

Johanna Huthmacher

Aus der Vergangenheit in die Zukunft. Zur Rezeption von Hans Grundigs *Opfer des Faschismus* und *Den Opfern des Faschismus*

Zwei entgegengesetzt liegende Häftlinge nehmen den Vordergrund von Hans Grundigs *Opfer des Faschismus* und *Den Opfern des Faschismus* ein.¹ Auf beiden Querformaten liegen sie – mehr oder weniger durch rote und blaue Tücher verhüllt – auf Goldgrund vor der Mauer eines Konzentrationslagers, schwarze Vögel fliegen um sie herum. Hinter der Mauer ragen Gebäude und Kiefern auf und erinnern an das Konzentrationslager Sachsenhausen, in dem Hans Grundig ab 1940 interniert wurde. Am Bein des vorderen Häftlings befindet sich auf beiden Gemälden außerdem die Nummer „18061“, die Grundig im KZ tragen musste.² Auf der ersten Version ist daneben der rote Winkel der „politischen“ Häftlinge zu sehen, auf der zweiten ein rot gelber Davidstern als Zwangskennzeichen der „jüdischen politischen“ Häftlinge. Hier ist es der hintere Häftling, der den roten Winkel auf der Brust trägt.³

Neben den konkreten Hinweisen auf das Konzentrationslager Sachsenhausen stellte der Künstler einen weiteren persönlichen Bezug her, indem er die Namen seiner Freund_innen Helen Ernst, Christl Beham und Fritz Schulze als mit roten Winkeln flankierte Inschrift in die zweite Version aufnahm, und zwar am unteren Bildrand. Alle drei wurden im Nationalsozialismus als Kommunist_innen verfolgt; Beham und Schulze wurden während der Haft hingerichtet und Ernst starb 1948 an den Haftfolgen.⁴

Geschockt über die Gleichgültigkeit der deutschen Bevölkerung im Angesicht der nationalsozialistischen Verbrechen beschloss Hans Grundig 1946, seine „KZ-Zeit“ in Gemälden zu dokumentieren und so eine Brücke zwischen der Leidenserfahrung der NS-Verfolgten und der Kriegserfahrung der Deutschen zu schlagen.⁵ An dem auf 1946 datierten und signierten Gemälde *Opfer des Faschismus* arbeitete er bis 1947 und an *Den Opfern des Faschismus* von 1947 bis 1949. Er stellte beide schon vor ihrer Fertigstellung in der amerikanischen Besatzungszone bzw. in

1 *Opfer des Faschismus* ist zu sehen unter www.bildatlas-ddr-kunst.de/knowledge/387 und *Den Opfern des Faschismus* unter www.bildatlas-ddr-kunst.de/knowledge/395.

2 Siehe Grundig, Hans: *Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers*. Berlin 1957, S. 318.

3 Die neben dem Winkel angebrachte Nummer „43210“ lässt sich weder in Aufzeichnungen des Künstlers noch im Sachsenhausener Totenbuch nachweisen. Dietulf Sander spekuliert, dass es sich um einen Bekannten von Grundig handle. Die Zahlenfolge spricht jedoch für eine zufällige Auswahl. In seiner Autobiografie schreibt Hans Grundig mehrfach über „Nr. 12304“, einen Häftling, der ihm mit seinem Rat, wachsam zu sein, das Leben gerettet habe. Siehe Grundig 1957, S. 318 und passim; Sander, Dietulf: *Kleine Werkmonographie. Hans Grundig: Opfer des Faschismus (1946/1947)*. Leipzig 2003, o. Pag.; Totenbuch KZ Sachsenhausen 1936-1945, www.stiftung-bg.de/totenbuch/main.php (letzter Zugriff 20.4.2015).

4 Zu den Biografien siehe Sander, Dietulf: „Wir haben unseren Schwur gehalten.“ *Zu Hans Grundigs Gemälden „Opfer des Faschismus“*. In: Museum der bildenden Künste Leipzig (Hg.): *Meisterwerke aus dem Museum der bildenden Künste Leipzig. Hans Grundig: Opfer des Faschismus. Dokumentation & Interpretation*. Leipzig 1988, S. 23-30; siehe außerdem Gillen, Eckhart: *Die Vergangenheit ist bewältigt*. In: Berliner Zeitung 10.2.2001.

5 Grundig, Hans: *Brief an Lea Grundig, 23.12.1946*. In: Bernhard Wächter (Hg.): *Hans Grundig. Künstlerbriefe aus den Jahren 1926 bis 1957*. Rudolstadt 1966, S. 118.

Dresden aus, allerdings unter dem selben Titel: *Opfer des Faschismus*.⁶ Im Anschluss an die 2. *deutsche Kunstausstellung* von 1949 schenkte Grundig der Stadt Leipzig das erste Bild, wo es in die Sammlung des Museums der bildenden Künste einging; das zweite verkaufte er 1955 an die Technische Hochschule Dresden, die eine Gedenkstätte für die „Opfer des Faschismus“ plante; von hier gelangte es 1960 in die Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden.⁷

Das „Melancholieverbot“, das den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft über die „Bewältigung“ der NS-Vergangenheit stellte,⁸ war vermutlich der Grund, warum die Gemälde zwischen 1951 und 1958 weder ausgestellt noch besprochen wurden. Nachdem Grundig seine Autobiografie *Zwischen Karneval und Aschermittwoch* veröffentlicht hatte, wendete sich 1958 das Blatt: Erhard Frommhold verfasste einen ersten Überblick über die Werke von Hans und Lea Grundig, in Dresden und Berlin fand eine Retrospektive mit ihren Werken statt und Grundig wurde der *Nationalpreis der DDR* verliehen.⁹ Er avancierte zum heldenhaften Vorbild, dessen *Opfer*-Bilder nun regelmäßig ausgestellt und besprochen wurden.¹⁰ Großen Widerhall fanden die Gemälde nicht nur bei Kunstwissenschaftler_innen, sondern auch in der Presse, so dass Ursula Wahlert bis 1988 rund 200 Erwähnungen verzeichnen konnte.¹¹

Die Bilder wurden als Kunstwerke rezipiert, vor allem aber als Erziehungsmedien für Erwachsene und Kinder genutzt. *Den Opfern des Faschismus* zum Beispiel fand Eingang in Lea Grundigs Schulbuch zur Kunst in der DDR, das zwischen 1962 und 1987 in neun Auflagen erschien.¹² Außerdem wurde das Großformat in einer Schulausstellung gewürdigt und in der Kinder- und Jugendzeitschrift FRÖSI („Fröhlich sein und singen“) zweimal als Bild des Monats vorgestellt, und zwar 1972 und 1980.¹³

6 Zur Datierung siehe Sander 1988, S. 13-18. *Opfer des Faschismus* wurde 1947 in *Künstler der Ostzone* im Schatzlerpalais in Augsburg (und danach bis 1948 in Regensburg, München und Karlsruhe) gezeigt, *Den Opfern des Faschismus* wurde 1948 in der Ausstellung *150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst* in der Stadthalle am Nordplatz in Dresden präsentiert. Günter Bernhardt führte erst 1966 die unterschiedliche Bezeichnung der Gemälde ein, so dass sie in der Rezeption regelmäßig verwechselt wurden. Bernhardt, Günter: *Verzeichnis der Gemälde, der bemalten Möbel und Geräte sowie der Druckgraphiken Hans Grundigs*. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald 15 (1966b), gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 4 (Beilage), S. 474.

7 Siehe Sander 1988, S. 42-44.

8 Gillen 2001.

9 Frommhold, Erhard: *Hans und Lea Grundig*. Dresden 1958; Grundig 1957. Die Ausstellung hieß *Hans Grundig, Lea Grundig. Malerei, Grafik* und fand im Albertinum in Dresden und im Pavillon der Kunst in Berlin statt.

10 Nach bisherigen Recherchen wurde *Opfer des Faschismus* 1959, 1973-1974 und 1988 in Leipzig, 1966 in Berlin und 1986 in Dresden ausgestellt. *Den Opfern des Faschismus* wurde 1962 und 1964 in Berlin und 1964 in Dresden gezeigt und ging danach in die neue Abteilung *Sozialistische Gegenwartskunst* in der Dresdner Gemäldegalerie ein.

11 Vgl. Wahlert, Ursula: *Literatur zu Hans Grundigs „Opfer des Faschismus“*. In: Museum der bildenden Künste Leipzig (Hg.): *Meisterwerke aus dem Museum der bildenden Künste Leipzig. Hans Grundig: Opfer des Faschismus. Dokumentation & Interpretation*. Leipzig 1988, S. 58-60.

12 Vgl. Grundig, Lea: *Kunst unserer Zeit. Bild- und Leseheft für die Kunstbetrachtung*. 1. Auflage 1962. Berlin 1964.

13 Siehe Oberschule Hosena: *Kunstkabinett 4. Ausstellung. Prof. Hans Grundig (1901-1958)*. Oberschule Hosena 1966-1967: AdK, Berlin, Hans Grundig und Lea Grundig Archiv, Nr. 258; FRÖSI 6, 1972 und 5, 1980. In: www.ddr-comics.de/froesi72.htm und www.ddr-comics.de/froesi80.htm (letzter Zugriff 30.6.2015).

Nachdem der ostdeutsche Kunsthistoriker Karl Max Kober die Forschung zur Kunst in der SBZ angestoßen hatte¹⁴, wurden die Gemälde auch in der BRD rezipiert. Mit der Vereinigung der beiden deutschen Staaten wurde es stiller um Hans Grundig, nichtsdestotrotz wurden beide *Opfer*-Gemälde regelmäßig im Zusammenhang mit der sogenannten „Vergangenheitsbewältigung“ zitiert. Außerdem wurden sie im Zuge der Debatten um Kunst aus der DDR ins Feld geführt, um Grundig vom Vorwurf des Konformismus zu entlasten.

Obwohl die Quellenlage sehr gut war – neben der Autobiografie standen ab 1966 Grundigs Briefe zur Verfügung¹⁵ – fanden kaum tiefergehende Forschungen zu den *Opfer*-Gemälden statt. Statt dessen ist der repetitive Charakter der meisten Texte kennzeichnend für die Rezeption in der DDR. Neben Lea Grundig setzten zwei weitere Autoren die begrifflichen und inhaltlichen Impulse, die von anderen übernommen, ab- und umgeschrieben wurden. Günter Bernhardt, der Hans Grundigs Werkverzeichnis erstellte, etablierte mit seinem Aufsatz *Zur Entwicklung des Realismus in Bildnissen Hans Grundigs* von 1966 Begriffe, die bis in die achtziger Jahre Relevanz hatten. Der Grundigexperte Günter Feist folgte Lea Grundig in vielen Punkten, sein Aufsatz *Den Opfern des Faschismus. Zu einem Gemälde von Hans Grundig, 1946 gemalt* von 1970 markierte jedoch eine Zäsur. Feist vollzog die Hinwendung zur historischen Forschung, an die Dietulf Sander 1988 anknüpfen konnte. In einem Text für das Museum der bildenden Künste Leipzig bündelte dieser sämtliche zur Verfügung stehenden Quellen und unternahm kurz vor Ende der DDR eine in Teilen neue Bewertung der Gemälde.¹⁶

Von Lea Grundig stammen die wesentlichen Vorschläge zur ikonografischen Einordnung der Gemälde, die in der Rezeption regelmäßig wiederholt wurden. Sie stellte diese in eine Reihe mit Werken von spätmittelalterlichen „deutschen“ Meistern und Käthe Kollwitz als vermeintlicher Wegbereiterin der sozialistischen Kunst und bezog sich so auf die Erbediskussionen, die in der DDR geführt wurden. Außerdem deutete Lea Grundig den Vergleich mit der Predella von Otto Dix *Kriegs-Triptychon* und Hans Grundigs *Schlafenden* an.¹⁷

Die Erbediskussion betraf aber nicht nur künstlerische Vorbilder, sondern mehr noch den Bildinhalt. Die Rezeption beider Gemälde fokussierte während des gesamten Bestehens der DDR auf dem Antifaschismus als historischer Orientierungsfigur. Grundigs Werke dienten als Vehikel, um den

14 Vgl. u. a. Kober, Karl Max: *Die ersten Jahre (I). Bildende Kunst 1945-1949*. In: *Bildende Kunst* 5 (1977), S. 214-218.

15 Wächter, Bernhard (Hg.): *Hans Grundig. Künstlerbriefe aus den Jahren 1926 bis 1957*. Rudolstadt 1966.

16 Bernhardt, Günter: *Zur Entwicklung des Realismus in Bildnissen Hans Grundigs*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald* 15 (1966a), gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 4, S. 375-387; Feist, Günter: *Den Opfern des Faschismus. Zu einem Gemälde von Hans Grundig, 1946 gemalt*. In: *Kunsterziehung* 5 (1970), S. 6-10; Sander 1988.

17 Grundig 1964, S. 25f.

antifaschistischen sprich kommunistischen Widerstand zu glorifizieren und um die DDR als Erbin eben dieses Widerstandes zu präsentieren.

Aufgrund der Bildtitel und der Mehrfachverwendung von roten Winkeln verwundert es nicht, dass *Opfer des Faschismus* und *Den Opfern des Faschismus* in der Rezeption beliebig als Denkmal¹⁸, Mahnmal¹⁹, Ehrenmal²⁰ oder Requiem²¹ gefasst und mit den Begriffen Anklage und/oder Klage²², Ehrung²³ und Mahnung²⁴ belegt wurden.

Bis in die sechziger Jahre verband sich der Begriff der „Mahnung“ mit aktuellen politischen Themen. In einem Artikel aus den Anfangsjahren des Kalten Krieges hieß es:

„Einmal noch hat Hans Grundig zurückschauend vor der furchtbaren Vergangenheit haltgemacht. Voll tiefer Trauer, feierlich und eindrucksvoll sind die Gemälde, die er den Opfern des Faschismus als Denkmal weihte [...] Diese Bilder mahnen wie die Trümmer Dresdens zum Kampf für den Frieden gegen die anglo-amerikanischen Kriegshetzer.“²⁵

Durch die Gleichsetzung der Bilder mit Dresdens Trümmern nivellierte der die anonyme Verfasser_in die NS-Verbrechen und verwechselte Ursache und Wirkung, so dass sich auch diejenigen, die im Nationalsozialismus nicht verfolgt wurden, als Opfer fühlen konnten. Außerdem, und das ist zeittypisch, verband er_sie die Bombardierung der Stadt durch die westlichen Alliierten mit der tagespolitischen Stellungnahme, so dass in einem Dreierschritt die Konturen zwischen Nationalsozialismus und den Westmächten (und der BRD) verwischten.

Bis in die sechziger Jahre wurde die Formel „Nie wieder!“ zur Aktivierung der Adressat_innen bemüht, etwa bei Artur Dänhardt. Der im Nationalsozialismus als Sozialdemokrat verfolgte Kulturfunktionär schrieb 1958:

„Man muß vor dem Bild 'Den Opfern des Faschismus!' stehenbleiben, man muß nachfühlen, nachdenken, und dann sollte man sich vor seinem Gewissen einen Schwur ablegen: Jenes Vergangene darf nie wiederkehren, aber wir müssen etwas dafür tun, daß es nicht wiederkehrt.“²⁶

18 Siehe u. a. Feist 1970, S. 6; *Hans Grundig. Zum 50. Geburtstag des Dresdner Künstlers am 19. Februar*. In: Sächsische Zeitung 5.2.1951; Sander 1988, S. 22.

19 Siehe Eisold, Dietmar: *Die Gestalt des Widerstandskämpfers in der bildenden Kunst der DDR*. „Ich fand, man müßte sie auf pures Gold legen...“ Antifaschistische Thematik regte Künstler zu bleibenden Werten an. In: Neues Deutschland 7.9.1985; Tilgner: *Anklage und Bekenntnis. Malerei und Grafik von Hans und Lea Grundig*. In: Der Morgen 5.6.1958; Winkler, Gerhard: *Museum der bildenden Künste Leipzig*. Leipzig 1979, S. 293.

20 Vgl. Wehrtmann, W.: *Hans Grundig. Künstler und Kämpfer*. In: Sächsische Zeitung 19.2.1966.

21 Vgl. Feist 1970, S. 10; Lang, Lothar: *Malerei und Graphik in der DDR*. Leipzig 1986, S. 24.

22 Siehe u. a. Grundig 1964, S. 26; Winkler 1979, S. 293.

23 Siehe u. a. Kober, Karl Max: *Die gesellschaftlichen Grundlagen, Hauptzüge und wichtigsten Ergebnisse der Entwicklung der bildenden Kunst in den Jahren 1945 bis 1950 in der Sowjetischen Besatzungszone und der Deutschen Demokratischen Republik*. In: Karl Max Kober (Red.): *Zur bildenden Kunst zwischen 1945 und 1950 auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik*. Wissenschaftliches Kolloquium Leipzig 1976. Leipzig 1978, S. 4; Uhlitzsch, Joachim: *Zum Inhalt der Ausstellung*. In: *Gemäldegalerie Neue Meister (Hg.): Vom Werden des neuen Menschen. Das Menschenbild in der Kunst Dresdens 1946-1971*. Gemäldegalerie Neue Meister Dresden 1971. Dresden 1971, S. 13.

24 Siehe u. a. Jahn, Johannes: *Museum der bildenden Künste Leipzig*. Leipzig 1961, S. 111. Sächsische Zeitung 1951.

26 Dänhardt, Artur: *Zur Ausstellung Lea und Hans Grundig im Albertinum: Streitbarer Humanismus – als Vorbild und Verpflichtung*. In: Sächsische Zeitung 6.2.1958.

Die dargestellten Häftlinge wurden vom Großteil der Rezipientinnen und Rezipienten als kämpferische antifaschistische Helden gelesen. Ihr Tod wurde als Opferung aufgefasst, als Schritt auf dem Weg zum Sozialismus in Gestalt der DDR. Günter Bernhardt schrieb dazu 1966:

„Die tiefe Wirkung wird ausgelöst durch eine einmalige und wahrhaftige Gestaltung des Schicksals von Millionen Opfern des braunen Terrors, durch das Zusammenwirken von abbildhafter und symbolhafter Gestalt, von wirklichem und sinnbildhaftem Raum, von Gezeichnetsein der Opfer und Vorbildlichkeit im Widerstand und im Sterben. Hans Grundig gibt dadurch diesen Gemordeten ihren höheren Sinn [...] Sie kündeten von der Unsterblichkeit des großen humanistischen Kampfes der Antifaschisten während der faschistischen Diktatur in Deutschland.“²⁷

Bernhardt führte die Begriffe „Unsterblichkeit“ und „Millionen Opfer“ in die Rezeption ein, die bis in die achtziger Jahre wiederholt wurden.²⁸ Dabei ging es ihm nicht um die ungeheuerlichen Ausmaße des Massenmords, sondern um eine Monumentalisierung des Widerstandes im Sinne des offiziellen Gedenkdiskurses, mit der Folge, dass ein Autor sogar von „Millionen Antifaschisten“²⁹ sprach – ganz im Gegensatz zum historischen Befund, dass nämlich ein verschwindend geringer Teil der deutschen Bevölkerung überhaupt Widerstand gegen den Nationalsozialismus geleistet hatte und nicht etwa Millionen.

1951 wurden die Gemälde als abschließende Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit wahrgenommen, die von optimistischen Darstellungen des sozialistischen Aufbaus abgelöst worden seien. Zwei Jahrzehnte später erfolgte eine Neubewertung, die die Gemälde nicht als Abschluss, sondern als Ankündigung las. Während das Postulat der „Unsterblichkeit“ die Wendung in die Zukunft nur andeutete, erkannten verschiedene Autor_innen ab 1974 auf den Gemälden Anzeichen für den nahenden Sozialismus. Gisold Lammel etwa entdeckte am Horizont von *Den Opfern des Faschismus* Morgenröte, den Anbruch einer neuen Zeit, Karin Schiller deutete den blauen Himmel von *Opfer des Faschismus* als Verkünder der Zukunft³⁰ und Christa-Maria Dreißiger proklamierte schließlich:

„Indem er den politischen Häftling über das Lager hinausweisen läßt, bringt er zum Ausdruck, daß der politische Kampf nicht umsonst war, auch wenn er Opfer gekostet hat [sic!]. Hans Grundig findet somit den künstlerischen Ausdruck, um den Weg aus der Vergangenheit in die Zukunft zu zeigen.“³¹

27 Bernhardt 1966a, S. 385f.

28 Von „Unsterblichkeit“ sprachen auch Kober 1978, S. 4; Uhlitzsch 1971, S. 13. Von „Millionen Opfern“ u. a. Feist 1970, S. 6; Sander 1988, S. 23.

29 Winkler 1979, S. 293.

30 Vgl. Lammel, Gisold: *Wegbereiter unserer Kunst. Der Maler und Grafiker Hans Grundig – ein proletarisch-revolutionärer Künstler*. In: *Junge Welt* 7.2.1974; Schiller, Karin: *Stationen unseres Lebens, Stationen unserer Kunst*. „Man müßte sie auf pures Gold legen“. *Hans Grundigs Gemälde „Opfer des Faschismus“ aus dem Jahre 1946*. In: *Leipziger Volkszeitung* 17./18.2.1979.

31 Dreißiger, Christa-Maria: *Zu den beiden Fassungen von Hans Grundigs „Opfer des Faschismus“*. In: Karl Max Kober (Red.): *Zur bildenden Kunst zwischen 1945 und 1950 auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik*. Wissenschaftliches Kolloquium Leipzig 1976. Leipzig 1978, S. 60.

Die DDR sicherte sich Anfang der siebziger Jahre die außenpolitische Anerkennung und Erich Honecker als neuer Erster Vorsitzender des Zentralkomitees der SED nahm einen Kurswechsel vor, der statt auf das Fernziel bessere Zukunft auf die Gegenwart des „real existierenden Sozialismus“ orientierte. Dementsprechend erkannten Rezipient_innen aus der Warte des Erreichten statt „Vergangenheitsbewältigung“ auf Grundigs Darstellungen die auf der NS-Vergangenheit fußende Zukunft.

In vielen Punkten argumentierte Lea Grundig ähnlich wie die Rezipientinnen und Rezipienten, die sich auf den heldenhaften Widerstand bezogen, in einem zentralen Punkt aber wich sie von ihnen ab. In ihrer Betrachtung von *Den Opfern des Faschismus* entwickelte sie eine Kämpfer-Opfer-Hierarchie, die sich zumindest implizit an nationalsozialistischen Kategorien orientierte, und ignorierte die Doppelkennzeichnung des vorderen Häftlings:

„Der eine Häftling trägt den roten Winkel des politischen Kämpfers, der andere den Judensterne. Ein Kämpfer und ein Wehrloser, die unterschiedliche Darstellung ist bedeutungsvoll. Der Kämpfer liegt gelöst. Seinen Kopf sieht man im Profil. Er ist streng, von unendlichen Leiden gezeichnet. Gleich einem Siegerkranz trägt er ein rotes Tuch um den Kopf geschlungen. Zugleich ist es blutig von den Martern – oder ist es die rote Fahne? Es ist beides in einem. Die abgezehrten Hände ruhen auf der Brust. Er ist unbesiegt. Die Ethik des Kampfes um die Menschenwürde, das Sich-zur-Wehr-Setzen gegen die unmenschliche Niedertracht, der Einsatz für die größte Sache, für die Befreiung aller Menschen, für den Kommunismus, das hat der Künstler in dem Ermordeten ausgedrückt. Die Kampfideen der Arbeiterklasse sind unzerstörbar, stärker als der Tod. Der Wehrlose aber liegt noch im Tode gekrümmt, geschändet und beleidigt. Noch will er sein totes Antlitz verbergen – immer auf der Flucht, bis zum letzten gejagt. Ohne Kampf starb er, wehrlos, auf das Recht alles Lebendigen verzichtend – das da heißt, um das Leben zu kämpfen.“³²

Als Beleg diente ihr ein Brief von ihrem Ehemann, in dem dieser schrieb, dass „einer an seiner Kleidung [zeigt], daß er ein gefangener kämpfender Mensch war“. Sie ließ aus, dass das Zitat unvollständig ist, sich auf *Opfer des Faschismus* bezieht und dass Hans Grundig keine Hierarchisierung der Häftlinge vornahm, wenn er schrieb:

„Die toten Menschen lebensgroß, und einer zeigt ein ernstes stilles Gesicht, und einer zeigt an seiner Kleidung, daß er ein gefangener kämpfender Mensch war. Sonst nichts. So wunderbar und schön wollte ich es malen, als es mir nur möglich ist. So eindringlich wollte ich es malen, daß alle von der Gewalt des stillen Gesichtes, von der Haltung der armen, gequälten Körper erschüttert sind. Liebste, ich habe intensiv gearbeitet daran, dieses Erleben herauszuheben aus der Sphäre des damals zu Alltäglichen. Ich wollte diese zertrümmerte Menschlichkeit einhüllen in alle Kostbarkeit, die uns Menschen möglich ist. Ich fand, man müßte sie auf pures Gold legen, ich tat es. So wirken sie jetzt in eindringlicher Feierlichkeit, verbunden mit der wilden Schönheit der Naturgewalt Tod.“³³

32 Grundig 1964, S. 25.

33 Grundig, Hans: *Brief an Lea Grundig, 16.2.1947*. In: Bernhard Wächter (Hg.): *Hans Grundig. Künstlerbriefe aus den Jahren 1926 bis 1957*. Rudolstadt 1966, S. 122.

Im Exil in Palästina hatte die Künstlerin dem Aufstand im Warschauer Ghetto 1946 einen eigenen Zyklus gewidmet, den sie 1959 in einer Veröffentlichung des Verlages des Ministeriums für Nationale Verteidigung besprach. Obschon sie im Hinblick auf Hans Grundigs Gemälde bereits zwischen Gepeinigtem und Sieger unterschied, räumte sie dem jüdischen Widerstand noch eine heroische Rolle ein.³⁴ Drei Jahre später unterschlug sie die Existenz dieses Widerstandes und entschied sich für das offizielle Narrativ des Antifaschismus in der DDR: die absolute Vorrangstellung von Kommunist_innen, hinter der andere NS-Gegner_innen fast vollständig verschwanden. Doch damit nicht genug, indem sie den Träger des „Judensterns“ als Wehrlosen schilderte, der „auf das Recht alles Lebendigen“ verzichtet (freiwillig, wie Eckhart Gillen zu Recht fragt³⁵), tradierte sie das Stereotyp des_r kampflosen Juden/Jüdin.³⁶

Umso erstaunlicher nicht nur, weil sie selbst Jüdin war, sondern auch weil sie ihren Text im Nachklang vom Eichmannprozess verfasste, lässt sich der Sinneswandel vielleicht aus dem Verwendungszweck des Lesehefts erklären, das das offizielle Geschichtsbild in Schulen vermitteln sollte – gerade in Abgrenzung zum Eichmannprozess mit seinem Fokus auf die Shoah und der Vernachlässigung des kommunistischen Widerstandes. Möglicherweise spielte ihre Karriere als politische Funktionsträgerin ebenfalls eine Rolle, die 1964 in der Berufung ins Zentralkomitee der SED gipfelte und wie bei anderen jüdischen Kommunist_innen zur teilweisen Selbstverleugnung führte.³⁷

Mit der Hierarchisierung der Häftlinge etablierte die Künstlerin einen Diskursstrang, der sich bis zum Ende der siebziger Jahre fortsetzte.³⁸ Trotzdem Hans Grundig sich in seiner Autobiografie und seinen Briefen nie abfällig über Jüdinnen und Juden geäußert hatte, dauerte es bis 1988, bis Dietulf Sander Lea Grundigs Interpretation einer ansatzweisen Kritik unterzog. Er war der Erste, der die Doppelkennzeichnung an der Hose des vorderen Häftlings thematisierte; er wertet sie – und das ist besonders bitter – nicht nur als Solidaritätsbekundung des Künstlers mit jüdischen Verfolgten, sondern als konkretes Bekenntnis zu seiner Frau.³⁹

So intensiv sich die Rezeption in der DDR auf den heldenhaften Widerstand bezog, so vage blieb sie in der Auseinandersetzung mit konkreten Biografien, mit der von Hans Grundig ebenso wie mit der von Christl Beham, Helen Ernst oder Fritz Schulze. Erst mit Günter Feists Aufsatz von 1970

34 Vgl. Grundig, Lea: *Lea und Hans Grundig. Kämpfende Kunst. Reproduktionen*. Berlin 1959, S. 8, 28.

35 Vgl. Gillen 2001.

36 Ebd.

37 An dieser Stelle sind die Gründe für Lea Grundigs antijüdische Haltung nicht abschließend zu klären. Stellvertretend sei auf Oliver Sukrow verwiesen. Sukrow, Oliver: *Lea Grundig: Sozialistische Künstlerin und Präsidentin des Verbandes Bildender Künstler in der DDR (1964-1970)*. Oxford 2011.

38 Siehe u. a. Dreißiger 1978, S. 59f; Feist 1970, S. 10.

39 Vgl. Sander 1988, S. 17, 22.

entstand ein Diskursstrang, der mit der „abstrakte[n] und entdifferenzierte[n] Erinnerung“⁴⁰ brach. Im Zuge des erwachenden Interesses für Einzelbiografien⁴¹ führte Feist in die Lebensgeschichte des Künstlers und die Zeit seiner Verfolgung ein und berücksichtigte wissenschaftliche Forschungen zur NS-Zeit.⁴² Dietulf Sander knüpfte 1988 an Feists Text an und legte historische Dokumente zu Grundigs Gefangenschaft vor.⁴³ Nachdem Grundig selbst seine Rolle im Lagerwiderstand nicht überzeichnet hatte, ließ Sander diesen Blick im vorletzten Jahr der DDR endlich zu. Er zitierte den Künstler, der das Misstrauen der „Genossen“ schilderte, als er ohne Bürgschaften im KZ eintraf, und referierte die Aussagen anderer Häftlinge, die Grundig als verletzlich und empfindsam wahrgenommen und ihm „die Schwere der illegalen politischen Arbeit [...] ohne weiteres nicht zugetraut“ hatten.⁴⁴ Nicht nur, dass er das Bild des Helden Grundig dekonstruierte, fast unmerklich verschob sich so das lang gehegte Narrativ vom (Lager-)Widerstand als Hort der Solidarität und des vorbehaltlosen gemeinschaftlichen Kampfes.

Wo die Rezeption in der DDR wegen ihrer Fixierung auf den antifaschistischen Widerstand die Doppelkennzeichnung des einen Häftlings bis kurz vor Schluss ebenso ignorierte wie die Position des Künstlers, schlimmer noch, wo Autorinnen und Autoren eine antijüdische Interpretation formulierten, fand die eingeschränkte Sichtweise in der BRD ihr Äquivalent in der ausschließlichen Fokussierung auf die Shoah. Hier lasen Kunsthistoriker_innen die Bildakteure als Juden statt als politische Häftlinge und es gelang ihnen ebenso wenig wie ihren ostdeutschen Kolleg_innen, sich von vorgefertigten Sichtweisen zu lösen.⁴⁵

Im Ausstellungskatalog *Zwischen Krieg und Frieden* von 1980, der realistische Kunstpositionen aus der Nachkriegszeit versammelte und aus der Warte linker westdeutscher Kunsthistoriker_innen kommentierte, warf Gabriele Schultheiß Grundig die Haltung derjenigen Rezensent_innen vor, die die Gemälde als Hinwendung zur Zukunft interpretiert hatten:

„Die ikonographisch vermittelte Behauptung, der Nationalsozialismus als Ursache des Leidens sei die der Befreiung der Menschen notwendig vorausgehende Stufe, wird durch das an der Predella eines Altartriptychons orientierte extrem rechteckige Format des Bildes bekräftigt.“⁴⁶

40 Danyel, Jürgen: *Die Opfer- und Verfolgtenperspektive als Gründungskonsens? Zum Umgang mit der Widerstandstradition und der Schuldfrage in der DDR*. In: Ders. (Hg.): *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*. Berlin 1995, S. 38.

41 Vgl. Hartewig, Karin: *„Proben des Abgrunds, über welchem unsere Zivilisation wie eine Brücke schwebt“*. *Der Holocaust in der Publizistik der SBZ/DDR*. In: Norbert Frei/Sybille Steinbacher (Hg.): *Beschweigen und Bekennen. Die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust*. Göttingen 2001, S. 43.

42 Vgl. Feist 1970, S. 8.

43 Vgl. Sander 1988, S. 7-11.

44 Sander 1988, S. 9.

45 Siehe Murken-Altrogge, Christa/Murken, Axel Hinrich: *„Prozesse der Freiheit“*. *Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art. Moderne Malerei für Einsteiger*. Köln 1985, S. 221; Schultheiß, Gabriele: *Vom Mythos und seinen Bildern – Krisenbewältigung in der nachkriegsdeutschen Kunst*. In: Frankfurter Kunstverein (Hg.): *Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45*. Kunstverein Frankfurt am Main 1980. Berlin 1980, S. 14.

46 Schultheiß 1980, S. 14.

Sie behauptete, dass Grundig spätmittelalterlicher Grablegungspredellen adaptiere, um den Erlösungsgedanken zu transportieren, und deutete die Trennung von Vordergrund mit Häftlingen auf Gold und Hintergrund mit Natur und Konzentrationslager als Trennung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre. Statt ihre Kolleg_innen in der DDR für die Instrumentalisierung der Gemälde zu kritisieren, setzte sie beim Künstler selbst an.

Nach 1990 wirkten die in der DDR etablierten Begriffe Anklage und Mahnung⁴⁷, Ehrung⁴⁸ und Denkmal⁴⁹ weiter und die Tendenz, die Allgemeingültigkeit der Bilder trotz Verbindung zum Maler und konkreter Widmung zu setzen, bestand fort. Im Zuge der Diskussionen um Künstler_innen aus der DDR nahm Grundigs Rolle als SED-Mitglied einen größeren Raum ein als die NS-Vergangenheit.

Als einziger Autor legte Eckhart Gillen neue Forschungsergebnisse vor. Er machte zwei Themenfelder auf, anhand derer er das kritische Potential der *Opfer*-Gemälde zu verdeutlichen versuchte. Zum einen, indem er wie Dietulf Sander darauf hinwies, dass Grundig der jüdischen und der politischen Verfolgten gedachte. Zum anderen, indem er rekonstruierte, welchen Diffamierungen Helen Ernst nach ihrer Befreiung aus dem KZ Ravensbrück ausgesetzt war: 1946 wurde sie von ehemaligen Mitgefangenen angezeigt, woraufhin der Schweriner Ausschuss der Opfer des Faschismus ein Verfahren wegen Tätigkeit für die SS einleitete. Erst durch die Intervention von Hans Grundig konnte sich Ernst vor dem Landesparteischiedsgericht der SED in Schwerin rehabilitieren, kurz darauf starb sie aber. Gillen machte deutlich, dass sich Grundig nicht nur gegen das ausschließliche Gedenken an die kommunistischen Opfer wendete – indem er die Freundin Helen Ernst erinnerte, kritisierte er den Umgang mit ehemaligen Verfolgten, die nach allem Leiden erneut zu Unrecht vor Gericht gestellt wurden.⁵⁰

Obwohl sich Autor_innen bis in die zweitausender Jahre hinein im Zuge der Debatten um Dissidenz und Konformismus immer wieder von der DDR distanzieren und obwohl der Antifaschismus als Leitbild seine Wirksamkeit verlor, fiel es den Rezipient_innen nach dem Ende der DDR schwer, eine Neubewertung der Gemälde vorzunehmen und sich mit der konkreten Verfolgungserfahrung des Künstlers auseinander zu setzen. Im Anbetracht der kontinuierlichen ideologischen Inanspruchnahme von Hans Grundigs Gemälden im Sinne des jeweiligen Gedenkdiskurses empfiehlt sich deshalb trotz der Fülle der vorliegende Texte eine neuerliche Auseinandersetzung mit

47 Sander 2003, o. Pag; Weber, Stephan: *Eine Annäherung an Hans Grundig anlässlich seines 100. Geburtstages*. In: Stephan Weber/Erhard Frommhold: *Hans Grundig. Schaffen im Verborgenen*. Dresden 2001, S. 74.

48 Gillen 2001; Hoffmann-Curtius, Kathrin in Zusammenarbeit mit Sigrid Philipps: *Bilder zum Judenmord. Eine kommentierte Sichtung der Malerei und Zeichenkunst in Deutschland von 1945 bis zum Auschwitz-Prozess*. Marburg 2014, S. 119; Weber 2001, S. 74.

49 Schröter, Kathleen: *Hans Grundig, Opfer des Faschismus (1946)*. In: Ulrich Bischoff (Hg.): *Galerie Neue Meister Dresden*, Bd. 1. Köln 2010, S. 474.

50 Gillen 2001.

Opfer des Faschismus und *Den Opfern des Faschismus*. Wie der Rezeptionsbefund deutlich macht, steht eine umfassende Interpretation, die aus dem tatsächlichen Bildinhalt schöpft und sich der vorliegenden Quellen und Dokumente in ihrer Gesamtheit bedient, noch aus. Sie wäre um so dringlicher, als ein Verständnis für die Intentionen des Künstlers – zumindest in der Annäherung – längst überfällig ist.