“ (Wolbert 1982, S. 143 f.). Und weiter: „das klassische Ideal wurde „von allen, denen daran gelegen war,

dem wirklichen Menschen ein ihn relativierendes 'Zielbild' überzuordnen, unbedenklich ausgebeutet und umgedeutet" (ebd. S. 205).

Anm. 73:

„Sehnen und Bänder mussten, um in ihrer Gesamtheit nicht verquollen und unübersichtlich zu wirken, in eine systematisierte, fast ornamentale „Ordnung“ gebracht werden. Also wurde jede Einzelform **isoliert** verdeutlicht, geglättet und forciert herausgetrieben. Der angebliche Naturalismus, oder gar Realismus, welcher noch heute vielen NS-Plastiken nachgesagt wird, entpuppt sich bei näheren Hinsehen als Schein.“ (ebd. S.71). Auch ist die Verwendung von **Gips** (gegenüber Muschelkalk o.ä., der in der Frühzeit der NS-Plastik stark genutzt wurde) ein Merkmal vieler Breker-Reliefs: „Bildhauer des Dritten Reiches, die wie Kolbe bei einem aufgelockerten Duktus und sichtbaren Bearbeitungsspuren im Material blieben, vielleicht auch weil sie nicht anders konnten, fielen denn auch in der Bewertung tendenziell zurück. Für die exponierte NS-Plastik in den Staatsarchitekturen kamen sie nicht infrage. Auch in der NS-Plastik mussten letztlich klare Verhältnisse herrschen: Der Unterschied zwischen einem bloßen Tonklümpchen und einem muskulären Willensknoten musste eindeutig entschieden sein, zugunsten des letzteren.“ (Wolbert 1982, S.73).

Anm. 74:

„Man darf zusammenfassen, zumindest als Generalnennen, dass die nackten Gestalten der NS-Plastik in ihrer Erscheinungsweise sowohl Naturnähe (was oft auch bei durchaus zeitgenössischen Frisuren deutlich wurde), Stilisierung, affektiven Ausdruck und zugleich hoheitsvolle Ruhe beinhalten sollten. Das Bemühen der NS-Bildhauer, alle verinnerlichten Forderungen und Vorstellungen mit gleicher Intensität signifikant herauszuarbeiten und dabei sich selbst im Werk als divinatorische Genies anzumelden, zeitigte jenen eklatanten **Dilettantismus**, der noch den technisch perfekten NS-Plastiken anhaftet.“ (Wolbert 1982, S. 74).

Anm. 75:

„Nichtsdestoweniger wurde der Kontrapost, der den meisten Bildhauern schon während der Ausbildung im Aktsaal in seiner 'klassischen' Ausgewogenheit als vorbildlich gelehrt worden war, oft angedeutet. Aber konsequent angewandt wird er nicht. Meist ist es eine Schrittstellung, die eine Ahnung von Stand- und Spielbein vermitteln soll. Häufiger wurde eine mehr oder weniger ausgeprägte Grätschstellung gestaltet, eine Haltung, die schon bei Darstellungen von Kondottieri der Renaissance soldatische Unbeugsamkeit zur Schau stellen sollte.“ (ebd. S. 76).

Anm. 76:

„Das Konzept, dass alles Irdische und Endliche, alles Zufällige und persönlich Individuelle für die Repräsentation der Macht verwarf, führte sogar zum völligen Verzicht auf öffentliche Selbstdarstellung der Parteiführer in Denkmälern.“ (ebd. S.76). Die Uneigentlichkeit des Sprechens der NS-Plastik wird sehr gut durch ein Zitat des NS-„Kunstberichterstatters“ (Kunstkritik war verboten, nur der „Kunstbericht“ war erlaubt): „Diese Grundhaltung, die inhaltlich und stilistisch dem idealistischen Lebensgefühl unserer Zeit entspricht und die damit die Verkörperung der neuen Anschauung der Welt und der neuen Lebenshaltung anstrebt, hat in den letzten Jahren immer umfassender dazu geführt, dass in der figürlichen Plastik der Gegenwart der Akt als Thema erscheint und hat damit allein schon diese Abwendung vom Realistischen, diese Steigerung ins **überzeitlich** Typische, ins Symbolische eingeleitet.“ (zitiert nach Wolbert 1982, S. 80, Rittich 1943). Wolbert vermerkt hierzu: „In dieser Bedeutung erschien der Akt als Thema, nicht als Fortsetzung eines allgemeinen idealen Menschenbildes, sondern als Prinzip der 'Abwendung vom Relativischen' und als Imago eines 'höheren Menschentums'.“ (ebd. S. 81).

Anm. 77:

„(...)hier ist innere äußere Dynamik zu höchster Ausdruckskraft gesteigert, die um so packender ist als jene innere Haltung, die im letzten Jahr Einstellung der gesamten Nation geworden ist und die im Titel 'Bereitschaft' umschlossen ist, zum Ausdruck kommt.“ (Rittich, 1939, NS-Zeitschrift Die Kunst im Deutschen Reich, S.271). Ein Jahr später steigert derselbe Autor seine Auslegung: Die Skulptur „Bereitschaft“ wird zur „eindringlichen Gestaltung des Wehrwillens schlechthin“ (ebd. Jahrgang 1940, S. 100, zitiert nach Frankfurter Kunstverein: Kunst im 3.Reich. Dokumente der Unterwerfung. 1974, S.114).

Anm. 78:

„Nun erhob sich in einer Auseinandersetzung über die Lüste und die Wahrheit das Problem von Putz und Schminke: Diese haben keinen Platz in der schönen Art, wie die Hausherrin sich 'hält', denn 'der aufrechte Stand und der Gang geben ihrem Körper jene Haltung und Formung (**allure**), die in den Augen der Griechen die Plastik (**la plastique**) des freien Individuums ausmachen.' In dieser Schönheitsvorstellung war Mimesis eine Kategorie sowohl der Beziehung zu sich selbst oder zu seiner 'Plastik' als auch der Beziehung der 'Plastik' einer Arbeit zu dem, was sie hervorbringt.“ (John Rajchman über Foucaults Begriffe der '**plastique**' und '**allure**', 2000, S. 62).

Anm. 79:

Über **Arthur Moeller van den Bruck** und sein Buch 'Der preußische Stil'(1916), einem rechtskonservativen Staatstheoretiker schreibt **Mosse**:

„Abermals betrachtete ein Schriftsteller Klassizismus und Monumentalität als identisch: mittels des Monumentalen, sagte er, erhält der Baustil eine Verkörperung, die ihm erlaubt, die herrschende Macht und Männlichkeit darzustellen. Moeller tat die Romantik als weibisch ab, weil ihr die Gesetze der klassischen Form fehlten und weil sie ein schwaches und liebliches Gefühl an die Stelle eines starken und echten Sinns für Schönheit setze.“ (Mosse 1976, S. 46).

Anm. 80:

Einen Überblick über die –mitunter haarsträubenden– Kontinuitäten der Visualisierungen und Evidenzen des NS über 1945 hinaus, und zwar über den Weg der *oral history* v.a. im Familienkreis, bieten die Bücher:

-Harald Welzer: Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Ffm. 2002 und:

-Dieter Boßmann: Was ich über Adolf Hitler gehört habe... Folgen eines Tabus: Auszüge aus Schüler-Aufsätzen von heute. Ffm. 1977.

Anm. 81:

„Zugleich isoliert sie das Dritte Reich als eine kulturlose Zeit, weil ans Licht kommen könnte, was im Dunkel der Vergangenheit bleiben soll: die Formen und Motive der Akzeptanz des Nazismus, seine Anziehungskraft für ein Massenpublikum. Danach muss aber gefragt werden, will man die über das NS-Regime hinausweisende Kontinuität unterschiedlicher ästhetischer Traditionen und ihre Konvergenz zu einer traditionalistischen oder auch reaktionären Modernität erkennen.“ (Reichel 2006, S. 28). Und: „Als ob nicht unsere ganze kommerzielle Medienkultur auf eben dieser audiovisuellen Faszination des Grauens beruhte.“ (ebd. S. 29).

Anm. 82:

Reichel baut seine Analyse des NS -analog zu F.W. Haugs' Konzept einer Bündelung von Zwang und Faszination- auf den Antipoden „Gewalt“ und „Faszination“ mittels dreier Thesen auf:

1) Durch eine „*antiaufklärerische*“ säkulare Religiosität“ sei die bürgerliche Hochkultur in Deutschland im 19. Jahrhundert zu einer „*politikfernen Kulturreligion*“ avanciert (S. 43); zudem wäre Politik zunehmend „*kulturreligiös gefärbt*“ (S.44) gewesen.

2) Diese Doppel-Entwicklung führte zu „*Ästhetisierung von Politik*“ (vgl. Benjamin), mit der im NS „*überkommene Widersprüche scheinbar*“ aufgehoben worden seien (S.54).

3) Diese Ästhetisierung greife auf ein „*älteres Repertoire*“ zurück, das sich im „*Fundus von den nationalkulturellen Bewegungen bis zur Arbeiterbewegung angesammelt hat*“ (S. 60).

Anm. 83:

Sebastian Winter hat in einer Analyse zeitgenössischer Filme über den NS die dortige Konstruktion eines „*Arischen Antifaschismus*“ festgestellt (Arischer Antifaschismus-Geschlechterbilder als Medium der kulturindustriellen Bearbeitung der Erinnerung an den Nationalsozialismus am Beispiel der Filme *‘Der Untergang’*, *‘Sophie Scholl’* und *‘Napola’*. 2007. Vortrag ohne Skript, Bremen Juni 2008) und verknüpft dieses mit einer psychoanalytischen „*Krypta*“-Theorie. Diese besagt, dass **Wunschilder** nach dem Untergang des NS in eine Art seelischer Krypta als quasi *‘Untote’* zwischengelagert werden; den NS-Tätern werden in den besagten Filmen, die wiederum visuelle Evidenzen produzieren, Züge des Unerwünschten gegeben (z.B. NS-Täter als Triebtäter, latent Homosexuelle, Kranke usw.), dem Widerstand (z.B. den heroisierten Attentätern des 20. Juli) werden „*arische*“, d.h. den ursprünglich nazistischen Wunschildern entsprechende Züge. Hierdurch tauchen Leit- und Feindbilder der NS-Zeit wieder - in anderem Gewand- aus der Krypta auf. Allein die Träger, die **Inkorporationen** dieser Wunsch- und Idealbilder wechseln.

Anm. 84:

Das Ideal eines mechanistischen Funktionierens um des Funktionierens willen könnte als das alte Ideal in neuem konsumtiven Gewand gedacht werden. Das alles neben den „*reinen Technikern*“ der von-Brauns, Globkes, Gehlens, Porsches, Quandts usw. und dem Etatismus. Massenkonsum, über alles erhabener Technik-Positivismus, gesellschaftliche Homogenisierung nach dem gesellschaftlichen Auseinanderfallen 1918 und 1945: Die von F.W. Haug diagnostizierte „*Bündelung*“ als Basis eines NS-Marketings (fascio=Bündel), lässt sich auch hier feststellen, nicht nur in „*N...D...*“ versus „*...S...A...*“ aus dem Parteinamen „*NSDAP*“: Schon 1933 lässt Hitler den Auftrag zum Silberpfeil, später zum „*Blitzkrieg*“ ergehen: im Nazismus war Technische Mobilität nicht bildhaft ästhetisiert wie im italienischen Faschismus-Futurismus, sondern in „*Realitäten*“ umgesetzt. Eine Entzeitung führte zu einer Entortung: Suggestiert wurde dem „*Volksgenossen*“ Teilhabe an Expansion, dem Ausgeschlossenen Allgegenwart eines möglichen Zugriffs auf ihn. Mobilitätssteigerung und Massenmedialität steht in diesem Zusammenhang einer Entortung.

Anm. 85:

„*Verbindungen zur ideologischen und politischen Wirklichkeit des ‘Dritten Reiches’ waren allein untergründig vorhanden. Sie ergaben sich über eine Kunst des Andeutens und Zu-Verstehen-Gehens seitens der Inszenatoren einerseits sowie die Projektionen der (deutschen) Zuschauer auf das Geschehen andererseits. Die Inszenierungen konnten deshalb relativ unbestimmt bleiben, weil sich ihre ideologische Qualität erst im Verweis auf andere Texte, Bilder und Praxen konstituierte, die man in ihrer Gesamtheit als nazistischen Diskurs bezeichnen kann, und weil im Verlauf des Verstehensprozesses jede spezielle Erscheinung in diesen größeren Bezugsrahmen eingeordnet wurde.*“ (Alkemeyer 1996, S. 505).

Anm. 86:

„*Denn während die Übermittlungsgeschwindigkeit die kontrollierte Handhabung von Information unmöglich machte, veränderte das in Massenproduktion gefertigte Bild die Form dieser Informationen selbst – vom Diskursiven zum Nicht-Diskursiven, von der Satzform zur Bildform,*

vom Intellektuellen zum Emotionalen. (...) anders als der gesprochene oder geschriebene Satz ist das Bild unwiderlegbar“ (Postman 1983, S.86f. zitiert nach Schnell 2000, S.5).

Anm. 87:

„*Es kann eine allegorische Formel zur anschaulichen Kodifizierung abstrakter Mächte sein, die visuelle Wiedergabe von Gegenständen des Verkehrs oder der Verehrung leisten, ein Zauber- und Beschwörungsmittel darstellen, das der Präsentation kultischer Vorgänge und Bezüge dient, oder den Ausdruck kollektiver seelischer Regungen bilden, die sich über die Anschaulichkeit der Bildersprache am unverstelltesten mitteilen lassen.*“ (Panofsky gem. Schnell 2000, S. 21).

Anm. 88:

Die Bilder sind stets identitär; man ist an Sartres „*Transzendenz des Egos*“ erinnert, in der er feststellte, dass Mensch sich nur in einem Entwurf, in der Transzendenz hat, da „*Wesen stets gewesen ist*“ (Hegel). Das bedeutet: das Ego existiert stets nur im Bild, was es identitär und wichtig macht. Bilder weisen nicht nur Multifunktionalität, sondern nicht zuletzt deswegen auch Unschärfe auf, ein Lavieren zwischen Symbol-, Abbild- und Entwurfsfunktion. Bilder sind transformierbar (was nicht zuletzt mit der Homunculus-Serie selbst bewiesen wurde), unterschiedlichen Kontext zuordbar.

Anm. 89:

„*Coubertins’ Streben nach einem direkten, vor-diskursiven Austausch, nach einer unmittelbar-sinnlichen Vergemeinschaftung durch die Verwendung den ‘ganzen’ Menschen erfassender Kulturmittel wurde in Berlin durch den intensiven Einsatz moderner technischer Kommunikationsmedien noch forciert. Indem die Normen und Werte der Ganzheit und der Symmetrie, der Einheit und der Ewigkeit auf allen Inszenierungsebenen einen deutlichen Niederschlag fanden, entstand ein geschlossenes System gegenseitiger Verstärkungen. Zwischen den verschiedenen Bestandteilen der Gesamtinszenierung wurden – auch und gerade durch den Einsatz der Massenmedien- enge semantische Verstreungen hergestellt: Die Geschlossenheit der Bauten fand einen Widerhall in den Bildern ganzheitlich-aufgerichteter Körper; die Ausrichtung des Olympia Geländes auf das Sinnzentrum von Langemarckhalle und Glockenturm erhielt ein szenisches Pendant in Diems’ Festspiel Olympische Jugend usw..*“ (Alkemeyer 1996, S. 497f.).

Anm. 90:

„*Ein anderes Phänomen, das in diesem Zusammenhang zu nennen ist, ist das der Wechselrahmung, das vermutlich viel mit der Verbreitung der immer gleichen Bilder aus dem ‘Dritten Reich’, dem Vernichtungskrieg und dem Holocaust zu tun hat. Der Umstand, dass auch Zeitzeuginnen und –zeugen aus der Tätergesellschaft sich Darstellungsformen bedienen, die aus dem Bild- und Assoziationsraum des Holocaust stammen, um ihr eigenes Leiden zu illustrieren und zu unterstreichen, hat wahrscheinlich viel mit der Ikonifizierung bestimmter Bilddokumente zu tun, die sich von ihrem historischen und sozialen Entstehungszusammenhang emanzipiert haben und zu einem festen Bestandteil des sozialen Bildgedächtnisses geworden sind. Dabei wirken sie eigenartig zeitlos und ohne räumlichen Bezug. Sie stehen für die NS-Verbrechen im Allgemeinen, für ein ‘Bild’, eine Vorstellung vom System der Konzentrations- und Vernichtungslager (...) Sie lassen ein schreckliches, stummes und begriffsloses ‘Es war einmal’ entstehen (C. Brink)’*“ (Welzer 2005, S. 199f.).

Anm. 91:

„*Um identifizierbar zu sein, muss er als Individuum wie als Gruppe von anderen unterscheidbar sein, wobei durch die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Kulturtraditionen auch unterschiedliche Akzente gesetzt werden können. Der Mensch grenzt sich also einerseits gegenüber der Außenwelt ab und passt sich andererseits nach innen an. Er ist dabei ständig auf der Suche nach*

Orientierungsmustern und Wegmarken, die ihm die Unterscheidung zwischen drinnen (gut) und draußen (schlecht) ermöglichen.“(Voigt 1989, S. 21).

Anm. 92:

„Im Dienste des Durchbruchs der Wahrheit wird der Geschichtsprozess zum Prozess der Entmythologisierung, der den radikalen Abbau der immer wieder neu besetzten Positionen des Natürlichen bewirkt. Die französische Aufklärung ist ein großes Beispiel für die Auseinandersetzung zwischen der Vernunft und den bis in das religiöse und politische Gebiet hinein vorgeschobenen mythologischen Blendwerken. Diese Auseinandersetzung schreitet fort, und im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung mag die mehr und mehr ihres Zaubers entkleidete Natur gegen die Vernunft hin stets durchlässiger werden.“ (Kracauer 1977, S.56).

Anm. 93:

So wie vom einen Extrem der **Skala Ratio bis Mythen**, von den Naturmythen aus betrachtet diese Abstraktheit ein Gewinn an Rationalität darstellt, von der Seite der Vernunft das Gegenteil (ebd. S.58), so macht das „Ornament der Masse“ **zum einen** den Einzelmenschen „transparent gegen den Menschen, den die Vernunft bestimmt“ (ebd. S. 59). Kracauer verwendet hier direkt das Vokabular der Gestaltpsychologie von Gestalt/ Figur und Grund, um eine Synthese beider zu schildern (vgl. Kapitel Identität von Figur und Grund): „Die im **Massenornament** eingesetzte menschliche Figur hat den Auszug aus der schwellenden organischen Pracht und der individuellen Gestalthaftigkeit zu jener Anonymität angetreten, zu der sie sich entäußert, wenn sie in der Wahrheit steht und die aus dem menschlichen **Grund** herausstrahlenden Erkenntnisse die Konturen der sichtbaren natürlichen **Gestalt** auflösen.“ (ebd. S. 59). **Zum anderen** aber, vom anderen Extrempunkt der Skala, von der Vernunft her betrachtet, „offenbart es sich als mythologischer Kult, der in ein abstraktes Gewand sich hüllt.(...)Der Rationalität des Massenmusters ungeachtet erhebt sich mit ihm das Natürliche in seiner Undurchdringlichkeit.“ (S.60). Die **Figuren** werden vom Massenornament nicht „durchscheinend gegen Erkenntnisse“ gemacht (ebd. S. 61). „So gibt sich denn die bloße Natur in ihm (dem Massenornament, Anm.) , die Natur, die sich auch wider die Aussage und Fassung ihrer eigenen Bedeutung sträubt. Es ist die jedes ausdrücklichen Sinnes bare **rationale Leerform des Kultes**, die im Massenornament sich darstellt. Damit erweist es sich als ein Rückschlag in die Mythologie (...)“ (ebd. S. 61). Auch hier schon spricht Kracauer quasi von einer Schein-Identität von Figur und Grund, einer Schein-Rationalität – die bekanntlich vom Nationalsozialismus weidlich ausgenutzt wurde. Diese „rationale Leerform“ wird bestätigt durch die „Rolle(...), die es im sozialen Leben spielt“ (ebd. S.61): „Der Vernunft wird der Zutritt erschwert, wenn die Massen, in die sie eindringen sollte, den **Sensationen** sich hingeben, die ihnen der götterlose mythologische Kultus gewährt“(S.62); dieses ist analog zur „**société du spectacle**“ des **Guy Debord**.

Anm. 94:

*„Beschleunigung und Autonomie der Zeichen waren also zwei Ergebnisse des **semiologischen Bruches**, der die Einheit und die Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem, deren Nähe-Verhältnis, aufkündigte. Das beginnende Primat der Zeichen löste eine **Krise der Repräsentationslehre** aus, d.h. der historischen Anschauung, wie die Dinge als Zeichen repräsentiert werden sollten. Die Ordnung der Zeichen und die Ordnung der Dinge wurden geradezu unvergleichbare, heteronome Elemente. In der Inkompatibilität zwischen der Ordnung der Dinge und der Ordnung der Zeichen , die durch die technische Separation von Zeichen und Dingen, von Botschaft und Bote, entstand ist deshalb geradezu das Stigma der Moderne zu sehen. Die Separation von Botschaft und Bote in der **telematischen Kultur** (seit ca. 1840) begründet die **Ära und Ästhetik der Absenz**.“(Ulrike Lehmann/ Peter Weibel (Hg.): Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. 1994, S.7f.).*

Weibel spricht auch von einem „**Schweigen**“ der Kunstwerke: *„Der Lärm der Maschinen der industriellen Revolution hat vieles zum Schweigen gebracht, hat ‘Schweigen’ von Mallarmé bis John Cage zu einer Waffe der Kunst gemacht. Die ‘Schweigenden’ Tafelbilder – sind sie Dämme gegen die unendliche Bilderflut im ‘Zeitalter ihrer Technischen Reproduzierbarkeit’?“ (ebd. S.8). Die Anforderungen, die Bilder der Absenz an den Betrachter stellen, sehen die Autoren jedoch als „**Lust**“: „Die Resultate jener künstlerischen Verweigerungshaltungen bringen jedoch neue Werke hervor, die diesen Verweigerungen zur Anschauung verhelfen und den Betrachter auffordern, wieder **selber Bilder zu produzieren**, auch wenn dies zunächst nur im Kopf geschieht. Das Bildersehen, das Sehen und Entdecken, soll hier nicht mehr zur Last fallen, sondern als Lust empfunden werden. Die von den Künstlerinnen und Künstlern geschaffenen Werke der ‘Absenz’ fordern zu neuem Sehen heraus, zu einem neuen Rezeptionsverhalten, zu einer bewussten Wahrnehmung.“ (ebd.).*

Anm. 95:

*„Der überhitzte, semiotisch beschleunigte virtuelle (Leer)Raum der telematischen Zivilisation erzeugt neue Wahrnehmungsformen der Techno-Zeit, auf denen die **Prinzipien einer Ästhetik der Absenz** fußen: Simulation, Simultaneität, Similiarität, Selbstsimiliarität, Selbstorganisation, Systemdynamik, Dekonstruktion, Swarm, Scrawl, Double, Syntopsie, Synchronie, Synthese, Polytopie, Polychronie, Konstruktion, Kontext-Steuerung, Beobachterzentriertheit (Endophysik), Komplexität, Molekulardimensionalität (Nanotechnologie), Telepräsenz, Virtualität, Variabilität, Viabilität.“ (Weibel 1994, S.18).*

Anm. 96:

*„Alle Verfahren, Prozeduren und Gestelle, die bisher ästhetisch nur zweitrangig waren, ontologische Serviceleistungen für das eigentliche Sein des Kunstwerkes erbrachten, rücken nun nach. Das Gestell, die Displayform tritt an die Stelle der Gegenstände, wird zur Schau gestellt. Gerade die Apparaturen, Werkzeuge, Gestelle, mit denen die Kunstwerke ehemals zur Schau gestellt wurden, sozusagen ihre Anatomie, ihr **Skelett** dominieren. Das ist die neue Optik der Objekte: gebrochene Knochen und Scherben der Objekte (vgl. Paolini, S. 175). Diese skelettierte Gegenstandswelt mag vielleicht wiederum Anlass sein für Melancholia, aber sie gibt uns auch eine klare Anschauung von dem radikalen Wandel unserer Kultur, von den Makler-Geschäften mit unseren Wünschen, vom Markt der Begehrens, der dem Markt der Waren folgte. In diesem Markt leistet das Künstlersubjekt Widerstand als Aufstand gegen den Gegenstand als Ware, indem es den Gegenstand bis zum Verschwinden seziert und skelettiert. Doch in der Inszenierung seines allegorischen Verschwindens eröffnet sich dem Gegenstand ein neuer Horizont, an dem auch der verbrauchte Gegenstand seine Dignität, an dem noch das unbedeutendste Objekt seine Bedeutung erhalten kann, indem es Occasio eines Kunstwerkes wird. Dieser neue Horizont der Objekte ist die alte Heilsökonomie der Allegorie.“ (Weibel 1994, S. 24).*

Anm. 97:

Roland Barthes entwickelt diesbezüglich einen mythologischen Prototyp:

„Zweck der Mythen ist, die Welt unbeweglich zu machen. Die Mythen müssen eine universelle Ökonomie suggerieren und mimen, eine Ökonomie, die ein für allemal die Hierarchie des Besitzes festgelegt hat. So wird an jedem Tag und überall der Mensch durch die Mythen angehalten , von ihnen auf den unbeweglichen Prototyp verwiesen, der an seiner Statt lebt und ihn gleich einem ungeheuren Parasiten zum Ersticken bringt, seiner Tätigkeit enge Grenzen setzt innerhalb derer es ihm erlaubt ist, zu leiden, ohne die Welt zu verändern.“ (zitiert nach Bartetzko, S. 217).

Diehl spricht im Zusammenhang Brekers von dem damals gängigen NS-Glauben an eine Repräsentation des Inneren durch das Äußere des Körpers, was aber kommunikationstheoretisch wiederum ein Uneigentliches Sprechen (Gesagtes: Brekers´ Körperbilder, Gemeintes: Seele) darstellt:

„Wenn ‘Rasse’ mit physischen, biologischen, psychischen und seelischen Eigenschaften ausgestattet wird und die kollektive sowie die individuelle Identität prädestiniert, kann der Körper als Zeichen für ‘rassische’ Zugehörigkeit und für die entsprechenden ‘inneren’ Eigenschaften gelesen werden. Die NS-Ideologie und die NS-Körperpolitik knüpfen an die Tradition der Physiognomik an und sahen im Körper die Manifestation nicht nur von sozialer Biografie und Umwelteinfluss, sondern vor allem der ‘geistig-seelischen Merkmale’ des Menschen, die sie auf die ‘Rassezugehörigkeit’ zurückführten.“ (Diehl 2006, S.25).

Anm. 98:

Der **Simultaneismus** des Zeichenstils hat einige Vorläufer in der modernen Kunst. Simultaneismus ist die Überwindung der gegenüber einer (zum Grund reduzierten) Fläche abgeschlossenen Figur in unterschiedlichen Formen:

Aborigines malen Innereien in die Gestalten von Tieren (‘Röntgenmalerei’), Picasso/ Braque montieren mehrere Ansichten eines Gegenstandes ineinander (synthetischer Kubismus Phase 1). A. Archipenko fasst bereits in den 1910er Jahren positive und negative Raumvolumen (‘Außen’ und ‘Innen’) zu Figuren zusammen; in den 1920er Jahren ist das Prinzip des Simultaneismus sehr stark vertreten: F. Picabia zeichnet Gegenstände und Gestalten um 1930 ineinander, die ‘Transparencies’ von Lipchitz (um 1926) sowie die Drahtskulpturen von A. Calder derselben Zeit sowie Picassos ‘Denkmal für Appollinaire’ (um 1930) machen Gestalten durchsichtig. Schließlich ist die folienhafte Überlagerung mehrerer Topologien in einem Werk Kennzeichen fast jeder **Objektkunst**, sei es nun Duchamps Umbenennung eines Kleiderhakenbretts in ‘Falle’ (1917) oder ‘Frühstück im Pelz’ von Meret Oppenheim aus den 1930er Jahren.

Anm. 99:

„Die politischen Konsequenzen dokumentarischer Elends-Abbildungen sind also zwischen der moralischen Instrumentalisierung dokumentarischer Bilder und völliger Teilnahmslosigkeit ihnen gegenüber anzusiedeln. So legt **Roland Barthes** in Bezug auf die Fotografie dar, dass jedes Foto auf einem Auswahl- und Inszenierungsprozess und auf der Codierung von Gesten und Posen beruht. Durch diese Art der Inszenierung wird die **Festschreibung einer Opfer-Täter-Verhältnisse** inszeniert und damit implizit sowohl ein Subjekt und ein Objekt des Abbildes produziert, die an verschiedene Adressaten appellieren können.“ (Hito Steyerl 2004, S.147).

Anm. 100:

So kann z.B. die **mock-documentary-Filmbewegung** in den USA Sprechmodus des Dokumentarfilms aufgreifen, um Fiktives den –durchscheinenden – Anstrich des Faktischen zu geben: ein seriöser Sprecher tritt auf, nicht-historische Filmaufnahmen haben dieselbe formale Oberflächenstruktur wie Stummfilme o.ä. usw., ‘Experten’ werden interviewt usw. (siehe z.B. ‘Zelig’ von Woody Allen). Die **Produktion von ‘Authentizität’**, das Prinzip der **Repräsentation** kann also auch auf dem umgekehrten Weg konkretisiert werden:

Bei mock-documentary wird der alte formale Behälter, der alte Modus des Anspruchs auf dokumentarische Faktizität/ Authentizität genommen, um ihn mit eindeutig fiktivem Inhalt zu füllen, was zu einer schillernden **Divergenz** von Modus zu Inhalt führt, einer Transparenz, ähnlich dem Simultaneismus (s.O.). Auch hier gibt es Berührungspunkte zu einer Ästhetik des Absenz, da ja diese Selbstdurchsichtigkeit von mit seinem Inhalt divergierendem Modus zu einer verminderten Präsenz beider führt.

Anm. 101:

Bei ‘Syntax’ des Bildes sind ferner noch zu nennen:

Perspektive (was von oben/ unten betrachtet), Hervorhebungen aller Art, Bildräumlichkeit (Objektiv: zusammengestauchter oder langgezogener Bildraum), Bildüberlagerungen und -verfremdungen (Leerstellen, Verzerrungen etc.), Beleuchtung (von oben/ seitlich/ unten/

ungleichmäßig usw.), Farbenharmonien und verstellte Farbdominanten, Bildformat, offene (angeschnittene Objekte) oder geschlossene (vom Bildrand umschlossene Gegenstände) Form, Bildbegrenzung (wie viel man sieht: Detail bis Panorama), geographische und Tiefenebene, Entfernung und Proportion, Gewicht und Richtung, auch Figurenführung, latente Erwartung durch Signale/ Gestik/ Mimik, schräger und symmetrischer Bildaufbau.

Anm. 102:

a) des **Etatismus** (NS-Adlersymbol und seine jeweiligen Assecoires), b) des ‘**Genderismus**’ (Breker: ‘weibliche’ und ‘männliche’ Körperposen), c) des Bildungsbürgertums (Breker: ‘**Griechentum**’, Entlehnungen aus der griechischen Mythologie wie dem ‘Fackelträger’ (Feuer als Symbol für Wissen), dem Laokoon - Schlangemotiv oder direkt im Titel Brekers: ‘*Flora*’), d) anachronistische **symbolische Assecoires** (Schwerter als Prinzip des Kampfes bei Brekers ‘Opfer’, ‘*Bereitschaft*’ und ‘*Rächer*’ -in Zeiten des Totalen (maschinellen) Krieges- sowie windgepeitschte Gewänderhüllen als gewissermaßen kulturelles Beiwerk bei ‘*Kameraden*’ und ‘*Fackelträger*’), die für Kontinuität des Prinzips des darwinistischen Überlebenskampfes stehen e) mittelbare Ikonografie der **Lagerarchitektur** sowie unmittelbare Ikonografie der **Lagerfotografie** als Etablierung einer Darstellungskonvention von Holocaust f) Autobahn als mittelbare Ikonografie von ‘*Arbeit*’ und ‘*Entortung*’/ ‘*Massenmobilität*’.

Aber **auch non-verbal-körpersprachlich** werden Inhalte der Semantik transportiert: **Blicke** der Männerskulpturen, die entweder den Raum nach Gegnern absuchen, ein **Blickregime** errichten (‘*Kameraden*’, ‘*Fackelträger*’, ‘*Bereitschaft*’, ‘*Rächer*’) oder verklärt sich dem Opfertod (‘*Opfer*’) bzw. den Schmerzen aus dem Kampf (‘*Verwundeter*’) hingeben (vgl. den Aufsatz über die ‘**schöne Leiche**’, die Vermischung von ‘*Nostalgie de mort*’ der Belle Époque und ‘*Nationalisiertem Tod*’). Ferner die von außen erzwungen wirkenden **Posen** des halben Kontraposts bei der ‘*Bereitschaft*’ und extremen Gliedmaßenverrenkungen beim ‘*Rächer*’ oder beim ‘*Fackelträger*’. Hier in den Indizes und in der Hypertrophierung des Körpers zum ‘*Muskelpanzer*’ - Idol, zur Norm - mit stets relativ kleinem Kopf - spricht sich die Körperpolitik des NS nonverbal aus.

Anm. 103:

„Körperbeherrschung und –bewusstsein können nur infolge der Besetzung des Körpers durch die Macht erworben werden: Gymnastik, militärische Übungen, Muskelentwicklung, Nacktheit, das Präsentieren des schönen Körpers ..., all dies liegt auf der Linie, die durch unablässige, hartnäckige, sorgfältige Arbeit der Macht am Körper der Kinder, der Soldaten und am gesunden Körper zum Begehren des eigenen Körpers geführt hat. Sowie die Macht diese Wirkung produziert hat, entsteht unvermeidlich, eben auf der Linie ihrer Eroberungen, die **Rückforderung** des eigenen Körpers gegen die Macht, der Gesundheit gegen die Ökonomie, der Lust gegen die moralischen Normen ...“ (Foucault 1976, S.91f., zitiert nach Haug 1987 S. 169f.). Entlang dieser ‘**Zweibahnigkeit der Herrschaftslinien**’ (Haug 1987, S. 170) fordert Haug von Gegenstrategien zu Brekers’ Werken die Bewusstmachung der Machtausübung durch Faszination und das Rückgehen auf eigene Handlungsfähigkeit: ‘*Die faszinierende Unterwerfung im Kulturellen bedeutet Entfremdung von Handlungsfähigkeit. Umgekehrt sollte die kritische Auseinandersetzung mit ‘Kulturellem’ und Ideologischem aus dem Faschismus mit dem Ziel der Ausweitung kultureller Handlungsfähigkeit-von-unten geführt werden.*’ (Haug 1987, S. 171). Der sensorische Homunculus ist im Sinne Foucaults eine Rückerlangung des eigenen Körpers gegen die Macht, da sich in ihm die Sinnlichkeit des je einzelnen Körpers ausdrückt. Es ist eine Herauslösung des jeweiligen Körpers aus seiner Formierung im Sinne des NS: ‘*Elemente aus der faschistischen Formation herauszulösen heißt doch wohl, sie dem Faschismus abzugewinnen, also mit ihm um sie zu ringen.*’ (Haug 1987, S. 172).

Anm. 104:

„Theweleit hat eine andere Beobachtung gemacht, die wie auf Brekers im Nazismus gefertigte Statuen zugeschnitten wirkt. Er unterscheidet eine Organphysis von einer Muskelphysis. Der innere Leib wird vom soldatischen Mann als das Breiig-Unförmige gefürchtet, gehasst und zugleich immer wieder zwanghaft dargestellt. Typisch für den soldatischen Mann sei eine Leibspaltung. Die Muskelgestalt ist 'vom inneren Erleben abgetrennt' (1980 b 221f.). Sie ist 'identisch mit allem, was 'Ich' an ihm ist: alle Kontrollfunktionen, Triebabwehrfunktionen, alles was das bewusste Denken des soldatischen Mannes bestimmt ... Um dieses Körper-Ich schließen sich äußere, gesellschaftliche oder Organisations-Ichs' wie Nation, Partei, Truppe (ebd.). Der Muskelpanzer ist eine Zugangsgrenze des Körpers, die Körperperipherie als des Körpers eigenes Korsett(...) Der Muskelpanzer stünde damit für einen Typ der vom Individuum selbsttätig ausgeübten Fremdvergesellschaftung.“ (Haug 1987, S.174f., vgl. auch den Begriff der „Zwangsposen“ Imdahls oben!).

Anm. 105:

„Für die **Groteske** gewinnen allerlei Auswüchse und Abzweigungen besondere Bedeutung, die den Leib außerhalb des Leibes fortsetzen, die ihn mit anderen Leibern oder mit der nichtleiblichen Welt verbinden.“ (Bachtin 1969, S.16). „Der **groteske Leib** ist ein werdender Leib. Er ist niemals fertig, niemals abgeschlossen. (...) Außerdem schlingt dieser Leib die Welt in sich hinein und wird selber von der Welt verschlungen.“ (ebd. S.16). „Alle diese hervorstehenden oder offen stehenden Körperteile werden dadurch bestimmt, dass in ihnen die Grenzen zwischen Leib und Leib und Leib und Welt im Zuge eines Austausches und einer gegenseitigen Orientierung überwunden werden“ (ebd. S. 17). Auch den Bezug des Grotesken Körpers zum Innenleben des Körpers, somit auch indirekt zum sensorischen **Homunculus** ist schon bei Bachtin angedeutet: „Die Groteske kümmert sich, wie gesagt, nicht um jene taube Fläche, die den Körper als Einzelphänomen abschließt und abgrenzt. Deshalb gibt die groteske Gestalt nicht nur den äußeren, sondern auch den inneren Anblick des Leibes wieder: das Blut, das Gedärm, das Herz und die anderen inneren Organe. Der **innere und der äußere Anblick des Leibes vermengen sich oft in einer Gestalt.**“ (ebd. S. 18). Jedoch sieht Bachtin den grotesken Leib im Zeichen Hegels (also als ein 'Werden' im Sinne einer 'Synthese' aus 'Nichts' und 'Sein'): „Aus unserer Darstellung geht hervor, dass die groteske Gestalt im Grunde einen zweileibigen Leib aufbaut. In der endlosen Kette des leiblichen Lebens werden jene Teile fixiert, wo ein Glied ins andere übergreift, wo das Leben eines neuen Leibes aus dem Tod eines alten Leibes entsteht.“ (ebd. S. 18). Hier deutet sich auch das an, was sich als Simultaneität im Sinne eines ästhetischen Grundprinzips durch alle Werke von „schemenata“ zieht: Doppel- und Mehrfachgestaltigkeit in einer Formung.

Anm. 106:

„Das Kunstwerk als eigenständig zusammengestellte Zeichenkette, die nur in verschiedenen Materialien und Medien realisiert bzw. implementiert wird, gilt als Text. **M. Bachtins** Definition der **Intertextualität** (Heteroglossia, Dialogismus, Polyphonie) ist für unsere Konzeption ausschlaggebend. Damit ist jene Betrachtungsweise gemeint, welche Kunstwerke nicht so sehr als individuelle Expression, als persönliches Ausleben interpretiert, sondern annimmt, dass Kunstwerke in Bezug auf frühere Kunstwerke und die sie bestimmenden Kodes und Konventionen erschaffen werden.“ (Peter Weibel: Identität: Differenz – Tribüne Trigon 1940-1990. Graz 1992, S.19).

Anm. 107:

„Von zentraler Wichtigkeit für die Verfertigung der Vergangenheit im Gespräch ist aber ein letzter Aspekt: Die Erzählung muss Raum für die aktive Aneignung durch den Zuhörer geben, d.h. sie muss Lücken und Leerräume beinhalten, die der Hörer mit Elementen aus seiner eigenen Vorstellungswelt und mit Fragmenten seines Wissens auffüllen kann.“ (Welzer 2005, S. 199).

Anm. 108:

„**Rudolf Herz** ging mit seinem zusammen mit **Reinhard Matz** vorgelegten Entwurf '**Überschrieben**' (1997) noch ein Stück weiter, indem er der Bundesbürger Gedenken dort angriff, wo ihr Faszinationsbezug zum „Dritten Reich“ am größten und vitalsten ist: auf der Autobahn. Das Konzept, **einen Kilometer Autobahn auf der A7** zwischen Kassel und Hannover mit **Kopfsteinpflaster** zu versehen, die Geschwindigkeit auf dreißig Stundenkilometer zu limitieren und das ganze mit **'Mahnmal für die ermordeten Juden Europas'** zu überschreiben, ist an Präzision nicht zu überbieten.“ (Welzer 2005, S.93).

Anhang.
4.2 Abbildungen.

Der Adler als Logo eines Medienverbundes.



Abb.1
 Walter Riemer, 1936



Abb.2
 Führer durch die Ausstellung 1937

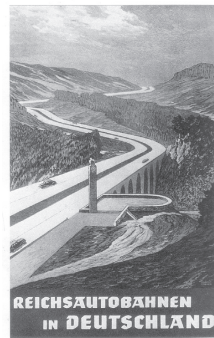


Abb.3
 Robert Zinner, o.D. (Adler an Autobahn auf Plakat)

Varianten des Adlersymbols als Beispiel der „Bündelung“ (fascio).

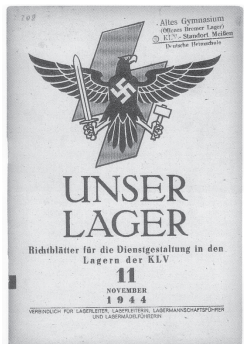


Abb.4



Abb.5
 Schokoladendose des Dt. Roten Kreuzes
 (um 1933)



Abb.6

Einübung von Körperbildern des 'Anderen' im NS-okkupierten Karneval und im Alltag.



Abb.7
 Unter dem Motto „Die letzten Libanontiroler hauen ab“ marschieren als „Juden“ verkleidete Schüler und Lehrer der Singener Ekkehard-Schule im Fastnachtszug 1938.



Abb.8
 Türklopfer Altes Rathaus in Lauf a.d. Pegnitz angebracht 1937, entfernt 1954.

beide: aus Hesse/ Springer: Vor aller Augen. Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz. Essen 2002.

Entpersönlichung von „Überpersonen“ und somit von gestaltorientierter Geschichtsschreibung.



Abb.9
 Axel Rohlf:
 „Recovered: Restricted Money-Making.“
 (Tag von Potsdam, 31.März 1933),
 Scan-Collage einer NS-Propaganda-Postkarte.

Dieses Beispiel führt eine **Entpersonifizierung** als künstlerische Gegenstrategie an zwei bekannten Gestalten auf einem oft reproduzierten und instrumentalisierten Foto durch, eine Entpersonifizierung, die in Visualisierungen bislang nur Opfern des Holocaust „vorbehalten“ war. Im Rahmen der hier „verdeckten Personifizierung“ ist zu erwähnen, dass der Reichtum Hitlers v.a. aus der Vermarktung seiner **Persönlichkeitsrechte** resultierte:

jedes seiner Konterfeis auf Briefmarken, Amtsstubenfotos u.ä. war zu bezahlen. Im Gegensatz dazu verzichtete Hindenburg auf eine solche Ausbezahlung; deshalb auch der Titel „*Restricted Money-Making*“ der Collage.

Wulf C. Schwarzwäller (Hitlers Geld. Wiesbaden 2001. S. 179) merkt hierzu an:

„Für Hitler wurden die kleinen gummierten Wertzeichen mit seinem Kopf –zuerst die Sondermarken, dann die regulären Briefmarken aller Werte – zu einer gigantischen Einnahmequelle. Der Betrag für das ‘Persönlichkeitsrecht’ ließ sich zwar nur in Bruchteilen von Prozents ausdrücken, doch die Masse machte es. Sowohl Speer als auch Hoffmann schildern übereinstimmend, dass sie einmal zugegen waren, wie der Reichspostminister Wilhelm Ohnesorge Hitler einen Scheck über 50 Millionen Mark in Abgeltung seiner Persönlichkeitsrechte zur privaten Nutzung überreichte. Es wird nicht der einzige Scheck gewesen sein.“

Manierismus im Maskenhaften bei Arno Breker.

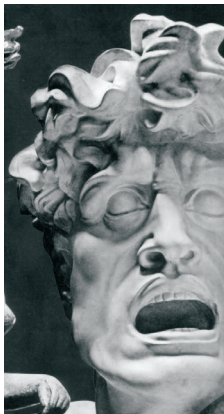


Abb.10

A. Breker: Ausschnitt aus „Kameraden“ (um 1940)



Abb.11

A. Breker: Ausschnitt aus „Bereitschaft“ (1939)

Wechselnde Subskriptionen bei Breker als „offenes Emblem“, topos „Europa“ als an „Klassizität“ Brekers ankoppelbar.



Abb. 12
Völkischer Beobachter. 1943



Abb. 13
Plakat, Abel 1941

Geradezu undurchführbare Körperhaltungen bei Arno Breker.



Abb.14
Arno Breker: Der Rächer (1941).

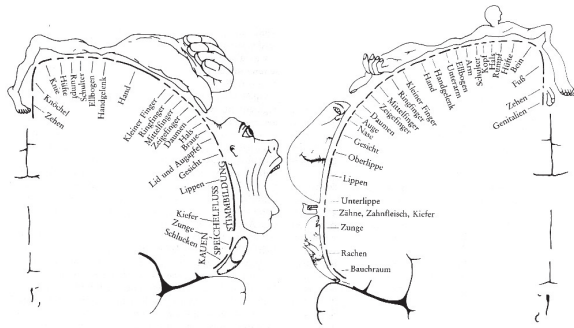


Abb. 15:
Motorischer Homunculus (links) und Sensorischer Homunculus (rechts)

Der sensorische Homunculus ergibt sich als eine Veranschaulichung der Sinneszellendichte mittels entsprechender Deformation des sichtbaren Körperrumms: „der menschliche Körper wird dabei so über dem Umriss des Gehirns gezeichnet, dass die Größe der einzelnen Körperteile proportional zur Ausdehnung der für ihre Steuerung zuständigen Gehirnregion ist. Beim 'motorischen Homunculus' (links) wird deutlich, welcher großer Bereich des Gehirns der motorischen Steuerung der Sprechwerkzeuge und der Hände dient. Zur Darstellung der Bereiche, die Signale von den Sinnen erhalten, wurde auf ähnliche Weise der 'sensorische Homunculus' (rechts) gezeichnet. Auch hier fällt die Größe des für Hände und Vokaltrakt zuständigen Bereichs auf (aus W.G. Penfield/ L. Roberts, 1959).“ (David Crystal: Die Cambridge Enzyklopädie der Sprache. Frankfurt am Main 1993, S.261).

Das manufakturfahnte Rekombinieren bei Breker: Drei Breker-Beine.



Abb. 16
Breker-Beine: „Kameraden“



Abb.17
„Rächer“



Abb. 18
„Fackelträger“

Leber (1998, S. 84) vermerkt ebenfalls eine Austauschbarkeit der vereinzelt Körperglieder/ -posen: „Jedes Teilelement, sei es Stand- oder Spielbein, Bauchteil von Geschlecht bis Nabelhöhe, Brustkasten, Kopf oder Arme, kann prinzipiell nicht nur von Figur zu Figur, nach entsprechender Seitenverkehrung, ausgetauscht werden.(...)Es handelt sich um erdachte Gebilde, mechanische Konstruktionen, die trotz ihrer geglätteten Verbindungsstellen, dem 'Mechanischen' näher als dem Organischen (Hrdlicka) sind.“ Dieses stellt er in Verbindung mit der „Steinbildhauerwerkstätten Arno Breker GmbH“, die 1943 noch 46 Personen umfasste.

Produkt-Charakter und Glättung der Formen gingen ineinander und seinen Ausdruck für „Enthaltbarkeit der tugendhaften Helden“ (ebd. S. 87).

Doppelung des „Fackelträgers“ als –ironische- Verdeutlichung der indexikalischen Räumlichkeit des Reliefs.

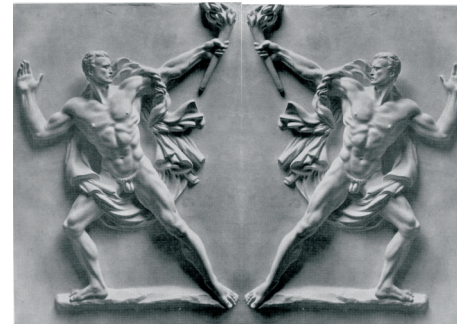


Abb. 19
Doppelung des „Fackelträgers“ als –ironische- Verdeutlichung der indexikalischen Räumlichkeit des Reliefs.



Abb. 20
Anselm Kiefer: Dem unbekannten Maler. 1983.

Man mag den Titel Kiefers' als eine ironische Anspielung auf den noch heute gültigen Geniekult des Künstlers und seine Nähe zum NS deuten; „dem unbekannten Soldaten“ war Ausgangspunkt und nicht zuletzt deshalb wirkt der Titel zunächst ironisch. Aber auch Hitler war malerisch tätig

und als Maler unbekannt mögen andere wiederum einwenden. Das materieschwer-mediale „Raunen“, die Annäherung der Malerei an den Gegenstand des Natursteins, formale Rahmung um Leere, all das bleibt prädiskursiv. Diese Malerei ist eine auf der Scheide zwischen Ironie und bedeutungsschwanger-teutonischem Raunen und daher so bedrohlich und auch produktiv für eine Öffentlichkeit, die einen Antifaschismus nicht unbedingt umgesetzt so doch aber in bestimmten Formen ritualisiert hat, zwischen Political Correctness (PC) und Nicht-PC unterscheidet, ohne die ungebrochenen Kontinuitäten der NS-Evidenzen zu bemerken (vgl. Kap. 2.2.4.6 und die Kontinuität des durch das Kieferbild angesprochenen „*Geniekults*“ der heutigen Kunstrezeption).

Anhang:

4.3 Literaturverzeichnis

A

- agentur für soziale perspektiven** e.V. (Hg.): Versteckspiel. Lifestyle, Symbole und Codes von neonazistischen und extrem rechten Gruppen. 2. Aufl. 2006 Berlin.
- AG Gender-Killer**(Hg.): Antisemitismus und Geschlecht. Von maskulinierten Jüdinnen, effeminisierten Juden und anderen Geschlechterbildern. Münster 2005.
- Jörn **Ahrens**: Ein neuer Übermensch? Körper und Körperüberwindung im Transhumanismus. In: Paula Diehl (Hg.): Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen. München 2006, S.307-323.
- Thomas **Alkemeyer**: Körper, Kult und Politik. Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936. Frankfurt/ M. 1996
- Jan **Assmann**: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1999.
- Jan **Assmann**: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann/ Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/ M. 1988.

B

- Michail **Bachtin**: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Textsammlung München 1969 (Originalausgaben 1965, 1963 und 1929), S. 15-24: Die Groteske Gestalt des Leibes.
- Dieter **Bartetzko**: Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur. Berlin 1985.
- Simone de **Beauvoir**: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg 1999.
- Walter **Benjamin**: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1963.
- Guido **Boulboulé**/ Detlef **Stein**: Holocaust, Bildgedächtnis, Erinnerung. In: Peter Friese (Hg.): After Images. Kunst als soziales Gedächtnis. Ausstellungskatalog, Bremen 2004.
- Christina **von Braun**: Religiöse Geschlechterordnung und politische Religion. Der Körper des Juden und des Ariers im Nationalsozialismus. In: Paula Diehl (Hg.): Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen. München 2006.
- Stefan **Breuer**: Anatomie der Konservativen Revolution. Darmstadt 1993.

C

- Rudolf **Conrades**: Zur Diskussion gestellt: Der Bildhauer Arno Breker. Katalog zur Ausstellung in Schwerin. Schwerin 2006.

D

- Paula **Diehl**: Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus. In: Paula Diehl (Hg.): Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen. München 2006.

E

- Wolfgang **Emmerich**: 'Massenfascismus' und die Rolle des Ästhetischen. Faschismustheorie bei Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertolt Brecht. In: Lutz Winckler (Hg.): Antifaschistische Literatur. Kronberg/ Ts. 1977, Bd. 1 , S.223-290.

F

- Dr. Julia **Fabényi**: The Hidden Holocaust. Katalog zur Ausstellung in der Budapester Kunsthalle (Műcsárnok). Budapest 2004.

- Michel **Foucault**: Die Maschen der Macht. In: Michel Foucault: Analytik der Macht. Frankfurt am Main, 2005.

- Frankfurter Kunstverein** (Hg.): Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung. Frankfurt/ M. 1974.

- Peter **Friese** (Hg.): After Images. Kunst als soziales Gedächtnis. Ausstellungskatalog, Bremen 2004.

- Elke **Frietsch**: Helden und Engel. Unsterblichkeitsphantasmen in der Kunst des NS-Regimes während der Kriegsjahre. In: Paula Diehl (Hg.): Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen. München 2006.

G

- Michael **Gamper**: Nacktes Leben – lebendige Nacktheit. Formung der Masse durch Körper- und Volkskörperpolitik. In: Paula Diehl (Hg.): Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen. München 2006.
- Eckhart **Gillen** (Hg.): Deutschlandbilder. Katalog zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau Berlin 1997.
- Israel **Gutman** (Hauptausgeber), Eberhard Jäckel/ Peter Longerich/ Julius H. Schoeps (Hg. der dt. Ausgabe) : Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. Berlin 1993. Band II, Eintrag 'Kunst'. S.839).

H

- F. Wolfgang **Haug**: Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitik im deutschen Faschismus. Argument-Sonderband 80. Berlin 1985.
- Heinz **Heger**: Die Männer mit dem rosa Winkel. Der Bericht eines Homosexuellen über seine KZ-Haft von 1939-1945. Hamburg 1972.
- Hermann **Hinkel**: Zur Funktion des Bildes in deutschen Faschismus. Bildbeispiele-Analysen- Didaktische Vorschläge. Gießen 1975.
- Axel **Hübler**: Das Konzept 'Körper' in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften. Tübingen 2001

J

- Rainer **Jochims**: Visuelle Identität. Frankfurt 1975.

K

- Hermann **Kaiburg**: Die Wirtschaft der SS. Berlin 2003.
- S.603ff: Kap. B. SS-Unternehmen. **I. Die Deutschen Erd- und Steinwerke GmbH (DEST).**
- Jürgen **Kaunkötter**: Holocaust-Kunst. Ein schmaler Grat. In: Dachhauer Hefte. 18.Jg. 2002 Heft 18 (Nov.)
- Victor **Klemperer**: Die unbewältigte Sprache. Aus dem Notizbuch eines Philologen 'LTI'. Darmstadt 1966.
- Siegfried **Kracauer**: Das Ornament der Masse. Frankfurt/ M. 1977.
- Sybille **Krämer**: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/ M. 2002.

L

- Hermann **Leber**: Rodin- Breker- Hrdlicka: Die Entstehung der faschistischen Bildsprache und ihre Überwindung. Hildesheim 1998.
- Karl-Heinz **Ludwig**: Technik und Ingenieure im Dritten Reich. Düsseldorf 1974

M

- Reinhard **Müller-Mehlis**: Die Kunst im Dritten Reich. München 1976.
- George L. **Mosse**: Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich. Frankfurt/ M. 1976

N

- Bernd **Nicolai**: Tektonische Plastik. Autonome und politische Plastik im Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre. Im Katalog der Hayward Gallery London 1986 zur Ausstellung: Art and Power under the dictators 1930-45.

O

- Michael **Opitz** (Hg.): Walter Benjamin. Ein Lesebuch. Frankfurt/ M. 1996.

P

- V. **Probst**: Breker. Bonn 1978

R

- John **Rajchman**: *Macht der Evidenz. Foucaults Kunst des Sehens*. In: Tom Holert (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln 2000.
- Peter **Reichel**: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus. Hamburg 2006.
- Lionel **Richard**: Der Nazismus und die Kultur. Berlin 1981.
- Mark **Rosenthal**: Anselm Kiefer. Chicago/ Philadelphia 1987.

S

- Ralf **Schnell**: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart 2000.
- Erhard **Schütz**/ Eckhard **Gruber**: Mythos Reichsautobahn. Bau und Inszenierung der „*Straßen des Führers*“ 1933-1941, Berlin 1996.
- Thomas A. **Sebeok**: Theorie und Geschichte der Semiotik, Hamburg 1973.
- Wolfgang **Seibel**: Staatslehre und Staatsmythos. Historische und aktuelle Vorbelastungen der Staatsdiskussion in der Bundesrepublik Deutschland. In: Rüdiger **Voigt** (Hg.): Politik der Symbole. Symbole der Politik. Opladen 1989.
- Uwe **Spörl**: Basislexikon Literaturwissenschaft. Paderborn 2004.
- Klaus **Staeck** (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum? Göttingen. 1988.
- Hito **Steyerl**: Dokumentarismus und Dokumentalität. In: N. Möntmann u.a. (Hg.): Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Bremen 2004. S. 141ff.
- R. **Stommer**: Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reichs. 3. Auflage Marburg 1995.
- Jakob **Straub**/ Andreas **Fecht**: Schatten der Macht. Architektur des Nationalsozialismus in Berlin. Berlin 2006.

T

- Anna **Teut**: Architektur im Dritten Reich. 1933-1945. Berlin 1967.

U

- Horst **Ueberhorst**: Feste, Fahnen, Feiern. Die Bedeutung politischer Symbole und Rituale im Nationalsozialismus. In: Rüdiger **Voigt** (Hg.): Politik der Symbole. Symbole der Politik. Opladen 1989.

V

- Raoul **Vaneigem**: Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen. Hamburg 1980 (Erstveröffentlichung Paris 1967).
- Rüdiger **Voigt** (Hg.): Politik der Symbole. Symbole der Politik. Opladen 1989.

W

- Peter **Weibel**/ Ulrike **Lehmann** (Hg.): Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. 1994.
- Peter **Weibel**: Identität: Differenz – Tribüne Trigon 1940-1990. Graz 1992.
- Harald **Welzer**: Kunst als soziales Gedächtnis. In : Peter **Friese** (Hg.): After Images. Kunst als soziales Gedächtnis. Ausstellungskatalog, Bremen 2004.
- Harald **Welzer**, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall: „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt am Main 2002.
- Harald **Welzer**: Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus. Tübingen 1995.

Anhang.

4.4 Bilderquellenverzeichnis.

Die 27 Grafiken des Tripeltriptychons „*schemenata*“ basieren auf zumeist fotografischem Ausgangsmaterial unterschiedlichster Provenienz.

W. Benjamin bezeichnet als wichtigsten Teil des fotografischen Bildes seine „*Beschriftung* (...) *ohne die alle photographische Konstruktion im Ungeföhren stecken bleiben muss*“ (Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, Frankfurt 1966, S.64).

Adler-Teil.

Grafik 1

Foto Braunschweig, Salzdahlumer Straße.

Grafik 2

Plakat von L. Heinemann 1938.

Grafik 3

Walter Riemer (1936): Plakat für die „13. Große Deutsche Rundfunkausstellung“.

Grafik 4

Foto Hamburg, Hochbunker Am Baumwall.

Grafik 5

Foto der Bismarckstraße 48, Berlin, heute genutzt vom Finanzamt Berlin-Charlottenburg.

Grafik 6

Scan aus dem Briefmarkenkatalog „Michel“ 1986.

Grafik 7

Scan aus dem Münzenkatalog „Jaeger“ 1976.

Grafik 8

Scan aus:
agentur für soziale perspektiven e.V. (Hg.): Versteckspiel. Lifestyle, Symbole und Codes von neonazistischen und extrem rechten Gruppen. Berlin 2. Auflage 2006.

Grafik 9

Scan aus:
agentur für soziale perspektiven e.V. (Hg.): Versteckspiel. Lifestyle, Symbole und Codes von neonazistischen und extrem rechten Gruppen. Berlin 2. Auflage 2006.

Teil Breker-Skulpturen.

Grafik 10

Arno Breker: „*Der Verwundete*.“ (frontal), 1937-1940.

Grafik 11

Arno Breker: „*Das Opfer*.“, Relief 1940.

Grafik 12

Arno Breker: „*Kniende*.“, 1942.

Grafik 13

Arno Breker: „*Kameraden*.“ Relief um 1940.

Grafik 14

Arno Breker: „*Flora*“, 1943.

Grafik 15

Arno Breker: „*Fackelträger*“, Relief um 1940.

Grafik 16

Arno Breker: „*Anmut*“ (o.D.)

Grafik 17

Arno Breker: „*Bereitschaft*“, 1939.

Grafik 18

Arno Breker: „*Der Rächer*“, Relief um 1941.

Alle Reliefe waren für den großen Triumphbogen auf der großen Straßenachse von „*Germania*“(Groß-Berlin) geplant.

Teil Autobahnschilder

Grafik 19:

Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH Oranienburg.



Zu sehen ist die ehemalige Tongrube des Außenlagers des Konzentrationslagers Sachsenhausen „**Klinkerwerk**“ in Oranienburg, das für den Ausbau Berlins zu „**Germania**“ produzieren sollte. Es stand von 1938 bis 1945 als weltweit größtes Ziegelwerk. Ab 1943 war das „**Klinkerwerk**“ teilweise Rüstungsbetrieb. Die Tongrube befindet sich in der Nähe des Ortes Zehlendorf bei Oranienburg.

Joachim Müller (Schwules Museum Berlin) vermerkt zu dem von ihm erstellten Foto: „Die gut erkennbare Landzunge ist Teil der ehemaligen Lorenzufahrt zum Grund der Tongrube. Hier sind viele Häftlinge der so genannten Straßkompanie ums Leben gekommen oder ermordet worden. Der Zaun oberhalb der heutigen Seekante markiert nachweislich den ehemaligen Patrouillenweg der SS-Wachen.“ (www.sachsenhausen.gedenkort.de 1999-2007).

Heinz Heger, Biograph eines anonym gebliebenen Inhaftierten des KZ Oranienburg-Sachsenhausen, schreibt zu diesem Ort:

„Sachsenhausen, das Lager der Foltern und Schindereien.

Nach dem berühmten Schneekommando wurden wir Neuen in die gleichen Arbeitskommandos gesteckt, in die unser ganzer Block eingeteilt war: in die Tongrube des Großziegelwerkes Klinker. Diese Tongrube, die bei uns Häftlingen die Todesgrube hieß, war als Menschenvernichtungsfabrik in allen anderen KZ ebenso bekannt wie gefürchtet und bis zum Jahre 1942 das 'Auschwitz' für die Homosexuellen. Denn nur Homos wurden zur Arbeit in die Tongrube kommandiert, um dort unter schwersten Arbeitsbedingungen und Martern zu Tode geschunden zu werden.

Tausende und aber Tausende Homosexueller mussten dort ihr gepeinigtes Leben lassen, Opfer einer gesteuerten und gezielten Vernichtungsmaschinerie Hitler-Deutschlands. Doch bis heute hat sich noch kein Mensch gefunden, der dies aufgezeigt, bedauert und gewürdigt hätte. Über verreckte KZler zu reden, noch dazu, wenn sie Homosexuelle waren, verbietet wahrscheinlich der 'gute Ton und Takt' in der heutigen Gesellschaft.“

(Heinz Heger: Die Männer mit dem rosa Winkel. Hamburg 1972. 2. Auflage 1979, S.41).

Grafik 20:

Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH Natzweiler



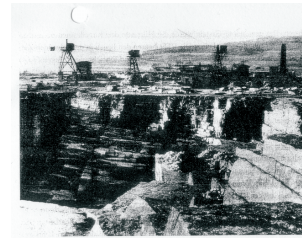
Fotografie von Dirk Reinartz, 1987-1993, entnommen aus:

Dirk Reinartz/ Christian Graf von Krockow: totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern.1. Auflage Göttingen 1994. S. 140.

Zu sehen ist die unscheinbare, einem Einfamilienhaus ähnelnde Gaskammer des KZ Natzweiler, in dem roter Granit abgebaut wurde, der von Albert Speer bei einer Rundfahrt für Berlin/ „Germania“ entdeckt wurde.

Grafik 21:

Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH Groß-Rosen.



Das Foto des Archivs der KZ-Gedenkstätte Groß-Rosen zeigt die Kabelkrananlagen des Steinbruchs. Die KZ-Gefangenen mussten auf Leitern nach unten steigen.

Das Foto wurde folgendem Buch entnommen:

Hermann Kaienburg: *Die Wirtschaft der SS*. Berlin 2003. S.699.

Grafik 22

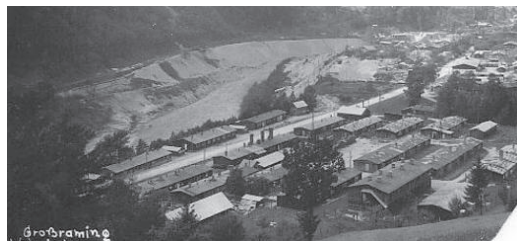
Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH Berlstedt.



Dieses Foto wurde vom Stadtschreiber der Gemeinde Berlstedt extra für den Verfasser im Juli 2007 aufgenommen, da kaum Unterlagen über das Außenlager Berlstedt des KZ Buchenwald zugänglich sind.

Grafik 23

Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH Großraming.



Es handelt sich um ein historische Foto aus den 1940er Jahren aus dem Internet. Da, wie der Verfasser durch einen Anruf bei der Gemeinde erfuhr, die Gebäude heute nicht mehr existieren, sind die Gebäude in der Grafik als Gitterkonstruktionen, transparent gewissermaßen, dargestellt. Großraming war ein Marmorsteinbruch als Außenlager des KZ Mauthausen.

Grafik 24

Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH Neuengamme.



Fotografie von Dirk Reinartz, 1987-1993, entnommen aus: Dirk Reinartz/ Christian Graf von Krockow: totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern. 1. Auflage Göttingen 1994. S. 88. Zu sehen ist die Rampe zum Klinkerwerk.

Grafik 25

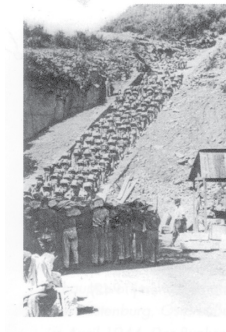
Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH Gusen.



Zu sehen ist eine aus der Gedenk-Website des Komplexes Gusen/ Mauthausen entnommene zeitgenössische Fotografie des „Großen Brechers“ in Gusen, der Naturstein zerkleinerte (www.gusen.org/ KZGusen I Concentration Camp at Langenstein. . Hier wird sichtbar, dass die Industriearchitektur auch unter dem NS-Regime „modern“ bleiben durfte. Auf den ersten Blick hin könnte man auch ein zeitgenössisches Museum o.ä. hinter der Fassade vermuten.

Grafik 26

Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH Mauthausen.



Das zeitgenössische Foto der Gedenk-Website des Komplexes Gusen/ Mauthausen zeigt die so genannte Todesstiege des Steinbruchs und KZs Mauthausen. Ein historisches Foto zeigt den Betrieb auf der Stiege als Vernichtung durch Arbeit (entnommen aus: Rudolf Conrades (Hg.): Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker. Katalog zur Ausstellung. Schwerin 2006. S.57. Die Bildunterschrift lautet: „Die ‘Todesstiege’ im Steinbruch des Konzentrationslagers Mauthausen. Häftlinge schleppen Granitsteine auf primitiven Rückentragen nach oben.“).

Grafik 27

Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH Flossenbürg



Es handelt sich um ein Originalfoto aus der NS-Zeit, das dem Internet entnommen wurde. Bei der Umsetzung in eine Grafik wurde versucht, eine grafische Textur zu schaffen, die die Körper der KZ-Häftlinge in eine Spurenhaftigkeit, eine Absenz versetzt: Granitblöcke und Körper sind schwer zu unterscheiden bzw. gehen ineinander über.

Heinz Heger, Biograph eines anonym gebliebenen KZ-Häftlings in Oranienburg und Flossenbürg, berichtet von einem Ereignis im KZ Flossenbürg, das das recht weitgehende Wissen der Bevölkerung um Mordtaten belegt:

„Die Zivilbevölkerung beschwerte sich wegen der Verseuchung ihres Teiches mit Blut durch ihren Bürgermeister beim SS-Lagerkommandanten, aber auch bei ihrer Partei-Gauleitung, und forderte die sofortige Einstellung der Blutzuleitung in ihren Teich. Die Dorfbewohner waren zwar an allerhand Brutalitäten der SS, die diese an den Häftlingen bei Arbeiten außerhalb des Lagers begingen, schon gewöhnt und ganz bestimmt auch über die Folterungen genau im Bilde, die im KZ von der SS begangen wurden, aber ihr blutroter Teich ging ihnen nun doch zu weit.“

(Heinz Heger: Die Männer mit dem rosa Winkel. Hamburg 1972. 2. Auflage 1979, S.108, über die Erschießung russischer Soldaten im KZ Flossenbürg).