



Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit

Künstlerische Zeugnisse
von Krieg und Repression

Eine Kooperation von

Brücke
Museum

&

Schinkel
Pavillon

Bussardsteig 9
14195 Berlin

Mittwoch-Montag:
11-17 Uhr
Jeden 3. Donnerstag
im Monat: 11-20 Uhr

www.bruecke-museum.de

Oberwallstraße 32
10117 Berlin

Donnerstag-Freitag:
14-19 Uhr
Samstag-Sonntag:
11-19 Uhr

www.schinkelpavillon.de

Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit

**Künstlerische Zeugnisse
von Krieg und Repression**

14.09.2023 – 07.01.2024

Lawrence Abu Hamdan
Etel Adnan
Dora Bromberger
Leo Breuer
Isaac Chong Wai
Simone Fattal
Forensic Architecture
Parastou Forouhar
Lea Grundig
Erich Heckel
Hannah Höch
Eric Isenburger
Dana Kavelina

Ernst Ludwig Kirchner
Käthe Kollwitz
Otto Mueller
Elfriede Lohse-Wächtler
Maria Luiko
Kateryna Lysovenko
Felix Nussbaum
Karl Schmidt-Rottluff
Johanna Schütz-Wolff
Sung Tieu
Nora Turato
Oscar Zügel

- (A) Einleitung
- (B) Das Erbe der Moderne.
Von der *Neuen Abteilung*
zum Schinkel Pavillon
- (C) Das Brücke-Museum
- (D) Angriff auf die Moderne:
Die NS-Kampagne „Entartete Kunst“
und die *Brücke*
- (E) Schweigen, Lücken und
Fragmente, oder Anmerkungen
zur Poetik des Zeugnisses.
Ein einführender Essay
von Katya Inozemtseva

- ① Lawrence Abu Hamdan
- ② Etel Adnan
- ③ Leo Breuer
- ④ Dora Bromberger
- ⑤ Isaac Chong Wai
- ⑥ Simone Fattal
- ⑦ Forensic Architecture
- ⑧ Parastou Forouhar
- ⑨ Lea Grundig
- ⑩ Hannah Höch
- ⑪ Eric Isenburger
- ⑫ Dana Kavelina
- ⑬ Käthe Kollwitz
- ⑭ Elfriede Lohse-Wächtler
- ⑮ Maria Luiko
- ⑯ Kateryna Lysovenko
- ⑰ Felix Nussbaum
- ⑱ Johanna Schütz-Wolff
- ⑲ Sung Tieu
- ⑳ Nora Turato
- ㉑ Oscar Zügel

Einleitung

Die Ausstellung *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Künstlerische Zeugnisse von Krieg und Repression* zeigt historische und zeitgenössische Positionen, die staatliche Gewalt und Unterdrückung thematisieren. Ausgangspunkt dieses Kooperationsprojekts von Brücke-Museum und Schinkel Pavillon ist die komplex verbundene Geschichte der beiden Institutionen.

Der Schinkel Pavillon befindet sich im Gebäudeensemble des Kronprinzenpalais. Dieser beherbergte die 1919 gegründete *Neue Abteilung* der Nationalgalerie. Sie war eine der weltweit ersten öffentlichen Sammlungen für Kunst der Gegenwart. In der dortigen *Galerie der Lebenden* wurden die Arbeiten der Künstlergruppe *Brücke* museal präsentiert. Im Zuge der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde die Abteilung geschlossen, zahlreiche Kunstwerke beschlagnahmt und zum Teil sogar vernichtet. 30 Jahre nach der Schließung der *Neuen Abteilung* eröffnete 1967 das Brücke-Museum in West-Berlin. Es konzentriert sich auf jene von den Nationalsozialisten verfemten Expressionisten der *Brücke*.

Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit untersucht die Rolle von Kunstwerken

als Zeugnisse von Krieg und politischer Repression, damals wie heute. Der Titel der Ausstellung stammt von einem Episodenfilm von Alexander Kluge aus dem Jahr 1985. Darin werden Stellvertreter*innen verschiedener Generationen in ihrer Gegenwart mit den tragischen Ereignissen der Vergangenheit - in diesem Fall des Zweiten Weltkriegs - konfrontiert. Der russische Angriffskrieg gegen die Ukraine (seit 2014) verschafft der historischen Kunst aus den 1930er und 1940er Jahre auf ähnliche Weise eine unverhoffte Aktualität. Vorrangig lässt sie sich jetzt nicht mehr nur retrospektiv oder akademisch betrachten. Denn Übereinstimmungen zwischen dem Damals und dem Heute treten in Erscheinung. Das kuratorische Konzept der Ausstellung beruht in dieser Hinsicht auf einer grundlegenden Hinterfragung der Linearität von Zeit.

Dieses Booklet enthält Informationen zu den ausgestellten Werken und Künstler*innen für beide Berliner Standorte. Orientierung bietet die Nummerierung im Ausstellungsraum. Angaben zu sieben historischen Kunstwerken aus der Sammlung des Brücke-Museums, die 1937 aus deutschen Museen entfernt wurden und in dieser Ausstellung präsentiert werden, sind im Kapitel *Angriff auf die Moderne: Die NS-Kampagne „Entartete Kunst“ und die Brücke* zu finden.

Die Ausstellung ist kuratiert von Katya Inozemtseva.

Das Erbe der Moderne. Von der *Neuen Abteilung* zum Schinkel Pavillon

Mit dem Ende des Deutschen Kaiserreichs und der Abdankung Wilhelms II. am 9. November 1918 wurde die ursprüngliche Nutzung des Kronprinzenpalais obsolet. Statt als Residenz für die preußischen Thronfolger von 1773-1918 diente der 1811 von Karl Friedrich Schinkel umgebaute Palast nun der Nationalgalerie als Ausstellungshaus. Ludwig Justi, der damalige Direktor, begründete hier 1919 mit der *Neuen Abteilung* die weltweit erste Sammlung für avantgardistische Gegenwartskunst, die zum Vorbild für das New Yorker Museum of Modern Art wurde.

Drei Jahre nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde die *Neue Abteilung* am 30. Oktober 1936 geschlossen, da moderne Kunst, die nicht der Kunstauffassung der NSDAP entsprach, generell verboten wurde. Dies ging einher mit zahlreichen Berufsverboten für Künstler*innen und der Herabsetzung ihrer Kunst, etwa durch die Aktion „Entartete Kunst“. Die letzten im Palais verwaisten Kunstwerke wurden zusammen mit den Beständen der Nationalgalerie 1941 zum Schutz vor Bombenangriffen in Bunker ausgelagert. Am 18. März 1945 wurde das Kronprinzenpalais durch einen Bombenangriff bis auf die Grundmauern zerstört.

1968 wurde der Bauhaus-Schüler und Architekt Richard Paulik mit dem Wiederaufbau des Kronprinzenpalais als Gäste- und Repräsentationsbau der DDR im spätklassizistischen Stil beauftragt. Im Garten des Palais entstand 1969 der sogenannte *Schinkel Turm* als Abschluss des Gebäudeensembles, in dessen Erdgeschoss sich bis in die 1990er Jahre die griechische Taverne *Schinkel Klaus* befand. Die beiden Obergeschosse wurden für repräsentative Zwecke - wie etwa von dem DDR-Politiker Erich Honecker ausgerichteten Cocktailpartys - genutzt. Nach der Wende stand das Gebäude fast 20 Jahre leer, ehe mit dem Schinkel Pavillon e.V. 2007 ein neuer Ausstellungsort ins Leben gerufen wurde. Er schließt an die bisweilen in Vergessenheit geratene Tradition des Ortes an, zeitgenössische Kunst zu präsentieren.

Der Schinkel Pavillon versteht sich als Plattform zur Förderung zeitgenössischer Kunst. Seit 2016 um das Untergeschoss als Ausstellungsfläche erweitert, ermöglicht der Kunstverein Freiraum zur Präsentation und Weiterentwicklung progressiver sowie im aktuellen Kunstdiskurs bedeutender Arbeiten und bewahrt zugleich ein wichtiges DDR-Baudenkmal für die Öffentlichkeit. Der Schinkel Pavillon ist in seiner Kombination aus exzentrischer Ausstellungsarchitektur und anspruchsvollem internationalen Künstler*innen-Programm einzigartig.

Das Brücke-Museum

Die Künstlergruppe *Brücke*, der das Brücke-Museum gewidmet ist, gründete sich 1905 in Dresden. Ihr Ziel war es, gemeinsam die Kunst zu revolutionieren und eine neue künstlerische Avantgarde zu schaffen. Acht Jahre lang währte die Gemeinschaft, bis sie sich 1913 in Berlin auflöste. Zu ihr gehörten im Laufe der Jahre unter anderem Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Mueller. Heute gelten die Künstler der *Brücke* als Expressionisten der ersten Stunde. Während des Nationalsozialismus wurde die Kunst der *Brücke*, wie die vieler ihrer Zeitgenoss*innen, stark herabgesetzt, zum Teil sogar zerstört. Einige der Künstler erhielten Berufsverbot.

Das Brücke-Museum wurde 1967 am Rande des Grunewalds eröffnet. Initiiert wurde es von dem Gruppenmitglied Karl Schmidt-Rottluff. Er versprach dem Land Berlin eine Schenkung seiner Sammlung, mit dem Wunsch, ein Museum für die expressionistische Künstlergruppe zu errichten. Vier Jahre später eröffnete das Brücke-Museum in einem modernen Flachbau von Werner Düttmann. Das Haus in West-Berlin wurde als Teil eines demokratischen Neuanfangs gefeiert.

Als Museum, das von einem Künstler initiiert wurde, sucht das Brücke-Museum heute den Dialog

mit zeitgenössischer Kunst. Eine multiperspektivische Sicht auf die Sammlung unter Einbezug bisher vernachlässigter Narrationen steht dabei im Vordergrund der inhaltlichen Arbeit. Das Brücke-Museum erarbeitet aktuelle und kritische Sichtweisen auf die Sammlung durch ein gesellschaftlich relevantes Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm, ebenso wie durch Kooperationen mit Forschungsinstitutionen, Bildungs- und Sozialeinrichtungen und anderen Ausstellungshäusern, wie in diesem Fall erstmalig mit dem Schinkel Pavillon.

Lisa Marei Schmidt

Angriff auf die Moderne: Die NS-Kampagne „Entartete Kunst“ und die *Brücke*

Schinkel
Pavillon

Karl Schmidt-Rottluff
Römisches Stilleben, 1930

Öl auf Leinwand, 87 x 101 cm

Brücke-
Museum

Erich Heckel
Drei Frauen vor roter Uferwand, 1921

Öl auf Leinwand, 96 x 83 cm

Brücke-
Museum

Ernst Ludwig Kirchner
Artistin, 1910

Öl auf Leinwand, 100 x 76 cm

Sich kämmender Akt, 1913

Öl auf Leinwand, 125 x 90 cm

Selbstbildnis, 1914

Öl auf Leinwand, 65 x 47 cm

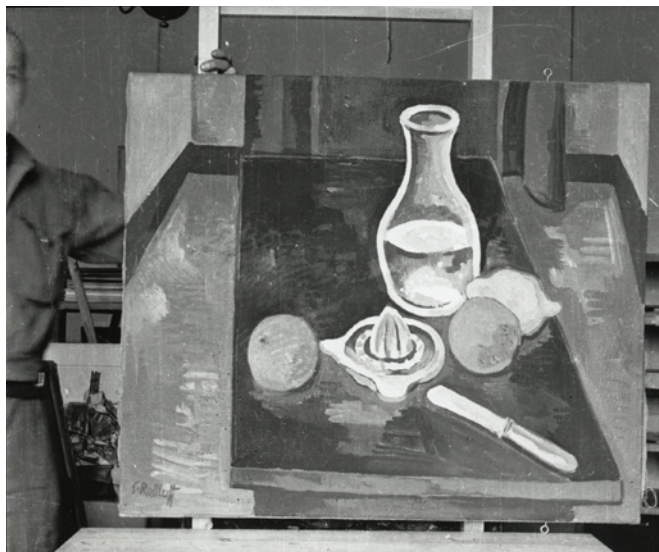
Im Cafégarten, 1914

Öl auf Leinwand, 70,5 x 75 cm

Brücke-
Museum

Otto Mueller
Drei Akte in Landschaft, um 1919

Leimfarbe auf Rupfen, 119,5 x 88,5 cm



↖ Schmidt-Rottluffs *Römisches Stilleben*
im Obergeschoss des Berliner Kronprinzenpalais
neben weiteren fünf Gemälden des Künstlers
sowie zwei Werken Kirchner's, um 1933.

← Schmidt-Rottluffs *Römisches Stilleben*
in der Ausstellung *Entartete Kunst* in München,
Juli bis November 1937.

↑ Schmidt-Rottluffs *Römisches Stilleben* im Depot
„entarteter Kunst“ im Schloss Schönhausen, Berlin.

Fotos: Zentralarchiv, SMB

Im Sommer 1937 begann in Deutschland ein beispielloser Akt der Bilderstürmerei. Auf Erlass des Reichskanzlers Adolf Hitler ordnete Propagandaminister Joseph Goebbels in zwei aufeinanderfolgenden Maßnahmen die Räumung und Beschlagnahme moderner Kunst aus deutschen Museen an. Vier Jahre nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten Ende Januar 1933 war die „Gleichschaltung“ auf der politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Ebene nahezu abgeschlossen und Hitlers Popularität auf dem Höhepunkt. Aus dieser gesicherten Position heraus erfolgte die Zerschlagung der öffentlichen Sammlungen moderner Kunst. Eine von der Reichskammer der bildenden Künste zusammengestellte Kommission reiste zu mehr als 100 Museen und beschlagnahmte dort - im Auftrag des Deutschen Reichs - rund 21.000 Kunstwerke als sogenannte „Verfallskunst“. In der Folge verschwand die Moderne bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges nahezu vollständig aus öffentlichen Institutionen. Bis heute haben sich viele Sammlungen von dem Bildersturm nicht erholt.

Die *Brücke*-Künstler und die Kampagne „Entartete Kunst“

Obwohl die wiederholt geäußerten Ressentiments gegen die moderne Kunst den ehemaligen *Brücke*-Künstlern nicht unbekannt waren, kam

die Eröffnung der Ausstellung *Entartete Kunst* am 19. Juli 1937 für sie unerwartet. Die reichsweite und öffentliche Diffamierung ihrer Werke in München besaß eine andere Tragweite als die bisherigen regional organisierten „Schandausstellungen“. Über die hastig zusammengestellte Ausstellung war den Künstlern im Vorfeld wohl nichts bekannt gewesen. Dabei waren sie in München mit zahlreichen Werken vertreten, unter anderem wurden von Heckel acht Gemälde, von Kirchner 24, von Mueller 15, von Nolde 33, von Pechstein sechs und von Schmidt-Rottluff 20 Gemälde gezeigt. Nach dem Auftakt in München war die Wanderausstellung in Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Salzburg und anderen Städten zu sehen.

Die Nazis diffamierten ihre Kunst als „entartet“, weil sie mit den weltoffenen Tendenzen der ehemaligen Weimarer Republik in Verbindung gebracht wurde und angeblich dem „deutschen“ Wesen widersprach. Beispielsweise wurden die formale Inspiration (oder Aneignung), die die *Brücke*-Künstler von der „afrikanischen“ und „ozeanischen“ Kunst bezogen, und die aktive Beteiligung jüdischer Sammler*innen und Unterstützer*innen der Bewegung als Argumente zur Erklärung des „anti-deutschen“ Charakters der Kunst herangezogen.

An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass es viele Künstler*innen gab, die von den Nationalsozialisten gewaltsam verfolgt wurden:
→Dora Bromberger, →Maria Luiko, →Elfriede

Lohse-Wächtler oder → Felix Nussbaum wurden in Konzentrationslagern ermordet. Zahlreiche Sammler*innen und Förder*innen der *Brücke* wurden ins Exil gezwungen, weil sie aufgrund der „Nürnberger Rassengesetze“ als jüdisch galten. Die Verfemung des Expressionismus und die Lebenssituationen der *Brücke*-Künstler müssen vor dem Hintergrund dieser rassistisch und politisch motivierten Verfolgungen differenziert betrachtet werden.

Im Brücke-Museum befinden sich heute neun Gemälde, die im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ aus deutschen Sammlungen entfernt wurden. Besonders relevant im Kontext dieser Ausstellung ist die Werkbiografie von Karl Schmidt-Rottluffs *Römisches Stilleben*. Es entstand 1930 während eines Studienaufenthalts in Rom. 1932 wurde es als herausragendes Werk der Moderne für den deutschen Staat angekauft, an die die Nationalgalerie überwiesen und im Kronprinzenpalais in der *Galerie der Lebenden* ausgestellt. Fünf Jahre später, 1937 entfernten die Nationalsozialisten das Werk aus dem Museum und es wurde auf mehreren Stationen der Ausstellung *Entartete Kunst* verfemt. 1973 wurde es vom Land Berlin für das Brücke-Museum erworben, auch in dem Gedanken, die bedeutenden öffentlichen Kunstsammlungen der Weimarer Republik wiederherzustellen.

Schweigen, Lücken und Fragmente, oder Anmerkungen zur Poetik des Zeugnisses

Ein einführender Essay von Katya Inozemtseva

Der Titel der Ausstellung ist Alexander Kluges Film *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985) entliehen. Die kaleidoskopisch angelegte Erzählung verbindet die Geschichten dreier Personen. Ihre Existenzen basieren auf dem fragilen Fundament der Erinnerungen an die tragischen Ereignisse im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg. Diese Erinnerungen haben physische Qualitäten und ihre Aktivität lässt sich nicht allein auf kognitive Prozesse reduzieren. Durch die Mechanismen des Erinnerens und des Erkennens werden die Erlebnisse jener Personen, die diese schreckliche Zeit miterlebt und bezeugt haben, für die Protagonist*innen wieder lebendig. Die Erinnerungen nehmen eine körperliche Gestalt an. Der von Russland entfesselte Krieg gegen die Ukraine, der 2014 mit der Annexion der Krim und der Besetzung des Donbass begann und am 24. Februar 2022 mit einer umfassenden Invasion weiterging, wurde für das heutige Europa zu einem ähnlichen Moment. Es wurde möglich, die Vergangenheit buchstäblich zu materialisieren -

eine Erfahrung, von der auch Primo Levi¹, Peter Weiss² oder Jean Améry³ sprachen. Mit den Worten von Améry: „Ich baumele noch immer, zweiundzwanzig Jahre danach, an ausgerenkten Armen über dem Boden.“

Die in diesem Projekt versammelten Künstler*innen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind von einer „Unsichtbarkeit“ geprägt. Einem Relikt, das ihrer Zeit geschuldet ist und zu einer treibenden Kraft für viele Forschungs- und Ausstellungsprojekte geworden ist. Hinter fast jedem Regime mangelnder Sichtbarkeit und Repräsentation künstlerischer Phänomene verbergen sich schmerzhaft soziale Mechanismen, die Frauen* und sogenannte Minderheiten von normativen Praktiken und Gemeinschaften ausschließen. In unserem Fall haben wir es mit der Realität von Verfolgung und physischer Auslöschung zu tun: →Felix Nussbaum, der zunächst untertauchte,

1 Primo Levi (1919-87), italienischer Schriftsteller, Chemiker, Mitglied der Partisanenbewegung und Auschwitz-Überlebender. Einer der Begründer der sogenannten „Literatur der Zeugenschaft“ über die Verbrechen der Nazis.

2 Peter Weiss (1916-82), deutsch schwedischer Schriftsteller, Künstler und Filmemacher, der sein Berufsleben der Problematik des Erlebens und Überlebens der Shoah widmete.

3 Jean Améry (1912-78), Pseudonym des österreichischen Schriftstellers und Journalisten Hans Mayer. Von der Gestapo verhaftet, überlebte er das Konzentrationslager und wurde 1945 von der britischen Armee aus Bergen-Belsen befreit. Im Jahr 1966 erschien sein wichtigstes Buch *Jenseits von Schuld und Sühne*, das dem Verständnis der Shoah gewidmet ist.

gefasst wurde und 1944 zusammen mit seiner Frau in Auschwitz-Birkenau ermordet wurde; →Johanna Schütz-Wolff, die durch die Aktivitäten ihres Mannes gezwungen wurde, sich in einem abgelegenen Dorf zu verstecken und aus Angst vor den drohenden Konsequenzen die meisten ihrer Textilarbeiten zerstörte; →Elfriede Lohse-Wächtler, die als psychisch krank diagnostiziert im Rahmen des NS-Programms „Aktion T4“ zwangssterilisiert und in einer Klinik ermordet wurde. Darüber hinaus wurden viele Künstler*innen in Internierungslagern gefangen gehalten (z.B. →Leo Breuer). Trotz des programmatischen Interesses der Nachkriegszeit an der Moderne und insbesondere am Expressionismus, wurden viele der in dieser Ausstellung gezeigten Künstler*innen zu Vertreter*innen einer kollektiven Vorstellung der Opfer des Nationalsozialismus. Ihre individuellen Geschichten verschmelzen zu einer einzigen Erzählung und ihre Praxen werden unweigerlich durch die vorgefasste Linse des Leidens, der Entbehrungen und des Schreckens dessen interpretiert, was um sie herum geschah. Inzwischen scheint es, dass der differenzierte Blick auf sie, die Rechtfertigung von „Präzision und Verantwortung“, für die W.G. Sebald in *Luftkrieg und Literatur* (1999) plädiert, die Eliminierung aller konventionellen Konstruktionen und selbstverständlichen Annahmen, ein anderes und komplexeres Bild der künstlerischen Tätigkeiten im Deutschland der 1930er und 1940er Jahre rekonstruieren kann.

Den Moment, in dem die Kunstproduktion selbst in Frage gestellt wird, erleben die Künstler*innen als ein Ende des Denkbaren (der berühmte Aufsatz Theodor Adornos⁴ liegt noch in weiter Ferne; im Deutschland der 1930er Jahre verhängt das Propagandaministerium massenhaft Berufs- und Ausstellungsverbote, Verhaftungen und Ermordungen sind an der Tagesordnung).

Als Zeugnisse einer anderen Ordnung gewinnen die Werke deutscher Künstler*innen der 1930er und 1940er Jahre wieder an Kraft und Dringlichkeit für diejenigen, die den Krieg und seine Härten erlebt haben oder in diesem Augenblick erleben. Die Ausstellung zielt nicht darauf ab, eine Typologie von Zeugnissen zu konstruieren, indem Erfahrungen kategorisiert werden. Vielmehr soll sie einen nichtlinearen Raum des Austauschs zwischen modernen und zeitgenössischen Künstler*innen, zwischen Geschehnissen und Erinnerung schaffen. Sie laufen an einem bestimmten Punkt zusammen und durchbrechen - im Sinne von Alexander Kluge - die Linearität und Beständigkeit von Zeit. Die Vergangenheit wird zur Gegenwart - und umgekehrt -, um die Zukunft zu projizieren.

Das Moment der Zeug*innenschaft ist dabei zu einem der wichtigsten Prinzipien innerhalb des

4 „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ ist eine Aussage von Theodor W. Adorno aus seinem Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft*, verfasst 1949, veröffentlicht 1951.

Ausstellungsprojekts geworden und soll in seiner ganzen Bandbreite dargestellt werden. Von Kunstwerken, die im wahrsten Sinne als Beweismittel im Gerichtssaal verwendet werden, etwa als Schuldbeweis, bis hin zu jenen Werken, die eindeutig eine Verschiebung von visuellen Systemen der Künstler*innen hin zu Figuration und Naturalismus aufzeigen, auch wenn sie zuvor Vertreter*innen der experimentellen Moderne waren.

→Lawrence Abu Hamdan (*1985) ist heute ein bedeutender Künstler in der Konzeptualisierung von Kunst als Zeugnis. 2012 schuf er die Soundarbeit *The Freedom of Speech Itself*. Diese Audioaufnahme wurde 2013 einem britischen Asylgericht als Beweismittel vorgelegt. Der Künstler selbst wurde daraufhin vor Gericht geladen, um zu erläutern, was er über die Funktionsweise und Anwendung von LADO⁵ gelernt hatte, und um über den Fall des Asylsuchenden Mohammad Barakat zu sprechen, den er während der Arbeit an seinem Projekt kennengelernt hatte. Barakat, der sich als Palästinenser zu erkennen gab, wurde das Asyl verweigert, weil das LADO-System während eines 12-minütigen Telefongesprächs mit dem Antragsteller allein aufgrund seiner Sprach- und Aussprachemuster feststellte, dass er nordafrikanischer Herkunft war. Die Aussage von Abu Hamdan vor

5 Language Assessment for the Determination of Origin, Sprachanalyse zur Herkunftsbestimmung.

Gericht beweist das Scheitern einer solchen Analysetechnologie, die die Identität einer Person allein auf der Grundlage einer (linguistischen) Sprachanalyse bestimmt. Denn es beruht darauf, dass die Verteilung der Akzente den festgelegten nationalen Grenzen entsprechen soll, welche tatsächlich äußerst spekulativ und fließend sind.

Auch die ukrainische Künstlerin → Dana Kavelina (*1995) beschäftigt sich in einer neuen Arbeit mit der Beweisfähigkeit eines Kunstwerkes in einem Gerichtsverfahren. Ihr Projekt bezieht sich auf das Leben der Dichterin Zuzanna Ginczanka, einer der bedeutendsten Persönlichkeiten der polnischen Avantgarde. Sie reformierte die Sprache und ebnete der Dichtkunst von Frauen* den Weg. Ginczanka wurde 1917 in Kiew geboren und siedelte später nach Polen über. Ihre Muttersprache war Russisch, aber das selbst angeeignete Polnisch wurde die Sprache ihrer Poesie. In den ersten Kriegsjahren lebte sie im ukrainischen Lemberg und verbarg ihre jüdische Herkunft, woraufhin sie von ihrer Nachbarin denunziert wurde. Daraufhin musste Ginczanka nach Krakau fliehen, wo sie von der Gestapo verhaftet und erschossen wurde. Kurz vor ihrem Tod schrieb Ginczanka eines ihrer bewegendsten Gedichte, *Non omnis moriar* (1942), in dem der Name der Denunziantin vorkommt. 1948 wurde diese verhaftet und der Denunziation angeklagt, wobei Ginczankas Gedicht als unwiderlegbarer Beweis vorgelegt wurde.

Die Logik des Dokuments, die Fixierung dessen, was um uns herum geschieht - Verhaftungen, Deportationen, Vertreibungen -, ist charakteristisch für Künstler*innen der 1930er Jahre wie → Maria Luiko, → Leo Breuer oder → Lea Grundig. Es ist, als hätten sie die Experimente der Moderne für sich annulliert, als verlange das Leben nicht mehr nach einer Neuerfindung der Form, sondern nach einer Dokumentation ihrer selbst, ihrer Lieben, ihrer Bekannten, deren Körper sich verändern, deren Gesichter verblassen. Diese Männer* und Frauen* sind aus dem gewohnten Kreislauf des Lebens herausgefallen. Nichts aus dem früheren Leben ist in der neuen Existenz von Nutzen. In diesem Sinne ist es kein Zufall, dass → Käthe Kollwitz in der Ausstellung vertreten ist, fängt sie doch das Elend des Krieges mit der ganzen Kraft der Empathie ein.

Das Kunstwerk als Dokument und das Dokument als Kunstwerk erweisen sich als Dreh- und Angelpunkt der Ausstellung. Seit 25 Jahren sammelt die deutsch-iranische Künstlerin → Parastou Forouhar (*1962) Dokumente im Zusammenhang mit der Ermordung ihrer Eltern durch den iranischen Geheimdienst. Die unzähligen offiziellen Anfragen, Antworten der Behörden und Presseauschnitte sind in ihrer Installation versammelt. Sie bringen uns der gesuchten Antwort nicht näher, nichts kann die Umstände aufklären. Diese Dokumente sind die Realität des andauernden

Verbrechens. Sie sind nicht als Beweismaterial gesammelt und man darf von ihnen keine Antworten erwarten: eine administrative Chronik, in der die Wahrheit und die Tatsache des Geschehens vielmehr selbst verloren gehen.

Für die moderne Welt scheint es einfacher, sich von der Abwesenheit eines Ereignisses und seiner fiktiven Mehrdeutigkeit zu überzeugen, als Beweise für begangene Verbrechen zu finden. In diesem Sinne bietet die Arbeit von →Forensic Architecture - dank einer neuen Haltung gegenüber dem Wesen des Dokuments selbst - eine sichtbare Grenze der Wahrheit. Durch den Einbezug von Big Data, den Einsatz von Satellitentechnik, die multidisziplinäre Forschung mit Expert*innen und die Integration von Zeug*innen zur Rekonstruktion bestimmter Situationen, gelingt es ihnen, die tatsächlichen Konturen von Ereignissen zu rekonstruieren. Und dann ertappt man sich bei dem Gedanken, dass z.B. die Skizzen von →Leo Breuer aus dem Internierungslager St. Cyprien eine ähnliche Wirkung haben - eine rekonstruierte Ich-Erzählung.

Gelegentlich nimmt diese Erzählung die Form einer Chiffre an, einer Art Kryptogramm. So etwa, wenn eine direkte Zeug*innenschaft oder ein Statement unmöglich ist. In diesem Zusammenhang ist das Buch *The Arab Apocalypse* von →Etel Adnan, das die Künstlerin nach dem Ausbruch des libanesischen Bürgerkriegs 1975

schrieb, kanonisch. Es handelt sich um einen Text mit eingefügten Piktogrammen, die verunsichern, das Geschriebene verkomplizieren und in etwas ganz anderes verwandeln: in ein eigenständiges Gebilde, ein fragiles Zeugnis des Grauens, das sich mit jeder Seite weiter aufbaut. Paradoxaerweise „verraten“ sich die Keramik-Skulpturen von → Simone Fattal, die sowohl im Brücke-Museum als auch im Schinkel Pavillon zu sehen sind, nicht selbst. Es sind fast abstrakte Volumina, die eher an Schutzhütten am Hang (*rifugio*) oder an einsame architektonische Fragmente erinnern. Reduziert oder aus der Erinnerung in eine abstrakte Form gebracht und bereit zur Neutralisierung. Gleichzeitig aber evozieren Titel und Form eine präzise Vorahnung des Schreckens der Zerstörung und des Abgrunds. Sie aktivieren die Angst, die mit der Erkenntnis der Folgen jeder Aggression verbunden ist. Die Keramiken werden so zum Modell eines für immer verlorenen Raums.

Als die russische Invasion in die Ukraine in vollem Umfang begann, schienen viele davon überzeugt zu sein, dass er nicht lange andauern würde. Die „zwei Wochen“-Formel wurde zur viralen Prognose. Jetzt sind fast zwei Jahre vergangen und der Krieg wütet weiter. Mit seiner Fortdauer, mit den täglichen Bombardierungen, den Toten und den verheerenden Zerstörungen verlieren wir das Gefühl für die Zeit. Sie stagniert, wird zähflüssig, und wir müssen uns viel mehr anstrengen, um

ihren Widerstand zu überwinden. Der Krieg definiert die Existenz; er ist nicht eine Requisite der Realität in einem konventionellen „Irgendwo da draußen“, sondern die Realität selbst. Die Arbeit des bereits erwähnten → Lawrence Abu Hamdan, *The Diary of a Sky*, handelt genau von dieser ewigen und unveräußerlichen Präsenz. Das Video beschäftigt sich mit dem Himmel über dem Libanon. Obwohl offiziell kein Krieg herrschte, wurde dieser Luftraum de facto zu einem Testgelände für israelische Militärflugzeuge. Als eingehende Studie des Klangraums erzeugen die Aussagen der Bewohner*innen nicht nur einen „Präsenzeffekt“, sondern lassen uns auch nicht mehr los - der Krieg ist noch lange nicht vorbei. Selbst das Geräusch dieser Flugzeuge lässt den Krieg weiter fortbestehen. Für diejenigen, die ihn einmal erlebt haben, gibt es keinen Unterschied mehr zwischen dem Lärm und der tatsächlichen Bombardierung. Das Geräusch ist das Zeichen für eine kommende Katastrophe. Der Krieg ist gegenwärtig.

Letztlich ist es unerheblich, wie lange der Krieg andauert, denn er setzt den normalen Lauf der Dinge außer Kraft. In dieser Zeitlosigkeit verändern sich der Mensch und die künstlerische Praxis. In der Ausstellung sind Werke aus den 1930er und frühen 1940er Jahren zu sehen, die auf den ersten Blick zu jeder Zeit entstanden sein könnten - zum Beispiel die Porträts von → Elfriede Lohse-Wächtler, oder ihre floralen Kompositionen

(Entwürfe für Postkarten). Überhaupt entpuppen sich florale Motive bei näherer Betrachtung als ein nicht ganz triviales Thema - man denke nur an die auf der *DOCUMENTA (13)* (2012) gezeigten Zeichnungen, eigentlich „Porträts“ von Äpfeln, von Korbinian Aigner, dem „Apfelpfarrer“. Aigner war Priester und Pomologe, der als Gegner der Nazis als Zwangsarbeiter nach Dachau deportiert wurde, wo er zwischen den Baracken Apfelbäume pflanzte. Nach seiner Zeit im Konzentrationslager zeichnete er verschiedene Apfelsorten, um so dem Schrecken des Krieges zu entkommen. Solche Phänomene werden nicht nur im Sinne des Eskapismus, sondern auch im Sinne von Serialität beschrieben - als ob die unerschöpfliche Zahl von Pflanzenarten die Unendlichkeit von Bildern bestimmt. Die Reduktion der künstlerischen Aufgabe auf Klarheit und Präzision des Bildes wirkt wie eine Art Anästhesie, ein vorübergehendes Erstarren im Moment, das das Überleben garantiert.

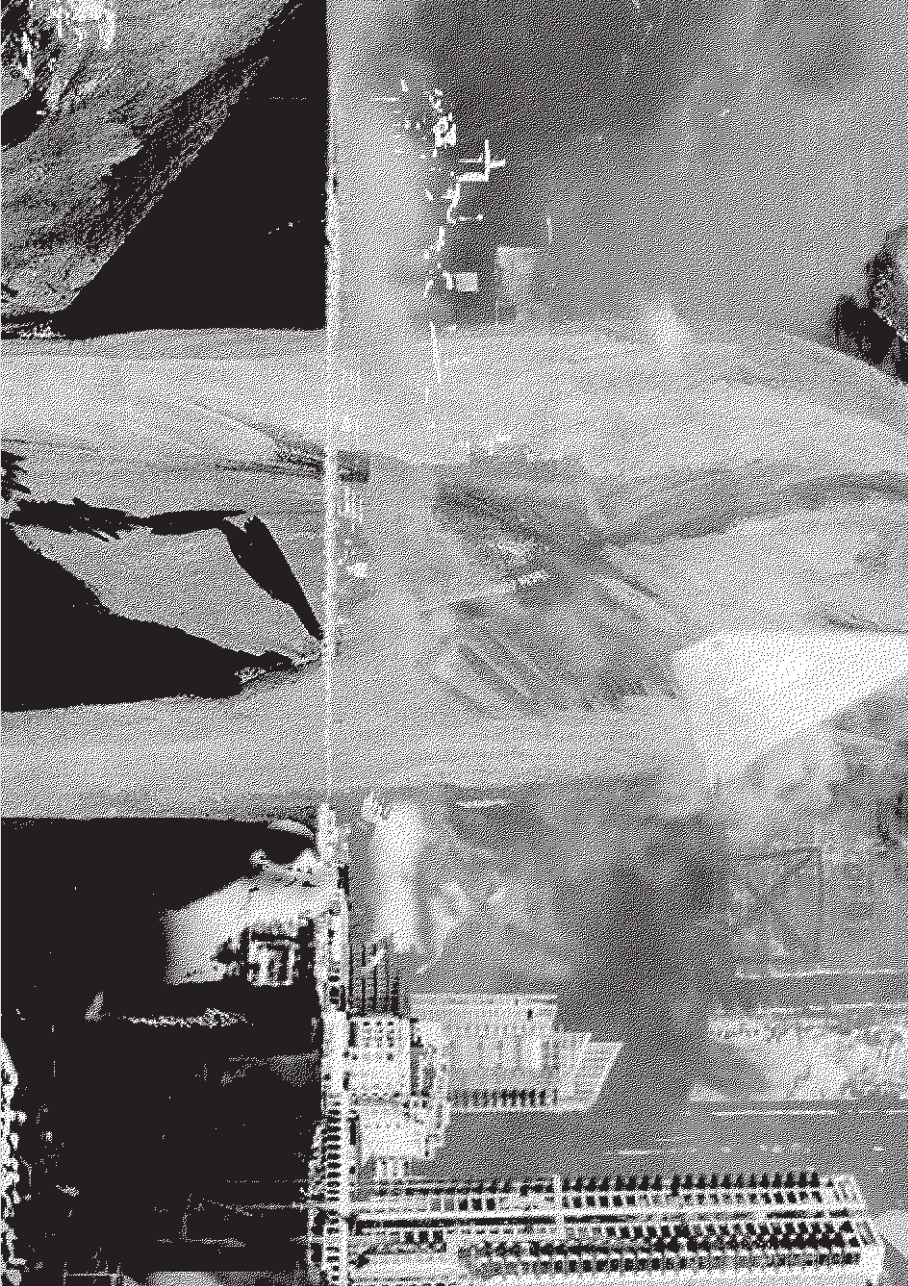
Die Abschaffung der Zeit, das Einfrieren vom Alltag während des Krieges, die Unmöglichkeit, Antworten auf etwas zu finden, das nicht einmal als Frage formuliert werden kann, führt viele Künstler*innen dazu, den Terror in den Bereich des Symbolischen und Allegorischen zu überführen. Viele von ihnen bedienen sich dabei eines Instrumentariums, das eher der religiösen Malerei oder der Archaisik angehört und nicht an ein modernistisches Programm gebunden ist. So ist das Spätwerk von

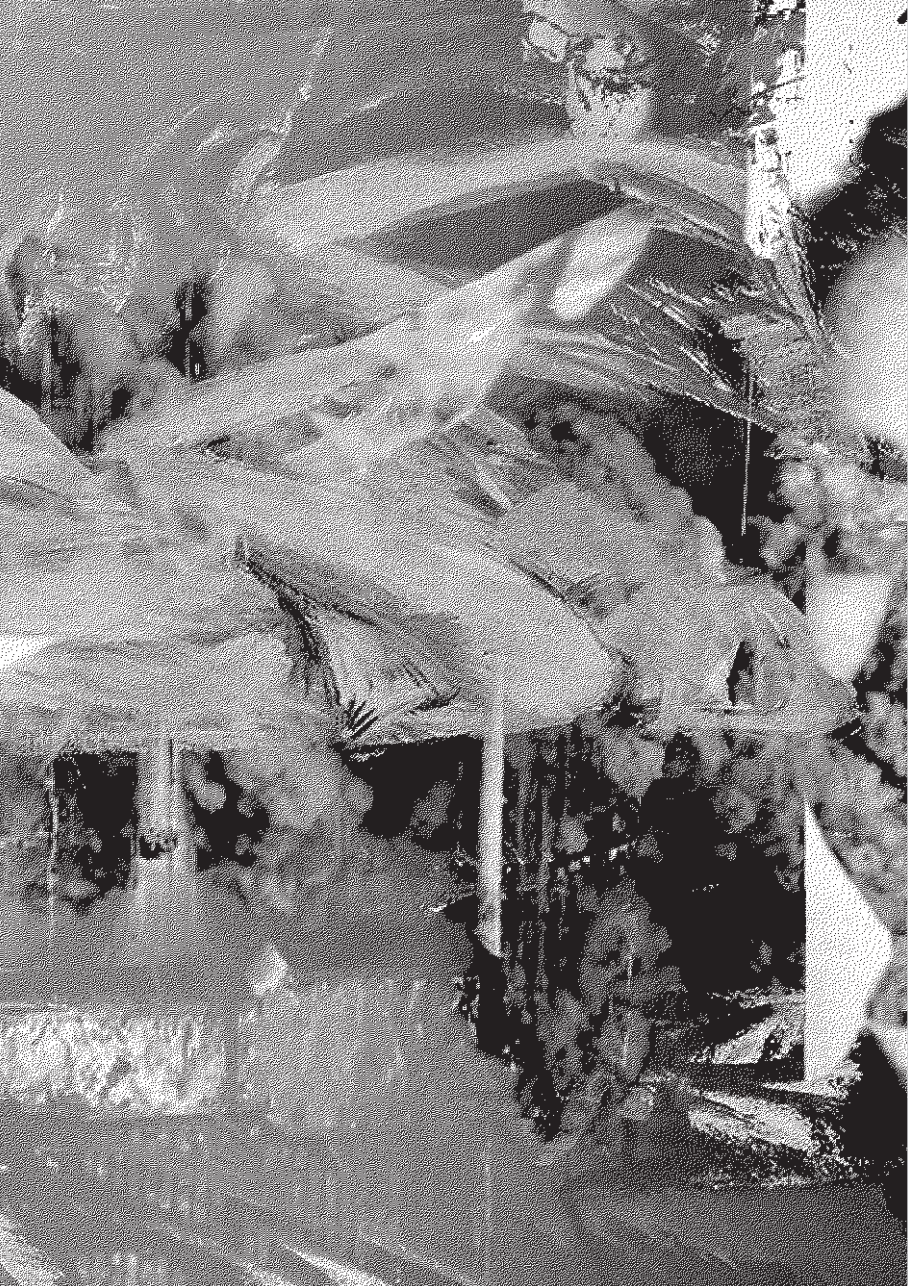
→Felix Nussbaum, der sich bis 1944 vor der Gestapo verstecken konnte, zunehmend von allegorischen Elementen durchdrungen. Die Räume, die - wenn sie denn überhaupt noch erkennbare Züge bestimmter Orte (z.B. Berlin) aufweisen - eher als theatralische, unheilvolle Kulissen wahrgenommen werden, sind extrem konditioniert. →Johanna Schütz-Wolff schafft monumentale Textilarbeiten, auf denen weibliche Figuren oder Mütter und Kinder vor einem schwarzen Hintergrund hervortreten. Sie gleichen in ihrer Statik ikonenhaften Gesichtern, was auf Schütz-Wolffs berufliche Tätigkeit für die Kirche während des Krieges zurückzuführen ist. Auch die zeitgenössische ukrainische Künstlerin →Kateryna Lysovenko (*1989) arbeitet in einem fremden Raum, der sich nicht vollständig in der Realität manifestiert. Es handelt sich eher um eine Traumlandschaft oder eine Vision. Ihre Figuren sind ebenso konventionell: Mutter, Kind, Held*in, Mischwesen. Ihre Arbeit untersucht dringliche politische Gesten und Botschaften, die sich jedoch in symbolische Handlungen verwandeln, in eine Verzauberung der Realität und der Menschen.

Das Projekt *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* ist aus der Dringlichkeit der Zeug*innenschaft, vom Ausgangspunkt des erlebten Schreckens zusammengestellt - gemäß Primo Levi das Recht anwendend, Zeugnis abzulegen. Es handelt sich weder um eine Anthologie noch um einen Katalog der Möglichkeiten - eine solche

Zusammenstellung wäre zur Unvollständigkeit verurteilt. Es geht darum, dass wir heute andere akustische oder sensorische Möglichkeiten in uns finden - wir hören, nehmen wahr und interagieren mit diesen Zeugnissen. Dies ist zum Beispiel das Thema zweier Neuproduktionen, von →Nora Turato und von →Isaac Chong Wai, über die Vermittlung der individuellen Stimme anstelle des „Summens der Geschichte“. Wir hören eine Rede, der es vielleicht an „Interpunktion oder Kohärenz der Handlung“ mangelt, aber ihre Fragmente fügen sich zu verschiedenen und durchaus definierbaren Ganzheiten zusammen. Diese sind nicht instrumentell (sie führen nicht, sie helfen nicht). Sie existieren. Sie sind präsent in Form von Scherben und Überresten, zu denen man unweigerlich zurückkehrt, um die Erinnerung wiederzuerlangen.

Katya Inozemtseva





Lawrence Abu Hamdan

* 1985 Amman, Jordanien
Lebt und arbeitet in London,
Großbritannien und Beirut, Libanon

Schinkel
Pavillon

The Diary of a Sky, 2023

Video, Ton, 45'
Courtesy of the artist

Brücke-
Museum

Shot Twice (With the Same Bullet), 2021

In Kollaboration mit Bassel Abi Chahine,
8 Leuchtkästen, 125 x 73 x 8,5 cm
Digitaldrucke auf Acrylglas, HD-Video, Stereoton
Courtesy of the artist & Mor Charpentier, Paris

Lawrence Abu Hamdan untersucht, wie Audioaufnahmen als Zeugnisse von Rechtsbrüchen und Rechtsbeugungen genutzt werden können. Als Ausgangspunkt dienen ihm Tonaufnahmen von Machtausübung und Machtmissbrauch, die er mit neuesten wissenschaftlichen Methoden analysiert, sichtbar macht und auswertet. Der Künstler nennt sich selbst „Private Ear“ (Klangdetektiv) und bezeichnet seine Vorgehensweise als „forensische Audio-Ermittlung“. Abu Hamdan promovierte am *Centre for Research Architecture*, Goldsmiths University of London und war ein Research Fellow bei Forensic Architecture.

Während die Welt 2021 nach dem Ausbruch der COVID-19-Pandemie vielerorts zum Stillstand gekommen ist und sich eine fast gespenstische Ruhe ausbreitet, stieg der Geräuschpegel nicht nur innerhalb der Hafenstadt Beirut, sondern auch im umgebenden Luftraum massiv an. Der Lärm der dröhnenden Generatoren, die den Mangel an staatlicher Stromversorgung ausgleichen sollten, mischten sich mit dem Lärm von bis zu fünfzig Drohnen und Kampffjets der israelischen Armee, die täglich über der Stadt kreisten. *The Diary of a Sky* ist eine essayistische Collage aus Videos, die der Künstler zwischen 2020 und 2021 gesammelt hat. Diese umfangreiche Sammlung von Videos ist hier in einer Chronologie zusammengefasst, die dokumentiert, wie die wiederholten Angriffe israelischer Kampffjets und Drohnen die Luft selbst zur Waffe gemacht haben. Die einzelnen Kapitel dieses Tagebuchs zeugen davon, wie diese atmosphärische Gewalt erschreckend und doch so sehr in den Alltag integriert ist, dass sie in ihrer Monotonie ignoriert werden kann.

Shot Twice (With the Same Bullet) ist eine audiovisuelle Installation, die aus acht kinetischen Leuchtkästen besteht. Jeweils zwei Fotografien desselben Ortes werden einander gegenübergestellt. Sie zeigen auf der einen Seite urbane Fassaden Beiruts in den 1980er Jahren und auf der anderen Seite von 2019. Die Bilder stammen aus dem Archiv des Schriftstellers und Historikers Bassel

Abi Chahine, der in seiner beispiellosen Recherche über die Volksbefreiungsarmee (die von 1975-90 aktiv war) nach Material suchte, um die, wie er sagt, unerklärlichen Erinnerungen an sein früheres Leben zu rekonstruieren.

Bassel hat klare und persönliche Erinnerungen an den Krieg, die ihm von einem Soldaten, Yousef Fouad Al Jawhary, übermittelt wurden, der am 26. Februar 1984 im Alter von sechzehn Jahren in der Nähe der libanesischen Stadt Aley starb. Abi Chahine hat über hundert Vorher-Nachher-Fotos gemacht, um seine Erinnerungen an die Vergangenheit wachzurufen.

Erst bei genauerem Hinsehen erkennt man eine Silhouette: die von Abu Hamdan. In diesen Videos vergleicht er die Bilder von Beirut, die Abi Chahine während des Krieges und in Friedenszeiten aufgenommen hat, und macht deutlich, dass die Unterschiede zwischen ihnen nicht die Verbrechen des Krieges, sondern die Verbrechen des Friedens dokumentieren.

Lina Louisa Krämer

Etel Adnan

* 1925, Beirut, Libanon

† 2021, Paris, Frankreich

Schinkel
Pavillon

The Arab Apocalypse, 1965

72 Seiten maschinengeschriebenes Papier
und Fotokopien mit handschriftlichen

Notizen der Künstlerin, Seiten 1-24

Courtesy of the artist's estate &

Sfeir-Semler Gallery Beirut/Hamburg

Die Motive in Etel Adnans Werken schweben anmutig zwischen gegenstandsloser Geometrie und den Umrissen eines Ortes. Ihre Ölbilder und Tuschezeichnungen sind zwar oft mehrdeutig, lösen sich aber nie in der völligen Formlosigkeit eines Farbfeldes auf. Vielmehr halten sie an den Spuren der Form fest - dem roten Quadrat, dem gelben Kreis, der blauen Linie - und verweisen auf Natürliches, Menschliches und Architektonisches, die mit ergreifender Eindringlichkeit ein Gefühl für Ort und Zeit vermitteln.

Adnan zog im Laufe ihres Lebens mehrmals zwischen dem Libanon, Frankreich und den Vereinigten Staaten hin und her. Als Kind einer orthodoxen Christin und eines Muslims, das im kolonialisierten Libanon aufwuchs und eine französisch-katholische Schule besuchte, wurde sie oft

nach ihrem Identitätsverständnis gefragt. Dennoch wehrte sie sich beharrlich gegen eine Kategorisierung. Als sie in den 1980er Jahren im Ausland lebte, betonte sie in ihrem Werk das Gedenken an ein Beirut, zu dem sie aufgrund der politischen und sozialen Umwälzungen keinen Zugang mehr hatte. Ihre Arbeiten bewegen sich an der Grenze zur Abstraktion und sind durchdrungen von einer Erinnerung, die sich in die Tiefen des Unterbewusstseins begibt, von der Gegenwart gefärbt ist und gleichzeitig die Vergangenheit heraufbeschwört.

Halbdefinierte Formen und Lyrik dienen hier nicht nur als Metaphern für die surrealen Qualitäten der Erinnerung, sondern auch für die materielle Zerstörung und die Umwälzungen in ihrer Heimat: das Ende des Osmanischen Reiches, die französische Besatzung, unter der sie aufwuchs, und später der Bürgerkrieg von 1975–90. Adnan hat verstanden, dass „wir in der Idylle eine perfekte Geometrie sehen“, was impliziert, dass auch das Gegenteil der Fall sein kann. Mit *The Arab Apocalypse* wollte Adnan nach eigenen Worten „mit einem kleinen Buch, eine Sonne, eine Sonne, eine Sonne“ sagen, aber der Krieg kam und nahm das Gedicht mit sich“. ¹

Als sie später in Frankreich lebte, erklärte die Künstlerin, in den geraden Horizonten in der

1 Etel Adnan, in Hans Ulrich Obrist: *Etel Adnan and Simone Fattal Talk Poetry, Pottery, and Philosophy from Their Breton Retreat*, in: *ArtBasel.com*, Juli 2021 [2.8.2023].

Bretagne etwas gefunden zu haben, das dieser Idylle nahe kam. Dort lebte sie mit ihrer Lebensgefährtin und Kollaborateurin, der Künstlerin → Simone Fattal, während der Jahre der COVID-Lockdowns und schuf weiterhin zahlreiche Zeichnungen in schwarzer Tusche sowie Leporellos und Gedichte.

Adnan, die lange Zeit für ihre schriftstellerische Arbeit gefeiert wurde, insbesondere für ihren bahnbrechenden Kriegsroman *Sitt Marie Rose* (1978), erlangte gegen Ende ihres Lebens auch für ihre bildende Kunst größere Anerkennung.

Ella Křivánek

Leo Breuer

* 1893, Bonn, Deutsches Kaiserreich
 † 1975, Bonn, Bundesrepublik
 Deutschland

Brücke-
 Museum

*o.T. (Drei Männer vor einer
 Baracke sitzend)*, 1940

Mischtechnik auf Papier, 24 x 31 cm

*o.T. (Männer in einer
 Baracke)*, vermutl. 1940

Aquarell und Tusche auf Papier, 31,3 x 24,2 cm

*o.T. (Wäsche Waschender
 vor einer Baracke)*, 1940

Aquarell und Tusche auf Papier, 25,3 x 21,5 cm

*o.T. (Zwei um einen Mann
 trauernde Frauen)*, 1941

Mischtechnik auf Papier, 27,3 x 21,5 cm

Zentrum für verfolgte Künste, Solingen

Während des Nationalsozialismus werden Leo Breuers Bilder als „entartete Kunst“ verunglimpft. Breuer reagiert früh auf diese beklemmende und bedrohliche Situation und emigriert 1934 nach Den Haag. Im Mai 1940 wird er in Belgien als unerwünschter Ausländer festgenommen und vor die

Wahl gestellt, in das Deutsche Reich zurückzukehren oder sich internieren zu lassen: Er wählt das letztere. Mit nur wenigen Habseligkeiten, Papier, Mal- und Zeichensachen wird er gemeinsam mit anderen „feindlichen Ausländern“ in das Internierungslager St. Cyprien deportiert, einem kleinen Ort nahe der französisch-spanischen Grenze. Leo Breuer schreibt darüber in einem Brief vom 19.1.1952 an Roland und Charlotte Marwitz:

Das Lager hieß St. Cyprien bei Perpignan (Pyrénées-Orientales) in einer Sandwüste direkt am Golf du Lyon. Die Nahrung und hygienischen Verhältnisse waren katastrophal - beinahe kaum Wasser, und wenn, dann ein Becher lauwarmer, kein Licht, in den Baracken keine Bodenplanken. Resultat: Typhus, Consignation des Lagers.

Neben Krankheiten und menschenunwürdigen Verhältnissen wird das Leben im Lager zusätzlich von heftigen Wetterlagen bedroht. So wird im Oktober 1940 das durch einen Sturm überflutete Lager St. Cyprien aufgelöst. Die Insass*innen werden in das größte französische Konzentrationslager nach Gurs transportiert, gelegen am Fuße der Pyrenäen. Die Lagerzeichnungen Breuers dokumentieren jedoch nicht das Grauen, sondern

alltägliche Szenen, wie Langeweile am Strand, Lesen, Essen, Waschen, Schreiben, Beten und so weiter. Die teils schlammige Oberfläche der Zeichnungen lässt vermuten, dass der Künstler neben Tusche und Aquarellfarben auch Erde zum Malen benutzte.

Am 2. März 1945 wird Leo Breuer aus dem Lager entlassen und richtet seinen Wohnsitz gemeinsam mit der Bildhauerin Annie Wartenberger, die er während seiner Internierung kennenlernte, in Paris ein. Mit seinen von nun an geometrisch-konstruktivistischen Arbeiten erlangt er große Erfolge, die zu einer Fülle an Ausstellungen in Paris sowie im Rheinland führen.

Marielena Buonaiuto

Dora Bromberger

* 1881, Bremen, Deutsches Kaiserreich
 † 1942, Minsk, Weißrussische
 Sozialistische Sowjetrepublik

Brücke-
 Museum

Straßenecke in südländischer Stadt, um 1918/23

Öl auf Leinwand, 55 x 44,7 cm
 Zentrum für verfolgte Künste, Solingen

Das Gemälde stellt eines der wenigen erhaltenen Werke Brombergers dar. Es zeigt den einzigartigen Stil der Künstlerin, angelehnt an den Expressionismus. Ihre Ausbildung zur Malerin beginnt Dora Bromberger 1912 an der Münchner Kunstakademie und studiert zwischenzeitlich in Paris. Anfang der 1920er Jahre kehrt sie nach Bremen zurück und wird zu einer der bekanntesten Bremer Malerinnen der zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Gemeinsam mit ihrer Schwester, der begabten Konzertpianistin Henriette Bromberger, veranstaltet sie im Elternhaus an der Contrescarpe 93 Musikabende oder Vorträge mit anderen Künstler*innen.

Während der Zeit des Nationalsozialismus wird Brombergers Werk in der zeitgenössischen Kritik oft abwertend beurteilt. Grund dafür ist die jüdische Herkunft der Eltern. Die christliche Taufe der Schwestern schützt sie nicht vor der

Verfolgung durch das NS-Regime. Die Rassengesetze der Nationalsozialisten nehmen den Schwestern die Existenzgrundlage, sie erhalten Berufs- und Ausstellungsverbote. In ihrem Elternhaus lebend ziehen sie sich immer mehr zurück. Mit der Hilfe von Freund*innen haben sie die Möglichkeit, zumindest im privaten Umfeld künstlerisch aktiv zu sein.

1941 erreicht sie ein amtliches Schreiben mit dem Betreff „Evakuierung“. Am 19. November werden Dora und Henriette Bromberger in das Ghetto der weißrussischen Stadt Minsk deportiert. Nach den Massensexekutionen vom 28. bis 31. Juli 1942, bei denen in Minsk/Maly Trostinez rund 30.000 Juden ermordet wurden, verliert sich ihre Spur.

Marielena Buonaiuto

Isaac Chong Wai

* 1990, Guangdong, China
Lebt und arbeitet in Berlin,
Bundesrepublik Deutschland
und Hong Kong, China

Brücke-
Museum

*Breath Marks: Portrait
of Käthe Kollwitz, 2023*

Druck auf Archivpapier, 60 x 45 cm

*Breath Marks: Portrait
of Käthe Kollwitz, 2023*

9-teiliges Glas, graviert, je 30 x 22,5 cm
Courtesy of the artist

Schinkel
Pavillon

*Breath Marks: A Crouching Man
(Homage to Felix Nussbaum), 2023*

Druck auf Archivpapier, 160 x 120 cm

*Breath Marks: A Crouching Man
(Homage to Felix Nussbaum), 2023*

14-teiliges Glas, graviert, je 40 x 30 cm

*Humming Breath and Silent Words
(Homage to Charlotte Salomon):
Bist du bei mir / Morgen muß
ich fort von hier / Ach, ich habe
sie verloren, 2023*

3 Glasscheiben, Sound, je 160 x 120 cm
Musik gesungen von Dagmar Aigner and Susanne
Weinhöppel. Courtesy of the artist

Der Konzeptkünstler Isaac Chong Wai arbeitet medienübergreifend mit Fotografie und Film, Skulptur und Performance. Aufgewachsen in Hong Kong, kam Chong 2013 für sein Kunststudium nach Weimar, ehe er 2015 nach Berlin zog. Die starke Sichtbarkeit von Geschichte in den beiden Städten prägt fortan seine künstlerische Praxis. Insbesondere Schicksale in Verbindung mit dem Nationalsozialismus werden zu einem wiederkehrenden Thema, anhand dessen er Trauer, Verlust und Erinnerung untersucht.

Charakteristisch in Chongs Werk ist der Einbezug der körperlichen Erfahrung, was ihm, aber auch den Betrachter*innen eine mitunter persönliche Annäherung ermöglicht - so etwa in der Serie *Breath Marks* (seit 2022), die an beiden Ausstellungsorten vertreten ist. Darin reflektiert Chong historische Kunstwerke, die von der Schreckensherrschaft der Nationalsozialisten zeugen, und schafft Momente der Erinnerung an deren Schöpfer*innen - Künstler*innen, die Opfer des Nationalsozialismus wurden. Chong geht hierbei multidisziplinär vor: Zunächst hinterlässt er Spuren seines eigenen Atems auf Glasplatten und lässt sie eingravieren, um die flüchtigen Kondensspuren als Verweis auf die einstige Anwesenheit (s)eines Körpers festzuhalten. Räumlich reiht er die Scheiben so aneinander, dass sie in der Komposition schemenhaft Figuren nachformen - in diesem Fall von →Felix Nussbaums *Gewandstudie*

eines kauernenden Mannes (1940), sowie →Käthe Kollwitz' *Selbstbildnis im Profil* (1927). Aus einer bestimmten Perspektive betrachtet, entsteht in den skulpturalen Werken das jeweilige Abbild, das Chong zusätzlich vor schwarzem Hintergrund fotografisch festhält.

Der Künstler sieht in der Auseinandersetzung mit der Historie die Möglichkeit, das Damals nicht nur zu erinnern, sondern auch das Heute zu begreifen - um etwa eine individuelle Gewalttat nicht auf einen körperlich ausgeübten Zeitpunkt zu reduzieren. Chong begreift den Körper als einen Ort des Gedenkens und weicht damit von den hierzulande traditionellen Formen von Erinnerungskultur ab, die häufig monumentale Denk- und Mahnmäler vorsieht.

Anlässlich der Ausstellung entwickelt Chong die Performance *Humming Breath and Silent Words (Homage to Charlotte Salomon)*, die sich auf das Werk *Leben? oder Theater?* (1941/42) der jüdischen Künstlerin Charlotte Salomon (1917-43) bezieht. Sie findet am 30. September 2023 im Brücke-Museum und am 1. Oktober 2023 im Schinkel Pavillon statt.

Philipp Lange

Simone Fattal

* 1942, Damaskus, Syrien
Lebt und arbeitet in Paris, Frankreich

Brücke-
Museum

Weapons of Mass Destruction, 2003

Glasierteres Steingut, 10 x 23,5 x 24,5 cm

Mourir à Amman, 2009

Collage, 59 x 73 cm

About a Revolution, 2012

Collage, 77,5 x 3,5 x 116,5 cm

Temple (I), 2018

Glasierteres Steingut, 30 x 33 x 14 cm

Temple (II), 2018

Glasierteres Steingut, 32 x 42 x 34 cm

Courtesy of the artist

Schinkel
Pavillon

*Vous avez fait un paysage
moral exact, 1977*

Pastell auf Leinwand, 80 x 130 cm

Courtesy of the artist & kaufmann repetto

Mother and Child, 2005

Glasierteres Steingut, 11 x 5,5 x 5,5 cm

Mother and Child (Green), 2005

Glasiertes Steingut, 32,5 x 5 x 5 cm

Bunker with Warriors, 2013

Glasiertes Steingut, 54 x 33 x 32,5 cm

Wounded Woman III, 2013

Glasiertes Steingut, 22,5 x 23 x 13 cm

Courtesy of the artist

Das von Krieg und Flucht geprägte Leben von Simone Fattal spiegelt sich in ihrem künstlerischen Schaffen, das rund 50 Jahre umspannt. In den 1960er Jahren verließ sie ihre Heimat Damaskus, um erst in Beirut, dann in Paris Philosophie zu studieren. In den 1970er Jahren kehrte sie in den Libanon zurück und begann ihre künstlerische Karriere als Malerin. Mit dem Ausbruch des Bürgerkriegs floh sie 1980 nach San Francisco, was auch ein jähes Ende ihrer malerischen Praxis bedeutete. Ihr Atelier zu verlassen und ihre Leinwände zurückzulassen, betrachtet Fattal als ein traumatisches Erlebnis, das ihr die Lust am Malen für immer nahm.

Fortan stellte unter anderem die Kunst des Töpfers einen wichtigen Teil ihrer künstlerischen Tätigkeit dar. Bezeichnend für ihre seither entstehenden Skulpturen ist die sichtbar körperliche Modellierung des Materials mit der Hand. Tiefe Einkerbungen ihrer Finger bestimmen die

Oberflächenstruktur, als hätte die Künstlerin den Ton massiert. Formal erinnern die Keramiken an archaische Szenen. Der standhafte Halt von Mutter und Kind oder das Aufsuchen von Schutz unter zerstörten Architekturen rufen hierbei Kriegsszenarien in Erinnerung, wie sie auch →Käthe Kollwitz' oder →Lea Grundigs Werke zeigen. Dabei muten Fattals Arbeiten zugleich widerständig an: Indem sie auf abstrahierte Weise auf antike Mythen, archäologische Funde und Denkmäler verweist, repräsentiert sie die Zeug*innen unaufhörlicher, sinnloser Kriege. Dabei geht es ihr nicht nur darum, an die kriegerischen Morde, Massaker und Vertreibungen im Nahen Ostens der vergangenen 40 Jahre zu erinnern, sondern den widerständigen Kämpfer*innen - den *Warriors*, wie sie sie nennt - ein zeitloses Denkmal zu setzen.

In ihren Collagen *About a Revolution* und *Mourir à Amman* verbindet Fattal Eindrücke aus der Gegenwart mit Erinnerungsstücken aus ihrem Privatarchiv. Ikonische Heilige, Fragmente von Landkarten, historische Architekturen, Tierdarstellungen - die Einzelteile schwimmen im Chaos und versuchen eine Struktur zu finden. In ihrer neuen Zusammensetzung reflektieren sie die von Migration, Verlust und Aufbruch geprägte Identität der Künstlerin.

Philipp Lange

Forensic Architecture

Gegründet 2010, London,
Großbritannien

Sitz an der Goldsmiths University
of London, Großbritannien

Brücke-
Museum

Drone Strike in Mir Ali, 2013

Video, Ton, 9'36"

Courtesy of Forensic Architecture

Forensic Architecture ist eine Recherche-Agentur, angesiedelt am Goldsmiths University of London, die 2010 von Eyal Weizman gegründet wurde. Mit wissenschaftlichen Methoden der Raum- und Architekturanalyse, Open-Source-Untersuchungen, digitale Modellierung und immersive Technologien, werden Menschenrechtsverletzungen und den Machtmissbrauch von Staaten und Unternehmen untersucht. Zu diesen Methoden, zählen Auswertungen von Foto-, Audio- und Videobeweisen, Befragungen von Zeug*innen sowie das Erstellen von präzisen architektonischen 3D-Modellen anhand derer Tathergänge überprüft werden können. Forensic Architecture verbindet architektonische, juristische und journalistische Vorgehensweisen.

In der Videoarbeit *Drone Strike in Mir Ali* wird ein spezifischer Tathergang nachverfolgt: Am 4. Oktober 2021 trafen mehrere Luftgeschosse

- abgefeuert von einer Drohne - ein Haus in Mir Ali in Nord-Waziristan (Pakistan). Fünf Menschen wurden getötet, von denen einige als Terrorverdächtige galten. Eine Überlebende, die zum Tatzeitpunkt mit ihrem Mann und Kind in dem Haus wohnte, kehrte nach dem Angriff in ihr Heimatland Deutschland zurück und sprach dort mit unterschiedlichen Medien über die traumatischen Vorkommnisse, an die sie sich nur noch teilweise erinnern konnte. Auf Einladung des *European Center for Constitutional and Human Rights* (ECCHR) reisten Mitglieder des Teams nach Düsseldorf, um die Überlebenden zu treffen. Hier wurde zum ersten Mal eine neue Form der Zeugenbefragung durchgeführt, die Forensic Architecture als „situierete Zeug*inenschaft“ bezeichnet. Im Rahmen dieses Prozesses wurde gemeinsam mit der Zeugin ein detailliertes digitales 3D-Modell des Hauses, in dem die fraglichen Ereignisse stattfanden, erstellt. Diese Rekonstruktion diente dazu, den Einschlag und die Wucht der Geschosse zu bewerten, und diente der Zeugin als Gedächtnisstütze, die es ihr ermöglichte, sich virtuell in dem Gebäude zu bewegen und so neue Details ihrer Erinnerung an den Vorfall hervorzurufen.

Lina Louisa Krämer

Parastou Forouhar

* 1962, Teheran, Iran
 Lebt und arbeitet in der
 Bundesrepublik Deutschland

Brücke-
 Museum

Documentation, 1998–heute
 Archivmaterial, Kopierer
 Courtesy of the artist

Parastou Forouhar studierte von 1984 bis 1990 in Teheran Kunst und verließ ihre Heimat 1991, um den dort herrschenden politischen und kulturellen Zwängen zu entkommen. In Deutschland absolvierte sie ein Aufbaustudium an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main, künstlerisch arbeitet sie medienübergreifend mit Zeichnung und Fotografie sowie Video. Sieben Jahre nach ihrem Weggang aus ihrer Heimat wurden am 21. November 1998 ihre Eltern, Dariush und Parvaneh Forouhar, beide bekannte politische Oppositionelle des iranischen Regimes, in ihrem Haus in Teheran auf Befehle des Geheimdienstes der Islamischen Republik Iran ermordet. Die Morde waren Teil der sogenannten "Kettenmorde", einer Reihe von systematisch geplanten und durchgeführten Entführungen von und Morden an intellektuellen Oppositionellen in den 1990er Jahren.

In *Documentation* versammelt die Künstlerin chronologisch mit dem Tod ihrer Eltern

zusammenhängendes Archivmaterial von 1998 bis heute. Dazu zählen Briefe, Stellungnahmen von Menschenrechtsorganisationen, Übersetzungen von rechtsmedizinischen Obduktionsberichten, Zeitungsartikel, Fotografien und Abschriften, aber auch die verschriftlichten Aufforderungen der Künstlerin, die Hintergründe für den Befehl der Ermordung ihrer Eltern von der Regierung enthalten. Sie alle verdeutlichen Forouhars Bemühen, das iranische Justizsystem zu einer rechtsstaatlichen Aufklärung der Morde zu veranlassen. Über die Jahre ist dieses Archiv stetig gewachsen, ohne die Frage nach dem zugrundeliegenden Motiv und Befehl zur Ermordung politischer Dissident*innen beantworten zu können. Zeug*innenschaft ist in diesem Kontext einerseits eine subjektive Auslegung, andererseits wird sie objektiv erfahrbar durch die Rezipient*innen, die ihre eigenen Rückschlüsse ziehen und das persönliche Archiv der Künstlerin nutzen können. So steht ein Kopiergerät bereit, das das Mitnehmen und Verbreiten der gesammelten Informationen ermöglicht.

Lina Louisa Krämer

Lea Grundig

* 1906, Dresden, Deutsches Kaiserreich
 † 1977, Mittelmeer

Brücke-
 Museum

Unterm Hakenkreuz: Die Hexe, 1935
 Radierung, 24,5 x 32,5 cm

Kinder spielen Gespenster, um 1935/36
 Radierung, 24 x 33 cm

Krieg droht: Der Tank, 1936
 Radierung, 24,5 x 25,2 cm

Krieg droht: Gasmasken, 1936
 Radierung, 25 x 33,2 cm

*Unterm Hakenkreuz:
 Flüstern und Lauschen*, 1936
 Radierung, 25 x 32,5 cm

*Unterm Hakenkreuz:
 Gestapo im Haus*, 1936
 Radierung, 24,6 x 19,8 cm

Unterm Hakenkreuz: Pogrom, 1936
 Radierung, 25 x 33 cm

Unterm Hakenkreuz: Verhör, 1936
 Radierung, 33 x 24,8 cm
 Zentrum für verfolgte Künste, Solingen

Arbeiten können, das Furchtbare, Bedrückende in Form bannen, es aussprechen und dadurch freier werden - das war unsre Lust, unser täglicher Kampf, unser tägliches Sichbehaupten. Es richtig benennen, so daß andre es erkannten, sein Mördergesicht zeichnen, so daß andren klar wurde, den Abscheu bestätigen und den Haß bejahen, die Liebe verstärken und gegen die grauenhafte, tausendgesichtige Angst die Faust heben - das war unsre Arbeit in jenen Jahren.

—Lea Grundig, *Gesichte und Geschichte*, 1958

Der „grauenhaften tausendgesichtigen Angst“ durch die Verfolgung im nationalsozialistischen Deutschland versuchte die jüdische Künstlerin Lea Grundig in ihrem Zyklus *Unterm Hakenkreuz* ein Gesicht zu geben und die alltägliche Erfahrung innerhalb der Diktatur zeichnerisch festzuhalten. Sie thematisiert sowohl die antisemitischen Pogrome und die allgegenwärtige Angst vor der Gestapo als auch das gegenseitige Misstrauen, Belauschen und Kommunizieren im Geheimen, wie in dem Blatt *Flüstern und Lauschen* von 1936. Im Mittelpunkt steht bei ihr immer der ausgebeutete Mensch in seiner gegenwärtigen Situation, dessen Darstellung sie sich bereits in den Jahren vor 1933 verschrieben hatte. Lea Grundig ist überzeugte Kommunistin, tritt 1926 in die KPD ein und gründet 1929 mit ihrem Ehemann Hans und anderen den Dresdner Zweig einer antifaschistischen

Künstler*innengruppe, die 1933 verboten wird. Grundriss Werke zeigen Alltag und Leben der Arbeiter*innenklasse in der Weimarer Republik, ihre Kunst versteht sie als proletarisch-revolutionären Beitrag zum Klassenkampf. 1936 wird sie zum ersten Mal verhaftet und von Mai 1938 bis Dezember 1939 wegen ihrer politischen Tätigkeiten inhaftiert. Über Bratislava schafft sie es schließlich 1940 als Überlebende des zerstörten Geflüchteten schiffs *Patria* in das britische Mandatsgebiet Palästina, wo sie in mehreren Geflüchtetenlagern interniert wird. Von einer israelischen Zeitung zu ihren Kunstwerken befragt, gibt sie wieder: „Ich schildere in meinen Bildern menschliches Leid, Szenen des Widerstands, Menschen, die von Rache träumen, Kämpfer, Leidende und Sterbende.“ 1948 erfährt sie vom Überleben ihres im Konzentrationslager Sachsenhausen internierten Mannes und kehrt nach Dresden zurück. In der DDR ist sie in den folgenden Jahrzehnten als Professorin, Präsidentin des *Verbandes Bildender Künstler* und Mitglied des *Zentralkomitees der SED* staatskonform tätig.

Hanna Sauer

Hannah Höch

* 1889, Gotha, Deutsches Reich
 † 1978, West-Berlin,
 Bundesrepublik Deutschland

Schinkel
 Pavillon

Symbolische Landschaft III, 1930

Öl auf Leinwand, 70,5 x 83,5 cm

Berglandschaft, 1941

Öl auf Leinwand, 84 x 80 cm

Privatsammlung, Süddeutschland

Als Reaktion auf die vorherrschenden feministischen Konzepte während der Weimarer Republik verwendete die Dada-Künstlerin Hannah Höch Techniken der Fotomontage in Verbindung mit Malerei, Zeichnung und Fotografie, um die Ungerechtigkeiten und Heucheleien ihrer Zeit anzuprangern. In Deutschland wurde die „Neue Frau“ dafür gefeiert, dass sie Männlichkeit nachahmte, ohne jedoch politische Macht auszuüben oder politische Ansichten zu vertreten. Höchs Werk ist eine Kritik dieser Idee aus der Perspektive von Klasse, Ethnie und Rasse, die die ihr innewohnenden Widersprüche aufdeckt.

Lange Zeit beschäftigte sich Höch mit der Landschaft, die sie symbolisch nutzte, um auf die fortdauernde historische Verbindung zwischen

Mutter Natur und dem weiblichen Körper hinzuweisen. In Landschaftsszenen arbeitete sie die surrealen Qualitäten dieser Assoziation heraus und stellte implizite Verbindungen zwischen Leben und Tod von Pflanzen und menschlichen Körpern, insbesondere dem Weiblichen, her. *Symbolische Landschaft* ist von Lippenblütlern bevölkert, die aus purpurroten Sockeln wachsen. Die Hervorbringung von weiblichem, pflanzlichem Leben aus einem von Menschen geschaffenen Objekt erinnert an die opportunistische und restriktive Verflechtung der Frauenbewegung mit Wohlstand und Industrie: Frauen können sich am Arbeitsplatz entfalten, solange es den politischen und wirtschaftlichen Mächten nützt. Wo kleine Formen aus dem Leib eines anderen Lebewesens entspringen, scheint die Mutterfigur getötet worden zu sein. Ihr Körper wird von ihren Nachkommen leidenschaftslos inspiziert.

Die Doppeldeutigkeit und Polemik ihrer Kunst rief die Zensur des NS-Regimes auf den Plan. Da ihre Kunst von den Nationalsozialisten als „entartet“ eingestuft wurde, zog sich die Künstlerin zurück. 1939 versteckte sie sich in einem kleinen Gartenhaus in Heiligensee am Stadtrand von Berlin. Hier begann sie, häufiger die Natur darzustellen, so auch in der ausgestellten Arbeit *Berglandschaft*. In starkem Gegensatz zu den heroischen Szenerien des Bergfilm-Genres weicht die karge und trostlose Kulisse

fremdartigen Pflanzen, die aus den Spalten des sandigen Felsens wachsen. Höch zeigt hier sowohl die regenerativen Qualitäten der Natur (und damit der Frau) als auch deren Assoziationen in der kollektiven Psyche: unkrautartige Bösartigkeit, die unberechenbar ist und gezähmt werden muss, sowie Möglichkeiten der Ausbeutung knapper Ressourcen. Das Gemälde scheint auch auf die Folgen hinzuweisen - verlassene Trostlosigkeit.

Obwohl sie nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes in die Kunstwelt zurückkehrte, wurde sie als weibliche „Dadasophin“ weiterhin übersehen und erhielt bis zu ihrem Tod nie die gleiche Anerkennung wie ihre Dada-Kollegen. Die Einbeziehung von Höchs Werk in *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* stellt für ihre Bilder eine metaphorische Heimkehr dar. Auf subtile Weise zeugen die Werke von der gewaltsamen Repression, der Künstlerinnen wie Hannah Höch ausgesetzt waren.

Ella Křivánek

Eric Isenburger

* 1902, Frankfurt am Main,
Deutsches Kaiserreich
† 1994, New York City,
Vereinigte Staaten von Amerika

Brücke-
Museum

Journée grise a Nice, undatiert
Öl auf Pappe, 65,5 x 50 cm

Liegender Halbakt, um 1932
Öl auf Leinwand, 62,5 x 79,3 cm

Jula in Schweden, 1937
Öl auf Leinwand, 75,3 x 62,3 cm
Zentrum für verfolgte Künste, Solingen

Im Laufe ihres gemeinsamen Lebens fertigte Eric Isenburger viele Porträts seiner Ehefrau Jula an. Das Gemälde *Jula in Schweden* entstand 1937, vier Jahre nach Jula und Eric's Emigration nach Frankreich. Es dokumentiert einen der wenigen Lichtblicke des harten Lebens im Exil. Die Tänzerin und der Maler waren in der Nacht des 31. März 1933 in einer akuten Bedrohungssituation aus Berlin nach Paris geflohen. In Berlin waren beide in ihren respektiven Berufsfeldern gut etabliert gewesen. Jula tanzte bei Mary Wigman, Eric war nach einer Reihe erfolgreicher Ausstellungenbeteiligungen

von dem Galeristen Wolfgang Gurlitt unter Vertrag genommen worden. Doch der Erfolg und die Bekanntheit, die ihm seine erste Ausstellung dort einbrachte, schlugen in eine direkte Gefährdung des jüdischen Malers und seiner Ehefrau um. In Frankreich konnten die beiden sich mehr schlecht als recht mit unregelmäßigen Engagements Julas als Tänzerin und einigen wenigen Ausstellungsbeiträgen über Wasser halten. Unterstützung fanden sie dabei in der schwedischen Fotografin Anna Riwkin-Brick. Sie fertigte unzählige Aufnahmen der Isenburgers an: private Aufnahmen, Eric im Atelier und vor allem Jula beim Tanzen. Über ihre Kontakte konnte Eric Isenburger zweimal in Stockholm ausstellen, dem Ort dieses Portraits. Die Malweise ist typisch für Isenburgers Arbeitsweise in den 1930er Jahren und zeigt viele der Elemente, die er in Berlin entwickelte und perfektionierte: Der Farbauftrag ist dünn, mehrere transparente Farbschichten liegen übereinander und in diese Oberfläche sind Details wie einzelne Haarsträhnen oder die Konturen von Julas Handschuhen wie in eine Druckplatte eingraviert. Eric und Jula Isenburger konnten nach ihrem Exil in Frankreich und der kurzzeitigen Internierung als sogenannte „feindliche Ausländer“ in die USA entkommen.

Vanessa Arndt

Dana Kavelina

* 1995, Melitopol, Ukraine
 Lebt und arbeitet in Lviv,
 Ukraine und Berlin,
 Bundesrepublik Deutschland

Schinkel
 Pavillon

Failure of Presence, 2023

Mixed-Media-Installation
 Courtesy of the artist

Bei der Realisierung dieser Arbeit bin ich immer wieder auf die Fotografien von Ginczanka zurückgekommen. Ich habe darüber nachgedacht, was es bedeutet, ein Gesicht zu haben, dessen Züge in gewisser Weise den Linien des Schicksals entsprechen, oder besser gesagt, sie hervorbringen. Ein Gesicht, das unter bestimmten Umständen zum Schicksal wird. Zuzannas Zeitgenoss*innen erinnern sich an sie als eine Frau von magnetischer Schönheit, die in friedlichen Zeiten Aufmerksamkeit und Bewunderung auf sich zog - eine Situation, die sie selbst als anstrengend empfand, die andere aber kaum als unglücklich bezeichnen würden. Während der nationalsozialistischen Besatzung jedoch wandte sich die Schönheit gegen Zuzanna, denn ihre Einzigartigkeit und Einprägbarkeit als Attribute der Schönheit trugen auch Spuren ihrer Herkunft und waren als jüdisch

erkennbar. Das Gesicht ist unvermeidlich. Zuzanna versteckte sich im Inneren - in Gebäuden und in ihrem Gesicht, denn das Gesicht konnte für seine Besitzerin auch zum „Außen“ werden (in gewissem Sinne wird das eigene Gesicht zur Maske, da wir von innen immer durch das eigene Gesicht schauen).

Ich denke an das Schicksal ihres Zeitgenossen Marek Wlodarsky (geboren als Henryk Streng), der während des Holocaust einige Jahre in Lemberg in Isolation verbrachte, versteckt in einem Schrank. Er hinterließ einige Zeichnungen mit dem Titel *Czlowieka ciagnie do okna* (Ein Mann wird vom Fenster angezogen), die die verbotene und erwünschte Distanz zwischen Schrank und Fenster, zwischen Innen und Außen zeigen.

Das Gedicht *Non omnis moriar* (Ich werde nicht ganz sterben) von Zuzanna Ginzcancka wurde in einem Prozess als Beweis für ein Verbrechen verwendet. Chominowa, eine Frau, die Ginzcancka in Lemberg an die Gestapo verraten hatte, wurde von den sowjetischen Behörden zu vier Jahren Gefängnis verurteilt. Das Gedicht diente als Beweis vor Gericht, allerdings ohne die Autorin, da Ginzcancka 1944, einige Jahre vor dem Prozess, in Krakau ermordet worden war. Zuzanna floh aus Lemberg, nachdem sie von der Gestapo erwischt worden war, und machte sich nach ihrer Freilassung auf den Weg nach Krakau. Alle Akteur*innen dieser historischen Tragödie sind wahrscheinlich nicht mehr

am Leben, aber das Gedicht legt noch immer Zeugnis von einem nie endenden Prozess der Geschichte ab. Klagt es uns an, nicht gerettet zu haben, was zu retten war? Spricht es für die Beraubten und die Toten? Schenkt sie den Räubern und den intimen Verrätern noch Engelsflügel?

Alle ihre späteren Gedichte sind verschollen. *Non omnis moriar* ist somit ein Zeugnis für all ihre verlorenen Gedichte - und für das Gesicht, das nicht mehr da ist - und zeigt die Möglichkeit auf, dass jeder Gegenstand zum Objekt der Erlösung oder der Verurteilung werden kann. Ein Schrank ist immer da, um einen menschlichen Körper aufzunehmen, das Geräusch eines vorbeifahrenden Zuges, das sich plötzlich in das Rattern der Deportation verwandeln kann, ein Gesicht, das sein Ende umschreiben kann.

Dana Kavelina

Käthe Kollwitz

* 1867, Königsberg,
Norddeutscher Bund
† 1945, Moritzburg, NS-Deutschland

Brücke-
Museum

Hunger, 1922

Holzschnitt, 46,2 x 37,7 cm

Abschied und Tod, 1923

Lithografie, 58,4 x 48,2 cm

Die Überlebenden, 1923

Lithografie, 67,2 x 83,6 cm

Städtisches Obdach, 1926

Kreidelithografie, 60 x 69,4 cm

Selbstbildnis im Profil, 1927

Lithografie, 62 x 45,2 cm

Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin

Frau mit Kind im Schoß, 1911-37

Bronze, 39 x 28 x 31 cm

Mutter schützt ihr Kind, 1941/42

Bronze 16 x 17 cm

Zwei wartende Soldatenfrauen, 1943

Bronze, 22,5 x 25 x 20,5 cm

Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin

Der Dramatiker Gerhart Hauptmann bemerkte 1969: „Ihre schweigenden Linien dringen ins Mark wie ein Schmerzensschrei.“ Käthe Kollwitz widmete ihr Leben der Darstellung des unverblümt ehrlichen Ausdrucks von Leid. Ein Werk, das von Mitgefühl und Anteilnahme für die Schicksale der Opfer von Krieg und wirtschaftlicher Unterdrückung geprägt ist.

Kollwitz' Freimütigkeit und ihr Widerstand gegen die Mythenbildung erstreckten sich auch auf ihre eigene Person. Der ständige Kampf mit ihrem inneren Antagonisten ließ eine entschlossene Ehrlichkeit in ihren zahlreichen Selbstporträts entstehen. Während sie in ihrem Frühwerk den Blick nach außen richtete, wurde ihr späteres Leben von Tragödien begleitet. Insbesondere vom Tod ihres minderjährigen Sohnes Peter im Schützengraben des Ersten Weltkriegs. So wendet sie sich in der Arbeit *Selbstbildnis im Profil*

mit schlaffem Kiefer und müden Augen von den Betrachtenden ab.

Ihr Temperament - welches sie als ähnlich zu dem ihres sozialistischen Vaters beschrieb - und ihre persönlichen Erfahrungen im Arbeitermilieu bewahrten sie davor, die ärmlichen Verhältnisse durch die Romantisierung der tapfer Leidenden zu verklären. *Städtisches Obdach* entstand nach einem von Kollwitz' zahlreichen Besuchen in Obdachlosenheimen oder Gefängnissen. Die Haltung der Mutter, die das einzige ihr zur Verfügung stehende Mittel - ihren Körper - einsetzt, um ihr Kind zu schützen, taucht in Kollwitz' Werk immer wieder auf. In *Mutter schützt ihr Kind* scheint die titelgebende Mutter in dem Akt erstarrt zu sein, ihr Kleinkind vor einer drohenden Gefahr und etwas Explosivem zu schützen. Die in unbewegliche Bronze gegossenen Augen sind ängstlich nach hinten gerichtet.

Die Mutter in Kollwitz' Lithografie *Die Überlebenden* hingegen erlebt die Nachwirkungen einer Katastrophe. Kollwitz war unschlüssig, in welche Richtung die Arbeit gehen sollte - zunächst wollte sie einen hoffnungslosen Sumpf darstellen. Sie entschied dann aber, dass „die Amsterdamer unbedingt einen Entwurf [für das Antikriegsplakat] haben sollten, der die Überlebenden zeigt“. Auch hier werden die Auswirkungen der Gewalt vor allem durch den Blick (oder das Fehlen eines solchen) der dargestellten Personen verdeutlicht.

Die schattenhaften Augen der Mutter sind nicht zu sehen, aber sie umfasst mit ihren Händen die drei Köpfe der vor ihr stehenden Kinder, die in ihrem Griff wie Miniaturen erscheinen. Der Akt ist zugleich schützend und leicht bedrohlich. Selbst die Reinheit der Mutterliebe kann hier angesichts der totalen Gewalt und Zerstörung nicht ungetrübt bleiben. In Kollwitz' letzter Plastik *Zwei wartende Soldatenfrauen* sind die großen Augen der Kinder verschwunden, nur die erschöpften Frauen sind geblieben.

Käthe Kollwitz war keine Künstlerin, deren Werk sich leicht für verabscheuungswürdige Zwecke instrumentalisieren ließ. 1933 wurde sie von den Nationalsozialisten gezwungen, ihre Professur an der Preußischen Akademie der Künste aufzugeben, und ihre Werke wurden aus den Museen verbannt. Von der Gestapo mit der Deportation in ein Konzentrationslager bedroht, mussten sie und ihr Mann schließlich 1943 Berlin verlassen, um den zunehmenden Luftangriffen zu entgehen. Sie starb zwei Jahre später und hinterließ eine künstlerische Manifestation des Kummers und des Leids, die die Drangsale des frühen 20. Jahrhunderts mit sich gebracht hatten.

Ella Křivánek

Elfriede Lohse-Wächtler

* 1899, Dresden-Löbtau,
Deutsches Kaiserreich
† 1940, Pirna-Sonnenstein,
NS-Deutschland

Brücke-
Museum

Zur Rechtfertigung, 1930

Pastell auf Papier, 53,8 x 47,2 cm
Zentrum für verfolgte Künste, Solingen

o.T. [Kopf einer Mitpatientin], 1929

Bleistift und Pastellkreiden auf Papier,
30,3 x 23,5 cm

o.T. [Frauenkopf, Skizze Frauenköpfe], 1929 oder 1932-34

Farbstifte, Pastell und Bleistift
auf Karton, 21,8 x 14,9 cm

o.T. [Weibliche Kopfstudie mit Hand], um 1929

Bleistift und farbige Pastellkreiden
auf Papier, 23,5 x 18,4 cm

o.T. [Kopfstudie], 1933

Bleistift auf Karton, 21,7 x 14,9 cm

o.T. [Kopfstudie], um 1933

Bleistift auf Karton, 15,1 x 11,1 cm

*MENSCHEN DIE NOCH HÄTTEN
LEBEN KÖNNEN / CE LA FEMME
AVEC LA GRAND TETE /
JAMAM VJEZKO SAPOMMIEL /
GEDANKEN KOMMEN / EX LIBBRIS
POUR MOI [Frauenstudien], um 1933*
Bleistift auf Papier, 21 x 14,8 cm

*o.T. [Kopf- und
Ornamentskizze], um 1933*
Bleistift auf Papier (Briefkuvert bedruckt),
14,3 x 19,2 cm

*o.T. [Blumen, Blumenstrauß],
vermutlich 1935-40*
Wasserfarben, Bleistift auf Papier, 25 x 18,5 cm

*o.T. [Blumen, Blumenstrauß],
vermutlich 1935-40*
Wasserfarben, Bleistift auf Papier, 24,7 x 20,9 cm

o.T. [Blumenstück], um 1933
Pastell auf Papier, 43 x 50 cm
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

Im zeichnerischen wie malerischen Werk von Elfriede Lohse-Wächtler lässt sich ihre individuelle traumatische Erfahrung von nationalsozialistischer Ideologie und der damit verbundenen gewaltsamen

Entmenschlichung ungefiltert ablesen. Die in ihren Serien *Friedrichsberger Köpfe* und *Arnsdorfer Zeichnungen* porträtierten Menschen waren ihre Mitpatient*innen der Staatskrankenhausanstalt Hamburg-Friedrichsberg sowie der Landesanstalt Arnsdorf. Lohse-Wächtler wurde 1929 und erneut 1932 in jene psychiatrischen Kliniken eingewiesen, nachdem sie aufgrund mehrerer existenzieller Schicksalsschläge einen Nervenzusammenbruch erlitten hatte.

Die von ihr hier Porträtierten wurden in den Folgejahren zumeist Opfer im Rahmen des nationalsozialistischen „Euthanasie“-Programms. Darin wurden kranke oder beeinträchtigte Menschen systematisch etwa durch Zwangssterilisierungen gefoltert und ermordet. Auch die Künstlerin selbst wurde 1935 zwangssterilisiert und 1940 im Rahmen der „Aktion T4“ im Konzentrationslager Pirna-Sonnenstein durch Vergasung ermordet.

Die teils kolorierten, fein linierten und oftmals experimentellen Studien zeigen die von Hilflosigkeit, Isolation und stummer Verzweiflung geprägten Menschen, deren Ausdruck stellvertretend für die Menschen gesehen werden kann, die diesem staatlich organisierten Massenmord zum Opfer fielen. Lohse-Wächtlers Zeichnungen wird daher eine bedeutende dokumentarische Position im Kontext der Erinnerungskultur zuteil.

Neben den Porträts sind zahlreiche Blumen- und Pflanzenstudien während ihrer

Zwangsaufenthalte in der Psychiatrie entstanden. Die kolorierten Zeichnungen können sowohl als Zeugnisse eines externen Verbotes als auch einer internen Blockade verstanden werden. Wird die individuelle und freie künstlerische Ausdrucksform zum Schweigen gebracht, manifestiert sich dies oftmals in der seriellen Produktion von Werken und einer Flucht in Themen wie der Natur - ein Bereich außerhalb der offiziellen Kontrolle und für viele ein Weg des Trostes und der Verarbeitung.

Auch der Rückgriff auf den eigenen Körper kann als Form des „Selbst-Zeugnisses“ gelten. Lohse-Wächtler fertigte zahlreiche Selbstporträts an, die sich durch ihre radikale Selbstbefragung und Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit und Verwandlung über die Jahre hinweg auszeichnen.

Luisa Seipp

Maria Luiko

* 1904 München,
Deutsches Kaiserreich
† 1941 Kaunas, Litauen

Brücke-
Museum

Betende, um 1935
Lithografie, 27,7 x 15,7 cm

Bettlerin, um 1935
Holzschnitt, 30 cm x 38,5 cm

Frau im Schlafzimmer I
um 1935
Holzschnitt, 21 cm x 11,7 cm

Zwei Männer
im Gespräch, um 1935
Holzschnitt, 20 x 11,5 cm

Der Schrei, 1936
Radierung 38 x 37,5 cm

Gefesselte Männer
im Gefängnis I, 1936
Linolschnitt 32,5 cm x 23 cm

Festnahme, 1936/38
Holzschnitt, 15,7 x 6,5 cm

Menschengruppe vor der Deportation, um 1938

Holzschnitt, 30,5 x 23 cm

Jüdisches Museum München,
Sammlung Maria Luiko

Als Marie Luise Kohn 1904 geboren, war die Münchnerin eine der wenigen Frauen, die ab 1923 an der Akademie der Bildenden Künste Malerei und Grafik sowie später in der Theaterklasse der Kunstgewerbeschule in München studierte. Ab 1924 unter dem Pseudonym Maria Luiko bekannt, war sie bald fester Bestandteil der jungen lokalen Kunstszene und engagierte sich stark für die Sichtbarkeit ihrer jüdischen Künstlerkolleg*innen.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten erfuhr auch Luikos Werk eine plötzliche Zensur, die ihre künstlerische Karriere und öffentliche Arbeit radikal einschränkte. 1941 wurde Luiko mit ihrer Schwester und Mutter nach Kaunas in Litauen deportiert, wo sie am 25. November hingerichtet wurden.

Die tragische Lebensgeschichte der Künstlerin lässt sich in der Entwicklung ihres thematischen Œuvres und einer realistisch-expressiven Bildsprache ablesen. Dabei bilden die sozialen Realitäten und alltäglichen Umstände des Menschen den Kern ihres Werkes - von der Darstellung alltäglicher Szenen und Milieuschilderungen in *Die Bettlerin* oder *Frau im Schlafzimmer*, bis hin zu

politisch reflektierten Arbeiten, die auf die Schreckensdiktatur der Nationalsozialisten verweisen, wie etwa in *Menschengruppe vor der Deportation*. In ihren späten Arbeiten gegen Ende der 1930er Jahre verarbeitete Luiko tiefgreifend ihre eigenen Erfahrungen als verfolgte, jüdische Künstlerin. *Der Schrei* oder *Betende* bringen dabei ihre Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit zum Ausdruck sowie den letzten Halt, den viele im Judentum suchten.

Luisa Seipp

Kateryna Lysovenko

* 1989, Kiew, Ukraine

Lebt und arbeitet in Wien, Österreich

Schinkel
Pavillon

Wartezimmer, 2023

Mixed Media, Öl auf Leinwand, Rauminstallation
Courtesy of the artist

Mich interessiert der Zusammenhang zwischen Bildern und jenen Ideologien, in denen stets Bilder verwendet werden (Bilder der Zukunft, des Anderen, des Feindes usw.). Malerei und Text sind für mich untrennbar miteinander verbunden. Ich betrachte die Malerei als eine Form des Textes im Sinne von [Jacques] Lacan [Psychoanalytiker, 1901-81] - und umgekehrt, der Text ist immer figurativ polysemisch, was sehr wichtig ist, wenn man sich mit Themen der Gewalt beschäftigt, die immer zuerst auf einer Entmenschlichung beruhen. Sie weist auf die Gefahr einer diskriminierten Gruppe hin.

In totalitären Ideologien wird viel Aufmerksamkeit und Mühe in das Bild der Zukunft investiert, sowohl um von der unschönen oder schrecklichen Gegenwart abzulenken als auch um die Menschen zu manipulieren und sie zu zwingen, „eine strahlende Zukunft aufzubauen“, oder etwas Ähnliches.

In meiner Arbeit *Wartezimmer* hänge ich das Bild einer strahlenden Zukunft auf und bringe damit diejenigen in die Zukunft, die von totalitären Regimen geopfert wurden. Die Künstler*innen →Elfriede Lohse-Wächlter, Charlotte Salomon, →Felix Nussbaum und Vyacheslav Mashnitsky sind im Alter von 70 Jahren abgebildet, ein Alter, das sie nicht erreicht haben. Der Wartesaal am Bahnhof oder im eigenen Kopf ist ein zentraler Ort in den schwierigen Zeiten von Flucht, Mobilisierung, Deportation und Verlust.

Kateryna Lysovenko

Felix Nussbaum

* 1904, Osnabrück, Deutsches Reich
 † 1945, Auschwitz, NS-Deutschland

Schinkel
 Pavillon

Gewandstudie eines kauernenden Mannes, 1940

Kohle, Kreide, Tusche mit Feder und
 Gouache auf braunem Papier, 42,5 x 31,5 cm

Vorzeichnung zu dem Gemälde „Die Verdammten“, 1943

Bleistift auf Pergamentpapier, 20,8 x 29,9 cm
 Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück

Felix Nussbaum war ein deutsch-jüdischer Maler. In den 1920er Jahren studierte er Malerei in Hamburg und Berlin und ging später mit einem Stipendium nach Rom. 1933 musste er jedoch die Akademie verlassen, nachdem Joseph Goebbels, Hitlers Propagandaminister, bei einem offiziellen Besuch die Künstler aufgefordert hatte, Werke zur Förderung der sogenannten „arischen Rasse“ zu schaffen.

Nussbaum floh zunächst nach Belgien, wo die Nazis im April 1940 einmarschierten. Er wurde verhaftet und in ein Internierungslager gebracht. Im August gelang ihm die Flucht aus einem Transportzug, der ihn zurück nach Deutschland bringen

sollte, und er tauchte unter. Die Angst und Verzweiflung in dieser Zeit veranlasste Nussbaum, Werke zu schaffen, in denen er sich mit der unfassbaren Gefahr, die die politische Lage für ihn darstellte, auseinandersetzte. Im selben Jahr entstand *Im Lager*, ein Porträtgemälde von unerträglichem Leid und Verzweiflung.

Seine letzten Werke zeigen mit großem Pathos Juden, die hilflos auf den Tod warten. Eine Realität, die sich in einem seiner letzten Gemälde *Die Verdammten* von 1944 widerspiegelt. Hier malt Nussbaum sich selbst inmitten der anderen, die gleichermaßen ihrer unausweichlichen Vernichtung durch das Regime entgegensehen. Nussbaum selbst sagte 1942: „Wenn ich untergehe, lasst meine Bilder nicht sterben. Zeigt sie den Menschen!“ Die Malerei war für ihn bis zuletzt eine Form, sich seine Würde und Menschlichkeit zu bewahren. Als Angehöriger der „verlorenen Generation“, deren Werke „abgeschnitten und schließlich vergessen“ wurden, will die Ausstellung nicht nur seinen letzten Wunsch erfüllen und seine Bilder den Menschen zeigen. Sie erwidert außerdem die Würde, die Nussbaum sich selbst und seinen Themen gab. Sein Werk ist ein unmittelbares künstlerisches Zeugnis der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs bis zu seinem bitteren Ende. Nussbaum und seine Frau wurden 1944/45 in Auschwitz ermordet.

Johanna Schütz-Wolff

* 1896, Halle an der Saale,
Deutsches Kaiserreich
† 1965, Starnberg,
Bundesrepublik Deutschland

Brücke-
Museum

Liegende, 1924

Teppich, Wolle, 70 x 150 cm,
Nachlass Johanna Schütz-Wolff

Sinnende Frau (Fragment), 1928 (1938 eigenhändig zerstört)

Teppich, Wolle, 76 x 49 cm
(ursprünglich 270 x 350 cm)
Nachlass Johanna Schütz-Wolff

Schinkel
Pavillon

Der Tote (Fragment), 1930

Teppich, Wolle, 220 x 210 cm
(ursprünglich ca. 220 x 420 cm)
Privatsammlung

Johanna Schütz-Wolff gilt als wegweisende Vertreterin der deutschen Textilkunst des 20. Jahrhunderts. Nach ihrer Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle an der Saale gründete sie dort 1920 die Werkstätte für Weberei und wurde zu deren künstlerischen Leiterin berufen. In dieser Zeit erstellte sie ihre ersten großformatigen Gobelins, die das Herzstück ihres

Œuvres ausmachen und in dieser Ausstellung gezeigt werden. In den thematisch und formal stark am Expressionismus orientierten Arbeiten wird die Struktur des Gewebes als Formmittel genutzt, Material und Farbe ordnen sich den kompositorischen Absichten unter. Die Bildteppiche von Schütz-Wolff scheinen über ihre funktionelle Belebung des Raums hinaus eine einzigartige Lebendigkeit zu generieren, die sie von der Malerei abhebt.

1937 beschlagnahmten die Nationalsozialisten einen ihrer Bildteppiche, was die Künstlerin aus Angst dazu veranlasste, 13 ihrer großformatigen Wandteppiche zu zerschneiden und zu verstecken – so auch *Der Tote* und *Sinnende Frau*.

Nachdem ihr Mann 1940 zur Wehrmacht eingezogen wurde, zog Schütz-Wolff mit ihrer Tochter nach Ried bei Kochel, wo sie in der Nähe der befreundeten Maria Marc lebte. Die Begegnung mit Marias Ehemann, dem Künstler Franz Marc blieb eine lebenslange Inspiration für Schütz-Wolff. Die Farbintensität, expressionistische Komposition und Mensch-Tier-Motivik, aber auch die strenge Verbindung von Linie, Fläche und Struktur lässt sich nicht nur in den großformatigen Gouachen und ihrem grafischen Werk wiederfinden. Sie übertrug diesen Anspruch gleichermaßen auf die Textilkunst, und hat dazu beigetragen, die moderne Tapiserie im Expressionismus zu etablieren

Sung Tieu

* 1987, Hải Dương, Vietnam
 Lebt und arbeitet in Berlin,
 Bundesrepublik Deutschland

Schinkel
 Pavillon

Subtext, 2023

Rauminstallation

Courtesy of the artist &

Sfeier-Semler Gallery Beirut/Hamburg

Sung Tieus recherchebasierte, skulpturale, videografische, klangliche und installative Praxis bietet eine vielschichtige Lesart unserer Limitiertheit in bürokratischen und juristischen Räumen. Ob es sich um die knappen, aber überladenen DIN-A4-Seiten handelt, die das Ergebnis eines Visumantrags bestimmen, oder um die minimale Quadratmeterzahl, die den Bewohner*innen eines Raums von Architekt*innen oder Regierungsbeamt*innen zugewiesen wird - Tieu greift diese Begrenzungen auf, um sie in ihren Arbeiten neu anzuwenden.

Tieus fortwährende Beschäftigung mit dem Kalten Krieg und seinen anhaltenden Nachwirkungen zeigt jedoch auch, wie diese Grenzen von den Mächten, die sie setzen, durch Täuschung und Geheimhaltung überschritten werden können. Die neue Installation *Subtext* ist eine Fortsetzung von Tieus Recherchen über die Überwachung und

Verfolgung der vietnamesischen Bevölkerung in der ehemaligen DDR durch die Stasi. Die Künstlerin sammelte sowohl Überwachungsberichte, die alltägliche Details ihres Lebens beschreiben, als auch Gegenstände, die mit Hilfe dieser Arbeiter*innen in den VEBs (Volkseigene Betriebe) der DDR hergestellt wurden. Sie beschreiben die Kollision von Privat- und Arbeitsleben, die unsere alltäglichen Realitäten durchdringt und stört.

In *Subtext* platziert die Künstlerin einen Fernseher, eine Schreibmaschine und ein Radio in einem mit künstlichem Birkenholz verkleideten Raum. Ob es sich dabei um Geräte zur systematischen Aufzeichnung und Übertragung oder nur um Haushaltsgegenstände handelt, bleibt offen. Das hölzerne Interieur erinnert an die Behaglichkeit des häuslichen Lebens. Doch aus jedem Objekt dringt das weiße Rauschen – ein knisterndes Geräusch, das ein abgehörtes Gespräch oder eine geheime Aufnahme oftmals begleitet. Überwacht von den gerahmten Stasi-Unterlagen an den Wänden, können Besucher*innen hier zwar die Rolle der Beobachter*innen einnehmen, sind aber keineswegs in Sicherheit.

Ella Křivánek

Nora Turato

* 1991, Zagreb, Kroatien
Lebt und arbeitet in
Amsterdam, Niederlande

Brücke-
Museum

sleep! it's good for you,

Soundinstallation

Courtesy of the artist

Sprache ist das Ausgangsmaterial, aus dem Nora Turato ihre künstlerischen Arbeiten schöpft. Sie trägt Wörter, Sätze und Textfragmente aus unterschiedlichsten Kontexten in Form von Performances, Videos, Wandmalereien oder Installationen zusammen. In sprunghafter und rasender Geschwindigkeit fesselt sie die Zuhörer*innen beim performativen Vortragen und erinnert auf diese Weise an die endlose Informationsflut von News Feeds, in welchen sich Nachrichtenmeldungen mit Selbstdarstellungen, Kaufangeboten und Katzenvideos vermischen. Diese Überfrachtung von Informationen akzentuiert die Künstlerin mit rhetorischen Mitteln, womit humorvolle Momente hervorgebracht werden, ohne nicht auch gesellschaftskritische Auseinandersetzungen durchscheinen zu lassen. Dabei verdeutlicht Turato die Funktion von Sprache als politisches Werkzeug, beispielsweise in deren Verwendung im

Journalismus - in Schlagzeilen oder "Sound Bites". Letztere bezeichnen kurze, einprägsame Zitate, die - auf den Ausschnitt reduziert - alle umliegenden Aussagen in Vergessenheit geraten lassen. Turato reflektiert dadurch, wie Sprache verzerrt und instrumentalisiert werden kann, was nicht zuletzt bei Propaganda zu beobachten ist.

So treten auch ihre grafisch gestalteten Textfragmente, die sie oftmals als monumentale Wandmalerei präsentiert, als stilistische Setzungen in Erscheinung. Ausgewählte Zitate sammelt Turato zudem in Buchform. Das typografische Arbeiten verweist auf ihre Ausbildung als Grafikerin. In der eigens für *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* entwickelten Soundarbeit reagiert die Künstlerin mit ihrer eigenen Stimme auf den Gebrauch von Sprache und die daraus resultierenden Einflüsse auf die Nachkriegsgenerationen.

Philipp Lange

Oscar Zügel

* 1892, Murrhardt,
Deutsches Kaiserreich
† 1968, Tossa de Mar, Spanien

Brücke-
Museum

*o.T. (überliefert als: Sieg der
Gerechtigkeit / Untergang des
Unstern Hitler / Zerstörung
der Stadt Stuttgart), 1934/36*

Öl auf Leinwand, 163 x 130,5 cm
Zentrum für verfolgte Künste, Solingen

Um den sogenannten *Sieg der Gerechtigkeit / Untergang des Unstern Hitler / Zerstörung der Stadt Stuttgart* des Künstlers Oscar Zügel ranken zahlreiche Überlieferungen. Bereits die drei Titel stellen uns vor die Frage, wer dem Werk diese Namen verliehen hat. Vom Künstler selbst sind keine schriftlichen Zeugnisse darüber bekannt. Der familiären Überlieferung nach soll Zügel in seinem Stuttgarter Atelier mit dem Werk begonnen haben und aufgrund dessen nach der Machtübergabe an die Nationalsozialisten diffamiert worden sein. Fest steht: Im Sommer 1934 verkauft er seine Villa in Stuttgart und emigriert mit seiner Familie ins spanische Tossa de Mar. Der kleine Küstenort war schon seit vielen Jahren ein Anziehungspunkt für zahlreiche Künstler*innen der europäischen Avantgarde.

Mit Zunahme des nationalsozialistischen Terrors suchen dort immer mehr Intellektuelle und politisch aktive Antifaschist*innen Zuflucht. Zügel erlebt trotz der neuen Lebensumstände im Austausch mit Künstler*innen wie André Masson eine künstlerische Blütezeit und schafft seine wohl zeitkritischsten Werke - eine persönliche Abrechnung mit dem NS-Regime und dem europäischen Faschismus. Seine Briefe an befreundete Künstler*innen strotzen vor Spott und Häme über Adolf Hitler und die nationalsozialistische Ideologie - so auch sein sogenannter *Sieg der Gerechtigkeit*. Vor dem Hintergrund, dass Zügel das Ölgemälde am unteren rechten Bildrand auf 1936 datiert und sich keine Spuren am Werk finden lassen, die auf einen Transport nach Spanien hindeuten, kann vermutet werden, dass er es während der Zeit in Tossa schuf und Deutschland aufgrund seiner persönlichen Haltung und, um weiterhin als freier Künstler arbeiten zu können, verließ. In Tossa de Mar nutzt Zügel seine privilegierte materielle Situation und nimmt den jüdischen Schriftsteller Fritz Uhlman in seinem Haus auf. Kurz darauf bricht der spanische Bürgerkrieg aus und Zügel muss emigrieren. Dieses Mal nach Argentinien, zur Familie seiner Ehefrau. In den folgenden 14 Jahren arbeitet er vorwiegend als Landwirt. 1950 kehrt er zurück nach Tossa de Mar, um als Künstler zu arbeiten.

Wir danken den beteiligten Künstler*innen,
sowie den Leihgeber*innen für die großzügige
Unterstützung:

Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück (Nils-Arne
Kässens, Anne Sibylle Schwetter, Marjen Koormann);
Jüdisches Museum München (Lilian Harlander,
Verena Immler); Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin
(Josephine Gabler, Astrid Böttcher); kaufmann
repetto (Astrid Welter, Anna Tacchella, Davide
Pirovano), Milan; Mor Charpentier, Paris (Arthur
Gruson, Hector Sanz Castaño); Nachlass Johanna
Schütz-Wolff; Sammlung Prinzhorn, Heidelberg
(Thomas Röske, Torsten Kappenberg, Eva Fastenau);
Sfeir-Samler Gallery Beirut/Hamburg (Lea Chikhani,
Ana Siler); Sprüth Magers, Berlin (Philomene
Magers, Franziska von Hasselbach, Andreas
Schleicher-Lange, Isabelle Demin); Zentrum für
verfolgte Künste, Solingen (Jürgen Kaumkötter,
Vanessa Arndt, Marielena Buonaiuto, Birte Fritsch,
Hanna Sauer, Susanne Vieten) und allen privaten
Leihgeber*innen.

Unser besonderer Dank gilt dem Zentrum für
verfolgte Künste für die großzügigen Leihgaben
und für das Verfassen von Texten für dieses
Booklet.

Weiterer Dank gilt:

Ruth Addison, Suad Arifagic, Julia Banholzer,
Nadine Bauer, Andreas Bechler, Lutz Bertram,
Catherina Blohm, Chaleena Bienecke, Stefan
Böhmer, Manuela Böttcher, Elli Brandauer, Paul
Burn, Heysoo Chung, Nikita Dedov, Eidotech
(Tina Ayvasiki, Philipp Cornelius, Malwina Woest),
Isabel Fischer, Patricia Fritze, Soeren Grammel,
Carina Herring, Annette Herwegh, Meike Hoffmann,
Manuela Hübner, Klara Hülskamp, Barbara
Jerusalem, Nikita Kadan, Victor Kegli, Cleo Kempe
Towers, Ute Kirschbaum, Felicitas Klein, Vivyan
Klemke, Anke Klusmeier, Klaus Krassner, Hans
Krestel, Oleksandr Kutovyi, Caroline Lauterbach,
Caline Matar, Tomás Nervi, Melina Papageorgiou,
Marta Perovic, Katja Petrowskaja, Dietmar
Reimertz, Claudia Rios Borja, Noor van Rooijen,
Hannah Roos, Alexander Rusnak, Rafael Sergi,
Julia Sjöln, Aya Soika, Rahel Sorg, Frank Sperling,
Samuel Staples, Aeline Steiner, Claudia Sternberg,
Valentina Suma, Magdalena Syen, Clemens Wachs,
Oliver Wellmann, Eugen Wist,
Fee Wüstenberg

Impressum

Dieses Booklet erscheint
anlässlich der Ausstellung

*Der Angriff der Gegenwart
auf die übrige Zeit.
Künstlerische Zeugnisse
von Krieg und Repression*

Eine Kooperation von
Brücke-Museum und
Schinkel Pavillon e.V.

14.09.2023–07.01.2024

Kuratorin: Katya Inozemtseva
Künstlerische Leitung: Nina Pohl
(Schinkel Pavillon), Lisa Marei
Schmidt (Brücke-Museum)
Projektleitung: Luisa Seipp

Brücke-Museum
Assistenzkurator: Philipp Lange
Kuratorin für Outreach:
Daniela Bystron
Sammlungskuratorin: Christiane
Remm (Karl und Emy
Schmidt-Rottluff Stiftung)
Projektassistentinnen:
Céline Marten, Justine Ney

Schinkel Pavillon
Produktionsleitung &
Kuratorische Mitarbeit:
Lina Louisa Krämer
Projektassistentinnen:
Ella Křivánek, Nora Veismann

Redaktion:
Lina Louisa Krämer,
Philipp Lange, Luisa Seipp

Autor*innen:
Vanessa Arndt, Marielena
Buonaiuto, Meike Hoffmann,
Katya Inozemtseva, Dana Kavelina,
Lina Louisa Krämer, Ella Křivánek,
Philipp Lange, Kateryna Lysovenko,
Hanna Sauer, Lisa Marei Schmidt,
Luisa Seipp, Aya Soika

Die Texte von Meike Hoffmann und Aya Soika entstanden anlässlich ihrer Recherche für die Ausstellung *Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus* (14.4.-11.8.2019, Brücke-Museum).

Das informative Ausstellungsbegleitheft findet sich kostenlos online unter www.brueckemuseum.de/de/programm/ausstellungen/67/flucht-in-die-bilder-die-knstler-der-bruecke-im-nationalsozialismus

Übersetzung:

Gérard A. Goodrow

Grafik:

Stoodio Santiago da Silva,
Ana Cecilia Bre a

Druck:

Druckhaus Sportflieger,
Berlin

Die Bildkompositionen, die für die grafische Gestaltung der Ausstellung eingesetzt wurden, enthalten verschiedene einzelne Archiv- und Referenzbilder, die von den Kurator*innen der Ausstellung während ihrer Recherchen zusammengestellt wurden.



Die Ausstellung wird gefördert von der Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt.

Das Begleitprogramm wird gefördert durch die Berliner Landeszentrale für politische Bildung.

BERLIN
ART 13 — 17 SEP 2023
WEEK

Im Rahmen der
Berlin Art Week 2023.







