

Ein eigener Ort des Gedenkens

Warum Deutschland mit einem Denkmal an die polnischen Opfer des Vernichtungskriegs erinnern sollte.

Im Streit um einen neuen Gedenkort in Berlin, der an den Überfall auf Polen und den deutschen Vernichtungskrieg im Osten Europas erinnert, überlagern sich verschiedene Ansprüche und Konzepte. In der vergangenen Woche ist ein Kompromissvorschlag zweier Akteure, des Deutschen Polen-Instituts und der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, hinzugekommen (F.A.Z. vom 10. Juni). In dem gemeinsamen Vorschlag der beiden Institutionen geht es darum, zwei Projekte zusammenzuführen, die bislang miteinander konkurrieren: den Plan für ein sogenanntes Polen-Denkmal und den Plan für eine umfassendes Dokumentationszentrum der deutschen Besatzungsherrschaft in Europa.

Das gemeinsame Papier sieht vor, dass ein zentraler „Platz des 1. September 1939“ als zentraler Ort des Kriegsgedenkens entsteht, auf dem eine „permanente künstlerische Installation“ mit deutscher und polnischer Inschrift errichtet wird. Bei dem Platz soll ein Dokumentationszentrum für alle Opfer der deutschen Besatzungsherrschaft Europas, also auch für Russen, Ukraine, Belarus und andere geschaffen werden.

Der neue Vorschlag versucht sich an der Quadratur des Kreises. Er sucht den Mittelweg in einer Kontroverse, die durch einen doppelten Gegensatz gekennzeichnet ist: den Streit um das geeignete Geschichtsmedium, das heißt Denkmal oder Dokumentationszentrum, und die Auseinandersetzung um das Gedenken, das sich auf eine einzelne Nation oder auf alle Opfer der deutschen Besatzungsherrschaft bezieht. Für beide Projekte, für das Polen-Denkmal oder das umfassende Dokumentationszentrum, lassen sich gute Gründe nennen, die eine Entscheidung für das eine oder andere Vorhaben rechtfertigen. Der vorgeschlagene Mittelweg dagegen vergibt die Chancen beider Projekte und führt in neue Dilemmata.

Nur das Polen-Denkmal hat bislang eine politische Unterstützung gewonnen, die die Realisierung aussichtsreich erscheinen lässt. Mehr als zweihundert Abgeordnete des Deutschen Bundestages, darunter Bundestagspräsident Wolfgang Schäuble, haben sich dafür ausgesprochen. Befürworter hat es vor allem bei den Fraktionsmitgliedern der CDU/CSU und der Grünen. Was ist der Sinn dieses Projektes? Polen war das erste Opfer des deutschen Angriffs, und es handelte sich bei dem Angriff auf Polen nicht, wie lange verhängnisvoll gesagt wurde, um einen bloßen „Feldzug“, sondern um den Beginn des deutschen Vernichtungskriegs, in dem sechs Millionen polnische Staatsbürger, darunter drei Millionen jüdische und drei Millionen nichtjüdische Polen, ermordet wurden.

Das Denkmal würde diesen Opfern gewidmet sein, der Sinn ginge aber darüber hinaus. Es wäre auch der Ort, die lange Geschichte zu reflektieren, die zum Vernichtungskrieg gegen Polen führte. Politik gegen Polen zu betreiben hatte in Deutschland Tradition mit einem klar bestimmbar Anfangspunkt. In der Frühen Neuzeit war Polen lange eine politisch und kulturell führende Macht in Mitteleuropa, am Berliner Hof lernte man im sechzehnten Jahrhundert Polnisch. Seit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts jedoch verfolgten die preußischen Könige zusammen mit Russland systematisch das Ziel, die inneren Verhältnisse der Adelsrepublik Polen zu erschüttern und zu dominieren. Wahlmanipulationen und Einflusspolitik bereiteten die Teilung Polens vor, die die Kabinette in Berlin, Petersburg und Wien am Ende des achtzehnten Jahrhunderts vollzogen.

Die tiefgreifende politische Wirkung der Teilungen zeigte sich im neunzehnten Jahrhundert: Preußen und Russland waren nun durch das Interesse aneinander gebunden, den Status quo der Teilung unter allen Umständen aufrechtzuerhalten; sie wurden zu Komplizen bei der Niederschlagung der polnischen Aufstände von 1830/31, 1846, 1848 und 1863. Dieses „System negativer Polenpolitik“ (Klaus Zernack) unterband nicht nur alle Versuche der Polen, die Einheit und Freiheit ihrer Nation wiederherzustellen, sondern belastete auch die deutsche Demokratie mit einer schweren Hypothek.

Die Liberalen entschieden sich für den Pfad der preußischen Mächtepolitik, als sie 1848 an den Teilungsgewinnen Preußens festhalten wollten und den Verzicht auf überwiegend polnisch bewohnte Gebiete ablehnten. Otto von Bismarck, der sich damals als konservativer Publizist profilierte, warnte in der

„Magdeburger Zeitung“ davor, durch den Verzicht auf die polnischen Gebiete „Preußens beste Sehnen“ zu durchschneiden. So vollzog sie die Vereinigung Preußen-Deutschlands auf der Grundlage der Teilungen Polens, mit kulturell verheerenden Folgen.

Im Kaiserreich und vor allem in der Weimarer Republik wurde es zum Stereotyp, Polen die Fähigkeit zur Staatsbildung, ja einer eigenen Kultur abzusprechen. Antipolonismus avancierte, vergleichbar mit dem Antisemitismus, zu einem kulturellen Code. Kurz vor dem Angriff auf Polen forderte Hitler von seinen Generälen nicht das Erreichen bestimmter Linien, sondern Befehl: „Vernichtung Polens = Beseitigung seiner lebendigen Kraft“. Der rassistische Krieg war neu, aber ohne die lange Vorgeschichte antipolnischer Politik und kulturell verankerten Polen-Hasses nicht zu erklären.

Die Spezifik des polnischen Opfers und der mit Preußen-Deutschland tiefgreifend verflochtenen Geschichte lässt es sinnvoll erscheinen, für Polen einen eigenen Ort des Gedenkens und Erinnerns zu schaffen. Aber was ist das dafür geeignete Mittel? Das Denkmal gilt, gerade unter Geschichtsdiktandikern, oft als unzeitgemäß. Keine andere Vermittlungsform verfügt jedoch über eine so starke zeichnende Kraft wie das Denkmal. Es verweist auf die Vergangenheit und hat zugleich eine Zukunftsbedeutung.

Politiker scheinen dies besser zu verstehen als manche Kulturwissenschaftler. Im Antragsentwurf der CDU/CSU-Fraktion für das Polen-Denkmal heißt es gleich zu Beginn: „Polen ist und bleibt für Deutschland neben Frankreich der zentrale europäische Partner.“ Diese Maxime der deutschen Außenpolitik enthält eine Festlegung für die Zukunft und zugleich eine Nichtigkeitserklärung für eine verhängnisvolle Tradition negativer Polen-Politik, die ihre zerstörerische Wirkung auf die politische Kultur in Deutschland lange vor Hitler entfaltet hatte. Mit einem Polen-Denkmal würde Deutschland der polnischen Opfer des deutschen Vernichtungskriegs gedenken und zugleich ein Zeugnis für seine eigene Erneuerungsfähigkeit ablegen.

In dem jetzt vorliegenden Kompromisspapier ist von diesem großen, pathetischen Vorhaben wenig geblieben, vielmehr umschreiben die Autoren das Denkmal als „permanente künstlerische Installation“. Die geplante Anlage führt nicht zu historischer Tiefenschärfe hin, sondern nimmt mit dem geplanten Zentrum für alle Opfer der deutschen Besatzungsherrschaft in Europa eine vergleichende Betrachtungsweise ein. Gewissermaßen als Kompensation für den Verzicht auf das eigenständige Polen-Denkmal gibt das Kompromisspapier dem gesamten Ensemble, das auch der Russen, Ukrainer, Belarusen gedenken soll, eine polnische Konnotation: Das gemeinsame Zentrum soll neben der mit deutscher und polnischer Inschrift versehenen „permanenten künstlerischen Installation“ am geplanten deutsch-polnischen benannten „Platz des 1. September 1939 – Plac 1 września 1939 r“ entstehen und als zentraler deutscher Gedenkort für den Zweiten Weltkrieg fungieren.

Es ist unsicher vorherzusehen, dass Russen, Belarusen und Ukrainer darin eine Hierarchisierung von Opfern sehen werden. Ein Gedenkort lebt aber davon, dass er akzeptiert wird. Der Ort, an dem in Berlin der deutschen Besatzungsherrschaft gedacht wird, sollte eine Konkurrenz von Opfergedenken zu vermeiden suchen, zu der es in einem Gedenk-Ensemble für verschiedene nationale Gruppen fast zwangsläufig kommen muss.

Statt alles unter einen Hut bringen zu wollen, sollten die politischen Entscheidungsträger schrittweise vorgehen. Das Polen gewidmete Denkmal ist schon lange geplant, es ist an der Zeit, das Vorhaben, verbunden mit einem Lernort, zu verwirklichen. Im Verhältnis mit Russland erscheint es naheliegend, die einst sowjetischen Denkmäler im Tiergarten und in Treptow sowie das Museum Berlin-Karlshorst zu erhalten und weiterzuentwickeln.

Für die Ukrainer, die wie die Russen und die anderen Völker der Sowjetunion am Leid und Sieg im Zweiten Weltkrieg teilhatten und in besonderer Weise von der Verschleppung in die Zwangsarbeit betroffen waren, sollte ein eigener Ort des Gedenkens geschaffen werden. In welcher Form Belarusen ihrer Opfer gedenken werden, ob in sowjetischer Tradition oder unter nationalen Vorzeichen, ist noch nicht abzusehen. Zugegeben: Auch eine Entwicklung der Berliner Gedenklandschaft, die Schritt für Schritt vorgeht, ist nicht ohne Schwierigkeiten. Sie wird aber den Partnern im östlichen Europa eher gerecht als ein zentralisierter Ort für alle.

MARTIN SCHULZE WESSEL

Der Autor, Jahrgang 1962, lehrt Osteuropäische Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München.



Kirchengeschichte im Breitenwandformat: Der Bildteppich „Predigt des Paulus zu Athen“ nach einem Karton Raffaels misst 431 mal 535 Zentimeter.

Foto SKD / Herbert Boswank

Guter Geschichtenerzähler

Ästhetik der Spannung: Dresden zeigt die wundersamerweise erhaltenen Tapisserien nach Raffael

Es reicht nicht, dass Indiana Jones mit Mühe und Not einer gefährlichen Falle entkommen ist und gerade noch unter der sich niedersenkenden Steintrümmerschleife hindurchschlüpfen konnte. Nein, er muss noch einmal unter der Tür hindurchgreifen, um auch noch seinen Hut zu retten. Selbst dann, wenn dies kaum mehr möglich erscheint, erreicht Steven Spielberg durch seine brillante Schnitttechnik eine vermeintlich unmögliche Steigerung der Spannung. Übertreibung wird zum Stilprinzip. Wenn man sich fragt, ab wann Künstler ein Bewusstsein für solche Formen des Erzählens entwickelt haben, hat man in den Werken Raffaels einen aussichtsreichen Kandidaten. Nur sprach man damals nicht von Spannung, sondern von Vivacità, womit mehr als Lebendigkeit gemeint ist – nämlich die Fähigkeit des Künstlers, die Dynamik oder besser noch Potentialität des Wirklichen darzustellen.

Vasari jedenfalls beschreibt in der zweiten Ausgabe seiner „Vite“ Raffaels Fähigkeit zur lebendigen Schilderung als eine Ästhetik der Spannung. Kein anderer Künstler hat sich so sehr darum bemüht, die Statuarik vorhergehender Kunst zu überwinden, wie der Meister aus Urbino. Niemand hat es in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in seinen Bildern so sehr verstanden, nicht nur Bewegung, sondern auch Beschleunigung vorzuzeigen. Dies zeigt die Ausstellung „Raffaello – Macht der Bilder. Die Tapisserien und ihre Wirkung“ in der Gemäldegalerie Alter Meister zu Dresden. Tapisserien sind höfische Luxusgegenstände. Sie wurden im sechzehnten Jahrhundert in speziellen arbeitsteiligen Verfahren hergestellt. So schickte man die Entwürfe Raffaels nach Flandern, wo sie für Papst Leo X. gewebt wurden. Ziel war es, den Sockelbereich der Sixtinischen Kapelle zu schmücken, der bis dahin von gemalten Vorhängen bedeckt war. Die zwischen Juni 1515 und Dezember 1516 ent-

standenen Entwürfe zeigen Szenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus, die Würde und Macht des Papstamtes herausstellen wollen. Vier Szenen sind dem Leben Petri und sechs weitere demjenigen von Paulus gewidmet. Von den gestalteten Kartons, die maßstabgetreue Entwurfszeichnungen darstellen, sind sieben überliefert und befinden sich heute im Victoria and Albert Museum zu London. Die in Dresden gezeigten sechs Tapisserien sind nach Wiederauffindung der Kartons im siebzehnten Jahrhundert in England entstanden, wurden 1723 in Paris von Heinrich von Flemming erworben und gelangten 1728 in die Sammlung Augustus des Starken. Den Tapisserien fiel in Sempers Museumsbau eine wichtige Rolle zu, wurden sie doch in der zentralen Rotunde präsentiert, der Herzkammer des Museums. Dies leuchtet ein, wenn man die Qualität der Werke zur Kenntnis nimmt.

Unter der Last des übergroßen Fangs liegen die kleinen Fischerboote tief im Wasser. Aufgeregt schnatternd und mit den Flügeln schlagend, stehen Reiher am Ufer und scheinen das Geschehen zu kommentieren. Zwei Männer ziehen mit ganzer Kraft an einem Netz, dessen Inhalt im Boot keinen Platz mehr finden will. Rechts kniet Simon Petrus vor Christus, der ihn mit einem Segensgestus zum Menschenfischer macht. Der überquellende Fang wird zum Sinnbild der erfolgreichen Verkündigung der Frohen Botschaft durch den ersten Apostel Christi. Raffaels Leistung besteht in der Verbindung dynamischer Bewegung und Verlangsamung bis zum Stillstand. Es ist, als würde sich wie in einer Phasenografie eine Person von links nach rechts bewegen, um schließlich als Petrus vor Christus niederzuknien. Zudem inszeniert er den hinter Petrus befindlichen erstaunten Jünger mit weit ausgestreckten Armen als visuelle Schlüsselfigur. Dieser befindet sich auf der Mittelachse des Bildfeldes und

stellt in Gestik und Mimik die Unbegreiflichkeit des stattfindenden Wunders aus. Der Clou der Darstellung besteht jedoch darin, dass Raffael dem Betrachter im Unterschied zur weit entfernten Menschenmenge einen privilegierten Standpunkt zuweist. Wir werden zu Zeugen und beobachten aus großer Nähe, was nur die Jünger miterlebt haben.

Die „Heilung des Lahmen“ besticht durch die Darstellung einer prachtvollen Säulenhalle. Die im Zentrum stehenden Jünger Petrus und Johannes wenden sich dem Gelähmten zu, der unmittelbar vor seiner Heilung steht. Einmal mehr sind wir Augenzeugen des Geschehens, sind die versehnten Füße des Lahmen doch unmittelbar an die vordere Bildgrenze gerückt. Als Gegensatz dazu zeigt Raffael rechts der Säule einen Jungen, der anmutig und mit großer Leichtigkeit voranschreitet.

Sprechen und Hören, Zeigen und Verstehen ist das Thema der „Predigt des Apostels Paulus auf dem Areopag in Athen“. Der Künstler führt uns zahlreiche Reaktionen vor Augen, die von kopschüttelnder Ablehnung über nachdenkliches Sichzurücknehmen bis zu freudiger Zustimmung reichen. Paulus predigt den Athenern den unbekanntem Gott, und zugleich verkündigt er die Nichtdarstellbarkeit Gottes. So ist es kein Zufall, dass Raffael das Plateau in der rechten vorderen Bildecke als freie Fläche gestaltet, um Platz für das Unbekannte, nicht Darstellbare zu lassen. Der Künstler zeigt eine Gruppe von Philosophen, die allesamt skeptisch und mitleidig, zum Teil aber auch interessiert zuhören, und so wird die Macht des Wortes anschaulich, erweist sich Paulus doch den antiken Rhetoren als ebenbürtig. Besonders schön ist, wie der in der Apostelgeschichte erwähnte Dionysius aufgeregt und wie ein visuelles Echo die Hand- und Armstellung des Apostels wiederholt und somit als zukünftiger Christ kenntlich wird.

Die Schau hat nicht nur die Tapisserien, sondern auch Kupferstiche, Zeichnungen, antike Skulpturen und Bilder der Rezeptionsgeschichte zusammengeführt, um den Erzähler Raffael und seine frühe Berühmtheit vor Augen zu führen. Es ist erstaunlich, wie es dem Künstler in allen Medien gelingt, seine Geschichten so dramatisch und lebendig zu erzählen, dass wir eine Vorstellung von den Inhalten auch dann noch bekämen, wenn wir um den genauen Wortlaut der Erzählung in der Apostelgeschichte nicht wüssten. Raffael wird von Vasari für seine Universalität gelobt, vermag er doch in allen Techniken und allen Themen zu reüssieren. Immer wieder ist es ihm gelungen, seine Erzählungen über die Grenzen des Darstellbaren hinauszuführen. So heißt es in der Lebensbeschreibung, er habe die Präsenz des Göttlichen so lebhaft ins Bild setzen können wie kein anderer. Dies bestätigt sich in der Darstellung im „Tod des Ananias“, der, nachdem er versucht hat, die Apostel zu belügen, um einen Teil seines Geldes zurückzubehalten, wie von einem unsichtbaren Faustschlag getroffen zu Boden fällt. Die Figuren rechts von ihm weichen zurück, als ließen sie Raum für jene unsichtbare Macht in ihrer Mitte, die hier richtet.

Auch bei Indiana Jones verbünden sich die guten Mächte mit dem Helden, um am Ende dem Recht zum Durchbruch zu verhelfen. Wie jeder gute Geschichtenerzähler vermag es Raffael, Fiktionen als Wirklichkeit erscheinen zu lassen. Seine Kompositionen machen alle Künstlichkeit vergessen. Lange vor Spielberg hat er es verstanden, das Unmögliche ins Bild zu setzen und nicht nur den Hut zu retten, sondern auch noch die Peitsche. JÜRGEN MÜLLER

Raffaello – Macht der Bilder. Die Tapisserien und ihre Wirkung. In der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden; bis zum 30. August. Der Katalog (Sandstein Verlag) kostet 48 Euro.

Eva mit dem Stinkefinger

Ein Gemälde als Symbol der Proteste in Minsk



Die optimierte Eva

Foto Julia Schewtschuk

ten; er gilt als dessen aussichtsreichster Konkurrent. Vorige Woche wurde er verhaftet, die im Minsker Palast der Künste ausgestellte Belgasprombank-Sammlung wurde konfisziert. Lukaschenka behauptet, Babariko habe Geld und Kunstwerke ins Ausland bringen wollen. Der Status der Sammlung sei derzeit unklar, sagt ihr Kurator Alexander Zimenko. Die Beamten, die die Werke abtransportierten, hätten ihm keinerlei Bescheinigung ausgestellt.

Die Galerie bleibt allerdings virtuell geöffnet, an den Wänden hängen statt der Gemälde leere Rahmen mit Scan-Codes, welche die Bilder für die Besucher sichtbar machen. Ein Spitzenwerk ist das 1928 entstandene Frauenporträt „Eva“ von Chaim Soutine, der als zehntes Kind eines bitteren Flickschneiders im Schtetl Smilowitschi bei Minsk aufwuchs, wo er fürs Zeichnen geschlagen wurde. Über Vilna ging er nach Paris und entwickelte einen eigenen Expressionismus, der die Gewaltverfälschung der Kreatur in den Mittelpunkt rückte.

„Eva“, von der Belgasprombank für knapp zwei Millionen Dollar bei Sotheby's

erworben, ist das teuerste Bild in Belarus und gehört zum nationalen Erbe, das nicht ins Ausland verkauft werden darf. Nun ist „Eva“ eine Ikone des Protests gegen das Regime Lukaschenkas geworden: Insbesondere eine Reproduktion, der die Schauspielerin des Belarus Free Theatre Julia Schewtschuk einen rotlackierten Stinkefinger verpasste, zierte T-Shirts, mit denen junge Minsker ihre Unterstützung für Babariko und mehr Rechtsstaatlichkeit zum Ausdruck bringen. Unter dem Hashtag „Evaluja“ verteidigten oppositionelle Weißrussen ihr Recht auf Kunst, die „Männer in Schulterkappen“ ihnen weggenommen hätten. In den sozialen Netzwerken erscheint Eva in gestreifter Sträflingskluft, hinter Gittern oder mit Fingern, die ein Herz formen, dem Erkennungszeichen der Babariko-Anhänger. Eine breite Allianz von Kulturschaffenden fordert, das Verfahren gegen Babariko, der viele Sparten der belorussischen Kultur fördert, einzustellen. Zimenko befürchtet, dass Lukaschenka plant, die Kunstsammlung unter den staatlichen Museen aufzuteilen. kho