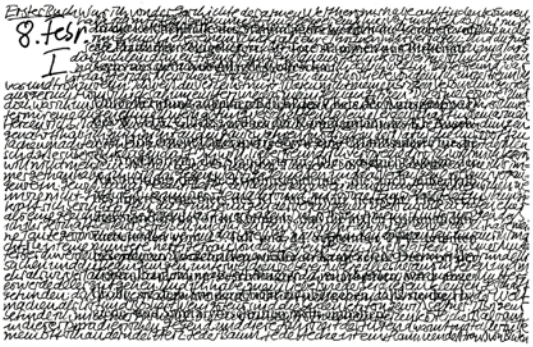
Klaus Steinke

Überschreibungen

Klaus Steinke

Überschreibungen



* Wie aus den Nummern der Häftlinge hervorgeht, sind 22 der 30 Häftlinge, deren Leichen aus Birkenau eingeliefert worden sind, am 21. Januar 1943 mit einem Transport aus dem Ghetto Theresienstadt angekommen. Es handelt sich dabei um die Häftlinge mit den folgenden Nummern: 91361, 91362, 91369, 91370, 91373, 91382, 91385, 91389, 91397, 91478, 91479, 91488, 91492, 91498, 91501, 91502, 91504, 91507, 91511, 91516, 91518, 91530.

** Die Massentötung flecktyphuskranker Häftlinge sowie die in den Häftlingsunterkünften, in denen die sanitären und hygienischen Verhältnisse unverändert bleiben, durchgeführten Entlausungen und Desinfektionen haben nicht die von der SS erwarteten Erfolge und können eine weitere Ausbreitung der Epidemie nicht verhindern. Obwohl SS-Angehörige und ihre Familienangehörigen gegen Flecktyphus geimpft werden und die empfohlenen hygienischen Maßnahmen anwenden, kommt es auch unter ihnen zu Flecktyphuserkrankungen, und sie verbreiten die Krankheit außerhalb des Lagers.

Überschreibung: 8. Februar 1943 mit »Die Leiden des jungen Werthers«

Inhalt

APMO, D-AuI-3/1b, Bunkerbuch, S. 108, 115, 117 f.

APMO, D-AuI-5/2, Leichenhallenbuch, S. 64 f.

887

121

Überschreibung: 9. Februar 1943 mit »Die Leiden des jungen Werthers«

Vorwort

Diese Ausstellung ist ein Geschenk – und das gleich im doppelten Sinne: Nicht nur sind zwischen dem 21.06. und 29.07.2018 im Ausstellungsraum der Universitätsbibliothek Gießen Teile von Klaus Steinkes »Überschreibungen« zu sehen und damit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich, sondern alle Kunstwerke, die zu diesem großen Projekt gehören, werden mit der Finissage von Klaus Steinke an die Arbeitsstelle Holocaustliteratur und die Universitätsbibliothek übergeben, um an der Justus-Liebig-Universität eine dauerhafte Bleibe zu finden. Dafür danken wir außerordentlich! Und wir sind froh, dieses einmalige und wichtige Werk, dieses Zeugnis unermüdlicher Auseinandersetzung mit dem, was Auschwitz, was der Holocaust für die deutsche Kultur bedeutete und bedeutet, durch die großzügige Schenkung Forschern, Künstlern und Interessierten in Zukunft jederzeit zugänglich machen zu können.

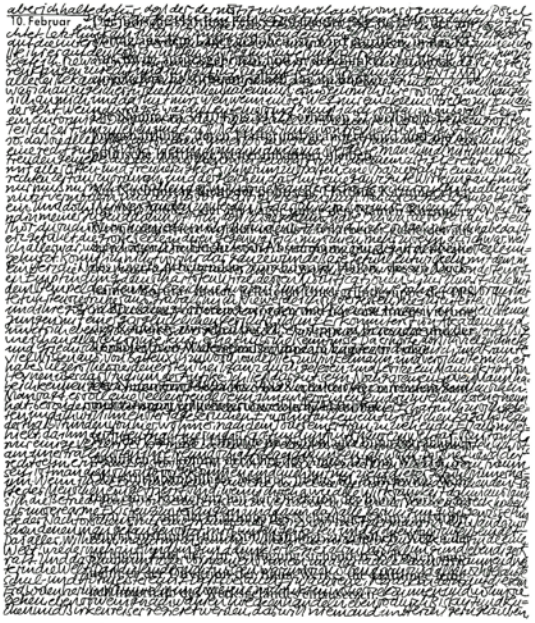
Die vorliegende Begleitbroschüre enthält neben Texten aus den vergangenen rund 20 Jahren, die die »Überschreibungen« jeweils anders zu beschreiben suchen und oft im Kontext von Ausstellungen dieser Werke entstanden sind, auch ein Verzeichnis aller Werke, die zukünftig in Gießen aufbewahrt werden. Dazu kommt auch eine Übersicht mit den bisherigen Ausstellungsorten der »Überschreibungen«.

Wir freuen uns auf ein lebhaftes Interesse an den »Überschreibungen« – jetzt und in Zukunft.

Gießen, im Juni 2018

Dr. Peter Reuter
Leitender Bibliotheksdirektor

Prof. Dr. Sascha Feuchert
Leiter der Arbeitsstelle Holocaustliteratur



APMO, D-Aul-3/1b, Bunkerbuch, S. 118; IZ-8/Gestapo Lodz/2/88/61

APMO, D-Aul-1, Telegramme, S. 36; IZ-8/Gestapo Lodz/3/88/397; Mat. RO., Bd. IV, Bl. 292; Barbara Jarosz, Widerstandsbewegung im Lager und in der Umgebung, in: Auschwitz,

888

Überschreibung: 10. Februar 1943 mit »Die Leiden des jungen Werthers«

VOLKHARD KNIGGE

Drunter

Der Ettersberg bei Weimar, der Ort, an dem das nationalsozialistische Deutschland Mitte 1937 das KZ Buchenwald errichtete, passt sehr gut zu Klaus Steinkes Werk. Eine der Hauptfragen der vielen Besucher aus der ganzen Welt, die jährlich in die Gedenkstätte Buchenwald kommen, lautet: Woher diese unmittelbare Nachbarschaft Buchenwald – Weimar?

Wie konnte es dazu kommen, dass Buchenwald ein Teil von Weimar wurde und Weimar ein Teil von Buchenwald? Was waren die Gründe dafür, dass sich im Deutschland der Jahre 1933 bis 1945 in der Kultur Barbarei ausbrüten konnte? Denn die Geschichte Weimars und Buchenwalds macht exemplarisch deutlich, dass ein natürlicher Gegensatz zwischen Kultur und Barbarei nicht länger behauptet werden kann. So schön es wäre, diese Gewissheit ist in Weimar-Buchenwald zerbrochen. Es reicht deshalb nicht mehr aus, sich an dem einen zu erfreuen und an dem anderen zu entsetzen. Unter welchen Voraussetzungen und Umständen das eine Teil des anderen wird, lautet die Frage. Aus diesem Grund verschränkt Klaus Steinke schöne Texte mit Dokumenten gegenteiliger Erfahrungen. Er antwortet damit gleichsam auf den Ettersberg, der seit 1937 selbst eine voreilige Gewissheiten irritierende, selbstkritische Fragen anstachelnde Verschichtung und Überschreibung ist.

Das KZ Buchenwald auf dem Ettersberg ist in einem der kulturträchtigsten und beliebtesten Ausflugsgebiete Weimars errichtet worden. Gegen den Verlust dieses Ausflugsgebietes mit Bismarckturm, Natur- und Kulturdenkmalen und einer bezaubernden Fernsicht haben Weimarer 1937 protestiert – nicht gegen die Errichtung eines Lagers jenseits aller Rechtlichkeit und Humanität. Protestiert hat die NS-Kulturgemeinde auch gegen seinen ursprünglichen Namen. Denn es wurde zunächst, wie alle anderen Konzentrationslager, nach dem Ort, an dem es errichtet worden ist, benannt: Konzentrationslager Ettersberg/Post Weimar. Darin aber sahen die Protestierenden eine Schändung Goethes – stehe doch der Ettersberg synonym für den längst zum Nationalheiligen Funktionalisierten. Himmler hat diese Argumentation überzeugt. Buchenwald ist das einzige deutsche Konzentrationslager, das einen Kunstnamen erhalten hat. Auch darin kann man eine Überschreibung sehen, die die rassistische Hybris und Menschenverachtung des nationalsozialistischen Deutschlands signifikant zum Ausdruck bringt: Ein Kunstname für die Barbarei im Namen des Hochhaltens der Kultur.

Diese Praxis ist nicht vom Himmel gefallen. Sie hat ihre Vorgeschichte nicht zuletzt in jenen politischen und kulturellen Traditionen der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts als Geschichte »kultureller Illiberalität« (Fritz Stern), die Kultur gegen Demokratie, gegen soziale und politische Emanzipation und Partizipation stellten. Deutsche hatten Kultur – Demokratie war nur ein anderer Ausdruck für Herrschaft des Pöbels. So schwer es fällt, es sich vorzustellen: Das KZ Buchenwald war in nationalsozialistischer Perspektive selbst ein Kulturprojekt, jedenfalls eine biopolitische und kulturelle Notwendigkeit. Nur der von allen menschlichen Eiter- und Krebsherden gereinigte deutsche Volkskörper, nur die mittels blutiger Schnitte gereinigte und ertüchtigte deutsche Volksgemeinschaft konnte in dieser Sichtweise voll erblühen und war berechtigt, sich die Welt zu unterwerfen.

Buchenwald ist auch ein Lager der Künstler und Intellektuellen aus vielen Ländern Europas gewesen. Unter diesen finden sich die ersten, die nach ihrer Extremerfahrung

Kultur und Barbarei nicht mehr als unverbrüchliche Gegensätze begreifen konnten und wollten. Józef Szjana in Polen, Boris Lurie in den USA, Imre Kertész in Ungarn, Jorge Semprún in Spanien und Frankreich gehören zu ihnen. Wenn es, wie es der deutsche Nationalsozialismus praktisch vorgeführt hat, möglich war, die Grundsolidarität mit dem Menschen als Mensch absolut zu zerschlagen, wenn es möglich war, Menschen nur auf Grund ihrer Abstammung aus jedem Lebensrecht zu verstoßen, dann stand und steht alle Kulturgewissheit, dann steht jedweder Kulturbegriff auf dem Prüfstand und mit ihm jedwede ästhetische Form und Praxis. Nur weil Formen und Praxis sich dem Ästhetischen zurechnen, verbürgen sie noch keine sittliche Menschen- und Weltverfassung. »Zwischen uns und Weimar liegt Buchenwald. Darum kommen wir nun einmal nicht herum«, hat es der aus dem Exil zurückgekehrte Germanist Richard Alewyn 1949 in seiner Kölner Vorlesung »Goethe als Alibi?« formuliert.

Klaus Steinke hat Einsichten wie diese sehr ernst genommen. Zu seinen Arbeiten findet man leichter Zugang, wenn man sich vorstellt, in welchem Klima des Ausweichens, Beschweigens, Verleugnens der junge Steinke aufwuchs. Alewyn sprach ja nicht für die Mehrheit der Nachkriegsdeutschen. Ihnen galt Hitler überwiegend als Betriebsunfall, als Episode, der Nationalsozialismus als Machwerk einer kleinen entmenschten Clique ohne Rückhalt und Unterstützung in der Bevölkerung. Exemplarisch wird dies auch an Weimarer Reaktionen deutlich. So ließ der evangelische Superintendent Kade bereits knapp zwei Wochen nach der Befreiung Buchenwalds am 22. April 1945 von den Kanzeln der Weimarer Kirchen verkünden, dass man »vor Gott bekennen« dürfe, »keinerlei Mitschuld an diesen Gräuel [zu] haben.« Und Vertreter der städtischen Elite, darunter der Direktor der Weimarer Kulturstätten Hans Wahl, forderten in einem Brief vom 1. Mai 1945 apodiktisch, die »alte Kulturstadt Weimar nicht mit [dem] Makel [moralischer Mitschuld] zu behaften, den sie nicht verdient hat.« Sich so zu äußern hieß, Goethe als Alibi zu nutzen. Hieß, Goethe, Schiller und auch Karl May zu lesen, als wäre nichts geschehen. Hieß, das Drunter unter dem Drüber zu bestreiten. Hieß, sich verkennend

festhalten am Drüber. Und dagegen hat sich Klaus Steinke aufgelehnt. Nicht, weil er der Meinung war, Hitler sei notwendig auf Goethe gefolgt, gleichsam aus diesem hervorgegangen, sondern weil er ernst nehmen wollte und will, dass es Hitler und seine Deutschen trotz Goethe und allem Kulturstolz gegeben hat. Warum, so die Frage, hat der Humanismus, da, wo man ihm zeit-räumlich meinte so nahe zu sein, da, wo man den genius huius loci unermüdlich beschwor, nicht tiefer berührt, mitmenschlicher geprägt, nachhaltiger zivilisiert, kurz: menschenfreundlicher gemacht in einem weltbürgerlichen, universalen Sinne?

Solchen Fragen stellt sich Steinke ohne voreilige, anachronistische Tröstung; vielmehr aus einer Haltung willentlicher, sensibilisierender, hellwach machender Selbstbeunruhigung heraus, die die alten Texte und vertrauten Worte weder denunzieren noch ad acta legen, ihnen vielmehr erweiterte Relevanz und Aufklärungspotentiale buchstäblich zuschreiben will; Relevanz und Aufklärungspotentiale, die ihnen allerdings nicht mythisch-auktorial innewohnen, sondern die ihnen vor allem in kommunikativer, beweglich-reflektierender, auch spielerisch-entdeckender, assoziativer Weise abgelesen, abgeschaut und abgewonnen werden müssen. Ihr Sinn, so könnte man sagen, lässt sich angesichts des Geschichtsverlaufs endgültig nicht mehr andächtig inhalieren oder festschreibend vorschreiben. Hier bleibt immer wieder – nicht nur ästhetisch sondern auch historisch, also gesellschaftlich – Rechenschaft ablegend, herzustellen und zu befragen. Das ist lebensgeschichtlich ebenso anstrengend wie künstlerisch oder intellektuell und gerade deshalb bereichernd. Denn Steinkes Arbeitsweise, sein verdichtendes Lesen und Schreiben, schließt nicht ab. Es öffnet vielmehr gerade dort und setzt frei, wo es in seiner Hermetik verschließend erscheint. Dagegen verschließt die um sich greifende Reduzierung der geschichtlichen Erfahrung nationalsozialistischer Menschenfeindlichkeit auf visuelle Klischees und Stereotype, auf formelhafte Redeweisen und ästhetische Codes. Eine der größten Gefahren für selbstkritisches historisches Erinnern besteht heute – im Gegensatz zum Ableugnen früher – in diesem formelhaften Verschleiß von

Bildern, Worten und Gesten und der damit verbundenen Abtötung historischer Neugier und historischer Vorstellungskraft – beides unabdingbare Voraussetzungen für empirisch gehaltvolle mitmenschliche Empathie und historisch-politische Urteilskraft. Menschen, die heute Gedenkstätten besuchen, sind in der Regel bereits mit solchen Stereotypen und Klischees groß geworden. Sie befürchten, ihnen in Gedenkstätten wieder zu begegnen.

Daraus folgt nicht automatisch eine Lust auf erhellende Verstörung, wie sie von Steinkes Arbeiten ausgehen kann. Aber seine Arbeiten helfen zu entdecken, dass es um mehr geht als um vordergründiges Beklagen und Augenblicksbetroffenheit. Jenseits der Klischees stemmt sich seine Art der Auseinandersetzung nicht zuletzt gegen die vereinfachenden, Vergangenheit anthropologisierenden Klischees vom Menschen und seiner Geschichte und hält im Bewusstsein, dass Menschen ursprünglich weder gut noch böse, wohl aber formbar sind: zum einen oder zum anderen hin. Steinkes Form der Auseinandersetzung hält dies nicht auf der Ebene von Appellen im Bewusstsein. Stattdessen erweist sie sich als Ausdruck und Spur vergegenständlichter Suchbewegungen, Such- und Annäherungsbewegungen auf das hin, was war und was die Zerschlagung der Grundsolidarität mit dem Menschen als Mensch menschenmöglich machte und macht.

Darin ist Steinke Gedenkstättenbesuchern von heute näher, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn deren Fragen kreisen häufig genug um das Menschenmögliche – und seine Voraussetzungen und Bedingungen – im Schlechten wie im Guten. Dabei geht es dann nicht nur um das radikal Böse (Hannah Arendt), sondern auch – und trotz allem – um sein Gegenteil. Nämlich um das Wunder, dass es trotz aller geschichtlich beobachtbaren Prämierung von Menschenfeindlichkeit noch Menschenfreundlichkeit gibt und um politische, gesellschaftliche und kulturelle Bemühungen, Menschenfreundlichkeit weiter auszubilden und auch institutionell abzustützen – nicht nur hier und da, sondern global. Warum findet sich selbst in den Lagern noch Solidarität? Warum werden in Buchenwald über 900 Kinder von politischen Häftlingen gerettet? Solche Fragen korre-

spondieren zumindest subkutan mit den Möglichkeiten einer künstlerischen Praxis, jenseits des Eingefahrenen als Modell und Ermunterung auch im Feld des Geschichtlichen, des Sozialen und Kulturellen neue Räume uneingeschränkter Humanitas schöpferisch zu erschließen. Sperrige wie Klaus Steinke sind sperrig nicht zuletzt um der Bewahrung solcher Möglichkeiten willen.

(2010)

DETLEF HOFFMANN

»Codices rescripti« – Zur künstlerischen Methode von Klaus Steinkes »Überschreibungen«

Im Dezember 1946 veranstalteten englische Soldaten für deutsche Kinder – unter ihnen zehnjährig Klaus Steinke – eine Weihnachtsfeier.

»Ich erinnere mich«, so der Künstler 2001, »noch an lange Tische, weiches weißes Brot oder Brötchen und Kakao in Blechbechern. Und an einen großen, bunt geschmückten Tannenbaum, darunter viele Sache, vor allem Puppen und Bücher. Ich erhielt ein Buch und zwar den »Abenteuerlichen Simplicissimus« von Grimmelshausen. Eine illustrierte Kurzfassung, wie ich jetzt weiß. Dieses Buch wurde mein erstes großes Leseerlebnis. Und damit habe ich auch – fast fünfzig Jahre später – meine »Überschreibungen« begonnen. Ich schreibe also die für meine Kindheit und Jugend wichtigen Lesebegegnungen: Grimmelshausen, Karl May, Adalbert von Chamisso, Kleist, Raabe, Storm etc. über die Texte im ›Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939–1945‹ (hg. von Danuta Czech, Rowohlt, Hamburg 1989).«

Damit wird das Thema Klaus Steinkes klar: Der Bruch der westlichen Zivilisation, die deutschen Verbrechen 1933 bis 1945. Die »Überschreibungen« führen diese Fraktur wiederum vor Augen. Nähern wir uns noch einmal dem eingangs mit den Worten des Künstlers beschriebenen Vorgang. Am Anfang steht die Auschwitz-Chronik, herausgegeben von Danuta Czech, gesammelte Dokumente: Totenbuch, Leichenhallenbuch, Bunkerbuch, Akten des Höß-Prozesses – also diverse Texte, aus denen die Herausgeberin Zitate oder Fakten entnommen und chronologisch geordnet hat. Die Seiten des Buches werden kopiert, tageweise auf eine Seite montiert, wieder kopiert und dann überschrieben. Dabei benutzt Klaus Steinke eine Schablone. Der linke und rechte Rand ist auf diese Weise glatt, der obere und untere gemäß dem Schriftverlauf offener. Am unteren Teil der Seite wird noch einmal ein Nachweis angebracht. Gelegentlich wird er mit einer Zeile aus dem Text konfrontiert. Dieses Ausgangsblatt wird zwei bis dreimal auf einem Laserkopierer vervielfältigt. Die künstlerische Produktion steht völlig auf der Höhe der Zeit, sie nutzt die üblichen, zuverlässigen Herstellungs- und Vervielfältigungsverfahren.

Was so entsteht, ist einem Palimpsest vergleichbar. Die Vorläufer des Papiers, Papyrus und Pergament, waren kostbare Materialien. Hielten Nachkommen einen überlieferten Text für nicht wichtig, uninteressant, dann wischten (beim Papyrus) oder kratzten (beim Pergament) sie ihn fort, um so Platz für einen neuen zu machen. Heute ist es möglich, die beseitigte Schrift wieder aufscheinen zu lassen – oft wird dem älteren Text mehr Bedeutung zuerkannt als dem jüngeren. In besonders seltenen Fällen wurde ein Blatt zweimal überschrieben. Auf einem berühmten Beispiel des Britischen Museums finden sich zuunterst Fragmente des römischen Historikers Granius Licinianus in Unzialschrift, etwas aus dem 7. Jahrhundert, darüber die Schrift eines römischen Grammatikers von einer Hand des 9. Jahrhunderts, darüber endlich ein Stück eines Textes des Chrysostomos in syrischer Sprache aus dem 11. Jahrhundert. Ein Palimpsest besteht also aus mehreren Kulturschichten, Zeitschichten. Die oberste ist lesbar, die anderen müssen zum Vorschein gebracht werden. Die Übersetzung des griechischen Wortes »palin

psestos« ist »wieder abgekratzt«, eine Technik, die wörtlich nicht auf die Arbeit Klaus Steinkes zutrifft. Dafür ist das lateinische »Codex rescriptus«, ein wieder geschriebenes und besser noch: ein wiederum beschriebenes Buch, ein schönes Wort für seine Arbeit.

Wie ein Teppich mit zwei glatten Kanten und zwei offenen Enden legt sich die spätere Handschrift über die Buchstaben der Sabon Linotron 202 des Kalendariums. Strengt man seine Augen an, dann ist der erste Text insofern lesbar, als Buchstabe für Buchstabe herausgearbeitet werden kann. Die Handschrift wäre problemlos zu entziffern, wären da nicht die Buchstaben des Textes darunter. Es ist ein »Codex rescriptus« besonderer Art, denn der handschriftliche Text ist älter als die Ereignisse der Chronik, seine Niederschrift ist jünger. Klaus Steinke hat alle die alten poetischen Texte gelesen – kulturell ist die Poesie älter als das Dokumentierte. Mehr als ein Jahr nach dem Ende des Mordlagers Auschwitz erhielt der Zehnjährige sein erstes Buch, den »Simplicius Simplicissimus«. Fast 50 Jahre später begann er, seine poetischen Erfahrungen mit dem Wissen um die deutschen Verbrechen zu konfrontieren. Auf Grimmelshausens Kriegsroman folgte Karl May: »Winnetou I«, Adalbert von Chamisso: »Peter Schlemihl«, Theodor Storm: »Pole Poppenspäler«, Annette von Droste-Hülshoff: »Die Judenbuche«, Wilhelm Raabe: »Die Holunderblüte« sowie Heinrich von Kleist: »Michael Kohlhaas« – die meisten dieser Dichtungen werden in der Schule gelesen, sie gehören zum Kanon deutscher Bildung, sind deswegen von alters her als Reclamhefte greifbar. Im Augenblick schreibt Klaus Steinke »Aus dem Leben eines Taugenichts« von Joseph von Eichendorff auf das Kalendarium. Vorgesehen für eine Niederschrift sind weitere Dichtungen in deutscher Sprache aus der Zeit vor 1933, die der Gymnasiast zwischen seinem 14. und 20. Lebensjahr gelesen hat: Goethes »Werther«, Hölderlins »Hyperion«, Novalis' »Heinrich von Ofterdingen«, Büchners »Lenz«, Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, Kellers »Romeo und Julia auf dem Dorfe«, Kafkas »Der Prozeß« und »Das Schloß«, Hesses »Steppenwolf«, Zweigs »Angst« und Döblins »Berlin Alexanderplatz«. In den fünfziger Jahren gehörten Kafka, Zweig, Hesse und Döblin nicht zum Kanon der gymnasialen Lektüre;

der gebildete Sechziger von heute kennt diese Texte aus Lektüren gegen die Schule. Der gymnasiale Lehrstoff ist der heute jüngeren Generation nicht mehr in dem Maße bekannt, dafür wurde der »Steppenwolf« zu einem Kultbuch und Texte Franz Kafkas lesen Jugendliche gelegentlich freiwillig, inzwischen gehören sie in den Kanon der Schule. »Berlin Alexanderplatz« ist Jüngeren durch die Verfilmung Fassbinders vertraut. Damit gibt sich die Dichtung durchaus nicht als beliebiges Vorfabrikat zu erkennen, es ist vielmehr ein generationenspezifischer Kanon.

Mit den Überschreibungen fordert Klaus Steinke immer den Verstand seines Publikums heraus. Seine Kunst ist intelligent, erfüllt von der Helligkeit der Aufklärung. Es gibt Kunstwerke, die verzaubern einen sofort, man weiß nicht, wie einem geschieht. Die Überschreibungen leben von der Schönheit und Klugheit. Der Teppich, der sich über das Auschwitz-Kalendarium legt, besteht aus lesbaren Buchstaben, sie bilden eine Textur, die die deutschen Verbrechen auszulöschen scheinen, aber das macht den poetischen Text unlesbar. Wen dieses Puzzle aus handgeschriebenen und gedruckten Buchstaben nicht fasziniert – wer etwa feststellt, seinen Karl May oder Johann Wolfgang von Goethe könne er einfacher lesen, der lässt sich besser auf das Abenteuer der intelligenten Kunst nicht ein. Der Prozess einer aufwendigen Produktion muss sich dem arbeitenden Auge in seinem sinnlichen Niederschlag als Forderung anbieten. Es ist ein Angebot auf Fährtensuche zu gehen, auf Spuren zweier sehr unterschiedlicher Ereignisse, einem poetischen und einem mimetischen, einem erfundenen und einem berichtenden. Es gilt das Spannungsverhältnis von Kunst und Dokument auszuloten.

Man kann die im Palimpsest versteckte Schrift nur unter Schwierigkeiten entziffern – das kann einen in Wut versetzen, dann sollte man vom Lesen von Palimpsesten Abstand nehmen. Es kann einen jedoch mit Neugier erfüllen, und jedes neu gefundene Wort kann einem Vergnügen und Zufriedenheit geben. Klaus Steinke spielt mit dieser Lust, Engramme von Vergangenem zu entziffern. Er bringt Texte, die einfach zugänglich sind, in die Latenz des im kollektiven Gedächtnis Gespeicherten. Ein erinnernder

Zugriff kann Klarheit bringen, scheinbare Klarheit. Doch immer wieder verliert sich Erinnerungsarbeit – wie auch, um etwas Vergleichbares zu nennen: Traumarbeit – im Gespinst von Zufällen, die wir durch gegenwärtige Setzungen in Klarheit zu verwandeln suchen. Eine solche Arbeit ist, das zeigen die Überschreibungen, keine Willkür – sie hat mit harten Fakten zu tun, die uns jedoch immer wieder zu entgleiten drohen. Der Gewinn der künstlerischen Methode »Palimpsest als Kunstwerk« besteht in der Herausforderung durch die Mehrdeutigkeit der Überlagerung. Damit ist nicht gesagt, dass die Überlieferung mehrdeutig ist, sie ist lediglich in mehrdeutiger Form auf uns gekommen.

Es ist zu Recht gesagt worden, die Sprache Adolf Hitlers und Heinrich Himmlers sei auch die Sprache Sigmund Freuds, Heinrich Heines oder Gotthold Ephraim Lessings. Das ist richtig und falsch. Richtig ist, dass sich alle Namen demselben Kulturkreis zuordnen lassen, sie alle die deutsche Sprache sprachen. Doch die deutschen Worte, das meint ein solches Diktum auch, finden sich bei den unterschiedlichen Autoren in sehr differenten Texten. So könnte man Gemeinsames und Trennendes in einer langen Liste durchdeklinieren, käme wohl nie zu einem Ende. Klaus Steinke hat versucht, diesem widersprüchlichen Bezugsfeld eine Form zu geben. Er hat ein Gespinst gewoben aus Literatur und Verbrechen, deutscher Literatur und deutschen Verbrechen. Hing man alle Arbeiten in einem Saal an die Wände, so könnten die, die glauben, es gäbe eine kollektive deutsche Identität, darauf verweisen, hier sei sie zur Ansicht gestellt. Wer mit solchen Modellen lieber nicht hantiert, könnte in den Arbeiten Steinkes ein Netzwerk des Erinnerns entdecken, in das wir uns – wir alle? – unlösbar verfangen könnten.

(1997)

MARTIN WARNKE

Nach Auschwitz ...
Die Überschreibungen Klaus Steinkes

Es liegt nahe, die künstlerische Bearbeitung einer historischen Katastrophe, wie sie Auschwitz darstellt, mit dem persönlichen Standpunkt und mit der Anteilnahme des Künstlers zu verbinden, also den objektiven Gehalt jener Katastrophe durch subjektive Gefühlsregungen zu überlagern. Doch in die künstlerische Visualisierung eines historischen Ereignisses gehen auch prägende Vorgaben aus der Gegenwart ein. Ich versuche, einige zeitgemäße Einwirkungen zu benennen, die mir angesichts dieser Arbeit Steinkes aufgefallen sind.

Mahnende Memoria

Die Mappe enthält 60 Tafeln, die jeweils aus weißem DIN-A3-Karton bestehen, denen dichte schwarze, meist hochrechteckige, oft auch quadratische graphische Blöcke aufgetragen sind. Wer die Mappe Blatt für Blatt durchgeht, nimmt immer wieder dieses Grundschema wahr. Solche gleichförmigen Reihungen von Schrift-Sätzen erinnern an Tafeln, die auf vielen Denkmälern und in zahlreichen Kirchen seit dem Ersten Weltkrieg die Namen gefallener Soldaten tragen. Wenn dies auf Steinen im Freien geschieht, sind

sie oft durch Witterungseinflüsse verwischt. Auch die Gedenkstätten für die Opfer des Holocaust haben diese onomastische Erinnerungsform aufgegriffen: In der großen Gedenkstätte Yad Vashem in Israel sind in der »Hall of Names« die Namen aller bekannt gewordenen Opfer, also Millionen Namen mit biographischen Daten auf die Wände des Rundbaus geschrieben. Im Grunde ist auch das Berliner Holocaustdenkmal eine Aufreihung schwarzer, allerdings namenloser Tafeln, an die man beim Durchblättern von Steinkes Mappe denken kann.

Konkurrierende Aufschreibsysteme

Auf den Tafeln der Mappe reihen sich zwei mediale Systeme aneinander. Auf der Oberfläche ist die Handschrift dominant, die mit dicht übereinander geschichteten Zeilen einen gedruckten Text überschreibt. Der gedruckte Text ist das modernere Schreibsystem, doch wird er hier von der individuellen Handschrift nachträglich überformt, so dass die Druckschrift unlesbar geworden ist. Die Suffokation der Druckschrift bewirkt auch eine solche der Handschrift. Die willentliche Leistung, die Handschrift, und die technische Leistung, der Druck, ersticken sich gegenseitig. Aber diese wechselseitige Ausschaltung ergibt eine eigenartige ästhetische Figur: Der gedruckte Text bildet sich in dem undurchsichtigen Gespinst als eine Art Grundschatten ab. Da der geschriebene Text über den Drucksatz seitlich links und rechts hinausführt, schafft er dem mittleren Gespinst eine transparente, aufgehellte Rahmung.

Nach F.A. Kittler, der den Begriff der Aufschreibsysteme 1985 geprägt hat, sind die Medien und Instrumente, mit denen Gedanken, Empfindungen oder Erkenntnisse niedergelegt werden, zugleich sinnstiftende oder -prägende Mittel. Die Schrift, die mit der Hand geschrieben ist, vertritt einen anderen Erfahrungswert als der mechanisch erstellte Druck. Dass diese unterschiedlichen Anmutungen sich hier neutralisieren, gleichsam mundtot machen, wird in einigen Blättern als ein Defizit bewusst gemacht, indem unter die Blöcke Textpartien aus dem Buchstabenkonglomerat aufgelöst und in

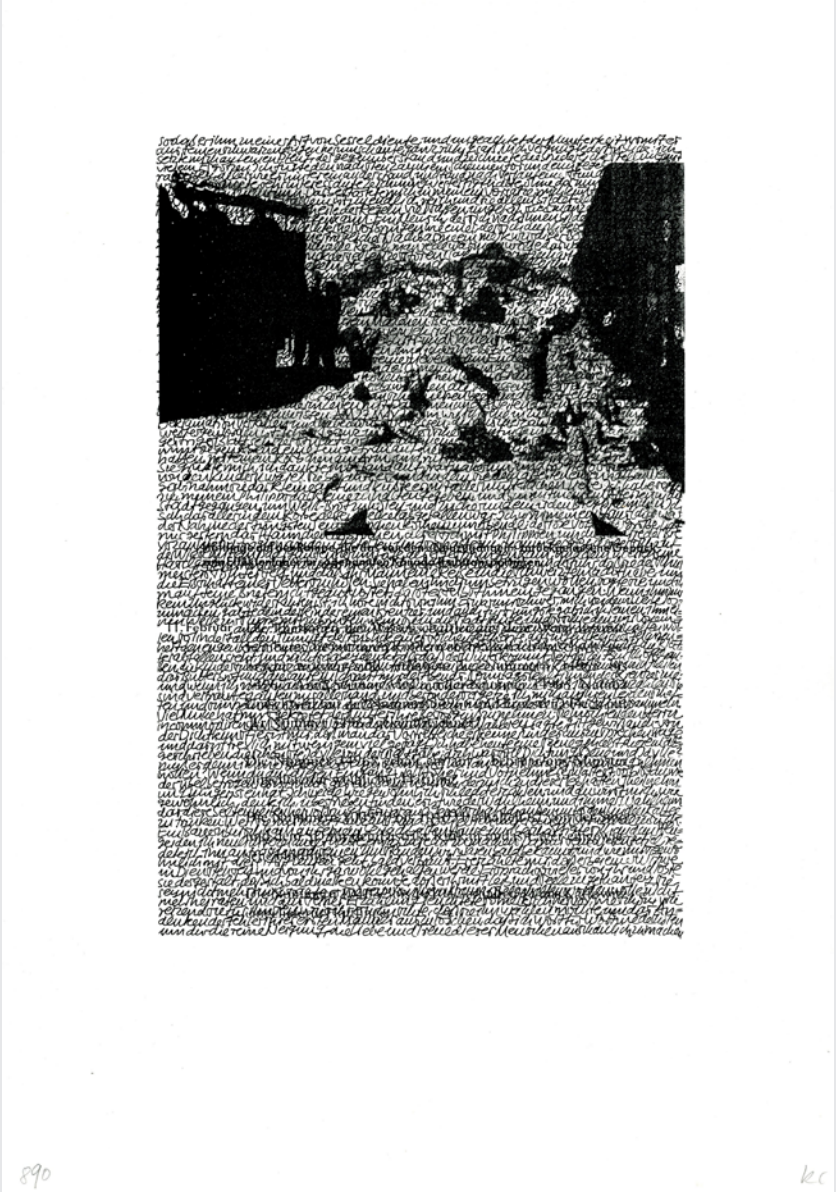
ein normales Aufschreibsystem übersetzt sind: Hier werden nicht nur Quellennachweise, sondern öfter auch Passagen aus dem gedruckten Grundtext in Times New Roman aus dem Computer wiedergegeben. So befreit sich eine Sinnaussage aus der zwanghaften Verstrickung zweier medialer Aufschreibsysteme.

Gesprengte Intertextualität

Die Reihung scheinbar immer gleicher Elemente ist in der Moderne seit den sechziger Jahren geläufig. Die Serialisierungen oder »Pixel-Prinzipien« in der Minimal-Art entsprechen objektivistischen Konzepten, die alle persönlichen Impulse des Künstlers zu meiden suchen. Es gibt jedoch auch die serialisierte persönliche Handschrift als künstlerische Methode. Hanne Darboven hat hunderte von DIN-A4-Blättern gleichförmig beschrieben. Ihre seriellen Wiederholungen und Diagramme von Zahlen, die »Poesie der Ziffern«, sind bei Steinke in ein dialektisches Verhältnis zwischen unterschiedlichen Schreibsystemen überführt. Seine »Überschreibungen« mit einer charakteristischen Handschrift vollzieht er in anderen Mappenwerken auch an Kunstwerken von sehr individualistischen Künstlern wie Dürer, Goya, van Gogh oder von Modernen wie Emil Schumacher und Joseph Beuys. Auch in der vorliegenden »Überschreibung« geht es nicht um formale Schreibtechniken, sondern Deutungsmächte, die sich einander verfolgen. Der Text, den die Handschrift überschreibt, ist die gedruckte Ausgabe eines »Kalendariums der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau von 1939–1945«, die Danuta Czech aus den Totenbüchern, dem Leichenhallenbuch, dem Bunkerbuch, den Akten des Reichssicherheitshauptamtes, den Kommandanturbefehlen und den Prozessakten der Nachkriegszeit entnommen und in einem Kompendium von 832 Seiten 1989 im Rowohlt Verlag veröffentlicht hat. Steinke hat in seiner Auswahl das jeweilige Datum der Vorgänge auf den Seiten oben links ausgeworfen und Dokumente, wie bemerkt, gelegentlich unten auf der Seite wiedergegeben. Die aus dem Kalendarium entnommenen Zeugnisse überschreibt Steinke handschriftlich mit dem klassischen Text aus der deutschen

Literatur, mit dem Text der märchenhaften Novelle von Eichendorff »Aus dem Leben eines Taugenichts«, die 1826 erschienen ist. Der Novellentext ist vollständig abgeschrieben, wobei Worte, wo sie in den Rahmenstreifen lesbar sind, verstörte Verbindungen miteinander eingehen können: »Ringsum warniemand zusehen« oder »rechtcharmant zwischendenroten Lippen hindurch«. Es ist nicht damit gerechnet, dass einer der beiden Berichtsorte, der aus Auschwitz und der aus der deutschen Romantik, wirklich gelesen werde. Vielmehr treffen eine Dichtung, welche den glücklichen Lebenslauf eines Taugenichts schildert, und Dokumente über die massenhafte Ermordung von Menschen unversöhnt aufeinander. Unsere Hochkultur hat als Grundtext unauslöschlich den Holocaust – so als könne nach Auschwitz auch keine Novelle mehr geschrieben werden.

(2010)



Überschreibung: 11. Februar 1943 mit »Die Leiden des jungen Werthers«

APMO, D-AuI-5/2, Leichenhallenbuch, S. 66
VE

Überschreibung: 11. Februar 1943 mit »Die Leiden des jungen Werthers«

BERTHOLD GERSONS

Klaus Steinkes »Überschreibungen« aus Sicht der Traumata

»Heil'ge deutsche Kunst!«

Im Jahr 1868 – drei Jahre vor der deutschen Reichsgründung – wird Richard Wagners Oper »Die Meistersinger von Nürnberg« in München uraufgeführt. Diese Oper endet mit der bekannten Schlussarie des Schuhmachers und Dichters Hans Sachs, der zentralen Figur der Meistersinger:

Was deutsch und echt, wüßt keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr.
Drum sag' ich Euch:
Ehrt Eure deutschen Meister!
Dann bannt ihr gute Geister.
Und gebt Ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging im Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!

Diese Arie eines Schuhmachers, eines Vertreters des Bürgertums, scheint von einer Zeit der Verwirrung zu handeln: Wir sind aus vielen Ländern ein Land geworden, wo niemand mehr weiß, was »deutsch« ist. Aber gerade darum müssen wir die »heil'ge deutsche Kunst« bewahren! Das erinnert an ein altes holländisches Volkslied »Wien Neêrlandsch bloed door d'aderen vloeit, Van vreemde smetten vrij … « (Wem niederländisches Blut durch die Adern fließt, von fremden Makeln frei …), dessen Text auch von einer bestimmten Bedrohung, von Unsicherheit und einem fremden »Außen« handelt.

Wer sind wir und was verbindet uns? Das ist die Frage von Hans Sachs in Wagners Meistersingern, denn das neue Deutschland von 1868 hat noch keine selbstverständliche Einheit, keinen Zusammenhalt für ihre Bürger. Die heilige Kunst, singt der Schuhmacher, muss das Bindemittel für ein Bewusstsein von Einheit und Zusammengehörigkeit sein. Und Wagner hoffte damals natürlich, dass seine Opern, seine Musik dies bewirken würden.

Im heutigen Europa wiederholen sich diese Fragen: Formen wir ein Ganzes oder sind wir vor allem Bürger eines bestimmten Landes wie zum Beispiel Deutschlands oder den Niederlanden? Aus der Sicht von 1868 scheint der Text der Arie ganz unschuldig, ja sogar sympathisch zu sein. Warum sollte man diesem neuen Deutschland eine Identität über die Kunst missgönnen? Fünfundsechzig Jahre später wollte das »Tausendjährige Reich« ein anderes Gefühl und Gefüge von Einheit schaffen. Sogar Schuld, Scham und Schande verbinden, wenn das heutzutage auch nicht immer so erlebt und gelebt wird.

Hier setzte die Kunst von Klaus Steinke an. Sie ist das Resultat eines Gestaltungsprozesses nahezu unüberbrückbarer Gegensätze zwischen der Pracht deutscher Literatur vor dem Zweiten Weltkrieg und den tintenschwarzen Schatten, die die Naziperiode darüber gebreitet hat. Steinke hat das »Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939–1945« von Danuta Czech – 1000 Seiten der Administration systematischer Vernichtung – kopiert und über diese Kopien Texte seiner geliebten deutschen Schriftsteller – wie Goethe, Eichendorff, Büchner, Hesse … – in Handschrift

geschrieben. Das Ergebnis ist, dass man beide Texte nicht mehr lesen kann. Alles ist schwarz-weiß, ohne Farbe und die meisten Überschreibungen haben keine Abbildungen. Es gibt Ausnahmen mit Szenen von Häftlingen an der Rampe oder im Wald von Auschwitz-Birkenau. Steinke hat – auch in seinen Wortbildern – vermieden, den Betrachter direkt mit dem Holocaust zu konfrontieren. Das scheint mit dem Bedürfnis der Menschen übereinzustimmen, nicht an die unvorstellbare Realität der Vernichtung erinnert zu werden.

Andererseits: Kann man sich nicht an Bilder von Auschwitz gewöhnen?

Beim Betrachten der Schriftblätter weiß man nicht recht, was man da eigentlich sieht. Es entsteht etwas Bedrohliches. Wenn in einigen der Blätter Bilder von Auschwitz-Birkenau hindurchschimmern, erfährt man paradoxerweise Erleichterung. Man weiß jetzt um den (Hinter-)Grund der Bedrohung. Aber indem Steinke zumeist keine Bilder des Holocaust in seine Schriftblätter aufnimmt, ermöglicht er dem Betrachter die Imagination des Schreckens. In den Ausstellungen, in denen Steinkes Überschreibungen gezeigt worden sind, ist es bis jetzt nicht möglich gewesen, die nahezu 2000 Schriftblätter zu präsentieren. Sollte dies jedoch einmal geschehen, dann könnte darüber vielleicht die Vernichtung im Holocaust erahnt werden. Nach diesem Zivilisationsbruch ist das Vertrauen in den Menschen zerstört oder doch sehr schwierig geworden.

Psychotrauma

Der Begriff Trauma oder Psychotrauma ist seit 1980 im normalen Sprachgebrauch immer bekannter geworden. Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS) wurde damals in die psychiatrische Diagnostik aufgenommen.

Verliert ein Fußballverein ein als wichtig erachtetes Spiel, wird nicht selten das Wort »Trauma« benutzt. Offenbar empfindet man Niederlagen als demütigend, aber mit dem Wort »Trauma« wird in einer Art Dramatisierung eine extra negative Energie aufgeru-

fen. Man bedenke, dass der Anerkennung von PTBS die Anerkennung ernsthafter psychischer Folgen bei Soldaten des Vietnam-Krieges, des Holocaust, des sexuellen Missbrauchs etc. vorausging.

Trauma wird gesagt, wenn eine extreme Erfahrung mit dem Tod erlebt wurde, mit Todesdrohung oder der Konfrontation mit Töten und Gewalt. Wir sehen, dass Menschen nach Erfahrungen mit Gräueltaten posttraumatische Beschwerden erleiden können, vor allem wenn diese durch Menschen angerichtet werden.

Das Erleben großer Angst wie Todesangst ist kennzeichnend für eine traumatische Erfahrung. Andererseits ist die Empfindung von Angst in einer gefährlichen Situation sehr wichtig, weil diese im Versuch zu überleben helfen kann. Im Moment der Lebensbedrohung nimmt man sehr scharf wahr, um augenblicklich so effektiv wie möglich reagieren zu können, bekannt als Stressreaktion. Es gibt in einer lebensbedrohlichen Situation nur drei Möglichkeiten des Verhaltens: verteidigen, flüchten oder erstarren. Letzteres wird oft nicht als adaptiv erfahren, es hat seinen Ursprung im Tierreich in einem Sich-tot-stellen. Ein Raubtier kann sein Interesse am potentiellen Opfer verlieren, wenn dieses sich totstellt.

Wir wissen, dass wir nicht unsterblich sind, aber im täglichen behüteten Leben tritt dieses Wissen stark in den Hintergrund. Einige Erkenntnisse der Psychotrauma-Forschung, die helfen können, das Werk von Klaus Steinke zu verstehen, werde ich im Folgenden ansprechen: PTBS, oder wie man es umgangssprachlich nennt, »traumatisiert sein«, kennt zwei Grundmerkmale. Das erste betrifft ein bleibend erhöhtes Angstgefühl. Man hat eine dermaßen beängstigende Situation oder Situationen (mit-)erlebt, dass man ängstlich bleibt, als würde sich dieses Erlebnis jederzeit wiederholen. Soldaten wagen nach Auslandseinsätzen manchmal nicht mehr, Gras am Wegrand oder eine Wiese zu betreten aus Angst vor verborgenem Sprengstoff. Verstandesmäßig wissen sie, dass in Deutschland kein Sprengstoff im Gras versteckt ist; das Gefühl von Angst und Vorsicht lässt sich aber nicht »weg reden«. Das Angstgefühl stimmt mit der Reali-

tät nicht überein. Und zudem: Angst ist ansteckend, d.h. dass ein Geschehnis oder eine Täterphysiognomie schnell generalisiert werden können. Nicht nur das Gras wird als gefährlich erlebt, sondern auch plötzliche Geräusche, Bewegungen, Gerüche …

Das zweite Grundmerkmal ist, dass das Vertrauen in die Welt, in andere Menschen und in sich selbst angegriffen oder sogar zerstört wird. Ganz anders beim sogenannten »posttraumatischen Wachstum«; hier kann ein Mensch anfangen, das Leben als ein nicht-selbstverständliches Geschenk zu begreifen und zu gestalten.

Ein anderer und besonderer Aspekt von Traumatisierung kann die »Überlebensschuld« sein. Man hat andere Menschen nicht gerettet oder nicht retten können. Auch Täter entkommen nicht dem erhöhten Angstgefühl und damit einem veränderten Weltbild. Jemanden zu töten ist eine ultimative Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit. So kann der Täter in eine Situation geraten, in der er meint, noch mehr Menschen töten zu müssen, und das aus Angst vor Rache. Gefühle eigener Superiorität bilden eine mentale Form von Verteidigung und Legitimierung eigener Unmenschlichkeit. Wer von Psychotrauma spricht, spricht von Angst vor dem Tod, von Konfrontation mit dem Tod und von einer veränderten Sicht auf die Welt, auf die Mitmenschen und auf sich selbst.

Die Überschreibungen von Klaus Steinke handeln davon. Der Tod breitet sich aus in Form der Tagesberichte von Auschwitz, die den Zeilen deutscher Dichtung unterlegt sind.

Identität und Gruppe

Grundbedingung für das Überleben des Menschen ist, Teil einer Gruppe zu sein. Menschen sind zu vergleichen mit Herdentieren. Sie nutzen gemeinsame Informationen über und in Situationen der Gefahr. Damit hängt zusammen, dass das Vertraute zumeist ungefährlich ist, andererseits gerät das oder der Fremde schnell in Verdacht, wenn »etwas anders ist«. Der Mensch braucht Vertrauen zur eigenen Gruppe. Wenn das Vertrauen

gestört ist, entsteht Angst, isoliert zu werden. Die Gruppe – eine Familie, Großfamilie oder auch eine Dorfgemeinschaft – bilden ihre eigene Identität: »Wir sind so und nicht wie die anderen!«

Die Identität wird oft auf irrationale oder symbolische Weise verstärkt. »Wir sind Weltmeister im Fußball« ist ein Beispiel für das Verlangen, stark und unüberwindbar zu sein. Dabei scheint es keine Rolle zu spielen, dass man nicht selbst den Wettkampf gewonnen hat und damit auch nicht selber den Beweis einer scheinbaren »Unsterblichkeit« erlangt hat. Holländische Fans kleiden sich gerne in Orange, um sich von »Anderen« zu unterscheiden.

Der israelische Schriftsteller Amos Elon hat in seinem Buch »Zu einer anderen Zeit. Porträt der Deutsch-Jüdischen Epoche« beschrieben, wie in Deutschland die jüdischen Einwohner allmählich den deutschen Bürgern gleichberechtigt wurden und wie sehr jüdische Intellektuelle und Künstler ihren Beitrag zur »heil'gen deutschen Kunst« geleistet haben. Soweit sie nicht zum christlichen Glauben konvertierten, behielten sie ihre eigene Tradition und Religion. Diese doppelte Identität war nach Elon die Ursache dafür, dass die »Deutschen« sich der Juden entledigen wollten. Der englische Titel »The pity of it all« zeigt, wie tragisch Elon die Assimilations-Anstrengungen der deutschen Juden rückblickend empfindet. Je stärker die Deutschen im neuen Deutschland nach 1868 eine Einheit bildeten, desto intensiver entwickelte sich die Kehrseite von dem, was verbindet – eben das, was voneinander trennt. Dieses Phänomen ist oft mit Angst gepaart, weil es sich um Ideen über Andere und nicht um konkrete Bedrohungen handelt; oft um reine Phantasien über die »gefährlichen Anderen«. In der Geschichte des Holocaust – so auch in vielen osteuropäischen Ländern – bildeten die Juden den Projektionsschirm für unbestimmte Ängste, die untereinander verbindend waren, aber Juden und andere Fremde, wie die Sinti und Roma, ausschloss. Für die Identität ist es wichtig, wenigstens in der Phantasie unverletzbar zu sein!

Steinkes »Überschreibungen« und Auschwitz

Im Vortrag des Meistersingers Hans Sachs erfährt man neben dem Stolz über die »heil'ge deutsche Kunst« auch ein Gefühl der Bedrohung. Die Menschen werden aufgefordert, mithilfe der Kunst ihre deutsche Identität (im Jahre 1868) zu achten und zu ehren. Was war das eigentlich für eine Bedrohung?

Nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg und dem in der Folge sich ergebenden Elend in Deutschland ist zu verstehen, dass eine positive, starke Identität erwünscht, jedoch illusionär war.

Der Nationalsozialismus hat mit dem Glauben an den arischen »Übermenschen« zur Bildung dieser notwendigen Identität auch die Vernichtung von »Untermenschen« wie Juden, Roma und Homosexuellen als unverzichtbare Konsequenz gefordert. Es ist eine traurig machende Beobachtung, dass Identität eine ambivalente Konsequenz beinhaltet. Klaus Steinke hat mit seinen Überschreibungen diese komplementäre Struktur sichtbar gemacht. Er lässt die zwei Seiten der deutschen Identität sehen, wie wir sie heute kennen. Ein Land, welches wunderbare Musik, Literatur und bildende Kunst hervorgebracht hat, aber auch ein Land, dessen Einwohner die »Kunst« vollbracht haben, »Untermenschen« massenhaft und systematisch umzubringen, Menschen, denen gegenüber man imstande war, kein Gefühl, kein Erbarmen und keine Mitmenschlichkeit zu haben.

Im heutigen Deutschland erscheint das unvorstellbar. Getrieben von einem starken Wunsch, dass so etwas wie der Holocaust nie mehr geschehen darf, scheint das Geschehen paradoxerweise fast genauso unvorstellbar, als sei es nie geschehen. Würde dieses Menschheitsverbrechen von den Deutschen ohne Wenn und Aber angenommen, so folgt daraus, dass man sich mit der Täterschaft identifizieren muss. Und diese Identifikation bedeutet leider wieder Angst vor Rache und Bedrohung, womit der Gewaltzyklus erneut in Gang gesetzt werden würde.

Dies ist das Dilemma der doppelten Identität, woraus man so gerne entfliehen möchte. Das Werk von Klaus Steinke bietet keinen Ausweg, kein Entrinnen aus dem Dilemma. Im Mut, die Überschreibungen anzuschauen, liegt der Versuch einer Wiederherstellung des Vertrauens in das Leben.

(2014)

Literatur

Danuta Czech, Kalendarium der Ereignisse in Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939–1945, Berlin 1989.

Amos Elon, Zu einer anderen Zeit. Porträt der Deutsch-Jüdischen Epoche (1743–1933), München 2003.

Andreas Maercker/Rita Rosner, Psychotherapie der posttraumatischen Belastungsstörungen, Stuttgart/New York 2006.

»Überschreibungen«, S. 1883, 1885, 1897, 1899, aus 21.–27. Januar 1945 (mit Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften« über das Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939–1945«, hg. v. Danuta Czech), 2006.

LÜHR GROLLE

Genese eines bildnerischen Konzepts – Klaus Steinkes »Überschreibungen«

In der Hamburger Kunsthalle war 2011 eine Ausstellung zu sehen, die den Titel trug: »Übermalt, Verwischt, Ausgelöscht. Das Porträt im 20. Jahrhundert«.[1] Die Ausstellung untersuchte in internationaler Perspektive die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer Porträtkunst, die unter dem Eindruck »zweier Weltkriege und des Holocaust« stand, d.h. auf die »nicht heilbaren Verwundungen«[2] dieser Erfahrungen reagierte. Die gezeigten Bilder sind alle nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, repräsentieren aber ganz unterschiedliche mediale Formen und Zugriffe der Künstler. Sie »arbeiten sich zweifelnd, verzweifelnd oder aggressiv an der Unmöglichkeit ihrer Aufgabe ab.«[3] Klaus Steinkes »Überschreibungen« gehören ohne Frage in diesen Kontext, auch wenn sie das Motiv der Auslöschung nicht am individuellen Porträt[4] entwickeln, sondern an dem kollektiven Auslöschungsversuch, wie er sich in Auschwitz verwirklichte und sein definitives Symbol fand.

In der künstlerischen Vita Klaus Steinkes spielten »Überschreibungen« schon relativ früh eine Rolle, so etwa in einer großformatigen Acryl-Tafel von 1978, die in ihrer Tiefenschicht assoziativ miteinander verknüpfte Bildmotive historischer und aktueller,

literarischer und realer Gewalterfahrung fragmentarisch erkennbar macht und diese gut lesbar, bildbeherrschend mit den Eingangssätzen von Robert Walsers Erzählung »Büchners Flucht« überschreibt. Damit verleiht Steinke der manifesten Gewalt, ihrer Drohung und seinem prekären Entkommen eine buchstäblich übergreifende Bedeutung. Obwohl in dieser Bildcollage schon ein weiter Assoziationshorizont zur Gewaltthematik entworfen wird, so ist doch ihre äußerste Erfahrung im Holocaust ganz ausgespart. Das heißt auch damals nicht, dass Steinke diese Erfahrung aus seinem Bewusstsein drängen wollte, aber dass ihre Singularität im gewählten Kontext unmöglich einen Ort haben konnte, zugleich, dass die Möglichkeit ihrer bildnerischen Formulierung für ihn prinzipiell in Frage stand. Gleichwohl können Bilder wie das beschriebene als tastende Versuche Steinkes verstanden werden, sich der fast hermetischen Finsternis des Holocaust anzunähern. In der Folge tauchen dann auch erste explizite Annäherungen an diese bedrängende Vorstellungswelt auf.

Insbesondere entsteht eine Serie von Totenköpfen zu den jüdischen Kindern von Izieu, die in diesem Ort Zuflucht gefunden hatten, ehe sie 1944 nach Auschwitz deportiert und dort ermordet wurden.[5] Steinke hat auf der Basis ihrer unbeschwert scheinenden Fotos aus dem Sommer 1943 in einem stark verfremdenden Verfahren Porträts entwickelt, denen fast alle feste Kontur genommen ist. Sie erscheinen in eine Todeszone getaucht, aus der nichts als tief erblindete und schwarz ausgebreitete Augenhöhlen unverwandt ein Gegenüber suchen, ohne es finden zu können. Es scheint eine echolose Stille zu herrschen. Steinke hat diesen Weg nicht weiter verfolgt, vielleicht weil er in dieser Form für ihn ein letztes Wort war.

Fast gleichzeitig aber entstanden die Konzeption und das Projekt der »Überschreibungen«, das Steinke 1990 begann und 2006 zu Ende geführt hat. Es zeigt, wie wenig ein »letztes Wort«, wenn es dem Holocaust gilt, tatsächlich gelten kann. Wie vorläufig aber selbst das Datum 2006 ist, zeigt die gegenwärtige Ausstellung, die ja auch eine dialogische Fortsetzung des Themas ist.

Zur Entstehung des Projekts verweist Steinke selbst in einer knappen biografischen Notiz auf die Bedeutung hin, die für ihn damals die Berührung mit Jean Amérys großem Essay »Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten« gewann. Schon 1966 zuerst publiziert, hatte diese säkulare confessio für Steinke offenbar nichts an Virulenz verloren und begründete nachhaltig sein persönliches und künstlerisches Selbstverständnis. Die daraus resultierende Suchbewegung nach einer bildnerischen Form, die sich dem Anspruch und der Hoffnung Amérys annähern könne, musste notwendig an die Grenzen des Möglichen führen. Diese fundamentalen Schwierigkeiten bilden sich auch in der Person und dem literarischen Werk Amérys ab. Daher wende ich mich zunächst kurz ihrer Geschichte zu, die zum Verständnis der Reaktion Steinkes unverzichtbar ist.

Jean Améry, der im Widerstand dem NS-Regime aktiv zu begegnen suchte, geriet bald in dessen Netzwerk der Verfolgung, gefasst, durchlitt er alle Torturen der Gewalt und die mit ihnen verbundenen Todesdrohungen. Er entkam dieser Vernichtungsmaschinerie nur kapp durch ihre Zerstörung 1945. Die wiedergewonnene Freiheit – wenn es sie denn nach dem Erlittenen für ihn überhaupt geben konnte – fand ihn als einen tief Beschädigten. Erst in der Form einer mit Verzögerung einsetzenden, sich selbst zugemuteten intensiven Introspektion, konnte er seinen Erfahrungen und ihrer Fortwirkung einen Ausdruck geben. Die Kraft und vor allem die Sprache, mit denen er schließlich auch öffentlich den Charakter und die Konsequenz dieser Selbstbegegnung artikulieren konnte, fand er in dem schon genannten großen Essay, d. h. erst 20 Jahre nach seiner Befreiung. Charakteristischer Weise hat seine Sprache kaum etwas Narratives[6], vielmehr ist es eine Sprache der durchdringenden Reflexion.

In ihr wollte er nicht nur seine persönliche Verfassung formulieren, sondern in der Gestalt der Stellvertretung auch die Verfassung der gleich ihm »Überwältigten«. Dabei aber blieb Améry nicht stehen. Sein Reflexionsprozess des elementaren Konflikts zwischen Überwältigten und Überwältigern führte ihn zu der Forderung nach dessen

entschiedener Austragung in der gegenwärtigen »geschichtlichen Praxis«. Gegenüber allen schnellen und falschen Befriedungen in einer vermeintlich fraglos wiedergewonnen Normalität konnte er allein die Hoffnung auf eine menschenwürdige Zukunft darin erkennen, dass Deutschland »seine verwirklichte Selbst- und Weltverneinung als sein eigenes negatives Eigentum in Anspruch nehme.«[7] Für ihn selbst aber und Seinesgleichen bliebe es bei einem unabänderlichen »Ressentiment«. Er verwendet diesen Begriff in ausdrücklicher Wendung gegen seine negative Konnotation in der kulturgeschichtlichen Tradition, wie er sie besonders prägnant bei Nietzsche und Scheler hervortreten sieht. Er versteht sein in der Auslieferung an eine grenzenlose Gewalt entstandenes Ressentiment als den notwendigen scharfen Stachel gegen die gesellschaftliche Vergessenheit.[8] Er versucht es so zu fassen: »Es nagelt jeden von uns fest an das Kreuz seiner zerstörten Vergangenheit. Absurd fordert es, das Irreversible solle umgekehrt, das Ereignis unereignet gemacht werden … Es verlangt nach dem zweifach Unmöglichen, den Rückgang in das Abgelebte und der Aufhebung dessen, was geschah.«[9] Was hier zunächst »nur« als ein absurd-provokativer Erlösungswunsch der Opfer brachialer NS-Gewalt erscheinen könnte, gibt Améry einen »objektiven« historischen Sinn »wider das moral-feindliche natürliche Zeitverwachsen«. Genau auf jene absurd-provokative, aber für Améry zentrale Zeitverkehrung, in der sich sein Erlösungswunsch manifestiert, bezieht sich Steinke. Amery hat an anderer Stelle diesem Wunsch einen leichter fasslichen, aber nicht weniger existentiellen Ausdruck gegeben. Es heißt dort: »Das Erlebnis der Verfolgung war im letzten Grunde das einer äußersten *Einsamkeit*. Um die Erlösung aus dem noch immer andauernden Verlassensein von damals geht es mir.«[10] Wenn Steinke mit seinem Projekt der »Überschreibungen« Améry zu folgen versucht, so kann das für ihn nur in einer persönlichen »Ersatzhandlung«[11] geschehen, in der er dem elementaren Wunsch Amérys eine dringliche ästhetische Form zu geben unternimmt. Das heißt: Über den »Grundtext unserer Hochkultur«,[12] der für Steinke in den Blättern von Danuta Czechs monumentaler Dokumentation »Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939–1945« stellvertretend gegeben ist, schreibt Steinke Tex-

te einer deutschen Literaturtradition, »wo sie eine ehrenhafte war.«[13] Diese Texte hatte er sich in einem obsessiven Prozess schon als Jugendlicher über viele Jahre angeeignet. War dieser Prozess ursprünglich ein naiv-unschuldiger, der ein erfahrungs-offenes, zuversichtliches Ich zu modellieren schien, so war der erneute Aneignungsprozess im Akt der Überschreibungen, d. h. in seiner ständigen Berührung mit dem »Grundtext«, dem »negativen Eigentum«, notwendig der reflexiv-kritische eines Nachgeborenen.

Dieser ganz persönliche Prozess – den man auch als eine posthume Nachricht in die Verlassenheit Amérys lesen kann – objektiviert sich im entstehenden Bild der »Überschreibungen« und tritt dem Betrachter gewissermaßen unabhängig gegenüber. D. h., es trägt zwar die persönlichen Spuren Steinkes, seine Handschrift, in besonderer Unmittelbarkeit und Insistenz, verweist aber in den prinzipiell nicht abzuschließenden Überschreibungen des Späteren – Auschwitz – durch das Frühere – einer besseren Tradition – darauf, dass dies nicht nur ein individueller, sondern ein nicht endender gesellschaftlicher Prozess sein muss. Zu tief hat die zwölfjährige NS-Herrschaft die moralischen Fundamente der deutschen Gesellschaft zerstört. Améry traf diese Macht als »Herrschaft über Geist und Fleisch, Exzeß der ungehemmten Selbstexpansion«[14] seiner Peiniger, aber eben als essentieller Ausdruck des Regimes[15] selbst.

Es stellt sich aber die Frage, ob die inzwischen 50 Jahre zurückliegende Publikation Amérys und die aus ihr hervorgegangene bildnerische Rezeption Steinkes noch heute Virulenz entfalten kann. Ist der gesellschaftliche Prozess nicht über beide hinweggegangen? Vor diesem Hintergrund wende ich mich zunächst der Frage zu, an welche Adressaten sich Amérys confessio in seiner Zeit richten und welches Echo sie erwarten konnte. Im Rahmen des hier Möglichen kann das nur sehr summarisch geschehen und insofern auch von Fall zu Fall ungerecht.

Améry zeigt sich in seinem hier verhandelten Essay tief skeptisch, dass er ein weiter tragendes Echo finden könne. Er formuliert: »Was für einer ausschweifenden moralischen Träumerei ich mich da doch überlassen habe!« Und: »Alle erkennbaren Vorzei-

chen deuten darauf hin, daß die natürliche Zeit die moralische Forderung zum Erliegen bringen wird.«[16] Tatsächlich fand er zunächst und vor allem in der Adressierung seines Schreibens an sich selbst und Seinesgleichen ein tiefes, aufklärendes Selbstverständnis im Sinne des hier schon beschriebenen Ressentiments und seiner geschichtlichen Funktion. Mit ihm trat er der Tätergeneration, wenn sie denn hören wollte, gegenüber in der zweifelhaften Hoffnung, sie könne sich selbst in einem moralischen Sinne als Täter erkennen. Diese Hoffnung ging in der Regel im »Nicht schuldig!« der Verleugnung unter, blieb also gegenstandslos. In der Generation der Söhne und Töchter verhinderten überwiegend Scham und Abwehr den unverstellten Blick auf die Geschichte der Väter und Mütter, die Generation der Enkel kam damals ihres Alters wegen noch kaum in Frage. Angesichts einer solchen Bilanz konnte sich Amérys Skepsis in den Entstehungsjahren seines Essays Mitte der 60er Jahre bestätigt finden.

Sebald aber hat in seinem Aufsatz zu Améry darauf hingewiesen, dass in diesen 60er Jahren nach einer bis dahin fast völligen Amnesie der NS-Vergangenheit eine erste Phase ihrer Aufhebung begann, literarisch etwa verbunden mit einem Namen wie Peter Weiss.[17] Wie weit sie reichen könnte, war aber für Améry kaum zu überblicken. Tatsächlich hat sich dieser Prozess einer widerständigen Selbstaufklärung bis in unsere Gegenwart fortgesetzt und nicht nur in den großen öffentlichen Demonstrationen – etwa im Berliner »Denkmal für die ermordeten europäischen Juden« – seinen Ausdruck gefunden, sondern auch in einer Erinnerungskultur, die von einem selbstständigen bürgerschaftlichen Engagement ganz unterschiedlicher Formen, aber doch vergleichbarer Intention getragen wird. Ich greife nur zwei Beispiele im Sinne größerer Deutlichkeit heraus: Das Engagement für die Setzung von »Stolpersteinen« bis weit in die kleinsten Dörfer hinein in der Absicht, den in die Namenlosigkeit getriebenen und ermordeten Mitbürgern wenigsten ihre Namen und ein Stück ihrer Biographie zurückzugeben, oder die spontane, aktive Bereitschaft quer durch die ältere und vor allem jüngere Generation, den nach Deutschland kommenden Flüchtlingen zu Hilfe zu kommen, in der sich nach

meiner Überzeugung auch ein Stück Erinnerungskultur in einer verwandelten Form zeigt. Genau diese Tendenzen haben aber eine ganz alte Ausgrenzungs- und Eliminierungstendenz provoziert, angstgetrieben und geschichtsvergessen. Weit davon entfernt herrschend zu sein, verweisen sie aber auf prekäre Widersprüche, in denen Amérys und Steinkes Bestehen auf der Fähigkeit zu erinnern unverzichtbar bleibt.

In welchen Formen das geschieht und zukünftig geschehen kann, müssen die Nachgeborenen von heute und morgen in und aus ihren herausfordernden Lebenswelten selbst entscheiden. Améry und Steinke haben aus ihrem Zeithorizont und aus ihren persönlichen Sensibilitäten im *Gegenüber* eines »Überwältigten« und eines Nachgeborenen, der die Erblast der »Überwältiger« aufgenommen hat, zu formulieren versucht, was Erinnern für sie heißen soll. Die unübersteigbare Differenz dieses Gegenübers findet aber eine überraschende Nähe im Gestus ihrer Sprachen, der literarischen und der bildnerischen. Es ist der Gestus der »durchdringenden Reflexion«, der beider Arbeiten charakterisiert. Vielleicht ist es gerade er, der den Betrachter herausfordert und dem Erinnern eine Zukunft gewinnt.

(2018)

1 Der Katalog gleichen Titels wurde von Henrike Mund herausgegeben und mit einer Einführung versehen. Sie verantwortete auch die Ausstellung selbst.

2 ebd., Sabrina van der Ley im Katalogvorwort S. 5.

3 ebd.

4 Zeitlich parallel zu seinen »Überschreibungen« entwickelt Steinke aber auf der Basis von originalen Fotos stark verfremdete Totenköpfe von Auschwitz-Opfern. Ich gehe später darauf näher ein.

5 Eine ausführliche Dokumentation der Vorgänge findet sich bei Serge Klarsfeld: The Children of Izieu: A Human Tragedy. New York 1985. Eine deutsche Ausgabe erschien in Berlin 1991.

6 Dazu ausführlich und eindringlich: W. G. Sebald: Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry. In: derselbe: Campo Santo. München 2003, S. 152ff.

7 Jean Améry: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart 1977, S. 124. Unveränderte Neuausgabe des Textes von 1966, erweitert nur durch ein Vorwort zur Neuausgabe.

8 ebd., S. 109ff.

9 ebd., S. 111.

10 ebd., S. 114.

11 Klaus Steinke: Biographische Notiz.

12 Vgl. in diesem Begleitheft den Beitrag Marin Warnkes, den er mit den Worten schließt: »Unsere Hochkultur hat als Grundtext unauslöschlich den Holocaust ... «.

13 Jean Améry: a.a.O., S. 122.

14 Jean Améry: a.a.O., S. 67.

15 W. G. Sebald: a.a.O., S. 157.

16 Jean Améry: a.a.O., S. 125f.

17 W. G. Sebald: a.a.O., S 150.

12. Februar

*) Man sieht sich genöthigt die Stelle der Broke zu unterdrücken, um keine Gelegenheit zu einer Bestimmung zu geben...

APMO, D-Z Bau/15, Inventarnummer 29764

APMO, Erklärungen, Berichte der ehemaligen Häftlinge Mieczysław Pilat, Stanisław Koprowski und Wanda Koprowska; CA KC PZPR, 202/III-146, Akten der Delegatur der polnischen Exilregierung, Bl. 49–52

APMO, D-Aul-1/38, Telegramme; IZ-8/Gestapo Lodz/3/88/399; Mat. RO., Bd. IV, Bl. 292

* Der zur sog. Birkenallee gelegene Saal ist für die inhaftierten Frauen bestimmt, in dem etwa 200 Gefangene untergebracht werden. Der zur Lagerstraße gelegene Saal ist für die männlichen Polizeihäftlinge vorgesehen; dort werden etwa 600 Gefangene untergebracht. Der Fußboden in den Sälen ist mit einer dünnen Strohschicht bedeckt. Die Gefangenen liegen dort Tag und Nacht in drei Reihen entlang der Wände. In der Mitte des Saals wird, von den Öfen zum Ausgang, ein Gang freigehalten. Dort geht ein mit einem Karabiner bewaffneter SS-Mann auf und ab. Die Häftlinge dürfen weder miteinander sprechen noch sich bewegen. Sie müssen auf der Seite liegen – die erste und die dritte Reihe auf der rechten, die zweite und die mittlere Reihe auf der linken Seite. Alle zwei Stunden gibt der SS-Mann das Kommando, die Seite zu wechseln. Jeden Tag werden 30 bis 40 Häftlinge in die Räume der Politischen Abteilung im Stammlager gebracht, wo sie von Gestapo-Beamten der zuständigen Stellen, z. B. aus Sosnowitz oder Bielsko usw., verhört werden. Sie werden über Wochen hinweg verhört, gefoltert und drangsaliert und so zu Aussagen gezwungen. Unter den Gefangenen überwiegen Bergarbeiter aus dem oberschlesischen Revier, die wegen ihrer politischen Einstellung, der Zugehörigkeit zu Geheimorganisationen und illegalen Waffenbesitzes verhaftet worden sind. Ein Teil von ihnen wird nach Abschluß der Verhöre erschossen, ein anderer Teil wird im Konzentrationslager Auschwitz inhaftiert; erst dann werden diese Gefangenen als Häftlinge in die Lagerregister aufgenommen.

Überschreibung: 12. Februar 1943 mit »Die Leiden des jungen Werthers«

*** Man hat auch hier die Namen einiger vaterländischer Autoren weggelassen. Wer Thomas Mann, Bernhard Shaw, Hans Fallada kennt, wird es Schwißen an seinem Herzen fühlen, wenn er diese Stelle lesen sollte. Und sonst braucht es ja niemand zu wissen.

APMO, D-AuI-3/1b, Bunkerbuch, S. 120

APMO, IZ-8/Gestapo Lodz 2/88/127; Mat. RO., Bd. IV, Bl. 292

APMO, D-AuI-5/2, Leichenhallenbuch, S. 66 f.

Überschreibung: 12. Februar 1943 mit »Die Leiden des jungen Werthers«

HABBO KNOCH

Kunst als Medium der Aporie

Zu Klaus Steinkes »Überschreibungen«, die keine sind

Überschreibungen im herkömmlichen, handwerklichen Sinne der Literatur treten an die Stelle des Vorherigen. Sie können eine zuvor erzeugte Leere füllen, Vorhandenes verstärken oder Gestrichenes, aber weiterhin Sichtbares ersetzen. Werden Daten auf elektronischen Trägermedien überschrieben, treten andere an ihre Stelle, auch wenn die älteren als Spur in der Regel rekonstruierbar sind. Bei handschriftlichen Manuskripten können Rasuren den früheren Text bis zur Unsichtbarkeit entfernen. Eine Überschreibung füllt dann einen so entstandenen Freiraum. Neue Sinnträger ersetzen vorherige Zeichen. Besonders ausgeprägt war das bei antiken oder mittelalterlichen Palimpsesten, wenn ganze Texte aus Mangel an Schreibmaterialien ausgerieben und wiederbeschrieben wurden. Eine Überschreibung kann aber auch Undeutliches lesbarer machen oder einer nicht mehr präferierten Textvariante eine neue – auch im Wortsinne – überordnen.

Überschreibungen dieser Art zielen auf Eindeutigkeit. Eine dominante Schicht verdrängt eine oder mehrere andere und drückt sie mit einer nicht unbeträchtlichen Energie in einen Hintergrund, aus dem das Vorherige den Betrachter in einer negativen Form weiterhin anscheint. Doch primär wollen Überschreibungen Neues schaffen, etwas ver-

bessern oder nachdrücklich wirken. Es handelt sich um Akte von Macht und Autorität, weil an die Stelle bestehender Sinnstrukturen neue gesetzt werden. Der herrschaftliche Akt dieses Ersetzens oder Bekräftigens durch eine Überschreibung kann mehr oder weniger transparent sein, je nachdem, welche Spuren des Vorherigen belassen werden und wie sichtbar sie sind. Ein bloßes Löschen von Text oder Herausretuschieren aus Fotografien ist dabei keine Überschreibung oder zumindest keine abgeschlossene, auch wenn dadurch neuer Sinn entsteht, indem die so geschaffene Lücke zum Bestandteil eines neuen Ganzen wird.

Unter meinen Ahnenbildern findet sich ein Familienporträt doppelt. Einmal ist es Teil eines Albums, einmal als Abzug scheinbar achtlos in einem losen Konvolut mit überliefert. Das Bild zeigt ein Ehepaar mit seiner Tochter, aufgenommen in den ersten Jahren des Zweiten Weltkriegs, der Mann noch im zivilen Anzug. Anständigkeit, Stolz und Konvention des selbstständigen Kleinunternehmers kommen in der Positur zusammen. Das Album wurde vor 1945 begonnen und nach dem Krieg fortgeführt. Kaum merklich hat das Bild eine Rasur am Anzugrevers. Ein heller Fleck, eine kleine Vertiefung, man sieht nichts Belichtetes mehr, nur noch die Trägerschicht des Fotopapiers. Nichts ist an die Stelle des Ausgeriebenen getreten.

Auf dem losen Abzug fehlt die Rasur: Hier ist ein Parteiabzeichen der NSDAP mit Hakenkreuz zu erkennen. Wurde es entfernt, weil das Zeigen von NS-Symbolen im öffentlichen Raum seit 1945 unter Strafe stand und man sich nicht sicher war, ob das auch für private Fotoalben galt? Wann wurde es ausgerieben? Und war die Angst vor strafrechtlicher Verfolgung tatsächlich der Grund? Haben sich die Eltern später geärgert, weil so viele Parteibuchbesitzer ungeschoren in Amt und Würden kamen, man sich also die Mühe des Verschandelns gar nicht hätte machen müssen?

Oder fanden sie oder einer von beiden es im Nachhinein unschicklich und unangenehm, vielleicht auch etwas peinlich? Immerhin war den Besitzern des Albums das Bild offenbar so wichtig, dass sie seine Beschädigung in Kauf nahmen und es trotz des unver-

kennbaren Indizes nicht entfernten. Überschreiben ließ es sich nicht. Vielmehr schuf die Rasur das Symbol für ein offenes Geheimnis, wusste doch jeder in der Familie, dass mein Opa »der« Nazi war, den es in jeder mindestens einmal gab.

Im öffentlichen Raum waren die Verantwortlichen beim Ausreiben von Hakenkreuzen konsequenter. Die Form blieb, der Inhalt wurde getauscht – oder war es zunächst nicht doch andersherum? Im Park des ehemaligen Strafgefangenenlagers Neusustrum im Emsland war vor dem Krieg ein Ehrenmal der SA errichtet worden, die für die Lagerbewachung zuständig war. Nach 1945 wurde das Hakenkreuz im Lichtring auf der Spitze des Denkmals durch ein zu klein geratenes, springendes Pferd ersetzt. Knapp oberhalb des Sockels war bis Kriegsende eine Tafel angebracht, deren Einfassung und Befestigung noch gut zu erkennen sind, denn pragmatisch wurde die nach ihrer zwangsweise erforderlichen Entfernung frei gewordene Fläche mit einem Sinnspruch gefüllt. Er rühmt im Zeichen von »Niedersachsens Pferd«, wie hier durch »Geist« und »Kraft« eine »Wüste fruchtbar gemacht« worden sei. Tatsächlich waren es die Strafgefangenen.

Dieser Austausch hat das Denkmal kompatibel mit einer Heimatidentität gemacht, die als unkontaminiert erscheinen sollte, aber ihre eigene selbstmobilisierende Anpassungsfähigkeit gerade preisgab, indem der heroisierende Rahmen des Naziregimes beibehalten wurde. Dabei war »Niedersachsen« selbst ein völkisches Konstrukt der ersten Nachkriegszeit, dessen lange Dauer nach 1945 mit einigem Aufwand suggeriert wurde. Das umzuwidmende Mahnmal kam da gar nicht ungelegen.

Beide, die unfertige und die pragmatische Überschreibung von kontaminierten Zeichen, sind Sinnbilder der frühen Bundesrepublik im Umgang mit der NS-Vergangenheit. Man ging zunächst nur soweit, ihre Abdrücke an der Oberfläche auszuradieren, um damit Auflagen von außen zu entsprechen. Die Zeichen standen auf Integration in die postnazistische Volksgemeinschaft, die sich ihre neuen Abgrenzungen schuf: Dämonen, Kommunisten, Kriminelle. Dabei war Schnelligkeit wichtiger als Gründlichkeit: Der helle Fleck auf dem Bild ist ausgefranst, das Pferd passt nicht. Noch nicht einmal im Tilgen

der Spuren gaben sich die frühen Bundesbürger sonderlich viel Mühe, geschweige denn damit, in die Tiefe ihrer eigenen Einschreibungen in das System vorzudringen.

Von Katharsis keine Spur. Fundamentreste der Lager wurden behelfsmäßig untergepflügt, nachdem das Brauchbare im heimischen Gehöft verbaut worden war. Wo nicht rasiert werden musste, überschrieb man die Geschichte der zwölf Jahre, indem man das vermeintlich Unverfängliche fortsetzte, weiter nutzte oder im Sinne des bundesrepublikanischen Leistungsethos umdeutete: Aus Wehrmachtshelden wurden Landserbürger, aus der Ariermutter das Leitbild konservativer Familienwerte, aus dem Kriegsdurchhaltefilm »Feuerzangenbowle« mit Heinz Rühmann nach 1945 ein gefeiertes Stück vermeintlich unpolitischer Unterhaltung.

Überschreibungen dieser Art hinterlassen Spuren. Es sind keine Polituren. Etwas vom Vorherigen bleibt immer. Wer überschreibt, erzeugt eine mehrschichtige Materialität. Bei Palimpsesten spricht man von mehreren »Händen«, denen diese Schichten zuzuordnen sind. Überschreibungen setzen damit Ursprung, Spur und Überschreibendes zueinander in ein sinnlich und materiell komplexes Verhältnis, das auch ästhetisch von äußerst zweifelhaftem Wert sein kann. So oder so drückt die Eindeutigkeit anstrebende »letzte Hand«, die dies womöglich auch nur vorläufig ist, ihre Setzungsmacht aus, indem sie die Oberhand behält und einem vorhandenen Datenträger eine neue dominante Schicht auferlegt.

Im übertragenen Sinne lässt sich dies auch an Gedenkorten beobachten, die nach erinnerungskulturellen Regimewechseln neu gestaltet werden – wenn man die Lager nicht einfach weitergenutzt hatte. Esterwegen, Buchenwald, Bergen-Belsen: All diese Orte erzählen solche Geschichten. Nachnutzungen oder Mahnmale wurden zu Relikten einer vergangenen Gedächtniszeit, sofern man sie nicht gleich entfernte. Neue Symbole deuten die Vergangenheit rückwirkend im Sinne der Gegenwart um: Das Geschehene und seine erste Geschichte werden gleichermaßen und dies mehrfach überschrieben.

Am Anfang der kritischen Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus standen somit die Überschreibungen, mit denen versucht worden war, sie unsichtbar zu machen oder ihnen einen Sinn zu geben, der mit der neuen Gegenwart kompatibel war. Dagegen wandte sich das Streben, das Darunterliegende wieder sichtbar zu machen. Sven Lindqvist schuf 1978 mit dem Buchtitel »Grabe, wo Du stehst« das Motto der schwedischen Geschichtswerkstatt-Bewegung, die nach den Geschichten der Unterdrückten suchte. Kurz darauf übernahmen es deren Protagonisten in der Bundesrepublik und mit ihnen diejenigen der frühen Gedenkstätteninitiativen, die in diesen Jahren entstanden. Gegen lange vorherrschende Entsorgungstechniken und Geschichtsbilder, die sich in dichten Schichten vegetativ wie symbolisch über die historischen Orte wie über die Quellen und Zeugnisse der nationalsozialistischen Verbrechen gelegt und sie überschrieben hatten, sollten die Spuren der Tat wieder sichtbar gemacht werden. Das war von der Überzeugung getragen, trotz der bemühtesten Versuche, das Geschehene unsichtbar zu machen, noch etwas finden zu können.

Trotz aller Macht, mit der bei Überschreibungen dieser Art das Vorhandene berieben und sein Verschwinden betrieben wird, begleitet Überschreibungen eine eigene Sperrigkeit aus Sichtbarem und Unsichtbarem, die sie vom Original unterscheidet. Sie sind nicht der Anfang, sondern Nachläufer, etwas Aufgesetztes, das besser oder anders sein kann, aber nicht mehr die Aura des Erstmaligen mit sich trägt. Darin sind sie das wohl häufigste künstlerische Mittel, denn nur die wenigsten Gemälde, Texte oder Stücke entstehen im ersten Wurf und ohne zumindest partielle Überarbeitungen. Sie dokumentieren die Arbeit am Werk als Prozess, der lange unsichtbar gemacht wurde und mit einigem technischen Aufwand oder detektivischem Spürsinn heute wieder entdeckt werden kann.

Im 20. Jahrhundert hat sich das in Kunst und Literatur geändert: Die Überschreibung wird als Akt selbst zum Kunstwerk. Die Spannungen des Gewachsenen, Imperfekten oder Verworfenen zu zeigen, relativiert den Anspruch des genialischen Künstlers, den »Geist« seiner Zeit oder der Ewigkeit in idealer Weise verkörpert zu haben. Diese repräa-

sentationskritische Wende gegen das absolute Schönheitsideal begleitet nicht nur das künstlerische und literarische Schaffen im 20. Jahrhundert, sondern besonders die zunehmend bewusstere Auseinandersetzung mit der Frage, wie der »Zivilisationsbruch«, der mit Auschwitz und dem Holocaust manifest geworden ist, darstellbar und erinnerbar ist. Die »limits of representation« (Saul Friedländer) sind dafür seit gut drei Jahrzehnten emblematisch.

Mahnmale wie das Harburger »Mahnmal gegen den Faschismus« von Esther und Jochen Gerz, Horst Hoheisels »Aschrottbrunnen« oder das Holocaust-Mahnmal in Berlin von Peter Eisenman haben auf den Anspruch verzichtet, das historische Geschehen oder dessen Deutung unmittelbar zu repräsentieren. Sie wollen weder Beschreibungen sein, noch als Überschreibungen im Sinne einer Selbstermächtigung durch das Ersetzen des Vorherigen dienen, sondern offene Wunden bloßlegen, eine perennierende Frage stellen, ohne sie zu beantworten, nichts ersetzen, sondern auf das Unbesetzbare und Unüberschreibbare verweisen.

In dieser Tradition lassen sich Klaus Steinkes »Überschreibungen« als Überschreibungen verstehen, die im herkömmlichen Sinne gar keine sind. Sie sind eben kein Ausdruck von Macht und Autorität, sie wollen nicht die »letzte Hand« sein oder verbindliche Sinnträger und Eindeutigkeiten an die Stelle von anderen stellen. Die beiden Ebenen von Steinkes »Überschreibungen« liegen zwar übereinander, aber die spätere überschreibt die andere eigentlich gar nicht, indem sie ihre Linien ausradiert, streicht oder verdickt. Vielmehr vergrößern sich beide Ebenen im unerklärten Bezug zueinander zu einem unlösbaren Spannungsverhältnis zwischen Gewalt und Schönheit, Zerstörung und Ganzheit, Vernichtung und Vertiefung. Die strikte Form und prägnante Klarheit des handgeschriebenen klassischen Textes erinnern dabei an die klösterliche Praxis des Abschreibens in Demut vor dem Original, um nur keinen Fehler aufkommen zu lassen, der sich in weiteren Duplizierungen multiplizieren könnte. Der Abschreibende ordnet sich dem Text unter, er rückt ihn und nicht sich in den Mittelpunkt.

Zugleich entsteht dadurch etwas Neues. Denn vor dem Hintergrund von Zeugnissen und Bildern einer zerstörerischen Gewalt, die keine Grenzen mehr kannte, ist diese Haltung, die sich der Anmaßung eigener artistischen Übergröße verweigert, selbst eine politische Botschaft, vor allem gegen Künstler, die sich im Licht der Macht gesonnt haben. Sich in diesem Prozess den einzelnen Worten gerade der Täter und ihrer Zuschauer zuzuwenden sowie mit großer Sorgsamkeit deren Vereinnahmungen zum Thema zu machen, gibt der Achtung der Anderen, die zu Opfern gemacht wurden, und ihrer Würde, der Würde schlechthin, ein kulturelles Fundament: Das Wort wird mit dem Index einer Verletzbarkeit durch die Tat versehen, vor dem es zu bewahren ist.

Die Konfrontation kanonischer Texte der literarischen Klassik mit dem Kalendarium von Auschwitz lädt dabei zu vielen Assoziationen über das Verhältnis von Kultur und Vernichtung ein, das im Ausdruck der »Dichter und Henker« sprichwörtlich geworden ist. Sie ruft Bilder jener vielen tagebuchschreibenden Verfolgten auf, die ihre Würde in der Textform romantischer Selbstsuche zu bewahren versuchten. Aber sie spielt auch auf die zynischen Praktiken der SS an, den Weg der Häftlinge zur Zwangsarbeit und ihrer Ermordung durch klassische Musik zu begleiten, gespielt von Grammophonen oder dazu gezwungenen Häftlingen. Hilde Grünbaum, in Auschwitz Angehörige des »Mädchenorchesters«, versammelte dort Mithäftlinge zu gemeinsamen Lesungen aus einer Ausgabe des »Faust«, die sie aus der Effektenkammer bekommen hatte. Sie wollte die »Menschen irgendwie als Menschen weiter erhalten«, sagte sie später. Nach ihrer Befreiung in Bergen-Belsen hat sie das schmale Bändchen ihr weiteres Leben lang im Kibbuz Hulda in Israel immer begleitet.

Unter dem Eindruck des Buches »Goethe in Dachau«, in dem der ehemalige KZ-Häftling Nico Rost sein Festhalten an klassischen Konventionen des Denkens und Lesens beschreibt, hielt Jean Améry, Überlebender der Konzentrationslager Buchenwald, Auschwitz und Bergen-Belsen, 1966 in seinen »Bewältigungsversuchen eines Überwältigten« fest, in Auschwitz habe im Unterschied zu Dachau oder Buchenwald die »Begegnung

von Geist und Greuel« eine neue, »reinere Form« angenommen. Denn hier habe man den Geist eben gar nicht mehr der Macht der SS entgegensetzen können. Der »geistige Mensch« sei vielmehr isoliert und »nichts als er selber« gewesen. Die Beschäftigung mit jedem Geistigen verlor das Potenzial einer Erfahrung von »Transzendenz«. Schlimmer noch: »Was immer er anzurufen suchte, gehörte […] dem Feind.«

Amérys Fazit dokumentiert den Grad an Zerstörung der moralischen Person durch die SS in Auschwitz: »Der Geist […] erklärte sich im Lager als unzuständig. Als brauchbares Werkzeug zur Bewältigung der uns gestellten Aufgaben dankte er ab.« Restformen blieben dennoch als minimierte Kommunikation mit der eigenen Vergangenheit erhalten wie Strohhalme des Überlebens. Unter Lebensgefahr wurden Papierreste für fragmentarische Notizen oder Skizzen gesichert. Aus ihnen entstanden Palimpseste als Ausdruck des geistigen Widerstands gegen die Ohnmacht. Ein Überlebensmittel: Jedes Wort zählte.

Der ungarische Jude József Lukács nutzte in Bergen-Belsen einen Taschenkalender von 1944, um die Monate seiner Inhaftierung zwischen Dezember 1944 und dem 15. April 1945 in knappsten Worten handschriftlich zu dokumentieren. Die Daten des Vorjahres hat er dafür überschrieben. So ist ein Memento des vergangenen bürgerlichen Lebens entstanden, in dem Kalender noch Ordnung und Gedächtnis stifteten, die vergehende, selbst gestaltete Zeit auf eine Zukunft hin sicherten. Im Lager wurde der Kalender zum Palimpsest zweier konträrer, weiterhin sichtbarer Welten, zusammengehalten durch eine jahrhundertealte Form, Kontinuität zu sichern und zu vermitteln – dies nun aber, wo nur wenig Aussicht auf eine Zukunft war. Einträge wie »Schlafen, Suppe« zeigen, wie die Kommunikation unter diesen Bedingungen verknappte. Am Tag nach der Befreiung reichten Kraft und Platz noch für die Worte »Schmalz, Senf«. Der nächste, ebenso kurze Eintrag am 17. April stammt von der ebenfalls durch Krankheit und Hunger geschwächten Tochter. Die Chronik des Sterbens wird in Erinnerung an den vermutlich bereits verstorbenen Vater als Chronik des Überlebens weitergeschrieben.

Das Überleben der Tochter überschreibt das Sterben ihres Vaters hier nicht im klassischen Sinn – beides bleibt wie bei den Ebenen von Klaus Steinkes »Überschreibungen« sichtbar. Denn während die herkömmliche Form des Überschreibens zwar mehrere Schichten schafft, aber deren Uneindeutigkeitsverhältnis zueinander tilgen will, erzeugen die »Überschreibungen« genau das Gegenteil: einen Zwischenraum, der aus dem Übereinander und Gegeneinander der beiden Schichten erwächst und in dem sich die Betrachtenden ohne Repräsentationsangebot wiederfinden. Dabei geht es nicht um konkrete literarische Passagen oder historische Quellen und deren jeweilige Aussagen, die etwa zueinander einen Sinnbezug herstellen sollen. Es ist vielmehr gerade die Koinzidenz, die Nichtordnung, das Nichtbeherrschbare und Kontingente der Bezüge, die das Dazwischen zu einem übertragbaren Synonym für die Grenzen der Repräsentation machen. Es liefert keine Deutung, kein Narrativ, kein Monument im klassischen Sinne, sondern einen Denkraum der Aporie an sich, die mit dem verbrecherischen Gewaltgeschehen des Nationalsozialismus verbunden ist.

»Überschreibungen«, die keine sind, weil sie sich der Macht des Sagbaren entsagen: Letztlich aus dem konkreten Unverständnis über das Beschweigen, Unsichtbarmachen und Überdecken der Spuren der NS-Vergangenheit anhand eines ehemaligen Lagerorts erwachsen, markieren die Zyklen von Klaus Steinke, der gegraben hat, wo er stand, eine schmerzerfüllte, wiewohl gläserne Distanz zu denjenigen, die zu Opfern der Verbrechen wurden. Ihnen blieb kaum anderes, als ihre Erfahrungen zu überschreiben, ohne sie ausradieren zu können. Lebt selbst im Konzept des »Traumas«, das diese Form der Überschreibungsversuche zu fassen versucht, noch die Idee der Heilung durch therapeutisch wirksame Sagbarkeitsfiguren oder Ersatzformen mit, verweigert sich der amerikanische Literaturwissenschaftler Lawrence Langer dieser Kategorie gerade wegen ihres kathartischen oder versöhnenden Versprechens. Mit der Überlebenden Charlotte Delbo spricht Langer stattdessen im Unterschied zur »ordinary memory« von einer »deep memory«. Ihr entspricht jenes Selbst, das unaushaltbare Leiden erfahren hat.

Beide Formen der Erinnerung bestehen parallel zueinander, keine der beiden kann die andere ersetzen. Für Überlebende wie Nicht-Überlebende ist jedoch die »ordinary memory« zu einer Art gemeinsamer Konversationsform über die Tat geworden, die kaum mehr in einem tieferen Sinne an das rührt, was tatsächlich geschehen ist. Sie stellt eine Konvention der Repräsentation dar, die im Modus der Überschreibung im klassischen Verständnis operiert. Auch wenn ursprüngliche Spuren erkennbar sind, hat sich somit eine andere Sinnstiftung gegenüber der »deep memory« in den Vordergrund geschoben, die, so Langer, dem »dunkelsten Geheimnis« des Holocaust zu entkommen sucht: den Toten und der ebenso systematischen wie grenzenlosen Tötungsgewalt, die jegliche Achtung vor dem Leben und seiner Würde verloren hat.

In seinem eigenen Koordinatensystem hat Klaus Steinke dieser Unvereinbarkeit von »ordinary memory« und »deep memory« durch die Medien der Chronik, die nur protokolliert, und der Literatur, die Sinn stiftet, des Drucks und der Handschrift einen anamnetischen Ausdruck verliehen: Nie kann uns zwar begreifbar werden, was die Gegensätzlichkeit der beiden Selbste, von denen Delbo spricht, für die Überlebenden bedeutet. Doch stellen die »Überschreibungen« in ihrer antagonistischen Anlage, die sich jeder Erlösung verweigert, die Forderung, sich nicht mit alltagskompatiblen Erinnerungsformen zufrieden zu geben. Denn wer gräbt, wo er steht, findet mehr Aporien als Antworten.

(2018)

Überschreibungen in der Gedenkstätte Buchenwald
Überschreibungen im KiZ Gießen

Überschreibungen in der Gipssammlung vom Lindenau-Museum Altenburg

Überschreibungen

ausgestellt und/oder im Besitz (* als Faksimile)

1. Frankfurt/M. (Lindenstraße), 1993
2. Metz / Forbach (Mediathek), 1999
3. Buchenwald*, 2000 (Original »Simplicissimus« von Grimmelshausen)
4. Gießen (Kunsthalle und KIZ), 2002, 2011
5. Altenburg (Lindenau-Museum), 2010
6. Buchenwald (Gedenkstätte), 2010
7. Erfurt (Kunsthalle), 2010
8. Jena (Stadtmuseum), 2010
9. Offenbach* (Klingspor-Museum), 2010
10. Celle (Synagoge), 2013
11. Bergen-Belsen (Gedenkstätte), 2014
12. Weimar* (Klassik-Stiftung), 2015
13. Naumburg/Saale (Nietzsche-Dokumentationszentrum), 2017/18
14. Gießen (Universitäts-Bibliothek), 2018

Überschreibungen 1990 – 2006

Verzeichnis der Schenkung/Stiftung an die Justus-Liebig-Universität Gießen, Arbeitsstelle Holocaustliteratur (Prof. Dr. Sascha Feuchert), sowie die Universitätsbibliothek Gießen (Aufbewahrungsort)

I. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, »Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch«, 361 Seiten (1–361), überschr.: 1990–93. Original in Buchenwald

II. Karl May, »Winnetou I«, 288 Seiten (362–649), überschr.: 1993–95

III. Adelbert von Chamisso, »Peter Schlemihls wundersame Geschichte«, 24 Seiten (650–673), überschr.: 1995

IV. Theodor Storm, »Pole Poppenspäler«, 21 Seiten (647–694), überschr.: 1995

V. Annette von Droste-Hülshoff, »Die Judenbuche«, 21 Seiten (695–715), überschr.: 1996

VI. Wilhelm Raabe, »Holunderblüte«, 14 Seiten (716–729), überschr.: 1996

VII. Heinrich von Kleist, »Michael Kohlhaas«, 51 Seiten (730–780), überschr.: 1996–97

VIII. Joseph von Eichendorff, »Aus dem Leben eines Taugenichts«, 42 Seiten (781–822), überschr.: 1997

IX. Novalis, »Heinrich von Ofterdingen«, 63 Seiten (823–885), überschr.: 1997–98

X. Johann Wolfgang von Goethe, »Die Leiden des jungen Werthers«, 47 Seiten (886–932), überschr.: 1998

XI. Adalbert Stifter, »Bunte Steine«, 107 Seiten (933–1039), überschr.: 1999–2000

XII. Friedrich Nietzsche, »Also sprach Zarathustra«, 92 Seiten (1040–1131), überschr. 2000–01

XIII. Friedrich Hölderlin, »Hyperion«, 47 Seiten (1132–1178), überschr.: 2002–03

XIV. Georg Büchner, »Lenz«, 9 Seiten (1179–1187), überschr.: 2003

XV. Gottfried Keller, »Romeo und Julia auf dem Dorfe«, 29 Seiten (1188–1216), überschr.: 2003

XVI. Hermann Hesse, »Der Steppenwolf«, 10 Seiten (1217–1226), überschr.: 2003

XVII. Thomas Mann, »Tonio Kröger & Mario und der Zauberer«, 43 Seiten (1227–1269), überschr.: 2003–04

XVIII. Franz Kafka, »Das Schloss«, 133 Seiten (1270–1402), überschr.: 2004

XIX. Robert Musil, »Der Mann ohne Eigenschaften«, 497 Seiten (1403–1901), überschr.: 2005–06

Klaus Steinke (im August 2017)

Autoren

Berthold Gersons, geb. 1945, emeritierter Professor für Psychiatrie am Akademischen Medizinischen Zentrum (AMC) der Universität von Amsterdam und Senior Berater der Arq Psychotrauma Expert Group.

1980 begann er seine Forschungen zu PTSD. Er war vielfältig als Berater der niederländischen Regierung bei Katastrophen sowie für die niederländische Polizei und Armee tätig. Er hat über 200 wissenschaftliche Artikel veröffentlicht und war Präsident der European Society of Traumatic Stress Studies (ESTSS).

Lühr Grolle, geb. 1939 in Oldenburg; aufgewachsen in Jena. Studium der Germanistik, Politik und Soziologie in Kiel, Göttingen, Frankfurt und Gießen.

Lehrtätigkeit am Hessenkolleg in Wetzlar, Fachleiter für Politik am Studienseminar für Gymnasien in Gießen, dort auch Leitungstätigkeit.

Detlef Hoffmann, geb. 1940, gest. 2013. Ab 1982 bis 2006 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Oldenburg.

Er gilt als einer der Reformer der Kunstgeschichte nach 1968, begriff Kunstgeschichte als Geistes- und Sozialgeschichte und setzte sich für die Versöhnung von Hoch- und Populärkultur ein. Seit den 1990er-Jahren erforschte Detlef Hoffmann die Erinnerungspolitik zu den Verbrechen in der Zeit des Nationalsozialismus.

Volkhard Knigge, geb. 1954, Historiker und Geschichtsdidaktiker.

Er promovierte 1986 mit einer psychoanalytisch orientierten Arbeit über das triviale Geschichtsbewusstsein. Er ist seit 1994 Direktor der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora; 2002 wurde er auf den Lehrstuhl an der Universität Jena mit dem Fachgebiet »Geschichte in Medien und Öffentlichkeit« berufen.

Habbo Knoch, geb. 1969, Historiker; Professor für Neuere und Neueste Geschichte an der Universität zu Köln; 1. 1. 2008 bis 31. 3. 2014 Geschäftsführer der Stiftung niedersächsische Gedenkstätten.

Forschungsschwerpunkte: Deutsche und europäische Sozial- und Politikgeschichte des 20. Jahrhunderts, insbesondere zur Geschichte der politischen Gewalt des nationalsozialistischen Herrschafts- und Lager-

systems sowie der Repräsentation und kollektiven Erinnerung von Gewaltverbrechen nach 1945. Kultur- und Erfahrungsgeschichte der Moderne seit 1880, insbesondere Massenmedialisierung, Hochurbanisierung und Räume sozialer Interaktion. Transnationale Geschichte politischer Ordnungen und sozialer Systeme im 20. Jahrhundert, insbesondere Verwissenschaftlichung und Selbstbeobachtung des Sozialen, Bürgerbewegungen und sozialer Protest. Menschenrechtspolitik und humanitäre Intervention.

Martin Warnke, geb. 1937, Kunsthistoriker.

1963 wurde er an der FU Berlin mit der Arbeit »Kommentare zu Rubens« promoviert. 1970 habilitierte er sich an der Westfälischen Wilhelms-Universität mit der Schrift »Organisation der Hofkunst«. Von 1971 bis 1978 war er Professor für Kunstgeschichte an der Universität Marburg. Von 1978 bis zu seiner Emeritierung lehrte er an der Universität Hamburg und leitete dort die Forschungsstelle für Politische Ikonographie im Aby-Warburg-Haus.

Klaus Steinke, geb. 1936. Ab 1957 Studium der Malerei, Grafik, Fotografie und Kunstgeschichte an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg sowie der Philosophie an der Universität Hamburg.

Seit 1963 Lehrer für Kunst und Politik an der Herderschule in Gießen. Ab 1965 Fachleiter des Fachbereichs Kunst am dortigen Studienseminar.

Neben der Malerei von Anfang der 1970er Jahre bis Ende der 1980er Jahre kolorierte Architekturfotografie. Seit Mitte der 1980er Jahre verstärkte künstlerische Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte in und nach dem Zweiten Weltkrieg als Topographie von Alltag und Terror. Ausstellungen im In- und Ausland.

Impressum

Eine gemeinsame Publikation der Universitätsbibliothek und der Arbeitsstelle Holocaustliteratur an der Justus-Liebig-Universität Gießen anlässlich der Schenkung des Projekts »Überschreibungen« von Klaus Steinke, verbunden mit einer Ausstellung in der Universitätsbibliothek Gießen (21. 06. – 29. 07. 2018).

Dank an: Förderverein der Arbeitsstelle Holocaustliteratur e. V. für die großzügige Unterstützung der Ausstellung und der Drucklegung dieser Broschüre sowie an die Korrekturleser/innen Hannah Brahm, Alix Czaplinski, Janette Dittrich, Florian Hahn (alle Arbeitsstelle Holocaustliteratur)

Fotos: Archiv Klaus Steinke, Universitätsbibliothek Gießen, Barbara Zimmermann

Gestaltung: Harald Schätzlein I ultraviolett.de

Druck: Saxoprint GmbH, Dresden

Universitätsbibliothek Gießen, 2018

UB

JUSTUS-LIEBIG-UNIVERSITÄT GIESSEN

Arbeitsstelle Holocaustliteratur
Geschichte(n) bewahren, erforschen, vermitteln

UB

JUSTUS-LIEBIG-
UNIVERSITÄT
GIESSEN

Arbeitsstelle Holocaustliteratur