

Gegenwarts- bewältigung in Erinnerung.

Zum künstlerischen Arbeiten mit
Zeugnissen des Nationalsozialismus



Das Institut für Neue Soziale Plastik e.V. wurde 2015 von Künstler_innen und Referent_innen der politisch-historischen Bildungsarbeit gegründet mit dem Ziel, politische und kulturelle Bildung zusammenzubringen. Inhaltliche Schwerpunkte sind Antisemitismus, Erinnerungskultur sowie kulturelle und gesellschaftliche Teilhabe. Der Verein ist Träger des Theater der Anonymen, einem Projekt kultureller Bildung in Zusammenarbeit mit den Berliner Fachberatungsstellen gegen Menschenhandel. Seit drei Jahren forscht der Verein ehrenamtlich zur Geschichte der Hachschara-Bewegung und macht Lobby-Arbeit, um öffentliche Aufmerksamkeit für das Thema zu wecken und dafür zu werben, einen Erinnerungsort für die Bewegung zu schaffen. Informationen und Kontakt:
www.neue-soziale-plastik.org
info@neue-soziale-plastik.org

Impressum

Herausgeber: Institut für Neue Soziale Plastik e.V.

Postfach 12 11 21, 10605 Berlin, www.neue-soziale-plastik.org

V.i.S.d.P.: Benno Plassmann

Redaktion: Stella Hindemith und Benno Plassmann

Gestaltung und Herstellung: BAR PACIFICO/ Girardet & Hickethier GbR, Inga Attrot

Fotos: Etienne Girardet

Auflage: 500

Alle Rechte bleiben bei den Autor_innen und dem Fotografen.



Zum Inhalt dieser Broschüre

Diese Broschüre ist innerhalb des Projekts *Widerständige_Beziehungen* des Instituts für Neue Soziale Plastik e. V. entstanden. Die Texte befassen sich mit unterschiedlichen Aspekten der Auseinandersetzung mit Spuren/Zeugnissen des Nationalsozialismus in Kunst und kultureller Bildung: Das Projekt *Widerständige_Beziehungen* geht aus von Geschenken, die sich im Konzentrationslager Ravensbrück inhaftierte Frauen gegenseitig gemacht haben. Das zum EXIL e. V. in Eberswalde gehörende Kanaltheater arbeitet partizipativ zu lokalen Themen. Ausgangspunkt aller Projekte ist ein vom EXIL e. V. entwickelter Erinnerungsort in einem ehemaligen Außenlager des Konzentrationslagers Ravensbrück. Max Czolleks Text setzt sich mit Spuren des Nationalsozialismus in der deutschen Sprache und dem Umgang mit ihren Echos in seiner Lyrik auseinander.

- » *Leise spielen. Aspekte künstlerischer Arbeit mit Zeugnissen von Verfolgten des Nationalsozialismus im Projekt Widerständige_Beziehungen* (Institut für Neue Soziale Plastik e. V.), S. 5
- » *Punk und Performance: Ein DIY-Erinnerungsort als Motor zivilgesellschaftlicher Kommunalentwicklung* (Kanaltheater/ EXIL e. V.), S. 13
- » *Gegenwartsbewältigung. Anmerkungen zur paranoischen Poetik.* (Max Czollek), S. 21

Die Fotos in dieser Broschüre zeigen Objekte von Todosch Schlopsnies aus dem Projekt *Widerständige_Beziehungen*. Sie sind künstlerische Übersetzungen von in der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück erhaltenen Geschenken zwischen Häftlingen. Mehr zu den Geschenken im Text ab Seite 5, mehr zu den im Projekt hergestellten und verwendeten Objekten auf S. 28.



» Leise spielen. Aspekte künstlerischer Arbeit mit Zeugnissen von Verfolgten des Nationalsozialismus im Projekt *Widerständige_Beziehungen* (Institut für Neue Soziale Plastik e.V.)

*Ausgehend von Geschenken, die sich in Ravensbrück inhaftierte Frauen untereinander gemacht haben und die heute in der Mahn- und Gedenkstätte erhalten sind, befasst sich das Projekt *Widerständige_Beziehungen* mit künstlerischen Interpretationen historischer Quellen. Durch sie hervorgerufene Assoziationen werden im Projekt zum Material der Auseinandersetzung und zum Anlass von Erinnerung.*

Text: Stella Hindemith

„Schiller schrieb so, wie er schrieb, weil die Welt, in der er lebte, sich noch in der Welt, die er schrieb, die er sich als Historiker erschuf, spiegeln konnte. (...) Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, läßt sich dagegen schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Grunde, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden.“

(Friedrich Dürrenmatt)

In der Sammlung der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück befinden sich Ringe, die dort inhaftierte Frauen gemacht und einander geschenkt haben. Einer dieser Ringe wurde aus einem Knopf geschnitzt. Hat die Person, die diesen Ring angefertigt hat, danach noch mehr

gefroren als zuvor, weil ihr Hemd nicht mehr richtig schloss? Wie lange dauert es, einen Ring aus einem Knopf zu schnitzen und wem schenkt man so etwas? Die Mühe, die hinter diesem Geschenk zu vermuten ist und auch die lange Tradition, nach der Ringe als Symbol der

Liebe verschenkt werden, legen die Interpretation nahe, dass der Ring Zeugnis einer Liebesbeziehung ist. Eine Liebesbeziehung in einem Konzentrationslager: Ist das eigentlich eine Form der Widerständigkeit? Ob die Interpretation von den Ringen als Zeugnis von Liebesbeziehungen stimmt, werden wir nicht erfahren. Können wir sie dennoch nutzen, um uns eine Vorstellung zu machen und wenn ja, wie? Es scheint so offensichtlich, dass man die eigene Wahrnehmung nicht als „Beweis“ behandeln

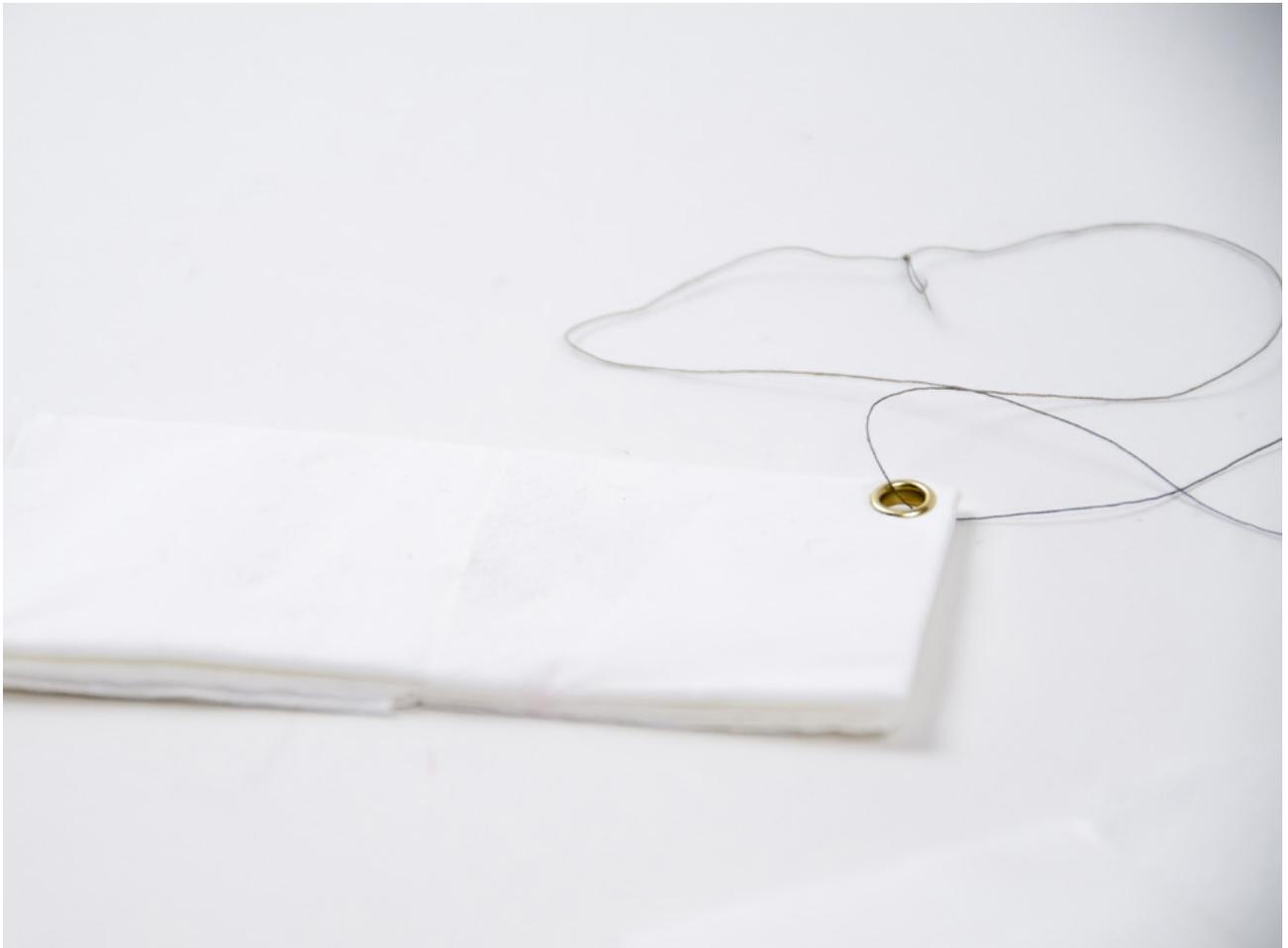
kann, wie es notwendig erscheint, sie nicht als irrelevant abzutun – schließlich entsteht sie nicht zufällig, sondern unter anderem als Reflexion von Geschichte und Kultur, sie gibt Hinweise und Aufschluss auf Dinge, über die es kein faktisches Wissen gibt oder geben kann und ergänzt dieses. Aus diesen Überlegungen entstand die Frage, welchen Beitrag performative Arbeit für Quelleninterpretation leisten kann – und das Projekt *Widerständige_Beziehungen*.



Das Projekt *Widerständige_Beziehungen*

Konkret bestand das Projekt aus drei Bausteinen. Die Auseinandersetzung mit den Ringen inspirierte eine Auseinandersetzung mit Geschenken, die Frauen sich in der Haftzeit gegenseitig gemacht haben: Taschentücher, Karten, Bücher, Ringe, Gedichte und Bälle. Der Objektauswahl folgte eine Recherche – im Archiv, in der Bibliothek und im Depot der Gedenkstätte¹ – zu den Geschenken sowie den Personen, die sie gemacht oder empfangen haben. Als erster Projektschritt wurden im Anschluss Objekte angefertigt, die als Antwort auf die Geschenke entstanden und den Originalen mehr oder weniger nah sind. (Siehe Fotos in dieser Broschüre.) Die Objekte sind künstlerische Übersetzungen der Originale und basieren auf der Frage, wie der Wert der Geschenke in der damaligen Situation für uns heute auf einer materiell erfahrbaren Ebene übersetzbar ist. Die angefertigten Objekte und die Recherchen zu den Originalen waren Grundlage der weiteren Projektschritte: Einem Probenprozess mit Performer_innen folgten Performances im öffentlichen Raum Fürstenbergs im April 2017, im Sommer 2017 außerdem ein einwöchiger Workshop kultureller Bildung mit Teilnehmenden des Generationenforums der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück. Die Materialien dieser Projektschritte wurden in einem letzten Schritt im März 2019 in einer Performance-Installation im Haus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte in Potsdam verdichtet.

¹ Wir danken den Mitarbeiter_innen der Mahn- und Gedenkstätte für ihre Unterstützung des Projekts, ihren geduldrigen und kritischen Umgang mit unseren Fragen und ihre Hilfe bei Projekt-Recherchen.



Der im Projekt gewählte Zugang zu den historischen Objekten zielt also nicht auf ihre exakte Verortung und Beschreibung, sondern ist Beziehung zwischen Betrachterin und Objekt – und sich seiner Subjektivität bewusst; das heißt, in der Darstellung wird die Subjektivität des Zugangs reflektiert. Jede Interpretation wird wieder aufgelöst; der Zugang erschließt Fragen, weckt Vorstellungen

und Assoziationen. Und er bedeutet eine Haltung der Annäherung: Wir glauben, dass für die Frauen Ringe dieselben Bedeutungen hatten wie für uns, weil wir glauben, dass sie dieselben Menschen waren, die wir jetzt sind. Weil auch wir Ringe als Symbole der Liebe verschenken, gehen wir davon aus, dass die Frauen dies möglicherweise auch getan haben.



Der Umgang mit den Objekten war und ist herausfordernd, da die Performer_innen durch ihren Umgang mit ihnen sozusagen auf einer physischen Ebene Erinnerungsarbeit leisten. **Diese Form der Erinnerungsarbeit bietet kaum Möglichkeiten der Distanzierung, im Probenprozess werden die Objekte zu den Objekten der Performer_innen und die Geschichten, mit denen sie konnotiert sind, ebenfalls.** In diesem Prozess der Annäherung blieb insbesondere der Umgang mit den Bällen herausfordernd, die Weihnachten 1944 für die Kinder im Lager angefertigt wurden. Viele von ihnen wur-

den in den Wochen und Monaten nach Weihnachten ermordet. Die Bälle sind aus Socken angefertigt, gefüllt (vermutlich) mit Holzwolle, in etwa so groß wie ein Hacky Sack. Die Bälle springen nicht und sind leise. „Die mussten doch leise sein in den Baracken, um nicht gefunden zu werden - also mussten sie spielen. Leise spielen“, merkt eine Mitarbeiterin der Gedenkstätte im Gespräch an. Als Antwort auf die Originale entstanden im Projekt „Bälle“ aus zusammengeknülltem, schwarzem Plastik. Diese Bälle springen ebenso wenig wie die Originale und sind auch genauso leise. Im Gegensatz zu

den Originalen lösen sich diese Bälle aber beim Spielen immer wieder auf und müssen neu zusammengeknüllt werden – oder sie bleiben liegen als schwarzer Abfall. Beim Performen unter freiem Himmel in Fürstenberg wurden sie immer wieder weggeweht. Sie machen das Spielen mit ihnen also schwer, ebenso (wie) das Erinnern an die Kinder.

Im Zentrum der künstlerischen Arbeit stehen die Performer_innen; der Probenraum wird als künstlerischer Denkraum von beziehungsweise für Performer_innen verstanden. Es geht in diesem Denkraum nicht um Nachahmung, um Charaktere, in die man sich einfühlen kann oder um die Entwicklung von Handlungssträngen, sondern um die Freilegung und Filterung von improvisierten Reaktionen auf die erstellten Objekte. Regie und Dramaturgie fällt das Privileg zu, diesen Prozess als erste zu sehen und in kritische Auseinandersetzung mit dem Geschehenen gehen zu können. Der Probenraum ist ein Labor für die Annäherung an die Geschichte(n), mit denen das Projekt die Auseinandersetzung sucht; die Objekte sind genutzte Instrumente für diesen Prozess. Zusätzlich wird der Probenprozess zu einem Prozess der Filterung und Verdichtung, durch den die Performer_innen dazu befähigt werden, improvisierte Reaktionen vor Publikum zu wiederholen. **Performance ist demnach ein Weg der Untersuchung und Auseinandersetzung, ein Akt der Vergewärtigung des Vergangenen – kurz: eine**

Form der Erinnerung. In der aktiven Beobachtung und Wahrnehmung der Performance durch Zuschauer_innen und indem jede_r einzelne die entstehenden Assoziationen innerhalb des eigenen Wissens- und Erfahrungsschatzes ordnet, interpretiert und bewertet, führt die Performance möglicherweise dazu, dass auch das Publikum sich erinnert. Das ist das Ziel der Arbeit: Auch für das Publikum soll ein Denkraum entstehen. Der Probenraum ist Labor und Vorbereitungsraum für die Performer_innen, den persönlichen Akt der Erinnerung in der Öffentlichkeit zu vollziehen und das Publikum einzuladen, sich dazu zu verhalten. Auf die oft und gern gestellte Frage, wie das Gesehene zu verstehen sei, gibt es deshalb keine Antwort – aber hoffentlich ein Gespräch, einen Austausch. Auf die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus bezogen kann der Wert künstlerischer Arbeit darin bestehen, Wiederholungen im Gedenken zu unterbrechen und einen Moment des wachen Erinnerns und der Auseinandersetzung zu ermöglichen.²

Auch der Workshop kultureller Bildung ging von den Geschenken aus. Die Teilnehmenden des Workshops suchten sich eine Fragestellung und Rechercheansätze. Anschließend versuchten sie, die gefundenen Ergebnisse im Gelände zu verorten. Beispielsweise fragten die Teilnehmenden, wo „ihre“ Objekte möglicherweise hergestellt worden sein könnten. Anhand dieser Vorstellungen entwickelten die Teilnehmenden Führungen durch das Gelände. Sie machten

² Es ist leicht, sich die Kinder vorzustellen, die mit den Bällen in den Baracken gespielt haben, man muss sich nur dazu entscheiden, eine solche Vorstellung auszuhalten. Das ist die Arbeit der Performer_innen. Die Kunst der Performer_innen steht bei dieser Art des Theaters im Zentrum – dies steht im krassen Gegensatz zu den prekären Arbeitsbedingungen fast aller freischaffenden Performer_innen. Eine Diskussion, wie es unter den gegebenen Umständen überhaupt möglich ist, sich mit traumatischen Themen wie dem Nationalsozialismus zu beschäftigen, steht aus. Umgekehrt würden sich eventuell mehr Performer_innen in die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus begeben, wären ihre Arbeitsbedingungen besser. Hierzu würde gehören, Performer_innen besser zu entlohnen.

sich eine eigene Vorstellung vom Geschehenen – im Wissen darüber, dass dies „nur“ eine Vorstellung war. Das Ziel des Projekts war vor allem, eigene Fragen zu entwickeln und sich den Ort im eigenen Tempo und nach eigenem Interesse anzueignen.

Auch hier standen also assoziative Verarbeitungs- und Denkprozesse im Vordergrund. Oft wird kulturelle Bildung primär als ein Feld beschrieben, in dem mit Emotionen gearbeitet werden kann.³ **Kulturelle Bildung kann aber auch als Zugangs- und Bearbeitungsmöglichkeit zu Inhalten gesehen werden. Texte bieten nur für die wenigsten Menschen solche Zugangsmöglichkeiten, kulturelle Bildung ist inklusiver und voraussetzungsärmer.**

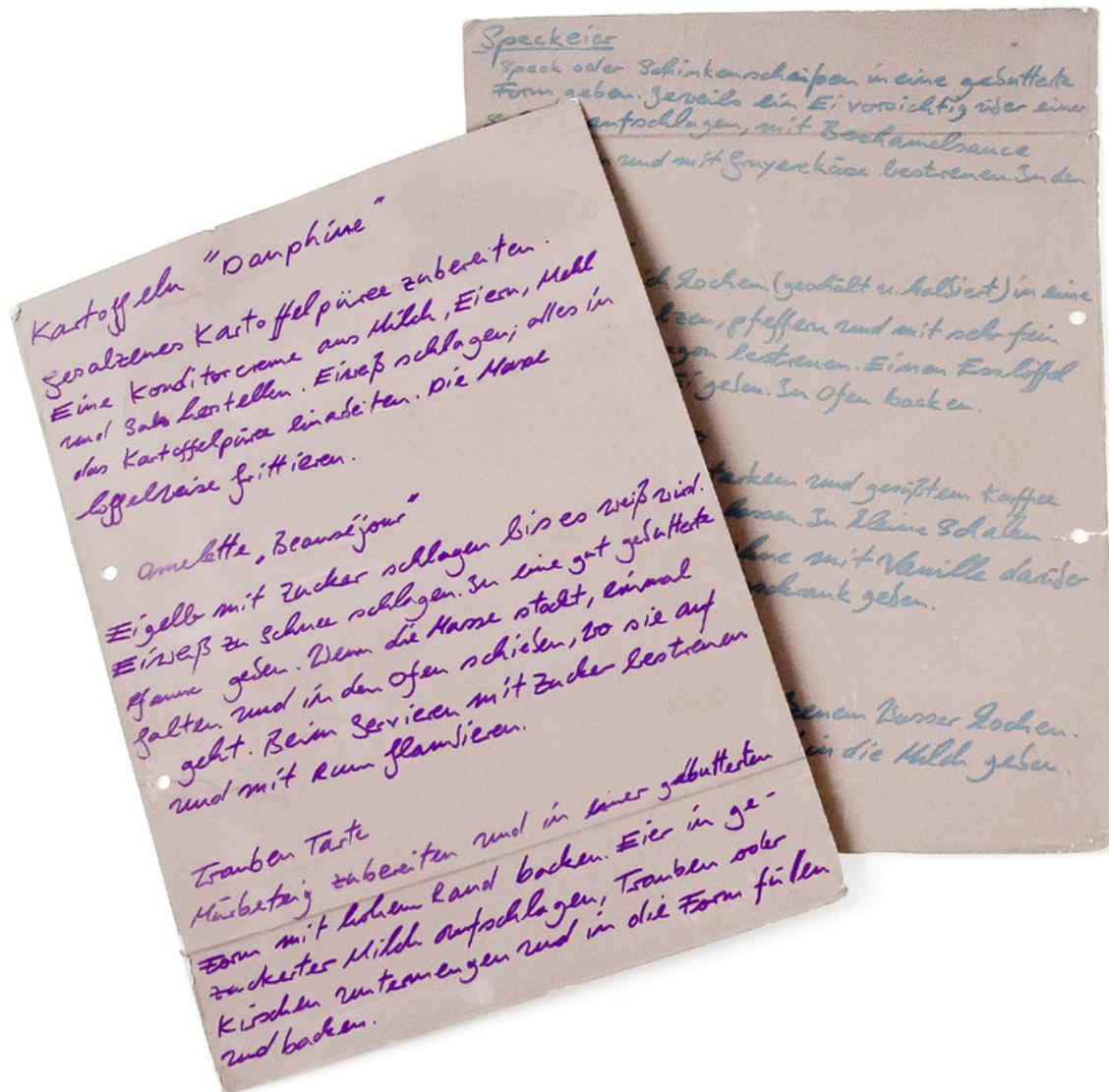
Sie setzt an Ressourcen an, die Teilnehmende mitbringen, anstatt an Voraussetzungen gebunden zu sein, und sie eröffnet Auseinandersetzungsräume. Da Prozesse kultureller Bildung wenig formelle (Vor-) Bildung voraussetzen, ergeben sich in ihnen oft Feedbackprozesse, von denen auch die Projektverantwortlichen profitieren, sodass Wissens- und Erfahrungshierarchien verflacht werden und eine gemeinsame Auseinandersetzung stattfinden kann. Sofern Projektverantwortliche dafür offen sind, bietet kulturelle Bildung so die Chance, transformative Prozesse einzuleiten. Durch dauerhaft implementierte Arbeit mit den Mitteln der kulturellen Bildung können Gedenkstätten nicht nur partizipativ

geöffnet werden, sondern sie können durch sie tatsächlich verändert werden. Projekte kultureller Bildung würden selbst dann, wenn sie „nur“ mit Jugendlichen arbeiten, das Potential bergen, am Ende Projekte mit nachhaltigen Effekten für alle zu sein.

Kulturelle Bildung kann und wird oft zum Wissenstransfer eingesetzt, also in affirmativer Funktion. Solche Projekte unterscheiden sich in Form und Methodik von herkömmlichen Lehrveranstaltungen, sind oft inklusiver als klassische Formate historisch-politischer Bildungsarbeit und machen jungen Menschen oft auch mehr Spaß. Sieht man kulturelle Bildung jedoch als Motor von Transformationsprozessen, kommt hinzu, dass Beteiligte erfahren, dass auch die anleitenden Personen und die Expert_innen aus der Gedenkstätte vieles nicht wissen und dass der Wert eher in der Auseinandersetzungsbereitschaft liegt. So entstehen neue Beziehungsflechte von Jugendlichen zu Erinnerungsorten oder zu Themen, die unabhängig von Projekten oder vermittelnden Erwachsenen existieren, und die Perspektiven der anleitenden Personen oft in Frage stellen oder ergänzen. In dieser Erfahrung liegt eine Erfahrung tiefen Empowerments für die Beteiligten.

Gemeinsam ist der Arbeit in allen Projektschritten, dass sie auf der Überzeugung basiert, dass künstlerische Interpretationen

³ Oft wird dieses „(Ver-)Arbeiten“ von/mit Gefühlen durch kulturelle Bildung eher unkritisch beziehungsweise als selbstverständlich wertvoll angesehen. Dabei bleibt in der Regel unklar, was dies für (kulturelle) Bildungsprozesse einerseits, Ansprüche an Qualifikation von künstlerischen Bildner_innen und pädagogisch einzuhaltende Standards andererseits bedeutet. Angesichts der Tatsache, dass die meisten Künstler_innen, die in Projekten kultureller Bildung arbeiten, über keine pädagogischen Qualifikationen verfügen, sollte diese Haltung hinterfragt werden.



Perspektiven, vielleicht auch Informationen freisetzen können, die andere Zugänge zu Primärquellen produktiv ergänzen können.

Die Arbeit der beteiligten Performer_innen und Bildenden Künstler_innen im Projekt wird in diesem Sinne als (künstlerische) Forschung begriffen: Durch einen anderen Zugang, durch eine andere Perspektive kann sie andere Geschichten bergen als die Arbeit von Historiker_innen. Auf ähnliche Weise werden Teilnehmende des Workshops kultureller Bildung ermutigt, ihren Fragen und Assoziationen zu folgen, sich eigene Vorstellungen zu machen und hierdurch einen

eigenen Weg im Umgang mit den Objekten und den Geschichten, die mit ihnen verbunden sind, zu finden. In allen Schritten des Projekts kommt dabei heraus, dass es stets um die Auseinandersetzung selbst geht, nicht um die Vermittlung unserer Perspektiven oder gar um Wissenstransfer. Dies kann mit anderen Methoden tatsächlich besser und direkter geschehen; andere Methoden haben auch eher die Legitimation hierfür. Wenn Kunst oder kulturelle Bildung dies hingegen versuchen, laufen sie Gefahr, Propaganda und/oder Kitsch zu produzieren.



» Punk und Performance: Ein DIY-Erinnerungsort als Motor zivilgesellschaftlicher Kommunalentwicklung (Kanaltheater/EXIL e.V.)

Von September 1944 bis April 1945 gab es in Eberswalde ein Außenlager des KZ Ravensbrück. Die Gebäude und Nebengebäude stehen seit 1998 unter Denkmalschutz. Der Jugend- und Kulturverein EXIL e.V. ist seit 2008 Eigentümer von zwei erhaltenen Baracken dieses Lagers. 2013 wurde hier das Kanaltheater gegründet, das seitdem partizipatives Theater mit Expert_innen des Alltags zu regional und gesellschaftlich relevanten Themen macht. Im Text spricht Kai Jahns über den Ort als Grundlage zivilgesellschaftlicher (Theater-)Arbeit.

Protokoll: Stella Hindemith

Nach zehn Minuten üben fängt man an zu spielen, dann kommt der Text dazu und los geht's, man nimmt sich Instrumente, geht auf die Bühne – das kann jeder. Das ist die Grundhaltung von Punk, und Punk ist die Grundlage des EXIL e.V. – neben dem Bildungsauftrag und dem Erinnerungsort. Der DIY-Aspekt im Punk ist sehr nah am Performativen. Angefangen haben wir mit *Mahagonny*, einer Rock Oper. Die Brecht-Erben schreiben vor, dass man sich komplett an die Partitur hält. Das war für uns unmöglich, wir mussten das wegpunkten. Das Projekt entstand aus einer Mischung der lokalen Subkultur und des Rahmens, den die Theatermacher gesetzt haben. Dieser Rahmen besteht aus Elementen wie einem Lichtkonzept oder Dramaturgie, die machen das Projekt möglich. Stilgebend waren

aber der Ort und die Leute, die mitgemacht haben; wie alle Projekte war *Mahagonny* an lokale Themen geknüpft. *Mahagonny* ist eine Auseinandersetzung mit politischem Desinteresse und Abwesenheit. Diese ganzen Fragen: wie bringe ich mich ein, wie geht Engagement? Also, ich habe jetzt ne Meinung, und? Was mache ich mit der, gehe ich mit der wütend wählen oder sogar gar nicht wählen? Geh ich jemanden schubsen? Wir machen Theater als Verhandlung von lokalen Themen und Interessenslagen, es ist ein Mittel der gesellschaftlichen Auseinandersetzung. Ganz einfach – es geht darum, Sachen aufs Tablett zu bringen und über sie zu sprechen. Die Leute haben Spaß daran, denn sie werden ja gehört am Ende. Stammtisch ist unwirksam! Wir machen Theater mit den Menschen, die

ansonsten gegebenenfalls keinen Weg finden, ihre Meinung einzubringen und die deshalb auch keine Rückmeldung zu ihrer Meinung bekommen. Und wir machen das gruppenübergreifend, damit die Leute sich austauschen. Dafür ist das Theater da und deshalb ist es relevant.

Wichtig ist in unserer Arbeit die Verbindung von Erinnerungskultur und Subkultur. Die Subkultur vor Ort ist männlich, weiß, tendenziell gering qualifiziert, tendenziell offen für menschenverachtende Einstellungen. Erinnerungskultur ist deshalb wichtig und der Ort ist deshalb wichtig. Durch den Ort gibt es einerseits ein gemeinsames Tun, an dem alle beteiligt werden, der Ort macht aber gleichzeitig auch bestimmte Grenzen klar, die wir vertreten. Der Kontakt mit den Überlebenden und die Auseinandersetzung mit der Geschichte des Ortes ist immer wieder die Basis von allem. Die Überlebenden haben gesagt: Ihr macht die Geschichte zu Eurer Geschichte und geht damit um. Also können wir zusammen auch die Zukunft gestalten. Wir sind eine Familie geworden mit den Überlebenden, deshalb können wir an dem Ort arbeiten. Die Auseinandersetzung geht immer weiter. Wir beziehen die Überlebenden und die Enkel mit ein – und nicht nur die polnischen Überlebenden. Wir fragen auch, was ist mit den Roma und deren Nachkommen?

Das ist also die Grundannahme. Ebenso ist eine Grundannahme, dass die Pflege, Wertschätzung

und der Erhalt des Ortes im Fokus stehen. Der Ort steht unter Denkmalschutz, da ist viel Geld reingeflossen und noch viel mehr Zeit und Energie. Wenn der Ort nicht diese Geschichte hätte, wäre es ja so, dass man abreißen und neu bauen würde. Der Ort ist aber ein Zeugnis. Den zu erhalten und zu pflegen ist genauso Basis für die Arbeit wie die Einbeziehung der Überlebenden. Alles bezieht sich immer auch auf diese Grundlage und diesen Rahmen.

Wir laden alle Überlebenden ein, übrigens auch die, die heute Opfer von rechtsextremer Gewalt werden. Es gibt ja noch andere Überlebende in Eberswalde. Amadeu Antonio ist 1990 in Eberswalde erschlagen worden. Und was ist mit den anderen Gastarbeitern? Die sind in Eberswalde doch auch Überlebende. Denen gehört der Ort deshalb auch.

1990 war die Situation in Eberswalde und Umgebung wie in vielen Orten: Nach der Wende entstand ein Machtvakuum. Das wurde von den Nazis gefüllt, die konnten machen, was sie wollten und taten das auch. Die 90er Jahre haben uns sehr geprägt. Wir haben damals verstanden, dass man einen eigenen, unabhängigen und selbstverwalteten Raum braucht, um zu arbeiten und um die Freiheit zu haben, Dinge unabhängig von Staat und Verwaltung zu tun in der Auseinandersetzung mit Demokratieabwesenheit, Rassismus und Gewalt. Das Ideal ist, vor Ort zu handeln und sich um die Dinge zu kümmern, die



einen was angehen. Das ist die Geschichte des Jugend- und Kulturvereins EXIL e. V., dem seit 2008 die beiden Baracken gehören. Die Stadt hat den Verein damals dabei unterstützt, den Ort für einen Euro zu kaufen. Ideell gehört der Ort denen, die ihn in Besitz genommen haben. Wie gesagt gehört er außerdem den Überlebenden und deren Nachfahren, ihren Kindern und En-

keln. Die Ausstellung über die Geschichte, die wir haben, ist deshalb sehr wichtig für den Ort.

Es gibt heute nach wie vor eine rechtsextreme Szene vor Ort, bloß ist die inzwischen isoliert und kann nicht auf kommunale Strukturen zurückgreifen und diese nutzen. Das liegt an 27 Jahren Arbeit, die hier gemacht wurde.

27 Jahre Kommunalentwicklung, an der wir als Zivilgesellschaft einen wichtigen Teil haben: Das EXIL sorgt dafür, dass unterschiedliche Gruppen beteiligt und gestärkt werden. Wir haben es im Laufe der Zeit geschafft, Eberswalde zu einem Ort zu machen, an dem keiner aufs Maul kriegt. Die Dominanz von Gewalt ist vorbei, schon lange. Das ist die Voraussetzung – wenn

die Gewalt wirklich vor der Tür ist, dann kann man anfangen, Zivilgesellschaft zu stärken, Partnerschaften zu bilden, auch schwierige. Dann kann man Projekte machen, die offen sind, man kann alle einbeziehen und diskutieren. Dann fängt die Arbeit ehrlich gesagt erst an. Vorher kannst Du nichts machen. Wenn Gewalt vor Ort dominiert, handelst Du immer aus der Defensive.



Manche sagen: Ihr habt Eberswalde gekippt. Aber so einfach ist das nicht. Die Gesellschaft ist voller Vorurteile und Rassismus. Vor kurzem gab es Schlagzeilen über vermeintliche Ausländerkriminalität. Das macht dann Stimmung. Da muss man also arbeiten. Und so, wie wir von den 90er Jahren geprägt sind, so ist es die andere Seite auch: Die Leute haben diesen Freiraum von damals gedanklich konserviert und auch an ihre Kinder weitergegeben. Wir sind aus der Nummer nicht raus! Die Leute erinnern sich ganz genau daran, dass es im lokalen Raum einen Ort der „nationalen Selbstbestimmung“ gab, in dem Rechtsextremismus nicht sanktioniert wurde, sondern im Gegenteil salonfähig war. Diese Leute sind sehr wohl noch vor Ort und im Zweifelsfall auch in der Lage, die Stimmung und Meinung vor Ort zu prägen, wenn sie Themen finden, die anschlussfähig sind. Nach 2010, in der Auseinandersetzung um die Frage, ob es eine Straßenumbenennung geben und eine Straße nach Amadeu Antonio benannt werden soll, war das zum Beispiel so. Ich habe bei bestimmten Diskussionen immer wieder gefragt: Wo warst Du eigentlich 1990, 91, 92? Mir sagen immer wieder Leute: Aber Menschen entwickeln sich doch. Ja, klar. Aber wohin denn? Manche Leute sind eben Generation Hoyerswerda: Das hat die geprägt, das finden die gut und das idealisieren die. Ich kann ja nicht von Entwicklungsfähigkeit von Menschen sprechen und dann nur die Entwicklungsfähigkeit in die eine Richtung berücksichtigen.

Nun muss man aber ganz genau aufpassen: Natürlich kann man nicht einfach sagen: alle, die gegen die Umbenennung waren, sind Leute, die in den 90er Jahren gewütet haben. Im Gegenteil, da sind Leute dabei gewesen, die bürgerliche Freiheitsrechte durchaus verteidigen. Wenn man die Leute fragt, sagen die ganz klar, es gibt ein Recht auf Gewaltfreiheit, darauf, dass jeder sein eigenes Leben frei gestaltet. Aber die sind eben teilweise auch nationalistisch und sagen: also eine Straßenumbenennung, das geht nicht, das ist eine kulturelle Überformung. In Eberswalde ist viel gewonnen, aber es bleibt auch fragil, deshalb ist die Arbeit wichtig. Der Punkt ist: Antirassismus ist eine Entwicklung. In Eberswalde sind die Ressourcen da, um diese Entwicklung voranzutreiben und sie sind akzeptiert. Ich glaube, das ist der Grund, warum wir niemanden von der AfD in der Stadtverordnetenversammlung haben.

Zurück zur Theaterarbeit: Die ist eben eine Form, lokale Themen zu verhandeln und zu moderieren. Der Probenprozess beginnt bei uns nicht mit der Verteilung von Textbüchern, sondern mit der Diskussion von Themen. Die Textarbeit ist auch offen; Leute, die Lust haben, können eigene Textideen einbringen. Unsere Band der Old Stars ist von früher übergeblieben, manchmal wird dann etwas Geschriebenes auch zu einem Lied. Bei uns spielen Profis mit, die am Gorki Theater spielen, aber eben auch Leute, die früher nichts mit Theater am Hut hatten und Expert_innen des

Alltags sind. Die Arbeit wird von großer Motivation getragen. Wer keine Eigenmotivation hat, geht auch wieder weg. Wir leiden natürlich manchmal darunter, dass Leute mal früher gehen, oder so. Man muss sich nach denen richten, das heißt, es gibt immer Konflikte zwischen Probenplan, Frühschicht, Silberhochzeit. Beim bürgerschaftlichen Engagement ist es doch genauso. Die sind halt nicht Angestellte, mit denen musst Du anders umgehen. Kannst nicht sagen: die Schicht fängt um sechs an. Das ist immer eine Mischung aus Eigenverantwortung, Motivation und Engagement. Ist genauso mit der Theatergruppe, das unterliegt den gleichen Schwierigkeiten von Begleitung, Qualifizierung und persönlichem Leben.

Der Ansatz, dass alle mitmachen können, ist manchmal sehr kompliziert. Es gibt immer wieder Situationen, in denen es herausfordernd ist, Leute nicht rauszuwerfen. In einer Stadt wie Eberswalde muss man lernen, einander auszuhalten. Dafür setzen wir ganz klar bestimmte Grundlagen und auch Grenzen. Da ist – wie gesagt – zum einen der Ort, der einen Rahmen setzt. Auch auf die Gegenwart bezogen sind wir klar. Wir haben einen Geflüchteten aus Somalia, der spielt jetzt das vierte oder fünfte Stück mit. Seine Kumpels sind auch da. Im Theater muss ich mich auf mein Gegenüber einlassen. Wir überlagern uns nicht beim Sprechen, man spielt miteinander, nicht gegeneinander. Wer nur seine Texte lernt und als Rampensau die anderen Leu-

te wegspielt, kommt nicht weit. Theater besteht ja darin, sich auf andere einzulassen und einen Stoff zu bearbeiten und dann rüberzubringen.

Text muss man lernen, da kommt man nicht drum herum. Niemand hat Lust, Aufstellungen nach Boal zu machen. Wenn wir mit Jugendlichen arbeiten, arbeiten wir methodisch, aber auch theaterpädagogisch. In unserem von der Stiftung EVZ geförderten Projekt „Verschleppt jung ohne ich“ haben wir mit deutschen und polnischen Jugendlichen eine performative Begehung des Geländes erarbeitet und uns ganz konkret mit der Geschichte des Ortes auseinandergesetzt. Mehr als die Hälfte der verschleppten Frauen kamen aus dem zerstörten Warschau, über Ravensbrück. 1944 wurden im Wald viele Betriebe aufgebaut, als strategische Entscheidung. Das ist historisch wichtig und deshalb ist für uns der Bezug zu Polen auch heute wichtig. Wir sind im Grenzgebiet, uns trennen 20 Kilometer, aber die deutschen Jugendlichen lernen kein Polnisch, die polnischen Jugendlichen kein Deutsch oder Englisch. Mehrsprachigkeit ist uns aber wichtig. Die DDR mit ihrer Abgeschlossenheit, Einsprachigkeit und kulturellen Homogenität prägt die Region bis heute, damit haben wir weiter zu kämpfen – ich auch persönlich mit meinem schlechten Englisch. Mein Rumänisch ist auch nicht besser! Die Erinnerungskultur muss aber mehrsprachig sein und die ist ja in all unserer Arbeit mit drin – in der Arbeit gegen Diskriminierung und für Empowerment. Dafür braucht



es auch Mehrsprachigkeit. Unsere Webseite wird es deshalb auch in Deutsch, Englisch, Polnisch und Rumänisch geben, entsprechend der Geschichte der Menschen, die mit diesem Ort verbunden sind. Gleichzeitig ist das heute auch eine Wertschätzung gegenüber Leuten, die hier leben und kein Deutsch sprechen.

Obwohl im Projekt keine sprachliche Verständigung möglich war, sind doch Freundschaften entstanden und es konnte gearbeitet werden. Das lag auch daran, dass das Projekt etwas länger war als Projekte es oft sind und deshalb auch die Möglichkeit bestand, Freundschaften zu knüpfen. Einige haben sich danach unabhängig vom Stück besucht. In unseren Diskurs wollen wir den polnischen Blick einbeziehen. Wir

können uns mit unserer Geschichte nicht nur aus unserem Blick heraus befassen. Der Blick des Gegenübers muss mit dabei sein. Erstmals ist ein Blick auf die Geschichte normalerweise national geprägt und unterscheidet entsprechend in „wir“ und „die“. Im Kleinen und im Konkreten, wie in der konkreten Auseinandersetzung mit dem Ort, kommt man den Dingen auf den Grund – und man kommt zu einer Verständigung. Durch Reden und Kranzniederlegungen gelingt das nicht.

Weitere Informationen zur Arbeit des EXIL e. V. und des Kanaltheaters finden Sie unter www.exil-egerswalde.de/ und <http://kanaltheater.de/>, Kontakt: jahns@buergerstiftung-barnim-uckermark.de oder info@kanaltheater.de



»» **Gegenwartsbewältigung.**

Anmerkungen zur paranoischen Poetik

Max Czollek, geboren 1987, Lyriker, promovierte 2016 zur Frühgeschichte des strukturellen Antisemitismus am Zentrum für Antisemitismusforschung der TU Berlin. Hier schreibt er über das Archiv nationalsozialistischer Gewalt in Sprache und Lyrik. Und über die Hoffnung, dass Kunst Menschen beim Vergessen stören kann.

Text: Max Czollek

Mein erster Gedichtband hieß *Druckkammern*⁴. Der Titel öffnet unterschiedliche Assoziationen. Er könnte das Herz meinen, das einer *Druckkammer* gleich Blut durch den Körper pumpt. Oder er verweist auf eine Druckerpresse, die ja immerhin die Voraussetzung für ein Buch ist. *Druckkammern* könnte auch auf die Form der Gedichte Bezug nehmen, ihre Komprimiertheit und Kürze. Das Onlinelexikon Wikipedia meint, eine Druckkammer bezeichne „(medizinisch) einen luftdichten und druckfesten Behälter zur kontrollierten Steigerung und Absenkung des Umgebungsdrucks“. In eine Druckkammer müssen Menschen, wenn sie aus zu großer Tiefe zu schnell aufgetaucht sind. Denn dann kommt es zum Ausperlen von gelösten Gasen wie Stickstoff im Blut, was lebensgefährlich sein kann, ein Zustand, der Taucherkrankheit genannt wird. Die Druckkammer normalisiert das Atemgas, indem sie den Prozess des Auftauchens in angemessener Langsamkeit simuliert. Manchmal müssen Taucher*innen da wochenlang drinbleiben. Aber

dafür überleben sie. **Ihrem Prinzip nach ist die Druckkammer eine umgekehrte Gaskammer.**

Es ist unstrittig, dass die deutsche Sprache, wie jede andere Sprache auch, voller Bezüge auf ihre Vergangenheit ist. Geschichte prägt die Sprache, die wir sprechen, schreibt sich ihr ein und verändert die Bedeutung von Worten und die Assoziationen, die wir mit ihnen haben. Wenn Alltagssprache die Oberfläche ist, dann ist Lyrik die Tiefenbohrung. Bei meinen ersten Bohrungen traf ich auf Knochen, auf verschüttete Gebäude und verlassene Objekte. Und auf eine Menge sedimentierter Gewalt. Mit den *Druckkammern* wollte ich nachvollziehen, welche Konsequenzen diese Gewaltgeschichte für die Lyrik hat. Was passiert mit der Tradition, an die wir gegenwärtigen Dichter*innen anknüpfen wollen, wenn wir sie erst durch die Schutt- und Geröllschichten des vergangenen Jahrhunderts ziehen müssen, bevor wir sie im Tageslicht unserer Gegenwart betrachten können?

⁴ Max Czollek, *Druckkammern*, Berlin 2012.

Das Ergebnis meiner ersten Tiefenbohrung waren die *Druckkammern*. Dabei erlebte ich, dass zentrale Topoi der Lyriktradition wie der deutsche Wald, die Eichen und Buchen, der Sternenhimmel, die Reise im Zug oder das goldene Haar der/des Geliebten instabil geworden

waren. Es war, als hätte sich mit dem Nationalsozialismus ein Hohlraum unter meiner ästhetischen Wahrnehmung gebildet, eine Art Assoziationsblase vielleicht. Als würde meine Wahrnehmung mit dem Versuch, an die reiche deutsche Lyriktradition anzuknüpfen, erst des riesigen



Abgrunds gewahr, der sich in geringer Tiefe unterhalb der Alltagssprache auftat. Die erste Tiefenbohrung destabilisierte mir die Sprache selbst und damit eben jenes Instrument, dessen ich doch für meine Gedichte bedurfte. Kurz gesagt: meine erste Tiefenbohrung hatte mich in eine Sprachkrise geführt.

Für diese Sprachkrise bin ich dankbar. Denn von nun an wusste ich, wonach ich suchen musste, wenn ich fortan an unterschiedlichen Stellen und von unterschiedlichen Schichten Gesteinsproben entnahm. Mein zweiter Gedichtband hieß *Jubeljahre* und bestand aus sechs solcher lyrischen Tiefenbohrungen, die sich mal auf den Talmud, mal auf das Verhältnis von Publikum und Autor, mal auf Fragen der lyrischen Sprecher*in bezogen. In der Mitte des Zyklus „Von der Wiederkehr“ steht folgende Passage:

wir summen: der wald steht still und schweiget, und aus den wiesen steigt, der weiße nebel wunderbar. der wald, der freundlich schweigende deutsche wald und seine einmalige vielfalt: birkenwald, eichenwald, buchenwald, VERDAMMT aus den wiesen steigt nebel, wunderbar weißer rauch, VERDAMMT

einmal zu lange das ohr an die schienen gelegt, schon brennen die tannen. vor uns auf der trasse

verraucht der wald. klettert in die keller, schüttelt kissen auf, einsame gedanken: was ist das mit der langeweile, dieser deutschen amnesie?
(*Jubeljahre*, S. 60–61)

Mich interessiert, wie sich die Gewalt des letzten Jahrhunderts wie eine Linse vor die deutsche Sprache schiebt. Wie ich nicht anders kann, als diese Dinge mitzusprechen, selbst wenn ich das „Abendlied“ von Matthias Claudius zitiere, das lange vor dem 20. Jahrhundert entstanden ist. Welche Kräfte ich mobilisieren muss, um diese Assoziationen im Alltag wieder auszublenden. Geht das anderen eigentlich auch so? Oder können die einfach duschen gehen? Können die in einem Altbau wohnen? Können die gebrauchte Bücher oder Silberbesteck kaufen? Sind das vielleicht die gleichen Leute, die Stolpersteine brauchen, weil ihnen die GASAG-Platten auf dem Boden nie genügt haben als Irritation? Natürlich weiß ich, dass die Dinge, die ich in der Sprache finde, nicht von allen geteilt werden. **Ich weiß, dass ein Teil dieser Gesellschaft lieber davon loskommen würde. Vielleicht ist die Aufgabe meiner Lyrik, sie daran zu hindern.**

In seiner Rede zur Wiedervereinigung hat Bundespräsident Steinmeier davon gesprochen, dass in Deutschland „[d]ie Lehren zweier Weltkriege, die Lehren aus dem Holocaust, die Absage an jedes völkische Denken, an Rassismus

und Antisemitismus, die Verantwortung für die Sicherheit Israels“⁵ zum Deutsch-Sein dazugehören. Empirisch betrachtet ist diese Aussage Blödsinn, dafür braucht man nur die Ereignisse um den NSU und die Ergebnisse der letzten Bundestagswahl anschauen. Völkisches Denken, Kritik am „Schuld kult“ und Brandanschläge auf Flüchtlingsheime gehören eben genauso zum Deutsch-Sein dazu wie sein Gegenteil. Das mag banal klingen. Aber die Weigerung, diese Kontinuität als einen Fakt anzuerkennen in einer *postnationalsozialistischen* Gesellschaft wie der deutschen, erzeugt eine nicht nur künstlerische Wahrnehmungsschwäche.

„Was ist das mit der Langeweile, dieser deutschen Amnesie?“ Hinter der Weigerung, die nazistische Kontinuität in Sprache oder Gesellschaft anzuerkennen, steht ein Selbstbild, das um jeden Preis aufrechterhalten wird. **Sein Credo lautet: Die Deutschen sind anders geworden. Nun ist das natürlich richtig. Einerseits. Das heutige Deutschland hat mit dem Deutschland der Nazizeit sehr wenig zu tun. Aber es ist auch falsch, wenn dieses Selbstbild eine Reflektion der Kontinuitäten verhindert, die sich wieder deutlicher in Sprache und Politik zeigen.** Aus dieser Perspektive ist das (neo-)völkische Denken der Ausdruck einer politischen Frustration, nicht eines unbewältigten Potentials. Man interpretiert also Nationalsozialismus und Antisemitismus und so, als wären beide *vergangen* – oder zumindest nicht mehr

ein Problem der *deutschen* Gesellschaft. Vergangenheitsbewältigung eben.

Auch in Reaktion auf diese Verweigerung von Kontinuität habe ich meine künstlerische Arbeit unter das Schlagwort Gegenwartsbewältigung gestellt, ein Begriff, den ich vom Berliner Klezmer-Musiker Daniel Kahn adoptiert habe. Eine *Poetik der Gegenwartsbewältigung*, die ich an anderer Stelle auch als *paranoische Poetik* bezeichnet habe, bedeutet, die deutsche Sprache als etwas zu verstehen, das auch heute noch von der Gewaltgeschichte dieses Landes geprägt ist. Dazu eine weitere Passage aus dem Zyklus „Von der Wiederkehr“:

was es bräuchte, wäre ausreichend
autorität, „liebe“ zu sagen. ja, liebe!
denken wir an deutschland, mär-
kischer sand, denken an die heide
oder gusseisen, summen: der mond
ist aufgegangen, die goldnen stern-
lein prangen, am himmel hell und
klar. sterne sind gelb und haben
sechs ecken, VERDAMMT, sterne
sind entfernte wolken und bestehen
aus: gas, VERDAMMT
(*Jubeljahre*, S. 59–60)

Haben Sie den Verweis auf *Der König der Löwen* bemerkt? Im Film geht die Szene so: Das Erdmännchen Timon und das Warzenschwein Pumba liegen auf dem Rücken, neben



ihnen der flüchtige Königssohn und Löwe Simba. Alle drei sprechen über den Ursprung der Sterne. Timon meint, es wären Glühwürmchen, Pumba meint, es wären Kugeln aus Gas, die in Milliarden Kilometern Entfernung verglühen. Daraufhin antwortet Timon: Pumba, bei dir besteht alles aus Gas. Diesen Ausspruch Timons habe ich dem Gedichtzyklus vorangestellt, aus dem auch das obige Zitat stammt. Das unterstreicht einen weiteren Aspekt, der bei der künstlerischen Behandlung sedimentierter Gewalt nicht

aus dem Blick geraten sollte: der Humor, den ich als eine Form der Selbstermächtigung verstehe.

Der Rückgriff auf den Disney-Film *Der König der Löwen* ist aber auch ein Verweis auf das Archiv der Popkultur, das seit den späten Siebzigerjahren auch den Holocaust integriert hat: die Serie *Holocaust*, die Filme *Schindlers Liste*, *Der Pianist*, *Das Leben ist schön*. Die Reihe der Blockbuster mit Shoah-Bezug ließe sich beliebig fortsetzen. Eher nebenbei entstanden

dabei zugleich die ästhetischen Klischees der Judenvernichtung: die Geigen und die Koffer, die Züge, die Rampe und die Schwarz-Weiß-Fotos. Das ließe sich auch quantifizieren, man müsste nur zufällige Passant*innen nach den ersten Assoziationen zur Shoah fragen, die ihnen in den Kopf kommen. Das Ergebnis wäre ein Archiv des allgemein geteilten Wissens über die Judenvernichtung, das sich auch in Theaterstücken und Gedichten endlos wiederholt. Das mag nach einer Weile das Gefühl der Authentizität erzeugen. Dieses Gefühl ist trügerisch. Denn seine Quelle sind am Ende doch die Traumfabriken Hollywood und Babelsberg und nicht die Todesfabriken Auschwitz und Majdanek.

Aber die Aufnahme der Shoah in die Popkultur wirkt auch in Richtung ihrer jüdischen Protagonist*innen. Denn bis heute dominiert das deutsche Verbrechen die Perspektive, die man auf Juden und Jüdinnen in Deutschland hat. Juden, sind das nicht die, die wir umgebracht haben? Und hier rückt die Repräsentationserwartung an Juden und Jüdinnen in das Sichtfeld, die aus der Erinnerungsarbeit der Folgegeneration deutscher Täter*innen resultiert. Jude ist, wer zu Shoah, Antisemitismus und Israel etwas zu sagen hat. **Jüdischer Künstler ist, wessen Kunst sich**

mit diesen Dingen befasst. Jüdische Kunst ist authentische Kunst. Darin liegt nicht nur eine Festlegung der jüdischen, sondern auch eine Entlastung der nicht-jüdischen Kunst. Die Juden werden sich schon drum kümmern bedeutet eben auch: die Juden kümmern sich schon drum.

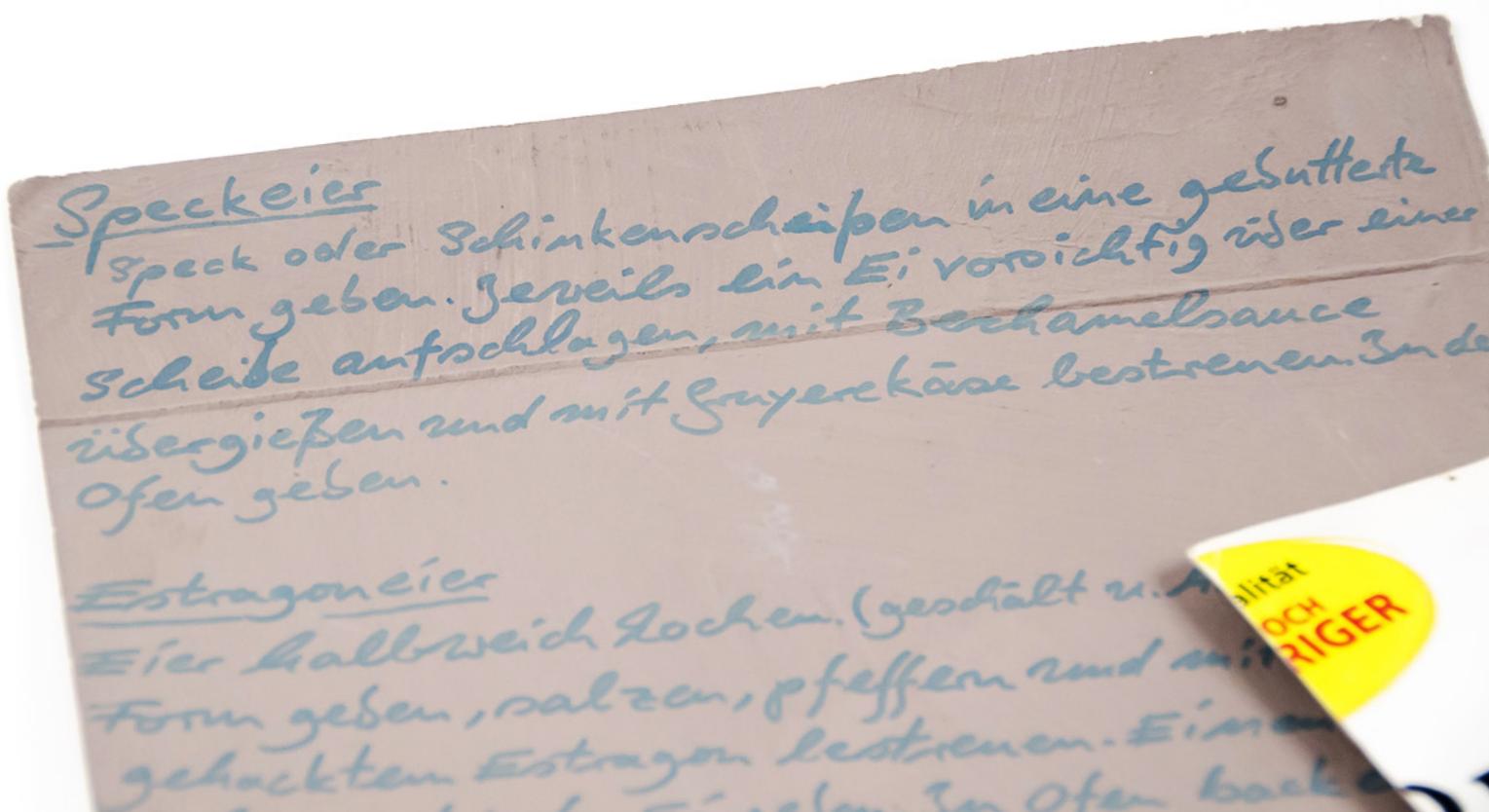
Und so kommt es, dass jüdische Künstler*innen nicht nur unter einem Druck stehen, sich mit bestimmten Themen zu befassen, sondern auch, dass die Rezeption ihrer Kunst aus diesen Erwartungen resultiert. Denn die jüdische Kunst erfüllt eine Funktion für die deutsche Erinnerungsarbeit. Dieses Problem stellte sich schon vor 70 Jahren, als Paul Celan begann, sich mit der Mutter- und Mördersprache zu befassen. Dabei bewahrte sich Celan trotz allem einen Optimismus, den ich bewundere und der mir an schlechten Tagen unerklärlich scheint. Dieser Optimismus zeigt sich in Gedichten wie *Todtnauberg*, das er nach einem Treffen mit Martin Heidegger verfasste. Optimistisch ist auch die Meridian-Rede, die Celan anlässlich der Verleihung des Bucharpreises 1960 hielt. Darin heißt es: „Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu“.⁶

Als Dichter bin ich weniger optimistisch. Dichtung ist für mich kein Instrument, mit dem sich ein utopischer Raum entwerfen ließe. Ich glaube auch nicht, dass es die Aufgabe meiner Dichtung ist, meine Leser*innen oder sonst etwas zu heilen. Mich interessiert die deutsche Sprache als Symptom einer traumatischen Gegenwart. Im Gegensatz zur Arbeit eines Psychoanalytikers oder einer Ärztin geht es mir also um eine Reflektion von Welt- und Selbstwahrnehmung. Um eine angemessene Beschreibung der Krankheit, eine lyrische Anamnese. Mögen andere heilen.

Ich stelle mir vor, Celan und ich sitzen an einem Tisch und trinken etwas, er einen Wein, ich ein Bier. Dann würde ich ihm das Konzept des „tragischen Optimismus“ vorschlagen, was das ich von Umberto Eco gelernt habe und das er wie folgt beschreibt: „Man weiß, die Welt ist beschissen, *a tale told by an idiot full of sound and fury* [...], aber man macht trotzdem weiter“⁷. Darauf könnten wir uns einigen.

Vom Autor erscheint im August 2018 das Sachbuch „Desintegriert Euch!“ im Carl Hanser Verlag.

⁷ <http://www.zeit.de/2015/39/umberto-eco-italien-nullnummer/komplettansicht>



Zu den Objekten im Projekt Widerständige_Beziehungen

von Todosch Schlopsnies

Spätestens seit meinem Bildhauereistudium interessieren mich die Dinge, die Welt, die uns umgibt. Die Untersuchung unserer Wirklichkeit zeigt insbesondere das Geflecht von Vorstellungen und Bedeutungen, die von unseren vielfältigen Beziehungen zu "Welt" berichten. Die Materialität spielt dabei eine eher untergeordnete Rolle; alle Aspekte unseres sog. "biografischen Bezugs" scheinen immer wichtiger zu werden und laden den Gegenstand unseres Interesses regelrecht auf mit Gefühlen und "Bedeutungen". Das hat Tradition: Alle Arten von Glücksbringern, Amuletten, Talismanen, aber auch Reiseandenken, Jagdtrophäen und Pokale fungieren als Repräsentanten unserer (und anderer) Gefühle und ergeben somit einen Teil einer "Stimmung" (Heinz Bude: "Das Gefühl der Welt – Stimmungen", Hanser Verlag), die unsere Gesellschaft begleitet. Wiederum spielen die Materialien der Objekte eine untergeordnete Rolle: So ist der bewusst *povere*, aber vielleicht entbehrensreich gewonnene Hintergrund eines Gegenstandes wertvoller, als das unpersönliche Schmuckstück aus Gold und edlen Steinen ...

In diesem Zusammenhang sehe ich auch die Objekte für das Projekt Widerständige_Beziehungen, die in Antwort auf die in der Gedenkstätte erhaltenen Geschenke entstanden sind: Ein wesentlicher Aspekt ist die "Widmung" der Geschenke, die in der Lage ist, aus einem "Zivilisationsrest" ein Liebesgeschenk zu machen. Die Eigenwilligkeit der Wahl hat zudem einen widerständigen und subversiven Charakter, nämlich durch den Ausdruck einer liebevollen Beziehung, Abfall zu etwas "Wertvollem" heraufzutransformieren. Ein weiterer Aspekt dieses "Transformationsmotors" ist die Mühe, die man auf die Herstellung verwendet hat, im Sinne eines Synonyms der Innigkeit des eingebrachten Gefühls! Die Möglichkeit eines ganz anderen Zugriffs auf "Welt", die sich durch den Eigensinn eines handgemachten oder modifizierten Objekts ergibt, zeigt tatsächlich in Richtung eines Freiraumes von Selbstbestimmung, die sich einer Unterdrückung (der eigenen Gefühle) entzieht.



Welchen Beitrag kann Kunst für Quelleninterpretation und Erinnerungsarbeit leisten? Welche Zugänge und Chancen bieten Methoden kultureller Bildung in der Bearbeitung des Nationalsozialismus? Diese Broschüre spiegelt drei unterschiedliche Ansatzpunkte und Aspekte der Auseinandersetzung mit Spuren/Zeugnissen des Nationalsozialismus in Kunst und kultureller Bildung: Das Projekt Widerständige_Beziehungen geht aus von Geschenken, die sich im Konzentrationslager Ravensbrück inhaftierte Frauen gegenseitig gemacht haben. Das zum EXIL e. V. in Eberswalde gehörende Kanalthheater arbeitet partizipativ zu lokalen Themen. Ausgangspunkt aller Projekte ist ein vom EXIL e. V. betriebener Erinnerungsort in einem ehemaligen Außenlager des Konzentrationslagers Ravensbrück. Max Czolleks Text setzt sich mit Spuren des Nationalsozialismus in der deutschen Sprache und dem Umgang mit ihren Echos in seiner Lyrik auseinander.

Die Broschüre ist innerhalb des Projekts Widerständige_Beziehungen des Instituts für Neue Soziale Plastik e. V. entstanden.

Gefördert von: