

Zweierlei Opfergang

Stolpersteine in Luxemburg umstritten

Vor wenigen Tagen ist Gunter Demnig aus Serbien zurückgekehrt. Er hat dort, wie zuvor in 26 anderen Ländern, Stolpersteine für Opfer des Nationalsozialismus verlegt. Inzwischen gibt es 80000 Stück. Die Steine mit den Messingplatten, eingelassen in Bürgersteige, erinnern an frühere Bewohner angrenzender Häuser. Im Juli erschien ein wissenschaftlicher Band, der das jahrzehntelange Wirken Demnigs einordnet und in die Zukunft blickt, Titel: „Steine des Anstoßes“. Das war ungewollt prophetisch. Denn eine für den morgigen Sonntag geplante Stolpersteinverlegung in der kleinen luxemburgischen Gemeinde Junglinster macht die latent offene Grundfrage des dezentralen Mahnmals aktuell: Wer verdient einen Stein?

Demnigs Stiftung definiert Opfer auf ihrer Website als „Menschen, die in der Zeit des Nationalsozialismus verfolgt, ermordet, deportiert, vertrieben oder in den Suizid getrieben wurden“. Das umfasst nicht nur Juden, sondern laut Demnig „alle Opfergruppen“; im Gespräch mit dieser Zeitung erwähnt er Zwangsarbeiter und Deserteure. In Junglinster sollen nun aber, neben vier Stolpersteinen für jüdische Opfer, gleichzeitig elf Stolpersteine für Zwangsrekrutierte verlegt werden. Darunter versteht man junge Luxemburger, die während der deutschen Besatzung zwangsweise unter anderem in die Wehrmacht eingezogen wurden.

Mil Lorang, der über die Zeit der deutschen Besatzung in Luxemburg publiziert hat, hält die Zwangsrekrutierte aber nicht für Opfer des Nationalsozialismus. Sie seien vielmehr Opfer eines Kriegsverbrechens gemäß der Haager Landkriegsordnung. Er verweist auf die Verordnung über die Wehrpflicht in Luxemburg vom August 1942, nach der Luxemburger Zwangsrekrutierte dieselbe Grundausbildung, denselben Lohn sowie ein Anrecht auf dieselben Beförderungen und Auszeichnungen genossen wie ihre reichsdeutschen Kameraden. Auch im deutsch-luxemburgischen Abkommen zur Wiedergutmachung und Versorgung der Kriegsoffer von 1959 wird zwischen „victimes de nazisme“ und „victimes de guerre“ differenziert.

Bernard Gottlieb ist Mitglied der jüdischen Gemeinde in Luxemburg und vertritt die Ansicht, dass mit der Verlegung von Stolpersteinen für Zwangsrekrutierte, identisch in Metall, Größe, Farbe und Design, ganz unterschiedliche Schicksale gleichgestellt würden. Das schaffe einen europäischen Präzedenzfall. Der frühere luxemburgische Diplomat Victor Weitzel rügt die Gleichsetzung der Opfergruppen als „Geschichtssrevisionismus“.

Differenzierter äußert sich die Historikerin Sonja Kmec von der Universität Luxemburg gegenüber dieser Zeitung. „Die Stolpersteine, die vor den Häusern der Menschen angebracht wurden, die als Juden deportiert und umgebracht wurden, verweisen nicht nur auf den Holocaust. Sie verweisen auf das Alltagsleben davor, auf den Antisemitismus der Nachbarschaft oder ihre Gelähmtheit während der Verfolgungen. Die Zwangsrekrutierung führte im Gegenteil dazu zu heftigen Streiks und Protesten.“ Ein Monument in Form eines Leuchtturms im luxemburgischen Wiltz erinnere daran. Diese Symbolik sei „das genaue Gegenteil der Stolpersteine“.

Die umstrittenen Stolpersteinverlegung begann als Schulprojekt im Lënster Lycée. Wie der Schulleiter Tom Nober erläutert, konnten sich die Schüler so aktiv mit der Thematik des Nationalsozialismus befassen. Er verweist auf ein Komitee, das die Verlegung plante, unter Mitwirkung verschiedener Opferverbände sowie der Gemeinde. Die Sprecherin von Bildungsminister Claude Meisch teilt mit, Ziel sei es, der Einwohner zu gedenken, „die auf unterschiedliche Art und Weise und aus unterschiedlichen Gründen Opfer des Nationalsozialismus wurden, und an ihre Einzelschicksale zu erinnern“.

Der ehemalige Präsident des Consistoire Israélite de Luxembourg, Claude Marx, hatte im Juni an Demnig geschrieben und darauf verwiesen, dass Zwangsrekrutierte unfreiwillig Beihilfe zum Völkermord an den Juden geleistet haben könnten. Demnig fährt morgen trotzdem nach Junglinster. Für ihn sind die fünfzehn Personen, deren Namen in die Platten eingraviert sind, allesamt Opfer. Keiner der elf Zwangsrekrutierten kehrte heim. Acht sind gefallen, zwei in russischer Gefangenschaft umgekommen. Einer, Franz Wehr, hatte sich der Einziehung entzogen, wurde am 14. Mai 1944 verhaftet, kam in ein Gefängnis nach Frankfurt am Main und wurde dort am 23. Mai 1944 erschossen. Er wurde 21 Jahre alt.

JOCHEN ZENTHÖFER

Endlich eine Frau auf Papier!

Pionierin der amerikanischen Moderne dank europäischer Vorbilder: Das Centre Pompidou in Paris zeigt eine Retrospektive der Malerin Georgia O'Keeffe.

Georgia O'Keeffe nimmt nicht nur mit ihrem Werk, sondern auch als Künstlerpersönlichkeit eine singuläre Position in der Moderne ein. Bis zu ihrem Tod 1986 mit fast hundert Jahren erlebte sie alle Kunstbewegungen des zwanzigsten Jahrhunderts, ohne je einer einzigen nahe-zustehen. Ihre suggestiven Blüten, oft als makrofotografische Ausschnitte gemalt, oder die kargen Landschaften Neu Mexikos mit Felsformationen wie pantheistische Naturkörper, dann wieder strenge, minimalistische Farmgebäude oder fast metaphysische New Yorker Bauten, die sich wie Menhire gen Himmel strecken, sind vornehmlich in der Figurativität verankert. Bisweilen spielen sie mit den Grenzen zur Abstraktion.

Dass ihre Malerei die Darstellung gegebenenfalls zur Auflösung treibt oder auf elementare Linien und Formen reduziert, bleibt für O'Keeffe ein Ausdrucksmittel, kein programmatisches Ziel. Selbst wenn Gemälde den Namen „Abstraktion“ tragen, wurzeln sie doch in einer spürbar sinnlichen Erfahrung des Realen. O'Keeffe ist eine Pionierin der amerikanischen Moderne, indem sie die in ihren jungen Jahren durchweg europäischen Vorbilder der Avantgarde aufnimmt und verarbeitet, ihre Malerei jedoch zutiefst mit ihrem inneren Seinsgefühl, das heißt auch: mit einer amerikanischen Identität prägt.

Obwohl O'Keeffe zu den bedeutendsten amerikanischen Malerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts gehört – sie ist die erste weibliche Künstlerin, der es gelang, sich bei der Kritik, am Kunstmarkt und in den Museen durchzusetzen, und hat sogar einen Platz an der mythischen Tafel von Judy Chicagos „Dinner Party“ –, gab es lange Zeit kaum Gelegenheit, ihr Werk in Europa zu sehen. Der Großteil ihrer Arbeiten hängt in nordamerikanischen Sammlungen, von dort stammen auch die meisten Leihgaben für die Retrospektive im Centre Pompidou. Die europäischen Museen, die Werke O'Keeffes besitzen, lassen sich an einer Hand abzählen, darunter das Lenbachhaus in München. Im vergangenen Jahrzehnt richteten endlich die Münchner Kunsthaus (2012) und dann die Londoner Tate Modern gemeinsam mit dem Kunstforum in Wien (2016/2017) Retrospektiven aus. In Frankreich gab es bislang nur eine thematische Schau, die im Jahr 2015 den Einfluss der Fotografie auf O'Keeffes Werk unter die Lupe nahm.

Die Rolle des für den Aufbruch der amerikanischen Moderne wohl bedeutendsten Fotografen und einflussreichen Galeristen Alfred Stieglitz für den Wegdegang von Georgia O'Keeffe ist entscheidend, sie bildet den Auftakt der von Didier Ottinger ausgerichteten Ausstellung. Vom Jahr 1905 an zeigte Stieglitz in den Räumen seiner Galerie 291 in der

Fifth Avenue als Erster und lange Zeit Einziger die Künstler der europäischen Moderne. Er stellte die erotischen Aktzeichnungen Auguste Rodins aus, dann Paul Cézanne („der Vater von uns allen“, wie Picasso sagte) und Henri Matisse, später Picasso, Picabia und Brancusi. Georgia O'Keeffe besuchte die Galerie zum ersten Mal 1908. In den folgenden Jahren ging sie gewissermaßen durch die stieglitzsche Ausstellungsschule. Vor allem entdeckte sie in der Galerie 291 das Werk von Wassily Kandinsky und las enthusiastisch dessen gerade erschienene Schrift „Über das Geistige in der Kunst“. Die junge Amerikanerin empfand eine tiefe Verwandtschaft mit der Ästhetik des russischen Malers, seinem Spiritualismus und Naturalismus, die in der Tradition der deutschen Romantik gründeten. Wie Kandinsky, für den zwei Wege in die Moderne führen – „Matisse – Farbe, Picasso – Form“ –, entschied sich O'Keeffe gegen den Formalismus der analytischen Reflexion und für das Prinzip einer inneren Notwendigkeit, einer spirituellen, aber durchaus farbsinnlich vibrierenden, aus der Empfindung entspringenden Auffassung von Malerei.

Als im Jahr 1916 eine befreundete Künstlerin Stieglitz eine Reihe von vornehmlich abstrakten Kohlezeichnungen O'Keeffes zukommen ließ, soll der Galerist ausgerufen haben: „Endlich eine Frau

auf Papier!“ Er stellte die Arbeiten sofort aus. Als sich die beiden einige Zeit später persönlich begegneten, trifft sie ein veritable Coup de Foudre, der zum Anfang einer künstlerisch extrem fruchtbaren Liebesbeziehung (und Ehe) wird. Die Inspiration funktioniert gegenseitig. Die mehr als dreihundert Aktfotografien, die Stieglitz fasziniert von seiner Geliebten machte, reduzieren O'Keeffe keineswegs zum erotischen Modell. Im Gegenteil, sie trugen, selbstbewusst feminin, zu ihrem wachsenden Ruhm bei. Vom Jahr 1918 an zeigte die Galerie jedes Jahr ihre neuesten Werke, die Stieglitz geschickt vermarktet. Die sinnliche, sexuelle Dimension ihrer berühmten Blütenserien wie „Jack-in-the-Pulpit“ oder „Jimson Weed/White Flower“, mit suggestiven Close-ups in die Blütenstände, aber auch in Gemälden wie „Abstraction White“ oder „Black abstraction“ mit Falten, Spalten und samtigen Rundungen, muss als Resonanz der intensiven Beziehung erscheinen.

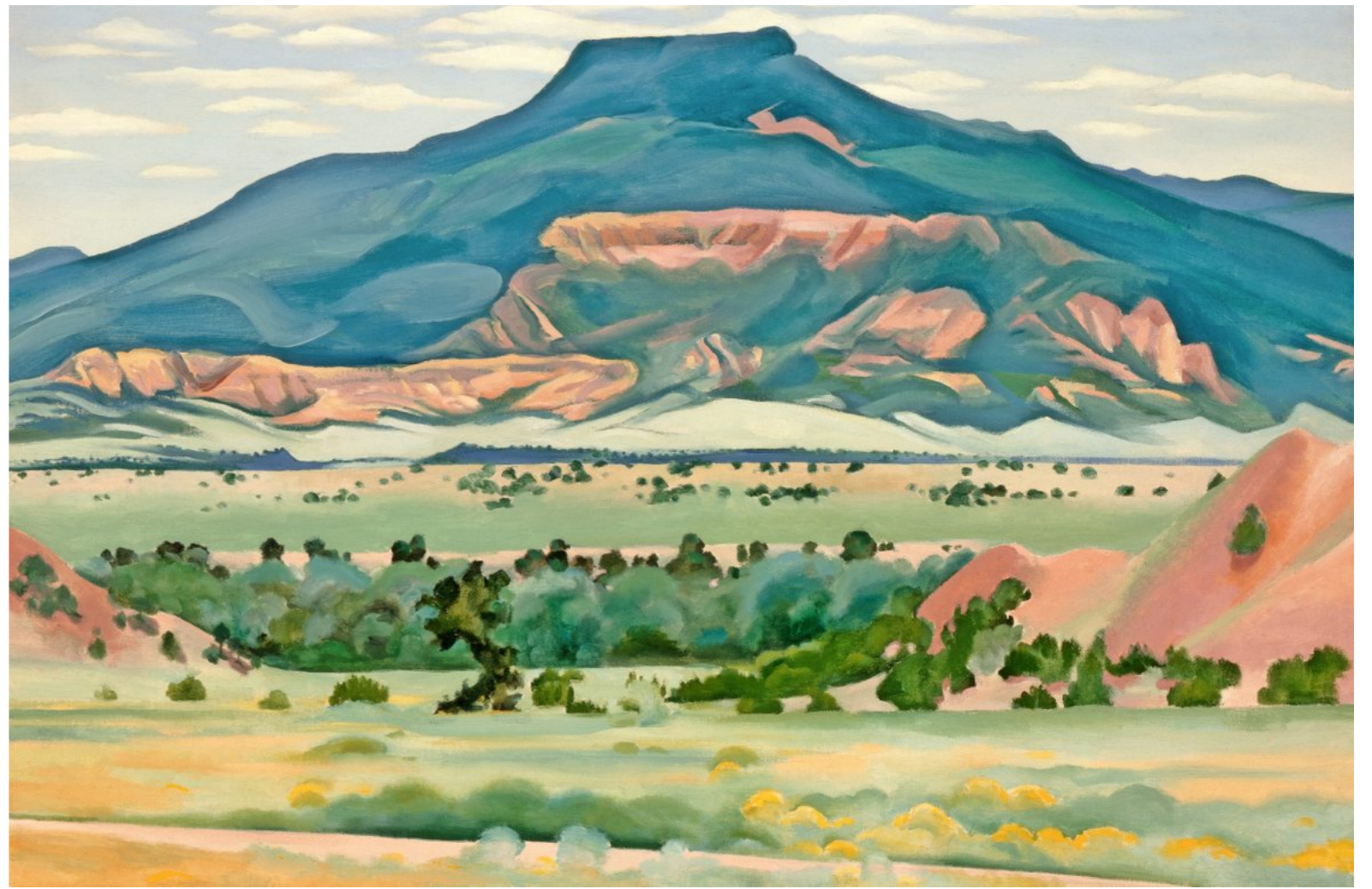
Die Retrospektive mit etwa hundert Gemälden und Zeichnungen führt in einem offen gestalteten Parcours chronologisch durch O'Keeffes Werk. In den Zwanzigerjahren lebte sie zwischen New York und einer Farm am Lake George. Dort entstanden die Stadtansichten mit Wolkenkratzen, die sich wie besetztes Gestein einem Nachthimmel als transzendentaler Dimension entgegenstren-

cken, dann in sich ruhende Landschaften und Scheunen, denen nichts zu mangeln scheint – schon gar nicht der Mensch. Auf den Spuren des englischen Schriftstellers D. H. Lawrence entdeckte die Malerin Neu-Mexiko. Wie in der spirituell geladenen, erotisierten Natur seiner Romane findet O'Keeffe in den kargen Felsformationen der Wüstengebiete bei Santa Fe eine Gegend, in der sie sich wie nirgendwo zuvor zu Hause fühlt.

Nach Stieglitz' Tod kaufte sie bei Abiquiú eine Ranch, deren schwarze Eingangstür – wie eine Pforte zu einem anderen Sein – zum Thema einer fast abstrakten, minimalistischen Gemaldeserie wird. Berge, Hügel und Täler beleben sich unter ihrem Pinsel zu geologischen Körpern: Am erstaunlichsten ist das kleine Gemälde „Black Hills with Cedar“, das, 1941 gemalt, eine erotische Landschaft zeigt, die an Courbets „Ursprung der Welt“ erinnert. „Wenn ich an den Tod denke“, schreibt Georgia O'Keeffe, „bedauere ich nur, dass ich diese schöne Landschaft nicht mehr werde betrachten können – es sei denn, die Indianer haben recht, und mein Geist wird dann noch hier umhergehen.“

BETTINA WOHLFARTH

Georgia O'Keeffe. Centre Pompidou, bis zum 6. Dezember 2021, danach vom 23. Januar bis zum 22. Mai 2022 in der Fondation Beyeler in Basel. Der französische Katalog kostet 42 Euro.



Atemzüge eines Sommers: Georgia O'Keeffes „My Front Yard, Summer, 1941“

Foto Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe

Zu wahr, um schön zu sein

Uraufführung beim Musikfest Berlin: Das neue Klavierkonzert von Rebecca Saunders als illusionsloser Kommentar zur Zeit

Es ist oft ein Qualitätsmerkmal, wenn sich in den – nicht mehr periodisch-thematisch organisierten – Klanglandschaften neuer Musik das Vergehen der Zeit leichtfüßig und fast unmerkbar vollzieht. Ganz so wie in Rebecca Saunders' acht Jahre alter Komposition „Void“: Nachdem das Lucerne Festival Contemporary Orchestra mit seinem Dirigenten Enno Poppe und die beiden Schlagzeuger Christian Dierstein und Dirk Rothbrust mit ihrem so putzig-kindlichen wie futuristisch-innovativen, von ihnen mit inbrünstig geneigter Zärtlichkeit bearbeiteten Instrumentarium nach prächtig absolvierter Arbeit ans Ende gekommen waren, hatte man über zwanzig Minuten wie im Fluge hinter sich gebracht. Diese Klangwanderung durch nie gehörte perkussive Feingewebe, ummantelt von und kommunizierend mit einem durchaus kräftig besetzten, aber immer in feinsten Disziplin eingesetzten Orchester, war eine Expedition, die nicht nur neues Hören lehrte, sondern auch genau rechtzeitig endete, ehe Abnutzungserscheinungen drohten.

Bei dem fünf Tage vorher in Luzern uraufgeführten Klavierkonzert der Komponistin, das nun zum Musikfest Berlin

kam, waren die Verhältnisse anders: Es gab etliche Stellen, bei denen man sich durchaus folgerichtige Schlüsselpunkte hätte vorstellen können, ohne sich dabei sozusagen von der Künstlerin geprellt fühlen zu müssen. Aber dann ging es doch weiter, wieder und wieder und noch

Morgen im Bücher-Podcast

Rebellische Roboter und künstliche Welten: Dietmar Dath zum hundertsten Geburtstag des polnischen Utopisten Stanislaw Lem.

faz.net/buecher-podcast

einmal: nach dem Epilog ein Epi-Epilog und dann vielleicht noch ein Nachwort samt ein paar Fußnoten. Was natürlich bei einer Komponistin von der Erfahrung Saunders' keine Un- oder Zufälle sind, sondern die – gewiss auch verstörende – Konsequenz einer Zeit- und Seenschau, die wohl ziemlich viel Beden-

liches in der Art findet, wie wir heute miteinander kommunizieren und umgehen. Der Titel des Konzerts, „to an utterance“, weist auf eine Art der Entäußerung, die weder mit sich selbst noch der Welt richtig fertigwird, ein Drama des fragmentierten Hin- und Hergeworfenseins zwischen immer neuen und immer anders vergebliehen Ansätzen.

Das ist bereits so, wenn der konditionell bewundernswerte und sein Instrument bei aller Resoltheit oft auch mit lauschend-verhaltener, zurückgedämmter Anspannung traktierende Solist Nicolas Hodges das Stück mit nervös aufzuckenden und sich gleich wieder zurückziehenden, gleichsam nach allen Seiten schnüffelnden und sichernden Gesten beginnt. Später gibt es Solopassagen, wo rasende Glissandi und Unterarm-Cluster über die ganze Tastatur bei durchgedrücktem Pedal zu gleichsam toxischen Klangwolken werden, zusammenprallend mit in der Sache oft gegenstürzenden, aber in der Technik verwandten Passagen des Orchesters, dessen zerstückelnd dreinhauende Perkussionsblöcke und schmierige Streicher- oder Posauenglissandi wie das düstere, fallweise ganz schnell tödlich zustoßende und würgende Luft-Viehzeug eines Max Ernst durch den Raum kreisen.

Der „Austausch“ der Akteure vollzieht sich hier gleichermaßen brutal wie hermetisch. Erfahrungsgemäß haben gerade Echoblasen – anders, als es die freundliche Metapher nahelegt – besonders harte Wände. Und vielleicht steht einer, der – wie hier der Solist – unentwegt in ihren toten Raum hineingrabscht, brüllt und speichelt, wo er in höhnischer Verzerrung immer wieder nur sich selbst begegnet, dabei schon bis zu den Knien in den eigenen Exkrementen: Eine solche Ansicht aktueller Kommunikation ist dann doch zu wahr, um noch nach Schönheit suchen zu können. Eher vielleicht nach Resten von Hoffnung, denn ganz so schwarz wollte es die Künstlerin letztlich wohl doch nicht, und das Stück endet am definitiven Überschuss nach all den angesäuerten überraschend leise und befreit.

Wobei man immer noch nicht weiß, ob hier nun weise Resignation oder doch nicht nur pure Erschöpfung spricht; so

gibt es die Komponistin ihren Hörern als Denkaufgabe mit auf dem Heimweg.

In diesem Falle ganz wörtlich, denn das Konzert stand als Finale eines Programms, das zwischen Saunders' Stücke sinnträchtig Anton Weberns Symphonie op. 21 und dessen Variationen op. 30 gesetzt hatte – Stücke, die Saunders bewundert und die vorab jene streng aus-

komponierte Stille setzten, die sich bei Saunders erst in den allerletzten Takten wieder öffnete. Trotz einiger verschliffener Einsätze und Intonationen als Preis der ringsum geforderten Hochspannungskonzentration war dieses Erleben kreativer Bezugnahme noch ein wohlthuernder Bonus des aufregend herausfordernden Abends.

GERALD FELBER



Nicolas Hodges und das Lucerne Festival Orchestra unter Enno Poppe Foto Adam Janisch



Kunst erfolgreich versteigern

Einlieferung zu unseren Winterauktionen

Expertentag in München am 15. September
Türkenstraße 104 · 80799 München · +49 89 22 76 32/33
muenchen@grisebach.com · www.grisebach.com

GRISEBACH 35

Orto Div., „Sebbiliana“: VVO. 01 auf Papier auf Papier. 36 x 30 cm. © VG Bild-Kunst. Bonn 2021. EUR 200.000-300.000