



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Endsieger blieb dennoch ich“

Heinrich Sussmanns künstlerische Auseinandersetzung mit Auschwitz

verfasst von

Magdalena Egger, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, Juni 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	1
1. Einleitung	3
2. Forschungsstand	5
3. Heinrich Sussmann (1904–1986)	8
3.1 Das Leben des Künstlers vor und nach 1945	8
3.2 Die Zeit in der Résistance und in Auschwitz	12
3.3 Die Ausstellung „ <i>Niemals Vergessen</i> “ 1946 in Wien	14
4. Der Zyklus „ <i>Ich erinnere mich wieder an Auschwitz</i> “	16
4.1 Die Titelgebung des Zyklus'	21
4.2 Gesamtanalyse des Zyklus'	23
4.2.1 Technik	23
4.2.2 Stilistische Gestaltung	24
4.3. Einzelanalysen der Grattagen	25
5. Der Zyklus „ <i>Ecce Homo</i> “	39
5.1 Die Titelgebung des Zyklus'	41
5.2. Gesamtanalyse des Zyklus'	45
5.3 Einzelanalysen der Federzeichnungen	49
5.4. Die Figur des Gekreuzigten innerhalb der Zeichnungen	77
6. Unterschiedliche stilistische Modi im Gesamtwerk Heinrich Sussmanns	81
6.1 Verschiedene Stile in den Werken zu Auschwitz und zum Holocaust	81
6.2 Vergleich mit anderen Werken des Künstlers	87
7. Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust bei anderen KünstlerInnen	92
7.1 Dokumentarische Auseinandersetzung	93
7.2 Symbolbehaftete Auseinandersetzung	95
8. Schlussbetrachtung	102
9. Literaturverzeichnis	104
10. Quellenverzeichnis	119
11. Abbildungsnachweis	126
12. Abbildungen	130
13. Anhang	190
13.1 Abstract	190
13.2 Lebenslauf	191

VORWORT

Vom 25. August bis zum 3. Oktober 2014 habe ich ein Archivpraktikum im „Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes“, Wipplingerstraße 6–8, 1010 Wien,¹ absolviert. Aufgrund meiner Studienrichtungen Kunstgeschichte und Archivwissenschaft an der Universität Wien, wurde mir sogleich eine darauf zugeschnittene Aufgabe übertragen: in den sechs Wochen des Praktikums sollte ich den Nachlass eines jüdischen Künstlers aus Wien aufarbeiten. Der Maler, Grafiker und Architekt Heinrich Sussmann (1904–1986) schloss sich in den 1940er Jahren der Résistance an, wurde arrestiert und 1944 gemeinsam mit seiner Gattin Anna nach Auschwitz deportiert.² Der Nachlass bestand aus vier größeren Kartons mit losen Blättern und Katalogen, die es zu ordnen galt.

In einem ersten Schritt habe ich versucht, das Material, bestehend aus Zeitungsartikeln, Grafiken, Malereien, Alben, Fotografien u.a., in größere Sachbereiche zu unterteilen. Dabei entstanden die Gruppen „Ausstellungen“, „Privates“, „Korrespondenzen“, „Persönliche Dokumente“ und „Kunstwerke“. Innerhalb dieser Gruppierungen habe ich den Bestand weiter in kleinere Sachgruppen gegliedert. Die Gruppe „Ausstellungen“ wurde etwa in einzelne Akte für die jeweilige Ausstellung unterteilt. Wenn es aufgrund der inhaltlichen Gegebenheiten sinnvoll erschien, wurden in den einzelnen Akten verschiedene Archivmaterialien, wie etwa Fotografien, Zeitungsberichte oder Ausstellungskataloge vereint. In ähnlicher Manier habe ich des Weiteren versucht, auch die anderen großen Unterteilungsgruppen in kleinere Sachbereiche zu gliedern. Am Ende bestand der vormalis ungeordnete Nachlass aus knapp 200 Einzelakten.³

Nach der ausgiebigen Ordnungsarbeit wurden die einzelnen Akten mit ihren Inhalten in der Archivdatenbank *ArchiDoc* verzeichnet. Zu jedem Akt wurde ein Dokument erstellt, welches eine genaue Auflistung der einzelnen im Umschlag befindlichen Quellen sowie, wenn nötig, eine kurze Inhaltsangabe dazu umfasst. Die Inhalte der fast 200 geordneten Akten konnten daraufhin den Benutzern des Archivs zur Verfügung gestellt werden. Die Anregung, über den Künstler Heinrich Sussmann die Masterarbeit aus Kunstgeschichte zu verfassen, erhielt ich von Mag. Stephan Roth, Bibliothekar der Dokumentationsstelle. Ihm, meiner Betreuerin Dr. Ursula Schwarz und den weiteren MitarbeiterInnen des

1 Siehe GARSCHA 2008, S. 9–21.

2 GLEINY 1962, S. 753–754, HAUSER 1962, S. 5, LANGER 1989, S. 24–25, LESKOSCHEK 1964, o.S. und REITER 1987, S. 5–6.

3 DÖW 21349/001–191 und MEHANY-MITTERRUTZNER 2015, S. 351.

„Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes“ sei mein größter Dank für diese Möglichkeit und das lehrreiche Praktikum ausgesprochen. Zudem möchte ich mich bei Frau Mag.^a Andrea Winklbauer, Kuratorin, und Dominik Cobanoglu, Archivar des „Jüdischen Museums in Wien“, bedanken, die es mir ermöglicht haben, einige wenige Originale Sussmanns aus dem Bestand der „Anni und Heinrich Sussmann Stiftung“ im „Jüdischen Museum“ einzusehen. Auf der Suche nach weiteren Originalen stieß ich auf den Bestand der Sussmann-Sammlung der „Albertina“. Mein Dank dafür geht an Frau Dr. Barbara Dossi vom Studiensaal der „Albertina“. Des Weiteren möchte ich mich bei Frau Mag.^a Notburga Coronabess bedanken, die mir die Einsicht in die Sussmann-Sammlung der „Artothek des Bundes“ ermöglichte. Zuletzt soll Frau Dr. Cornelia Reiter vom „Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste“, Herrn Mag. Peter Fuchs vom „Bundesministerium für Bildung und Frauen“ und Herrn Roland Fink, MAS von der „Kulturabteilung der Stadt Wien“ für weiterführende Hinweise und für das Aufzeigen von wenigen weiteren Originalen Heinrich Sussmanns gedankt werden.

Am Ende dieses Vorworts mit der Schilderung meiner Tätigkeiten der letzten Monate möchte ich mich bei weiteren Personen bedanken. Zuallererst gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. Raphael Rosenberg, zum einen als Betreuer der vorliegenden Masterarbeit für die aufmerksame und stets hilfreiche Unterstützung, zum anderen für seine Tätigkeit als Vorstand des Instituts für Kunstgeschichte, meiner Ausbildungsstätte in den letzten Jahren. Des Weiteren möchte ich meinem Vater für die finanzielle Unterstützung in den Studienjahren und für alle weiteren Hilfestellungen, wie etwa das Korrekturlesen einiger meiner Seminar-Arbeiten, danken. Ein letzter aufrichtiger Dank für den Beistand während dem Verfassen der Masterarbeit und für all die Erleichterungen im Alltag sei an meinen Lebenspartner gerichtet.

Magdalena Egger
Wien, Juni 2015

1. EINLEITUNG

Das titelgebende Zitat „*Endsieger blieb dennoch ich*“ stammt von dem Wiener Künstler Heinrich Sussmann (1904–1986).⁴ Sussmann war von Juni 1944 bis zur Befreiung des Lagers, im Januar 1945, in Auschwitz inhaftiert und setzte sich in der Folge innerhalb seiner Kunst mit seinen Erlebnissen in Auschwitz im Speziellen und mit dem Holocaust im Generellen auseinander.⁵ Mit dem angeführten Zitat spielte Sussmann als Seitenhieb gegen den Nationalsozialismus innerhalb eines Mehrzeilers auf seine Befreiung und sein Überleben im Konzentrationslager an. 1946 beteiligte er sich mit einigen wenigen Zeichnungen und ebenso mit seiner Erfahrung als Ausstellungsgestalter an der antifaschistischen Ausstellung „*Niemals vergessen*“, die von der Stadt Wien organisiert wurde und im Künstlerhaus am Karlsplatz stattfand.⁶ Im Jahr 1961 widmete sich Heinrich Sussmann erneut der künstlerischen Aufarbeitung seiner Erlebnisse in Auschwitz. Innerhalb des Zyklus' „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ gestaltete der Künstler zwölf Grafiken mit Erlebnissen und persönlichen Erinnerungen aus dem Konzentrationslager. Die Blätter wirken wie Momentaufnahmen aus dem Gedächtnis des Künstlers, durch die dem Betrachter ein kurzer Einblick auf das Lager gewährt wird.⁷ 1966 wurde ein zweiter Bildband mit dem Titel „*Ecce Homo*“ veröffentlicht. Heinrich Sussmann setzte sich in diesen 25 Federzeichnungen weniger mit persönlichen und spezifischen Ereignissen aus Auschwitz auseinander, sondern versuchte in symbolbehafteter Bildsprache und in seinem Œuvre neuartigem grafischen Stil den Holocaust und die Verfolgung des jüdischen Volkes zu thematisieren.⁸

In den folgenden Jahren wurde der Künstler zwei Mal damit beauftragt, Glasfenster mit dem Inhalt der Shoah zu gestalten. Der erste Auftrag erfolgte Ende der 1960er Jahre durch die Israelitische Kultusgemeinde der Stadt Wien für die Zeremonienhalle des Jüdischen Friedhofs im Wiener Zentralfriedhof.⁹ 1978 wurde der Künstler zum zweiten Mal mit dem Entwurf von Glasfenstern beauftragt, diesmal für das „Österreichische Museum und die

4 Zit. in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 7.

5 GLEINY 1962, S. 753–754, HAUSER 1962, S. 5, LANGER 1989, S. 24–25, LESKOSCHEK 1964, o.S. und REITER 1987, S. 5–6.

6 LESKOSCHEK 1964, o.S. und REITER 1987, S. 6.

7 Siehe SUSSMANN 1963.

8 Siehe SUSSMANN 1967.

9 Siehe DÖW 21349/125 1968: im Akt befinden sich Verträge und Vereinbarungen mit der Glaserei „Carl Geylings Erben O.H.G.“, Schreiben zwischen der „Israelitischen Kultusgemeinde Wien“ und Heinrich Sussmann, Fotografien der Fenster, originale Skizzen des Künstlers als Vorschläge für die Gestaltung der Fenster der Zeremonienhalle und zeitgenössische Rezensionen aus verschiedenen Zeitschriften.

Gedenkstätte“ in Auschwitz.¹⁰ Während Sussmann die Fenster von 1968 in ähnlich symbolischer Bildsprache gestaltete wie ein Jahr zuvor den Zyklus „*Ecce Homo*“, zeichnen sich die Fenster aus Auschwitz mit der unmittelbaren, spezifischen und ereignisnahen Darstellung der Opfer in den Gaskammern und Krematorien aus.

Die folgende Abhandlung geht speziell auf die beiden Zyklen und Bildbände der 1960er Jahre ein und wird sich in Kapitel 4 und 5 mit deren inhaltlicher und stilistischer Gestaltung befassen. Was wird in den Blättern, die Heinrich Sussmann nahezu unkommentiert belässt, dargestellt? Im ersten Kapitel soll indes besonderes Augenmerk auf die Biografie und die persönlichen Erlebnisse Heinrich Sussmanns in Auschwitz gelegt werden. Inwieweit findet die eigene Persönlichkeit Ausdruck in den Werken des Künstlers? Und inwiefern waren die individuellen Erfahrungen ausschlaggebend für die stilistische Gestaltung der Bilder, sprich: änderte sich durch die Aufarbeitung der Zeit in Auschwitz die Kunst Sussmanns? Entscheidend für die Arbeit wird auch der Vergleich mit Werken des Künstlers zu anderen Themen sein. Kapitel 6 wird unterschiedliche stilistische Modi je nach Inhalt der Bilder und je nach Lebensphase des Künstlers ausmachen. Inwiefern unterscheiden sich die Auschwitz-Bilder von anderen Werken Sussmanns? Gleichen sich alle Bildnisse zum Holocaust einander an oder können auch innerhalb derselben Thematik Unterschiede eruiert werden? Das letzte Kapitel wird sich des Weiteren mit den Werken anderer KünstlerInnen, die den Holocaust in Konzentrationslagern erlebten, befassen. Lassen sich deren Bilder mit denen Sussmanns vergleichen und inwieweit unterscheiden sie sich von dem hier untersuchten Künstler?

Den künstlerischen Werdegang Heinrich Sussmanns in Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit dem Holocaust betrachtend, fällt die einige Jahre umfassende Zeitspanne zwischen dem Kriegsende 1945 und der Gestaltung des ersten Zyklus mit Auschwitz zum Inhalt im Jahr 1960/61 auf. Bis auf wenige Ausnahmen – Zeichnungen, die unmittelbar nach der Befreiung des Lagers oder für die Ausstellung „*Niemals vergessen*“ entstanden waren – dauerte es 15 Jahre, bis sich Sussmann erstmals mit der Aufarbeitung der persönlichen Erlebnisse im Konzentrationslager befasste.¹¹ Was bewegte den Künstler dazu, sich bis in die 1960er Jahre nicht dem Thema zu widmen und schließlich einen mehrseitigen Zyklus mit persönlichen Erinnerungen an Auschwitz zu veröffentlichen? Aus welchem Grund

10 Siehe DÖW 21349/124 (M933) 1977/78: im Akt befinden sich Berichte, Briefe, Fotografien und Einladungen für die temporäre Ausstellung der Fenster im „Museum für angewandte Kunst“ Wien 1978, Berichte und Einladungen für die Eröffnung der österreichischen Gedenkräume in Auschwitz, Verträge und Vereinbarungen mit der Glaserei „Carl Geylings Erben O.H.G.“, zeitgenössische Zeitungsberichte zu den Fenstern, Fotografien der ausgeführten Fenster und originale Skizzen des Künstlers für die Werke.

11 GLEINY 1993, S. 378, LANGER 1989, S. 25 und NOVOTNY 1970, S. 40–41.

zeigte er in dem ersten Bildband sehr intime Szenen, während der spätere Zyklus nur mit dem Verständnis der dahinterstehenden Symbolik entschlüsselt werden kann? Durch die Untersuchung dieser Fragestellungen wird in der Arbeit versucht, die künstlerischen Eigenheiten und Intentionen Heinrich Sussmanns zu eruieren und zu analysieren.

2. FORSCHUNGSSTAND

Die Forschung zu Heinrich Sussmann ist nicht sehr weit fortgeschritten und nur wenige Publikationen befassen sich mit dem österreichischen Künstler. Für die vorliegende Arbeit musste daher vielfach auf den Aktenbestand aus dem Nachlass Heinrich Sussmanns im „Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes“ zurückgegriffen werden, in dem sich etwa persönliche Aufzeichnungen, Ausstellungsbroschüren und -einladungen oder Briefe finden lassen. Lediglich in Ausstellungskatalogen, Zeitungen und Zeitschriften konnten publizierte Beiträge zu Heinrich Sussmann, zu seinem Werk und zur stilistischen Gestaltung ausgemacht werden. Eine Zuordnung Sussmanns zu einem bestimmten Stil bzw. einer Kunstrichtung, geschweige denn detaillierte Beschreibungen einzelner Bilder des Künstlers, zählen nicht zu den Inhalten der Artikel.

Die Biografie des Künstlers konnte anhand von Zeitungsberichten und persönlichen Aufzeichnungen rekonstruiert werden. Vor allem die Zeit ab den späten 1930er Jahren, als Sussmann in Frankreich lebte und Mitglied der Résistance wurde, wird von den Autoren thematisiert. Carry Hauser, Christine Gleiny, Franz Richard Reiter und Sabine Langer berichten etwa von dieser Zeit (HAUSER 1962, GLEINY 1962, REITER 1987, LANGER 1989). Der Widerstandskampf und die darauf folgende Deportation nach Auschwitz sind ebenso recht gut dokumentiert. Innerhalb eines Interviews mit Heinrich Sussmann und seiner Gattin Anna Sussmann, welches von Monika Horsky 1988 veröffentlicht wurde, erfährt der Leser, welche Aufgaben mit der Widerstandsbewegung verbunden waren und wie das Ehepaar das Konzentrationslager erlebte (HORSKY 1988). Die Umstände im Lager, das Ehepaar Sussmann direkt betreffend, schildern weitere Zeitungsartikel. Eva Kutschera berichtet 1985 ausschließlich über die Erlebnisse des Ehepaars. Sie ist die erste Autorin, die über die von Anna Sussmann erlittene Frühgeburt im Frauenlager berichtete (KUTSCHERA 1985). Rainer Mayerhofer erwähnt Heinrich Sussmann 1985 indes als Teil einer im Lager gegründeten Widerstandsgruppe (MAYERHOFER 1985). Christine Gleiny betont in einem Artikel über

den Künstler von 1993 erstmals die 15 Jahre andauernde Zeitspanne von 1945 bis 1960, in der sich Sussmann kaum der freischaffenden Kunst widmete. Er sei von der Zeit im Konzentrationslager dermaßen erschüttert gewesen, dass er erst 1960 wieder konsequent und mit neuen Ausdrucksformen zu zeichnen begonnen habe (GLEINY 1993).

Der Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ von Heinrich Sussmann wird zuallererst durch ein Essay von Hermann Langbein thematisiert, welches innerhalb des Bildbandes abgedruckt wurde. Langbein geht als ehemaliger KZ-Häftling sehr emotional, aber auch historisch an die Thematik heran. Er behauptet, Heinrich Sussmanns vordergründige Intention des Zyklus' sei es, vor einer potentiellen Wiederkehr der nationalsozialistischen Verbrechen zu warnen (LANGBEIN 1963). Jean Picart le Doux, Carry Hauser und Walter Koschatzky haben sich indes mit der stilistischen Gestaltung des Zyklus' beschäftigt. Picart le Doux merkt an, die Kratzbilder seien auf minimale Formen, einer strengen Komposition, einer scharfen Linienführung und einen prägnanten Ausdruck reduziert (PICART LE DOUX 1961), während Hauser davon spricht, Sussmann habe berichtende Szenen mit einem für ihn neuartigen Stil kombiniert und somit zu einer völlig neuen Darstellungsweise gefunden (HAUSER 1961). Ein/e anonyme/r AutorIn aus der „Stimme der Frau“ behauptet ein Jahr nach Veröffentlichung des Bildbandes, dass der Künstler sich hier von seinem Hauptgenre, der Karikatur, entfernte, da er die Figuren weder verzerrt oder entstellt noch übertrieben präsentierte (ANONYM 1964). 1967 schreibt Walter Koschatzky über den Zyklus, er würde vordergründig einen dokumentierenden und illustrierenden Zweck erfüllen. Koschatzky ist damit der erste Autor, der diese berichtende Bildsprache der Grafiken beschreibt (KOSCHATZKY 1967).

Besagter Kunsthistoriker spricht sich in demselben Essay auch über den zweiten Zyklus Heinrich Sussmanns zu Auschwitz, mit dem Titel „*Ecce Homo*“, aus. Sussmann würde nach Koschatzky über das reine Schildern und Dokumentieren von Ereignissen hinausgehen und stattdessen zu einer symbolbehafteten Bildsprache übergehen. In Bezug auf die stilistische Gestaltung schreibt er von der Freiheit der Linie, die die Federzeichnungen aufweisen würden, und verdeutlicht dadurch die Neuartigkeit des Stils im Œuvre Sussmanns (KOSCHATZKY 1967). Fritz Novotny behauptet 1970, bei „*Ecce Homo*“ handle es sich um eine persönliche Vision des Künstlers von Auschwitz. Sussmann binde zwar durchgehend Requisiten des Lagers ein, aber es gehe ihm primär darum, symbolisch Schmerz und Leid zu verbildlichen und nicht über das Lager zu erzählen (NOVOTNY 1970).

Fritz Novotny ist, über die Beschreibung des zweiten Auschwitz-Zyklus' hinaus, auch

einer der ersten Kunsthistoriker, die sich mit den unterschiedlichen stilistischen Modi Sussmanns befasst haben. Er beschreibt den Stil vor 1945 als sehr pointiert und grafisch und die Figuren seien in klare Formen zerlegt. Teilweise fände im Frühwerk des Künstlers eine Steigerung zum extrem Dekorativen und die Verwendung von ornamentalen Formen in den Karikaturen statt. Dieser Stil sei allerdings vor allem für heitere Themen vorbehalten, während Gemälde und Grafiken ab den 1960er Jahren mehrheitlich einen völlig neuen Stil aufweisen würden. Die in der Folge entstandenen Zyklen seien schwermütig, teilweise poetisch, zum Teil völlig unverklärt, erschütternd und von Bedrückung geprägt (NOVOTNY 1970). Die Kunst Heinrich Sussmanns vor 1945 und bis 1960 schließe, laut einem Aufsatz von Wilhelm Mrazek aus dem Jahr 1977, formal an die Zeit seiner Ausbildung an der Wiener Kunstgewerbeschule an. Die Figuren zeugen von dekorativer Flächenkunst und weisen nahezu kubisch-geometrische Formen auf (MRAZEK 1977). Walter Koschatzky meint 1988, dass sich die Kunst Heinrich Sussmanns ab 1960 von einem flüchtigen Zeichnen und Berichten zu zwingenden symbolhaften Aussagen entwickelte und zwar nicht nur in Auschwitz-Werken, sondern auch innerhalb anderer Thematiken (KOSCHATZKY 1988).

Die Forschungslücke, die es in dieser Arbeit zu schließen gilt, zeichnet sich vor allem in der fehlenden Beschreibung der Bilder Sussmanns sowie einer mangelnden Einordnung des Künstlers zu einer bestimmten Kunstrichtung ab. Auch die stilistischen Ausdrucksformen innerhalb der Kunst Sussmanns wurden bisher nur wenig und nach dem Tod des Künstlers gar nicht mehr beleuchtet. Die Tatsache, dass sich nur wenige Werke Sussmanns in öffentlichen Sammlungen befinden und somit zugänglich sind, trägt wohl nicht zuletzt zu dieser Lücke bei. Diese Arbeit wird daher versuchen, durch detaillierte Bild- und Stilbeschreibungen die Grafiken des österreichisch-ukrainischen Künstlers rund um seine Auseinandersetzung mit Auschwitz zu erfassen, zu analysieren und in sein künstlerisches Gesamtwerk einzuordnen.

3. HEINRICH SUSSMANN (1904–1986)

3.1 Das Leben des Künstlers vor und nach 1945

Heinrich Sussmann wurde am 20. November 1904 in Tarnapol – heute Ternopil in der westlichen Ukraine – geboren.¹² Die Stadt zählte vor dem Ersten Weltkrieg zur Habsburger K. und K.-Monarchie, war aber dermaßen weit am Rand angesiedelt, dass sie unmittelbar an die russo-ukrainische Grenze stieß. Innerhalb der ehemals polnischen Stadt kam es zur Begegnung mehrerer Religionen, wobei Christen- und Judentum dominierten.¹³ Heinrich Sussmann wurde in streng jüdisch-orthodoxem Glauben erzogen, was ihn vor allem bei der Gestaltung des Zyklus' „*Ecce Homo*“ beeinflussen sollte. Als Sussmann sein drittes Lebensjahr vollendet hatte, wurde er in eine Talmud-Thora-Schule – jüdisch „Cheder“ – geschickt, um das Hebräische zu erlernen. Im Alter von fünf Jahren wurden die Schüler für mündig erklärt und mit der Übersetzung der fünf Bücher Mose vertraut gemacht. In jeder Familie wurde dies mit einem gebührenden Fest gefeiert. In einem Interview von 1984 erinnerte sich Heinrich Sussmann daran, dass er damals von Verwandten mit Schmuck behangen und von einem Rabbi gesegnet wurde.¹⁴ Öl- und Kreidebilder, die der Künstler ab 1963 über das orthodoxe Judentum in Jerusalem anfertigte, zeugen von derartigen Feierlichkeiten (Abb. 1–3).¹⁵

Heinrich Sussmann wuchs in mittelständigen Verhältnissen im Stadtkern Tarnapols auf. Außerhalb des Zentrums lag der Stadtpark. Dort wurde an Sonn- und Feiertagen des Öfteren ein Zirkus abgehalten.¹⁶ Die auftretenden Clowns und Akrobaten fanden besonders zwischen 1955 und 1970 auffallend starken Eingang in die Kunst Sussmanns (Abb. 4–6). Das Darstellen von Heiterkeit in Form von Narren und Akrobaten war Sussmann vor allem in der Nachkriegszeit ein augenscheinliches Anliegen.¹⁷ Möglicherweise kamen hierbei Kindheitserinnerungen zu Tage, um die grausamen Gedanken an Verfolgung, Inhaftierung und

12 LESKOSCHEK 1964, o.S.

13 SUSSMANN 1984, S. 10.

14 Ebd.

15 DÖW 21349/126 1962-1965. Heinrich Sussmann hielt sich Ende 1962 in Jerusalem auf, wo er unter anderem den Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ ausstellte (DÖW 21349/037 1962/63). Während seines Aufenthalts in Jerusalem kam er in das jüdisch-orthodoxe Viertel „Mea Shearim“ und war fasziniert von dem Festhalten der dort ansässigen Juden an alten Bräuchen und Riten, mitten im modernen Leben Israels. Daraufhin entstand eine Serie an Ölgemälden unter dem Titel „*Erinnerungen an die 100 Tore*“, die er vom 4. bis zum 27.06.1964 in der „Kleinen Galerie“ in Wien zeigte (DÖW 21349/043 1964).

16 SUSSMANN 1984, S. 10.

17 KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, Blatt 2–6 und 8.

Deportation nach Auschwitz zu kompensieren. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde die Familie zur Flucht aus Tarnapol gezwungen. Aufgrund der Lage der Stadt an der russo-ukrainischen Grenze floh ein Großteil der dort ansässigen Bevölkerung ins Innere der Monarchie, vorwiegend nach Wien. Wenige Verwandte, darunter die Großeltern Heinrich Sussmanns, blieben in Tarnapol zurück und wurden wahrscheinlich Opfer eines von Ukrainern und Kosaken verübten Pogroms.¹⁸ In obgenanntem Interview berichtete Heinrich Sussmann davon, dass er 1945, nach der Befreiung von Auschwitz auf dem Weg nach Paris an Tarnapol vorbeigekommen war, doch nur mehr wenige Ruinen waren von der ehemals sehr lebhaften Stadt zurückgeblieben. „*Es war verbrannte Erde*“, so der Künstler im Jahr 1984.¹⁹

1925 reiste Heinrich Sussmann nach Paris, um an der „Académie de la Grande Chaumière“ auf dem Montparnasse Malerei und Grafik zu studieren.²⁰ 1926 wurde er nach Kairo berufen, um die Arbeit als Werbechef einer ägyptischen Zigarettenfirma anzutreten.²¹ Neben seiner Arbeit als Werbegrafiker beteiligte er sich an einer sehr namhaften Kunstausstellung im „Salon du Caire“.²² 1927 kehrte Heinrich Sussmann nach zweijähriger Abwesenheit nach Wien zurück. Unverzüglich inskribierte er sich an der „Kunstgewerbeschule“ – heute „Universität für angewandte Kunst“ – in den Fachrichtungen Architektur und Bühnenbild unter der Leitung von Professor Oskar Strnad.²³ Dort soll er einen sehr geometrisch, abstrakten und kubischen Stil, definiert durch klare Formen, erlernt haben.²⁴ In den 1970er Jahren kopierte er einige dieser Universitäts-Werke aus den 20er Jahren, da alle seine Bilder auf der Flucht nach Paris verloren gegangen waren (Abb. 7 und 8).²⁵ Anhand dieser Malereien kann der klarlinige, formenreiche Stil des Unterrichts an der Kunstgewerbeschule unter Oskar Strnad nachempfunden werden. Dieser Stil lässt sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg und parallel zur Auseinandersetzung mit Auschwitz in der Kunst Heinrich Sussmanns ausmachen (Abb. 9 und 10).

Nach dem Studium arbeitete Sussmann in Wien als Karikaturist für verschiedene

18 SUSSMANN 1984, S. 11. In der vormalig österreichisch-ungarischen Stadt Lemberg, etwa hundert Kilometer von der russo-ukrainischen Grenze und Tarnapol entfernt, war es am 27. September 1914 durch russische Kosaken zu einem Pogrom im jüdischen Viertel mit etwa 40 Todesopfern gekommen. Es ist anzunehmen, dass die jüdischen Einwohner Tarnapols/Ternopils schon vorher von ähnlichen antijüdischen Ausschreitungen betroffen gewesen waren. MICK 2013, S. 151.

19 Zit. in: SUSSMANN 1984, S. 11.

20 GLEINY 1993, S. 378.

21 LANGER 1989, S. 24.

22 GLEINY 1993, S. 378 und DÖW 21349/013 1927: im Akt befindet sich der Katalog zur Ausstellung im „Salon du Caire“.

23 NOVOTNY 1970, S. 40.

24 MRAZEK 1977, S. 5.

25 HAUSER 1962, S. 5.

Zeitungen und als Bühnenbildner für Proletarierbühnen, u.a. für die „Bühne Faun“. Auf den Künstler aufmerksam geworden, rief ihn der „Ullstein-Verlag“ 1929 nach Berlin. Heinrich Sussmann wurde als Illustrator und Karikaturist für die Zeitschriften „Literarische Welt“, „Querschnitt“, „Neue Linie“ und „Gebrauchsgraphik“ engagiert. Schnell wurde er zu den „Ersten Karikaturisten“²⁶ Berlins gezählt und war in künstlerischen Kreisen bekannt. Außerdem beteiligte sich der junge Künstler an Ausstellungen der Berliner Sezession.²⁷ Schon 1928, noch bevor er für längere Zeit nach Berlin berufen wurde, nahm Heinrich Sussmann an einer Ausstellung zum Thema „Humor in der Malerei“ in der Berliner Sezession teil. Er arbeitete dort gemeinsam mit Oskar Kokoschka, Max Liebermann und Emil Nolde.²⁸ Zwischen 1930 und 1933 karikierte er unter anderem den aufstrebenden Nationalsozialismus in sehr kritischer Weise (Abb. 11). Die Karikaturen wurden in den zuvor genannten Zeitschriften veröffentlicht. Ab 1933 erkannte Sussmann allerdings die damit verbundene Gefahr und musste überstürzt aus Berlin abreisen.²⁹

„Nach der Machtergreifung Hitlers war er einer der ersten Graphiker, die in der nationalsozialistischen Zeitung 'Der Angriff' namentlich angegriffen und damit zur Flucht gezwungen wurden.“³⁰

Nachdem Heinrich Sussmann noch 1933 zum Chefredakteur der Berliner Zeitschrift „Neue Revue“ bestellt worden war, verließ er kurz darauf seine Arbeitsstätte, in dessen Folge alle seine Berliner Werke abhanden kamen.³¹ Der Künstler floh von Berlin zurück nach Wien und weiter über Prag und Zürich nach Paris. Einige Jahre wirkte er in Paris als Bühnenbildner, Illustrator und Werbegrafiker.³² 1937 heiratete Heinrich Sussmann seine Jugendfreundin Anna Goldscheider, eine gebürtige Wienerin, die dem Künstler nach Paris gefolgt war. Ab 1939, dem Jahr des Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich, galten die Eheleute Sussmann wegen ihrer österreichischen Staatsbürgerschaft in Paris als feindliche Ausländer. Heinrich Sussmann wurde im Kriegsgefängnis Meslay interniert und daraufhin als Pioniersoldat ohne Waffe mobilisiert.³³ 1940 wurde ein Teil Frankreichs von Nationalsozialisten besetzt. Heinrich

26 Zit. in: GLEINY 1993, S. 378.

27 Ebd.

28 REITER 1987, S. 5.

29 SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 135.

30 Zit. in: REITER 1987, S. 5.

31 KUTSCHERA 1985, S. 6.

32 LESKOSCHEK 1964, o.S.

33 KUTSCHERA 1985, S. 6 und SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 139.

und Anna Sussmann glückte getrennt voneinander die Flucht und das Ehepaar gelangte nach Marseille, in die unbesetzte Zone in Südfrankreich. Heinrich Sussmanns Werk aus den Pariser Zeiten ging hierbei abermals verloren.³⁴ Unter dem Pseudonym „Henriette“ arbeitete der Künstler in Marseille einige Zeit als Illustrator, vor allem für Romane.³⁵

Obwohl Anna und Heinrich Sussmann von Marseille aus ein Visum nach Mexiko erhalten hätten, zogen sie es vor, 1942 zurück nach Paris zu kehren, um sich aktiv an der Résistance und dem damit verbundenen Widerstand gegen den Nationalsozialismus zu beteiligen.³⁶ 1944 wurde das Ehepaar von der Gestapo verhaftet und nach Auschwitz deportiert. Beide überlebten das Konzentrationslager und trafen sich in Frankreich wieder. Heinrich und Anna Sussmann kehrten nach Wien zurück und der Künstler widmete sich wieder seiner Arbeit. Von 1945 bis in die frühen 1960er Jahre beschäftigte er sich als Bühnenbildner, Karikaturist und Ausstellungsgestalter vor allem mit Auftragswerken. Christine Gleiny beschreibt seine Kunst in diesen 15 bis 20 Jahren als sehr dekorativ und formenreich, deren Grundlage er an der Akademie unter Strnad erlernt hatte (Abb. 12 und 4).³⁷ Die besagte Zeitspanne kann innerhalb der Betrachtung der stilistischen Modi des Künstlers geradezu unbeachtet bleiben; es lassen sich kaum stilistische Veränderungen ausmachen und die freischaffende Kunst scheint Sussmann bis auf wenige Ausnahmen völlig vernachlässigt zu haben.

Nach dem 1963 veröffentlichten Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ integrierte Sussmann wieder andere Techniken und Themen in seine Kunst. Der Künstler fertigte Ölbilder, Aquarelle, Federzeichnungen und Collagen an. Seine Werke wurden in Wien – „Albertina“, „Künstlerhaus“, „Museum für angewandte Kunst“ und „Belvedere“ – in Berlin, Israel, Paris, Marseille und London ausgestellt, sei es in Einzel- oder in Gruppenausstellungen.³⁸ Die 1979 stattfindende Retrospektive im „Museum für angewandte Kunst“ würdigte das Gesamtwerk des Künstlers zu seinen Lebzeiten.³⁹ Heinrich Sussmann starb am 12. Dezember 1986, nur ein Jahr nach seiner Gattin Anna.⁴⁰ Unmittelbar danach formierte sich die „Anni und Heinrich Sussmann-Stiftung“ zur Förderung junger bedürftiger bildender Künstler.⁴¹ 1988 organisierte die „Gesellschaft bildender Künstler Österreichs“ –

34 HAUSER 1962, S. 5.

35 GLEINY 1962, S. 754.

36 SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 142.

37 GLEINY 1993, S. 378. In der Zeit von 1945 bis 1960 sind fast ausschließlich Karikaturen entstanden, an denen die Klarlinigkeit allerdings gut nachempfunden werden kann.

38 KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1977, S. 12.

39 GLEINY 1993, S. 378–379.

40 KOSCHATZKY 1988, S. 9 und REITER 1987, S. 5.

41 Siehe DÖW 21349/107 1986–1994.

auch Sussmann war Mitglied – eine Retrospektive im Künstlerhaus mit dem Titel „*Endsieger blieb dennoch ich*“, an der sich unter anderem der Kunsthistoriker Walter Koschatzky beteiligte.⁴²

3.2 Die Zeit in der Résistance und in Auschwitz

Schon in Marseille formierte sich eine Widerstandsbewegung, für die Anna und Heinrich Sussmann Flugzettel gestalteten und in der Stadt verteilten. Auf Umwegen nach Paris gelangt, nahm das Ehepaar Kontakt mit der Résistance auf und Heinrich Sussmann war als Künstler künftig dafür zuständig, Papiere für Widerstandskämpfer zu fälschen. Siebenmal musste das Paar seine Identität und seinen Wohnsitz in Paris wechseln. Schließlich wurden sie von einer vermeintlichen Kameradin aus dem Widerstand verraten, von der französischen Polizei verhaftet und an die Gestapo übergeben.⁴³ Anna Sussmann wurde unzähligen Verhören ausgesetzt, während Heinrich Sussmann verschiedene Foltermethoden – beinahe Ertränken oder Hängung kopfüber – über sich ergehen lassen musste. Die Gestapo erhoffte sich Informationen über die Résistance und ihre Mitglieder. Nach erfolglosen monatelangen Befragungen wurden Anna und Heinrich Sussmann nach Auschwitz deportiert.⁴⁴

Die Zeit in Auschwitz lässt sich durch Zeitungsberichte, Briefe und Zeichnungen aus dem Nachlass des Künstlers im Dokumentationsarchiv sowie durch ein Interview von Anna und Heinrich Sussmann rekonstruieren. In der Folge soll versucht werden, persönliche Erlebnisse des Ehepaars in Auschwitz auf ausgewählte Werke des Künstlers zum Thema Holocaust zu projizieren. Als das Ehepaar im Juni 1944 ins Konzentrationslager gebracht wurde, war Anna Sussmann schwanger. Sie hielt die Schwangerschaft geheim, da schwangere Frauen entweder sofort in die Gaskammer geschickt oder spätestens bei Arbeitsunfähigkeit selektiert wurden. Im August erlitt Anna Sussmann eine Frühgeburt. Aus einem Zeitungsbericht von Eva Kutschera über das Ehepaar Sussmann aus dem Jahr 1985 sowie aus einem Zeitzeugenbericht des Widerstandskämpfers und Bekannten Hermann Langbein aus dem Jahr 1988 geht hervor, dass Anna Sussmann einen Jungen geboren habe, der lebte, aber von Josef Mengele unmittelbar nach der Geburt verbrannt wurde.⁴⁵ In einem Brief vom 16.

42 Siehe DÖW 21349/077 1988.

43 SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 141–149. Im Interview beschreiben Anna und Heinrich Sussmann genau den Ablauf ihrer Tätigkeiten in der Résistance und die Folgen der Verhaftung. Das gesamte Gespräch erstreckt sich über die Seiten 130–182.

44 Ebd., S. 150–157.

45 KUTSCHERA 1985, S. 6 und LANGBEIN 1988, S. 32.

Dezember 1944 berichtete Anna Sussmann nach ihrer Flucht aus dem Lager ihrer Freundin Hertha Stockreiter von der Frühgeburt.⁴⁶

Heinrich Sussmann setzte sich nach 1945 mit dem Verlust des Sohnes auf künstlerische Art auseinander. Innerhalb der Malereien und Grafiken zu Auschwitz kommt des Öfteren die Darstellung von Kindern, häufig auch die von Müttern mit Kindern vor. Als einleitendes Werk für den Bildband „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ fertigte Heinrich Sussmann 1961 eine Fettkreidezeichnung (Abb. 19) an.⁴⁷ Eine Frau hält zwei Kinder im Arm, eines ist vermutlich tot. Ein zweites Werk entstand 1969 und trägt den Titel „*Nie wieder Auschwitz*“ (Abb. 13).⁴⁸ Es handelt sich hierbei um ein Aquarell, eine eher ungewohnte Technik Sussmanns für die Darstellung des Konzentrationslagers. Auf der Malerei ist eine Frau mit zwei Kindern zu erkennen. Die Komposition ist ähnlich wie bei der Grafik zuvor. Das untere Kind ist wahrscheinlich tot, der rote Farbfleck soll vermutlich auf Blut verweisen. Die Frau hebt ihr Haupt klagend nach oben und hält das zweite Kind im Arm. Vermutlich ist aber auch dieses Kind schon tot, zeichnet sich an seinem Rücken ja eine fließende rote Linie ab. Ohne die Intentionen Heinrich Sussmanns näher zu kennen, soll an dieser Stelle behauptet werden, dass er durch die Mutter-Kind-Bilder aus Auschwitz den eigenen Verlust und den seiner Frau zu verarbeiten versuchte. In seinem Hauptwerk, die Aufarbeitung des Holocausts betreffend, dem Zyklus „*Ecce Homo*“, zeichnete er mehrmals eine oder mehrere Frauen, die weinend ein Kind im Arm halten oder mehrere Kinder um sich scharen, während sie klagend nach oben blicken. Die Federzeichnung Nummer 21 (Abb. 64) – eine genauere Beschreibung wird im Kapitel zum Zyklus folgen – gibt konkrete Hinweise darauf, dass es sich hier um eine sehr persönliche Verarbeitung handeln könnte.⁴⁹

Unmittelbar nach der Ankunft im Konzentrationslager wurde Heinrich Sussmann ins Männerlager nach Auschwitz und Anna Sussmann ins Frauenlager nach Birkenau gebracht.⁵⁰ Der Künstler entging wenige Wochen nach dem Eintreffen nur knapp dem Tod. Er war in einer Gruppe Männer für die Gaskammer selektiert worden, als von nationalsozialistischer Seite dringend ein Grafiker gesucht wurde. Heinrich Sussmann meldete sich und überlebte.⁵¹ Einige seiner Werke zu Auschwitz können mit Gaskammern oder Krematorien – oft in Zusammenhang mit Kindern (Abb. 14 und 15) – in Verbindung gebracht werden. Auch bei

46 DÖW 21349/099 1944, Pos.1.

47 SUSSMANN 1963, S. 13.

48 KAT. AUSST. MAK 1979, S. 45.

49 SUSSMANN 1967, Blatt 14, 16, 17 und 21.

50 KUTSCHERA 1985, S. 6. Das ehemalige Konzentrationslager ist heute unter dem Doppelnamen „Auschwitz-Birkenau“ bekannt.

51 MAYERHOFER 1985, S. 5 und SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 166–167.

den Fenstern für die österreichische Gedenkstätte im ehemaligen Lager wählte er 1978 diese Thematik (Abb. 16 und 17).⁵² Vermutlich wollte er damit die höchste Grausamkeit der Nationalsozialisten zum Ausdruck bringen, möglicherweise aber wählte er diese Ikonografie auch, da er selbst beinahe Opfer der Tötungsmaschinerie geworden war. Dass er nur überlebte, weil er als Künstler Weihnachtskarten für SS-Offiziere zeichnen sollte,⁵³ könnte als ein möglicher Grund für den Stillstand seiner freien Kunsttätigkeit zwischen 1945 und 1960 angesehen werden. Anna Sussmann gelang es im Winter 1944 während der Arbeit außerhalb des Lagers zu fliehen, im Gegensatz zu Heinrich Sussmann, der die Befreiung von Auschwitz durch sowjetische Soldaten im Januar 1945 miterlebte.⁵⁴

3.3 Die Ausstellung „*Niemals Vergessen*“ 1946 in Wien

Nach der Rückkehr nach Wien stellte sich Heinrich Sussmann zunächst in den Dienst der Aufklärung über die Verbrechen des Nationalsozialismus'.⁵⁵ Viktor Slama konnte ihn als Teilnehmer für die antifaschistische Ausstellung „*Niemals vergessen*“ gewinnen, die von September bis November 1946 im Künstlerhaus präsentiert wurde. Unter der Leitung von Slama formierten sich elf Arbeitsgruppen und organisierten in fünfzehn Monaten Arbeitszeit zwölf Säle mit unterschiedlichen Inhalten und aussagekräftigen Titeln, wie „*Faschismus ist Krieg – Faschismus ist Tod*“ (Saal III) oder „*Judenverfolgung – Judenvernichtung*“ (Saal VI).⁵⁶ Es handelte sich um eine politische Ausstellung, die es sich zum Ziel setzte, die Folgen des Faschismus aufzuzeigen und anhand von Beweismitteln – Fotografien, Dokumente, Zeitzeugenberichte – den Besuchern die Grausamkeit des nationalsozialistischen Regimes zu vermitteln.⁵⁷ Die „Wiener Bilderwoche“ vom 10. Oktober 1946 widmete diesbezüglich einen Artikel den zur Ausstellung dazugehörigen, in einem eigenen Stockwerk präsentierten Kunstwerken über den Holocaust und den Krieg. Es handelte sich um den Nationalsozialismus dokumentierende Bildwerke und um Momentaufnahmen aus den sehr jungen Erinnerungen der Künstler.⁵⁸ Der Autor der „Bilderwoche“ schrieb:

52 Siehe DÖW 21349/124 (M933) 1977/78.

53 SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 167.

54 Ebd., S. 168 und 175–178. Anna Sussmann berichtet in dem Interview sehr ausführlich über ihre Flucht in die Schweiz.

55 NAGLER/FELLNER 1999, S. 16.

56 Siehe KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1946.

57 ANONYM 1946a, S. 4 und ANONYM 1946b, S. 9–10.

58 ANONYM 1946c, S. 5.

„Mehr als alle Artikel und Bücher über die Schrecken des Konzentrationslagers wirken die Zeichnungen von Edel und Sußmann, die Todesangst in den schreckhaft aufgerissenen Augen der gemarterten Opfer, die mit Wolllust gepaarte Brutalität in den Gesichtern und der Haltung der Peiniger.“⁵⁹

Sussmann und Edel wurden als einzige Künstler im Saal VI mit dem Titel *„Ich habe es erlebt“*, womit die Deportation ins Konzentrationslager gemeint war, ausgestellt. Von Heinrich Sussmann wurden die Tempera-Bilder *„Frauen in Auschwitz“*, *„Vergast“*, *„Letztes Erlebnis“* und *„Im Krematorium verbrennen die Freunde“* gezeigt.⁶⁰ Im Ausstellungskatalog ist nur das Gemälde *„Frauen in Auschwitz“* (Abb. 18) abgedruckt,⁶¹ ob die anderen genannten Werke heute noch bestehen, bleibt ungeklärt. Das erhaltene Bild zeigt im Vordergrund einen Stacheldrahtzaun, hinter dem zwei Frauen in gebückter Haltung zu sehen sind. Sie scheinen zu frieren. Das Gemälde ist von einer sehr klaren Linienführung und von Rundungen in den Formen der Figuren gekennzeichnet. Sussmann stellt die Situation aus sicherer Entfernung dar, als Betrachter der Szene auf der anderen Seite des Stacheldrahtzauns, vielleicht um sich dezidiert davon zu distanzieren. Vielleicht wollte er aber auch zum Ausdruck bringen, dass er sich als Häftling des Männerlagers auf der anderen Seite des Zauns befunden hatte.⁶² Dem Autor der *„Wiener Bilderwoche“* zufolge habe Sussmann bereits 1946 sehr ausdrucksstark die Grausamkeiten des Nationalsozialismus' in Form von gefolterten und gequälten Opfern präsentiert.⁶³ Umso sonderbarer erscheint die Zeitspanne bis in die 1960er Jahre, in der Sussmann sich nicht der Aufarbeitung des Holocausts widmete. Noch 1945 waren weitere Bleistift- und Tuschezeichnungen zum Thema Auschwitz entstanden⁶⁴; sie werden in einem späteren Kapitel als Vergleichsbeispiele zu den Zyklen von 1963 und 1967 herangezogen werden.

59 Zit. in: ANONYM 1946c, S. 5. Es ist anzunehmen, dass es sich bei „Edel“ um den deutschen Grafiker und Schriftsteller Peter Edel handelt, der als Sohn eines Juden in die Deportationslager Auschwitz, Sachsenhausen, Mauthausen und Ebensee deportiert wurde. In den Lagern entstanden zahlreiche Zeichnungen. Der Berliner Edel lebte von 1945 bis 1947 in Bad Ischl, wodurch die Beteiligung an einer antifaschistischen Ausstellung in Österreich nachvollziehbar erscheint. BARTH/HARTEWIG 2010⁵, S. 271.

60 KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1946, S. 59–60. Die Werke Sussmanns tragen die Bildnummern 139, 143, 147 und 150. Auch an diesen Werktiteln lässt sich die wiederholte Darstellung der Krematorien und Gaskammern bei Sussmann ablesen.

61 KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1946, S. 75.

62 Siehe auch DÖW 21349/121 1945-1961: im Akt befinden sich u.a. Skizzen für das Tempera-Gemälde *„Frauen in Auschwitz“* (Pos. 11 und 12), sowie weitere Entwürfe mit dem Konzentrationslager zum Inhalt (Pos. 9, 10, 13, 14, 21–23).

63 ANONYM 1946c, S. 5.

64 DÖW 21349/121 1945, Pos. 9, 10, 22 und 23.

4. DER ZYKLUS „*ICH ERINNERE MICH WIEDER AN AUSCHWITZ*“

Das Bildwerk „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ entstand in den Jahren 1960 und 1961. Es handelt sich um eine Abfolge von zwölf Kratzbildern, mit dem Thema Auschwitz und Holocaust zum Inhalt. Bis auf die ersten beiden Blätter im Bildband sind alle Werke im Jahr 1960 entstanden.⁶⁵ Die Grafiken wurden noch vor Veröffentlichung im Bildband innerhalb einer Ausstellung in Paris der Öffentlichkeit präsentiert. Die Ausstellung fand vom 27. Oktober bis zum 19. November 1961 im „Maison de la Pensée Française“ statt,⁶⁶ in welchem Etablissement bereits Picasso oder Matisse ihrerseits Werke präsentiert hatten.⁶⁷ Heinrich Sussmann teilte die dreiwöchige Schau in zwei Abteilungen ein: während im ersten Bereich die besagten Kratzbilder, sowie Collagen und weitere Werke mit aussagekräftigen Titeln wie „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, „*Nie wieder Auschwitz*“ und „*Nie wieder Krieg*“ zu sehen waren, bestand die zweite Abteilung der Ausstellung aus experimentellen grafischen Techniken mit heiteren Inhalten. Diese Menge an Stilen und Bildinhalten führte zu dem übergreifenden Titel der Exposition „*Heinrich Sussmann. Dessin. Craie. Gouache. Collage*“, wodurch vor allem die Stile und Gattungen zum Ausdruck gebracht werden, nicht aber die Themen der Bilder.⁶⁸

Die begleitende Broschüre zur Ausstellung enthält zwei Essays, das erste von Jean Picart le Doux, französischer Gobelin- und Wandteppichkünstler und Freund Sussmanns,⁶⁹ das zweite von Carry Hauser, österreichischer Maler, Bühnenbildner und Dichter.⁷⁰ Beide Autoren schreiben vordergründig über die Auschwitz-Blätter Heinrich Sussmanns und betonen dabei den persönlichen Aufenthalt des Künstlers im polnischen Konzentrationslager. Picart le Doux meinte, Sussmann habe in seinen Werken die Zeit der Ungerechtigkeit und Verachtung festgehalten, was ihm durch eine strenge Komposition, eine scharfe Linienführung und einen prägnanten Ausdruck gelungen sei.⁷¹ Das „Israelitische Wochenblatt“ schrieb innerhalb des Artikels „*Jüdische Künstler in Paris. Heinrich Sussmann*“ von der Hellsichtigkeit, mit der

65 SUSSMANN 1963. Bei einem Kratzbild wird die Darstellung mithilfe eines spitzen Gegenstandes aus der Oberfläche „freigekratzt“. Die Technik wird in Kapitel 4.2 genauer beschrieben.

66 KAT. AUSST. MAISON DE LA PENSÉE FRANÇAISE 1961, S. 2.

67 WARNCKE 1991, S. 711. Picasso stellte in besagtem Etablissement von November 1948 bis Januar 1949 aus. SPURLING 2007, S. 478–479. Das „Maison de la Pensée Française“ in Paris war eine Institution, die kommunistischen Intellektuellen Raum für ihre Ideologien bot. Henri Matisse soll auf die Anregung Picassos hin dort von Juli bis September 1950 ausgestellt haben.

68 ANONYM 1961b, S. 6 und KAT. AUSST. MAISON DE LA PENSÉE FRANÇAISE 1961, S. 1–13.

69 ANONYM 1962b, S. 37.

70 ANONYM 1962a, S. 14.

71 PICART LE DOUX 1961, S. 7–8.

„*Sußmann von Krieg und Deportation Zeugnis*“ gegeben habe.⁷² Die Pariser Kunstkritiker hätten Sussmann für die tiefe Wirkung der Schilderungen von Auschwitz rühmend anerkannt.⁷³ Die Zeitschrift „Der Widerstandskämpfer“ zitierte im Februar 1962 das Exposé 'Picart le Doux' und übersetzte wenige Zeilen daraus aus dem Französischen ins Deutsche:

„In seinen Blättern über die Nazizeit schreit das Leid und das Unglück der unzähligen Opfer einer entfesselten Barbarei mit nicht zu überbietender Intensität. Selbst zum Opfer des Naziterrors geworden, findet sein verwundetes Herz Ausdrucksformen, [...] die, technisch auf ein Minimum reduziert, den Ausmaßen dieser Menschheitstragödie gerecht werden. Wie sollte man nicht im Innersten aufgewühlt vor diesen Bildern stehen [...].“⁷⁴

Auch Carry Hausers Essay wird innerhalb des Artikels thematisiert. Der österreichische Malerkollege Sussmanns schrieb von einer Tektonik der Bildkunst, einem Zusammenfügen von bildnerischen und stilistischen Elementen, mittels derer Sussmann zu einer Dokumentation und Schilderung des Furchtbaren und des Grauens gelangt sei.⁷⁵

Erst 1963, drei bzw. zwei Jahre nach der Gestaltung der Zeichnungen und deren Präsentation in Paris, wurden die Blätter innerhalb der Gedenkmappe „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ im Europa-Verlag gedruckt. Es handelt sich um einen schmalen, äußerlich gänzlich in schwarz gehaltenen Bildband. Auf dem Harteinband sticht lediglich der von Sussmann eigenhändig geschriebene Titel und seine Unterschrift mitsamt dem Entstehungsjahr in Weiß hervor. Ähnlich wie auf der Außenseite will der Band auch innen nicht durch übertriebene Details vom eigentlichen Sinngehalt des Werks ablenken. Eine einfache Tonwertumkehr bewirkt, dass Titel, Verlag und Künstler im Buchinneren in schwarzen Lettern auf weißem Untergrund geschrieben stehen. Eine weitere Seite trägt die Worte „*Den Opfern des Faschismus*“, denen Sussmann das Bildwerk widmete.⁷⁶ Der Widmung folgt ein zweiseitiges Essay⁷⁷, verfasst von Hermann Langbein, österreichischer Widerstandskämpfer und Historiker, Bekannter Sussmanns und Mitbegründer des Internationalen Auschwitz Komitees.⁷⁸ Das Exposé beschreibt zunächst nüchtern die Entstehung und die Maschinerie des Konzentrationslagers Auschwitz in Daten und Zahlen.

72 Zit. in: ANONYM 1962b, S. 37.

73 Ebd.

74 Zit. in: ANONYM 1962a, S. 14 und PICART LE DOUX 1961, S. 7–8.

75 ANONYM 1962a, S. 14

76 Zit. in: SUSSMANN 1963, S. 1–10.

77 LANGBEIN 1963, S. 11–12.

78 STENGEL 2012, S. 9 und 29–40 und SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 165.

Der Text soll an die Dimensionen des Lagers und der damit verbundenen Tötungen und Verfolgungen erinnern. In einem zweiten Teil wird Langbein – ebenso ehemaliger Häftling im KZ Auschwitz⁷⁹ – emotionaler und berichtet als Zeitzeuge dem Leser von Einzelschicksalen. Durch die eindringlichen Beschreibungen kann vermutet werden, dass es sich um persönliche Erinnerungen des Autors handelt, um Ereignisse, die er im Lager gesehen hatte. Insofern erscheint es verständlich, dass für den Bildband der Text eines Zeitzeugen gewählt wurde, da er das schriftliche Pendant zu den bildlichen Erinnerungs-Sequenzen Sussmanns bildet.⁸⁰ Auch die in einem nächsten Schritt zu beschreibenden Blätter rufen den Betrachter zur Erinnerung an die Grauen des Holocausts, insbesondere des Konzentrationslagers Auschwitz, auf, indem sie als Berichte fungieren.

Im dritten Abschnitt des Exposés erzählt Hermann Langbein von den Anfängen der nationalsozialistischen Verbrechen in den 1930er Jahren und den vergleichsweise harmlosen Verhöhnungen und Schmähungen gegenüber dem jüdischen Volk. Darauf folgte die gezielte Tötung der Juden und anderer als minderwertig eingestufte Bevölkerungsgruppen. Gegen Ende des Essays schreibt der Autor von den zeitgenössischen Umständen in den 1960er Jahren, als erstmals wieder Hakenkreuze an Mauern gesprüht und jüdische Gräber geschändet worden seien. Dies habe Heinrich Sussmann dazu veranlasst, den vorliegenden Zyklus entstehen zu lassen.⁸¹ Als Zeitzeuge sei es Sussmanns Pflicht, so Langbein, von Auschwitz zu berichten:

„seine [Heinrich Sussmanns] Sprache ist der Zeichenstift. Die wenigen, die auf diesen Blättern dargestellt sind, stehen für Millionen. Und jeder einzelne war ein Mensch mit Fehlern und Schwächen, Hoffnungen und Erinnerungen, mit seinen Leiden und Qualen. Jedes Menschenleben aber bedeutet so viel wie deines.“⁸²

Hermann Langbein richtet sich an Leser und Betrachter, um vor den Ausmaßen des Holocausts und den damit verbundenen Verbrechen zu warnen; eine Warnung, die auch Heinrich Sussmanns vordergründige Intention gewesen sei: *„So etwas wie Auschwitz darf sich nie und nirgends und unter keinem Vorzeichen wiederholen. Deswegen entstand auch*

79 STENGEL 2012, S. 46. Über das Leben Hermann Langbeins vor und nach Auschwitz und über seinen Beitrag zur historischen Aufarbeitung des Nationalsozialismus' berichtet Stengel auf den Seiten 29–107. Zum Leben Hermann Langbeins siehe auch HALBMAYR 2012.

80 LANGBEIN 1963, S. 11–12.

81 Ebd., S. 12.

82 Zit. in: Ebd.

diese Mappe“, so Langbein.⁸³

Im März 1963 schrieb ein/e AutorIn der Zeitschrift „Die Frau“ über die Veröffentlichung des Bildbandes. Der/die AutorIn betont die Intention Heinrich Sussmanns, die Jugend darauf hinzuweisen, was „*im Zeichen des Hakenkreuzes möglich war*.“⁸⁴ Die Bilder sollten als Mahnung an den Betrachter dienen, um ein Wiederbeleben der nationalsozialistischen Tötungsmaschinerie unbedingt zu vermeiden.⁸⁵ Im August 1964 druckte die „Stimme der Frau“ einen Artikel zu Sussmanns Zyklus, anlässlich des seit Dezember 1963 in Frankfurt am Main stattfindenden Auschwitz-Prozesses, in dessen Verlauf SS-Männer des Konzentrationslagers Auschwitz vor Gericht verurteilt wurden.⁸⁶ Der oder die AutorIn berichtet davon, dass die Aussagen aus dem Prozess das menschliche Vorstellungsvermögen überschreiten würden. Sussmanns Blätter aus dem Bildband empfindet er/sie als Ergänzung und Illustration des in Frankfurt stattfindenden Prozesses. Der Künstler habe die persönlichen Erlebnisse aus Auschwitz auf Papier gebannt, um mit einfachen Mitteln zur Bewältigung der Vergangenheit beizutragen.⁸⁷

*Er „zeigt hier mit einem Minimum an technischem Aufwand das Leid, die Qualen, das Grauenhafte [...]. Sussmann verzerrt nicht, karikiert und übertreibt nicht. Er begnügt sich mit der schlichten Darstellung des gerade noch Erfassbaren, das uns heute so unfassbar erscheint.“*⁸⁸

Die AutorInnen der Rezensionen zum Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ betonen geschlossen die Einfachheit und Nüchternheit der Zeichnungen Heinrich Sussmanns, in denen es dem Künstler allerdings gelungen war, die Grauen und Qualen aus dem Konzentrationslager mit hoher Intensität darzustellen. Trotz schlichter Ausführung der Zeichnungen konnte Sussmann auf die Brutalität der Verbrechen verweisen und dem Betrachter seine persönliche Erfahrung der Umstände vermitteln.

Heinrich Sussmanns titelgebende Aussage „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ verweist auf seine Rolle als Zeitzeuge. Als Zeitzeugen werden im deutschsprachigen Raum vorwiegend Personen bezeichnet, die die Zeit des Nationalsozialismus' erlebt haben. Für die Geschichtsforschung und die pädagogische Schulung und Erziehung haben sie eine enorme

83 Zit. in: LANGBEIN 1963, S. 12.

84 Zit. in: ANONYM 1963, S. 12.

85 Ebd.

86 Siehe GROSS/RENZ (Hg.) 2013a und b.

87 ANONYM 1964, S. 9.

88 Zit. in: Ebd.

Bedeutung und tragen maßgeblich zum kognitiven und moralischen Lernprozess bei. Zuoberst soll ein Zeitzeuge zu Empathie anregen und im Umgang mit Mitmenschen zu Toleranz sensibilisieren.⁸⁹ Heinrich Sussmann erreicht dies, indem er durch das Verwenden einfachster technischer und stilistischer Mittel die Aufmerksamkeit des Betrachters rein auf den dargestellten Inhalt lenkt. Er übertreibt nicht und er „verschönert“ nicht durch zusätzliche ästhetisch ansprechende Mittel. Durch das Essay von Hermann Langbein wird diesem nüchternen Bericht der Geschehnisse zusätzlich Ausdruck verliehen und der Betrachter erkennt die Zeichnungen Sussmanns als unverzerrte Illustrationen zu einem, teilweise im Essay Langbeins vorhandenen, teilweise imaginären Zeitzeugenbericht an.

Wolfgang Meseth verweist aber auch auf potentielle Gefahren, die mit der Anhörung eines Zeitzeugen einher gehen können. Die subjektive Erinnerung eines Augenzeugen könnte möglicherweise mit dem Anspruch nach wissenschaftlicher Objektivität kollidieren und Unstimmigkeiten hervorrufen. Die Frage nach Authentizität von Zeitzeugenberichten spielte schon seit den 1950er Jahren eine Rolle, mitunter auch im darstellenden Bereich. Theodor W. Adorno sprach 1949 von einer Barbarei, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, denn das Leid und die nationalsozialistischen Verbrechen würden durch die dahinter stehende Ästhetik geschmälert und abgeschwächt werden.⁹⁰ Möglicherweise quälten Sussmann ähnliche Gedanken, weshalb er viele Jahre auf die Darstellung von Auschwitzerlebnissen verzichtet hatte. Sein Auftreten als Zeitzeuge in einem sehr vorsichtigen und diskreten Stil spricht für die völlige Vermeidung einer, die Tatsachen verzerrenden Ästhetik. Dennoch wählte er bewusst einen sehr subjektiven Titel, um klar zum Ausdruck zu bringen, dass es sich bei den Zeichnungen lediglich um persönliche Erinnerungen vergangener Ereignisse handelt und nicht etwa um geschichtswissenschaftliche Objektivität.

Ein Zeitzeuge trägt laut Meseth die Verantwortung, mit den eigenen Berichten stellvertretend für die Opfer des Nationalsozialismus' zu sprechen. Zugleich sollten die Erzählungen dazu dienen, einer möglichen Wiederkehr der Ereignisse durch Aufklärung der Bevölkerung Einhalt zu gebieten.⁹¹ Heinrich Sussmann widmete seinen Zyklus, wie im Bildband eigens vermerkt, „den Opfern des Faschismus“⁹² und er stellte seine Erinnerungen stellvertretend für andere, als Warnung vor der nationalsozialistischen Ideologie, dar. Der Künstler erfüllt mit dem Zyklus die Anforderungen und Aufgaben eines Zeitzeugen, wenn er

89 MESETH 2008.

90 Ebd.

91 Ebd.

92 Zit. in: SUSSMANN 1963, S. 7.

auch in Bildern statt in Worten von den Ereignissen in Auschwitz berichtet. Die oder der AutorIn der „Stimme der Frau“ vom August 1964 schreibt, die „zwölf Studien beziehungsweise Erinnerungen“ Sussmanns seien sehr subtil und psychologisch aufschlussreich.⁹³ Die Kratzbilder des Künstlers könnten durch die Darstellungen auch als historische Quellen angesehen werden.

4.1 Die Titelgebung des Zyklus'

Sowohl das Exposé Hermann Langbeins als auch die Kratzbilder Heinrich Sussmanns sind auf Papier festgehaltene Manifestationen der Erinnerungen an Auschwitz. Beide, Autor und Künstler, waren Opfer der nationalsozialistischen Maschinerie, denen aufgrund ihres Überlebens die Rolle als Zeitzeugen oder Augenzeugen zuteil wurde.⁹⁴ Der Titel des Zyklus' lässt sich auf das einleitende Essay und auf das Bildwerk übertragen, wenn er von Sussmann wahrscheinlich auch nur für die Blätter konzipiert wurde. Er setzt sich aus mehreren Einzelementen zusammen, die den Inhalt, den Sinngehalt und die Bedeutung des Zyklus' treffend umschreiben. „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ stellt eine sehr persönliche Aussage des Künstlers dar, worauf das einleitende Personalpronomen „*Ich*“ verweist. Das Verb „*erinnern*“ bezieht sich wiederum darauf, dass Heinrich Sussmann – die titelgebende Äußerung mit seiner eigenen Unterschrift am Einband bekräftigend⁹⁵ – die dargestellten Szenen selbst erlebt oder gesehen haben muss. Es handelt sich um persönliche Erlebnisse und Ereignisse aus dem Gedächtnis des Künstlers. Symbolik und Allegorie finden nur wenig Platz in den Zeichnungen, es werden innerhalb der Werke vor allem reale Begebenheiten, ähnlich den nüchternen Zahlen aus dem Essay Langbeins, präsentiert. Aus dem Titel geht weiter hervor, dass sich Heinrich Sussmann „*an Auschwitz*“ erinnert. Der Zyklus dient nicht vordergründig der Aufarbeitung des Holocausts oder der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Ideologie; Sussmann will nur von Auschwitz berichten, seine Erfahrungen erzählen und dem Betrachter mitteilen.

Für die Darstellung persönlicher Erinnerung spricht etwa die fehlende Präsenz einer Gaskammer oder eines Krematoriums, da diese Stationen nicht direkt zu den persönlichen Erfahrungen des Künstlers zählten. Heinrich Sussmann wurde zwar beinahe Opfer der Vergasungen, allerdings konnte er sich noch rechtzeitig davor bewahren, sodass er diese

93 Zit. in: ANONYM 1964, S. 9.

94 Siehe LANGBEIN 1988 und SUSSMANN/SUSSMANN 1988.

95 Siehe SUSSMANN 1963.

Darstellung wohl nicht in den Zyklus integrieren wollte. Der Begriff Erinnerung impliziert das flüchtige Festhalten mehrerer Momente, die aneinandergereiht als individuell konstruierte Prozesse vor dem geistigen Auge ablaufen.⁹⁶ So erscheint auch der Zyklus Heinrich Sussmanns. Der Betrachter der Zeichnungen kann den Erinnerungen des Künstlers förmlich folgen, der – ähnlich der Funktion des Gedächtnisses eines Zeugen – einen kurzen Einblick geben kann. Vom psychologischen Standpunkt aus betrachtet, erscheint es nur verständlich, dass die erste Darstellung des Lagers nach 15 Jahren in einer derartig flüchtigen und dokumentarischen Art und Weise verbildlicht wurde.⁹⁷

Das Adverb „wieder“ gibt Auskunft darüber, dass es der Künstler in den besagten 15 Jahren zwischen der Befreiung von Auschwitz und der Gestaltung des vorliegenden Zyklus vermutlich vermeiden wollte, an das Konzentrationslager erinnert zu werden. Der Mangel an Werken mit dem Holocaust zum Inhalt vor 1960 belegt diese abwehrende Haltung gegenüber der Gedächtnis bildenden Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs.⁹⁸ Während Sussmann sich zwar als Ausstellungsgestalter an der Aufarbeitung des Nationalsozialismus' beteiligte,⁹⁹ zog er in seinem Werk andere Themen und seine freischaffende Kunst marginalisierende Aufträge, etwa Bühnenbauten für Kongresse oder Karikaturen für Zeitschriften, vor.¹⁰⁰ Die Erinnerung, der der Künstler vielleicht zu entfliehen versuchte, kommt in den Blättern erstmals in Form eines Zyklus' zum Ausdruck. Die Kratzbilder scheinen wie kurze Sequenzen aus dem Gedächtnis Sussmanns entsprungen zu sein. Der Künstler entnimmt den Ereignissen kurze Momente, die er fast durchgehend in Bewegung zeigt und unmittelbar an den Betrachter heranrückt. Der aus wenigen früheren Werken zu Auschwitz bekannte Stacheldrahtzaun¹⁰¹ fällt im Großteil der Blätter weg, Sussmann stellt die Ereignisse direkt und ohne Abgrenzung zwischen sich und dem KZ dar. Er bietet dem Betrachter einen Einblick in die Geschehnisse des Lagers, aber nur für einen kurzen Moment, sodass er ihn mit der Frage zurück lässt, was in der Folge in der dargestellten Szene geschehen wird.

96 BREUER 2013, S. 13.

97 ELM/KÖSSLER 2007, S. 14.

98 DÖW 21349/121 1945–1961, Pos. 9–14, 21–23: der Akt enthält wenige Werke zu Auschwitz, die vor 1960 entstanden waren. Sie werden zum Teil im Kapitel zu den Werkvergleichen Sussmanns analysiert.

99 Siehe DÖW 21349/014 1945, DÖW 21349/018 1946 und DÖW 21349/027 1954.

100 Siehe DÖW 21349/130 1947–1970 und DÖW 21349/131–156 1950–1966.

101 DÖW 21349/121 1945, Pos. 10–12. Das in Kapitel 3 analysierte Tempera-Gemälde „Frauen in Auschwitz“ (Abb. 18) zeigt besagten Stacheldrahtzaun, ebenso wie eine weitere Zeichnung aus 1945 (Abb. 77), die in Kapitel 6 besprochen wird.

4.2 Gesamtanalyse des Zyklus'

4.2.1 Technik

Der Zyklus besteht aus zwölf sogenannten Kratzbildern, mit einer jeweiligen ungefähren Größe eines DIN A4- oder DIN A5-Blattes. Die technische Ausführung der Blätter als Kratzbilder verwendet Sussmanns erstmals in diesem Zyklus. Hierbei handelt es sich um eine Abwandlung der Grattage des deutschen Surrealisten Max Ernst. Die Grattage entwickelte sich ursprünglich in der Ölmalerei: Ernst setzte dabei mehrere Malschichten übereinander auf eine Leinwand und kratzte in der Folge die oberen Lagen zum Teil wieder ab. Verschiedene Gegenstände, die dabei unter die Leinwand gelegt wurden, ergaben durch den Druck auf die Malunterlage ein Muster, wenn Ernst die Schichten abkratzte. Der Surrealist nannte die neu entwickelte Technik Grattage, hergeleitet vom französischen Verb „*gratter*“, zu Deutsch kratzen.¹⁰²

Heinrich Sussmann wandelte die ursprüngliche Technik ab und übertrug sie von der Ölmalerei auf die Grafik. Nach näherer Untersuchung einiger der Originale im „Jüdischen Museum Wien“ kann nur vermutet werden, wie das verwendete Material behandelt wurde. Die Grattagen wurden auf einem Karton ausgeführt, der mit einer schwarzen Schicht überzogen war, welche zum Teil abgekratzt wurde. Es könnte sich um eine Lage weiße Fettkreide mit einer darüber gezogenen schwarzen Lackierung handeln¹⁰³ oder es wurde unmittelbar auf den Karton eine schwarze Lackschicht aufgetragen. Das Jüdische Museum schreibt in dem Verzeichnis zu Heinrich Sussmanns Werken, der Künstler habe einen Spezialkarton für Kratzbilder verwendet.¹⁰⁴ Möglicherweise handelte es sich auch um einen, bereits mit schwarzer Lackierung erworbenen Karton, der es Sussmann aufgrund der darunter liegenden weißen Schicht erlaubte, die Technik der Grattage auszuführen. Mit einem spitzen Gegenstand, etwa einem Holzspieß, einer Nadel oder einem spitzen Schabwerkzeug, konnte er in der Folge die Abbildungen aus der schwarzen Schicht heraus kratzen. Die Farbschichten

¹⁰² BISCHOFF 2009, S. 40.

¹⁰³ DÖW 21349/037 1962/63, Pos. 4, S. 2. Mirjam Tal, Kuratorin der Ausstellung Sussmanns in der „Nora Galerie“ vom 22.12.1962 bis zum 22.01.1963 in Jerusalem, schrieb zur Ausstellung, Sussmann habe den Karton mit einer weißen Schicht und darauf mit einer schwarzen Schicht bemalt und anschließend die Bilder „*graviert*“. Da Tal in Jerusalem eng mit Sussmann zusammenarbeitete, könnte die Beschreibung der Technik durchaus zutreffend sein.

¹⁰⁴ Frau Mag.^a Andrea Winklbauer, Kuratorin für Bildende Kunst des „Jüdischen Museums Wien“, erstellte ein Verzeichnis in Form eines Excel-Dokuments für alle in Verbindung mit Auschwitz stehenden Werke Sussmanns, deren Originale sich im Jüdischen Museum befinden. Ihr sei dafür ein großer Dank ausgesprochen.

und die darüber gesetzte schwarze Lage des ersten Blattes aus dem Zyklus (Abb. 19) wurden vermutlich von Sussmann selbst aufgetragen. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, dass es sich hierbei um die einzige farbige Darstellung aus dem Bildband handelt und die Farben an Öl- oder Fettkreiden erinnern.

In der Arbeit wurden die Zeichnungen bisher als Kratzbilder bezeichnet, in der Folge soll zudem der Begriff der Grattage zur Anwendung kommen, auch wenn es sich hier um eine abgewandelte Form der Technik Max Ernsts handelt.¹⁰⁵ In der Rezension rund um den Zyklus werden die Bilder durchgehend als Schabblätter bezeichnet.¹⁰⁶ Da es sich bei der Schabkunst – auch als Mezzotinto oder Schwarzkunst bekannt – aber um ein Tiefdruckverfahren handelt,¹⁰⁷ kann es nur eine unzutreffende Bezeichnung sein. Die französische Broschüre zur Ausstellung Sussmanns in Paris im Jahr 1961 gibt als Technik für den Zyklus „*carte grattage*“¹⁰⁸ an und auch die französische Presse übernahm diese Bezeichnung,¹⁰⁹ wodurch sich im deutschsprachigen Raum wohl die Falschübersetzung des Schabblattes verbreitete.

Neben der Grattage übernahm Sussmann in einigen wenigen Blättern auch die von Max Ernst um 1925 weiterentwickelte Drucktechnik der Frottage. Dabei wird ein Gegenstand unter das Papier gelegt, während der Künstler mit einem Zeichenstift flach darüber reibt. Dadurch bildet sich die Struktur des Gegenstands auf dem Papier ab.¹¹⁰ Der Zyklus von Heinrich Sussmann weist in den Blättern 2, 6 und 7 (Abb. 20, 24 und 25) derartige Strukturen auf, die etwa von einer Tischplatte oder einer Zeichenunterlage stammen könnten. Ob der Künstler sich bewusst für den Einsatz der Frottage entschieden hat oder es sich aufgrund der räumlichen und arbeitstechnischen Begebenheiten nur zufällig ergeben hat, kann nur vermutet werden.

4.2.2 Stilistische Gestaltung

Bereits Jean Picart le Doux und Carry Hauser haben in ihren Essays von 1961 über den Zyklus Heinrich Sussmanns den Stil der Zeichnungen zu beschreiben versucht. Während Picart le Doux von technisch auf ein Minimum reduzierten Formen, einer strengen Komposition, einer scharfen Linienführung und einem prägnanten Ausdruck sprach,¹¹¹ schrieb

105 BISCHOFF 2009, S. 40.

106 ANONYM 1962a, S. 14 und KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, Blatt 22.

107 Siehe KOSCHATZKY 1972, S. 125–127.

108 Zit. in: KAT. AUSST. MAISON DE LA PENSÉE FRANCAISE 1961, S. 13.

109 ANONYM 1961a, o.S.

110 KOSCHATZKY 1972, S. 321–322.

111 PICART LE DOUX 1961, S. 7–8.

Hauser von einer Fusion aus bildnerischen und stilistischen Elementen, die sich innerhalb der Blätter erkennen ließen.¹¹² In der „Stimme der Frau“ von 1964 wird darauf hingewiesen, dass Heinrich Sussmann in den Kratzbildern nichts verzerrt und nicht karikiert.¹¹³ Die flüchtig und hastig ausgeführt wirkenden Darstellungen scheinen aber unmittelbar in Zusammenhang mit der grafischen Ausbildung des Künstlers und seiner jahrelangen beruflichen Tätigkeit als Karikaturist zu stehen. Waren seine Karikaturen sowohl vor 1945 als auch in der Zeit von Kriegsende bis in die frühen 1960er Jahre von Geradlinigkeit, klaren Linien und geometrischen Formen charakterisiert, weisen die Kratzbilder nun aber eine sehr bewegte und sich überlappende Linienführung auf. Die Figuren sind sehr flüchtig dargestellt und treten durch die starke Schraffur teilweise kaum aus der Grundfläche hervor (Abb. 20–25, 28, 30–33).¹¹⁴

Die Struktur der Kleidung und die Körper der Personen, ebenso wie die der weiteren „Requisiten“, werden durch hastig ausgeführte Kringel oder Striche zum Ausdruck gebracht. Heinrich Sussmann scheint das Wesen der Personen und die Aussage der Bildinhalte in wenigen Linien festhalten zu können, wie er es unter Oskar Strnad und als Karikaturist in Berlin erlernt hatte.¹¹⁵ Dem Autor oder der Autorin der „Stimme der Frau“ muss aber insofern Recht gegeben werden, als der Künstler dabei in keiner Weise karikiert oder übertreibt.¹¹⁶ Die Kratzbilder sind sehr nüchtern und klar ausgeführt, der Künstler entstellt und verzerrt die Dargestellten nicht. Trotz der Einfachheit und Schlichtheit der Zeichnungen und gerade wegen der schlichten Haltung in Schwarz-Weiß drücken sie die grausamen Ereignisse und Verbrechen von Auschwitz aus. Der Stil der Blätter ist für Sussmanns Œuvre völlig neuartig. Es kann davon ausgegangen werden, dass dieser Stilwechsel in direktem Zusammenhang mit dem Inhalt der Bilder steht. Die Darstellungen wirken weder hart noch kühl oder durchdacht ausgeführt, sondern es erscheint an dem rasch ausgeführten Liniengewebe, als wäre der Künstler während dem Arbeitsprozess sehr aufgewühlt und betroffen gewesen.

4.3 Einzelanalysen der Grattagen

Die einzelnen Grattagen sollen in der Folge getrennt voneinander in ihrem Aufbau beschrieben und in ihrem Bildinhalt erfasst werden. Bis auf die den Zyklus einleitende

112 HAUSER 1961, S. 9–10.

113 ANONYM 1964, S. 9.

114 SUSSMANN 1963, Blatt 5 und 10.

115 NOVOTNY 1970, S. 40–41.

116 ANONYM 1964, S. 9.

Zeichnung sind alle Blätter in Schwarz-Weiß gehalten, unterscheiden sich aber dennoch grundlegend voneinander. Jedes Blatt zeigt eine für sich stehende Sequenz aus der Erinnerung des Künstlers. Untereinander weisen die Werke keine narrative Verbindung auf, es handelt sich um Einzelausschnitte aus Auschwitz. Aus dem Nachlass des Künstlers geht nicht hervor, wer die dargestellten Personen sind und ob es sich dabei um Bekannte oder Freunde handelt. Durch die unkenntliche und sehr einheitliche Gestaltung der Figuren kann vermutet werden, dass die Blätter Momentaufnahmen aus dem Lager darstellen, die Sussmann beobachten konnte, von denen er vielleicht aber nicht immer persönlich betroffen war. An die Gesichter der Opfer erinnerte er sich nicht, die Folterungen und Qualen, denen sie ausgesetzt waren, stellte er aber sehr anschaulich dar. Auch die gezeigten SS-Männer verweisen nicht auf bestimmte Personen, sondern präsentieren die Henker und Scharfrichter im Allgemeinen. Innerhalb der Grattagen unterscheidet Sussmann zwischen Opfer und Täter, Gut und Böse und mahnt damit den Betrachter, diesen Unterschied zu erkennen. Die einzelnen Blätter sind nicht betitelt, weshalb sie hiernach in numerischer Reihenfolge beschrieben und mit der jeweiligen Ziffer bezeichnet werden.¹¹⁷

Blatt 1:

Das einleitende Blatt aus dem Zyklus (Abb. 19) unterscheidet sich grundlegend von den Folgenden. Bei der Fettkreide-Grattage handelt es sich um das einzige mehrfarbige Werk aus dem Bildband und möglicherweise um das einzige Blatt, bei dem Sussmann die Farbschichten selbst aufgetragen hat. Zudem entstand es, anders als zehn der insgesamt zwölf Zeichnungen, nicht 1960, sondern erst ein Jahr darauf.¹¹⁸ Auf dem Bild ist eine Frau zu erkennen, deren Beine nicht auszumachen sind und die sich über ein Kind zu beugen scheint. Dieses sitzt vor ihr auf dem Boden. Vermutlich handelt es sich um einen Jungen. Die Frau versucht dem Kind vielleicht aufzuhelfen oder es in ihre Arme zu schließen. Ob das Kind bereits tot ist oder sich einfach nur an seine Mutter schmiegt, kann nur spekuliert werden. Unterhalb des Jungen könnte der Kopf eines zweiten Kindes zu sehen sein. Sein Körper lässt sich nicht ausmachen. Die runde Form könnte aber auch an einen Totenkopf erinnern. Die Zeichnung zeigt im Unterschied zu den folgenden Blättern keine Sequenz aus dem Konzentrationslager in Form einer Momentaufnahme aus dem Gedächtnis des Künstlers. Viel eher erscheint sie symbolbehaftet, als stünde das Blatt zu Beginn des Zyklus' als Sinnbild für den Schmerz, den

¹¹⁷ Siehe SUSSMANN 1963.

¹¹⁸ Ebd., Blatt 1. Die Unterschrift des Künstlers und die Jahresangabe sind auf der Zeichnung auszumachen.

der Verlust eines Kindes, eines Freundes, der Mutter, des Vaters, der Geschwister und anderer nahestehender Personen mit sich brachte. Der Totenschädel könnte demzufolge als Symbol für den Tod des Kindes erachtet werden.

Bezogen auf das persönliche Schicksal Heinrich Sussmanns und seiner Frau Anna Sussmann kann vermutet werden, dass in dieser Zeichnung auch der eigene Schmerz und Verlust zum Ausdruck gebracht werden sollte. Dem in Auschwitz geborenen und getöteten Sohn des Ehepaars könnte hier möglicherweise gedacht werden.¹¹⁹ Wenn es sich bei der untersten Gestalt doch um einen zweiten Jungen handelt, könnten er und der Knabe nahe der Frau als dieselbe Figur in zwei verschiedenen Lebensstadien interpretiert werden. Heinrich Sussmann würde demzufolge den lebendigen Knaben in die Arme der Mutter legen und ihn im nächsten Moment und auf einen zweiten Blick des Betrachters tot am Boden liegend zeigen. Mittels symbolbehafteter Bildsprache zeigt er Leben an der Seite von Tod, Glück und Schmerz zugleich, Freude und Trauer, Schutz und Ohnmacht der Mutter. Das Blatt erfüllt als Einleitung des Zyklus' die Aufgabe, Empathie im Betrachter zu erwecken und charakterisiert gleichzeitig den Titel *„Ich erinnere mich wieder an Auschwitz“*, indem Heinrich Sussmann sein persönliches Schicksal und den eigenen Schmerz an den Anfang stellt.

Blatt 2:

Auch das zweite Blatt (Abb. 20) entstand der Jahresangabe des Künstlers zufolge erst im Jahr 1961.¹²⁰ Im Unterschied zum einleitenden Blatt handelt es sich hier um eine Schwarz-Weiß-Zeichnung, die sich allerdings ähnlich wie das vorangegangene Werk von den Blättern aus 1960 abhebt. Den Vordergrund dominiert ein Gebilde aus Stacheldraht. Einzelne Schnüre mit spitzen Drahtenden ziehen sich waagrecht durch das Bild und überschneiden sich durchgehend. Diese Verknüpfungen und Überschneidungen symbolisieren wohl die Ausweglosigkeit und Ohnmacht der dahinter befindlichen Häftlinge. Hinter dem Zaun sind drei Figuren in verschiedenen Posen, aber alle drei mit ausgestreckten Armen zu sehen. Aufgrund ihrer stark reduzierten und extrem überlängten Gliedmaßen ähneln die Figuren einfachen Strichmännchen. Indem Sussmann durch kurze waagrechte Striche die hervorstehenden Rippen der Figuren andeutet und auch die Physiognomie der Gesichter zeigt, geht er jedoch über die Darstellung von Strichmännchen hinaus. Mittels der reduzierten Körperlichkeit wollte Sussmann wahrscheinlich die Unterernährung der Häftlinge zum

119 KUTSCHERA 1985, S. 6 und LANGBEIN 1988, S. 32.

120 SUSSMANN 1963, Blatt 2.

Ausdruck bringen, die eine große Zahl an Todesopfern forderte.¹²¹

Die Zeichnung verweist neben Tod durch Hunger auf ein weiteres allgegenwärtiges Ereignis in Auschwitz: auf Selbstmord im elektrischen Stacheldrahtzaun. Viele Häftlinge „gingen [aus Verzweiflung] *in den Zaun*“, so die Ausdrucksweise im Lager.¹²² Da dies zu ständigen Stromausfällen führte, wurden die Inhaftierten bei Näherung des Zauns schließlich von den Wachtürmen aus erschossen.¹²³ Heinrich Sussmann zeichnete dieses Blatt ein Jahr nach den zehn folgenden Grattagen aus dem Zyklus in einer sehr symbolischen Bildsprache. Das vorliegende Werk zeigt zwar – wie es der Zyklus-Titel impliziert – eine Momentaufnahme und ein von Mithäftlingen beobachtbares Ereignis, allerdings weist die übertriebene Reduzierung des Körperlichen bis hin zur radikalen Überstreckung der Figuren auf eine nicht realistische, sondern viel eher sinnbildliche Gestaltung hin. Die abgemagerten Personen strecken sich, um das Ende des Zauns und damit Freiheit zu erreichen. Sie wollen aus dem Gewirr aus Stacheldraht hervorbrechen. Während die mittlere Figur aufrecht steht, scheinen sich die äußeren beiden Personen im Draht verfangen zu haben. Der Wunsch nach Freiheit wird mit dem Tod bestraft. Auf der anderen Seite könnte der Tod hier aber auch die lang ersehnte Freiheit bedeuten, sozusagen als Erlösung von all dem Leiden. Heinrich Sussmann stellt dieses Blatt an die zweite Position im Zyklus, um auf die Verzweiflung und auf die Ausweglosigkeit der Inhaftierten zu verweisen. Die Hoffnungslosigkeit, die durch dieses Blatt zum Ausdruck gebracht wird, ist als Kulmination der Folterungen und Qualen zu verstehen, welche die weiteren Bilder im Zyklus zeigen. Während die erste Fettkreidezeichnung vor allem auf das persönliche Schicksal des Künstlers verweist, soll hier die Aussichtslosigkeit und Ohnmacht aller Opfer des Nationalsozialismus' einleitend vor den Zyklus gestellt werden.

Blatt 3:

Das dritte Blatt (Abb. 21) unterscheidet sich durch den Stil maßgeblich von den vorangegangenen beiden Zeichnungen. Dieses und alle folgenden Blätter sollen in einer einzigen Nacht im Jahr 1960 entstanden sein.¹²⁴ Während die Körper der Figuren aus Blatt 1 und 2 entweder kaum auszumachen oder stark verzerrt und überstreckt gezeichnet waren, sind die Personen auf diesem Werk nahezu realistisch und getreu in ihren Proportionen dargestellt.

121 Hinweise darauf in: SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 157, 163, 167 und 170.

122 Zit. in: MENZEL 1998, S. 266.

123 KANTOR 1972, Blatt 38 und Blatt 67 mit beigegefügteten Bilderklärungen und MENZEL 1998, S. 266.

124 KUTSCHERA 1985, S. 7.

Ein SS-Mann steht mit einer Waffe vor seinem Oberkörper hinter einer auf dem Boden eingezeichneten Linie. Ein zweiter „Scherge“ stellt sich unmittelbar vor die Linie, an die Seite der Häftlinge. Dennoch grenzt er sich entschieden von diesen ab. Er trägt seine Waffe auf dem Rücken, hält sie aber mit der linken Hand bereits am Riemen und mit der Rechten am Schaft, als ob er sie jeden Moment zücken wollte. Die Zugehörigkeit der Männer ist an deren Uniform, den Stiefeln, den Helmen und den Waffen abzulesen. Von ihren Gesichtern ist nur wenig zu erkennen, unwichtig wer die beiden Herren waren. Ihnen gegenüber sind acht Häftlinge in Reih und Glied positioniert. Sechs der Männer wenden sich direkt den Offizieren zu, während sich zwei Figuren nach links außen drehen. Die beiden Männer in der vordersten Reihe scheinen Handschellen zu tragen, was deren Haltung vermuten lässt. Alle Häftlinge weisen einen ähnlichen verängstigten Gesichtsausdruck auf. Was mit ihnen in der Folge geschehen wird, kann nur errahnt werden, Sussmann verrät den Ausgang der Szene nicht.

Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Momentaufnahme um eine Exekution der Häftlinge durch Erschießung. In Auschwitz wurden derartige Hinrichtungen vor der sogenannten „Schwarzen Wand“, ein Kugelfang aus schwarzen Isolierplatten, durchgeführt.¹²⁵ Der ganz in schwarz gehaltene Bildhintergrund der Grattage würde die Wand symbolisieren. Den Opfern der Erschießungen sollen die Hände zum Teil mit Draht gefesselt worden sein, was aus dem Kratzbild deutlich hervorgeht. Die „Schwarze Wand“ war allerdings bereits im Jahr 1943 entfernt worden¹²⁶ und Sussmann, der erst im Sommer 1944 nach Auschwitz deportiert wurde,¹²⁷ konnte sie demnach nicht selbst gesehen haben. Die Exekutionen durch Erschießung wurden zwar bis zur Befreiung von Auschwitz weiter geführt, allerdings in ein Krematorium verlegt.¹²⁸ Es kann also angenommen werden, dass der Künstler von der ehemaligen Wand gehört und in dieser Zeichnung vielleicht Erinnerung und Erzählung vermischt hat.

Blatt 4:

Blatt 4 (Abb. 22) ist im selben Stil wie das vorangegangene Werk ausgeführt. Das Bild zeugt von Dynamik und Bewegung und durch die gebogenen, halbkreisförmigen und hastig ausgeführten mittigen Striche scheint sich das Blatt förmlich zu drehen. Um diese kreisförmige Mitte laufen acht Häftlinge. Wahrscheinlich haben sie schon einige Runden

125 GROSS/RENN (Hg.) 2013b, S. 605.

126 STEINBACHER 2004, S. 89.

127 GLEINY 1993, S. 378.

128 STEINBACHER 2004, S. 89.

hinter sich, da sie sehr erschöpft wirken und der Letzte bereits zu Boden gegangen ist. Die Männer reißen ihre Münder und Augen weit auf, als würde ihnen die Luft ausbleiben. Der Häftling an vorletzter Position hält sich die Arme vor den Bauch und scheint sich vor Verkrampfung beugen zu müssen. Auch er wird wohl nicht mehr allzu weit gelaufen sein. An der Seite stehen zwei SS-Offiziere, wiederum mit Helm oder Mütze, Stiefeln und Mantel gekleidet und der Rechte hält eine Waffe in den Händen.

Dem Betrachter wird wieder nur der Einblick in einen Moment, eine Sequenz aus der Erinnerung des Künstlers gewährt. Anders als bei Blatt 2 nimmt er hier aber nicht vor dem Stacheldrahtzaun seine Position ein, sondern wird direkt an das Geschehen heran geführt. Dieses Gefühl der unmittelbaren Teilnahme wird dem Betrachter auch in den folgenden Blättern suggeriert. Es erscheint, als würden die Häftlinge an ihm vorbei laufen, aber er erfährt dabei nicht, ob sie es eine weitere Runde schaffen werden. Den Bildinhalt interpretierend kann davon ausgegangen werden, dass hier eine bestimmte Folter im Konzentrationslager gezeigt wird. Statt der herkömmlichen Selektion in die Gruppen „Arbeitslager“ und „Gaskammer“ wurden Neuankömmlinge oftmals gezwungen, von der Bahnstation bis ins Lager zu laufen. Auch innerhalb des Konzentrationslagers mussten Häftlinge – meist völlig unterernährt – lange Strecken immer wieder rennend zurücklegen. Wer es körperlich nicht schaffte, wurde getötet oder gefoltert.¹²⁹ Otto Pressburger, Überlebender des Lagers Auschwitz, beschreibt diese, 1942 am eigenen Leibe zu ertragene, nationalsozialistische Folter:

„Von der Bahnstation aus mußten wir in Fünfergruppen im Laufschrift loslaufen. Sie [Mitglieder der SS] schrien: 'Schnell laufen! Laufen, laufen, laufen!' Und wir liefen. Wer nicht laufen konnte, wurde sofort getötet. Wir hatten das Gefühl, weniger wert zu sein als Hunde.“¹³⁰

Ob auch Heinrich Sussmann einen derartigen „Todeslauf“ erdulden musste oder ihn vielleicht aus der Ferne beobachtete, bleibt für den Betrachter ungewiss.

Blatt 5:

Die Grattage Nummer 5 (Abb. 23) erscheint in einem horizontalen Format, wodurch es nur die obere Hälfte der Seite im Bildband ausfüllt. Auf dem Blatt sind fünf nackte oder

129 KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1989, S. 73.

130 Zit. in: REES 2005, S. 146.

halbnackte Figuren in liegender oder sitzender Pose zu erkennen. Die beiden Männer auf der rechten Seite scheinen entweder tot zu sein oder zu schlafen, während die mittige Figur daneben sitzt und sich den Bauch hält. Die zweite Person, von der linken Seite aus gesehen, blickt mit verzweifelterm Gesichtsausdruck aus dem Bildraum zum Betrachter. Der Inhalt kann hierbei nur erahnt werden: möglicherweise handelt es sich um die Darstellung von Häftlingen in einer Baracke. Diese Vermutung ergibt sich unter anderem aufgrund der Schraffur am Boden, die entweder an einen Bretterverschlag oder Stroh erinnert. Der Mann, der sich den Bauch hält, die verkrampften Gesichtsausdrücke und die wohl schon toten Personen könnten auf die Krankenbaracke, in die erkrankte Häftlinge überführt wurden, verweisen. Die oft schwer kranken Inhaftierten wurden entweder nur sehr notdürftig oder gar nicht versorgt. Auch der Zugang zu benötigten Medikamenten blieb ihnen in der Regel verwehrt.¹³¹

Überlebende aus dem Konzentrationslager Flossenbürg sprechen in der Dokumentation „*Überall war Tod – Vom Leiden und Sterben im KZ Flossenbürg*“ von 2015 über die Umstände und den Ruf der Krankenbaracke. Boguslaw Debowski und der Sonderhäftling Herzog Franz von Bayern meinten, es habe aus der Krankenbaracke keine Rückkehr mehr gegeben; jeder der dort untergebrachten Häftlinge sei gestorben.¹³² Eine derartige Baracke gab es auch in Auschwitz. Aufgrund der mangelnden hygienischen Umstände konnten sich etliche Krankheiten unter den Inhaftierten ausbreiten. Besonders oft wurde das Fleckfieber diagnostiziert, das unter anderem durch Läuse oder Flöhe übertragen wurde.¹³³

Auch aus dieser Zeichnung geht die Rolle Heinrich Sussmanns nicht hervor. Einer Aussage seiner Frau Anna Sussmann zufolge, sei der Künstler allerdings sehr schwächlich gewesen, was einen eigenen Aufenthalt in der Krankenbaracke nachvollziehbar werden lässt.¹³⁴ Er könnte dort aber auch gearbeitet und sich um Kranke gekümmert haben. Heinrich Sussmann spielt mit dem Betrachter, indem er ihm zwar einen Einblick in seine ganz persönlichen Erinnerungen gewährt, ihm aber vorenthält, welche Rolle er dabei selbst verkörpert: ob eine der Figuren in den Grattagen und damit direkt teilhabend an den gezeigten Torturen oder aber die eines stillen Beobachters an der Seite des Betrachters, der von der Folter verschont geblieben war.

131 LINGENS 1988, S. 90–93.

132 HARMS-LIMMER (Red.) 2015.

133 STEINBACHER 2004, S. 73.

134 SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 154.

Blatt 6:

Das Blatt Nummer 6 (Abb. 24) erinnert an die Grattage Nummer 2 aus dem Jahr 1961. Auch der Stil mit der durchgedrückten Struktur, die an eine Frottage erinnert, weist Ähnlichkeiten zu diesem Kratzbild auf. Im Unterschied zu Blatt 2 ist die gezeichnete Person in diesem Werk aber nicht verzerrt und überstreckt dargestellt, sondern gleicht sich den Figuren aus den Blättern von 1960 und damit realistischeren Körperformen an. Der Mann stützt sich an zwei Pfosten ab, die von Stacheldraht umwickelt sind. Seine Arme hängen schlaff nach unten, während die Knie zusammensacken und Mund und Augen weit aufgerissen sind. Der Betrachter, der in dieser Zeichnung wieder vor dem Stacheldraht positioniert ist, erlebt den Moment des Sterbens. Der Mann wird nur kurz zuvor in den mit Strom geladenen Zaun gerannt sein, als letzter Ausweg aus dem Lager.

Bei dieser Figur kann es sich nicht um Heinrich Sussmann handeln, denn der gezeichnete Mann wird mit Sicherheit gestorben sein. Seltsamerweise zeigt der Künstler die Szene aus der Distanz, vor dem Konzentrationslager und nicht unmittelbar darin anwesend. Möglicherweise wollte er sich von dieser Erinnerung stärker distanzieren und dezidiert zum Ausdruck bringen, dass es sich nur um eine beobachtete Sequenz dieser tragischen Szene aus seinem Gedächtnis handelte.

Blatt 7:

Blatt 7 (Abb. 25) zeigt vier Häftlinge mit jeweils einem Schubkarren, beladen mit augenscheinlich schwerer Ware. Der Mann rechts außen scheint bereits eine größere Strecke zurückgelegt zu haben, worauf sowohl die perspektivische Verkleinerung der Figur, als auch die dezentere Linienführung verweisen. Während dieser Häftling nahezu läuft, wirkt der zweite Mann in der Reihe so, als könne er seinen Karren kaum noch anschieben. Auch die Figur links außen kann den Schubkarren schwerlich anheben und die gebückte Haltung verweist auf ihre Erschöpfung. Während besagte drei Häftlinge aber ihre Arbeit leisten, fällt ein vierter Insasse zu Boden. Er kann sich noch auf den Armen abstützen, während seine Beine ermüdet am Boden liegen und die Karre umgekippt ist. In der rechten Bildhälfte ist eine weitere Figur zu erkennen, ein SS-Mann, der mit einem Knüppel in seiner Rechten auf den Mann am Boden zuläuft. Wieder zeigt Heinrich Sussmann dem Betrachter eine Szene, deren Ausgang er ihm aber vorenthält. Wird der am Boden liegende Mann den Angriff des SS-Offiziers überleben? Was geschieht mit den anderen Häftlingen? Werden auch sie unter der Last zusammenbrechen? Wahrscheinlich ging es dem Künstler mitunter darum, dass sich der

Betrachter derartige Fragen stellt, um sich über die Ausmaße der nationalsozialistischen Folter bewusst zu werden. Die Empathie mit den dargestellten Gefangenen und die Ungewissheit über deren Situation lässt den Betrachter die Erzählung verstärkt miterleben und in seine Erinnerung integrieren.

Bei der Arbeit am Schubkarren handelte es sich um eine sehr Kräfte zehrende Tätigkeit.¹³⁵ Der Schubkarren wurde auch von anderen Künstlern, die nach Auschwitz deportiert worden waren, thematisiert. Der Pole Jerzy Adam Brandhuber (1897–1981), Überlebender des Lagers, zeichnete 1946 den Zyklus „*Vergessene Erde*“ mit Kohle auf Papier.¹³⁶ Darunter findet sich auch die Kohlezeichnung „*Schubkarren*“ (Abb. 26), auf der die Leiche eines Häftlings auf einer Schubkarre zu erkennen ist. Er scheint entweder aus Erschöpfung oder aufgrund zusätzlicher Folter auf dem Karren zusammengebrochen zu sein. Im Hintergrund lassen sich schemenhaft die Gestalten weiterer Häftlinge erkennen, die in gebeugter Haltung die Wagenlast schieben.¹³⁷ Der Aufbau erinnert an die Zeichnung Sussmanns, wenn der österreichische Künstler im Unterschied zu Brandhuber das tragische Ende auch offen lässt. Sussmann muss das Werk des Polen nicht gekannt haben, viel eher ist es wahrscheinlich, dass die Künstler die Erinnerung an diese Zwangsarbeit teilen. Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei der Arbeit am Schubkarren um eine alltägliche Tätigkeit im Lager gehandelt hatte. Auch der überlebende Pole Mieczysław Kościelniak (1912–1993) schuf 1950 innerhalb des Zyklus' „*Tag des Häftlings*“ eine Tuschezeichnung mit Häftlingen am Schubkarren (Abb. 27). Die Männer schieben ihre Last im Laufschrift, während einer der Gefangenen zu Boden fiel und von einem Schergen bestraft wird.¹³⁸ Wieder findet sich ein ähnlicher Aufbau und Inhalt wie bei Sussmann. Die genannten Künstler teilen dieselbe Erinnerung an Auschwitz. Der polnische Zeitzeuge Jerzy Hronowski, der mit dem ersten Transport 1940 nach Auschwitz deportiert wurde, schrieb Folgendes zu der Tuschezeichnung Kościelniaks:

*“[Die Arbeit am Schubkarren] ist entweder Strafarbeit, die manchmal ein paar Wochen dauerte, wo vom Beginn des Arbeitstages an bis zum Ende alles, auch das Stehen, im Laufschrift getan werden mußte. Das hat viele Opfer gekostet. Nur einen Tag, nur ein paar Stunden so zu arbeiten, war für viele der letzte Tag. Eine Kleinigkeit genügte, ein Vorwand wurde gesucht, um die Leute zu quälen.”*¹³⁹

135 REES 2005, S. 51.

136 KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1989, S. 34.

137 KAUMKÖTTER 2015. Kaumkötter verweist auf einige Zeichnungen Brandhubers, darunter auch auf das Werk „*Schubkarren*“.

138 HRONOWSKI 1998.

139 Zit. in: Ebd.

Blatt 8:

Das Bild (Abb. 28) zeigt vier Häftlinge mit gebeugten Knien und schmerzverzerrten Gesichtern. Um das Gleichgewicht zu stabilisieren, strecken sie ihre Arme nach vorne, dennoch drohen sie jeden Moment zur Seite zu kippen. Ihnen gegenüber steht ein SS-Mann mit einem Knüppel in der Rechten, dem typischen Mantel und der zur Uniform gehörenden Schirmmütze. Sussmann zeichnet ihn proportional übertrieben breitbeinig, wodurch wohl auf dessen Machtposition und dem gleichzeitigen Machtmissbrauch verwiesen werden soll. Der Nationalsozialist beobachtet die gebückten Häftlinge, die wahrscheinlich schon seit einer Weile Kniebeugen vollführen müssen. Wieder fragt sich der Betrachter, was mit den erschöpften Gefangenen geschehen wird. Er wird mit der Frage allein gelassen und muss sich das Szenario eigenständig zu Ende denken.

Die Zeichnung stellt eine gängige nationalsozialistische Foltermethode im Konzentrationslager dar. Zeitzeugen berichten von sportlichen Leibesübungen, darunter Kniebeugen bzw. das Verharren in „Sitzhockstellung“ mit ausgestreckten Armen, die über mehrere Stunden andauern konnten und denen zahlreiche Häftlinge aufgrund von Erschöpfung und Unterernährung zum Opfer fielen.¹⁴⁰ Der tschechisch-jüdische Künstler Alfred Kantor (1923–2003) war seit 1941 Gefangener in den Konzentrationslagern Theresienstadt, Auschwitz und Schwarzheide.¹⁴¹ 1971 veröffentlichte er den Zyklus „*Das Buch des Alfred Kantor*“ mit aquarellierten Zeichnungen, die er nach seiner Befreiung im Jahr 1945 anfertigte. Es handelt sich, wie bei Sussmanns Zyklus, um Erinnerungen und Momentaufnahmen der Erlebnisse im Konzentrationslager. Besonders hilfreich zum Verständnis der Zeichnungen sind knappe, den Bildern beigefügte, Textangaben, wobei der Künstler als Zeitzeuge auftritt und den Inhalt der Aquarelle in Worte fasst.¹⁴² Eine Zeichnung, Blatt 104 (Abb. 29), zeigt einen Häftling, der zu einer „*Kniebeugenprobe*“¹⁴³ gezwungen und dabei von einem Aufseher beobachtet wird. Kantor zufolge diente diese Übung dazu, zwischen Arbeitsfähigen und Arbeitsunfähigen zu unterscheiden.¹⁴⁴ In dem dazugehörigen Text zu diesem Werk schreibt Kantor:

140 BOBERG 2005, S. 192–193. Der russische Häftling Waldemar Nowakowski (1917–1984) stellte die Foltermethode der Kniebeugen ebenfalls dar (Abb. 28b).

141 KANTOR 1972, S. 12–22.

142 Siehe KANTOR 1972. Das handgeschriebene und -gezeichnete Buch ist anschließend an ein Vorwort ab Seite 27 abgedruckt.

143 Zit. in: Ebd., Blatt 104.

144 Ebd.

„Eines Tages [...] befahl man uns, beim Antreten Kniebeugen zu machen. Dieser ungewöhnliche Befehl des SS- Führers bedeutete nichts anderes, als daß man den körperlichen Zustand jedes Gefangenen feststellen wollte. Zu der Zeit als man uns diesen Test machen ließ [...], waren viele der Männer wandelnde Skelette. Mit der Zahl der aufgerufenen Gefangenen [...] wuchs auch die Zahl der 'Unerwünschten'. Am nächsten Tag wurde diese Gruppe in das Konzentrationslager Bergen-Belsen verschickt. Keiner kehrte zurück“.¹⁴⁵

Blatt 9:

Blatt 9 (Abb. 30) zeugt, wie schon die Grattage Nummer 4, von Bewegung und einem hektischen Bildverlauf. Dem Betrachter wird eine Szene gezeigt, in der ein hölzerner Karren zur Seite gekippt wird und ein Leichenberg zu Boden rutscht. Es sind sieben nackte Tote, die aus dem Wagen auf die Erde gleiten. Sie überschlagen sich dabei und kommen kopfüber zu Fall. Ihre Körper verweisen auf die Qualen und die Schmerzen, denen sie im Lager ausgesetzt waren. Sussmann gelingt es trotz einem, laut der „Stimme der Frau“ vom 15. August 1964, minimal betriebenen technischen Aufwand,¹⁴⁶ dem Betrachter die hervorstehenden Rippen und Knochen der Opfer zu suggerieren. Hinter dem gekippten Karren blicken zwei weitere Häftlinge mit verängstigtem Ausdruck hervor. Sie waren es wohl, die den Wagen von hinten zur Neige brachten.

Das Bild zeigt möglicherweise die Arbeit des „Sonderkommandos Auschwitz“. Dabei handelte es sich um eine Auswahl an Häftlingen, die dazu gezwungen wurden, Inhaftierte in die Gaskammer zu führen, ihnen beim Entkleiden zu helfen und sich vor allem um den Abtransport und die weitere „Verarbeitung“ der Leichen zu kümmern. Die Arbeit im Sonderkommando war vom psychologischen Standpunkt aus gesehen nur in einem völlig resignierenden Zustand machbar.¹⁴⁷ Außerdem war die Tätigkeit für die Arbeitenden lebensgefährlich, zumal die Mitglieder des Sonderkommandos aufgrund ihres Wissens über die Tötungsmaschinerie nach wenigen Wochen oder Monaten der Arbeit meist getötet und ersetzt wurden. Nur wenige Mitglieder des Sonderkommandos erlebten die Befreiung des Lagers.¹⁴⁸ Hermann Langbein, der aufgrund seiner Tätigkeit als Schreiber im SS-Revier einen umfangreichen Einblick in die nationalsozialistischen Tötungen erhielt,¹⁴⁹ berichtet von Leichenbergen, die er und seine Kameraden zum Krematorium führen und dort abladen

¹⁴⁵ Zit. in: KANTOR 1972, S. 25.

¹⁴⁶ ANONYM 1964, S. 9.

¹⁴⁷ NYISZLI 1979², S. 64–68.

¹⁴⁸ STEINBACHER 2013, S. 43.

¹⁴⁹ HALBMAYR 2012, S. 79–80.

sollten. Die Toten hätten sich in einer mit Blech ausgeschlagenen Kiste befunden.¹⁵⁰ Die Erzählung Langbeins erinnert an die Darstellung Sussmanns, der die Leichen aus einer, auf Rädern montierten Kiste kippen lässt.

Blatt 10:

Blatt 10 (Abb. 31) zeigt neben dem Dauerlauf (Blatt 4) und den Kniebeugen (Blatt 8) eine weitere nationalsozialistische Foltermethode für die Gefangenen der Konzentrationslager. Hierbei handelt es sich allerdings nicht um eine Sportübung, die bis ins Unermessliche gesteigert wurde, sondern um die Folter durch Hängung der Häftlinge.¹⁵¹ Die Grattage zeigt einen hölzernen Raum mit drei breiten Pfosten zur Stützung der Decke. An den Pfosten hängt jeweils ein Gefangener mit den Armen rücklings nach oben gebunden. Das Seil wurde an den Handgelenken angebracht, sodass die Männer den Boden nicht mehr berühren können. Während der Mann rechts außen den Kopf zur Seite neigt und vermutlich aufgrund der Schmerzen bereits verstorben ist, hängt die mittige Figur durchgestreckt und mit gehobenem Haupt von der Decke herab. Der Häftling in der linken Bildhälfte wird in der gezeigten Momentaufnahme von zwei Aufsehern am Pfosten befestigt. Ein SS-Mann hebt ihn dabei an, ein anderer ist auf einen Hocker gestiegen, um ihn festbinden zu können.

Heinrich Sussmann zeigt in dieser Zeichnung die in den Konzentrationslagern häufig angewandte und mehrere Jahrhunderte alte Foltermethode des „Pfahlhängens“. Die Häftlinge wurden dabei mit nach hinten verdrehten Armen an einen Pfahl, Pfosten oder Balken gehängt, mit den Füßen weit über dem Boden. Mit der Zeit sackte der Körper durch das Gewicht weiter nach unten. Durch die Schmerzen fielen viele der Opfer noch am Pfahl in Ohnmacht, so wie es möglicherweise auch mit dem von Sussmann gezeichneten Mann rechts im Bild geschehen ist. Die Hängung dauerte in der Regel nur wenige Stunden. Die Häftlinge waren danach aber unfähig, ihre Arme zu bewegen, wodurch sie als arbeitsunfähig erklärt werden konnten und oftmals direkt in die Gaskammer geschickt wurden.¹⁵² Der Auschwitz-Häftling Jan Pilecki äußerte sich als Zeuge im Frankfurter Auschwitz-Prozess folgendermaßen über das Pfahlhängen:

„Mir wurden die Hände mit einer Schnur über dem Rücken gefesselt. Die Schnur wurde dann in den Haken gehängt, so daß das ganze Gewicht des Körpers an den

¹⁵⁰ LANGBEIN 1988, S. 38.

¹⁵¹ BOBERG 2005, S. 186. Auch andere Künstler, etwa Waldemar Nowakowski (BOBERG 2005, S. 187), stellten diese Foltermethode in Kunstwerken dar (Abb. 31b).

¹⁵² DEMIREL u.a. (Red.) 2004.

*nach rückwärts ausgestreckten Armen hing. Am Anfang waren die Füße etwa einen halben Meter vom Boden entfernt. Mit dem Nachlassen der Kraft in den Armen sackte dann der Körper immer mehr ab, bis die Füße zum Schluß nur noch wenige Zentimeter über dem Boden waren.*¹⁵³

Blatt 11:

Das vorletzte Blatt (Abb. 32) hebt sich von den anderen insofern ab, dass es keine erzählerische Szene aus Auschwitz, sondern nur einen Mann im Standporträt zeigt. Der Häftling trägt einen mantelartigen Umhang und ein Paar Hosen, die ihm viel zu groß zu sein scheinen. Auf der linken Brust wurde ihm ein dreieckiges Zeichen angebracht, um ihn einer bestimmten inhaftierten Gruppe zuordnen zu können. Diese Häftlings-Zeichen konnten nur aufgrund der Farbe unterschieden werden.¹⁵⁴ Aus der Schwarz-Weiß-Zeichnung Sussmanns geht demnach nicht hervor, aus welchem Grund der Mann im Konzentrationslager war. Das Gesicht des Mannes wirkt ausgezehrt und seine weit offen stehenden Augen erscheinen leer und ausdruckslos. Auf dem Kopf trägt er eine Schiebermütze, ursprünglich Zeichen für die Arbeiterklasse und den Kommunismus.¹⁵⁵ Der Gefangene könnte demnach unter anderem aus politischen Gründen nach Auschwitz deportiert worden sein. Bei genauer Betrachtung der Kleidung fällt unter dem Dreieckszeichen die Häftlingsnummer 3936 auf. Sowohl Hermann Langbein im einleitenden Essay als auch der/die AutorIn des Artikels aus der Zeitschrift „Die Frau“ vom März 1963 erwähnen, dass es sich dabei um die Nummer des Häftlings Heinrich Sussmann handelte.¹⁵⁶ Der Künstler präsentiert dem Betrachter auf subtile Art ein Selbstporträt. Er stellt sich selbst mit einer Schaufel in der rechten Hand dar, als persönliche Erinnerung an das Lager und möglicherweise auch, um auf die schwere Arbeit im Lager zu verweisen. Vermutlich aber wollte er damit ebenso zum Ausdruck bringen, dass er als Überlebender zahlreiche Freunde zu betrauern und in gewisser Weise zu begraben hatte. Die Schaufel symbolisiere dieser Deutung nach das Ausheben einer Grabstätte für die zahlreichen im Konzentrationslager verstorbenen Mithäftlinge.

Blatt 12:

Das letzte Blatt (Abb. 33) aus dem Zyklus ist sehr kleinteilig und füllt nur ein knappes Viertel der Seite aus. Auf dem Bild ist ein Gefangener zu erkennen, der sich über einen Mithäftling

153 Zit. in: GROSS/RENN (Hg.) 2013b, S. 205.

154 Ebd., S. 170.

155 KÄLBLE 2007, S. 188.

156 ANONYM 1963, S. 12 und LANGBEIN 1963, S. 12.

beugt und diesen zu stützen versucht. Der liegende Mann scheint verstorben zu sein. Mit dieser Erinnerung wollte Heinrich Sussmann nicht mehr ein Ereignis, eine Szene schildern, sondern vielmehr auf die tägliche Konfrontation mit dem Tod verweisen. Vielleicht handelte es sich bei den gezeichneten Männern um Freunde, vielleicht wurde der stehende Häftling auch damit beauftragt, die Leiche fortzuschaffen. Als letztes Kratzbild aus dem Zyklus dient das Werk mitunter dazu, dem Betrachter den Schmerz und die Grausamkeit zu vermitteln, um damit seine Empathie zu fordern. Auch könnte das Bild als Kulmination für die zuvor gezeigten Folderszenen gedacht sein, wenn hierbei auf den eingetretenen und in allen anderen Blättern zu erwartenden Tod verwiesen wird.

Den gesamten Zyklus betrachtend wird ersichtlich, dass es sich bei den Zeichnungen Sussmanns um belegbare Erzählungen aus dem Lager handelt. Im Vergleich mit anderen Künstlern, die sich als Überlebende eines Konzentrationslagers mit dem Holocaust auseinandersetzten, können ähnliche Inhalte und Darstellungen beobachtet werden.¹⁵⁷ Dies verleiht den Zeichnungen Sussmanns einen umso stärkeren Quellenwert. Auch in Hinblick auf Zeugenaussagen und -berichte lassen sich Übereinstimmungen mit den Schabblättern des österreichischen Künstlers finden. Sussmann hat in diesem Zyklus wenig Wert auf Symbolik gelegt, sondern ließ die Bildinhalte so verständlich wie möglich erscheinen. Dass es sich dabei um persönliche Erlebnisse und Erinnerungen Sussmanns handelt, wird durch das ausschließliche Darstellen von Männern innerhalb der Zeichnungen zusätzlich unterstrichen. Frauen und Männer wurden in den Konzentrationslagern voneinander getrennt untergebracht.¹⁵⁸ Insofern konnte sich der Künstler nur an Begebenheiten mit und an Schicksale von Männern erinnern. Lediglich die erste Zeichnung aus dem Zyklus (Abb. 19) zeigt eine Frau mit einem Kind im Arm. Die Grafik unterscheidet sich durch den Stil, die Farbigkeit und die symbolbehaftete Bildsprache von den anderen Blättern. Heinrich Sussmann wollte dieses Blatt dezidiert von den folgenden abgehoben wissen, um klar zum Ausdruck zu bringen, dass es sich bei der Mutter-Kind-Darstellung lediglich um eine Vorstellung, nicht aber um eine Erinnerung handelt. Anhand dieser Grattage kann ansatzweise beobachtet werden, wie sich Sussmanns Darstellung vom Konzentrationslager und Holocaust nur ein Jahr nach der Auseinandersetzung im Jahr 1960 von dieser unterscheidet.

¹⁵⁷ Siehe BOBERG 2005, S. 170–207 und KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1989, S. 32–87.

¹⁵⁸ SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 157 und 165.

5. DER ZYKLUS „ECCE HOMO“

Der Zyklus „*Ecce Homo*“ mit 25 Federzeichnungen entstand 1966 und wurde 1967 in einem Bildband, im Verlag für Jugend und Volk Wien-München, veröffentlicht.¹⁵⁹ Nach dem Bildwerk „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ handelt es sich bei „*Ecce Homo*“ um den zweiten und letzten grafischen Zyklus zum Thema Holocaust, Judenverfolgung und Auschwitz. Vor und nach den Zyklen lassen sich zwar zusätzliche Darstellungen zur Auseinandersetzung mit der Shoah im Œuvre Sussmanns ausmachen, allerdings nicht in Form einer zusammengehörigen, in Buchform gedruckten Bilderfolge. Der Bildband wird mit einem Essay von Walter Koschatzky eingeleitet. Koschatzky, geboren 1921 in Graz und verstorben 2003 in Wien, war Kunsthistoriker, Direktor der Grafischen Sammlung der „Albertina“¹⁶⁰ und darüber hinaus ein enger Vertrauter Heinrich Sussmanns. Die Freundschaft zwischen dem Autor und dem Künstler kommt im Essay zu „*Ecce Homo*“ zum Ausdruck, wenn Koschatzky über das persönliche Leid Sussmanns berichtet,¹⁶¹ noch deutlicher aber in einem Essay zum Ausstellungskatalog der Retrospektive „*Endsieger blieb dennoch ich. Heinrich Sussmann. 1904 – 1986*“, in dem der Autor von einem letzten Treffen mit dem Künstler vor dessen Tod erzählt.¹⁶²

Der Aufsatz von Walter Koschatzky leitet mit einem Hinweis auf das Erlebte des Künstlers in Auschwitz ein. Der Kunsthistoriker spricht von „*Visionen*“¹⁶³ über Angst, Schmerz und das Leid der Juden, denen sich Heinrich Sussmann im Zyklus hingabe. Schon allein die Wortwahl „*Visionen*“ lässt erahnen, dass es sich hier, anders als bei „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ nicht um eine getreue Darstellung der Geschehnisse handeln wird, sondern um eine symbolische Einarbeitung von abstrakten Begriffen, wie Schmerz, Qual oder Trauer. Koschatzky spricht davon, dass der Zyklus nicht dazu diene, anzuklagen, sondern das Leiden der dargestellten Personen solle in Mitleiden des Betrachters münden. Der Autor schreibt weiter von einem vorgezeichneten Schicksal, das den abgebildeten Figuren begegnet wäre. Sie versuchten ihm zu entinnen, doch es übermannte sie trotz aller aufgewandter Kraft. Dieses Bemühen, dem grausamen Schicksal zu entgehen, erscheint sinn-, plan- und ziellos und die Menschen seien im Konzentrationslager aller subjektiven Handlung und Entscheidung

¹⁵⁹ Siehe SUSSMANN 1967.

¹⁶⁰ ANONYM 2014.

¹⁶¹ KOSCHATZKY 1967, S. 9–11.

¹⁶² KOSCHATZKY 1988, S. 13–15.

¹⁶³ Zit. in: KOSCHATZKY 1967, S. 5.

beraubt gewesen.¹⁶⁴ Heinrich Sussmann gelinge es aber dennoch, so Koschatzky, diesem Gefühl der Ausweglosigkeit und Handlungsstarre der Gefangenen in den 25 Federzeichnungen die Individualität, Eigenständigkeit, Subjektivität und Willenskraft des Einzelnen entgegenzustellen.¹⁶⁵ Heinrich Sussmann bemängelte in einem Exposé, das er für den Zyklus anlässlich einer Frankfurter Buchmesse in den 1960er Jahren, wohl noch vor Veröffentlichung des Bildbandes, verfasst hatte, dass weder in Zeitungs- noch in Wehrmachtsberichten aus den Kriegsjahren über jüdische Aufstände berichtet wurde. Es habe, dem Künstler zufolge, aber zahllose unbewaffnete Widerstände der Juden gegen Nationalsozialisten gegeben, die allerdings unerwähnt blieben. *„Die Aufständischen starben als namenlose Helden. [...] Ausgelöscht in der Anonymität einer toten Zahl. Der Zahl 6.000.000“*, so Sussmann.¹⁶⁶ Der Künstler zeichnet im Zyklus die große anonyme Masse der Opfer neben sehr individuell erscheinenden Einzelpersonen. Er zeigt Grauen und Leid und auf der anderen Seite Hoffnung und Zuversicht. Die Zeichnungen sind aufgeladen von Kontroversen und Antithesen und dienen letztendlich als Mahnung an den Betrachter.

Walter Koschatzky drückt es so aus, dass Sussmann es bei allem Bösen, der Angst und dem Unverstand doch schafft, innerhalb der Zeichnungen Vertrauen, Verständnis und Hoffnung und vor allem Menschlichkeit zu zeigen. Vor allem das Stichwort der Humanität, des Menschlichseins, scheint eine vordergründige Rolle zu spielen, wenn es gelingt, Mensch zu bleiben inmitten einer gnadenlosen Unmenschlichkeit. *„Das Sich-Bewähren inmitten eines Auferlegten heißt echt Mensch sein“*, so Koschatzky.¹⁶⁷ Es gehe Sussmann aber nicht darum, nach Gründen hinter den nationalsozialistischen Verbrechen zu suchen, denn der Betrachter werde eine dahinter stehende Logik nicht ausmachen können. Stattdessen leitet der Künstler dazu an, die Sinnlosigkeit der Tragik zu erkennen und zu akzeptieren, gleichzeitig aber einen Ausweg aus der Fassungslosigkeit und Trauer zu finden. Sussmann selbst suche diesen Ausweg im Glauben, um den Realismus des Hasses und Grauens durch den Idealismus der Menschlichkeit zu bewältigen.¹⁶⁸

Die 25 Federzeichnungen weisen durchgehend religiöse Praktiken und Zeichen des jüdischen Glaubens auf. Dem besagten Exposé Heinrich Sussmanns zufolge bilden etwa die mantelartigen Umhänge, die die Personen in den Zeichnungen tragen, das jüdische Totenhemd nach. Jeder gläubige Jude besäße ein derartiges Hemd, welches er einmal im Jahr, am

164 KOSCHATZKY 1967, S. 5.

165 Ebd., S. 6.

166 Zit. in: DÖW 21349/046 1967, Pos. 5.

167 Zit. in: KOSCHATZKY 1967, S. 6.

168 Ebd.

Versöhnungstag „Jom Kippur“, tragen würde.¹⁶⁹ In dasselbe Totenhemd wird ein jüdischer Leichnam gekleidet, um damit begraben zu werden. Das Hemd wird traditionell einem Bräutigam von seiner Braut zur Hochzeit geschenkt.¹⁷⁰ Allein schon durch diese religiöse Komponente, die sich durch alle Zeichnungen ziehen soll, spannt Sussmann einen Bogen zwischen Leben, symbolisiert durch das Hemd als Hochzeitsgeschenk, und Tod, wenn das Gewand als Begräbniskleidung angesehen wird. Es könnte ebenso behauptet werden, der Künstler würde den nationalsozialistischen Gräueltaten den jüdischen Glauben als Hoffnungsträger für die Menschheit entgegenstellen. Durch das zusätzliche Einbringen von christlichen Symbolen und Bibelziten für die Bildtitel befreie sich der Künstler von jeder konfessionellen Einengung, so Walter Koschatzky.¹⁷¹

Bei dem Zyklus „*Ecce Homo*“ handelt es sich vordergründig um die Darstellung des Holocausts. Die einzelnen Blätter entstanden, einer vorangestellten Bemerkung innerhalb des Bandes zufolge, aufgrund der Ereignisse des 20. Jahrhunderts. Zusätzlich sollen sie aber auch das Schicksal der Juden während der letzten zwei Jahrtausende widerspiegeln.¹⁷² Otto Breicha schreibt dazu: „Über den ersten Menschen-Brudermord, über Golgotha setzt sich die schreckliche Reihe fort bis Guernica, Warschau, Auschwitz und Hiroshima.“¹⁷³ Das Antlitz der von Sussmann gezeichneten leidenden Menschen könne daher nicht nur auf den Holocaust bezogen werden, sondern alle Verbrechen und Gräueltaten der Menschheit, die vor allem am jüdischen Volk verübt wurden, sollten durch die Zeichnungen zum Ausdruck gebracht werden.¹⁷⁴ Der Zyklus „*Ecce Homo*“ wurde vom 16. Oktober bis zum 14. November 1968 im „Internationalen Künstlerclub“ in Wien ausgestellt.¹⁷⁵ „Die Presse“ schrieb am 17. Oktober 1968 zu diesem Anlass von einer symbolisierenden Formsprache, derer sich Heinrich Sussmann bediene, um den Leidensweg der Juden nachzuzeichnen.¹⁷⁶

5.1 Die Titelgebung des Zyklus'

Bevor der Zyklus den Titel „*Ecce Homo*“ erhielt, wurde er von Sussmann mit „*Malaparte*“ benannt. Dies geht aus einem Verlagsvertrag vom 29. August 1966 hervor, in dem Heinrich

169 DÖW 21349/046 1967, Pos. 5.

170 GAMM 2011, S. 53.

171 KOSCHATZKY 1967, S. 10.

172 SUSSMANN 1967, S. 11.

173 Zit. in: DÖW 21349/046 1968, Pos. 3.

174 Ebd.

175 Ebd., Pos. 2 und 4.

176 ANONYM 1968, S. 4.

Sussmann dem „Verlag für Jugend und Volk“ das alleinige Verlagsrecht für das Werk „*Zyklus Malaparte/Arbeitstitel*“ überträgt.¹⁷⁷ In dem von Heinrich Sussmann verfassten Exposé kommt der Künstler selbst auf die Namensgebung des Zyklus' zu sprechen. Da er das Bildwerk durchgehend ausschließlich mit dem Namen „*Malaparte*“ in Verbindung bringt, kann behauptet werden, dass der Text vor der Veröffentlichung des Werkes zustande gekommen war.¹⁷⁸ Aus dem Exposé geht hervor, dass mit dem Arbeitstitel auf den italienisch-deutschen Autor Curzio Malaparte und dessen Roman „*Kaputt*“ aus dem Jahr 1944 angespielt werden soll. Nachdem Sussmann besagten Roman gelesen hat, schreibt er dazu:

„Malapartes visionäre Schilderungen des zweiten Weltkrieges in seinem Buch ‚Kaputt‘ haben mich zutiefst gepackt. [...] Was Wunder, dass Erinnerungen in mir wach wurden, [...]. In Auschwitz habe ich das Martyrium der Nazigegner und Juden miterlebt. Gaskammern und Scheiterhaufen erstanden vor meinem geistigen Auge wieder, und wieder die ewige Feuersäule gegen den Himmel. In Diskussion mit meiner Frau über das Buch entstand die Atmosphäre jener Zeit wieder, da die Haut unserer Glaubensgenossen zu Lampenschirmen verarbeitet werden konnte, da eintätowierte Nummern Familien auslöschten und Schicksale besiegelten. Zeitungsberichte über Kriegsverbrecherprozesse, Erzählungen von Freunden vermengten sich mit Malapartes Schilderungen. Bilder formten sich in mir, Bilder verfolgten mich, zwangen mir die Feder in die Hand; ich musste zeichnen.“¹⁷⁹

Der Roman „*Kaputt*“ reiht eine Folge von Szenerien aneinander, die die Verbrechen des Zweiten Weltkriegs, ausgehend vor allem von der nationalsozialistischen Front, in sehr realistischer und grausamer Art beschreiben.¹⁸⁰ Wenn einleitend auf den Zyklus auch darauf hingewiesen wird, dass der Bildband „*das Schicksal der Juden während der letzten zwei Jahrtausende*“ widerspiegeln soll,¹⁸¹ so verweist der Künstler in diesem frühen Exposé ausschließlich auf den Zweiten Weltkrieg als Anregung für die Zeichnungen. Die Präsentation der nationalsozialistischen Verbrechen spielte die vordergründige Rolle für den Zyklus „*Ecce Homo*“. Sussmann schreibt, dass die Federzeichnungen entstanden waren, da er durch die Lektüre des Kriegsromans Malapartes dazu angeregt worden war.¹⁸² Zur Zeit, als das Exposé geschrieben wurde, waren die 25 Federzeichnungen demnach bereits vollendet worden. Es

177 Zit. in: DÖW 21349/111 1966, Pos. 1.

178 DÖW 21349/046 1967, Pos. 5.

179 Zit. in: Ebd.

180 Siehe MALAPARTE 2005.

181 Zit. in: SUSSMANN 1967, S. 11.

182 DÖW 21349/046 1967, Pos. 5.

stellt sich die Frage, weshalb Heinrich Sussmann sich zu diesem recht späten Zeitpunkt dazu entschloss, den Titel grundlegend abzuändern. Eine mögliche Erklärung dazu lässt sich wiederum aus den, dem Zyklus vorangestellten Worten entnehmen. Darin heißt es, dass die Blätter, die den jüdischen Opfern gewidmet sind, „*an das Gewissen der Welt rühren*“ sollen.¹⁸³ Mit den Zeichnungen sollte vor allem auf die Klage, die Trauer, die Qual und den Schmerz des jüdischen Volkes verwiesen werden, ohne dabei die Täter in die Bilder zu integrieren. Curzio Malapartes Roman hingegen dient vordergründig der Anklage der Kriegsverbrecher, deren Gräueltaten und Brutalitäten unverblümt beschrieben werden. Malaparte geht es anders als Sussmann weniger darum, den Opfern Stimme und Gesicht zu geben, sondern die Täter anzuprangern.¹⁸⁴ Heinrich Sussmann aber stellt das jüdische Volk mit seinem Glauben in den Mittelpunkt der Zeichnungen, wodurch er die Anonymität der Opferzahl durch Individualität der Einzelnen ersetzt. Wie Walter Koschatzky treffend formulierte, sollte die Klage über der Anklage stehen und das Leid der Gequälten in Mitleid des Betrachters münden.¹⁸⁵ Die Intention, mit dem Bildband „*an das Gewissen der Welt zu rühren*“ macht den Titel „*Ecce Homo*“, den der Zyklus seit seiner Veröffentlichung im Jahr 1967 trägt, nachvollziehbar.¹⁸⁶

Der Ausspruch „*Ecce Homo*“ lässt sich, dem Johannesevangelium zufolge, auf den römischen Statthalter Pontius Pilatus zurückführen. Er präsentierte den gefolterten und mit einer Dornenkrone gekrönten Jesus mit diesen Worten der Menge, nachdem er keinen Grund für dessen Verurteilung erkannt hatte. Das Volk forderte dennoch die Hinrichtung Jesu am Kreuz.¹⁸⁷ Der Ausdruck „*Ecce Homo*“ bedeutet wörtlich übersetzt „Siehe, der Mensch“. Pontius Pilatus wollte die Kreuzigung Jesu verhindern, indem er dessen Menschlichkeit und Unschuld betonte und die Anwesenden davon zu überzeugen versuchte. Durch die Vorführung des geschundenen Opfers versuchte er, Mitleid und Gnade zu erreichen.¹⁸⁸ Die lateinischen Worte „*Ecce Homo*“ entwickelten sich bereits im Frühmittelalter zu einem titelgebenden Ausdruck in der christlichen Ikonografie.¹⁸⁹ Seit dem 15. Jahrhundert ist dabei einerseits die Darstellung der Szene mit Pontius Pilatus gemeint, in der Jesus der Menge vorgeführt wurde. Es handelt sich hierbei um eine Illustration der besagten Stelle aus dem Johannesevangelium,

183 Zit. in: SUSSMANN 1967, S. 11.

184 Siehe MALAPARTE 2005.

185 KOSCHATZKY 1967, S. 5.

186 Zit. in: SUSSMANN 1967, S. 11.

187 Joh, 19,5.

188 WIRTH/VON DER OSTEN 1958, Spalte 674–675.

189 Ebd., Spalte 675–676.

als bildliche Dokumentation des Ereignisses (siehe Abb. 34).¹⁹⁰ Zum anderen sind mit „*Ecce Homo*“ betitelte Werke Andachtsbilder, die Jesus meistens in Halb- oder Ganzfigur mit Purpurmantel, Dornenkrone oder Folterinstrumenten zeigen (siehe Abb. 35). Besonders auffallend und allen „*Ecce Homo*“-Darstellungen gemein ist aber der leidende Ausdruck des geschundenen Christus. Es geht vor allem in den Andachtsbildern nicht um die Abbildung eines Augenblicks eines bestimmten Ereignisses, sondern rein um die Zurschaustellung von Elend, die im Betrachter Empathie wecken soll.¹⁹¹ Auch Heinrich Sussmann geht es in den 25 Federzeichnungen von „*Ecce Homo*“ nicht darum, Bericht zu erstatten und dem Betrachter von Auschwitz zu erzählen, sondern darum, abstrakte Begriffe, wie Leid und Klage, zu verbildlichen.

Auffallend ist, dass es sich bei dem Ausspruch um ein neutestamentarisches, christliches und nicht jüdisches Bibelzitat handelt. Dem Essay von Walter Koschatzky zufolge wollte Sussmann mit dem Zyklus zwar auf das leidende jüdische Volk aufmerksam machen, dabei aber innerhalb der Symbolik die Konfessionen Judentum und Christentum zusammenführen.¹⁹² Nach eigenen Worten des Künstlers sollten die 25 Blätter der „*Versöhnung der Gegensätze [...] und der Toleranz*“ dienen.¹⁹³ Damit sei auch die Zusammenführung der Konfessionen gemeint.¹⁹⁴ Das Leid des Menschen steht im Mittelpunkt, worauf der Titel „*Ecce Homo*“ verweist. Es kommt dabei nicht darauf an, ob es sich um eine christliche oder eine jüdische Tradition handelt. Im Katalog zur Ausstellung „*Niemals Vergessen*“ von 1946 ist eine Kreidezeichnung des Künstlers Edel unter dem Titel „*Ecce Homo*“ abgedruckt (Abb. 36). Handelt es sich hier tatsächlich um den deutschen Grafiker Peter Edel (1921–1983), wäre es ebenfalls ein jüdischer Künstler, der sich des christlichen Ausspruchs bediente. Seine Zeichnung zeigt einen ausgezehrtten Häftling, dem die Häftlingsnummer symbolisch auf der Stirn prangt. Er reißt die Augen weit auf, während sich Flammen um seinen Oberkörper winden.¹⁹⁵ Der Mann ist im Porträt in Halbfigur zu sehen und erinnert an die „*Ecce-Homo*“-Andachtsbilder aus der christlichen Ikonografie. Sowohl Titel als auch die Art der Darstellung weisen darauf hin, dass Sussmann nicht der einzige jüdische Künstler war, der sich in Zusammenhang mit dem Holocaust des biblischen neutestamentarischen Ausspruchs bediente, um den Betrachter zu Mitleid anzuregen.

¹⁹⁰ LEGNER 1968, Spalte 557–560.

¹⁹¹ Ebd., Spalte 560–561.

¹⁹² KOSCHATZKY 1967, S. 10.

¹⁹³ Zit. in: ANONYM 1967, S. 8.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1946, S. 74.

Möglicherweise wurde er in der Wahl des Titels auch von Peter Edel inspiriert, stellten sie in der Ausstellung „*Niemals Vergessen*“ ja gemeinsam in einem Raum ihre Werke aus.¹⁹⁶

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die einzelnen Blätter statt neu erfundener Titel Bibelzitate, sowohl aus dem Alten, als auch aus dem Neuen Testament, tragen. Auch daran ist die Intention Heinrich Sussmans, sich von jeder konfessionellen Intention zu befreien,¹⁹⁷ abzulesen. Sie lassen sich zum Teil mit konkreten Bildinhalten der einzelnen Blätter in Verbindung bringen, teilweise haben sie eine eher übergreifende Bedeutung. Bei den meisten Bildern beschreiben die Zitate entweder eine vorchristliche Verfolgung der Juden, die symbolisch auf das 20. Jahrhundert übertragen wurde oder eine Mahnung an den Leser und Betrachter, den Nächsten zu achten. Andere Zitate wiederum beschreiben in sehr kritischer und pragmatischer Art und Weise die Grausamkeiten, die am jüdischen Volk verübt wurden. Und wieder andere Bibelzitate wirken hoffnungsvoll, indem etwa davon ausgegangen wird, dass die Letzten die Ersten seien und der, der beharrt bis ans Ende, selig werde.¹⁹⁸

5.2 Gesamtanalyse des Zyklus'

Zum Zyklus „*Ecce Homo*“ wurden anders als bei „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ nur wenige Rezensionen verfasst, die den Stil der Zeichnungen beschreiben bzw. in das Œuvre Sussmanns einordnen würden. Walter Koschatzky schreibt in dem einleitenden Essay zum Zyklus von dem künstlerischen Höhepunkt Heinrich Sussmanns. Er beschreibt die Federzeichnungen als sehr zart und doch verdichtet zu „*monumentaler Kraft*“. Sussmann habe sie inhaltlich angereichert und dennoch auf die Freiheit der Linie geachtet.¹⁹⁹ Koschatzky spricht von einem „*hohen Grad der Vergeistigung*“, den die Blätter aufweisen würden, anders als vorangegangene Werke zu Auschwitz mit einem vorwiegend dokumentarischen und illustrativen Zweck.²⁰⁰ Auch Fritz Novotny äußerte sich zum Zyklus. Er schreibt von einem kleinteiligen, zarten und feinen Liniengewebe, aus dem Gestalten und Dinge nur verschleiert hervortreten würden. Die Zeichnungen mögen auf den Betrachter monoton und farblos wirken und ließen in den durch Schraffur herausragenden Verdunklungen und Verdichtungen dennoch Rhythmus in den Linien und Strichen entstehen.²⁰¹

196 KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1946, S. 59–60.

197 KOSCHATZKY 1967, S. 10.

198 SUSSMANN 1967, S. 63–66.

199 Zit. in: KOSCHATZKY 1967, S. 9-10.

200 Zit. in: Ebd.

201 NOVOTNY 1970, S. 40.

Heinrich Sussmann selbst sagte, die Lektüre des Romans Curzio Malapartes habe in ihm Erinnerungen an das Konzentrationslager Auschwitz, an den Zweiten Weltkrieg und an einen Besuch im orthodoxen jüdischen Viertel in Jerusalem geweckt. Die Gedanken an die verschiedenen Ereignisse seien ineinander übergegangen und es hätten sich Bilder daraus geformt. Die Zeichnungen seien in kürzester Zeit, ohne Skizzen und Vorzeichnungen, entstanden.²⁰² Bei Betrachtung der Blätter wird diese Aussage nachvollziehbar, denn die einzelnen Linien und Striche scheinen völlig spontan und reflexartig gesetzt zu sein. Nur wenige Elemente weisen eine strenge Form und Geradlinigkeit auf und selbst in diesen festen Formgebilden überlappen sich die Federstriche und bilden unterschiedlich dunkle Schraffuren. Fritz Novotny spricht von einem „*Crescendo von Verdunklung und Verdichtung*“, der sich durch den Zyklus ziehe und mit der „*gewollte[n] Monotonie*“ der Zeichnungen zusammenwirke.²⁰³ Heinrich Sussmann wendet eine völlig freie Zeichenweise an, wenn er die Figuren durch schnelle Striche formt und die Kontur und Umrisslinie dabei zur Gänze vernachlässigt. Die Gesichter entstehen aus der Liniensetzung heraus, selbst Augen, Münder, Nasen und andere Feinheiten bestehen nur aus einer Anhäufung und Übereinanderlegung von Strichen und Linien. In Hinblick auf frühe Karikaturen Sussmanns, in denen die Umrisslinie der Figuren maßgeblich war und nicht durchbrochen wurde, kommt es dem Künstler im „*Ecce Homo*“-Zyklus nicht auf diese Scharflichkeit an. Vielmehr lässt er die Striche innerhalb der Figuren auffallend ins Leere verlaufen, spricht: die Linien enden ohne Rücksichtnahme auf die damit zu formende Gestalt. Teilweise laufen die Striche auch von einer Figur auf eine andere über und verbinden sie gewissermaßen miteinander.

Rückblickend auf den Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ lässt sich einige Jahre zuvor noch eine viel genauere und strengere stilistische Gestaltung ausmachen. Die Figuren aus dem frühen Zyklus sind von einer formgebenden Kontur gezeichnet und nur für die Darstellung von Strukturen innerhalb der Körper wendet Sussmann die freie, zum Teil hastig und willkürlich ausgeführte Linie an.²⁰⁴ Die Blätter aus „*Ecce Homo*“ aber lassen Federstriche auftreten, die nicht eindeutig einer bestimmten Figur, einem Detail oder einem Gegenstand zugeordnet werden können. Diese Nicht-Eindeutigkeit scheint innerhalb des Zyklus' sowohl in der stilistischen Gestaltung als auch in der Interpretation der Symbolhaftigkeit eine Rolle zu spielen. Ambivalenzen und Ungenauigkeiten regen den Betrachter verstärkt dazu an, die Blätter nicht als bestimmte Ereignisse und Situationen zu

202 ANONYM 1967, S. 8.

203 Zit. in: NOVOTNY 1970, S. 40.

204 Siehe SUSSMANN 1963.

begreifen, sondern eine Erhöhung des Zyklus' zu einer allgemeinen Aussage über den Holocaust zu erkennen. Der im Jargon von Kindern vielleicht als kritzelig zu beschreibende Stil führt teilweise gar zu einer Auflösung der Figuren bzw. zu einer Loslösung der Körper von Fläche und Raum.

Der Stil tritt erstmals in der Bildserie „*Erinnerung an die 100 Tore*“ von 1963/64 auf, in der Sussmann Szenen aus dem jüdisch-orthodoxen Viertel „Mea Shearim“ in Jerusalem zeigt.²⁰⁵ Neben den bereits erwähnten Ölbildern fertigte der Künstler auch einige Tuschezeichnungen an, die in ähnlicher Weise mit hastig gesetzten Strichen gestaltet sind. Eine mit „*Betende Juden*“ betitelte Zeichnung (Abb. 37) zeigt neun bärtige, mit dunklen Augen aus dem Bildfeld blickende Männer. Ihre Körper sind nicht auszumachen und die Häupter verlaufen vom Hals abwärts ins Nichts. Dieselben Gesichter, auf den Köpfen Tücher tragend, kommen auch im „*Ecce Homo*“-Zyklus durchgehend vor. Eine weitere Federzeichnung trägt den Titel „*Jüdische Hochzeit*“ (Abb. 38) und zeigt eine feiernde Gesellschaft mit Tänzern, Musikanten und dem Brautpaar unter einem Baldachin. Im Vordergrund blickt wieder ein Mann aus dem Bild. Er trägt einen jüdischen Hut, der ebenso in den „*Ecce Homo*“-Zeichnungen eine Rolle spielt. Auch die im Hintergrund musizierenden und tanzenden Personen werden an einer Stelle im Zyklus wieder auftreten. Da sich Sussmann bei den Zeichnungen aus dem jüdischen Viertel für einen sehr ähnlichen stilistischen Modus entschieden hat, könnte angenommen werden, es handle sich bei bestimmten Elementen aus „*Ecce Homo*“ um eine Rückbesinnung auf die Federzeichnungen von 1964. Der Künstler nahm verschiedene Details und die stilistische Ausdrucksweise in gewisser Weise wieder auf, um sie in einen zur Auseinandersetzung mit Auschwitz gehörigen Zyklus zu integrieren. Die jüdischen Riten und Traditionen, die er in Jerusalem beobachten konnte, setzte er in ähnlicher Form für die Darstellung des Judentums in Auschwitz ein.

Denselben Zeichenstil wendet Sussmann zwei Jahre nach dem Zyklus in dem Bildwerk „*Anatevka*“ erneut an. Dabei handelt es sich um Illustrationen zu einem Musical, das von der ukrainisch-jüdischen Siedlung Anatevka im russischen Zarenreich berichtet. Die dort ansässige jüdische Gemeinde hält die eigenen Traditionen trotz drohender Pogrome hoch. Das Musical, basierend auf dem jiddischen Roman „*Tewje, der Milchmann*“, erzählt von einem jüdischen Familienvater, dessen Töchter die falschen Männer heiraten wollen und der letztendlich gemeinsam mit der jüdischen Gemeinde das Dorf Anatevka verlassen muss, um nach Amerika auszuwandern.²⁰⁶ Heinrich Sussmann fertigt nur zwei Jahre nach „*Ecce Homo*“

²⁰⁵ Siehe DÖW 21349/126 1962–1965.

²⁰⁶ Siehe ALEJCHEM 2013.

Federzeichnungen zu „*Anatevka*“ an, die einen ähnlichen Stil mit einer sehr frei gesetzten und hastig ausgeführten Linie aufweisen. Auch hier (Abb. 39) verlaufen die Striche ins Leere und die Körper werden teilweise nicht zu Ende gezeichnet, sondern lösen sich nahezu auf. In einer zweiten Zeichnung zu dem Bildwerk von 1969 (Abb. 40) aber treten sehr wohl wieder Figuren mit klaren Formen und streng gezogenen Konturen auf. An ihrer Seite finden sich aber auch Figuren in dem aus „*Ecce Homo*“ bekannten freieren Zeichenstil. In den Illustrationen zum Musical lassen sich neben der durchgehend auftretenden Tragik der jüdischen Gemeinde zum Teil auch fröhliche Szenen ausmachen. Es könnte angenommen werden, dass Sussmann in diesen Zeichnungen die offene Zeichenweise für traurige, betrühte und leidvolle Szenen bevorzugte, diese für fröhlichere Darstellungen allerdings nicht anwenden wollte. Die stilistische Gestaltung mit einer freien, sich beinahe auflösenden Linie ohne strenge Formgebung und Kontur der Figuren, tritt nur im Zyklus „*Ecce Homo*“ durchgehend auf und lässt das Bildwerk innerhalb des Œuvres Heinrich Sussmanns einzigartig erscheinen.

5.3 Einzelanalysen der Federzeichnungen

Um die einzelnen Blätter in ihrem Inhalt erfassen zu können, ist eine umfangreiche Bildbeschreibung notwendig. Einige Zeichnungen ähneln sich in ihrem Bildaufbau, andere wiederum scheinen völlig eigenständig im Zyklus zu stehen. Alle aber zeigen Figuren, die ihren Blick direkt auf den Betrachter richten. Dadurch erreicht der Künstler, dass sich dieser angesprochen und vom Leid der Dargestellten betroffen fühlt. Die einzelnen Blätter sollen in der Folge gemeinsam mit dem dazugehörigen Bibelzitat angeführt werden, da sich auch daraus Hinweise auf den intendierten Bildinhalt bzw. auf die allgemeine Aussage des Zyklus' erkennen lassen.

Blatt 1: *Mein Auge ist dunkel worden vor Trauern, und alle meine Glieder sind wie ein Schatten. Darüber werden die Gerechten sich entsetzen, und die Unschuldigen werden sich entrüsten wider die Heuchler. Aber der Gerechte wird seinen Weg behalten, und der reine Hände hat, wird an Stärke zunehmen. Ijob, 17,7–9.*²⁰⁷

Das erste Blatt (Abb. 41) zeigt ein Balkengerüst, innerhalb dessen sich mehrere Szenen abspielen und verschiedene Figuren gruppiert sind. Heinrich Sussmann erwähnte in dem besagten Exposé über den Zyklus, dass die Balken innerhalb der Zeichnungen die Vernichtungslager, die Ghettos und die Transportzüge in die Konzentrationslager darstellen sollten. Die Balken wären in den Zeichnungen so angeordnet, dass sie die dahinter und dazwischen befindlichen Menschen bewusst einengen würden.²⁰⁸ Tatsächlich erscheint das Gerüst so arrangiert zu sein, dass in jedem Raum gerade genug Platz für die dargestellten Personen bleibt. Nur an wenigen Stellen überschneiden die einzelnen Figuren das Gerüst und ragen in ein zweites Feld hinein. Die meisten Gestalten müssen sich mit dem ihnen zugewiesenen Platz begnügen, ähnlich einer Gefängniszelle.

An den Seiten sind zwei kahle Bäume zu erkennen, die vermutlich als Symbol für Winter, Kargheit, Kälte und Tod zu verstehen sind. Fritz Novotny betont in einem Artikel über die Kunst Heinrich Sussmanns die ständige Wiederkehr dieser Bäume in den Blättern, die er als „tote Bäume“ bezeichnet und in denen er ebenso die Symbolik von Trauer und Klage zu

²⁰⁷ Dieses und alle folgenden Zitate aus der Bibel wurden dem Bildband „*Ecce Homo*“ entnommen. Dieselben Textstellen in anderen Bibeln sind teilweise anders formuliert, unterscheiden sich in ihrem Sinngehalt aber nicht von den hier zitierten Angaben. Die Zitate finden sich in: SUSSMANN 1967, S. 63-66.

²⁰⁸ DÖW 21349/046 1967, Pos. 5.

erkennen vermag.²⁰⁹ Aufgrund der umfangreichen religiösen Symbolik innerhalb der Zeichnungen könnte angenommen werden, dass es sich bei den kahlen Bäumen um einen Antagonismus zum biblischen Baum des Lebens handelt. Dieser Interpretation folgend sei ein kurzer Exkurs in die Bibelkunde angebracht: Der Baum des Lebens war in der Genesis, das erste Buch des Alten Testaments, an der Seite des Baums der Erkenntnis Teil des Garten Edens.²¹⁰ Wer die Früchte des Lebensbaums esse, würde ewiges Leben erlangen, so im 1. Buch Mose beschrieben.²¹¹ Adam und Eva, die durch das Kosten der Früchte vom Baum der Erkenntnis aus dem Paradies vertrieben wurden, blieb die Unsterblichkeit verwehrt.²¹² Erneut aufgegriffen wird das Symbol des Lebensbaums im Neuen Testament, als Jesus am Kreuz ewiges Leben erreicht und den Tod überwindet. Die Offenbarung des Johannes schreibt: „*Wer siegt, dem werde ich zu essen geben vom Baum des Lebens, der im Paradies Gottes steht*“.²¹³ Das Motiv des Lebensbaums lässt sich symbolisch auf Jesus Christus übertragen. Die christliche Ikonografie stellt seit dem Frühmittelalter dem Baum der Erkenntnis bzw. des Todes den Baum des Lebens in Form eines Kreuzes gegenüber.²¹⁴ Die kahlen Bäume in der Zeichnung, die sich um den Bretterbau ranken, erscheinen als Todesboten für die dargestellten Personen. In der Mitte ist ein Gekreuzigter zu erkennen, allerdings wirkt er dem Tod unterlegen zu sein und ihn nicht am Kreuz, als Symbol des Lebens, zu überwinden.

Innerhalb der Bildfelder sind Juden in verschiedenen Positionen dargestellt. Einige lesen aus einem Buch, wahrscheinlich dem Tanach. Der Tanach beinhaltet das gesamte Alte Testament und stellt somit die „hebräische Bibel“ dar.²¹⁵ Die Totenhemden, die Sussmann zufolge von den Personen getragen werden,²¹⁶ verweisen in Verbindung mit der Symbolik der Bäume auf ihr vorgezeichnetes Schicksal. Weitere Kleidungsstücke – der jüdische Hut oder ein Gebetsschal – geben Hinweise auf das orthodoxe Judentum.²¹⁷ Im linken oberen Feld ist eine Instrumente spielende Gruppe orthodoxer Juden zu erkennen. Sussmann, der 1963/64 seine Erlebnisse aus dem jüdisch-orthodoxen Viertel in Jerusalem festhielt, ließ die sich dort abspielenden Szenen in den Zyklus einfließen. Genau diese Szene ist daher schon aus anderen, den Holocaust nicht betreffenden Werken Sussmanns bekannt. Die Zeichnung

209 Zit. in: NOVOTNY 1970, S. 39.

210 BIEBERSTEIN 2012, S. 8.

211 Gen (1 Mose), 3,22.

212 Gen (1 Mose), 3,6–24.

213 Zit. in: Offb 22,1.

214 KAHLBAUM 2011, S. 329.

215 WEIBEL 2012, S. 21.

216 DÖW 21349/046 1967, Pos. 5.

217 PHILIPPI 2009, S. 348–349 und 366–367.

„Jüdische Hochzeit“ (Abb. 38) etwa zeigt eine fast identische Musikanten-Gruppe.²¹⁸ In der Federzeichnung aus dem Holocaust-Zyklus wirkt es, als spiele sich diese heitere Szene in den Gedanken des sich darunter befindlichen Mannes ab, von dem lediglich der Kopf zu sehen ist. Durch die Überschneidung des Hauptes mit dem Balkengerüst und mit anderen Figuren ergibt sich eine Art Transparenz, die der Figur zusätzliche symbolische Bedeutung verleiht, möglicherweise um auf die Verstorbenen und deren Transzendenz hinzuweisen.

Neben dieser, dem Bildbetrachter offensichtlich am nächsten stehenden Figur, scheinen die weiteren Personen kaum bis gar keine Notiz vom Betrachter zu nehmen. Es soll auch nicht weiter für eine bestimmte Person Empathie erweckt werden, sondern für die Gesamtheit des jüdischen Volkes, das durch mehrere religiöse Praktiken zum Ausdruck gebracht wird. In der rechten Bildhälfte ist eine Figur innerhalb eines Rahmens dargestellt, der von einer weiteren Gestalt gehalten wird. Es macht den Eindruck, als handle es sich um das gerahmte Bild einer Person, möglicherweise um auf deren Tod und die Erinnerung an sie zu verweisen. Diese erste Zeichnung nimmt einiges an der in den weiteren 24 Federzeichnungen vorkommenden Symbolik vorweg. Vermutlich stellte sie Sussmann ähnlich einem Vorwort bewusst an den Beginn, um einleitend auf den Inhalt des Zyklus' zu verweisen.

Das Bibelzitat, das gleichzeitig als Titel der Zeichnung fungiert, stammt aus dem Buch Hiob, Teil des Alten Testaments und damit ein Kapitel des jüdischen Tanachs.²¹⁹ Der Erzählung zufolge war Hiob ein äußerst frommer und gottesfürchtiger Mann, der vom Satan zur Prüfung seines Glaubens physisch und psychisch gepeinigt und gequält wurde. Da er trotz des zugefügten Leides nicht bereit war, Gott zu verfluchen, erlöste ihn dieser von der Pein.²²⁰ Das Zitat und sein Urheber verweisen auf die Ungerechtigkeit, durch die den abgebildeten Personen aufgrund ihrer religiösen Zugehörigkeit größtmögliches Leid zugefügt wurde. Gleichzeitig verbalisiert das Zitat aber Hoffnung auf zukünftige Gerechtigkeit und Menschlichkeit.

Blatt 2: *Ach, Erde, bedecke mein Blut nicht! Und mein Geschrei finde keine Ruhestätte! Auch siehe da, mein Zeuge ist im Himmel; und der mich kennet, ist in der Höhe. Hiob, 16,18–19.*

Auf diesem Blatt (Abb. 42) ist ein Wald, bestehend aus kahlen Bäumen, zu sehen. Er scheint

²¹⁸ Siehe DÖW 21349/126 1962–1965.

²¹⁹ GAMM 2011, S. 36.

²²⁰ WITTE 2007.

Kargheit, Sorge, Schmerz, Kälte und Tod zu symbolisieren. Bezugnehmend auf die vorherige Interpretation muten die Bäume hier noch stärker als bewusster Antagonismus zum neutestamentarisch adaptierten Baum des Lebens an. Die dicht aneinander gesetzten Federstriche, die den Wald sehr dunkel hervortreten lassen, und vor allem die Gesichter innerhalb der Äste und Wurzeln scheinen abstrakte Begriffe wie Leid, Tod und Pein zu verkörpern. Die Gesichter weisen einen verzweiferten und ängstlichen Ausdruck auf und beinahe lösen sie sich in der Verästelung auf. Es handelt sich wahrscheinlich um die Darstellung von Toten, die in der Dunkelheit des Waldes verschwinden und in Vergessenheit geraten werden. Die Figur ganz rechts zeigt bei genauerer Betrachtung einen Gekreuzigten, wobei die dunklen Äste seine Arme symbolisieren. An dieser Stelle tritt die verkehrte Symbolik des Lebensbaums wohl am stärksten hervor, wenn der Tod am Kreuz nicht ewiges Leben bringt, sondern nur Leid und Sterben bleibt. Von den Figuren im linken und rechten Bildrand ausgehend fließt eine Flüssigkeit zu Boden. Ob es sich hier um Blut oder Tränen handelt, geht aus der schwarz-weißen Federzeichnung nicht hervor. Diese Ambivalenz und Symbolhaftigkeit bringt Sussmann bewusst zum Einsatz. Es geht ihm um die Präsentation eines abstrakten und emotionalen Zustandes, eines Gefühls, das Opfer und Betrachter der Zeichnungen einander näher bringt.

Das zur Federzeichnung dazugehörige Bibelzitat stammt wieder aus dem Buch Hiob. Es wird verdeutlicht, dass den Opfern Gehör verschafft werden muss, damit ihr Tod und ihre Qual und die damit verbundene Traumatisierung nicht in Vergessenheit geraten können. Heinrich Sussmann wollte schon mit dem ersten Zyklus zum Holocaust die Erinnerung an die Verfolgung der Juden durch die Nationalsozialisten möglichst im Gedächtnis der Bevölkerung halten.²²¹ Bei dieser zweiten Federzeichnung aus dem Bildwerk „*Ecce Homo*“ ging es ihm vermutlich darum, den in Vergessenheit Geratenen zu gedenken und sich selbst als Zeugen des Unheils, wie im Bibelzitat verkündet, zu bezeichnen. Er als Zeuge zeichnet die Gesichter der Betroffenen nach, die in der Verästelung zu verschwinden drohen.

Blatt 3: *Tröstet, tröstet mein Volk! spricht euer Gott. Jes. 40,1.*

Die Zeichnung (Abb. 43) zeigt ein Balkengerüst und einen Stacheldrahtzaun, die sich durchgehend überschneiden und daher nicht auf Vorder- oder Hintergrund beschränkt werden können. Heinrich Sussmann zeichnet auch hier wieder mit wenigen „*Requisiten*“²²² die

²²¹ LANGBEIN 1963, S. 11–12.

²²² Zit. in: NOVOTNY 1970, S. 39. Fritz Novotny prägte den Begriff „*Requisiten*“ in Zusammenhang mit dem

„Kulisse“ für das Konzentrationslager nach. Vor den Balken und hinter dem Stacheldraht befindet sich eine große Ansammlung von Menschen in verschiedenen Größen, wobei einige mit ganzem Körper, andere nur mit dem Gesicht dargestellt sind. Wieder tragen sie das jüdische Totenhemd. Alle haben ein Tuch auf dem Kopf, wahrscheinlich einen Tallit, ein jüdischer Gebetsschal. Gemeinsam mit dem Totenhemd zählte der Tallit in der Neuzeit zu den Gaben, die eine Braut ihrem Bräutigam zur Hochzeit schenkt. Orthodoxe Juden werden mit dem Hemd und dem Tallit bestattet.²²³ Heinrich Sussmann wird die Darstellung der jüdischen Gebets-Utensilien und Kleidungsstücke – in Blatt 1 (Abb. 41) etwa die des Tanachs oder des Judenhuts – vor allem aus symbolischen Gründen integriert haben.

Dennoch betonte er sowohl in einem Zeitzeugengespräch mit SchülerInnen, als auch in einem Artikel anlässlich seines 80. Geburtstags, dass es manchen orthodoxen Juden gelungen war, sich in Auschwitz einen Tallit und ein Gebetsbuch zu besorgen. Sie seien einzeln zwischen den Baracken verschwunden, um sich ihren Gebeten zu widmen.²²⁴ Sussmann spannt damit vielleicht einen Bogen zwischen symbolischer und dokumentarischer Darstellung. Durch die Zeichnung des Gebetstuchs spielt er, wie bereits geschildert, in symbolischer Hinsicht wohl auf den Antagonismus von Leben und Tod an, wenn sich die Funktion des Tallits als Hochzeitsgeschenk und Leichentuch vor Augen gehalten wird. Sussmann lässt die Grenze zwischen Leben und Tod als schmalen Grat erscheinen, auf dem die Insassen der Konzentrationslager balancieren. Da das liberalere Judentum auch Frauen erlaubt, einen Tallit zu tragen,²²⁵ kann davon ausgegangen werden, dass innerhalb der Zeichnung beide Geschlechter gleichermaßen auftreten.

Der Künstler zeigt die Menschen durchgehend in einer Kleidung, in der sie im Konzentrationslager nicht in Erscheinung getreten waren. Es geht dem Künstler auch in der Darstellung der Figuren nicht um Realismus und Detailtreue, sondern rein um die Einbindung von Symbolik, durch die Verzweiflung, Tod, aber auch Leben und Hoffnung und Religiosität zum Ausdruck gebracht werden. Die Personen stimmen auch in ihrem Größenmaßstab nicht überein. Während einige nur durch ihr Haupt aus der Masse hervortreten, sind andere mit ganzem Körper dargestellt. Es wird auf die Vielfalt und Menge der Menschen verwiesen, auf perspektivische Korrektheit und Realismus kommt es Sussmann nicht an.²²⁶ Links im Hintergrund ist wieder ein Gekreuzigter zu erkennen und auch der Mann in der Mitte mit den

Zyklus „*Ecce Homo*“.

223 BÖHM 2014, S. 123 und GAMM 2011, S. 42–43.

224 SUSSMANN 1984, S. 11 und SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 166.

225 BÖHM 2014, S. 123.

226 NOVOTNY 1970, S. 39.

diagonal gehaltenen Armen kann als solcher identifiziert werden. Aufgrund der Darstellung der Dornenkrone ist die Assoziation mit Jesus Christus naheliegend. Innerhalb der Zeichnungen lässt sich der Gekreuzigte durchgehend ausmachen, hier recht unscheinbar, in anderen Blättern sehr dominant und prägnant. Die Symbolik hinter dieser Darstellung soll in einem späteren eigenen Kapitel interpretiert werden.

Das Bibelzitat zur Zeichnung stammt aus dem alttestamentarischen Buch Jesaja. Jesaja war ein Schriftprophet, dessen Prophezeiungen im Tanach verschriftlicht sind. Besagte Prophezeiungen sind gegen andere Nationen gerichtet, die Juda, ehemaliges Königreich nahe Jerusalem, verfolgten.²²⁷ In einem einzigen Ausspruch aus dem Buch Jesaja drückt Susmann sowohl Trost für das Judentum, als auch eine Aufforderung an den Leser und Betrachter aus.

Blatt 4: *Aber der Gerechte kommt um, und niemand ist da, der es zu Herzen nehme; und heilige Leute werden aufgerafft, und niemand achtet drauf. Jes. 57,1.*

Im Hintergrund der Zeichnung (Abb. 44) ist wieder ein Balkengerüst zu erkennen, innerhalb dessen Personen im jüdischen Totenhemd und mit Tallit oder Judenhut hervortreten. Einige lesen, wahrscheinlich aus dem Tanach, andere tragen eine Thora.²²⁸ Wieder sind die Personen in verschiedenen Körpergrößen dargestellt, vielleicht auch um die unermessliche Weite des Lagers durch Größenunterschiede zu symbolisieren. Links liegt ein blutender, wohl toter Mensch auf einem der Balken. Von seinem Körper ausgehend tropft vermutlich Blut auf den Boden. Die Figuren wirken durch die einzelnen Felder wie eingesperrt. Einige widmen sich ihren religiösen Praktiken, andere sind in sich gekehrt und wieder andere treten durch den Blick aus dem Bild in Kontakt mit dem Betrachter. Dabei tritt im Vordergrund das große Haupt mit dunklen Augen und gerunzelter Stirn hervor. Im Kapitel zur Titelgebung des Zyklus' wurden „*Ecce Homo*“-Andachtsbilder mit dem gepeinigten Christus im Zentrum erwähnt. Trotz einer zeitlichen Distanz von knapp 500 Jahren, unterschiedlichen Techniken und verschiedenen Stilmitteln, soll der Zeichnung Heinrich Susmanns eine „*Ecce Homo*“-Darstellung von Antonello da Messina (um 1429/30–1479) gegenübergestellt werden. Das Ölgemälde (Abb. 45) des sizilianischen Malers stammt aus dem Jahr 1473 und misst 48,5 x 38cm.²²⁹ Das kleine Format ist durchaus typisch für das Genre des Andachtsbildes.²³⁰

227 DE CAPOA 2004, S. 315–316.

228 BÖHM 2014, S. 130. Die Thora ist an ihrer charakteristischen Form einer Schriftrolle zu erkennen.

229 KAT. AUSST. GALLERIA NAZIONALE DI PALAZZO SPINOLA 2000, S. 22.

230 SCHADE 1996, S. 73–78.

Jesus Christus bei Antonello da Messina und der Jude mit Tallit bei Heinrich Sussmann weisen dieselbe Haltung des Kopfes und dunkle, fast schwarze Augen auf. Während in der Figur Christi sein Leid, die Passion, allein durch seine Mimik verkörpert wird, bringt Sussmann noch weitere Figuren ein, die stellvertretend für die Masse der Opfer stehen. Die Holzbalken, die die Figuren rahmen und zugleich einengen, stellen als zusätzliche Objekte die Kargheit und Härte des Lagers dar. Blendet der Betrachter die, das mittlere Haupt umgebenden Szenarien aber aus, lassen sich eindeutige Parallelen zu Antonellos Christus erkennen. Der dunkle Streifen zwischen Kopf und Gebetsschal, der an lange Haare erinnert, bringt diese Assoziation verstärkt zum Ausdruck. Die beiden Figuren, die im Brustbild dargestellt sind, bekunden das ihnen zugefügte Leid allein durch ihren Blick auf den Betrachter, der zu Empathie angehalten wird. Die „*Ecce-Homo*“-Andachtsbilder zeigen Jesus als Mensch, der leidet und sich vor dem Tod fürchtet und dadurch menschlich wird.²³¹ Die Parallelen zu Christus als „*Ecce Homo*“ lässt Sussmann auch durch das beigefügte Bibelzitat aus dem Buch Jesaja ersichtlich werden. Der Künstler verweist dadurch auf die Unschuld der leidenden Personen und auf die Ungerechtigkeit, der sie begegnet waren. Das Zitat lädt die ohnehin schon sehr symbolisch behaftete Federzeichnung noch metaphorischer auf.

Blatt 5: *Denn also spricht der Hohe und Erhabene, der ewiglich wohnet, des Name heilig ist: Der ich in der Höhe und im Heiligtum wohne, und bei denen, so zerschlagen und demütigen Geistes sind, auf daß ich erquicke den Geist der Gedemütigten und das Herz der Zerschlagenen. Jes. 57,15.*

Das fünfte Blatt (Abb. 46) aus dem Zyklus zeigt ein enges Zusammenspiel von Balken, zwischen denen die dargestellten Personen eingesperrt und geradezu drangsaliert erscheinen. Die Figuren werden teilweise von der Bretterwand überlappt, teilweise scheinen ihre Köpfe zwischen zwei Balken eingeeengt zu sein, sodass sie jeder freien Bewegung beraubt werden. Diese Einengung führt den Tod der Personen herbei, wieder tropft eine Flüssigkeit – Blut oder Tränen – von ihren Häuptern zu Boden. Heinrich Sussmann gelingt es mit dieser Szene, die Gefangenschaft der Häftlinge zu verdeutlichen. Die Unfähigkeit sich zu bewegen, die Haft hinter den Brettern und die Wehrlosigkeit kommen deutlich zum Ausdruck, wenn die Menschen wie an einem mittelalterlichen Pranger gestellt erscheinen. Am linken Bildrand ist wiederum ein gekreuzigter Christus mit Dornenkrone zu sehen. Die Personen unterscheiden

231 KAT. AUSST. GALLERIA NAZIONALE DI PALAZZO SPINOLA 2000, S. 4–5.

sich vor allem in ihrer Größe. In dieser Zeichnung blicken auffallend viele Figuren aus dem Bildraum auf den Betrachter. Sie weisen einen verzweifelten und elenden Gesichtsausdruck auf. Oberhalb des großen Hauptes eines Mannes in der linken Bildhälfte scheinen zwei Köpfe zu schweben und fortzutreiben. Sussmann könnte damit möglicherweise auf die Verbrennung der Todesopfer in den Krematorien anspielen. Der aus den Krematorien aussteigende Rauch ließe die Toten in den Himmel steigen, symbolisiert durch zwei schwebende Häupter. Dieser Interpretation zufolge würde die vorliegende Zeichnung etwa als Mahnung, die Toten nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, dienen. Es könnte sich aber auch nur um die Darstellung zweier Seelen handeln, die Richtung Himmel steigen.

Das Bibelzitat stammt wieder aus dem Buch Jesaja und drückt Zuversicht auf Schutz, Trost und Sicherheit für die Gepeinigten aus. Die Zerschlagenen und Gedeimütigten werden in ihrem Leid aufgefangen und der Qual entzogen werden. Das Zitat soll weder Täter verurteilen, noch den Betrachter mahnen; es dient lediglich der Hoffnung auf ein zukünftiges friedvolles Zusammenleben verschiedener Ethnien und dem Mitleid für die ehemals Inhaftierten.

Blatt 6: *Rede einer mit dem andern Wahrheit, und richtet recht, und schaffet Frieden in euren Thoren; und denke keiner kein Arges in seinem Herzen wider seinen Nächsten, und liebt nicht falsche Eide; denn solches alles hasse ich, spricht der Herr. Sach 8,16–17.*

Die Figuren dieser Zeichnung (Abb. 47) sind von den Balken komplett eingerahmt. Sussmann wollte hier die Einengung durch die Bretter noch stärker zum Ausdruck bringen. Es wirkt so, als ob einzelne Bilder mit Rahmen aneinandergereiht worden seien, in denen jeweils eine Person dargestellt ist. Wieder sind einige Figuren mit ganzem Körper, andere nur mit dem Haupt zu sehen und sie unterscheiden sich vor allem in ihrer Größe. Drei Männer tragen einen sonderbaren, geometrisch anmutenden Kopfschmuck. Es handelt sich dabei um einen Tefillin oder Tfillin, einen Gebetsriemen.²³² Der Tefillin besteht aus zwei Teilen, ein Lederriemen für den Arm und einer für den Kopf. Die Riemen tragen jeweils eine kleine Gebetskapsel, die auf Pergament geschriebene Schriftrollen mit Texten aus der Thora enthalten. Die Kapseln sind in der Zeichnung auf der Stirn der Männer zu erkennen. Der Tefillin wird von orthodoxen jüdischen Männern an Werktagen beim Morgengebet getragen. Das Tragen der Riemen dient als Mahnung, Gottes Gebote zu achten.²³³ Heinrich Sussmann berichtet in genanntem

232 BÖHM 2014, S. 126–127.

233 Ebd., S. 127.

Zeitzeugengespräch mit SchülerInnen aus Wien, dass sich orthodoxe Juden neben Gebetsschal und -buch ebenso einen Gebetsriemen beschafft hätten. Sich dermaßen intensiv hinter den eigenen Glauben zu stellen und ihn in einer derart dramatischen Situation noch ausüben zu wollen, habe dem Künstler ungeheuer imponiert.²³⁴

Aus diesem Grund kann angenommen werden, die Darstellung dieser Gebetsriemen innerhalb der Zeichnungen sei vor allem auf den starken Glauben der jüdischen Gefangenen zurückzuführen. Auch könnte sie als Mahnung an den Betrachter dienen, Gottes Gebote künftig zu achten. Zwischen den Männern mit dem Tefillin sind weitere Personen abgebildet. Im unteren Feld tritt ein Mann zwischen zwei kahlen Bäumen mit ausgebreiteten Armen hervor, als ob er sein Totenhemd präsentieren wollte. Diese Szene könnte symbolisch für den Tod aufgefasst werden, während zwei Mütter mit Kindern in der oberen Bildhälfte das Leben verkörpern. Der bekannte Antagonismus ist demnach wieder gegeben.

Der Titel in Form des Bibelzitats stammt aus dem Buch des Propheten Zacharias. Das Zitat dient eindeutig als Mahnung an den Betrachter, wohl in Hinblick auf den Tefillin und die damit verbundene Aufforderung, die Gebote Gottes zu achten. Der Mensch solle gerecht sein, Frieden wahren und seinen Nächsten achten. Heinrich Susmann geht es hierbei eindeutig darum, den Betrachter direkt anzusprechen. Diese Intention verfolgt er ebenso mit dem Haupt in der linken Bildhälfte, das aus der Bildfläche blickt und dabei wiederum Ähnlichkeiten mit dem Ecce Homo von Antonello da Messina (Abb. 45) aufweist.

Blatt 7: *Selig sind, die um Gerechtigkeit willen verfolgt werden; denn das Himmelreich ist ihr.* Mt 5,10.

Bei Blatt Nummer 7 (Abb. 48) handelt es sich um eine besonders inhaltsreiche Federzeichnung. Die bereits bekannten Balken ziehen sich wieder durch das gesamte Bild, allerdings in einem viel geordneteren und geregelteren Aufbau. Es findet eine Art Rahmung der einzelnen Figuren statt, die dem Betrachter den scheinbaren Einblick in verschiedene Szenen bzw. Räumlichkeiten ermöglicht. Einige Felder nehmen nur eine Person, meist im Brustbild auf. Durch ihren verzweifelten Gesichtsausdruck kommunizieren sie mit dem Betrachter. Manche Bereiche wiederum sind entweder von mehreren Personen in stehender Position oder von einer berichtenden Szene ausgefüllt. Ein Feld in der rechten unteren Bildhälfte zeigt etwa eine Person, die den Kopf eines wohl toten Kameraden hält. Ein Haupt

234 SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 166.

scheint zu schweben, was derselben Interpretation zufolge wie in Blatt 5 (Abb. 46) auf die im Krematorium verbrannten namenlosen Toten hindeuten könnte. In der Mitte des Bildes prangt ein gekreuzigter Christus, an die Balken des Vernichtungslagers genagelt. Von seinem Haupt ausgehend tropft eine Flüssigkeit, während er den jüdischen Gebetsschal um die Schultern trägt. Die Personen unter ihm erinnern an eine Beweinung Christi. Direkt hinter dem Gekreuzigten erscheinen mehrere Häupter, die zwischen zwei Brettern hervorblicken. Heinrich Sussmann wollte mit diesem Bretterbau wahrscheinlich auf die Transportzüge nach Auschwitz und in andere Konzentrationslager verweisen. Diese waren ebenso aus Holz gebaut und erinnerten mit ihren schmalen Fensterschlitzten an Viehwagen (Abb. 49).²³⁵

Das hinzugefügte Bibelzitat entstammt dem neutestamentarischen Evangelium nach Matthäus. Es ist den neun aufeinander folgenden „Seligpreisungen“ aus der Bergpredigt Jesu entnommen. Sie sind ausschließlich an Personengruppen gerichtet, die innerhalb der Gesellschaft benachteiligt und geächtet werden. Hierbei handelt es sich um die achte Seligpreisung und es werden die ungerecht Verfolgten angesprochen.²³⁶ Der gekreuzigte Christus in der Mitte des Bildes soll ebenso als ungerecht Verfolgter angesehen werden. Sussmann versuchte in der sehr kleinteiligen Zeichnung eine Vielzahl an Szenen der Verfolgung einzubringen, über den Transport ins Konzentrationslager bis hin zu Krankheit und Tod.

Blatt 8: *Darum was ihr in der Finsternis saget, das wird man im Licht hören; was ihr redet ins Ohr in den Kammern, das wird man auf den Dächern predigen. Lk 12,3.*

Dieses Bild (Abb. 50) zeigt wieder die Personen umgebende Balkenstruktur und den Stacheldrahtzaun. Auf der rechten Seite sind Juden bei bestimmten religiösen Praktiken zu sehen, wie das Lesen der Thora oder des Tanachs. Wieder tragen einige einen Judenhut, andere einen Gebetsschal und alle das Totenhemd.²³⁷ Zwischen den Balken tritt eine Menora mit brennenden Kerzen und Wurzeln am Fuß hervor.²³⁸ Vielleicht soll damit die starke Verbundenheit zum jüdischen Glauben ausgedrückt werden. In der Mitte erscheint übergroß

235 SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 156. Anna Sussmann beschreibt den Transportzug als Viehwaggon. Die Wagen wären ihr zufolge für „acht Pferde oder 16 Mann“ bestimmt gewesen, während sie und Heinrich Sussmann allerdings mit etwa 110 weiteren Personen in den Waggon gepfercht wurden. Die schmalen Fensterschlitzte wurden zusätzlich mit Brettern und Stacheldraht verbaut.

236 ZORN 2008, S. 2–10.

237 Siehe BÖHM 2014.

238 BÖHM 2014, S. 79–80. Eine Menora ist ein siebenarmiger Leuchter, dem Kandelaber aus dem zweiten Tempel Jerusalems – von den Römern 70 n. Chr. zerstört – nachempfunden.

das Haupt eines Mannes, der betrübt auf die Personen rechts im Bild blickt. Links neben ihm sind Personen mit einem hoffnungslosen Ausdruck dargestellt. Durch die dichte Federschraffur erscheint das Gesicht des Mannes vor allem an der Mundpartie sehr dunkel und trüb.

In der linken Bildhälfte scheint wieder ein Kopf zu schweben und in Rauch oder Nebelschwaden zu verschwinden. Die linke Seite zeigt das Leid der Gequälten, die Qual und die Folter, während rechts der starke jüdische Glaube zum Ausdruck kommt. Möglicherweise wollte Sussmann mit dieser Zeichnung die wichtige Rolle des jüdischen Glaubens für die Gefangenen verdeutlichen, der die Menschen aber nicht vor ihrem Leid bewahren konnte. Der Mann in der Mitte bildet gemeinsam mit dem vertikalen Balken die Trennwand zwischen der Wurzel des Glaubens und dem daraus resultierenden Leid. Links ist die Pein, rechts der Glaube zu erkennen. Die rechte Bildhälfte wirkt auch viel geordneter und systematischer als die linke Seite. Der Mann in der Mitte scheint wehmütig auf seine „alte Ordnung“ zurückzublicken, allerdings befindet er sich nun – abgegrenzt durch den Balken – in der linken Seite.

Das Bibelzitat aus dem Lukasevangelium stammt aus einer Rede Jesu gegen die Pharisäer und die Schriftgelehrten. Dabei richtet er die zitierten Worte an seine Jünger. Sie sollten sich davor hüten, ihre religiöse Gesinnung vor anderen „Heuchlern“ kundzutun.²³⁹ Möglicherweise könnte der Ausspruch als nachträgliche, verspätete Warnung an die aufgrund ihrer Religionszugehörigkeit verfolgten Opfer des Nationalsozialismus' verstanden werden. Gleichzeitig ist das Zitat aber auch als Mahnung an den Betrachter gerichtet, das Geschehene bekannt werden zu lassen, sodass sich eine derartige Ungerechtigkeit nicht mehr wiederholen kann.

Blatt 9: *Laß los, welche du mir Unrecht gebunden hast; laß ledig, welche du beschwerest; gib frei, welche du drängest; reiß weg allerlei Last; brich dem Hungrigen dein Brot, und die, so im Elend sind, führe ins Haus; so du einen nackten siehest, so kleide ihn, und entzeuch dich nicht von deinem Fleisch. Jes 58,6–7.*

Das Balkengerüst umgibt die Zeichnung (Abb. 51) ähnlich einem Bilderrahmen. Durch die sich teilweise überlappenden Schrägbalken wird der Eindruck eines Raums suggeriert. Die sich innerhalb der Konstruktion befindlichen Personen sind fast ausnahmslos in stehender

²³⁹ Lk 12,1–3.

Position gezeichnet. Bis auf eine Figur am unteren Rand durchbricht keine andere den Bretterbau. Durch die aufrechte Position könnte die Gruppe mit einer Infanterie verglichen werden, die allerdings nicht den Eindruck einer wehrhaften Konstellation hinterlässt. Heinrich Sussmann wollte die Auswirkungen des Kriegs vermutlich dadurch kritisieren, indem er ein „Heer“ der Opfer aller Altersgruppen, mit leeren Blicken und den schon bekannten jüdischen Kleidungsstücken zeichnete. Sie sind eingesperrt und haben den Kampf bereits verloren. Zwei Personen am unteren Bildrand versuchen vielleicht ihrem Schicksal zu entfliehen, indem sie die Balken durchbrechen; allerdings lässt ihr Gesichtsausdruck vermuten, dass es auch ihnen nicht gelingen würde. Die kleinteiligen Ausschnitte in der unteren Bildhälfte zeigen separierte Szenarien und Einzelschicksale. Die von der dominierenden Menschengruppe durch feine Linien abgegrenzten Bildfelder deuten auf die Intention des Künstlers hin, dadurch Erinnerungen an Personen und Szenarien aus dem Lager zu symbolisieren.

Das Bibelzitat stammt, wie Blatt 1 bis 6, aus dem Alten „jüdischen“ Testament, genauer aus dem Buch Jesaja. Es dient als Mahnung, schlechte Taten zu unterlassen und zugleich als Aufforderung, gesellschaftlich Benachteiligte zu unterstützen. Heinrich Sussmann wählte dieses Zitat, um auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen und den Betrachter zu mahnen, die Geschichte sich nicht wiederholen zu lassen. Statt anderen mit Ungerechtigkeit zu begegnen, solle Armut und Not gelindert werden.

Blatt 10: *Samuel aber sprach zum ganzen Hause Israel: So ihr euch mit ganzem Herzen bekehret zu dem Herrn, so thut von euch die fremden Götter und die Astharoth, und richtet euer Herz zu dem Herrn, und dienet ihm allein, so wird er euch erretten aus der Philister Hand. 1 Sam 7,3.*

Die Federzeichnung (Abb. 52) weist im Vordergrund ein Liniengewebe aus Stacheldraht auf. Unmittelbar dahinter ist zentral ein übergroßes Haupt eines Mannes mit starrem Gesichtsausdruck und dunkler Gesichtsbehaarung zu erkennen. Im Alten Testament schreibt das Buch Leviticus den Israeliten vor, sie sollten ihr Haar am Haupt nicht schneiden und den Bart stehen lassen. Dies ist vor allem als Ablehnung „heidnischer“ Haar- und Barttrachten zu verstehen. Orthodoxe Juden tragen daher meist lange Vollbärte und Schläfenlocken,²⁴⁰ womit Sussmann die jüdischen Männer innerhalb der Blätter auszeichnet. Im Hintergrund, zwischen den Balken, spielen sich leidvolle Szenen ab. Während die Köpfe im rechten oberen Bildrand

240 MAIER 2007, S. 194.

auch in dieser Zeichnung zu schweben scheinen, wird direkt daneben eine wohl tote Person von zwei weiteren Häftlingen gestützt. Aus den Augen der Personen links im Bild tropft eine Flüssigkeit. Ob es sich dabei um Blut oder Tränen handelt, bleibt wiederum ungeklärt. Der Betrachter soll sich nicht auf eine eindeutige Interpretation festlegen, sondern die Flüssigkeit als eine symbolische Vereinigung von Blut, Tränen oder auch Schweiß anerkennen, die auf die darunter befindliche Figurengruppe tropft. Die dargestellten Personen entstammen wieder allen Altersgruppen und weisen durch Gesichtsbehaarung, Kopfbedeckungen und Kleidung ihre Zugehörigkeit zum Judentum auf.²⁴¹ Die Balken bilden auch in dieser Federzeichnung eine räumliche Konstruktion, innerhalb derer sich einzelne Szenarien abspielen. Eine Gruppe am mittleren rechten Bildrand erinnert an sich versteckende Kinder, die allerdings nicht einem Spiel frönen, sondern von deren Körpern ausgehend wieder die dunkel gehaltene Flüssigkeit sickert. Sie erscheint wie ein Regenguss, der über die darunter positionierten, jüdischen Praktiken nachgehenden, Personen niedergeht.

Aus dem Bibelzitat, dem alttestamentarischen Buch Samuel entnommen, geht hervor, dass die Israeliten mit den Philistern, einem polytheistischen Volk, verfeindet waren und Letztere das jüdische Volk unterdrückten.²⁴² Heinrich Sussmann transportiert hierbei ein Ereignis der vorchristlichen Zeit in die Gegenwart, indem er das Leid des von den Philistern verfolgten jüdischen Volks hinter einem Stacheldrahtzaun aus dem Konzentrationslager des 20. Jahrhunderts überträgt. Das Zitat fordert die Israeliten auf, sich von fremden Göttern zu lösen und nur einem Herrn zu dienen. Die prägnante Darstellung der Gesichtsbehaarung des zentralen Mannes könnte auf diese biblische Aussage zurückgeführt werden. Der Bart sollte nach Leviticus nicht geschnitten werden, um sich von heidnischen Kulturen abzugrenzen.²⁴³ Heinrich Sussmann wies damit vermutlich auf die Stärke des jüdischen Glaubens, trotz Unterdrückung und Verfolgung, hin.

Blatt 11: *Wo du hingehst, da will ich auch hingehen; wo du bleibst, da bleibe ich auch. Dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott. Rut 1,16.*

Ähnlich wie bei Blatt 9 (Abb. 51) wird auch hier die gesamte Zeichnung (Abb. 53) von einem Balkengerüst gerahmt. Nur eine Frau am rechten Bildrand ist außerhalb der einengenden Konstruktion positioniert. Allerdings verweist sie durch ihr geneigtes Haupt und ihren

²⁴¹ Siehe MAIER 2007.

²⁴² GOLDMANN/GOLDMANN/WIMMER 1974², S. 41–43.

²⁴³ Lev (3 Mose) 19,27.

verzweifelten Gesichtsausdruck bereits auf das künftige Schicksal, dem auch sie nicht enttrinnen kann. Des Weiteren durchbricht ein Mann in der unteren Zone einen Balken bzw. überlappt diesen. Seine nach hinten gedrehten Arme, ähnlich einem in Handschellen gelegten Häftling, lassen ihn aber zum Gefangenen werden und betonen seine Handlungsunfähigkeit zusätzlich. Alle innerhalb des Bretterbaus stehenden Figuren, wieder mit Judenhut, Tallit und Totenhemd gekleidet, sind in dieser Zeichnung in einem ungefähr einheitlichen Maßstab mit ähnlichen Proportionen dargestellt. Allein eine Frau fällt aufgrund ihrer Größe, aber auch aufgrund ihres leidvollen, weniger leeren Gesichtsausdrucks auf. Sie neigt ihr Haupt, welches durch den Tallit geziert ist, zur Seite; die Haare fallen ihr ins Gesicht.

Das Bibelzitat entstammt wieder dem Alten Testament, allerdings aus weiblicher Hand, aus dem Buch Ruth. Dieses Buch ist Teil des jüdischen Tanachs und berichtet von einer jüdischen Familie, die aus Hungersnot von Bethlehem in Juda nach Moab emigrieren muss. Die Mutter namens Noomi verliert binnen kürzester Zeit ihren Ehemann und ihre beiden Söhne, die zuvor mit moabitischen Frauen, darunter Ruth, verheiratet wurden. Die verwitwete Ruth fordert ihre Schwiegermutter, ebenfalls Witwe, dazu auf, gemeinsam mit ihr nach Israel zurückzukehren, obwohl die junge Frau dort als Moabiterin Ablehnung begegnen würde.²⁴⁴ Das als Titel der Zeichnung beigefügte Bibelzitat ist ein Ausspruch Ruths an ihre Schwiegermutter. Die zentrale Frau in Heinrich Sussmanns Federzeichnung könnte mit Ruth assoziiert werden, der es allerdings nicht gelingen sollte, ihre „Mutter“ und ihr Volk zu beschützen. Sie versucht zwar, ihre Arme um die Personen zu breiten – einem Kind legt sie schützend ihre rechte Hand auf sein Haupt – aber ihr Gesichtsausdruck verrät, dass auch sie das Schicksal nicht wenden kann.

Blatt 12: *Ich sage euch aber, meinen Freunden: Fürchtet euch nicht vor denen, die den Leib töten, und darnach nichts mehr thun können. Lk 12,4.*

Das Balkengerüst zieht sich treppenartig durch das Bild (Abb. 54) und nimmt in seinen Leerräumen jeweils eine oder zwei Figuren auf. Wieder sind gläubige Juden mit dem Tanach zu sehen, hierbei in verschiedenen Schraffurstärken, sodass sie heller oder dunkler erscheinen. In der Mitte ist ein übergroßes Haupt eines Mannes mit leidendem Ausdruck gezeichnet, der auf die beiden Personen rechts im Bild blickt. Einer möglichen Interpretation zufolge könnte Heinrich Sussmann hier verschiedene Stationen eines jüdischen Mannes im

²⁴⁴ Rut 1,1–22.

Konzentrationslager festgehalten haben. Die Figur ganz links könnte besagter Mann beim Betreten des Lagers sein, da er vom Balkengerüst noch nicht gänzlich „eingefangen“ ist; nur seine Füße sind bereits in Berührung damit gekommen.

In der Szene rechts ist der Mann – immer noch mit Tallit, Totenhemd und Tanach ausgestattet – bereits völlig durch den Holzbau eingeschlossen. Gemeinsam mit einem zweiten Häftling geht er religiösen Praktiken nach. Die Gestalt im zweiten Feld auf der linken Seite erscheint zur Gänze eingesperrt zu sein. Die Balken engen ihn dermaßen ein, dass er kaum mehr aufrecht stehen kann. Vor seinem Körper bilden zwei weitere Bretter eine Barriere, die eine Flucht unmöglich werden lässt. Die dichte Schraffur, die die Person sehr dunkel erscheinen lässt, wurde von Heinrich Sussmann bewusst eingesetzt, um auf das nahende Schicksal des Mannes zu verweisen. Dennoch liest dieser nach wie vor aus dem Tanach und folgt seiner Religion. Das überdimensionierte Haupt wäre, der besagten These zufolge, wiederum derselbe Mann, der das Unheil kommen sieht und handlungsunfähig dabei zusieht.

Das Bibelzitat stammt aus dem Neuen Testament, aus dem Evangelium nach Lukas. Es handelt sich um die direkte Fortsetzung des Zitats von Blatt 8 (Abb. 50), worin sich Jesus an seine Jünger wendet und zum furchtlosen Bekennen des eigenen Glaubens mahnt.²⁴⁵ Das Zitat dient der Trostspende und Zuversicht der Opfer des Holocausts. Heinrich Sussmann wählte es, um auf die Gottesfürchtigkeit und den starken Glauben des jüdischen Volkes zu verweisen, was er durch den Mann, der sich in allen Lebenslagen seiner Konfession hingibt, auszudrücken weiß.

Blatt 13: *Selig sind die Sanftmütigen; denn sie werden das Erdreich besitzen. Mt 5,5.*

Dieses Blatt (Abb. 55) zeigt in der Mitte einen Bretterbau, der an ein Baumhaus erinnert. Die Bäume, auf denen es steht, sind wiederum ohne Ausnahme kahl dargestellt, wodurch sie der vorherigen Interpretation zufolge als Todesboten im Gegensatz zum Baum des Lebens in Erscheinung treten. In den zwei häuslichen Kammern sind jeweils drei Personen untergebracht, die zum einen aus dem Tanach lesen, zum anderen einem Gebet nachgehen. Der Bretterbau steht mitten in einem finsternen, leblosen Wald. In der Verästelung und in den Baumwipfeln sind Gesichter zu erkennen. Vermutlich stellen sie, wie schon in Blatt 2, Tote dar, die in Vergessenheit zu geraten drohen. Die nahezu schwebenden Gesichter blicken

²⁴⁵ Lk 12,4–12.

besorgt auf die Personen innerhalb der Bauten und wirken dabei, als wollten sie die Lebenden vor deren Schicksal warnen.

Das Bibelzitat stammt wie schon bei Blatt 7 aus den „Seligpreisungen“ Jesu, von denen im Evangelium nach Matthäus berichtet wird.²⁴⁶ Die hier als Titel angeführte dritte Seligpreisung dient als Aufforderung an den Betrachter, seinem Nächsten gnädig, gütig und milde zu begegnen.

Blatt 14: *Und die Briefe wurden gesandt durch die Läufer in alle Länder des Königs, zu vertilgen, zu erwürgen und umzubringen alle Juden, jung und alt, Kinder und Weiber, auf Einem Tag, nämlich auf den dreizehnten Tag des zwölften Monats, das ist der Monat Adar, und ihr Gut zu rauben. Est 3,13.*

Die Zeichnung (Abb. 56) erscheint auf den ersten Blick sehr dunkel, da Sussmann eine dichte Schraffur zum Einsatz bringt. Die Balkenstruktur ist nur an den Seiten dargestellt, wobei das Gerüst links im Bild, wie bei Blatt 7 (Abb. 48), an einen Transportzug (Abb. 49) erinnert,²⁴⁷ aus dem verängstigt einige Figuren, wahrscheinlich Kinder, blicken. Von den Balken tropft eine Flüssigkeit, in diesem Fall wohl Blut, das auf zwei Personen, die sich vor dem Bretterbau befinden, hinabsickert. Rechts im Bild ist eine treppenartige Balkenkonstruktion mit einzelnen Feldern zu erkennen. Die Personen in den einzelnen Bereichen heben nur ihre Köpfe hervor, als würden sie zwischen den Brettern liegen. Ein Mann mit einem sehr viel größeren Kopf wirkt, als stecke sein Haupt in einem Pranger und als wäre er bereits tot. Auf der Spitze der Konstruktion liegt ein Toter mit ausgestreckten Armen. Wohin sein Körper verläuft, ist nicht ersichtlich. Wahrscheinlich lehnt er sich an den Balken, während sein Arm und sein Kopf auf der auf der Waagrechte aufliegen.

Von der mittleren überdimensionierten Frau, die weint und ein Kind in den Armen hält, gehen unkontrollierte Federstriche aus, welche entweder Umhänge und Haare der Personen verbildlichen oder einen das komplette Bild umgebenden Stacheldrahtzaun symbolisieren. Genauer gesagt scheinen die Haare der Figuren in Stacheldraht überzugehen, um das sie umgebende Gefängnis noch stärker zu verdeutlichen. Die Frau in der Mitte erinnert an eine mittelalterliche „Schutzmantelmadonna“ (Abb. 57).²⁴⁸ Sie schafft es aber

²⁴⁶ ZORN 2008, S. 2.

²⁴⁷ SUSSMANN/SUSSMANN 1988, S. 156.

²⁴⁸ HARTMANN 1996, S. 1373. Das Bildthema der „Schutzmantelmadonna“ kam seit dem 13. Jahrhundert vor allem bei Dominikanern und Zisterziensern in Gebrauch. Dieser Marien-Typus tritt sowohl in der Malerei als auch in der Plastik auf. Die Madonna hält dabei ihren Mantel weit vom Körper weg und bietet so Platz für

nicht, den für die darunter befindlichen Menschen nötigen Schutz zu bieten. Eine Figur scheint sich an die Frau zu klammern, eine andere ist wohl bereits tot. Wieder andere neigen ihr Haupt angesichts ihrer beklemmenden Situation zu Boden.

Der Titel des Bildes, ein Bibelzitat aus dem alttestamentarischen Buch Esther, verweist, wie bei Blatt 10 (Abb. 52), auf eine vorchristliche Judenverfolgung, von der auch die jüdische Esther betroffen war. Diese wird mit dem persischen König Ahasveros verheiratet, ohne dass er von ihrer Herkunft und Abstammung weiß. Im persischen Reich bildeten Juden eine Minderheit und mussten aufgrund von Feindschaften nicht selten die eigene Identität verleugnen. Das Buch Esther berichtet davon, dass schließlich alle Juden im Reich denunziert und getötet werden sollten.²⁴⁹ Als Grund beschreibt die Schrift die Verschiedenheit des jüdischen Volks zu den Persern.²⁵⁰ Die Esthererzählung nimmt ein positives Ende; der jungen Frau gelingt es, den König und seinen obersten Berater gegeneinander auszuspielen, wodurch der Völkermord an den Juden unterbunden wurde.²⁵¹ Auffallend ist aber die Begründung der Tötung aller Juden, die sich bis hin zum Holocaust nicht veränderte. Heinrich Sussmann spannt den Bogen von einer Erzählung um 400 v. Chr.²⁵² in das 20. Jahrhundert, um sowohl durch das Zitat, als auch durch die Zeichnung darauf hinzuweisen, dass den Juden nach über 2000 Jahren nach wie vor selbes Leid zugefügt wird. Die zentrale Frau in der Zeichnung könnte vielleicht Esther sein, der es anders als im persischen Reich nicht gelingen konnte, ihr Volk vor Unheil zu bewahren. Sie erscheint zwar ähnlich einer Schutzmantelmadonna, doch ihre Tränen und das Flehen der unter ihr befindlichen Personen lässt erahnen, dass sie nicht als Retterin fungieren kann.

Blatt 15: *So fürchtet euch denn nicht vor ihnen. Es ist nichts verborgen, das nicht offenbar werde, und ist nichts heimlich, das man wissen werde. Mt 10,26.*

Das Bild (Abb. 58) weist wieder die bekannte Balkenstruktur auf, die die Baracken des Konzentrationslagers symbolisieren soll. Innerhalb der Balken sind einige Personen in unterschiedlichen Größen abgebildet, die durch den Raum völlig eingeengt werden. Im rechten unteren Bildfeld sind wahrscheinlich tote Menschen zu erkennen. Sie können mit

proportional meist kleiner dargestellte Personen. Die unter dem Umhang Schutz suchenden Menschen repräsentierten die unterschiedlichen mittelalterlichen und neuzeitlichen Stände.

249 WAHL 2009, S. 1–2.

250 Est 3,8. Das jüdische Volk würde sich von allen anderen Völkern absondern. Sie würden völlig eigenen Gesetzen gehorchen und die königlichen Vorschriften nicht befolgen. Daher müssten sie bestraft werden.

251 Est 7,1–10 und 8,1–17.

252 WAHL 2009, S. 26–27.

einem Leichenberg assoziiert werden. Oberhalb der Toten sind weitere Gesichter abgebildet, die den Betrachter mit weit aufgerissenen Augen direkt anblicken. Die linke Bildhälfte zeigt am unteren Rand wiederum mehrere Tote, während ein überdimensioniertes Haupt einen hoffnungslosen Blick gen Bildmitte richtet. An der äußeren linken Seite ist ein Gekreuzigter zu erkennen, aufgrund der Dornenkrone kann wieder vom Abbild Jesu Christi ausgegangen werden. Die weibliche Figur in der Mitte ist in dem ihr zugewiesenen Raum vollkommen eingeschlossen. Durch die dichte Schraffur erscheint sie sehr dunkel, nur ihr Gesicht und ihre Hand stechen bleich heraus. Nichts tritt aus dem Balkengerüst hervor, nur einige Federstriche, die an Rauch und Flammen erinnern, sind darüber hinaus zu erkennen. Vielleicht wollte Sussmann hier auf die Gaskammern und Krematorien verweisen, wofür auch der Leichenberg sprechen würde.

Das für diese Zeichnung erwählte Bibelzitat stammt aus dem neutestamentarischen Evangelium nach Matthäus. Jesus verkündet den zwölf Jüngern, welchen künftigen Verfolgungen sie als seine Nachfolger begegnen werden. Er rät ihnen, wenn nötig die Stadt zu verlassen, um sich selbst zu schützen. Am Ende verweist Jesus darauf, dass alle Furcht sinnlos sei, da die Verbrechen der Feinde nicht verborgen bleiben würden.²⁵³ Heinrich Sussmann wählte das Zitat passend zur Darstellung der Gaskammern und Krematorien, um die Verbrechen in den Konzentrationslagern aus der Verborgenheit hervortreten zu lassen. In den letzten Tagen der nationalsozialistischen Herrschaft versuchte die SS-Offizierschaft durch Sprengungen oder Demolierungen der Gaskammern und Krematorien sowie durch das Vernichten von Beweismitteln und belastenden Dokumenten ihre Unschuld zu suggerieren.²⁵⁴ Sussmann drückt mit der Zeichnung und dem Zitat aus, dass die Verbrechen des Holocausts dennoch an die Öffentlichkeit getreten sind. Gleichzeitig kann es als Mahnung verstanden werden, die Geschichte nicht zu vergessen und als Aufforderung, weiterhin über die Schrecken der Konzentrationslager zu berichten.

Blatt 16: *Und siehe, es sind Letzte, die werden die Ersten sein, und sind Erste, die werden die Letzten sein.* Lk 13,30.

Das Balkengerüst in der Zeichnung (Abb. 59) rahmt die Figuren fast vollständig ein, nur auf der rechten Bildseite treten zwei Personen aus der Konstruktion hervor und auch die überdimensionierte Frau in der Mitte ragt mit dem Kopf über den Balken hinaus. Die Frau in

²⁵³ Mt 10,16–26.

²⁵⁴ STEINBACHER 2004, S. 97–98.

der Mitte wirkt, ähnlich der „Esther“ auf Blatt 14 (Abb. 56), wie eine Schutzmantelmadonna (Abb. 57), die weint und ihre Tränen über die Personen darunter vergießt. Der Mantelschutz wird durch die Haare der Frau symbolisiert, die allerdings in hastige und chaotische Federstriche ausarten und die darunter befindlichen Personen eher zu bedrängen scheinen. Die Schutz suchenden Figuren weisen alle einen ähnlichen leeren Gesichtsausdruck auf. Es könnte sich bei ihnen, der Physiognomie zufolge, um Kinder handeln,²⁵⁵ während die viel größere Frau eine Mutter sein könnte. Kinder wurden in Auschwitz zum Teil sofort in die Gaskammer geschickt, da sie als arbeitsunfähig und unbrauchbar eingestuft wurden.²⁵⁶ Wie bereits berichtet, verloren auch Heinrich und Anna Sussmann ihr neugeborenes Kind im Konzentrationslager.²⁵⁷ Möglicherweise wurde der Künstler bei dieser Darstellung von seiner persönlichen Erfahrung mit beeinflusst.

Das Bibelzitat stammt auch hier wieder aus dem Neuen Testament, aus dem Evangelium nach Lukas. Jesus erzählt seinen Jüngern „von der engen und der verschlossenen Tür“, an der sie vergeblich anklopfen werden und ihnen der Zugang verwehrt bleiben wird, als Symbol für Zurückweisung und Ächtung. Als Gegenleistung verspricht er ihnen aber, dass die Letzten die Ersten sein werden²⁵⁸. In Zusammenhang mit dem Holocaust soll das Zitat als Hoffnungsbringer für Verfolgte, Ausgeschlossene und Verstoßene gelten.

Blatt 17: *Es soll einerlei Recht unter euch sein, dem Fremdling wie dem Einheimischen; denn ich bin der Herr, euer Gott. Lev (3 Mose) 24,22.*

Die Federzeichnung (Abb. 60) besteht aus mehreren verschiedenen Szenen, die getrennt voneinander von einzelnen Balkengerüsten umgeben sind. Der Bildaufbau dieses Blattes scheint im Vergleich zu den Vorangegangenen und ebenso zu den Folgenden am geordnetsten zu sein. Im oberen Teil sind Gesichter aneinandergereiht, die jeweils in einem eigenen Gehäuse eingefangen sind und somit wie gerahmte separate Bilder wirken. Es scheint, als wollte Sussmann dadurch Erinnerung an womöglich tote Personen symbolisieren, zumal im Alltag vor allem durch gerahmte Fotografien Erinnerung an bestimmte Menschen wach gehalten wird. Im unteren Teil sind berichtende Szenen aus dem Lager abgebildet: auf der linken Bildseite ist ein an den Armen gehängter Mann zu erkennen, wobei es sich hier um

255 Nur eine Figur rechts außen weist etwa die aus den Blättern bekannte Gesichtsbehaarung auf.

256 LANGBEIN 1988, S. 26 und STEINBACHER 2004, S. 50.

257 KUTSCHERA 1985, S. 6 und LANGBEIN 1988, S. 32.

258 Lk 13,22–30.

eine übliche Foltermethode der Nationalsozialisten handelte.²⁵⁹ Auch im Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ zeichnete Sussmann einen Ausschnitt dieser Folterung (Abb. 31).²⁶⁰ Im zentralen Bildraum sind entlang einer Linie tote Personen zu erkennen. Sie bluten auf die anderen Figuren hinab. Die Personen haben alle eine Glatze, vermutlich um darauf hinzuweisen, dass den Toten nach der Vergasung die Haare zur weiteren Verarbeitung abgenommen wurden.²⁶¹ Die Figuren reißen die Augen weit auf und blicken den Betrachter direkt an. Die Menschen darunter tragen wiederum die typischen jüdischen Merkmale: Tallit, Totenhemd und Tanach. Ein Mann versucht eine Gruppe, vermutlich Kinder, zu schützen. Der Mantelschutz wird durch das Totenhemd des Mannes symbolisiert, welches er um die Kinder breitet. Dadurch ergibt sich wieder der Antagonismus zwischen Tod und Leben, Unheil und Schutz, vereint in einer Person.

Das Bibelzitat für dieses Bild stammt aus dem dritten Buch Mose, aus dem Kapitel über „Strafen für Gotteslästerung, Totschlag und Gewalt“. Der Herr spricht zu Mose und klärt ihn über die Gesetze, Rechte und Strafen der Menschen auf. Alle, ob Fremder oder Bekannter, sollten denselben Gesetzen folgen und dieselben Rechte genießen.²⁶² Das Zitat gilt als Mahnung an den Betrachter, Menschenrechte nicht zu missachten und allen Mitbürgern nach denselben Gesetzen zu begegnen.

Blatt 18: *Denn es werden viele kommen unter meinem Namen und sagen: Ich bin Christus; und werden viele verführen. Ihr werdet hören Kriege und Geschrei von Kriegen; sehet zu, und erschreckt nicht. Das muß zum ersten alles geschehen; aber es ist noch nicht das Ende da. Denn es wird sich empören ein Volk über das andre und ein Königreich über das andre, und werden sein Pestilenz und teure Zeit und Erdbeben hin und wieder. Da wird sich allererst die Not anheben. Alsdann werden sie euch überantworten in Trübsal, und werden euch töten. Und ihr müsset gehasst werden um meines Namens willen von allen Völkern. Dann werden sich viele ärgern, und werden sich untereinander verraten, und werden sich untereinander hassen. Und es werden sich viel falsche Propheten erheben und werden viele verführen. Und dieweil die Ungerechtigkeit wird überhandnehmen, wird die Liebe in vielen erkalten. Wer aber beharrt bis ans Ende, der wird selig. Mt 24,5–13.*

259 DEMIREL u.a. (Red.) 2004.

260 SUSSMANN 1963, Blatt 10.

261 LANGBEIN 1988, S. 33 und NYISZLI 1979², S. 68.

262 Lev (3 Mose) 24,14–23.

Die Bretterwand in der Mitte der Zeichnung (Abb. 61) soll wieder die Assoziation mit einem Transportzug (Abb. 49) hervorrufen. Die darin befindlichen Personen blicken durch die engen Fensterschlitze entsetzt auf den Betrachter. Von den Brettern tropft wieder die in einigen Zeichnungen vorkommende schwarze Flüssigkeit. Hier handelt es sich wahrscheinlich um Blut. An die Bretterwand oder den Viehwaggon ist ein Mann genagelt, der durch die Dornenkrone auf Jesus Christus verweist. Seine Beine sind nicht zu erkennen, sie werden von einer Ansammlung von unterschiedlich großen Figuren verdeckt. Wahrscheinlich handelt es sich um Kinder, die sich Schutz suchend an eine Frau drücken. Hinter der Frau sind ein Mann und weitere sich versteckende Kinder zu sehen. Auch an den Seiten des Zuges sind weitere Personen in verschiedenen Größen positioniert. Die Figuren vor und neben dem Waggon scheinen diesen zu begleiten und blicken dabei alle verängstigt in dieselbe Richtung, als könnten sie das Konzentrationslager als Ziel des Zuges bereits erkennen.

Das Bibelzitat zur Zeichnung stammt aus dem Matthäus-Evangelium, genauer aus dem Kapitel „Der Anfang der Wehen“. Jesus betet am Ölberg und als seine Jünger näher treten, berichtet er ihnen von künftigen Ungerechtigkeiten und Unheil, denen sie begegnen werden. Er beschreibt deren Lebensweg der Ausgrenzung, des Hass und des Todes.²⁶³ Dieselben „Stationen“ durchlebten auch Juden im nationalsozialistischen Regime. Wurden sie zunächst verstoßen, vertrieben und schikaniert, war ihnen der Tod durch den Bau der Konzentrationslager sicher.²⁶⁴ Das Zitat umschreibt das Schicksal der jüdischen Bevölkerung im 20. Jahrhundert. Lediglich der letzte Satz, „*Wer aber beharrt bis ans Ende, der wird selig*“²⁶⁵, spricht den Opfern Mut zu und lässt den Betrachter auf eine weniger leidvolle Zukunft hoffen.

Blatt 19: *Meinet ihr, daß ich herkommen bin, Frieden zu bringen auf Erden? Ich sage: Nein, sondern Zwietracht. Denn von nun an werden fünf in Einem Hause uneins sein, drei wider zwei, und zwei wider drei. Es wird sein der Vater wider den Sohn und der Sohn wider den Vater; die Mutter wider die Tochter und die Tochter wider die Mutter; die Schwieger wider die Schnur (Schwiegertochter) und die Schnur wider die Schwieger. Lk 12,51–53.*

Dieses Blatt (Abb. 62) hebt sich stilistisch von den übrigen Zeichnungen ab: Sussmann scheint eine dunklere, dickflüssigere Tinte und womöglich eine stumpfere Feder verwendet zu

²⁶³ Mt 24,5–11.

²⁶⁴ LANGBEIN 1988, S. 39–40.

²⁶⁵ Mt 24,13.

haben. Vermutlich leerte sich das Tintenfass, was Sussmann dazu veranlasste, den dickeren Satz zu verwenden. Es sprechen aber keine Anzeichen dafür, dass sich die Zeichnung bewusst von den anderen unterscheiden soll. Der Aufbau des Blattes suggeriert eine Kulisse im Wald. An eine Bretterwand in der linken Bildhälfte sind drei Männer genagelt. Hier soll wohl weniger eine Assoziation mit Jesus Christus erreicht, sondern eher die überspitzt als Kreuzigung dargestellte nationalsozialistische Foltermethode des Baumhängens zum Ausdruck gebracht werden.²⁶⁶ Senkrechte Striche, die von den Toten ausgehen, könnten entweder Blut oder die Maßerung der Bretterwand symbolisieren. Sussmann wollte vielleicht beide Elemente vereinen, um auf die Verbindung zwischen der Bretterwand als Baracke im Konzentrationslager und dem Blut als Ausdruck des Leides und der Folter zu verweisen. Die Figuren darunter, auf die besagte vertikale Linien übergehen, scheinen um ihr Leben zu ringen, doch sowohl die sie umgebenden kahlen Bäume, als auch das vermeintliche auf sie tropfende Blut verrät den Ausgang des Kampfes.

In der Mitte des Blattes ist eine zweite Bretterwand zu sehen, auf deren oberen Abschnitt drei tote Männer liegen. Darunter sind in gestaffelter Form drei Personen zu erkennen, die gemeinsam mit dem überdimensionierten Haupt den Blick des Betrachters auf die berichtenden Szenarien lenken. Die rechte Bildhälfte wird von einer jüdischen Prozession dominiert. Die den Bildraum beinahe verlassende Menschengruppe widmet sich dem Gebet: ein Mann mit Judenhut liest aus dem Tanach, während ein anderer die Thora ehrwürdig gen Himmel hält.²⁶⁷ Der Bezug zum Konzentrationslager und der Verfolgung der Juden wird dadurch hergestellt, indem Sussmann die nach oben gehaltene Prozessionsfahne in einen nach hinten wehenden Leichnam übergehen lässt. Die Tatsache, dass bei jüdischen Prozessionen aufgrund des sehr streng gehaltenen Bilderverbots eigentlich keine Fahnen mit sich geführt werden,²⁶⁸ offenbart das Halten der „Totenflagge“ wiederum als Schikane und Entwertung der jüdischen Tradition.

Das Bibelzitat stammt aus dem neutestamentarischen Lukasevangelium, aus dem Abschnitt „Von Frieden und Zwietracht“.²⁶⁹ Es wird berichtet, wie sich die Lager und sogar Familien in Nachfolger und Verschmäher Jesu spalten werden. Waren die Zitate der

266 LOSSIN 2011, S. 210. Vor allem katholische Geistliche interpretierten die Folterung der, mit nach hinten verdrehten Armen, vollführten Hängung von Häftlingen (Abb. 31 und 31b) als Kreuzigung, insbesondere wenn sie im Freien an Bäumen vollstreckt wurde. Da Heinrich Sussmann sehr viel an jüdischer, aber auch christlicher Symbolik in die Zeichnungen integrierte, kann angenommen werden, dass auch er die „Kreuzigung“ hier als Darstellung der Foltermethode wählte.

267 Siehe BÖHM 2014.

268 ULRICH 2007, S. 2–12. Ulrich nennt Bibelzitate, auf die das Bilderverbot im Judentum zurückzuführen sei.

269 Lk 12,49–53.

Zeichnungen meist zuversichtlich und hoffnungsvoll gegenüber den nationalsozialistischen Opfern, erscheint diese Textstelle von rein negativer und resignierender Konnotation.

Blatt 20: *Niemand zündet ein Licht an, und setzt es an einen heimlichen Ort, auch nicht unter einen Scheffel, sondern auf den Leuchter, auf daß, wer hineingehet, das Licht sehe.*
Lk 11,33.

Die Zeichnung (Abb. 63) wirkt auf den ersten Blick, als wäre sie in Bewegung, bedingt durch die unkontrollierten, verworrenen Federstriche. Diese gehen von dem aus dem Bild blickenden Mann links aus und sollen wahrscheinlich dessen Haare nachbilden. Zugleich erscheinen die Striche als Wind, der an den Kräften der weiteren Personen zehrt. Eine Figur in der Mitte ist bereits zu Boden gegangen, die anderen legen ihre Totenhemden und den Tallit eng um ihren Körper und beten dabei. Im Hintergrund sind wiederum gekreuzigte Personen zu sehen, die an kahle Baumstämme genagelt wurden. An einen weiteren kahlen, als Todessymbol interpretierten Baum lehnt ein jüdischer Mann mit Bart und Tallit und blickt auf eine darunter befindliche, bewurzelte Menora. Die Wurzeln der Menora sind unmittelbar neben den Wurzeln des kahlen Baumes gezeichnet. Während der jüdische Kerzenständer Glaube, Leben und Stärke symbolisieren soll, verkörpert der Baum Kargheit, Kälte und Tod.²⁷⁰ Wieder spielt Sussmann innerhalb der Symbolik der Zeichnung mit den Gegensätzen Leben und Tod, Hoffnung und Unheil, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit. Die rechte Bildseite wird von einem Balkengerüst dominiert, das zwei jüdische Männer mit Judenhut und Thora und drei weitere, aus dem Bildraum blickende Figuren, gefangen nimmt. In dieser Zeichnung nimmt Heinrich Sussmann einige Elemente aus vorherigen Blättern auf: das übergroße Haupt auf der linken Seite erinnert an den Kopf aus Blatt 4 und damit an den „*Ecce Homo*“ Antonello da Messinas (Abb. 45),²⁷¹ während die gewurzelte Menora als Sinnbild für den starken, gefestigten jüdischen Glauben bereits in Blatt 8 (Abb. 50) bezeichnend war.²⁷²

Wie schon die Zeichnung zuvor, trägt auch dieses Blatt als Titel ein Bibelzitat aus dem Evangelium nach Lukas. Im Gegensatz dazu erscheint dieses Zitat aber Hoffnung bringend und Unheil verdrängend. Der Leuchter, die Menora, die mit brennenden Kerzen bestückt

270 NOVOTNY 1970, S. 39.

271 SUSSMANN 1967, Blatt 4 und KAT. AUSST. GALLERIA NAZIONALE DI PALAZZO SPINOLA 2000, S. 7 und 22.

272 SUSSMANN 1967, Blatt 8.

wird, bringt Licht in die Dunkelheit, für alle sichtbar und zugänglich. Das Licht erscheint als Symbol für Vertrauen, Zuversicht, Hoffnung und Neuanfang. Das Zitat kann auch als Abschluss mit der Vergangenheit angesehen werden, während die Zeichnung sie aber nicht in Vergessenheit geraten lässt.

Blatt 21: *Und sie war von Herzen betrübt, und betete zum Herrn, und weinte sehr. Und gelobte ein Gelübde und sprach: Herr Zebaoth, wirst du deiner Magd Elend ansehen, und an mich gedenken, und deine Magd nicht vergessen, und wirst deiner Magd einen Sohn geben, so will ich ihn dem Herrn geben sein Leben lang, und soll kein Schermesser auf sein Haupt kommen. Da meinte Eli, sie wäre trunken und sprach zu ihr: Wie lange willst du trunken sein? Laß den Wein von dir kommen, den du bei dir hast. Hanna aber antwortete und sprach: Nein, mein Herr, ich bin ein betrübtes Weib. Wein und stark Getränke hab ich nicht getrunken, sondern habe mein Herz vor dem Herrn ausgeschüttet.*
1 Sam 1,10–15.

Blatt 21 (Abb. 64) zeigt zentral eine Frau mit einem Kind, von denen ausgehend die bekannte dunkle Flüssigkeit zu Boden tropft. Nur wenige weitere Gestalten sind an den Seiten zu erkennen, eine davon mit einem Kreuz auf den Rücken geladen, als Symbol der Last und Unterdrückung, anders als das christliche Kreuz, das als Symbol für die Überwindung des Todes gilt.²⁷³ Das bisher in nahezu allen vorangegangenen Federzeichnungen vorkommende Balkengerüst fehlt hier, vermutlich wollte Sussmann durch keine weiteren Details von der mittigen Szene ablenken. Zurückblickend auf das persönliche Schicksal des Künstlers und das seiner Frau scheint die Interpretation naheliegend, dass der Verlust des gemeinsamen Kindes eine erhebliche Rolle für diese Zeichnung spielte.²⁷⁴ Das gezeichnete Kind senkt kraftlos das Haupt, vielleicht ist es bereits gestorben, während die Mutter den Kopf verzweifelt nach hinten wirft. Die Dreieckskomposition, bedingt durch den Kopf und die Haare der Mutter, die in die übrigen Figuren überleiten, erinnert an einen Berg oder einen Felsen. Der Frau war es aber nicht gelungen, dem Kind Fels zu sein und es zu beschützen.

Das Bibelzitat aus dem alttestamentarischen Ersten Buch Samuel festigt die Interpretation, der Künstler wollte durch die Zeichnung das eigene Unglück aufarbeiten. Es handelt sich um die Erzählung einer kinderlosen Magd namens Hanna, die aufgrund ihrer

²⁷³ DE CHAPEAUROUGE 2001⁴, S. 19.

²⁷⁴ KUTSCHERA 1985, S. 6 und LANGBEIN 1988, S. 32. In Kapitel 3 dieser Arbeit wird von der Geburt des Sohnes und seiner Tötung durch Josef Mengele berichtet.

Unfruchtbarkeit von der zweiten Ehefrau ihres Gatten verschmäht wird. Sie weint und betet zum Herrn, er möge ihr einen Sohn schenken. Kurz darauf wird sie schwanger und gebärt einen Sohn, den sie Samuel nennt. Da sie dem Herrn versprochen hat, ihm ihren Sohn aus Dankbarkeit zu überlassen, wächst Samuel bei Eli auf und wird als dessen Sohn erzogen.²⁷⁵ Die biblische Geschichte lässt sich auf das persönliche Schicksal des Ehepaars Sussmann übertragen. Die Ehefrau Heinrich Sussmanns, Anna, kann dabei mit der in der Zeichnung auftretenden Magd Hanna assoziiert werden; selbst der Name deutet darauf hin. Sie gebar einen Sohn in Auschwitz, der, dem Familiengrab am Zentralfriedhof in Wien (Abb. 65) zufolge, posthum mit dem Namen Samuel benannt wurde,²⁷⁶ wiederum eine Parallele zur alttestamentarischen Geschichte. Wahrscheinlich stellte Heinrich Sussmann in dieser Zeichnung seine Frau Anna mit dem zu früh geborenen und verstorbenen gemeinsamen Sohn Samuel dar. Die Balken und Stacheldrähte sparte er bewusst aus, da es hier um die reine Verarbeitung seines persönlichen Verlustes ging; die Zeichnung gilt nicht als Mahnung an den Betrachter, was zusätzliche Requisiten fördern würde, sondern dient der intimen und privaten Aufarbeitung der Geschehnisse in Auschwitz. Aus welchem Grund sich der Künstler dafür entschied, die Zeichnung in den Zyklus zu integrieren und gerade an die 21. Position zu stellen, bleibt ungeklärt.

Blatt 22: *Hütet euch aber vor den Menschen; denn sie werden euch überantworten vor ihre Rathäuser, und werden euch geißeln in ihren Schulen. Und man wird euch vor Fürsten und Könige führen um meinetwillen, zum Zeugnis über sie und über die Heiden.*
Mt 10,17–18.

Die Zeichnung (Abb. 66) besticht, wie schon Blatt 20 (Abb. 63), mit dem Eindruck von Bewegung und Dynamik. Bedingt durch die beiden nach links „treibenden“ Köpfe – der vorherigen Interpretation nach wieder eine Assoziation mit in den Rauch der Krematorien aufsteigenden Toten – wirkt es, als würde die gesamte Federzeichnung nach links kippen. Dies wird zusätzlich durch verworrene und hektische Federstriche betont, die, wie bei Blatt 20, an Wind erinnern lassen. Ein Durcheinander von Figuren belebt das Bild zusätzlich. Es handelt sich wiederholt um Personen aller Altersgruppen und unterschiedlicher Größen. Eine Figur in der Mitte der Zeichnung wurde jeweils mit einem Arm an einen kahlen Baum

²⁷⁵ 1 Sam, 1,1–28.

²⁷⁶ KUTSCHERA 1985, S. 6 und LANGBEIN 1988, S. 32. Das Grab der Familie Sussmann befindet sich bei den jüdischen Ehrengräbern, Zentralfriedhof Wien, Tor 5.

genagelt. Von ihr ausgehend tropft Blut auf den Boden und auf die als Juden kenntlich gemachten Personen hinab. Eine weitere Parallele, die sich zu Blatt 20 ziehen lässt, ist das Brettergerüst, das nur auf der rechten Seite zum Vorschein tritt und in Zusammenspiel mit den Bäumen wirkt, als wäre es in einem Wald erbaut.

Das Bibelzitat entstammt dem Neuen Testament, dem Kapitel „Aufforderung zu furchtlosem Bekenntnis“ aus dem Evangelium nach Matthäus.²⁷⁷ Bereits das titelgebende Zitat von Blatt 15 (Abb. 58) war diesem Kapitel zuzurechnen. Während bei der vorangegangenen Zeichnung aber die Furchtlosigkeit der Verfolgten und die Schwäche der Verbrecher betont wird, wirken die Worte zu diesem Blatt resignierend und verzweifelt. Das vorgezeichnete Schicksal könne nicht umgangen werden, alles was bleibe, sei sich selbst vor den Verbrechern zu hüten.

Blatt 23: *Ich bin der gute Hirte. Der gute Hirte lässet sein Leben für die Schafe. Der Mietling aber, der nicht Hirte ist, des die Schafe nicht eigen sind, siehet den Wolf kommen, und verlässet die Schafe und fleucht; und der Wolf erhaschet und zerstreuet die Schafe. Der Mietling aber fleucht; denn er ist ein Mietling und achtet der Schafe nicht. Ich bin der gute Hirte, und erkenne die Meinen, und bin bekannt den Meinen, wie mich mein Vater kennet, und Ich kenne den Vater. Und ich lasse mein Leben für die Schafe. Und ich habe noch andere Schafe, die sind nicht aus diesem Stalle; und dieselben muß ich herführen, und sie werden meine Stimme hören, und wird Eine Herde und Ein Hirte werden. Darum liebet mich mein Vater, daß Ich mein Leben lasse, auf daß ich's wieder nehme. Niemand nimmt es von mir, sondern Ich lasse es von mir selber. Ich habe es Macht zu lassen, und habe es Macht wieder zu nehmen. Solch Gebot habe ich empfangen von meinem Vater. Joh 10,12–18.*

Das Blatt (Abb. 67) zeigt einen dicht bewachsenen Wald mit kahlen Bäumen. Innerhalb der Verästelung und dem Gestrüpp lassen sich Gesichter ausmachen, die direkt auf den Betrachter blicken. Sie tragen keine jüdischen Attribute mehr, lediglich die strähnenartigen Striche der Figur rechts könnten die Reste eines Tallits andeuten. Die Personen haben weder Haare, noch einen Körper, alles was ihnen geblieben ist, sind Augen, Nase und Mund. Die Zeichnung erinnert an Blatt 2 (Abb. 42) und weist wohl eine sehr ähnliche Aussage auf: bei den dargestellten Gesichtern handelt es sich dieser Interpretation zufolge um Tote, die in

²⁷⁷ Mt 10,16–39.

Vergessenheit zu geraten drohen. Nur mehr in kargen Formen sind sie innerhalb der Bäume zu erkennen. Sie verschwinden allmählich im Gestrüpp der kahlen, den Tod symbolisierenden Bäume.

Das dazugehörige Zitat aus dem Neuen Testament entstammt dem Evangelium nach Johannes. Im Gegensatz zu einem gewöhnlichen Tagelöhner verlässt der Gute Hirte seine Schafe nicht, er steht ihnen bei, selbst wenn er das eigene Leben dabei lassen muss. Das Bibelzitat dient der Vergewisserung und Zuversicht, dass Gott seine Schafe nicht im Stich lässt, sowie die Opfer des Nationalsozialismus' nicht vergessen werden sollen. Dafür sind nicht zuletzt der Betrachter und der Künstler, der auf die Geschehnisse aufmerksam macht, verantwortlich.

Blatt 24: *Jesus aber antwortete ihm: Das vornehmste Gebot vor allen Geboten ist das: „Höre, Israel, der Herr, unser Gott, ist ein einziger Gott; und du sollst Gott, deinen Herrn, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von ganzem Gemüte und von allen deinen Kräften.“ Das ist das vornehmste Gebot. Und das andre ist ihm gleich: „Du sollst deinen Nächsten lieben als dich selbst.“ Es ist kein ander größer Gebot denn diese. Mk 12,29–31.*

Die Zeichnung (Abb. 68) zeigt mittig einen Mann, der gänzlich von Federstrichen überlappt wird. Wahrscheinlich sind es seine eigenen Haare, die nach unten hin in Stacheldraht übergehen. Der Mann trägt als Kopfschmuck den zuvor beschriebenen Tefillin mit der Gebetskapsel auf der Stirn.²⁷⁸ Er hält seine Augen geschlossen, ob er schläft, nachdenkt oder bereits tot ist, erfährt der Betrachter nicht. An seiner linken Seite wurden zwei Männer gekreuzigt. Beide scheinen eine Dornenkrone zu tragen, wodurch eine zweifache Darstellung Christi vermutet werden könnte. Die rechte Seite wird dominiert von einer Gruppe jüdischer Personen, die mit Totenhemden und Tallit als solche gekennzeichnet sind. Über ihnen schwebt eine Gestalt, die kaum mehr als Mensch zu identifizieren ist. Was es mit ihr auf sich hat, lässt sich nur schwer erklären; es könnte sich auch hier um einen in den Flammen des Krematoriums aufgehenden Toten handeln, der sich in der Zeichnung aufzulösen droht. Gleichzeitig könnte es sich aber auch um eine Fratze als Symbol des Todes handeln, die das Schicksal der darunter befindlichen Gruppe verrät.

Das Zitat entstammt dem neutestamentarischen Evangelium nach Markus. In betreffendem Kapitel berichtet Jesus über das oberste Gebot und erklärt hierbei, den Nächsten

²⁷⁸ BÖHM 2014, S. 126–127.

zu lieben wie sich selbst.²⁷⁹ Gegen Ende des Zyklus' fordert Sussmann den Betrachter dazu auf, derartiges Unheil künftig zu verhindern. Mit der Zeichnung will er abschrecken und vor der Ideologie des Nationalsozialismus' warnen.

Blatt 25: *Um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach: Eli, Eli, lama asabthani? Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Mt 27,46.*

Das letzte Blatt des Zyklus' (Abb. 69) zeigt wieder einen Wald mit kahlen Bäumen und dichtem Gestrüpp, der an die Blätter 2 (Abb. 42), 13 (Abb. 55) und 23 (Abb. 67) erinnern lässt.²⁸⁰ Die spitz zulaufende Verästelung mutet sehr bedrohlich und verletzend an. Innerhalb der hastig ausgeführten Federstriche treten nur noch schemenhaft Gesichter hervor. In der rechten unteren Bildecke ist ein Haupt in den Wurzeln des Baumes zu sehen, während ein zweites zwischen dem rechten und dem mittigen Baum hervorsteht und ein drittes Gesicht am unteren linken Bildrand erkennbar wird. Bei genauerer Betrachtung fallen zwei überdimensionierte Hände auf, die zwei der Köpfe vollständig einzunehmen scheinen. Ob es sich hier um eine symbolische Darstellung von Bedrohung und Gewalt oder aber gegenteilig, einer religiösen Interpretation entsprechend, um die Darstellung von Schutz und Geborgenheit durch die Hand Gottes handelt, bleibt ungewiss. Die kaum sichtbare Zeichnung der Gestalten könnte auf das endgültige Verschwinden der Personen in der Todesmaschinerie der Nationalsozialisten hinweisen. Durch das schrittweise Reduzieren der menschlichen Formen könnte das Blatt als Fortsetzung zu den erwähnten Blättern 2, 13 und 23 verstanden werden.²⁸¹ Die kahlen Bäume als Todessymbole lassen die Figuren verschwinden, in Vergessenheit geraten, während die Hände, interpretiert als Schutzboten, sie davor zu bewahren versuchen.

Das Bibelzitat lässt einmal mehr die Figur des gekreuzigten Jesus Christus auftreten. Es entstammt dem neutestamentarischen Evangelium des Matthäus' aus dem Kapitel „Jesu Kreuzigung und Tod“ und es handelt sich um die letzten Worte Jesu vor seinem Tod.²⁸² Der Ausruf „*Mein Gott, warum hast du mich verlassen?*“²⁸³ erscheint resignierend und aller Zuversicht auf ein günstiges Ende beraubt. An dieser Stelle wird nichts über die bevorstehende Auferstehung berichtet, durch die der Tod Jesu für Christen sinnvoll erscheint. Es geht nur um einen zu Unrecht verfolgten Mann, der einen letzten verzweifelte und nach

279 Mk 12,28–34.

280 SUSSMANN 1967, Blatt 2, 13 und 23.

281 Ebd.

282 Mt 27,45–56.

283 Ebd. 27,46.

dem Warum fragenden Ausruf zu Gott tätig. Das Herabheben Jesu Christi von einer göttlichen Figur zu einer rein menschlichen, leidenden und verfolgten Person, den Juden im Holocaust gleich, soll auch durch das Einbringen des Gekreuzigten in den Zeichnungen zum Ausdruck gebracht werden.

5.4. Die Figur des Gekreuzigten innerhalb der Zeichnungen

In mehreren Federzeichnungen ist die Figur Jesu Christi als Gekreuzigter zu erkennen. Entweder erscheint er an einen Baum genagelt, an einen das Konzentrationslager und die Transportzüge symbolisierenden Bretterverbau oder aber in mehrfacher Ausführung innerhalb einer Zeichnung der christlichen Ikonografie entsprechend am Kreuz. Das titelgebende Bibelzitat der letzten Federzeichnung verweist zudem auf die Kreuzigung durch die letzten Worte Jesu aus dem Matthäus-Evangelium.²⁸⁴ Gerhard Langer schreibt in seinem Artikel „*Jesus aus jüdischer Sicht*“ über Diskussionen innerhalb des Judentums, die Person Jesu betreffend, die bereits im Mittelalter und der frühen Neuzeit entbrannt waren. Die mittelalterliche und neuzeitliche Polemik ging auf der einen Seite davon aus, Christus sei ein Heuchler gewesen, der sich mit einem falschen Messiasanspruch hervorheben wollte. Die andere Seite aber, wobei Langer hierbei Aussagen von Rabbinern aus verschiedenen Jahrhunderten anführt, geht davon aus, Jesus wollte keinen Anspruch an Göttlichkeit erheben und sein primäres Ziel sei stattdessen nur die Wahrung der Thora gewesen. Jesus wurde von dieser Partei als der Thora treu und frei von übernatürlichen Ansprüchen angesehen. Erst das sich neu entwickelte Christentum hätte ihm falsche Göttlichkeit zugewiesen.²⁸⁵

Die positive Darstellung Jesu Christi als reformatorischer jüdischer Prophet zog sich durch das 20. Jahrhundert, etwa innerhalb der theologisch-philosophischen Darlegungen der Schriftsteller Constantin Brunner und Emil Ludwig. Innerhalb der jiddischsprachigen und hebräischen Literatur versuchten sich mehrere Autoren zwar dezidiert vom Christentum abzugrenzen, die Figur Jesu allerdings in das Judentum zu übertragen. Auffallend ist, dass die Christus-Figur auch in die Kunst des ausgehenden 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts Eingang fand. Gerhard Langer nennt hierbei u.a. Marc Chagall (1887–1985), Maurycy Gottlieb (1856–1879) und Reuven Rubin (1897–1974).²⁸⁶ Der polnisch-jüdische Maler Maurycy Gottlieb stellte Jesus als Rabbi mit Schläfenlocken und jüdischem Gebetsschal dar,

284 SUSSMANN 1967, S. 66.

285 LANGER 2014.

286 Ebd.

was durchaus zu Aufsehen und Kritik bei den Betrachtern führte (Abb. 70).²⁸⁷ Reuven Rubin, ein rumänisch-jüdischer Maler, stellte Jesus an der Seite eines rumänischen Priesters dar (Abb. 71), der sich im frühen 20. Jahrhundert gegen den Antisemitismus in Rumänien aussprach. Jesus legt dem Priester Gala Galaction seine Hand mit dem Wundmahl auf den Schoß. Das „Israel Museum“ in Jerusalem geht davon aus, dass mit dieser Geste eine Entschuldigung im Namen Jesu an das jüdische Volk für die jahrtausendelange Unterdrückung der Juden durch Christen zum Ausdruck gebracht werden soll.²⁸⁸

Robin Cembalest nimmt an, dass es in diesen frühen jüdischen Jesus-Darstellungen vor allem darum ging, den Christen aufzuzeigen, dass Jesus eigentlich ein einflussreicher jüdischer Prophet war. Sich aufbauende antisemitische Tendenzen in ganz Europa sollten gemindert werden, indem den Christen vermittelt wurde, sie würden hierbei auch ihren eigenen Glauben angreifen. Während und nach dem Holocaust – und das betrifft nun insbesondere die Zeichnungen Heinrich Sussmanns – wurde die Figur Jesu wieder vermehrt in die jüdische Kunst integriert. Nun wurde er aber kaum mehr als Prediger, sondern vielmehr als Gekreuzigter gezeigt. Die betreffenden jüdischen Künstler versuchten, Jesus als Leidenden sinnbildlich für alle Opfer des Holocausts darzustellen. Es ging nicht mehr darum, Christus als bedeutend oder unbedeutend für das Judentum anzusehen, sondern darum, ihn als symbolische Verkörperung für die Geschwächten, Gepeinigten und Unterdrückten zu zeigen.²⁸⁹

Ein jüdischer Künstler, der den gekreuzigten Jesus in mehreren Bildern zum Zentrum werden ließ, ist Marc Chagall. Jesus wird bei Chagall als praktizierender Jude gezeigt und dient somit als Symbol für alle gemarterten Juden, so Rich Robinson.²⁹⁰ Laut Adolf Frohner soll Chagall für Heinrich Sussmann bereits bei seiner Arbeit an den Ölbildern aus der Serie *„Erinnerungen an die 100 Tore“* (Abb. 1–3) Vorbild gewesen sein,²⁹¹ weshalb der Vergleich mit dem russischen Künstler hier treffend erscheint. Auch der russische Maler integrierte in seinem Werk Motive aus jüdisch-orthodoxen Wohnvierteln (Abb. 72).²⁹² Heinrich Sussmann waren diese Bilder gewiss bekannt. Es liegt nahe, dass sich Sussmann daher auch für die Wahl weiterer Motive und Symbolik in der Darstellung des Judentums an Chagall orientierte. Marc Chagall malte bereits vor 1920 Gemälde mit dem Gekreuzigten, eingewickelt in den jüdischen

287 WEEMS 1999.

288 ANONYM 1995.

289 CEMBALEST 2010.

290 ROBINSON 2014.

291 Siehe DÖW 21349/043 1964 und FROHNER 1964, S. 6.

292 PERRY-LEHMANN 2010, S. 19.

Gebetsschal, als Reaktion auf den zunehmenden Antisemitismus (Abb. 73). Den Christen sollte vermittelt werden, dass ihre Verbrechen am jüdischen Volk gleichzeitig Vergehen an Jesus Christus und ihrer eigenen Religion seien.²⁹³ In den Malereien aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs symbolisieren die gekreuzigten Christus-Figuren Chagalls das Martyrium, welches die jüdische Bevölkerung in Europa durchleiden musste.²⁹⁴ Beispiele hierfür sind die „*Weißer Kreuzigung*“ von 1938 (Abb. 74) und die „*Gelbe Kreuzigung*“ von 1943 (Abb. 75). In beiden Gemälden ist Jesus zentral im Bild am Kreuz zu erkennen. Von christlichen Kreuzigungsbildern unterscheiden sie sich insofern, als Christus mit einem jüdischen Gebetsschal bekleidet ist. In der „*Weißer Kreuzigung*“ brennt zudem eine Menora zu seinen Füßen. In der „*Gelben Kreuzigung*“ trägt Jesus ebenso die, schon aus den Zeichnungen Sussmanns bekannten, Gebetsriemen an Arm und Kopf, um dezidiert auf seine jüdische Herkunft zu verweisen.

Der Biograf Chagalls, Franz Meyer, schreibt diesen jüdischen Christus-Figuren ein völlig anderes Verhältnis zur Religion zu, als dies in christlichen Bildern der Fall wäre. In der christlichen Ikonografie sammle sich das Leid in der Gestalt des Gekreuzigten, damit er es durch sein Opfer überwinden könne. Bei den Kreuzesdarstellungen jüdischer Künstler diene der Gekreuzigte zwar weiterhin als Symbol des Leides, allerdings werde dies nicht durch Christi Tod beseitigt, sondern bleibe bestehen und sei allgegenwärtig.²⁹⁵ Die „*Weißer Kreuzigung*“ (Abb. 74) Chagalls betrachtend lassen sich rund um den gekreuzigten Christus schreckliche Szenarien erkennen: Häuser brennen, Soldaten stürmen ins Bild, die Personen oberhalb des Kreuzes scheinen bereits gestorben zu sein und am unteren Bildrand kann die Flucht mehrerer Juden mitverfolgt werden. Jesus am Kreuz erscheint mitten im Grauen des Kriegs. Alles Leid und alles Mitleid sammeln sich in seiner Figur, er kann die Schrecken aber nicht abwenden. Auf ähnliche Art und Weise erscheinen auch die Kreuzigungsszenen bei Heinrich Sussmann. Teilweise zentral, teilweise am Rand, sammelt sich im Gekreuzigten das Leid und das Elend, die der Holocaust für die Juden mit sich brachte.

Marc Chagall geht schließlich noch einen Schritt weiter als Sussmann und identifizierte sich selbst mit dem gekreuzigten Christus, indem er etwa im Werk „*Kreuzabnahme*“ von 1941 (Abb. 76) das INRI am Kreuz durch seinen Namen ersetzt. Der Jude Jesus Christus erscheint stellvertretend für das Leid aller Juden, aber in diesem Bild auch ganz speziell für das persönliche Leid des Künstlers, der vor der nationalsozialistischen

293 PERRY-LEHMANN 2010, S. 26.

294 BOHM-DUCHEN 1998, S. 245.

295 ROBINSON 2014.

Herrschaft geflohen und in die USA emigriert war.²⁹⁶ Durch die Darstellung Jesu Christi am Kreuz verbindet Chagall zwei Kulturen, zwei Religionen miteinander, so Jean-Michel Foray. Der Tod und die Passion Jesu würde sowohl Christentum als auch Judentum betreffen, sodass hier von einem die Konventionen vereinenden Symbol gesprochen werden kann.²⁹⁷ Diese Zusammenführung zweier Weltanschauungen war auch Heinrich Sussmann ein Anliegen, indem er christliche Elemente in die Zeichnungen zur Verfolgung des jüdischen Volkes integrierte.

296 BOHM-DUCHEN 1998, S. 241–242.

297 FORAY 2004, S. 16.

6. UNTERSCHIEDLICHE STILISTISCHE MODI IM GESAMTWERK HEINRICH SUSSMANN'S

Durch die Gesamt- und Einzelanalysen der Grattagen und Zeichnungen aus den Holocaust-Zyklen Heinrich Sussmanns konnten erste stilistische Modi des ukrainisch-österreichischen Künstlers ausgemacht werden. Trotz sehr unterschiedlicher Arbeitstechniken lassen sich einige Gemeinsamkeiten in den Stilen der Zyklen finden. Hängt dies vielleicht mit dem Inhalt der Bildbände zusammen oder lassen sich ähnliche Ausdrucksformen auch in anderen Werken des Künstlers ausmachen? Um hier zu einem Ergebnis und einer Beantwortung der Forschungsfrage zu gelangen, werden in der Folge zum einen Sussmanns Werke zu Auschwitz und dem Holocaust untereinander und zum anderen mit Arbeiten zu anderen Bildinhalten fern der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus verglichen.

6.1 Verschiedene Stile in den Werken zu Auschwitz und zum Holocaust

Um direkt an die vorangegangenen Kapitel anschließen zu können, sollen zunächst die beiden Bildbände *„Ich erinnere mich wieder an Auschwitz“* und *„Ecce Homo“* einander gegenüber gestellt werden. Fritz Novotny schrieb 1970 im Artikel *„Zum Werk von Heinrich Sussmann“* über den Zyklus *„Ecce Homo“* und distanzierte ihn von dem früheren Bildwerk des Künstlers; die Federzeichnungen von 1966 seien, im Gegensatz zu den Grattagen aus den frühen 1960er Jahren, von einem Bericht über Auschwitz weit entfernt.²⁹⁸ Vielmehr handle es sich bei *„Ecce Homo“* um eine *„sehr persönliche Vision“*²⁹⁹ Sussmanns, die zwar mit Requisiten aus dem Konzentrationslager aufwarte, aber dennoch vor allem durch die dahinter stehende Symbolik charakterisiert werden könnte. Der zweite Zyklus solle nicht dokumentieren, berichten und erzählen, sondern dient vorwiegend der Gefühlsbildung und Empathie-Empfindung des Betrachters.³⁰⁰ Dies wird durch den Titel, die Bibelzitate, die tragische Figur des Gekreuzigten und die Blicke der gezeichneten Opfer direkt auf den Betrachter zusätzlich gefördert.

Die einzelnen Blätter des *„Ecce Homo“-Zyklus* (Abb. 41–44, 46–48, 50–56, 58–64 und 66–69) weisen durchgehend Gemeinsamkeiten sowohl im Bildinhalt als auch im Aufbau auf. So finden sich etwa in mehreren Federzeichnungen die Figur Christi am Kreuz und kahle

298 NOVOTNY 1970, S. 39.

299 Zit. in: Ebd.

300 Ebd.

Bäume und in fast allen ein Brettergerüst, Stacheldraht und jüdisch-orthodoxe Kleidungsstücke und Kultgegenstände. Der Zyklus funktioniert als Einheit und wartet mit einer übergreifenden Symbolik und Aussage auf.³⁰¹ Im Gegensatz dazu stehen die Grattagen aus dem Bildband „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ (Abb. 19–25, 28 und 30–33) für sich alleine und erzählen jeweils eine separate Geschichte. Die dargestellten Personen, deren Schicksal offen bleibt, spielen jeweils nur in einer der Grafiken eine Rolle und die Szenarien wiederholen sich nicht. Sussmann wollte hierbei möglichst viele verschiedene Ereignisse zu einem Bericht verdichten, um auf die Ausmaße der nationalsozialistischen Diktatur zu verweisen.³⁰² Während der Künstler für den „*Ecce Homo*“-Bildband Bibelzitate als Titel der Zeichnungen wählte und somit die Symbolik zusätzlich unterstrich, tragen die Grattagen von 1960 und 1961 keine Titel. Sie sind selbsterklärend, der Betrachter soll sich rein auf die Darstellung konzentrieren.

Bei all den Unterschieden in der Auseinandersetzung mit Auschwitz und dem Holocaust innerhalb der Zyklen, lassen sich doch Gemeinsamkeiten vor allem im Stil der Grafiken festmachen. Zunächst fällt die Monochromie auf, die zum einen auf die Arbeitstechniken zurückzuführen ist, andererseits aber auch auf den Inhalt abgestimmt zu sein scheint. Die grafischen Stile der Bildwerke, die durch hastig gesetzte Linien, Strukturgebung und rhythmisch wirkende Striche ausgezeichnet sind, gleichen sich einander an, auch wenn die Linie der Silhouetten im ersten Auschwitz-Zyklus kräftiger zum Tragen kommt. Die Personen und Räumlichkeiten werden hierbei von einer Umrisslinie umgeben, aus der die strukturgebenden und Plastizität suggerierenden Striche nicht hervortreten. Nur an wenigen Stellen bricht diese konturgebende Linie auf und die streng definierte Formgebung wird vernachlässigt. Im Zyklus „*Ecce Homo*“ fehlt diese konsequente figurformende Umrisslinie. Vielmehr werden die Körper durch Striche und Schraffuren nur angedeutet und teilweise laufen die Linien in andere Körper und Gegenstände über oder sie werden abrupt abgebrochen. Diese „freie“ Zeichnung ist für Sussmann innerhalb der Auschwitz-Thematik völlig neuartig, im vorangegangenen Zyklus hat er aber bereits in diese Richtung gearbeitet.

An dieser Stelle könnte bereits von einer Entwicklung des Künstlers von einer formstrengen, konturgebenden und linienbehafteten Grafik hin zu einem freieren, offeneren und zwangloseren stilistischen Modus gesprochen werden. Um diese Aussage zu festigen, soll noch einmal auf frühe Werke zur Auseinandersetzung mit Auschwitz verwiesen werden. Das schon in Kapitel 3.3 beschriebene Tempera-Gemälde „*Frauen in Auschwitz*“ (Abb. 18)

301 Siehe SUSSMANN 1967.

302 Siehe SUSSMANN 1963.

entstand bereits 1945 und wurde in der Ausstellung „*Niemals Vergessen*“ 1946 in Wien gezeigt. Sussmann hielt in dem Bild streng an der Kontur fest, die Darstellung der Figuren wirkt sehr kontrolliert und an ein festes Muster mit einer klaren Linienführung – auch innerhalb des streng geometrisch gehaltenen Stacheldrahtzaunes – gebunden. Dieser festen Umrisslinie wird die Rundung in der Formgebung der Figuren entgegengesetzt, wodurch die Darstellung rhythmischer und dynamischer erscheint.

Ebenso wie das Tempera-Werk gestaltete Sussmann 1945 auch eine Bleistiftzeichnung mit dem einfachen Titel „*Auschwitz*“ (Abb. 77). Im Vordergrund zeigt die Zeichnung einen Stacheldrahtzaun und dahinter sind vier tote oder zumindest sehr geschwächte Häftlinge in ihrer Gefangenenkleidung zu erkennen. Direkt hinter dem Zaun und noch vor den Gefangenen ragt eine Hand aus der Erde, wohl stellvertretend für die vielen Toten des Lagers. Weit in den Hintergrund versetzt und somit sehr viel kleiner, zeigt Sussmann die Baracken, die Wachtürme und den Schornstein des Krematoriums, aus dem Rauch aufsteigt. Es erscheint, als habe Heinrich Sussmann das Konzentrationslager hinter sich gelassen und als werfe er von der anderen Seite des Stacheldrahtzauns noch einen letzten Blick auf das Geschehen. Auch hier wählt der Künstler wieder einen sehr formbetonten Stil mit einer klaren, bewusst gesetzten Linienführung. Auch die sehr rund anmutenden, rhythmisch wellenartigen Bleistiftstriche in der Formgebung der Figuren spielen in der Zeichnung eine Rolle.

Ein zweites 1945 entstandenes Werk (Abb. 78) weist einen ähnlichen Bildaufbau wie die Bleistiftzeichnung auf. Es handelt sich hierbei um eine hochformatige Gouache, wieder mit am Boden hockenden, liegenden oder stehenden Figuren und dem Krematorium und den Baracken im Hintergrund. Vor den Figuren ragt auch hier eine Hand aus der Erde, in Anspielung an die Verstorbenen im Konzentrationslager. Im Unterschied zu der Bleistiftzeichnung (Abb. 77) ist nun aber kein Stacheldrahtzaun im Vordergrund mehr zu sehen, sondern die Umrisslinie eines Kopfes mit einer Glatze. Von der Figur sind nur die Kontur und ein Auge, sowie eine weitere Linie, die durch das Haupt verläuft, zu erkennen. Das Gesicht und das Haupt sind davon abgesehen völlig transparent gehalten und geben den Blick auf die aus der Erde hervorbrechende Hand frei. Die Linie, die durch das Gesicht verläuft, scheint zwei Münder und zwei Nasen nachzuzeichnen. Während im unteren Bereich Mund und Nase passend zum Auge der Figur erscheinen, wirken dieselben Gesichtsteile im oberen Bereich und somit eigentlich auf der Stirn der Person, als würde der Mensch einen flehenden Schrei nach oben ausstoßen. Oder aber das Auge bildet eine Spiegelachse und die gerade als Unterlippe identifizierte Linie kann eigentlich mit einer nach oben gerichteten Nase

assoziiert werden. Damit würde sich das Gesicht spiegeln – wobei das Auge für beide Seiten funktioniert – um auf die Vielzahl der Opfer zu verweisen.

Von der stilistischen Gestaltung her gleicht sich die Gouache an das Tempera-Gemälde (Abb. 18) und an die Bleistiftzeichnung (Abb. 77) an. Wiederholt verwendet Sussmann eine klare Linienführung, eine einfache Formgebung und Rundungen innerhalb der Figuren und der Liniensetzung. Auffallend bei diesem Werk ist allerdings der hohe Symbolgehalt, hervorgerufen durch das transparente Haupt. Es soll daher behauptet werden, dass der Künstler 1945 bereits eine Entwicklung von dokumentarischer und berichtender zu symbolbehafteter Auseinandersetzung mit Auschwitz durchlaufen hat, wenn die Werke in derselben Reihenfolge entstanden sind, wie sie in diesem Kapitel untersucht wurden. In der Ausbildung unterschiedlicher stilistischer Modi, die Aufarbeitung des Holocausts betreffend, blieb Sussmann 1945 aber der strengen Linie und den klar voneinander abgegrenzten Formen treu. Eine Aufhebung dieser Grenzen und die Loslösung von der definierten Formgebung und der in sich geschlossenen Linienführung setzte erst in einem zweiten Schritt der Auseinandersetzung ein, genau genommen 15 Jahre nach dem ersten „Versuch“.

Weitere Werke aus dem Jüdischen Museum von 1945 weisen durchgehend die besagte klare Linienführung, die an Karikaturen des Künstlers erinnert (siehe Abb. 4, 11 und 12), auf. Die Radierung *„Endlich frei“* (Abb. 79) und die Zeichnung *„Der Häftling“* (Abb. 80) treten mit besonders ausgeprägten Konturen der Figuren auf. Die Körper werden bis auf wenige strukturgebende und Körperlichkeit bildende Linierungen lediglich durch die Umrisslinie angedeutet. In der Radierung treten etwa nur die Gesichtszüge und der Brustbereich der vorderen sowie die Mützen und Uniformen der hinteren Figuren durch Schraffuren sporadisch hervor, während die Körper eigentlich nur durch die scharf gezogene Kontur herausgebildet werden. Auch in der Tuschezeichnung *„Der Häftling“* werden nur wenige Körpermerkmale durch Linierungen angedeutet – etwa die Knöchel der das Gitter umklammernden Hand – während die Gesichter und Körper fast ausschließlich durch Umrisslinien gebildet werden. Im Unterschied zu der Radierung und auch anders als bei den anderen Zeichnungen zu Auschwitz aus 1945, lässt sich diese Tuschezeichnung Sussmanns am ehesten mit dem Stil seiner Karikaturen (siehe Abb. 4, 11, 12 und 81) in Verbindung bringen. Der Künstler lässt die Rundungen in den Figuren und die rhythmische Linienführung weg und verleiht den Körpern wieder mehr Kantigkeit und strenge, geradlinige und einfache Konturen. Da sich Heinrich Sussmann in den Jahren von 1945 bis 1960 vorwiegend mit dem Karikieren berühmter Persönlichkeiten für diverse Zeitungen und Zeitschriften beschäftigte (Abb. 82), kann

vermutet werden, dass die Tuschezeichnung „*Der Häftling*“ (Abb. 80) am Ende der Auschwitz-Reihe von 1945 steht und bereits während der Tätigkeit des Künstlers als Karikaturist entstanden ist.

Wenn nun noch einmal der Blick auf das Inventar des Jüdischen Museums in Wien gerichtet wird, lassen sich einige Skizzen ausmachen, die weder Datum noch Titel tragen (Abb. 83 und 84). Dennoch können sie, der vorigen Analyse zufolge, in die frühen 1960er Jahre eingeordnet und wahrscheinlich dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ zugeordnet werden. Es handelt sich zwar um andere Darstellungen, als die im Bildwerk abgedruckten, allerdings lässt sich der Stil und der Bildaufbau der Skizzen mit der doch schon freieren und weniger strengen Linienführung, aber nach wie vor an die Kontur der Körper gebundenen stilistischen Gestaltung mit dem Zyklus von 1961 in Verbindung bringen.

Der Vollständigkeit wegen soll kurz auf die Glasfenster Heinrich Sussmanns zum Thema Auschwitz und Holocaust verwiesen werden. 1968 gestaltete der Künstler vier Fenster für die Lünetten der Zeremonienhalle des jüdischen Friedhofs im Wiener Zentralfriedhof.³⁰³ Erstmals, auch bedingt durch das Material und durch den an ihn gestellten Auftrag, stellte er das Thema Holocaust in Farbe dar. Innerhalb von vier Fenstern thematisierte er das Konzentrationslager Auschwitz nur einmal. Die Fenster tragen die Titel „*Todeslager*“ (Abb. 85), „*Theresienstadt*“ (Abb. 86), „*Zerstörung der Tempel*“ (Abb. 87) und „*Engel tragen die Menorah zur Glorie*“ (Abb. 88). Das Glasfenster „*Todeslager*“ (Abb. 85) zeigt ein Abbild von Auschwitz. Im Vordergrund ragt der Schornstein eines Krematoriums auf, aus ihm steigen Flammen empor. Das Motiv der Flammen ist auch in den anderen drei Fenstern zu erkennen. In den Fenstern „*Todeslager*“, „*Theresienstadt*“ und „*Zerstörung der Tempel*“ deutet das Feuer Zerstörung, Vernichtung und Tod an, während es in „*Engel tragen die Menorah zur Glorie*“ vielmehr für Erlösung und Befreiung steht. Durchgehend symbolisiert es aber die Opfer des Nationalsozialismus', in Rauch und Flammen aufsteigend.

Die Entwürfe für die Glasfenster sind wie die „*Ecce Homo*“-Federzeichnungen sehr symbolbehaftet. Sie dokumentieren keine konkreten Ereignisse aus dem Lager, sondern stellen das Grauen durch Feuer, Schornsteine und brennende jüdische Symbole dar. Fritz Novotny beschreibt die Verbildlichung von Holocaust in den Fenstern als geradezu zurückhaltend und schlicht.³⁰⁴ Bedingt durch die Technik der Glasmalerei, aber wahrscheinlich auch bewusst vom Künstler gewählt, findet sich hier, ähnlich wie in den Werken von 1945, wieder die Klarlinigkeit und strenge Formgebung. Novotny spricht von

303 Siehe DÖW 21349/125 1968.

304 NOVOTNY 1970, S. 40.

einer „*lapidaren Strenge und Schlichtheit*“ der Fenster, die sich durch die technische Ausführung ergebe.³⁰⁵

Etwa zehn Jahre später, im Jahr 1978, entwarf Sussmann fünf weitere Glasfenster (Abb. 16, 17 und 89–91), dieses Mal für das „Österreichische Museum und die Gedenkstätte Auschwitz“.³⁰⁶ Nachdem die Fenster vom 27. Januar bis zum 5. Februar 1978 im „Museum für angewandte Kunst“ ausgestellt waren, wurden sie nach Auschwitz transportiert.³⁰⁷ Die Bilder wurden sowohl in der Ausstellung als auch in der österreichischen Gedenkstätte in eine schwarze Wand eingelassen, die den zuvor beschriebenen Kugelverschlagen der Exekutionen durch Erschießung in Auschwitz symbolisieren soll.³⁰⁸ Diese Symbolik steht im Gegensatz zur sehr ereignisbehafteten und berichtenden Darstellung der Fenster. Heinrich und Anna Sussmann kehrten zur Eröffnung der Gedenkstätte am 19. März 1978 erstmals nach Auschwitz zurück.³⁰⁹ Vielleicht bewegte Heinrich Sussmann dieser Besuch dazu, das Konzentrationslager wieder dokumentarischer und näher am Geschehen darzustellen.

Die Fenster zeigen die unverklärte Brutalität des Lagers. Dargestellt sind Personen in Gaskammern und Krematorien. Durch das Einlassen der Fenster in die Wand wird der Eindruck vermittelt, der Betrachter erhalte einen direkten Einblick in die Tötungsmaschinerie. Heinrich Sussmann wird dieses Bildthema bestimmt auch aufgrund des Aufstellungsorts gewählt haben. Innerhalb des Lagers wollte er nichts verharmlosen, hier, in einem Museum und einer Gedenkstätte, geht es um das Berichten, das Dokumentieren und Erzählen der Ereignisse. Das Material Glas bedingt, dass sich wiederum dieses geradlinige, kantige Gitter durch das Werk zieht, allerdings wirken die Glasfenster hier doch bewegter und dramatischer und trotz der technischen Voraussetzungen viel unruhiger und ungeordneter als die Fenster für die Zeremonienhalle (Abb. 85–88). Von dem Fenster „*Gaskammer*“ ist der Entwurf Heinrich Sussmanns erhalten geblieben (Abb. 92). Durch die intensivere Farbigkeit innerhalb der Fenster erscheint das ausgeführte Glasfenster fast noch bewegter und erregter als die dazugehörige Skizze. Die Farbe verharmlost die Darstellung nicht, sondern verleiht den Figuren umso stärkeren Ausdruck. Nadine Hauser schreibt von expressionistischen Mitteln, die sich in den farbigen Glasfenstern hervorheben würden.³¹⁰ Aus der Beschreibung der Fenster geht hervor, dass Sussmann in der Technik der Glasmalerei eine ähnliche

305 Zit. in: NOVOTNY 1970, S. 40.

306 Siehe DÖW 21349/124 (M933) 1978.

307 DÖW 21349/124 (M933) 1978, Pos. 4 und 17.

308 Ebd., Pos. 3, S. 2.

309 Ebd., Pos. 18.

310 HAUSER 1978, S. 12.

Entwicklungslinie verfolgte, wie bei den Grafiken und Malereien zu Auschwitz und dem Holocaust. Wirken die ersten Glasfenster noch sehr starr und klar, stellt er die zweiten Fenster sehr viel dynamischer und unruhiger dar. Trotz der klar voneinander abgegrenzten Formgebung – bedingt durch das Material – wirken die einzelnen Felder der Auschwitz-Fenster ineinander überzugehen und miteinander zu verschmelzen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Heinrich Sussmann innerhalb seiner Auseinandersetzung mit Auschwitz zu einem offeneren, freieren Zeichen- oder Malstil hingearbeitet hat. Während sich dieser Prozess in Grafik und Malerei bereits um 1945 bis hin zu den beiden Zyklen 1960/61 und 1966 vollzogen hat, verlief er in der Technik der Glasmalerei ähnlich, allerdings erst ab den späten 1960er Jahren. Innerhalb mehrerer Episoden der Aufarbeitung wechselte Sussmann von einer dokumentarischen zu einer symbolischen Auseinandersetzung: wogegen dies 1945 und bei den Zyklen jeweils von einer berichtenden auf eine symbolische Ebene übergang, lässt sich dieser Ablauf bei den Fenstern in eine entgegengesetzte Richtung beobachten. Zurückzuführen ist dies zum einen wohl auf die zeitliche Nähe der ersten Fenster zum „*Ecce Homo*“-Zyklus. Sussmann veröffentlichte ein Jahr vor der Gestaltung der Fenster den mit Symbolik und Sinnbildern angereicherten Bildband,³¹¹ was ihn vielleicht dazu verleitete, die Glasfenster in ähnlicher Weise zu gestalten. Die sehr ereignisnahe und berichtende Gestaltung der Fenster für Auschwitz wird zum anderen direkt auf den Ausstellungsort zurückzuführen sein und nur wenig mit der persönlichen Entwicklung des Künstlers in Verbindung stehen.

6.2 Vergleich mit anderen Werken des Künstlers

Wenn die Tendenz des Künstlers weg von Klarlinigkeit und strenger Form hin zu einer offenen und der Kontur weniger treuen Zeichen- und Malweise innerhalb der Auseinandersetzung mit Auschwitz und dem Holocaust betrachtet wird, muss ebenso danach gefragt werden, inwiefern sich verschiedene stilistische Modi in anderen Bildern Sussmanns äußern. Aus den Jahren vor 1945 ist bis auf wenige Ausnahmen nichts von seinem Werk erhalten geblieben. Aufgrund der überstürzten Fluchten des Künstlers aus Berlin, Wien und Paris sind seine Kunstwerke mehrmals Nationalsozialisten in die Hände gefallen und wahrscheinlich zerstört worden.³¹² Durch Beschreibungen von Kunsthistorikern und durch

³¹¹ Siehe SUSSMANN 1967.

³¹² HAUSER 1962, S. 5.

malerische Reproduktionen der frühen Werke durch den Künstler kann der Stil der 1920er und 1930er Jahre aber durchaus rekonstruiert werden. Fritz Novotny beschreibt den unter Oskar Strnad an der Wiener Kunstgewerbeschule erlernten Stil als pointiert, grafisch und als gekennzeichnet durch klare Formen und Felder.³¹³ In den 1970er Jahren entstehen einige Gemälde, die Heinrich Sussmann aus seinem Gedächtnis heraus Werken aus den 1920er Jahren nachempfunden (Siehe Abb. 7). Die Abstraktion von Figuren hin zu rein aneinander gesetzten Formen und Feldern lässt sich hier erkennen. Die zuvor beschriebene Bindung an die Umrisslinie wird auch in diesen körperlosen Gefügen ersichtlich.

Novotny spricht weiter von einer Steigerung zum Dekorativen und zur Verwendung von ornamentalen Formen, die selbst noch in den Karikaturen der Jahre 1945 bis 1960 auszumachen seien (siehe Abb. 12 und 81).³¹⁴ Durch die einfachen flächenbezogenen Gebilde gelinge es dem Künstler in anderen Werken wiederum Heiterkeit und Leichtigkeit zu transportieren und zu vermitteln, so Novotny (siehe Abb. 1–6).³¹⁵ Ebenso schreibt Christine Gleiny von einer sehr dekorativen Kunst, die bei Heinrich Sussmann in den bis 1960 entstandenen überwiegenden Auftragswerken zum Ausdruck gebracht werde und deren Grundlagen er an der Akademie unter Strnad erlernt hätte.³¹⁶ Wilhelm Mrazek beschreibt diesen Stil als eine „*konstruktivistisch-dekorative Flächenkunst mit [...] kubisch-geometrischen Strukturen*“. Dieser Flächenstil habe seinen Anfang bei den Wiener Secessionisten rund um Gustav Klimt genommen und könne mit dem Begriff „*art deco*“ zusammengefasst werden.³¹⁷

Seit den 1960er Jahren zeigt Sussmann völlig neue Ausdrucksformen in neuartig erprobten Techniken, wie etwa Ölmalerei, Aquarellmalerei, Federzeichnung oder Grattage, so Christine Gleiny. Dies geschah, Gleiny zufolge, nach einer fünfzehnjährigen beinahe durchgehenden Abstinenz im künstlerischen Schaffungsprozess Heinrich Sussmanns. Die Autorin ist der Ansicht, der Künstler sei aufgrund seiner Erfahrungen und Erlebnisse in Auschwitz lange Zeit psychisch nicht in der Lage gewesen, künstlerisch und kreativ tätig zu sein.³¹⁸ Die Auftragswerke, die Sussmann bis 1960 entstehen ließ, sind hauptsächlich Karikaturen.³¹⁹ Sie zeugen von den zuvor beschriebenen starren Formen und klaren Linien

313 NOVOTNY 1970, S. 40.

314 In den Gesichtszügen der karikierten Männer lassen sich durchaus kreisförmige, „kringelartige“ und sehr dekorative Formen erkennen.

315 NOVOTNY 1970, S. 41.

316 GLEINY 1993, S. 378.

317 Zit. in: MRAZEK 1977, S. 5.

318 GLEINY 1993, S. 378–379.

319 Ebd., S. 378.

ohne jegliche Schraffur und Struktur in den Figuren. Ab den frühen 1960er Jahren und mit dem ersten Auschwitz-Zyklus scheint sich im Stil des Künstlers eine Wandlung abzuzeichnen. Am auffallendsten ist dies zunächst an den Auschwitz-Zyklen selbst zu erkennen und in der Folge auch an Werken mit anderen Inhalten, wobei sich hierbei parallel mehrere Gestaltungsweisen ausmachen lassen.

In der Folge sollen einige wenige Werke des Künstlers vorgestellt werden, um zum einen auf verschiedene stilistische Modi und einem dahinter stehenden plausiblen Entwicklungsschema in der Kunst Heinrich Sussmanns aufmerksam zu machen. Auf der anderen Seite wird diese Aufstellung aber zeigen, dass sich der Künstler nur schwer in ein bestimmtes Schema drängen lässt, da sich durchgehend verschiedene Stile und Modi nebeneinander finden lassen und sich generalisierende Aussagen über die Werke Sussmanns nur schwer halten können. Es soll aber auch nicht darum gehen, einen Überblick über alle Zeichnungen und Gemälde des Künstlers zu geben, sondern durch das Aufzeigen einiger Bilder, die nicht den Holocaust zum Inhalt haben, die Eigenheiten der Auschwitz-Zyklen stärker hervortreten zu lassen. Zunächst soll noch einmal auf die 1963/64 entstandenen Ölbilder mit dem orthodoxen Judentum zum Inhalt verwiesen werden (Abb. 1–3). Die Ölgemälde weisen wieder die bekannte Geradlinigkeit und strenge Kontur in den Figuren, aus der keine Linie hervor bricht, auf. Die Figuren sind auf einfache Formen reduziert und völlig flächenbezogen gestaltet. Auch Wilhelm Mrazek beschreibt die Figuren in den Gemälden als auf ihre flächenhaften Umrissformen reduziert, wodurch sich „eine *Flächenaufteilung* von [...] *malerisch-dekorativem Reiz*“ in den Bildern ergebe.³²⁰ Auffallend bei diesen Ölbildern ist der nebelartige Schleier, der vor die Figuren gesetzt zu sein scheint. Dadurch wirken die dargestellten Personen nur unklar und verschwommen wahrnehmbar. Für Fritz Novotny erscheinen die Bilder schwermütig, aber poetisch. Im Gegensatz dazu werde in den Auschwitz-Zyklen nichts verschleiert und Poesie habe dort keinen Platz.³²¹

Innerhalb dieser Serie mit dem Titel „*Erinnerungen an die 100 Tore*“ fertigte Sussmann auch Federzeichnungen an (Abb. 37 und 38), die bereits in Kapitel 5 vorgestellt wurden. Sie weisen einen ähnlichen Stil wie die „*Ecce Homo*“-Zeichnungen auf und wirken trotz heiteren Darstellungen insgesamt gedrückter und betrübter als die dazugehörigen Ölbilder. Von der Poesie, von der Novotny sprach, bleibt in den Zeichnungen nichts erhalten. In den Ölgemälden gehe es Sussmann nicht um Körperlichkeit und Dreidimensionalität, so Mrazek. Dies lässt die Bilder grundsätzlich träumerischer und unwirklicher erscheinen, als

320 Zit. in: MRAZEK 1977, S. 6.

321 NOVOTNY 1970, S. 41.

dies bei den Zeichnungen der Fall sei. Sussmann habe mit der Darstellung der Riten des orthodoxen Judentums eine gegensätzliche Gestaltung zu den Auschwitz-Bildern zeigen wollen, wonach die verschleierte, verklärten Ölbilder entstanden waren.³²² Die Federzeichnungen von 1964 aus der Serie „*Erinnerungen an die 100 Tore*“ (Abb. 37 und 38) können daher wohl nur als ein Nebenprodukt des Schaffensprozesses verstanden werden, wodurch sich der Künstler möglicherweise bereits auf den „*Ecce Homo*“-Zyklus vorbereitete. Ähnlichkeiten in den Details – ähnliche Gesichter und Motive – verweisen jedenfalls darauf.

1969 folgte dem „*Ecce Homo*“-Zyklus die Bildreihe „*Anatevka*“, in der Sussmann, wie schon bei den Bildern zum orthodoxen Judentum, zwei verschiedene Stile nebeneinander verwendete.³²³ Während die schon vorgestellten Zeichnungen (Abb. 39 und 40) den freien und schraffurreichen Stil der „*Ecce Homo*“-Bilder aufweisen, fertigte Sussmann innerhalb derselben Serie Lithografien an, die sich wiederum durch klare Linien, einen strengen Umriss und fester Flächenbildung auszeichnen (Abb. 93 und 94). Durch die Rundungen und wellenartigen Elemente weisen sie einige Ähnlichkeiten zu den frühen Auschwitz-Zeichnungen aus 1945 auf (Abb. 77 und 78). Bei dem Musical „*Anatevka*“ und den dazugehörigen Illustrationen Sussmanns handelt es sich durchaus um die Darstellung einer traurigen Geschichte, in der die jüdische Bevölkerung Anatevkas aufgrund eines drohenden Pogroms die Stadt verlassen und nach Amerika auswandern muss.³²⁴ Der aus „*Ecce Homo*“ bekannte hastig ausgeführte Zeichenstil unterstreicht die Melancholie und die Schwermut der Geschichte. Die Lithografien des zweiten Stils, mit den Rundungen und fester Formgebung der Figuren, verweisen hingegen auch auf heitere Szenen aus der Erzählung und erinnern dadurch an die Ölbilder zum jüdischen Viertel in Jerusalem. Im Sinne Fritz Novotnys könnten somit auch diese Lithografien zu *Anatevka* als „*poetisch*“ beschrieben werden.³²⁵

Ein letzter Zyklus, der in diesem Kapitel vorgestellt werden soll, entstand 1974 nach einem Aufenthalt Sussmanns in New York im Jahr 1970 und trägt den Titel „*New York ohne Wolkenkratzer*“. Heinrich Sussmann wollte auf Armut und Elend aufmerksam machen, die trotz allgegenwärtigem Reichtum in New York zu Tage getreten waren. Daneben zeigt er dem Betrachter aber auch eine Hippie-Komune im Central Park oder einen Ausschnitt aus „*Little Italy*“. Heinrich Sussmann geht es im Zyklus darum, die Menschheit in all ihren Facetten, zwischen Freude und Trauer, einfangen zu können.³²⁶ Dazu gestaltete er Siebdrucke (Abb. 10

322 MRAZEK 1977, S. 6.

323 Siehe DÖW 21349/128.

324 Siehe ALEJCHEM 2013.

325 Zit. in: NOVOTNY 1970, S. 41.

326 KOSCHATZKY 1974, S. 1.

und 95), die wiederum den Stil aus der Kunstgewerbeschule in Wien aufweisen. Die Figuren wurden völlig auf zusammengesetzte Flächen reduziert und gehen noch viel weiter, als die Gestalten auf den Ölbildern (Abb. 1–3), in die Abstraktion über. Die Umrisslinien werden betont und die Flächen treten aufgrund unterschiedlicher Einfärbungen umso stärker hervor. Walter Koschatzky meint, Sussmann habe nach einer Periode des Realismus' in den Werken zu Auschwitz wieder zu seiner frühen Sprache zurückgefunden.³²⁷ Neben den Siebdrucken zeichnete Sussmann aber auch innerhalb dieser Serie wieder Bilder mit Tusche und Feder auf Papier (Abb. 96), die wiederum mit dem „*Ecce Homo*“-Zyklus verglichen werden können. Diese Zeichnungen entstanden direkt während des Aufenthaltes in New York – noch im Jahr 1970 – als Skizzen. In der gleichnamigen Mappe zur „*New York*“-Serie wurden allerdings nur die Siebdrucke veröffentlicht.³²⁸ Vermutlich war es Sussmann aber ein Anliegen, für diesen teilweise elenden und betrübten Zyklus, auch die Technik aus den Federzeichnungen von 1966 anzuwenden. Diese Werke seien von Erschütterung und Bedrückung geprägt, so Novotny. Die zeitliche Nähe zu „*Ecce Homo*“ und „*Anatevka*“ könnte vielleicht ausschlaggebend für die Gestaltung der Zeichnungen gewesen sein.³²⁹

Auch wenn für Heinrich Sussmann Plastizität und Realismus innerhalb der Figuren keine Rolle spielten, wirken sie in den Auschwitz-Werken dennoch weniger abstrakt, als dies in der Anfangsperiode und in frühen Karikaturen, die zum Teil völlig auf geometrische und dekorative Formen reduziert sind, der Fall war (Abb. 97). Walter Koschatzky schreibt von einer Phase des Realismus', die dem Betrachter in den Werken Sussmanns zu Auschwitz begegnen würde.³³⁰ Mit den ersten Zeichnungen zu Auschwitz gibt es einen Wandel in der Kunst Sussmanns. Die Einbettung der Figuren in geometrische Formen kommt nur mehr zum Teil vor, wie etwa in den Siebdrucken zu New York. Überwiegend – mit Ausnahme der genannten Siebdrucke – stellen die geometrisch, flächenbezogenen Darstellungen Themen abseits von Schmerz und Trauer dar. In ihnen bringt Heinrich Sussmann Heiterkeit zum Ausdruck, möglicherweise zum eigenen Entfliehen vor den Erinnerungen an Auschwitz. Die einfachen Formen wirken gleichzeitig sehr viel ruhiger als die Grafiken und Malereien zum Thema Konzentrationslager, welche durch ihre bewegte und aufgeregte Art bestechen.

327 KOSCHATZKY 1974, S. 1.

328 Siehe DÖW 21349/056.

329 NOVOTNY 1970, S. 41.

330 KOSCHATZKY 1974, S. 1.

7. DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM HOLOCAUST BEI ANDEREN KÜNSTLER/INNEN

Die Auseinandersetzung mit Auschwitz bei Heinrich Sussmann soll in der Folge im Kontext der Werke anderer „Holocaust-KünstlerInnen“ und auch in Zusammenhang mit Erinnerungskultur, Gedächtnisbildung, Vermittlung und Aufarbeitung des Nationalsozialismus³³¹ betrachtet werden. Wie lassen sich die Zyklen *„Ich erinnere mich wieder an Auschwitz“* und *„Ecce Homo“* auf ihre jeweilige Weise in die Überlieferung von Erinnerungen einbetten und inwiefern gleichen sie sich dadurch – wenn vielleicht auch nicht in stilistischer Hinsicht – an die Werke anderer Überlebender des Holocausts an? Das folgende Kapitel soll indes nicht versuchen, eine vollständige Abhandlung der Thematik Kunst und Shoah zu bieten. Zum einen wäre dies aufgrund des großen Ausmaßes an Kunstwerken und KünstlerInnen, die sich mit dem dritten Reich beschäftigt haben, nicht möglich. Zum anderen müsste weltweit nach Werken zu Holocaust, Nationalsozialismus und Konzentrationslagern Ausschau gehalten werden, zumal etliche KünstlerInnen ins Exil gezwungen wurden.³³¹ Drittens lässt sich in manchen Kunstwerken die Auseinandersetzung mit nationalsozialistischer Verfolgung aufgrund versteckter Symbolik nicht erkennen und nur nach umfangreicher Untersuchung des Hintergrundes des Künstlers oder der Künstlerin vermuten.

Die in Folge zu präsentierenden KünstlerInnen und die angeführten Vergleiche mit deren Werken dienen vordergründig dazu, Unterschiede oder Gemeinsamkeiten mit Heinrich Sussmann zu betonen. Nicht alle der KünstlerInnen waren in Auschwitz inhaftiert und nicht alle waren jüdischer Herkunft, aber dennoch fanden sie sich unmittelbar mit der nationalsozialistischen Tortur und Verfolgung konfrontiert. Es wurden bewusst jene KünstlerInnen ausgeklammert, die nicht direkt vom Holocaust betroffen waren; etwa jene, die erst nach 1945 geboren und sich dennoch mit Krieg und Nationalsozialismus in ihrer Kunst beschäftigt haben. Auch Werke aus der unmittelbaren Zeit der Inhaftierung blieben unbeachtet, da vielmehr eine nachträgliche Aufarbeitung der Erlebnisse untersucht werden soll. Die Vergleiche mit Sussmann ergaben eine grobe Einteilung seiner Werke zu Auschwitz in eine „dokumentarische Auseinandersetzung“ und eine „symbolbehaftete Auseinandersetzung“. Anhand der herangezogenen KünstlerInnen und ihrer Werke konnten für diese beiden Gruppen Vergleiche mit Sussmann angestellt und unterschiedliche Herangehensweisen

³³¹ Siehe KAT. AUSST. NEUE NATIONALGALERIE 1997.

an die Thematik Auschwitz, Holocaust und Nationalsozialismus eruiert werden.

7.1 Dokumentarische Auseinandersetzung

Der Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ ist – wie der Titel schon sagt – ein Auszug aus der Erinnerung Heinrich Sussmanns, ein Zeugnis gebender Bericht über einige Geschehnisse im Konzentrationslager. Die im Judentum religiös begründete Zeugnispflicht verpflichtet vor allem jüdische Männer dazu, über Erlebnisse und Geschehnisse Zeugnis abzulegen.³³² Vielleicht war es Sussmann mitunter deshalb ein Anliegen, die Schrecken aus Auschwitz möglichst selbsterklärend, ereignisnah und realistisch darzustellen. Bei den Abbildungen handelt es sich um die Wiedergabe und Weitergabe seiner Erinnerungen an den Betrachter. In der Auseinandersetzung mit und bei der Aufarbeitung des Holocausts kommt zuallererst das biografische, subjektive Gedächtnis eines Zeugen zum Tragen.³³³ Heinrich Sussmann, der sich erst 1960 erneut mit Auschwitz beschäftigte, zeigt im ersten Zyklus mit einfachen Formen sehr persönliche Erlebnisse, bevor er einige Jahre später allegorische und symbolische Elemente einfließen lässt. Gleich dem Verfasser eines schriftlichen Zeugnisses war es Sussmann offensichtlich ein Anliegen, sein biografisches Gedächtnis an den Betrachter weiterzugeben. Es wäre auch denkbar, dass sich der Künstler zunächst die Szenarien aus Auschwitz „aus dem Gedächtnis“ zeichnen musste, um in weiterer Folge darüber in symbolbehafteter Bildsprache reflektieren zu können. Die erste hier als dokumentarisch bezeichnete Aufarbeitung wäre dementsprechend als Vorbereitung auf den zweiten Zyklus zum Holocaust zu verstehen.

Durch die Analyse der Werke anderer KünstlerInnen wird ersichtlich, dass diese dokumentarische Aufarbeitung vorwiegend in den unmittelbaren Nachkriegsjahren eine große Rolle innerhalb der künstlerischen Reflexion über Auschwitz spielte. Bereits in Kapitel 4 wurden einige Künstler genannt, deren Darstellungen mit denen Sussmanns aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ in ihrem Inhalt übereinstimmen (Abb. 26, 27, 28b, 29 und 31b). Durch das mehrfache Vorkommen einer bestimmten Darstellung bei verschiedenen KünstlerInnen kann angenommen werden, dass es sich um reale, von mehreren Personen erfahrene Begebenheiten handelt, wodurch die Abbildungen aus dem subjektiven Gedächtnis zu historischer und objektiver Wahrheit avancieren. Michael Elm und Gottfried

³³² ELM/KÖSSLER 2007, S. 9–10.

³³³ Ebd., S. 14.

Köbler übernehmen hierfür die Bezeichnung des „*kollektiven Gedächtnisses*“ des Kulturwissenschaftlers Jan Assman, womit eine gemeinsame Gedächtnisleistung einer ganzen Gruppe gemeint ist.³³⁴ Ähnliche dokumentierende Bildwerke zu Auschwitz und anderen Konzentrationslagern, die sich in ihrer Gesamtheit zu diesem kollektiven Gedächtnis formen, lassen sich bei zahlreichen weiteren KünstlerInnen ausmachen. Die Ausstellung „*Kunst zum Überleben – Gezeichnet in Auschwitz*“ 1989 in Ulm³³⁵ zeigte die Werke ehemaliger Inhaftierter im Konzentrationslager Auschwitz, die zu einem guten Teil nach der Befreiung entstanden waren.³³⁶ Als Vergleichsbeispiele zu nennen wären hier etwa die Zeichnungen von Francis Reisz (1909–1984). Die Bilder (Abb. 98–100) erscheinen in einem sehr einfachen Stil; Sibylle Goldmann spricht von einer fast karikierenden Formsprache, die die Darstellungen auf einfachste Elemente reduziert.³³⁷ Die Abbildungen können in ihrem Inhalt aber auch durch die stilistische Gestaltung durchaus mit dem ersten Zyklus Sussmanns verglichen werden. Die Werke „*Arbeit im Laufschrift*“ und „*Bei der Arbeit*“ zeigen sehr ähnliche Szenen wie zwei der Kratzbilder Sussmanns (Abb. 22 und 25). Auch hier werden die Häftlinge durch „sportliche Übungen“, wie dem Dauerlauf, gequält oder aufgrund ihrer Erschöpfung bei der Arbeit von SS-Offizieren bestraft.

Neben Francis Reisz können auch David Olère (1902–1985) oder Ella Liebermann-Shiber (1927–1998) und deren Zeichnungen zu Auschwitz der Kategorie der dokumentarischen Auseinandersetzung zugeordnet werden. Reisz, Olère und Liebermann-Shiber waren alle drei jüdischer Herkunft und aus diesem Grund in Auschwitz inhaftiert.³³⁸ Der Pole Olère zeichnete ebenso wie der Österreicher Reisz in Schwarz-Weiß (Abb. 101 und 102) und auch die Bildinhalte gleichen einander. Die Themen Arbeit, Folter, Selektion und Vernichtung durch Gas spielen eine vordergründige Rolle. Sehr selten werden abgeschwächte oder mildere Szenen gezeigt. Die Zeichnungen aus der unmittelbaren Nachkriegszeit fungieren hauptsächlich als Zeitzeugenberichte, die dem Betrachter die Ereignisse unverklärt mitteilen wollen. Ella Liebermann-Shiber hinterlegt ihre Zeichnungen (Abb. 103 und 104) dazu mit prägnanten Titeln oder Aussagen, die sie direkt auf die Bilder schreibt. Dadurch will sie klar den Bildinhalt zum Ausdruck bringen, um jegliche „Fehlinterpretation“ zu vermeiden.³³⁹ Heinrich Sussmanns Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ hat

³³⁴ ELM/KÖSSLER 2007, S. 13.

³³⁵ Anschließend daran war die Ausstellung auch in Innsbruck, Dachau, Frankfurt und Essen zu sehen.

³³⁶ Siehe KAT. AUSSST. KÜNSTLERHAUS 1989.

³³⁷ Ebd., S. 70.

³³⁸ Ebd., S. 70–73, siehe KLARFELD 1989 und ROSENBERG 2001.

³³⁹ ROSENBERG 2001.

vergleichbare Intentionen. Es ging dem Künstler darum, in einem ersten Bildband zu Auschwitz auf die Geschehnisse aufmerksam zu machen. Auffallend an den hier aufgezeigten KünstlerInnen ist, dass sie innerhalb der Auseinandersetzung mit dem Holocaust nicht über die dokumentarische Darstellung hinausgehen. Heinrich Sussmann dagegen arbeitet in einem zweiten Schritt sehr symbolisch zum Thema Konzentrationslager, indem er die Ereignisse nicht mehr in einer Momentaufnahme zeigt, sondern Metaphern und Sinnbilder für das Thema sprechen lässt.

7.2 Symbolbehaftete Auseinandersetzung

Kunstwerke mit symbolbehafteter Bildsprache lassen sich teilweise nur schwer mit konkreten Ereignissen und bestimmten Thematiken, wie etwa Holocaust oder Konzentrationslager, in Verbindung bringen. Die Darstellung zuordenbarer Gegenstände, wie Baracken, Judensterne, Stacheldraht u.v.m. kommt in den Werken nicht zwangsläufig vor. Vordergründig handelt es sich um Abbildungen von Menschen – Einzelpersonen oder Gruppen – und deren Erfahrung von Leid und Tortur. Die „Undarstellbarkeit“ des Grauens der Shoah, die innerhalb der Kunst und Literatur in den 1950er und 60er Jahren thematisiert wurde, habe zu derart symbolbeladenen Werken geführt, so Ralph Buchenhorst. Besagte Bilder transportieren keinen spezifischen Inhalt mehr, sondern es wird darin auf den Holocaust als übergeordnetes Ereignis Bezug genommen.³⁴⁰ Es wird dem Künstler ermöglicht, das Leid der Opfer aufzuzeigen, ohne die Schrecken und Grauen einzelner Szenarien darzustellen.

Der österreichische Maler Zoran Mušič (1909–2005) – ehemaliger Häftling in Dachau – fertigte ab 1970 einen Zyklus zum Thema Nationalsozialismus und Holocaust an.³⁴¹ Die Gemälde dieser Werkgruppe (Abb. 105, 106 und 109) zeigen alle entweder eine einzelne Person oder eine Personengruppe. Dabei werden das zu erduldenende Leid, die Trauer, die Qual und mitunter der Tod zum Ausdruck gebracht. Zoran Mušič wurde 1909 in der österreich-ungarischen Stadt Görz geboren. Seine Wahlheimat war Venedig, wo er 1944 von der Gestapo verhaftet und nach Dachau deportiert wurde. Mušič war weder Jude noch Kommunist, doch es wurde ihm die Mitarbeit an Spionageakten und am Spitzelwesen vorgeworfen, was für eine Festnahme reichte.³⁴² Dem Künstler gelang es, bereits im Konzentrationslager einige wenige

³⁴⁰ BUCHENHORST 2011, S. 115.

³⁴¹ SCHMIED 1999a, S. 10.

³⁴² KAT. AUSST. ALBERTINA 1992, S. 167–168 und KAT. AUSST. GALERIE IM SCHÖMERHAUS 1999, S. 18.

Zeichnungen anzufertigen (Abb. 107 und 108), die einen ähnlichen dokumentierenden Stil aufweisen, wie ihn Sussmann in seinem ersten Zyklus zur Anwendung kommen ließ. Mušič zeichnete genau die Szenen, die er beobachten konnte, um darüber zu berichten.³⁴³ Vermutlich sollten die Zeichnungen der Zeugenschaft des Holocausts dienen. Von Heinrich Sussmann sind zu Auschwitz nur Werke aus der Zeit nach 1945 erhalten. Während sich Mušič erst 1970 erstmals wieder mit dem Nationalsozialismus beschäftigte und dabei nicht mehr über Dachau berichtete, sondern den leidenden Menschen als Symbolträger für den Holocaust in den Mittelpunkt stellte, blieb Heinrich Sussmann noch in den frühen 1960er Jahren der dokumentierenden Auseinandersetzung verhaftet. Aufgrund der zeitlichen Nähe zu dem zweiten Zyklus „*Ecce Homo*“ wirkt es, als hätte Sussmann diese Art der Erinnerungsbildung in einem künstlerischen Zeitzeugenbericht als Wiedereinstieg in die Thematik benötigt. Möglicherweise hielt er es für notwendig, die Betrachter nach beinahe zwei Jahrzehnten seit Kriegsende erneut für das Thema zu sensibilisieren und ihnen möglichst realistische und wahrheitsgetreue Werke zu präsentieren.

Im Gegensatz dazu lässt Mušič den Betrachter sowohl mit den Gemälden, als auch mit dem Titel des Zyklus' im Unklaren über den Inhalt der Werke. Nur aufgrund seiner Biografie und durch wenige subtile Andeutungen – wie das Festmachen eines Leichenberges in Abb. 106 – können seine Intentionen erahnt werden. Die Werkreihe trägt den Titel „*Wir sind nicht die Letzten – Nous ne sommes pas les derniers*“.³⁴⁴ Nichts deutet auf den Inhalt der Bilder hin. Nach eigener Aussage des Künstlers habe er nach der Befreiung der Lager mit anderen Überlebenden gesprochen und sie waren sich einig, dass sich derartiges Leid nicht wiederholen würde. Aufgrund der dennoch auftretenden Kriege und Konflikte – etwa der Vietnamkrieg – erkannte der Künstler, dass menschliches Leid ständig wiederkehren werde. Die Opfer des Nationalsozialismus' seien nicht die letzten Leidtragenden von Krieg und Verfolgung.³⁴⁵ Der Zyklus „*Wir sind nicht die Letzten*“ zog sich über mehrere Jahre hin und noch in den späten 1980er Jahren entstanden Bilder, die sich innerhalb dieser Serie mit dem Holocaust befassen.³⁴⁶

In einem der ersten dazugehörigen Werke stellte er einen bereits toten oder sterbenden Menschen dar, der seinen Kopf nach hinten wirft und mit weit aufgerissenen Mund und Augen ins Leere starrt (Abb. 105). Seine Hände und Arme wirken knochig und es ist nicht

343 SCHMIED 1999b, S. 74.

344 SCHMIED 1999a, S. 10.

345 KAT. AUSST. GALERIE IM SCHÖMERHAUS 1999, S. 21.

346 SCHMIED 1999b, S. 74.

mehr viel Menschliches in der Figur auszumachen. Besonders in den ersten Jahren der Aufarbeitung widmete sich Mušič immer wieder der Darstellung einzelner Figuren, die sich entweder im Totenkampf befinden oder bereits gestorben sind.³⁴⁷ In einem weiteren Beispiel stellte er eine Dreiergruppe dar (Abb. 109). Den Figuren gemein ist der nach hinten geworfene Kopf mit dem gequälten Ausdruck, sowie die sehr knöchigen Arme und Hände. Bis auf die Köpfe zeichnet Mušič die Körper mit wenigen Strichen. Auch der Hintergrund wirkt nichtssagend, zumal es sich nur um wenig Farbauftrag handelt. Es geht Mušič nicht darum, Bericht zu erstatten und über das Lager zu dokumentieren, sondern dem Betrachter größtmögliches Leid zu präsentieren, indem er das Elend aller Opfer des Nationalsozialismus' in Einzelpersonen oder kleineren Gruppen sammelt.³⁴⁸ Auch Sussmann macht dies, wenn er es teilweise auch auf eine religiöse Ebene hebt und den Gekreuzigten als Leidtragenden stellvertretend für eine große Masse an Opfern zeigt.³⁴⁹ Jean Clair bezeichnet die Figuren von Zoran Mušič als „Ecce-Homo-gleich“,³⁵⁰ wodurch die Ähnlichkeit zu Heinrich Sussmann noch verstärkt hervortritt. Da Mušič den Begriff des „Ecce Homo“ selbst aber nie in den Zyklus einfließen ließ, soll hier nicht näher darauf eingegangen werden.

In einem weiteren Werk aus der Reihe *„Wir sind nicht die Letzten“* von 1973 (Abb. 106) stellt der Künstler einen Leichenberg dar. Hierbei ist es nicht mehr der Einzelne, in dem das Leid vieler zum Ausdruck gebracht wird, sondern es sind Viele, die das Schicksal von Einzelpersonen ausdrücken. Auch Sussmann stellt im *„Ecce Homo“-*Zyklus durchgehend große Gruppen an Personen dar, die dem Betrachter das Unüberschaubare am Leid der Inhaftierten zum Ausdruck bringen sollen. Was Mušič und Sussmann aber besonders verbindet ist die lange Pause zwischen ihren Erlebnissen in den Lagern und deren Aufarbeitung. In einem Interview mit Karlheinz Essl vom November 1998 antwortete Mušič auf die Frage, warum er diese lange Periode zwischen Dachau und der Auseinandersetzung damit benötigt habe, folgendermaßen:

„Ein Maler, ein Künstler illustriert nicht was er sieht. Das kommt langsam heraus. Nicht die Illustration von dem, was ich gesehen und erlebt habe. Was ich erlebt habe, mußte im Inneren reifen. Am Anfang versuchte ich alles zu vergessen – es war ein Alptraum. Es läßt sich jedoch nicht verdrängen. Es bleibt tief drinnen im Innern und wird immer reifer. Dann kommt der Augenblick, wo alles raus muß,

347 SCHMIED 1999a, S. 10–11.

348 Ebd., S. 11.

349 Siehe SUSSMANN 1967.

350 CLAIR 1992, S. 25.

das war 15–20 Jahre später. Was mich immer und immer wieder bis tief in den Traum verfolgt hat, mußte rauskommen.“³⁵¹

Während Mušič 1970 mit einer, wie er es bezeichnet, gereiften Aufarbeitung begann, „illsustrierte“ Sussmann 1960 zunächst das Erlebte, um dann, wenige Jahre später, doch zu einer tieferen und „reiferen“ Auseinandersetzung zu kommen.

Ein zweiter Künstler, dessen Werk in Verbindung mit Sussmann gebracht werden soll, ist Samuel Bak (*1933). Er wurde 1933 in Wilna geboren und musste als Jude ab 1941 in das neu errichtete Ghetto ziehen. Samuel Bak war nie in einem Konzentrationslager, allerdings zählten er und seine Mutter zu den wenigen Überlebenden, als das Ghetto in Wilna 1944 zerstört wurde.³⁵² Innerhalb seiner Auseinandersetzung mit dem Holocaust, die in den 1990er Jahren einsetzte, bediente er sich auffallend oft der Darstellung eines jüdischen Jungen, der durch eine Fotografie aus dem Warschauer Ghetto bekannt wurde (Abb. 110). Er transportierte die Gestalt in seine surrealistisch anmutenden Gemälde (Abb. 111 und 112), um in diesem Jungen das Leid aller Opfer des Holocausts symbolisch zu vereinen.³⁵³ In dem Werk „Selbstporträt“ (Abb. 111) zeigt er sich selbst als Kind, während er umgeben ist von Abbildern und Silhouetten des Jungen aus Warschau, die teilweise sehr geisterhaft und nur der Erinnerung Baks entsprungen wirken. Im Hintergrund steigt Rauch aus zwei Kaminen, um sinnbildlich auf die Krematorien aus den Konzentrationslagern zu verweisen.³⁵⁴

Die Aufnahme des Kindes in die Gemälde wird zu einer Art Mahnmal zum Gedenken an die ermordeten Kinder und auch an die zerstörte Kindheit Samuel Baks, so Lawrence Langer.³⁵⁵ Ein weiteres Gemälde aus dieser Serie, in denen der Knabe aus Warschau die zentrale Rolle spielt, trägt den Titel „Group“ (Abb. 112). Der Warschauer Junge ist in unterschiedlichen Größen, aber auch in unterschiedlicher Kleidung, etwa mit der typischen KZ-Häftlings-Kleidung, abgebildet. Dies soll wohl auf verschiedene Situationen der vielen Opfer verweisen, die aber alle vom Umriss des Knaben repräsentiert werden. So wie Sussmann in seinen Zeichnungen das Leid des jüdischen Volkes oft nur in einer zentralen Figur, teilweise durch den gekreuzigten Christus, aufzeigt, sammelt sich auch bei Bak alle Emotion und Empathie des Betrachters für die Opfer des Holocausts in diesem einen Jungen. Der internationale Bekanntheitsgrad der Warschauer Fotografie spielte hierbei bestimmt eine

351 Zit. in: KAT. AUSST. GALERIE IM SCHÖMERHAUS 1999, S. 21.

352 LANGER 2004, S. 136.

353 Ebd., S. 138.

354 Ebd., S. 139.

355 Ebd., S. 138.

große Rolle, doch gelingt es Bak, dem Jungen eine bedeutendere Rolle zuzuweisen, als rein zufällig auf diesem Foto abgebildet zu sein. Auffallend sind die durchlöcherten Handflächen, die der Junge in mehreren Bildern aufweist. Dadurch ist eine Assoziation zu Jesus Christus gegeben. Womöglich wollte auch Bak das Leid des jüdischen Volks durch den Gekreuzigten zum Ausdruck bringen, nur eben in einer anderen Figur.

Zuletzt soll in diesem Kapitel der österreichisch-slowakische jüdische Maler und Zeichner Adolf Frankl (1903–1983) vorgestellt werden, der ebenso wie Sussmann von 1944 bis zur Befreiung 1945 in Auschwitz inhaftiert war.³⁵⁶ Im Jahr 2000 wurde eine Ausstellung unter dem Titel „*Visionen aus dem Inferno*“ mit einigen Werken Adolf Frankls aus seinem gleichnamigen Zyklus von 1945 bis 1975 von dessen Sohn Thomas in Rom organisiert.³⁵⁷ Frankl – geboren 1903 im ehemaligen Pressburg³⁵⁸ – zeigt Szenen aus dem Konzentrationslager (Abb. 113–115) in sehr symbolischer, teilweise übersteigter Bildsprache und keineswegs dokumentarisch oder nüchtern berichtend. Die Gemälde reichen von der Darstellung spezifischer Szenarien aus dem Lager (Abb. 113) über das Porträt des SS Obersturmführers Adolf Eichmann, zusammengesetzt aus den Körpern vergaster Menschen (Abb. 114), bis hin zu der bloßen Wiedergabe von Gesichtern, darunter Toten- und Tierköpfe und bis zur Unkenntlichkeit verunstaltete Fratzen (Abb. 115). Das Gemälde „*Die Evakuierung 18. Januar 1945*“ (Abb. 113) zeigt den Auszug der Nationalsozialisten und etwa 2000 Häftlingen aus dem Konzentrationslager Auschwitz auf dem sogenannten „Todesmarsch“, der Flucht vor den Alliierten.³⁵⁹ Der Titel verrät dem Betrachter genau, welcher Bildinhalt ihn erwartet, dennoch erscheint die Szene sehr surreal und einem Traum entsprungen. Die Gesichter der Opfer wirken wie aufgesetzte Masken und im Hintergrund scheint ein Feuer das von Frankl besagte Inferno zu symbolisieren.

Das Gemälde mit dem Titel „*Anthropomorphe Darstellung – Adolf Eichmann*“ (Abb. 114) weist sehr viel mehr Symbolgehalt auf. Die Gestaltung erinnert an die Porträts des Italieners Giuseppe Arcimboldo (um 1526–1593), wobei dieser organische oder anorganische Objekte so arrangierte, dass sie in ihrer Zusammensetzung dem Betrachter die Darstellung eines menschlichen Kopfes suggerieren (Abb. 116). Die Reife und die Pracht der Pflanzen, des Obstes und des Gemüses im Bild Arcimboldos wird bei Frankl durch die Darstellung Toter und gequälter Gestalten ersetzt, die in ihrer Zusammensetzung das Gesicht Adolf

356 KAT. AUSST. CHIOSTRO DEL BRAMANTE 2000, S. 96–97.

357 Siehe KAT. AUSST. CHIOSTRO DEL BRAMANTE 2000.

358 Ebd., S. 96.

359 FRANKL 2000, S. 27.

Eichmanns bilden. Die Ästhetik der Naturalien bei Arcimboldo wandelt sich bei Frankl zum Symbol für Qual, Tod, Folter und Trauer. Sogar das Abzeichen auf der Mütze Eichmanns wird durch das gequälte Gesicht eines Häftlings nachgebildet. Der an eine Thora erinnernde Gegenstand an der Brust des Nationalsozialisten Eichmann trägt zur symbolischen Bildsprache bei und unterstreicht die Verfolgung und Vernichtung der Juden und allem Jüdischen.

Das dritte hier hervorgehobene Gemälde aus dem Zyklus „*Visionen aus dem Inferno*“ trägt den Titel „*Die Verfolger*“ (Abb. 115). Wenn sich das Bild nicht innerhalb eines Bildbandes zu Auschwitz befinden würde, wäre es kaum der Thematik des Konzentrationslagers zuordenbar. Frankl stellte innerhalb der bunten Felder die Köpfe wilder Raubtiere dar, deren Zähne zum Teil gefletscht sind und deren Augen starr aus der Bildfläche blicken. Adolf Frankl betonte in Berichten zu Auschwitz immer wieder das Tierische, das den Häftlingen mit dem Aufenthalt im Konzentrationslager zu Eigen wurde:

„Einige Zeit nach der Ankunft in Birkenau sind wir zu wilden Tieren geworden. Essen, Rauchen und Überleben wurden zur Hauptsache.“³⁶⁰

An einer anderen Stelle beschreibt der Künstler die weiblichen Häftlinge am Zaun Richtung Männerlager. Sie hätten ihn wie Tiere angestarrt. Die teilweise zu Fratzen verzerrten Gesichter im Werk Adolf Frankls beschreibt er als Tiermenschen, an die er sich zurück erinnere.³⁶¹ Die Malerei hat sich jeglicher dokumentarischen Auseinandersetzung mit dem Konzentrationslager entledigt. Vielmehr erscheint sie wie ein Traum, eine Vision von Auschwitz, in dessen Umgebung die Menschen, Frankl zufolge, zu Tieren wurden.

Die Gemälde aus dem Zyklus wirken vor allem durch die grellen Farben, aber auch durch die Bildinhalte sehr surrealistisch. In einem Bericht über seine Kunst beschreibt Frankl seine Bilder als Visionen und Träume, die im Schlaf vor seinem geistigen Auge entstünden und er daraufhin auf die Leinwand bringe. Durch die Erinnerung und durch Träume des Künstlers werden die real geschehenen Szenarien aus dem Konzentrationslager zu übersteigerten und illusionistischen Darstellungen aus dem Gedächtnis Frankls. Technische Details wie Perspektive oder Größenverhältnisse bedenke er nicht, so der Künstler. Als Augenzeuge will er vor allem das Leid und die unsagbaren Schmerzen der Menschen

³⁶⁰ Zit. in: SCHÖNBORN 2000, S. 13.

³⁶¹ FRANKL 2000b, S. 19.

vermitteln.³⁶²

Es handelt sich bei dem Zyklus „*Visionen aus dem Inferno*“ um ein sehr persönliches Vermächtnis, das dem Betrachter die tiefsten Gefühle und Gedanken des Künstlers offenbart. Die Federzeichnungen Sussmanns wirken dagegen viel kontrollierter. Sie sind nicht aus einem Affekt, aus einem Traum heraus entstanden, sondern dienen mit all den versteckten Symbolen einer übergeordneten Aussage über die Verfolgung der Juden und regen den Betrachter zu Mitleid an.³⁶³ Adolf Frankl stellt seine dunkelsten Gedanken und Erinnerungen dar und jedes Gemälde steht für sich mit einer eigenen Aussage. Seine Verpflichtung als ehemaliger Häftling Zeugnis abzulegen, veranlasst ihn dazu, alle Träume und Visionen mit dem Betrachter zu teilen.

362 FRANKL 2000b, S. 19–20.

363 Siehe SUSSMANN 1967.

8. SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Vergleiche sowohl mit eigenen als auch mit fremden Werken machen zunächst deutlich, dass sich Heinrich Sussmann nur schwer in ein bestimmtes Schema oder in eine präzise formulierte Kunstrichtung einfügen lässt. Dennoch werden ein stilistischer Prozess und verschiedene Modi im Werk des Künstlers ersichtlich, die entweder mit dem Bildinhalt in Zusammenhang stehen oder aufgrund der zeitlichen Umstände hervortreten. Die beiden Zyklen zu Auschwitz weisen etwa einen ähnlichen Stil auf, um die Thematik zum Ausdruck zu bringen. Bildbände („*Erinnerungen an die 100 Tore*“, „*Anatevka*“, „*New York ohne Wolkenkratzer*“), die in zeitlicher Nähe zu dem „*Ecce Homo*“-Zyklus stehen, weisen indes zum Teil vergleichbare Ausdrucksweisen auf und trotzdem unterscheiden sie sich in ihren jeweiligen Hauptgrafiken grundlegend von den Bildern zum Holocaust. Das gesamte Werk Sussmanns betrachtend, fällt ein Entwicklungsprozess von einem klarlinigen, formgebenden und flächenbetonenden Stil hin zu einer freieren und offeneren grafischen Gestaltung auf. Teilweise treten diese zwei grundverschiedenen Ausdrucksformen auch parallel auf. Die These, Sussmann habe dann zu neuen stilistischen Modi gefunden, als er sich 1960/61 erstmals wieder mit Auschwitz auseinandersetzte, lässt sich durch die Werkvergleiche bestätigen. Die Unterschiede vom Früh- zum Spätwerk des Künstlers können demzufolge zu einem großen Teil auf die persönlichen Erlebnisse und Erinnerungen zurückgeführt werden.³⁶⁴

Durch die Analyse der eigenen Erfahrungen Sussmanns, der jüdischen Glaubensriten und der Geschehnisse in den Konzentrationslagern konnten die Bilder zu Auschwitz und zum Holocaust in ihrem Inhalt erfasst werden. Die Vergleiche des Zyklus' „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“ mit dem Bildband „*Ecce Homo*“ sowie der Holocaust-Auseinandersetzung Sussmanns mit der anderer KünstlerInnen führte zu der Einteilung der Werke Sussmanns in eine „dokumentarische“ und eine „symbolbehaftete“ künstlerische Darstellung der Shoah. Der dokumentarische oder berichtende Ansatz zeigt ausschließlich Szenen aus dem Konzentrationslager Auschwitz, die sich in der gezeichneten Art und Weise abgespielt haben werden. Sussmann tritt hierbei als Zeitzeuge auf, um den Betrachter klar und nüchtern auf die Ereignisse hinzuweisen. Innerhalb der symbolischen Auseinandersetzung geht es dem Künstler schließlich nicht mehr darum, über die Erlebnisse zu berichten, sondern durch die Anhäufung von Symbolik, die es zu entschlüsseln gilt, wird eine übergeordnete

³⁶⁴ Natürlich muss an dieser Stelle mit beachtet werden, dass aus dem Frühwerk Heinrich Sussmanns (1925-1960) nur wenige Werke erhalten sind.

Aussage über die Verfolgung des jüdischen Volks zum Ausdruck gebracht. Der Künstler setzt hierbei voraus, dass der Betrachter die Geschehnisse kennt und er nicht als Zeitzeuge, sondern – aufgrund der religiösen Symbolik – vielmehr als „Prophet“ auftreten kann.

Ähnlich der künstlerischen Aufarbeitung Sussmanns lassen sich auch bei anderen KünstlerInnen in ihren Holocaust-Werken dokumentarische bzw. symbolbehaftete Bildsprachen erkennen. Die in Kapitel 7.1 herangezogenen KünstlerInnen gehen aber alle drei nicht über die berichtende Darstellung des Konzentrationslagers hinaus. Im Unterschied zu Sussmann entstanden ihre Zeichnungen allesamt unmittelbar nach dem Krieg, möglicherweise um der Gefahr, die Ereignisse zu vergessen, vorzubeugen. Es stellt sich demzufolge als sehr besonders heraus, dass Heinrich Sussmann erst 1960/61 in einer derart klaren und dokumentierenden Bildsprache zeichnet. Die in Kapitel 7.2 vorgestellten Künstler haben mit Sussmann die symbolische Auseinandersetzung mit dem Holocaust gemein. Aus ihren Werken geht teilweise nicht hervor, um welchen Inhalt es sich handelt. Erst durch das Betrachten des größeren Kontextes – etwa eines Zyklus', in den die Bilder eingebettet sind – wird der Bildgegenstand ersichtlich. Diese Künstler ziehen in ihrem Werk wiederum nur die symbolische Bildsprache heran. Nur aus der Zeit um 1945 bzw. noch während ihres Aufenthaltes in den Lagern konnten auch in deren Werken zum Teil dokumentierende Zeichnungen ausfindig gemacht werden (bei Mušič Abb. 107 und 108, bei Frankl Abb. 117 und 118). Heinrich Sussmann grenzt sich zum einen von den vorgestellten Künstlern ab, indem er nicht nur weltliche, sondern vorwiegend religiöse Symbolik aus Juden- und Christentum in die Zeichnungen integriert. Zum anderen erscheint die späte und beinahe parallele Verwendung zweier völlig unterschiedlicher Bildsprachen in den Zyklen innerhalb der in dieser Arbeit herangezogenen Vergleiche einzigartig.

9. LITERATURVERZEICHNIS

ALEJCHEM 2013

Scholem Alejchem, Anatevka. Die Geschichte von Tewje, dem Milchmann, München 2013.

ANONYM 1946a

Anonym, Die Antifaschistische Ausstellung. Gang durch das braune Inferno, in: Das kleine Volksblatt, 205, 4. September 1946, S. 4.

ANONYM 1946b

Anonym, Zur antifaschistischen Ausstellung im Künstlerhaus, in: Der Neue Weg, 1.10.1946, S. 9–10.

ANONYM 1946c

Anonym, Die Kunst in der Antifaschistischen Ausstellung, in: Wiener Bilderwoche, 10.10.1946, S. 5.

ANONYM 1961a

Anonym, Henri Sussmann. Climats divers, in: ARTS, 848, 15.–21.11.1961, o.S. (Der aus der Zeitung ausgeschnittene Artikel befindet sich im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann 21349/036, Pos. 6).

ANONYM 1961b

Anonym, Ein Österreicher in Paris, in: Volksstimme, 23.11.1961, S. 6.

ANONYM 1962a

Anonym, „Ich erinnere mich wieder an Auschwitz“. Ausstellung Heinrich Sussmanns in Paris, in: Der Widerstandskämpfer, 2, 10, Februar 1962, S. 14.

ANONYM 1962b

Anonym, Jüdische Künstler in Paris, in: Isrealitisches Wochenblatt für die Schweiz, 09.02.1962, S. 37.

ANONYM 1963

Anonym, Ich erinnere mich wieder an Auschwitz, in: Die Frau, 10, 19, März 1963, S. 12.

ANONYM 1964

Anonym, Ein Künstler überlebte die Hölle. Heinrich Sussmann. „Ich erinnere mich wieder an Auschwitz“, in: Stimme der Frau, 33, 15. August 1964, S. 9.

ANONYM 1967

Anonym, Ein Aufruf an das Gewissen der Welt. Heinrich Sussmanns Zyklus „Ecce Homo“, in: Stadt Wien, 96, 2. Dezember 1967, S. 8.

ANONYM 1968

Anonym, Der Mensch im Mittelpunkt. Kritischer Rundgang durch neun Wiener Ausstellungen, in: Die Presse. Unabhängige Zeitung für Österreich, 6158, 17. Oktober 1968, S. 4.

ANONYM 1995

Anonym, The Figure of Jesus, in: Israel Museum Jerusalem (Hg.), Reuven Rubin. Prophets and Visionaries: Reuven Rubin's Early Years. 1914–23, Jerusalem 1995 (05.06.2015), URL: <http://www.imj.org.il/exhibitions/2007/Rubin/figureOfJesus.html>.

ANONYM 2014

Anonym, Walter Koschatzky, in: Rotary & Rotaract Club Wien-Albertina (Hg.), Walter Koschatzky Kunst-Preis 2015, Wien 2014 (08.06.2015), URL: <http://www.koschatzkykunstpreis.at/2015/index.php/de/walter-koschatzky>.

BARTH/HARTEWIG 2010⁵

Bernd-Rainer Barth/Karin Hartewig, *Edel*, Peter (eigtl. Peter Hirschweh), in: Helmut Müller-Enbergs u.a. (Hg.), Wer war wer in der DDR? Ein Lexikon ostdeutscher Biographien, Berlin 2010⁵, S. 271.

BIEBERSTEIN 2012

Klaus Bieberstein, Zwei Bäume standen im Garten Eden... Alttestamentarische Perspektiven

zur Sehnsucht nach dem Paradies, in: Uni.vers Forschung. Das Magazin der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 1, 2012, S. 8–11.

BISCHOFF 2009

Ulrich Bischoff, Max Ernst. 1891–1976. Jenseits der Malerei, Köln 2009.

BOBERG 2005 (Hg.)

Jochen Boberg (Hg.), Kunst in Auschwitz. 1940–1945, Bramsche 2005.

BÖHM 2014

Wyny Böhm, Begriffe des Judentums. Religion – Brauchtum – Gesellschaft, Berlin 2014.

BOHM-DUCHEN 1998

Monica Bohm-Duchen, Chagall, London 1998.

BREUER 2013.

Lars Breuer, Kommunikative Erinnerung in Deutschland und Polen. Täter- und Opferbilder in Gesprächen über den Zweiten Weltkrieg, Diss., Hannover 2013.

BUCHENHORST 2011

Ralph Buchenhorst, Das Element des Nachlebens. Zum Argument der Undarstellbarkeit der Shoah in Philosophie, Kulturtheorie und Kunst, München 2011.

CEMBALEST 2010

Robin Cembalest, Cross Pollination. How the figure of Jesus came to be employed in modern Jewish art, in: Tablet Magazin, 29.06.2010 (05.06.2015), URL: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/37762/cross-pollination>.

CLAIR 1992

Jean Clair, Ecce Homo, in: Jean Clair/Victoria Martino/Konrad Oberhuber (Hg.), Music. Arbeiten auf Papier von 1945 bis 1992 (Kat. Ausst. Albertina Wien 1992/93), Wien 1992, S. 23–25.

DE CAPOA 2004

Chiara de Capoa, Erzählungen und Personen des Alten Testaments, Berlin 2004.

DE CHAPEAUROUGE 2001⁴

Donat de Chapeaurouge, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt 2001⁴.

DEMIREL u.a. (Red.) 2004

Aycan Demirel u.a. (Red.), Terror und Strafen, in: Aycan Demirel u.a. (Red.), Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz. Materialien zur Geschichte und zu den Erfahrungen einer Bildungsreise Kreuzberger Jugendlicher, Berlin 2004 (20.05.2015), URL: <http://www.kiga-berlin.org/Dokumentationen/auschwitz/Pages/hi10.html>.

ELM/KÖSSLER 2007

Michael Elm/Gottfried Kößler, Einleitung, in: Fritz Bauer Institut (Hg.), Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung, Frankfurt am Main 2007, S. 7–16.

FORAY 2004

Jean-Michel Foray, Die Bibel nach Chagall, in: Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Chagall. Die Mythen der Bibel (Kat. Ausst. Albertina Wien 2004/2005), Wien 2004, S. 11–24.

FRANKL 2000

Adolf Frankl, Der schwere Weg. Originalbericht, in: Thomas Frankl (Hg.), Visionen aus dem Inferno (Kat. Ausst. Chiostro del Bramante Rom 2000), Bonn 2000, S. 26–29.

FRANKL 2000b

Adolf Frankl, Wie ich meine Visionen auf die Leinwand bringe, in: Thomas Frankl (Hg.), Visionen aus dem Inferno (Kat. Ausst. Chiostro del Bramante Rom 2000), Bonn 2000, S. 19–20.

FROHNER 1964

Adolf Frohner, Im Zeichen des Mandelbaumtores, in: Volksblatt, 23. Juni 1964, S. 6.

GAMM 2011

Hans-Jochen Gamm, Das Judentum. Eine Einführung, Berlin 2011.

GARSCHA 2008

Winfried R. Garscha, Das Archiv des DÖW, in: Christine Schindler (Red.), Bewahren – Erforschen – Vermitteln. Das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Wien 2008, S. 9–21.

GLEINY 1962

Christine E. Gleiny, Heinrich Sussmann, in: Das Neue Israel, 11, 14, Mai 1962, S. 753–754.

GLEINY 1993

Christine E. Gleiny, Heinrich Sussmann, in: Das Neue Israel. Zeitschrift für Politik, Kultur und Wirtschaft, 35, 11, Zürich 1993, S. 378–379.

GOLDMANN/GOLDMANN/WIMMER 1974²

Eva Goldmann/Zeev Goldmann/Hed Wimmer, Israel. Seine Legende und seine Geschichte, Luzern 1974².

GROSS/RENZ (Hg.) 2013a

Raphael Gross/Werner Renz (Hg.), Der Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963-1965). Kommentierte Quellenedition, Band 1, Frankfurt am Main u.a. 2013.

GROSS/RENZ (Hg.) 2013b

Raphael Gross/Werner Renz (Hg.), Der Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963-1965). Kommentierte Quellenedition, Band 2, Frankfurt am Main u.a. 2013.

HALBMAYR 2012

Brigitte Halbmayer, Zeitlebens konsequent. Hermann Langbein. 1912–1955. Eine politische Biografie, Wien 2012.

HARMS-LIMMER (Red.) 2015

Astrid Harms-Limmer (Red.), Überall war Tod – Vom Leiden und Sterben im KZ

Flossenbürg, Bayern 2015, Kapitel Krankenbaracke, 00:00–00:50, in: Bayerisches Fernsehen, Mediathek (16.05.2015), URL: <http://www.br.de/mediathek/video/video/konzentrationslager-flossenbuerg-krankenbaracke-100.html>.

HARTMANN 1996

Peter Wulf Hartmann, Schutzmantelmadonna, in: Peter Wulf Hartmann, Kunstlexikon, Maria Enzersdorf 1996, S. 1373.

HAUSER 1961

Carry Hauser, Essay ohne Titel, in: Heinrich Sussmann (Hg.), Dessin, Craie, Gouache, Collage (Kat. Ausst. Maison de la Pensée Française Paris 1961), Paris 1961, S. 9–10.

HAUSER 1962

Carry Hauser, Der Maler und Grafiker Heinrich Sussmann, in: Die Gemeinde, 26. Januar 1962, S. 5.

HAUSER 1978

Nadine Hauser, Wiener Mosaik. Glasfenster für Auschwitz, in: La Gazette Juive. Jüdische Rundschau, 5, 9. Februar 1978, S. 12.

HRONOWSKI 1998

Jerzy Hronowski, Arbeit am Schubkarren, in: Bergisches Kolleg Wuppertal (Hg.), Das Unternehmen Auschwitz. Nach der Ausstellung “Auschwitz hat uns den Mund geöffnet”, Wuppertal 1998 (17.05.2015), URL: http://www.auschwitz-ag.org/unternehmen_auschwitz/3.3.4.1b.htm.

KAELBLE 2007

Hartmut Kaelble, Sozialgeschichte Europas. 1945 bis zur Gegenwart, München 2007.

KAHLBAUM 2011

Ulrike Kahlbaum, Romanische Türstürze und Tympana in Südwestdeutschland. Studien zu ihrer Form, Funktion und Ikonographie, Münster 2011.

KANTOR 1972

Alfred Kantor, Das Buch des Alfred Kantor, Wien u.a. 1972.

KAT. AUSST. ALBERTINA 1992

Jean Clair/Victoria Martino/Konrad Oberhuber (Hg.), Music. Arbeiten auf Papier von 1945 bis 1992 (Kat. Ausst. Albertina Wien 1992/93), Wien 1992.

KAT. AUSST. CHIOSTRO DEL BRAMANTE 2000.

Thomas Frankl (Hg.), Visionen aus dem Inferno (Kat. Ausst. Chiostro del Bramante Rom 2000), Bonn 2000.

KAT. AUSST. GALERIE IM SCHÖMERHAUS 1999

Gabriele Bösch (Red.), Zoran Mušič. Eremit, Zeitzeuge, Philosoph (Kat. Ausst. Galerie im Schömerhaus Klosterneuburg 1999), Klosterneuburg 1999.

KAT. AUSST. GALLERIA NAZIONALE DI PALAZZO SPINOLA 2000

Farida Simonetti (Hg.), Ecce Homo. Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto (Kat. Ausst. Galleria Nazionale di Palazzo Spinola Genua 2000), Genua 2000.

KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1946

Gemeinde Wien (Hg.), Niemals Vergessen. Antifaschistische Ausstellung (Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1946), Wien 1946.

KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1977

Gesellschaft bildender Künstler Wiens (Hg.), Sussmanns Versuche. Aquarell. Gouache. Bleistift. Tusche. Photomontage. Öl (Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1977), Wien 1977.

KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988

Anni und Heinrich Sussmann Stiftung (Hg.), „Endsieger blieb dennoch ich“. Heinrich Sussmann. 1904–1986 (Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1988), Wien 1988.

KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1989

Sibylle Goldmann (Red.), Kunst zum Überleben – gezeichnet in Auschwitz. Ausstellung von

Werken ehemaliger Häftlinge des Konzentrationslagers Auschwitz aus dem Besitz der Staatlichen Gedenkstätte Oswiecim-Brzezinka (Kat. Ausst. Künstlerhaus Ulm 1989), Ulm 1989.

KAT. AUSST. MAISON DE LA PENSÉE FRANCAISE 1961

Heinrich Sussmann (Hg.), Dessin, Craie, Gouache, Collage (Kat. Ausst. Maison de la Pensée Française Paris 1961), Paris 1961 (Der Ausstellungskatalog befindet sich im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann 21349/036, Pos. 2).

KAT. AUSST. MAK 1979

Gerhart Egger (Hg.) Heinrich Sussmann. Auseinandersetzung mit dem Aquarell (Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst Wien 1979), Wien 1979.

KAT. AUSST. NEUE NATIONALGALERIE 1997

Stephanie Barron (Hg.), Exil. Flucht und Emigration Europäischer Künstler 1933–1945 (Kat. Ausst. Neue Nationalgalerie Berlin 1997/98), München u.a. 1997.

KAUMKÖTTER 2015

Jürgen Kaumkötter, Holocaust-Kunst und die Krise der Kunstgeschichte, Berlin 2015 (17.05.2015), URL: <http://learning-from-history.de/Lernen-und-Lehren/content/12383>.

KLARSFELD 1989

Serge Klarsfeld, David Olère, New York 1989.

KOSCHATZKY 1967

Walter Koschatzky, Heinrich Sussmann, in: Heinrich Sussmann, Ecce Homo, Wien/München 1967, S. 5–10.

KOSCHATZKY 1972

Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik. Geschichte. Meisterwerke, Salzburg 1972.

KOSCHATZKY 1974

Walter Koschatzky, Heinrich Sussmann, in: Sussmann. New York ohne Wolkenkratzer (Bestellbogen für den Bildband „New York ohne Wolkenkratzer“), Wien 1974, S. 1–2 (Der Bestellbogen befindet sich im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann 21349/056, Pos. 2).

KOSCHATZKY 1988

Walter Koschatzky, Erinnerung an Heinrich Sussmann, in: Anni und Heinrich Sussmann Stiftung (Hg.), „Endsieger blieb dennoch ich“. Heinrich Sussmann. 1904–1986 (Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1988), Wien 1988, S. 8–11.

KUTSCHERA 1985

Eva Kutschera, Heinrich und Anni Sussmann überlebten: Zur Verfügung der Gestapo, in: Arbeiterzeitung (Sonderheft: KZ Auschwitz. 40 Jahre nach der Befreiung berichten Überlebende von der Hölle auf Erden), 5, 1. Februar 1985, S. 6–7.

LANGBEIN 1963

Hermann Langbein, Essay ohne Titel, in: Heinrich Sussmann, Ich erinnere mich wieder an Auschwitz, Wien 1963, S. 11–12.

LANGBEIN 1988

Hermann Langbein, Sucht euch nicht den leichteren Weg, in: Monika Horský (Hg.), Man muß darüber reden. Schüler fragen KZ-Häftlinge, Wien 1988, S. 11–42.

LANGER 1989

Sabine Langer, Auch wenn es schmerzt, in: Neue Berliner Illustrierte, 14, 1989, S. 24–25.

LANGER 2004

Lawrence L. Langer, Bild und Wirklichkeit in der Kunst von Samuel Bak, in: Matías Martínez (Hg.), Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik, Bielefeld 2004.

LANGER 2014

Gerhard Langer, Jesus aus jüdischer Sicht, in: Zentrum für jüdische Kulturgeschichte (Hg.), Handbuch jüdische Kulturgeschichte, Salzburg 2014 (21.06.2015), URL: <http://hbjk.sbg.ac.at/kapitel/jesus-aus-juedischer-sicht/>.

LEGNER 1968

Anton Legner, Ecce Homo, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 1: A–Ezechiel, Freiburg u.a. 1968, Spalte 557–561.

LESKOSCHEK 1964

Axl Leskoschek, „Suss“, in: Wiener Tagebuch. Zeitschrift für Kultur und Politik, 11, November 1964, o.S. (Der aus der Zeitung ausgeschnittene Artikel befindet sich im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann 21349/095, Pos. 12).

LINGENS 1988

Ella Lingens, Das Versprechen, in: Monika Horský (Hg.) Man muß darüber reden. Schüler fragen KZ-Häftlinge, Wien 1988, S. 72–97.

LOSSIN 2011

Eike Lossin, Katholische Geistliche in nationalsozialistischen Konzentrationslagern, Würzburg 2011.

MAIER 2007

Johann Maier, Judentum. Studium Religionen, Göttingen 2007.

MALAPARTE 2005

Curzio Malaparte, Kaputt, Wien 2005 (Neuaufgabe).

MAYERHOFER 1985

Rainer Mayerhofer, „Der Tod war dort Alltag, das Leben die Ausnahme“. Überlebende sprachen mit Studenten über Auschwitz, in: Arbeiterzeitung. Tagblatt für Österreich, 21, 25. Januar 1985, S. 5.

MEHANY-MITTERRUTZNER 2015

Christa Mehany-Miterrutzner, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. Tätigkeitsbericht 2014, in: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.), Feindbilder. Jahrbuch 2015, Wien 2015, S. 323–376.

MENZEL 1998

Katharina Menzel, Auschwitz-Birkenau – Zaunpfähle, in: Detlef Hoffmann (Hg.), Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler. 1945–1955, Frankfurt a.M. 1998, S. 266–277.

MESETH 2008

Wolfgang Meseth, Holocaust-Erziehung und Zeitzeugen, Bonn 2008, in: Online Dossier der Bundeszentrale für Politische Bildung, Geschichte und Erinnerung (03.06.2015), URL: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39849/bedeutung-von-zeitzeugen?p=all>.

MICK 2013

Christoph Mick, Kollektive Gewalt in Lemberg 1918–1939, in: Andreas Wirsching (Hg.), Kollektive Gewalt in der Stadt. Europa 1890–1939, München 2013, S. 149–166.

MRAZEK 1977

Wilhelm Mrazek, Essay ohne Titel, in: Gesellschaft bildender Künstler Wiens (Hg.), Sussmanns Versuche. Aquarell. Gouache. Bleistift. Tusche. Photomontage. Öl (Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1977), Wien 1977, S. 5–6.

NAGLER/FELLNER 1999

Gabriela Nagler/Sabine Fellner, Jüdische Künstler. Heinrich Sussmann (1904–1986), in: Illustrierte Neue Welt, 6/7, Juni/Juli 1999, S. 16.

NOVOTNY 1970

Fritz Novotny, Zum Werk von Heinrich Sussmann, in: Alte und moderne Kunst, 110, 1970, S. 39–41.

NYISZLI 1979²

Miklos Nyiszli, Sonderkommando, in: Hans Günther Adler/Hermann Langbein/Ella Lingens-Reiner (Hg.), Auschwitz. Zeugnisse und Berichte, Köln/Frankfurt am Main 1979², S. 64–73.

PERRY-LEHMANN 2010

Meira Perry-Lehmann, Marc Chagall, ein jüdischer Künstler?, in: Meira Perry-Lehmann/Ortrud Westheider (Hg.), Marc Chagall. Lebenslinien (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2010/2011), München 2010, S. 18–27.

PHILIPPI 2009

Dieter Philippi, Sammlung Philippi. Kopfbedeckungen in Glaube, Religion und Spiritualität, Leipzig 2009.

PICART LE DOUX 1961

Jean Picart le Doux, ohne Titel, Essay zu Heinrich Sussmann, in: Heinrich Sussmann (Hg.), Dessin, Craie, Gouache, Collage (Kat. Ausst. Maison de la Pensée Française Paris 1961), Paris 1961, S. 7–8.

REES 2005

Laurence Rees, Auschwitz. Geschichte eines Verbrechens, Berlin 2005.

REITER 1987

Franz Richard Reiter, Heinrich Sussmann, in: Wiener Tagebuch. Zeitschrift für Kultur und Politik, 2, Februar 1987, S. 5–6.

ROBINSON 2014

Rich Robinson, Jesus in Jewish Art, in: Jews for Jesus, 5, 4, 2014 (05.06.2015), URL: <http://www.jewsforjesus.org/publications/issues/v04-n05/jesusinart>.

ROSENBERG 2001

Pnina Rosenberg, Ella Liebermann-Shiber. 1927–1998, in: World ORT (Hg.), Learning about the Holocaust, 2001 (30.05.2015), URL: <http://art.holocaust-education.net/explore.asp?langid=1&submenu=200&id=38>.

SCHADE 1996

Karl Schade, Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs, Weimar 1996.

SCHMIED 1999a

Wieland Schmied, Stationen eines Lebensweges. Zoran Mušič in der Sammlung Essl, in: Gabriele Bösch (Red.), Zoran Mušič. Eremit, Zeitzeuge, Philosoph (Kat. Ausst. Galerie im Schömerhaus Klosterneuburg 1999), Klosterneuburg 1999, S. 8–14.

SCHMIED 1999b

Wieland Schmied, Der Häftling Nr. 128 231 legt Zeugnis ab. Gedanken zur Kunst von Zoran Mušič, in: Gabriele Bösch (Red.), Zoran Mušič. Eremit, Zeitzeuge, Philosoph (Kat. Ausst. Galerie im Schömerhaus Klosterneuburg 1999), Klosterneuburg 1999, S. 70–79.

SCHÖNBORN 2000

Christoph Schönborn, Grußbotschaft, in: Thomas Frankl (Hg.), Visionen aus dem Inferno (Kat. Ausst. Chiosstro del Bramante Rom 2000), Bonn 2000, S. 13.

SPURLING 2007

Hilary Spurling, Matisse, Band 2: Der Meister. 1909–1954, Bonn 2007.

STEINBACHER 2004

Sybille Steinbacher, Auschwitz. Geschichte und Nachgeschichte, München 2004.

STEINBACHER 2013

Sybille Steinbacher, Die Geschichte des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau 1940-1945, in: Raphael Gross/Werner Renz (Hg.), Der Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963-1965). Kommentierte Quellenedition, Band 1, Frankfurt am Main u.a. 2013, S. 13-54.

STENGEL 2012

Katharina Stengel, Hermann Langbein. Ein Auschwitz-Überlebender in den erinnerungspolitischen Konflikten der Nachkriegszeit, Frankfurt am Main 2012.

SUSSMANN 1963

Heinrich Sussmann, Ich erinnere mich wieder an Auschwitz, Wien 1963.

SUSSMANN 1967

Heinrich Sussmann, Ecce Homo, Wien/München 1967.

SUSSMANN 1984

Heinrich Sussmann, Vom Stetl in die Stadt. Zum 80. Geburtstag von Prof. Heinrich Sussmann – Jugenderinnerungen eines jüdischen Künstlers, in: Illustrierte Neue Welt, Oktober 1984, S. 10–11.

SUSSMANN/SUSSMANN 1988

Anni Sussmann/Heinrich Sussmann, Macht's den Mund auf und red's!, in: Monika Horsky (Hg.), Man muß darüber reden. Schüler fragen KZ-Häftlinge, Wien 1988, S. 130–182.

ULRICH 2007

Michael Ulrich, Das Bilderverbot in Judentum und Islam. Studienarbeit, Norderstedt 2007.

WAHL 2009.

Harald Martin Wahl, Das Buch Esther. Übersetzung und Kommentar, Berlin 2009.

WARNCKE 1991

Carsten-Peter Warncke, Pablo Picasso. 1881–1973, Band 2: Werke 1937–1973, Köln 1991.

WEEMS 1999

Erik Weems, Maurycy Gottlieb. 1856–1879, Richmond u.a. 1999 (05.06.2015), URL: http://www.eeweems.com/maurycy_gottlieb/.

WEIBEL 2012

Walter Weibel, In Begegnung lernen. Der jüdisch-christliche Dialog in der Erziehung, Diss., Luzern 2012.

WIRTH/VON DER OSTEN 1958

Karl-August Wirth/Gert von der Osten, Ecce Homo, in: Ernst Gall/Otto Schmitt (Hg.), Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band 4: Dinanderie – Elle, Stuttgart 1958, Spalte 674–700.

WITTE 2007

Markus Witte, Hiob/Hiobbuch, in: Stefan Alkier/Michaela Bauks/Klaus Koenen (Hg.), Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, Stuttgart 2007 (12.05.2015), URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/11644/>.

ZORN 2008

Otto Zorn, Die Seligpreisungen. Exegese über die Seligpreisungen in ihrem historischen, theologischen und korrelativen Kontext. Studienarbeit, Norderstedt 2008.

10. QUELLENVERZEICHNIS

Quellen aus dem „Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes“, Wipplinger Straße 6–8, 1010 Wien:

DÖW 21349/013 1927

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/013, Ausstellung Salon 1927, veranstaltet von der Société des Amis de l'Art, Palais des Beaux Arts, Salon du Caire Kairo, vom 18.03. bis zum 15.04.1927.

DÖW 21349/014 1945

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/014, Gala zugunsten der nach Auschwitz Deportierten, veranstaltet von der Fédération Nationale des Déportés et Internés Patriotes, Palais de Chaillot Paris, am 21.12.1945.

DÖW 21349/018 1946

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/018, Antifaschistische Ausstellung „Niemals Vergessen“, veranstaltet von der Gemeinde Wien, Künstlerhaus Wien, September bis November 1946.

DÖW 21349/018 1946, Pos. 2

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/018, Pos. 2, „Österreichische Postmarke“, Heft zu Briefmarkenwettbewerb parallel zur Ausstellung. Die Briefmarken wurden von unterschiedlichen Künstlern, darunter Heinrich Sussmann, anlässlich der antifaschistischen Ausstellung gestaltet.

DÖW 21349/027 1954

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/027, Ausstellung „Widerstand und Kunst“, Künstlerhaus Wien, November bis Dezember 1954.

DÖW 21349/036 1961

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/036, Einzelausstellung Heinrich Sussmann Dessin, Craie, Gouache, Collage mit Präsentation des Zyklus' „Ich erinnere mich wieder an Auschwitz“, Maison de la Pensée Francaise Paris, vom 27.10. bis zum 19.11.1961.

DÖW 21349/037 1962/63

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/037, Einzelausstellung Heinrich Sussmann, Nora Galerie Jerusalem, vom 22.12.1962 bis zum 22.01.1963.

DÖW 21349/037 1962/63, Pos. 4

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/037, Pos. 4, handgeschriebener Text zur Ausstellung in der Nora Galerie in Jerusalem und zu Heinrich Sussmann, verfasst von Mirjam Tal, 1962/63.

DÖW 21349/043 1964

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/043, Einzelausstellung Heinrich Sussmann, Kleine Galerie Wien, vom 04. bis zum 27.06.1964.

DÖW 21349/046 1968, Pos. 2

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Heinrich Sussmann, Akt 21349/046, Pos. 2, Ausstellungskatalog für die Ausstellung Sussmann. Ecce Homo-Zeichnungen, mit einem Essay von Walter Koschatzky, vom 16. Oktober bis zum 14. November 1968, Internationaler Künstlerclub in Wien, Wien 1968.

DÖW 21349/046 1968, Pos. 3

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/046, Pos. 3, Bestellbogen für den Bildband Ecce Homo. Der Bestellbogen enthält ein Essay von Otto Breicha, in vier Sprachen, Wien 1968.

DÖW 21349/046 1968, Pos. 4

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/046, Pos. 4, Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung „Ecce Homo“, Wien, am 16.10.1968.

DÖW 21349/046 1967, Pos. 5

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/046, Pos. 5, Heinrich Sussmann, Exposé zu einem Zyklus von Federzeichnungen, Wien 1967.

DÖW 21349/056 1974

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/056, Präsentation der Mappe „New York ohne Wolkenkratzer“, am 12.12.1974.

DÖW 21349/077 1988

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Heinrich Sussmann, 21349/077, Ausstellung „Endsieger blieb dennoch ich“. Heinrich Sussmann. 1904–1986, Künstlerhaus Wien, vom 03.11. bis zum 04.12.1988.

DÖW 21349/099 1944, Pos. 1

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/099, Pos. 1, Brief an Herta Stockreiter, von Anna Sussmann, Flüchtlingslager Basel, am 16.12.1944.

DÖW 21349/107 1986–1994

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/107, Dokumente und Unterlagen der Anni und Heinrich Sussmann-Stiftung, von 1986–1994.

DÖW 21349/111 1966, Pos. 1

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/111, Pos. 1, Verlagsvertrag zwischen dem Verlag für Jugend und Volk

Ges.m.b.H. als Verleger und Heinrich Sussmann als Verfasser des Zyklus' „*Ecce Homo*“, Wien 1966.

DÖW 21349/121 1945–1961

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/121, Skizzen zu „Ich erinnere mich wieder an Auschwitz“ und anderen Grafiken mit Auschwitz zum Inhalt, 1945–1961.

DÖW 21349/121 1945–1961 Pos. 9–14, 21–23

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/121, Pos. 9–14, 21–23, Skizzen zu Grafiken mit Auschwitz und Holocaust zum Inhalt.

DÖW 21349/124 (M933) 1977

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/124 (M933), Glasfenster für das österreichische Museum und die Gedenkstätte in Auschwitz, 1977.

DÖW 21349/124 (M933) 1978, Pos. 3

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/124 (M933), Pos. 3, Informationsblatt über die Ausstellung „Glasfenster für Auschwitz“ von Heinrich Sussmann im Museum für angewandte Kunst, vom 27.01 bis zum 05.02.1978

DÖW 21349/124 (M933) 1978, Pos. 4

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/124 (M933), Pos. 4, Entwurf zur Einladungskarte für die Ausstellungseröffnung der Glasfenster im Museum für angewandte Kunst, Wien, am 26.01.1978.

DÖW 21349/124 (M933) 1978, Pos. 5

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/124 (M933), Pos. 5, Einladungskarte für die Ausstellungseröffnung der

Glasfenster im Museum für angewandte Kunst, Wien, am 26.01.1978.

DÖW 21349/124 (M933) 1978, Pos. 17

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/124 (M933), Pos. 17, Schreiben an alle Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft Museum Auschwitz, betreffend die Eröffnung der „Österreichischen Gedenkstätte und des Museums“ in Auschwitz, am 19.03.1978.

DÖW 21349/124 (M933) 1978, Pos. 18

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/124 (M933), Pos. 18, Einladung zur Eröffnung der österreichischen Gedenkräume in Auschwitz, am 19.03.1978.

DÖW 21349/125 1968

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/125, Fenster für die Zeremonienhalle am jüdischen Friedhof des Zentralfriedhofs in Wien, 1968.

DÖW 21349/126 1962–1965

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/126, Gemälde und Grafiken zum orthodoxen Judentum in Jerusalem, Werkreihe „Erinnerung an die 100 Tore“, 1962–1965.

DÖW 21349/128 1969

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/128, Lithografien zum Musical „Anatevka“, 1969.

DÖW 21349/128 1969, Pos. 3

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/128, Pos. 3, Lithografien zu „Anatevka“, 1969.

DÖW 21349/130 1947–1970

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich

Sussmann, 21349/130, Karikaturen Heinrich Sussmanns in verschiedenen österreichischen Zeitschriften und Zeitungen, von 1947–1970.

DÖW 21349/131–156 1950–1966

Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Nachlass Anna und Heinrich Sussmann, 21349/131–156, verschiedene Aufträge an Heinrich Sussmann als Bühnenbildner, von 1950-1966.

Quellen aus der Bibel:

ALTES TESTAMENT

Buch Ester

Est 3,8; Est 3,13; Est 7,1–10; Est 8,1–17.

Buch Ijob

Ijob 16,18–19; Ijob 17,7–9.

Genesis (1. Buch Mose)

Gen (1 Mose) 3,6–24.

Leviticus (3. Buch Mose)

Lev (3 Mose) 19,27; Lev (3 Mose) 24,14–23.

Buch Rut

Rut 1,1–22.

1. Buch Samuel

1 Sam 1,1–28; 1 Sam 7,3.

Jesaja

Jes. 40,1; Jes. 57,1; Jes. 57,15; Jes 58,6–7.

Zacharias

Sach 8,16–17.

NEUES TESTAMENT

Evangelium nach Johannes

Joh 10,12–18; Joh, 19,5.

Evangelium nach Lukas

Lk 11,33; Lk 12,1–12; Lk 12,49–53; Lk 13,22–30.

Evangelium nach Markus

Mk 12,28–34.

Evangelium nach Matthäus

Mt 5,10; Mt 10,16–39; Mt 24,5–13; Mt 27,45–56.

Offenbarung des Johannes

Offb 22,1.

11. ABBILDUNGSNACHWEIS:

- Abb. 1: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 35.
- Abb. 2: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 37.
- Abb. 3: in: DÖW 21349/126 Pos. 1.
- Abb. 4: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 75.
- Abb. 5: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 21.
- Abb. 6: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 25.
- Abb. 7: in: DÖW 21349/118 Pos. 2.
- Abb. 8: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 31.
- Abb. 9: in: ARTOTHEK DES BUNDES, Inv.Nr. 8324.
- Abb. 10: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 87.
- Abb. 11: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 27.
- Abb. 12: in: Kulturabteilung der Stadt Wien, Inv.Nr. MA 7: VM 281.
- Abb. 13: in: KAT. AUSST. MAK 1979, S. 45.
- Abb. 14: in: DÖW 21349/121 Pos. 13, 1945–1961.
- Abb. 15: in: ANONYM 1962a, S. 14.
- Abb. 16: in: <https://nationalfonds.org/fotos.html>.
- Abb. 17: in: <https://nationalfonds.org/fotos.html>.
- Abb. 18: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1946, S. 75.
- Abb. 19: in: SUSSMANN 1963, S. 13.
- Abb. 20: in: SUSSMANN 1963, S. 15.
- Abb. 21: in: SUSSMANN 1963, S. 17.
- Abb. 22: in: SUSSMANN 1963, S. 19.
- Abb. 23: in: SUSSMANN 1963, S. 21.
- Abb. 24: in: SUSSMANN 1963, S. 23.
- Abb. 25: in: SUSSMANN 1963, S. 25.
- Abb. 26: in: <http://learning-from-history.de/Lernen-und-Lehren/content/12383>.
- Abb. 27: in: http://www.auschwitz-ag.org/unternehmen_auschwitz/3.3.4.1b.htm.
- Abb. 28: in: SUSSMANN 1963, S. 27.
- Abb. 28b: in: BOBERG 2005, S. 193.
- Abb. 29: in: KANTOR 1972, Blatt 104.
- Abb. 30: in: SUSSMANN 1963, S. 29.

- Abb. 31: in: SUSSMANN 1963, S. 31.
- Abb. 31b: in: BOBERG 2005, S. 187.
- Abb. 32: in: SUSSMANN 1963, S. 33.
- Abb. 33: in: SUSSMANN 1963, S. 35.
- Abb. 34 in: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ecce_Homo_\(Bosch,_1470s\)#/media/File:Ecce_homo_by_Hieronymus_Bosch.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ecce_Homo_(Bosch,_1470s)#/media/File:Ecce_homo_by_Hieronymus_Bosch.jpg).
- Abb. 35: in: <http://www.wikiart.org/en/tag/ecce-homo#supersized-search-276409>.
- Abb. 36: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1946, S. 74.
- Abb. 37: in: DÖW 21349/126 Pos. 6, 1964.
- Abb. 38: in: Kulturabteilung der Stadt Wien, Inv.Nr. MA 7: 4414.
- Abb. 39: in: DÖW 21349/128 Pos. 1, 1969.
- Abb. 40: in: DÖW 21349/128 Pos. 1, 1969.
- Abb. 41: in: SUSSMANN 1967, Blatt 1.
- Abb. 42: in: SUSSMANN 1967, Blatt 2.
- Abb. 43: in: SUSSMANN 1967, Blatt 3.
- Abb. 44: in: SUSSMANN 1967, Blatt 4.
- Abb. 45: in: KAT. AUSST. GALLERIA NAZIONALE DI PALAZZO SPINOLA 2000, S. 7.
- Abb. 46: in: SUSSMANN 1967, Blatt 5.
- Abb. 47: in: SUSSMANN 1967, Blatt 6.
- Abb. 48: in: SUSSMANN 1967, Blatt 7.
- Abb. 49: in: <http://www.bpb.de/izpb/151942/massenmord-und-holocaust?p=all>.
- Abb. 50: in: SUSSMANN 1967, Blatt 8.
- Abb. 51: in: SUSSMANN 1967, Blatt 9.
- Abb. 52: in: SUSSMANN 1967, Blatt 10.
- Abb. 53: in: SUSSMANN 1967, Blatt 11.
- Abb. 54: in: SUSSMANN 1967, Blatt 12.
- Abb. 55: in: SUSSMANN 1967, Blatt 13.
- Abb. 56: in: SUSSMANN 1967, Blatt 14.
- Abb. 57: in: <http://www.landesmuseum.at/en/presse/archiv/nationalheilige-europas/>.
- Abb. 58: in: SUSSMANN 1967, Blatt 15.
- Abb. 59: in: SUSSMANN 1967, Blatt 16.
- Abb. 60: in: SUSSMANN 1967, Blatt 17.

- Abb. 61: in: SUSSMANN 1967, Blatt 18.
- Abb. 62: in: SUSSMANN 1967, Blatt 19.
- Abb. 63: in: SUSSMANN 1967, Blatt 20.
- Abb. 64: in: SUSSMANN 1967, Blatt 21.
- Abb. 65: in: http://www.viennatouristguide.at/Friedhoeefe/Zentralfriedhof/Tor5/Graeber/sussmann_e.htm.
- Abb. 66: in: SUSSMANN 1967, Blatt 22.
- Abb. 67: in: SUSSMANN 1967, Blatt 23.
- Abb. 68: in: SUSSMANN 1967, Blatt 24.
- Abb. 69: in: SUSSMANN 1967, Blatt 25.
- Abb. 70: in: <https://www.pinterest.com/pin/302515299944389736/>.
- Abb. 71: in: ANONYM 1995.
- Abb. 72: in: <http://sander-gaiser.de/ru/bilder/judentum/chagal01.jpg>.
- Abb. 73: in: <http://www.wikiart.org/en/marc-chagall/golgotha-1912>.
- Abb. 74: in: <http://www.vhamp.de/page4/page25/styled-63/page2504.html>.
- Abb. 75: in: BOHM-DUCHEN 1998, S. 243.
- Abb. 76: in: <http://www.openlettersmonthly.com/marc-chagall-between-paris/>.
- Abb. 77: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 63.
- Abb. 78: in: DÖW 21349/121 Pos. 9, 1945.
- Abb. 79: in: Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 11001).
- Abb. 80: in: Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 10985).
- Abb. 81: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 77.
- Abb. 82: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 71.
- Abb. 83: in: Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 11093).
- Abb. 84: in: Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 11091).
- Abb. 85: in: DÖW 21349/125 Pos. 22, 1968.
- Abb. 86: in: DÖW 21349/125 Pos. 22, 1968.
- Abb. 87: in: DÖW 21349/125 Pos. 22, 1968.
- Abb. 88: in: DÖW 21349/125 Pos. 22, 1968.
- Abb. 89: in: <https://nationalfonds.org/fotos.html>.
- Abb. 90: in: <https://nationalfonds.org/fotos.html>.
- Abb. 91: in: <https://nationalfonds.org/fotos.html>.
- Abb. 92: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 53.

- Abb. 93: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 39.
- Abb. 94: in: DÖW 21349/128 Pos. 1, 1969.
- Abb. 95: in: ARTOTHEK DES BUNDES, Inv.Nr. 13917/4.
- Abb. 96: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1988, S. 89.
- Abb. 97: in: DÖW 21349/187 Pos. 5, vor 1945.
- Abb. 98: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1989, S. 73.
- Abb. 99: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1989, S. 73.
- Abb. 100: in: KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1989, S. 72.
- Abb. 101: in: KLARSFELD 1989, S. 17.
- Abb. 102: in: KLARSFELD 1989, S. 17.
- Abb. 103: in: ROSENBERG 2001.
- Abb. 104: in: ROSENBERG 2001.
- Abb. 105: in: KAT. AUSST. GALERIE IM SCHÖMERHAUS 1999, Kat. S. 61.
- Abb. 106: in: KAT. AUSST. GALERIE IM SCHÖMERHAUS 1999, Kat. S. 67.
- Abb. 107: in: KAT. AUSST. GALERIE IM SCHÖMERHAUS 1999, Kat. S. 7.
- Abb. 108: in: KAT. AUSST. GALERIE IM SCHÖMERHAUS 1999, Kat. S. 1.
- Abb. 109: in: KAT. AUSST. GALERIE IM SCHÖMERHAUS 1999, Kat. S. 57.
- Abb. 110: in: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-41636-0002,_Warschauer_Ghetto-Aufstand,_Verhaftungen.jpg.
- Abb. 111: in: http://jhom.com/arts/bak/self_portrait.htm.
- Abb. 112: in: <http://alicebroughton.blogspot.it/2010/10/critical-commentary-for-itap-lecture.html>.
- Abb. 113: in: KAT. AUSST. CHIOSTRO DEL BRAMANTE 2000, S. 77.
- Abb. 114: in: KAT. AUSST. CHIOSTRO DEL BRAMANTE 2000, S. 81.
- Abb. 115: in: KAT. AUSST. CHIOSTRO DEL BRAMANTE 2000, S. 84.
- Abb. 116: in: UNIDAM
- Abb. 117: in: KAT. AUSST. CHIOSTRO DEL BRAMANTE 2000, S. 67.
- Abb. 118: in: KAT. AUSST. CHIOSTRO DEL BRAMANTE 2000, S. 68.

12. ABBILDUNGEN



Abb. 1: Heinrich Sussmann, Titel unbekannt, aus dem Zyklus „*Erinnerung an die 100 Tore*“, Öl und Kreide auf Leinwand, 17,1 x 23,9cm, 1963, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 2: Heinrich Sussmann, Titel unbekannt, aus dem Zyklus „*Erinnerung an die 100 Tore*“, Öl auf Leinwand, 38 x 77,5cm, um 1963, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 3: Heinrich Sussmann, *Einzug des Sabbat*, aus dem Zyklus „Erinnerung an die 100 Tore“, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, 1963, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 4: Heinrich Sussmann, *Autobahn... Akrobat schön...*, Tusche und Aquarell auf Papier, 22,2 x 30,8cm, 1954, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 5: Heinrich Sussmann, *Komposition*, Collage auf Papier, 28,2 x 20cm, 1960, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 6: Heinrich Sussmann, *Traum eines Clowns*, Tusche und Aquarell auf Papier, 15 x 21,2cm, 1965, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 7: Heinrich Sussmann, 1927/72, Mischtechnik auf Papier, 32,8 x 23,7cm, 1972, Albertina Wien (Inv.Nr. 39578).



Abb. 8: Heinrich Sussmann, 1929/75, Bleistift und Farbstifte auf Papier, 24,1 x 28,4cm, 1975, Aufbewahrungsort unbekannt.

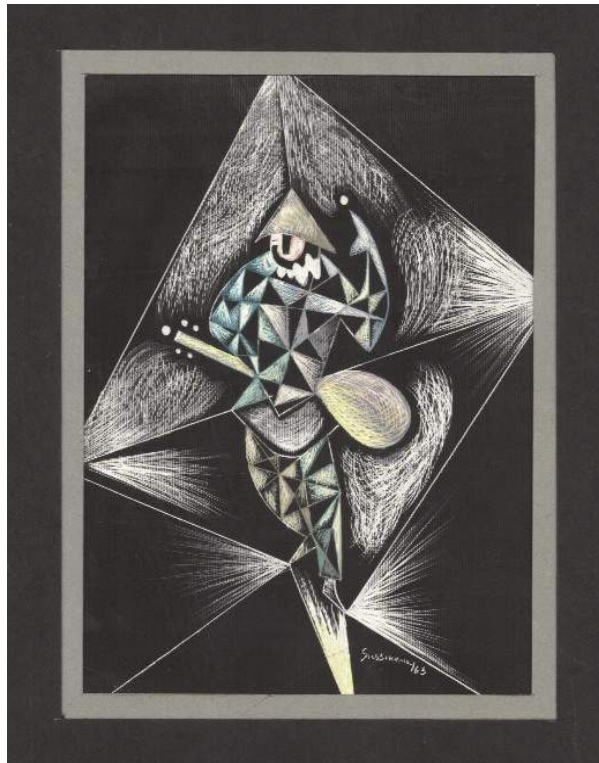


Abb. 9: Heinrich Sussmann, *Harlekin*, Grattage auf Karton, 30 x 21cm, 1963, Artothek des Bundes Wien (Inv.Nr. 8324).



Abb. 10: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*New York ohne Wolkenkratzer*“, Siebdruck auf Papier, 62,5 x 44cm, 1974, Artothek des Bundes Wien (Inv.Nr. 13917/3).



Abb. 11: Heinrich Sussmann, *1933/75*, Bleistift und Aquarell auf Papier, 28,1 x 21cm, 1975 (Kopie von 1933), Aufbewahrungsort unbekannt.

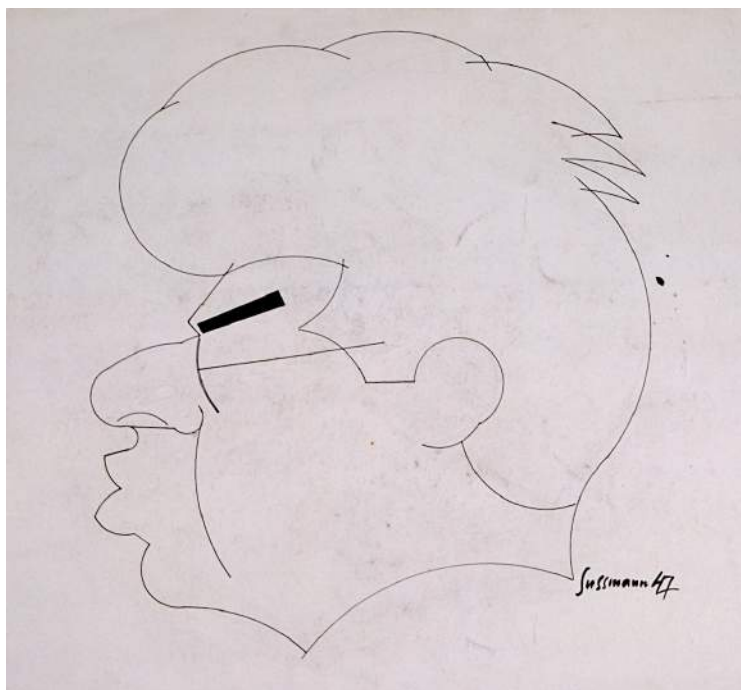


Abb. 12: Heinrich Sussmann, *Karikatur nach Viktor Matejka*, Tusche auf Papier, 48,8 x 62,8cm, 1947, Kulturabteilung der Stadt Wien (Inv.Nr. MA 7: VM 281).



Abb. 13: Heinrich Sussmann, *Nie wieder Auschwitz*, Aquarell auf Karton, 32,6 x 48cm, 1969, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 14: Heinrich Sussmann, *Kinder im Gas*, Kreide auf Papier, Maße unbekannt, vor 1960, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 15: Heinrich Sussmann, *Kind im Gas*, Kreide auf Papier, Maße unbekannt, vor 1960, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 16: Heinrich Sussmann, *Gaskammer* (Mittelfenster), Glasfenster, 195 x 150cm, 1977/1978, Österreichische Gedenkstätte und Museum Auschwitz Oświęcim.



Abb. 17: Heinrich Sussmann, *Das bittere Ende*, Glasfenster, 35 x 90cm, 1978, Österreichische Gedenkstätte und Museum Auschwitz Oświęcim.



Abb. 18: Heinrich Sussmann, *Frauen in Auschwitz*, Tempera auf Papier, Maße unbekannt, 1945, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 19: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, Maße unbekannt, 1961, Aufbewahrungsort unbekannt.

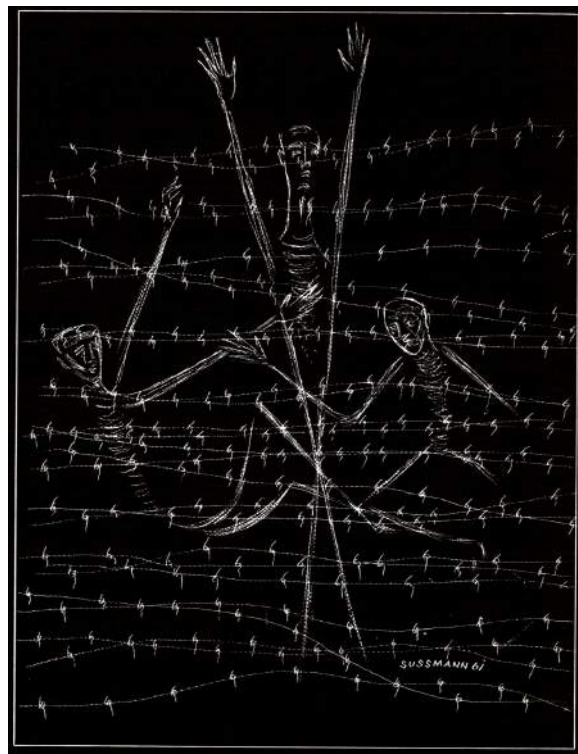


Abb. 20: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, Maße unbekannt, 1961, Aufbewahrungsort unbekannt.

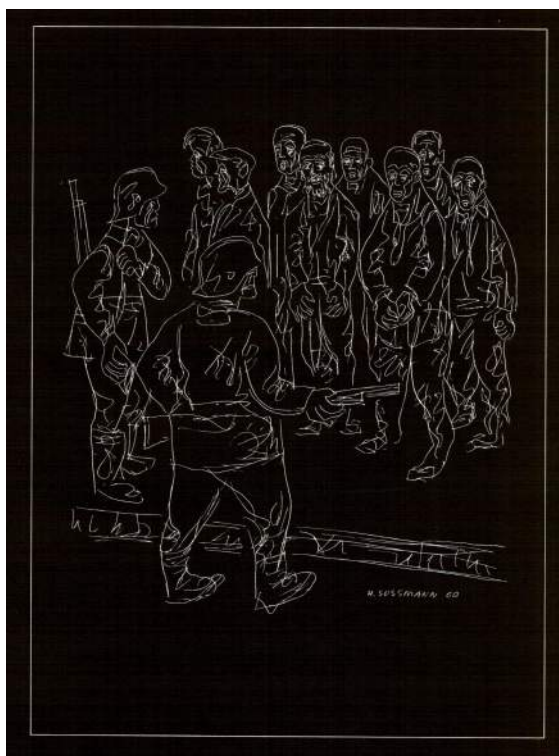


Abb. 21: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, 24,4 x 21,6cm, 1960, Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 10782).

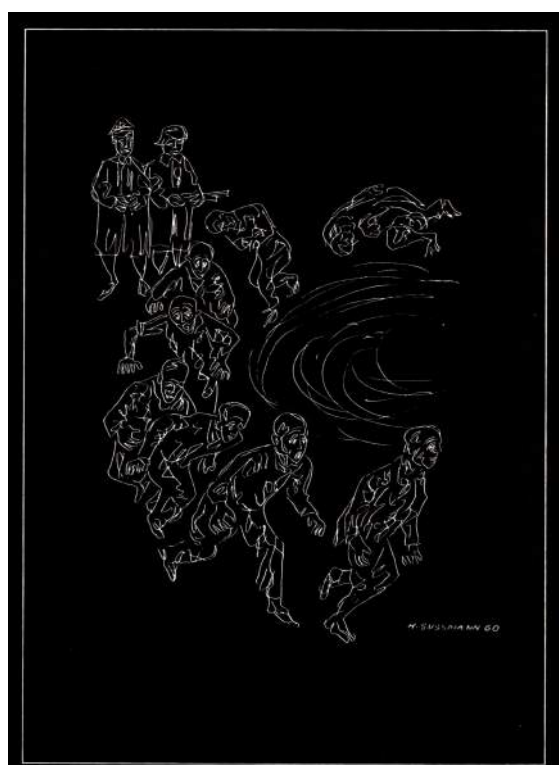


Abb. 22: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, 23,7 x 15,8cm, 1960, Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 10781).

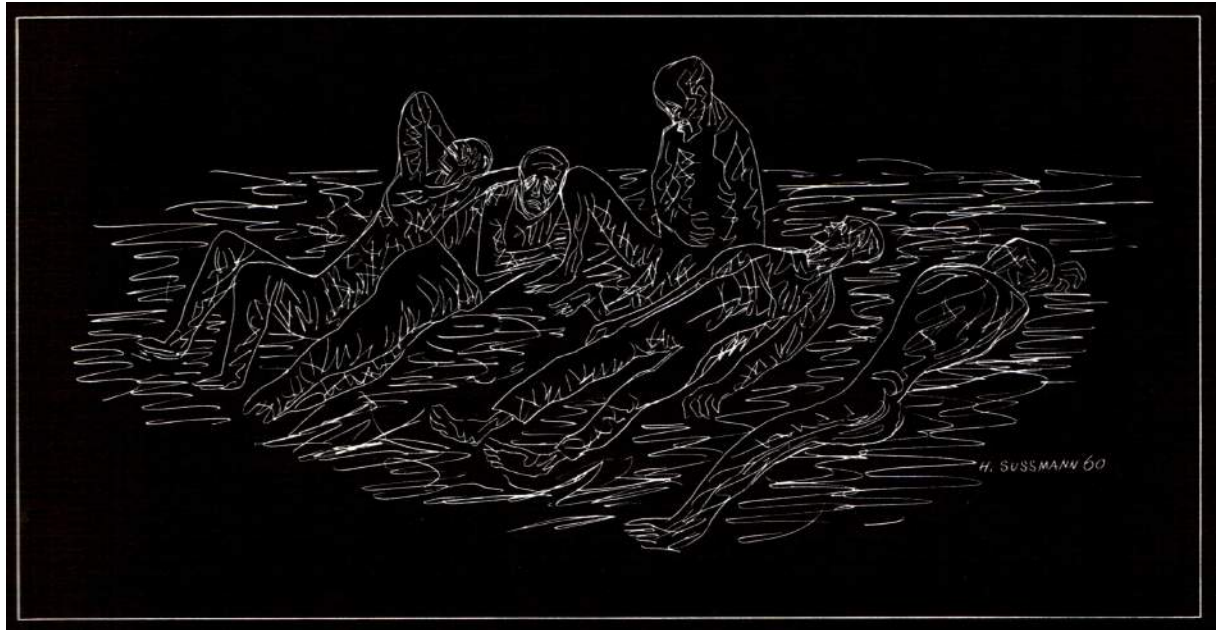


Abb. 23: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, Maße unbekannt, 1960, Aufbewahrungsort unbekannt.

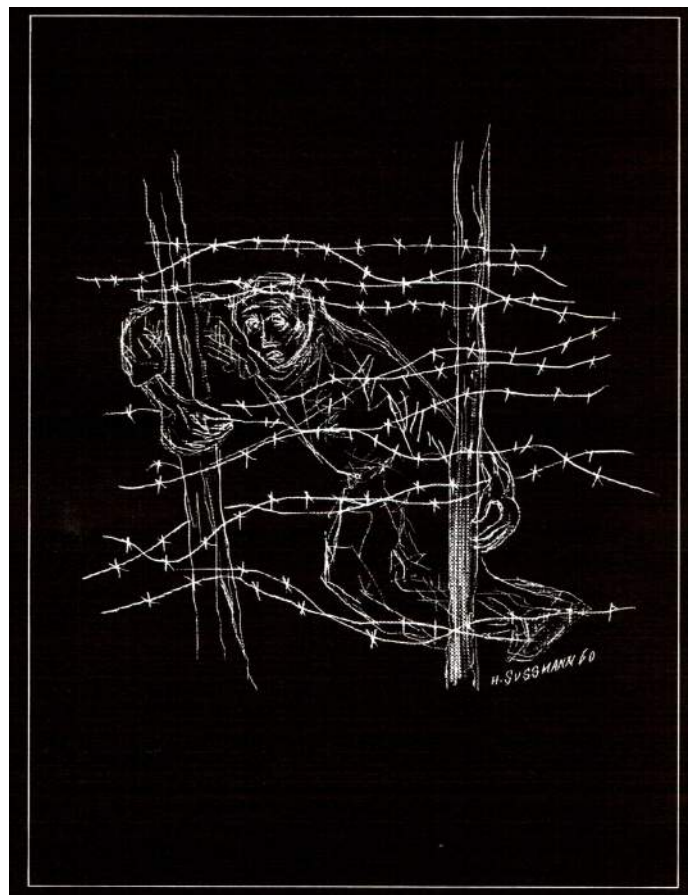


Abb. 24: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, 16,1 x 13,4cm, 1960, Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 10136).

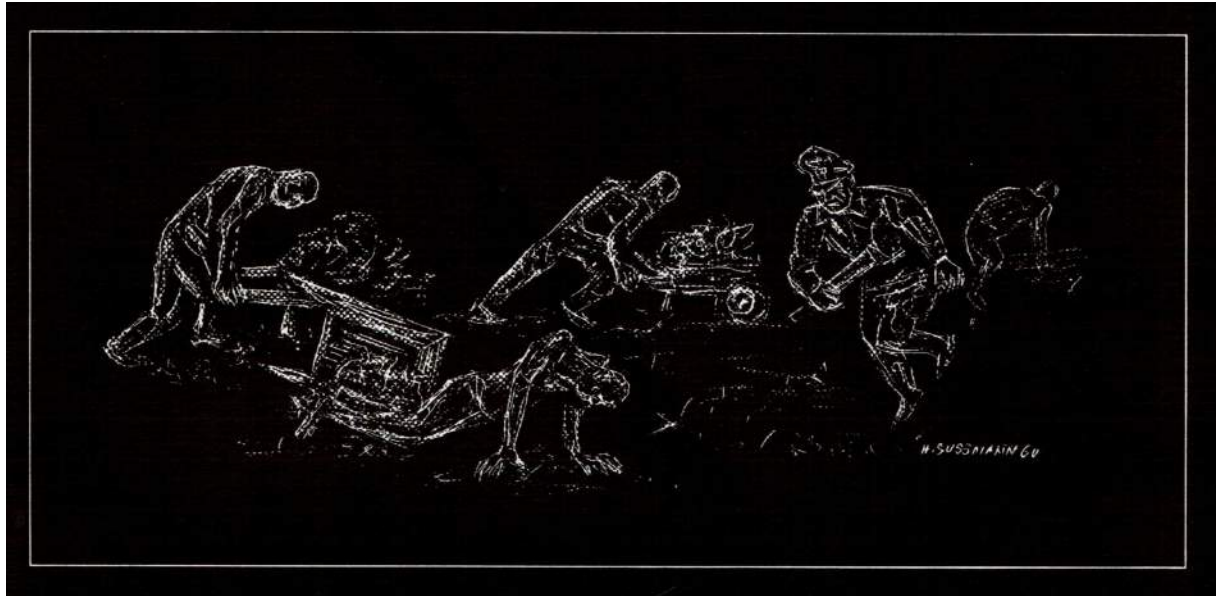


Abb. 25: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, Maße unbekannt, 1960, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 26: Jerzy Adam Brandhuber, *Schubkarren* (Detail), aus dem Zyklus „*Vergessene Erde*“, 54 x 36cm, Kohle auf Papier, 1946, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau Oświęcim.



Abb. 27: Mieczysław Kościelniak, *Arbeit am Schubkarren*, aus dem Zyklus „*Tag des Häftlings*“, Tusche auf Papier, 64 x 79cm, 1950, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 28: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, Maße unbekannt, 1960, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 28b: Waldemar Nowakowski, *Sport*, Aquarell auf Karton, 15,5 x 10,7cm, zwischen 1940 und 1944, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 29: Alfred Kantor, *Blatt 104* (Detail), Tusche und Aquarell auf Papier, Maße unbekannt, 1945, Aufbewahrungsort unbekannt.

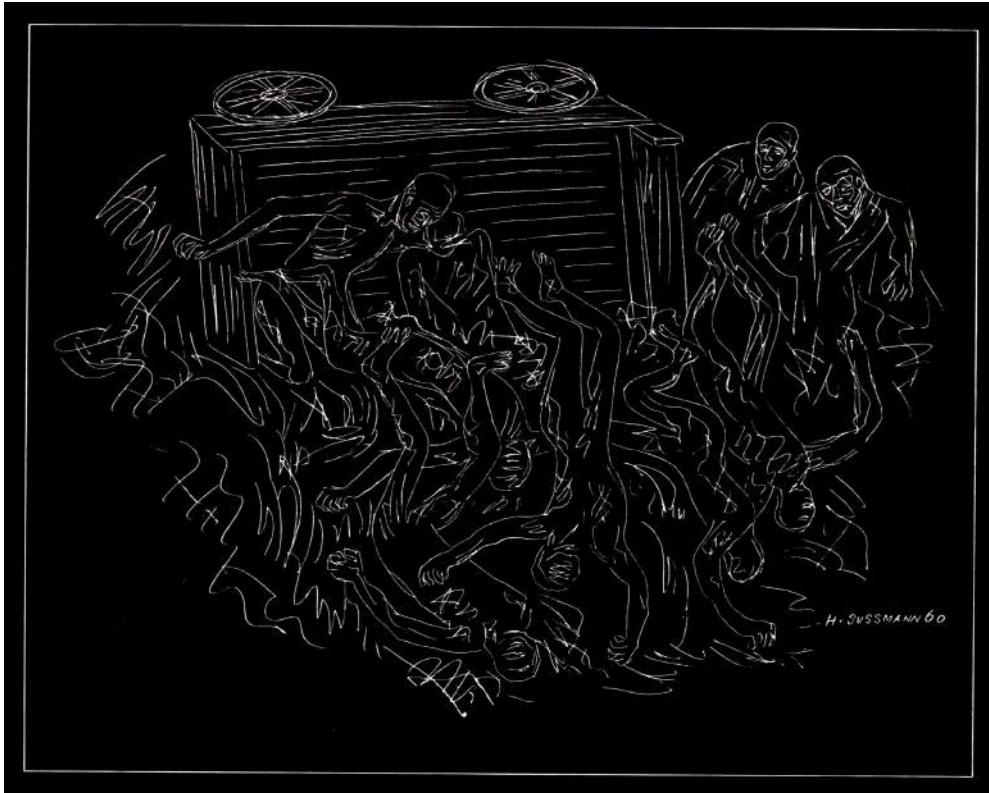


Abb. 30: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, Maße unbekannt, 1960, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 31: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, Maße unbekannt, 1960, Aufbewahrungsort unbekannt.

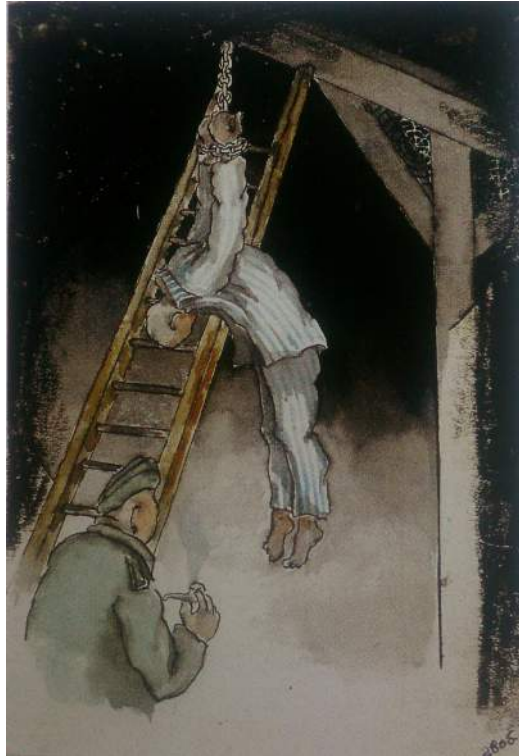


Abb. 31b: Waldemar Nowakowski, *Das Pfahlbinden*, Aquarell und Tusche auf Karton, 15,2 x 10,3cm, zwischen 1940 und 1944, Aufbewahrungsort unbekannt.

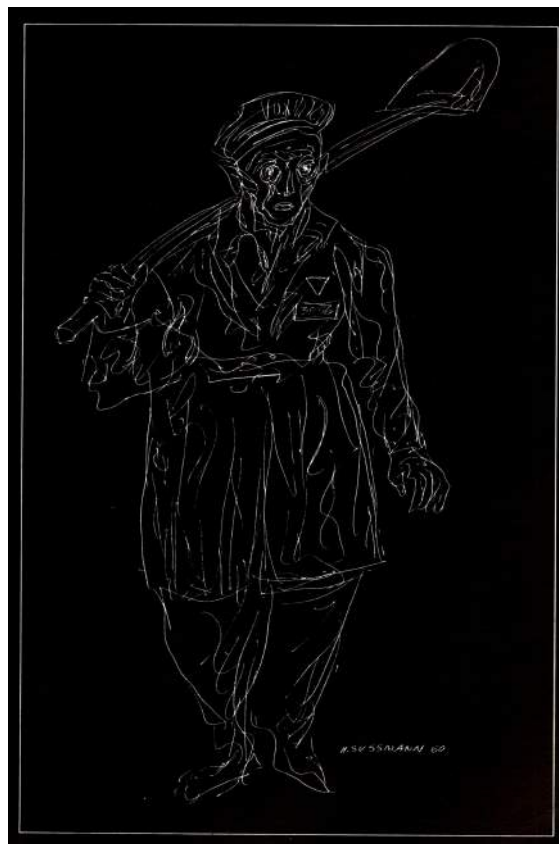


Abb. 32: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, Maße unbekannt, 1960, Aufbewahrungsort unbekannt.

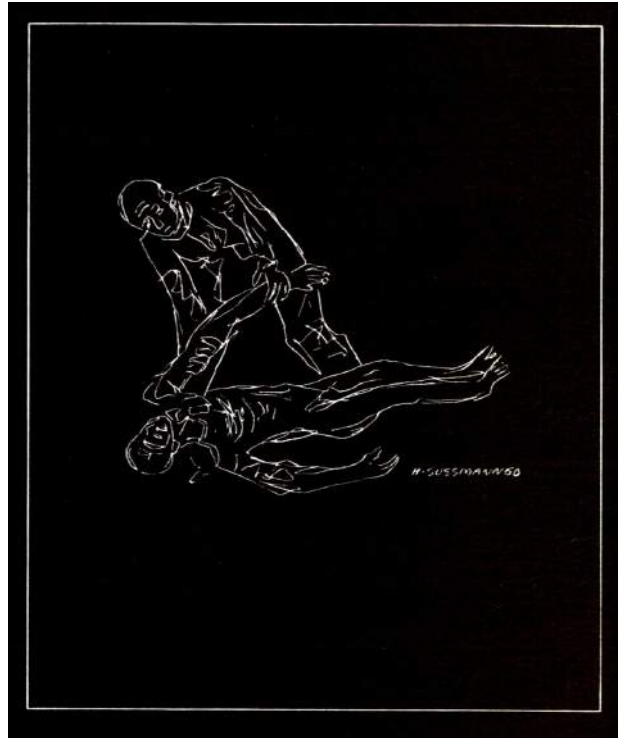


Abb. 33: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Grattage auf Karton, Maße unbekannt, 1960, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 34: Beispiel für eine „*Ecce-Homo*“-Darstellung:
Hieronymus Bosch, *Ecce Homo*, Tempera und Öl auf Holz, 71 x 61cm, nach 1475, Städel Museum Frankfurt.



Abb. 35: Beispiel für eine „*Ecce-Homo*“-Darstellung:
 Juan de Valdés Leal, *Ecce Homo*, Öl auf Leinwand, 56 x 43cm, 1659, Privatsammlung.



Abb. 36: Peter Edel (?), *Ecce Homo*, Kreide auf Papier, Maße unbekannt, 1945,
 Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 37: Heinrich Sussmann, *Betende Juden*, aus dem Zyklus „*Erinnerungen an die 100 Tore*“, Tusche auf Papier, 40,1 x 29,4cm, 1964, Albertina Wien (Inv.Nr. 35361), Leihgabe der Artothek des Bundes Wien (Inv.Nr. 9867).



Abb. 38: Heinrich Sussmann, *Jüdische Hochzeit*, aus dem Zyklus „*Erinnerung an die 100 Tore*“, Tusche auf Papier, 30,8 x 43,7cm, 1964, Kulturabteilung der Stadt Wien (Inv.Nr. MA 7: 4414).



Abb. 39: Heinrich Sussmann, *Tewjes Tochter und der revolutionäre Student*, aus dem Zyklus „*Anatevka*“, Tusche auf Papier, Maße unbekannt, 1969, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 40: Heinrich Sussmann, Titel unbekannt, aus dem Zyklus „*Anatevka*“, Tusche auf Papier, Maße unbekannt, 1969, Aufbewahrungsort unbekannt.

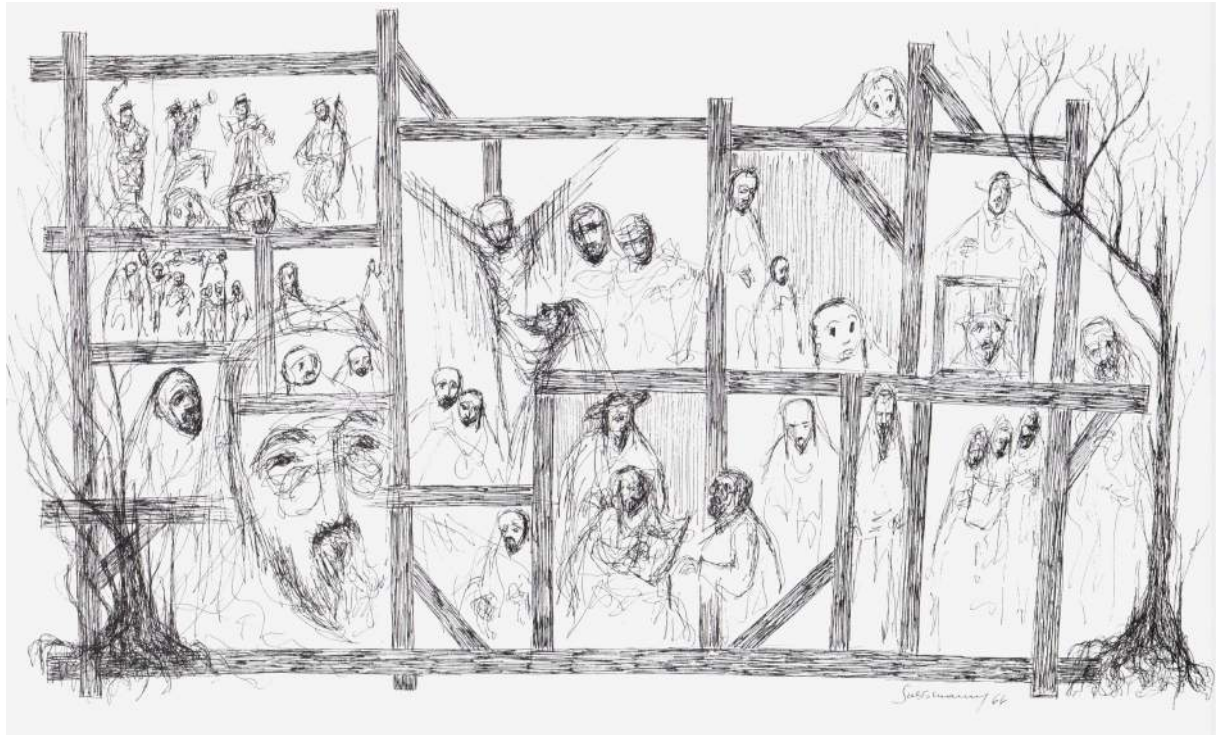


Abb. 41: Heinrich Sussmann, Blatt 1, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 42: Heinrich Sussmann, Blatt 2, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

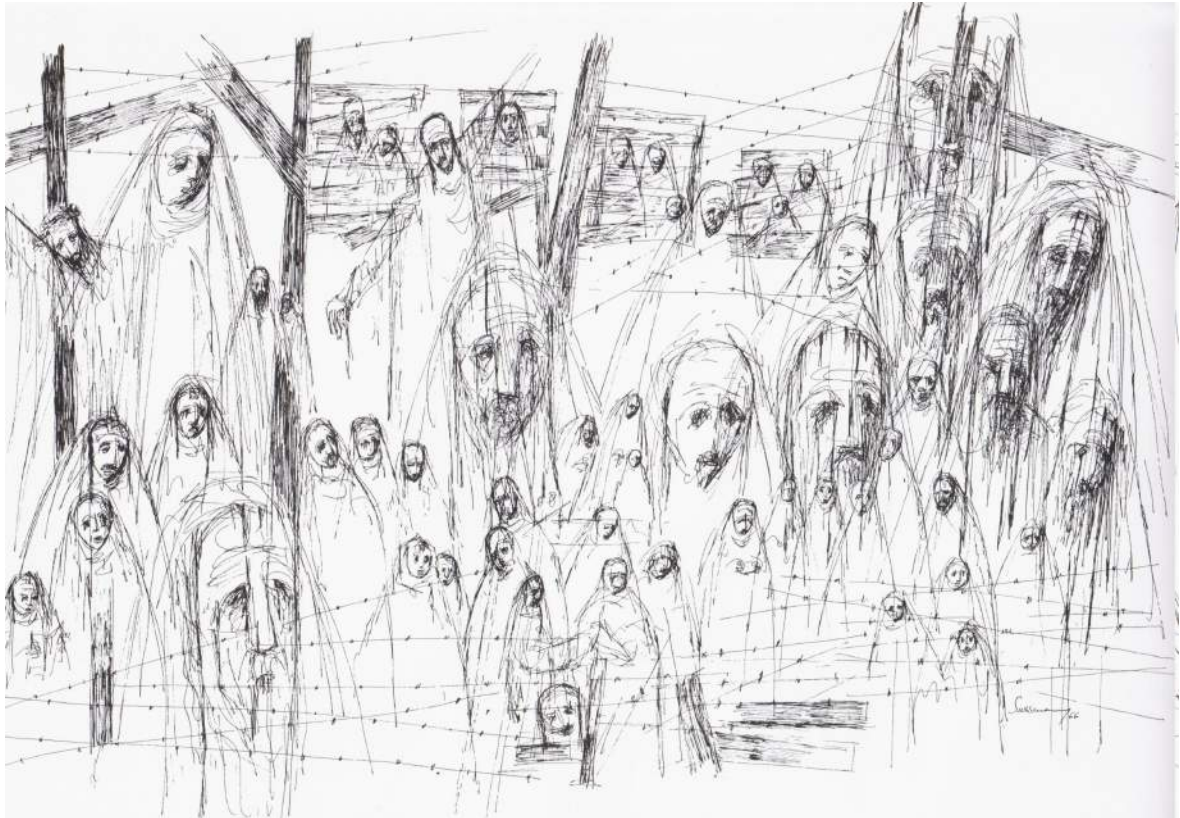


Abb. 43: Heinrich Sussmann, Blatt 3, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 44: Heinrich Sussmann, Blatt 4, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

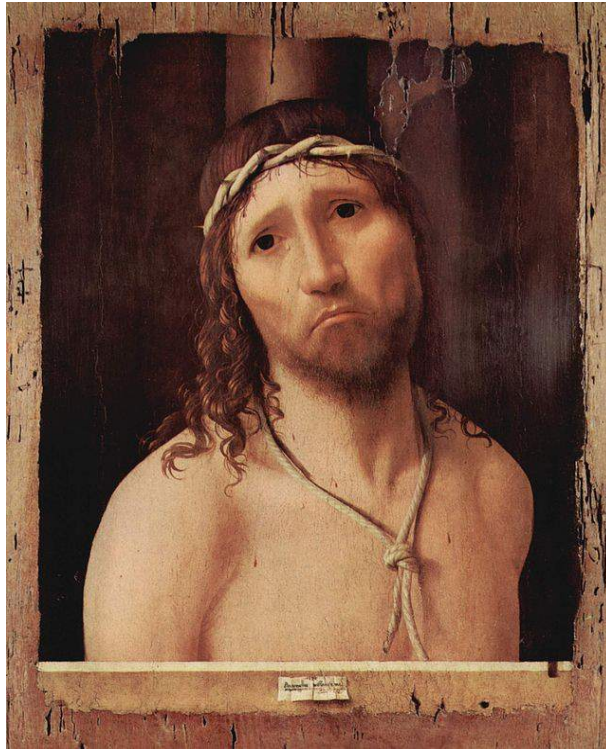


Abb. 45: Antonello da Messina, *Ecce Homo*, Version aus Piacenza, Öl auf Holz, 48,5 x 38cm, 1473, Collegio Alberoni Piacenza.

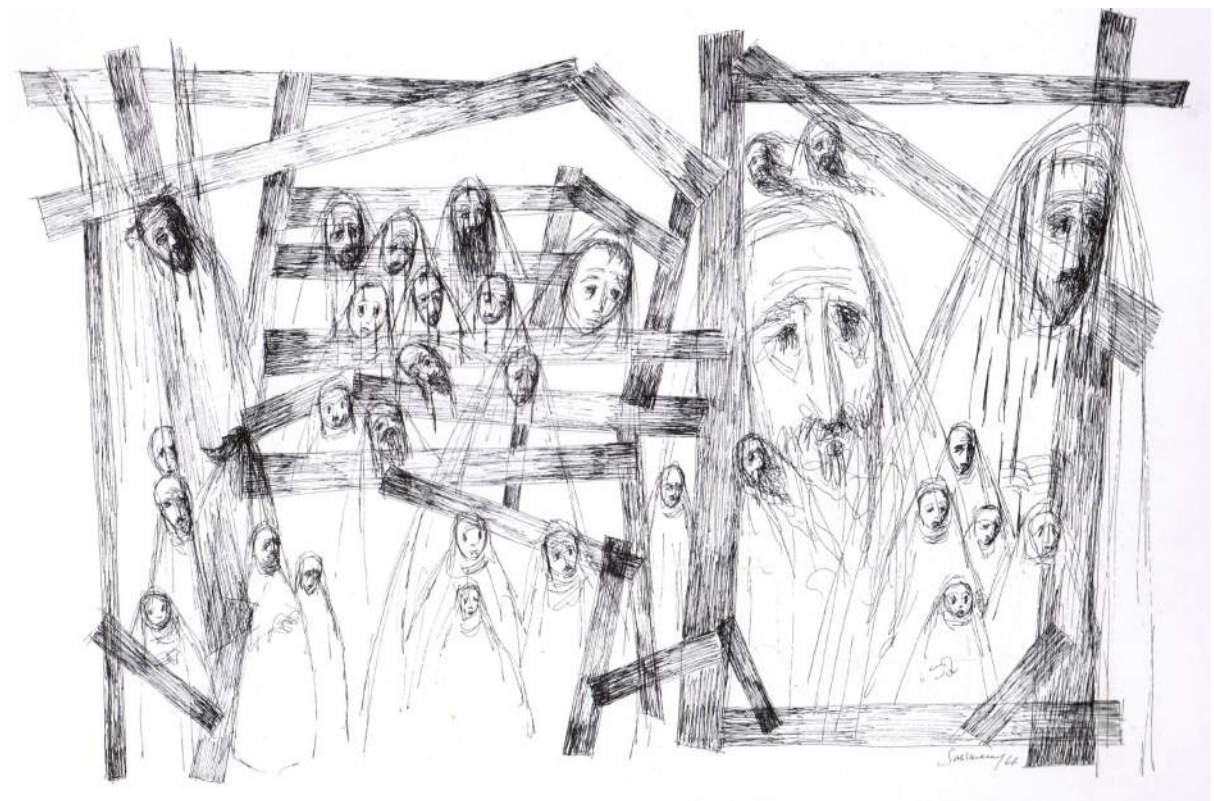


Abb. 46: Heinrich Sussmann, Blatt 5, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

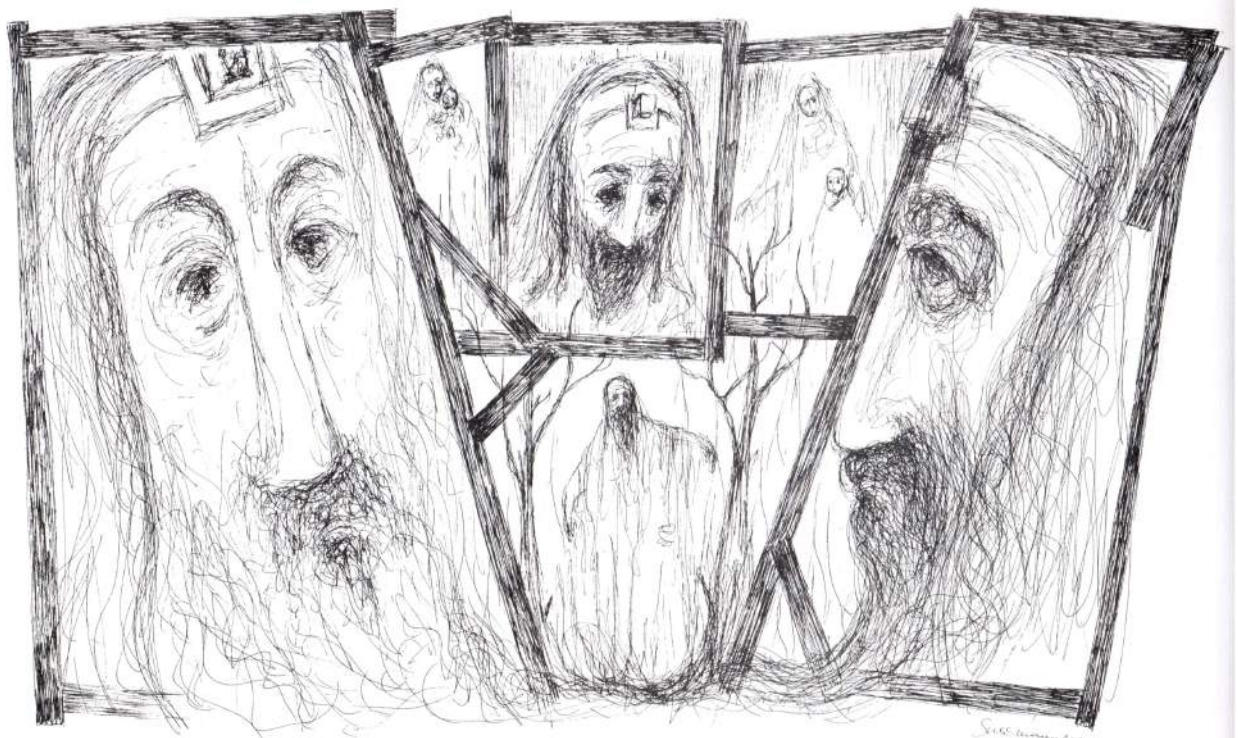


Abb. 47: Heinrich Sussmann, Blatt 6, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

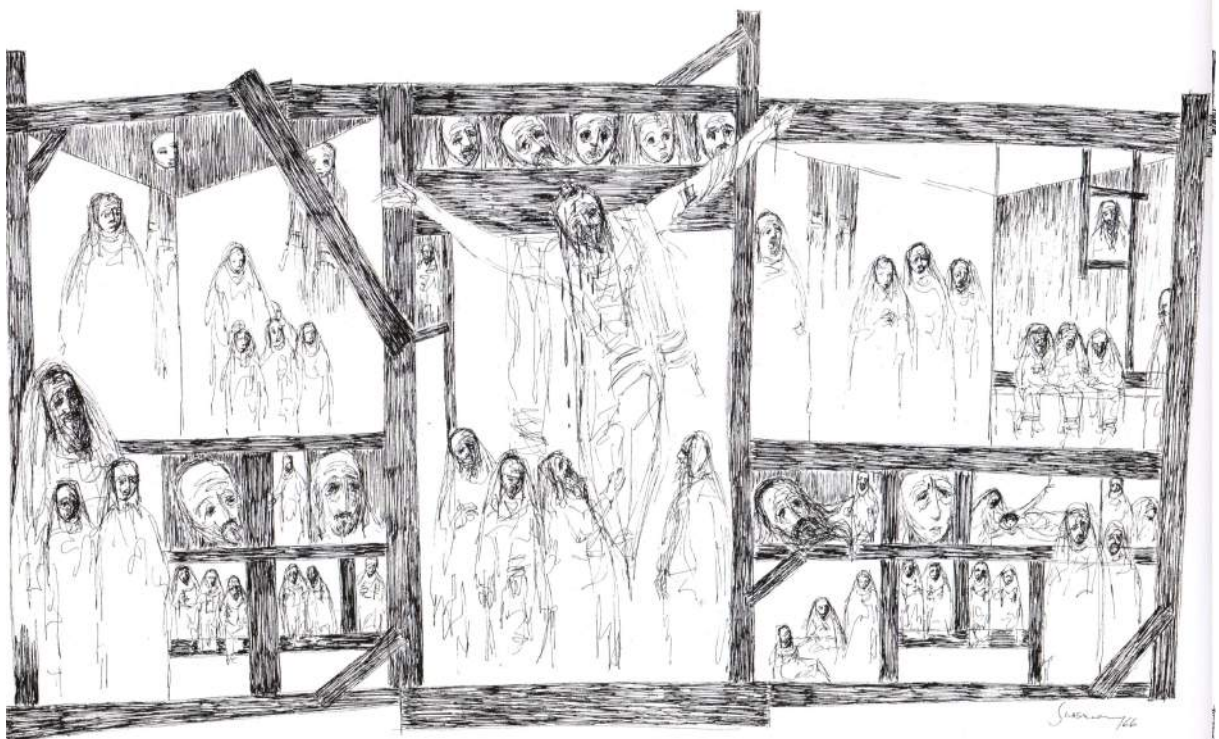


Abb. 48: Heinrich Sussmann, Blatt 7, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.



Bundesarchiv, Bild 183-68431-0005
Foto: o. Ang. | 1939/1945

Abb. 49: Fotografie eines Transportzugs in das Konzentrationslager Auschwitz, Bundesarchiv, Bild 183-68431-0005, Foto: o. Ang. I 1939/1945.

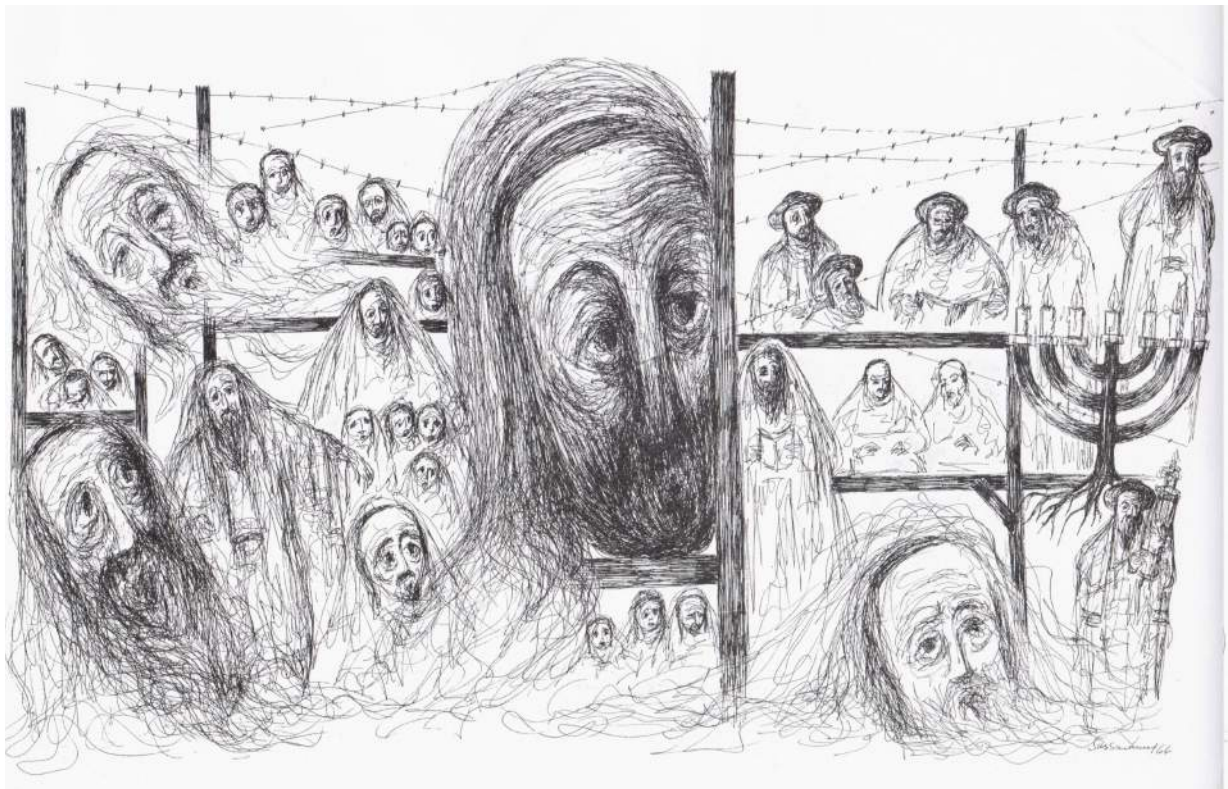


Abb. 50: Heinrich Sussmann, Blatt 8, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

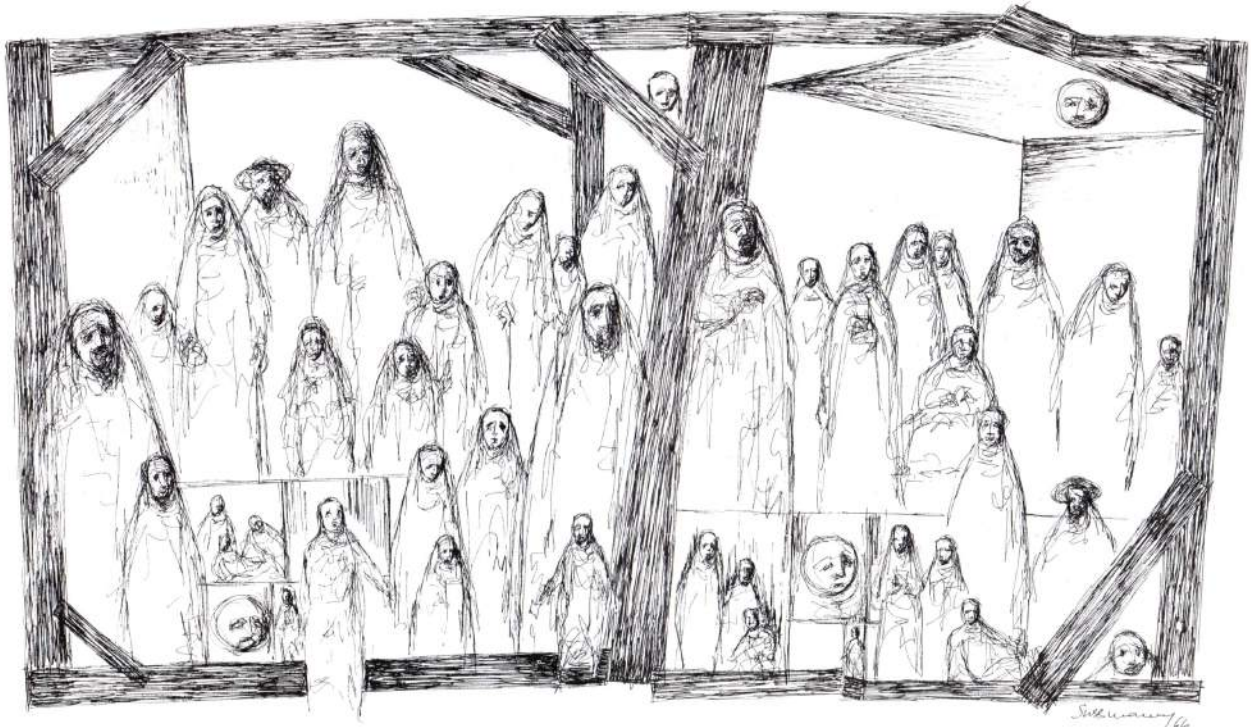


Abb. 51: Heinrich Sussmann, Blatt 9, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

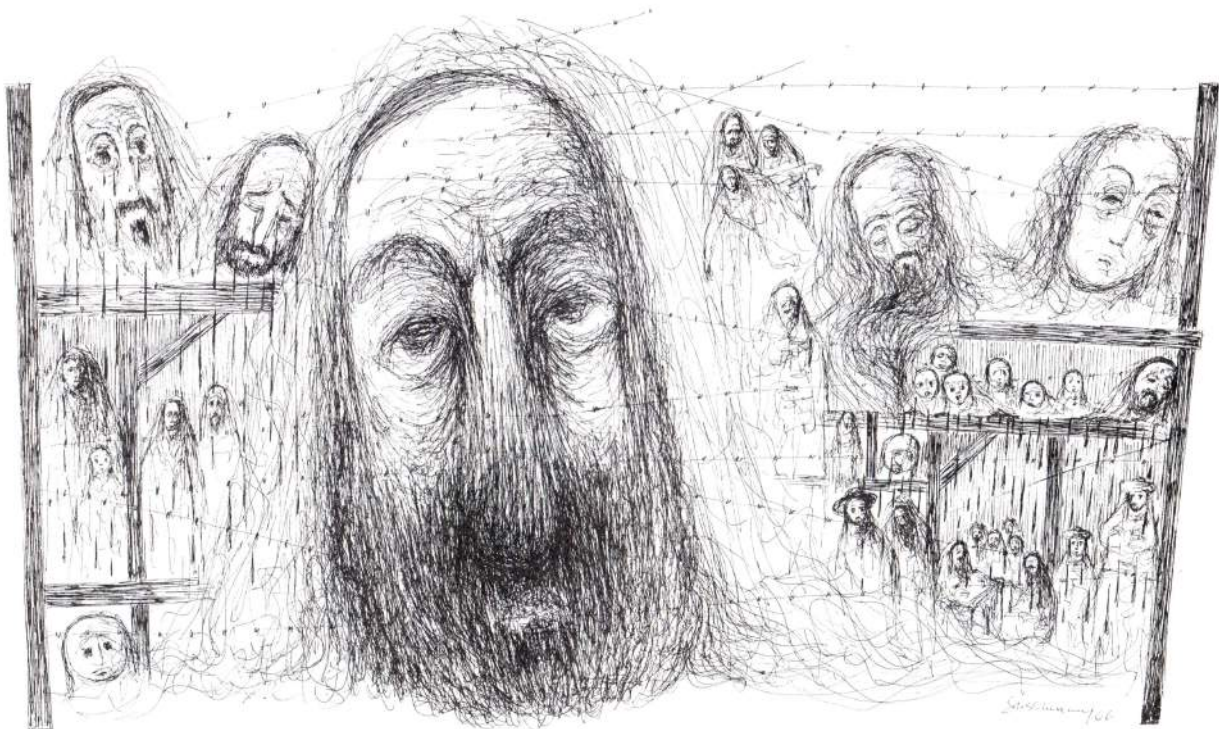


Abb. 52: Heinrich Sussmann, Blatt 10, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, 43,9 x 62.5cm, 1966, Albertina Wien (Inv.Nr. 39593).



Abb. 53: Heinrich Sussmann, Blatt 11, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

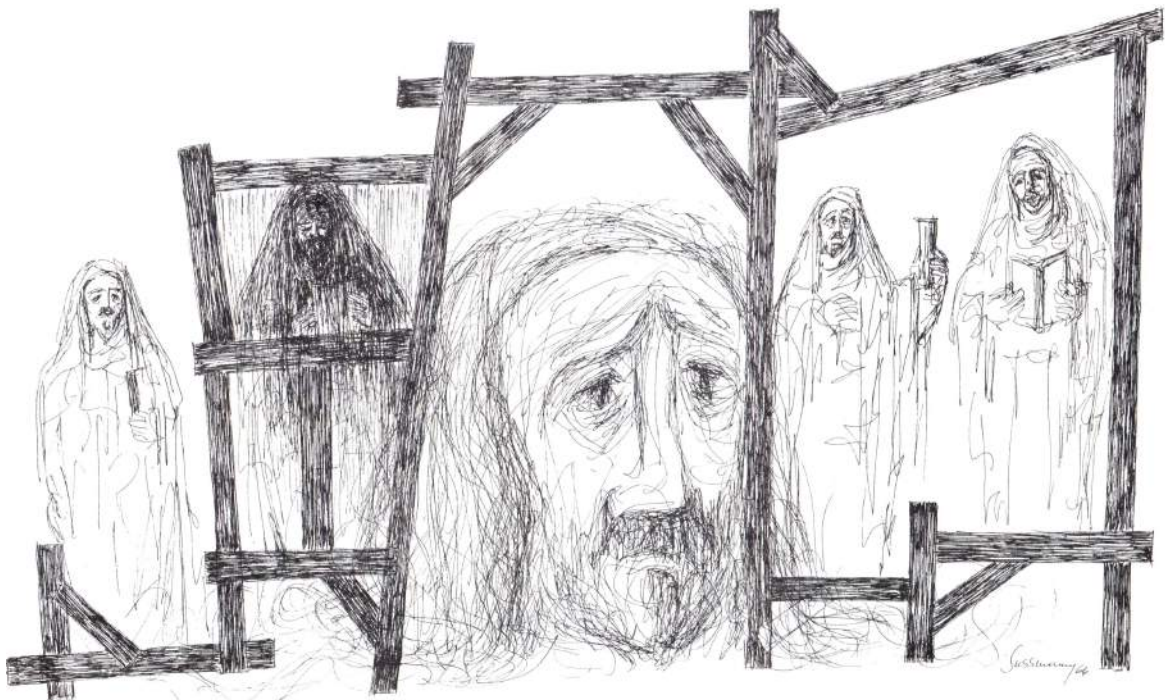


Abb. 54: Heinrich Sussmann, Blatt 12, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

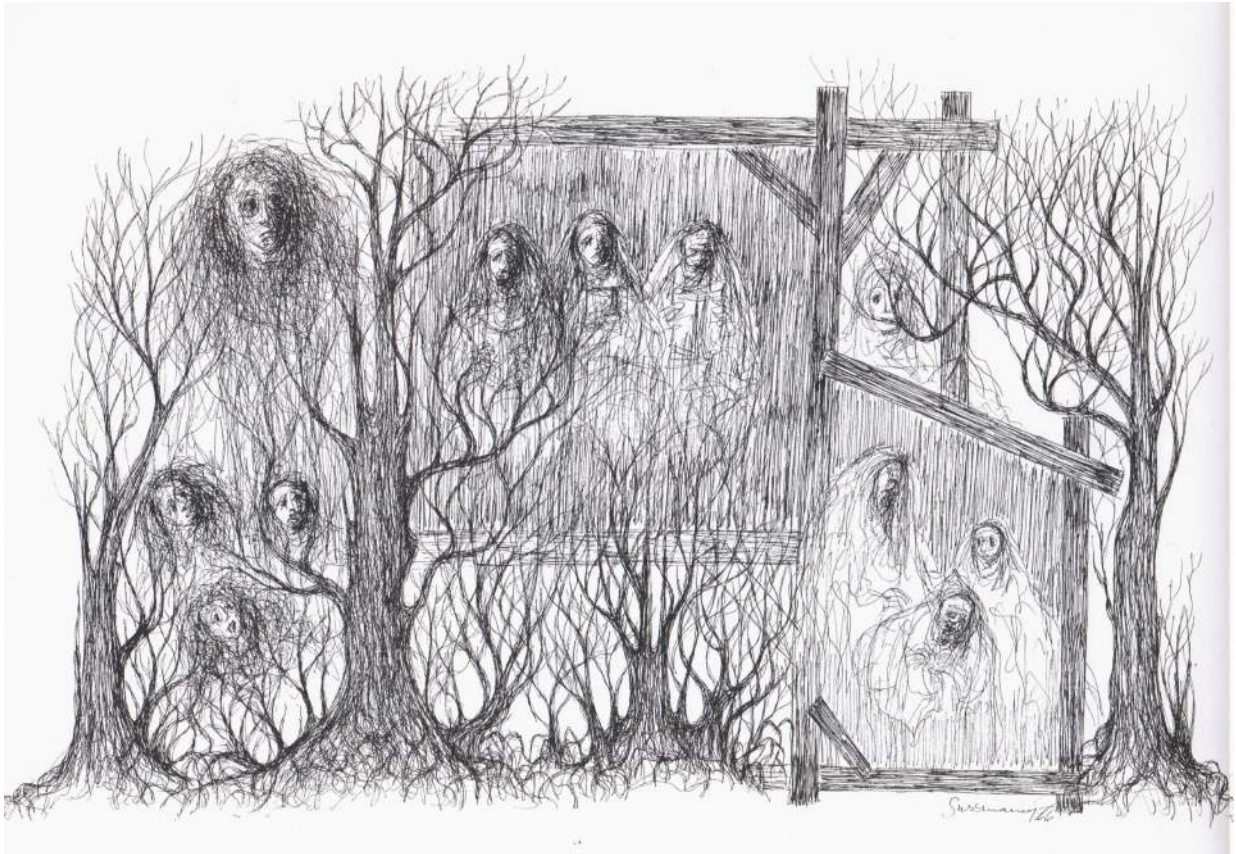


Abb. 55: Heinrich Sussmann, Blatt 13, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

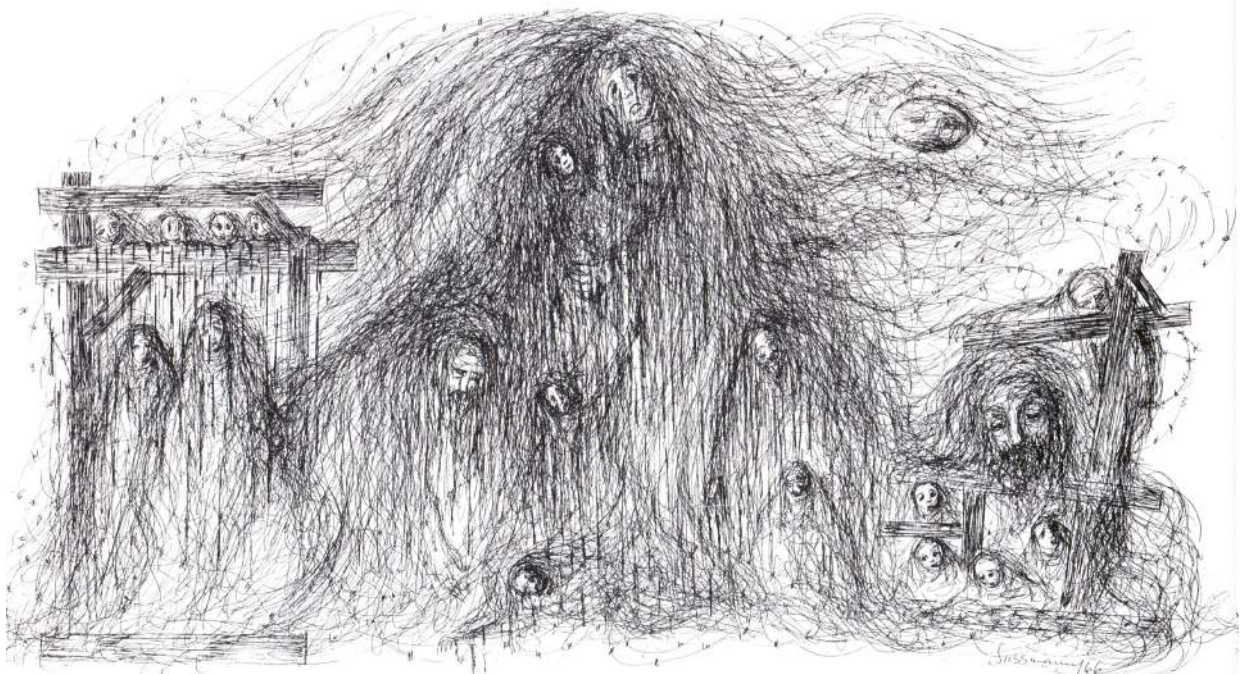


Abb. 56: Heinrich Sussmann, Blatt 14, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 57: Beispiel für eine Schutzmantelmadonna:
Künstler unbekannt, *Schutzmantelmadonna*, Tafelbild, Maße unbekannt, um 1460,
Kunstsammlungen Stift Kremsmünster.

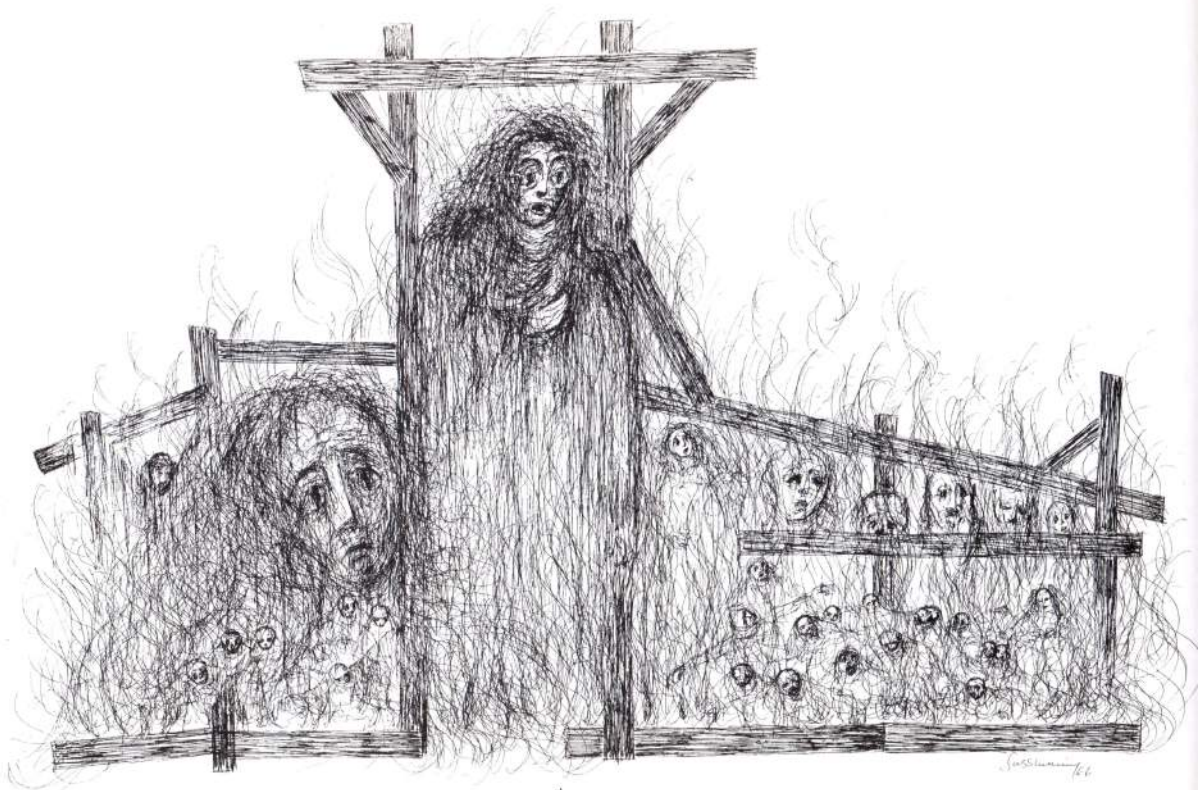


Abb. 58: Heinrich Sussmann, Blatt 15, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, 44
x 62,5cm, 1966, Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 11154).

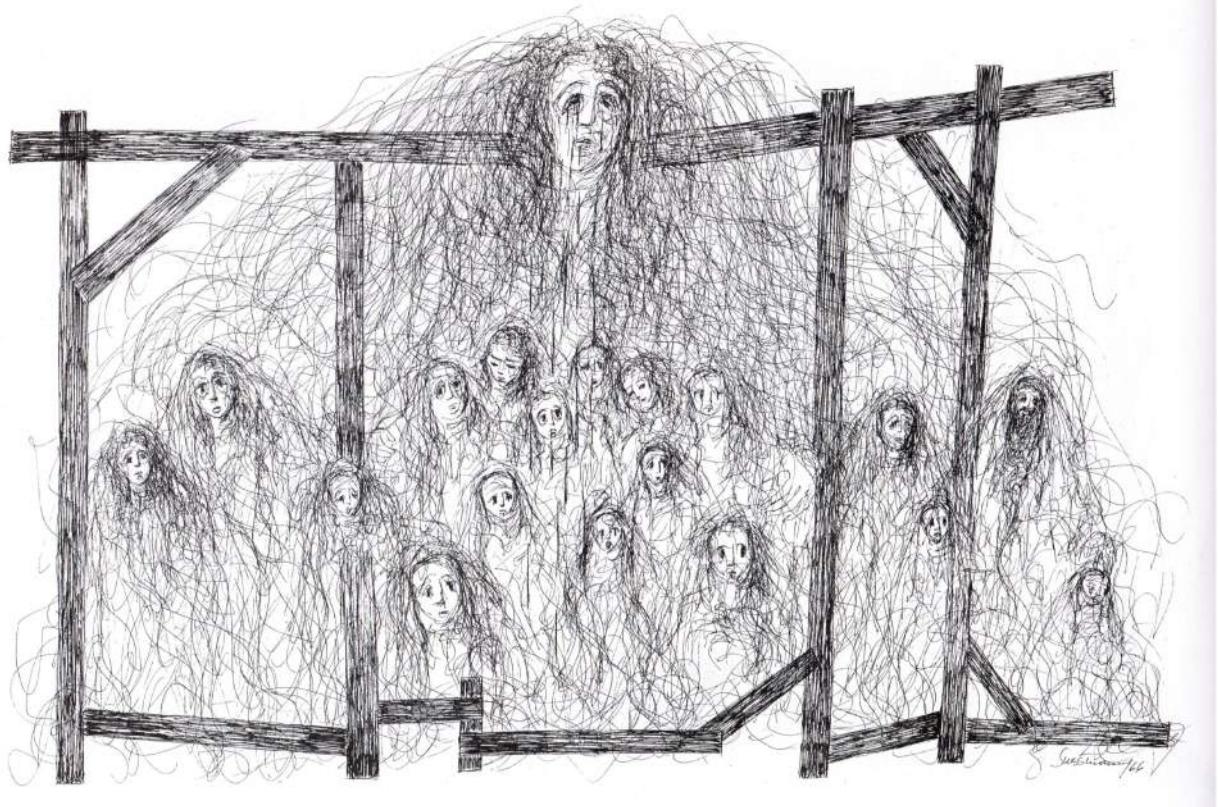


Abb. 59: Heinrich Sussmann, Blatt 16, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

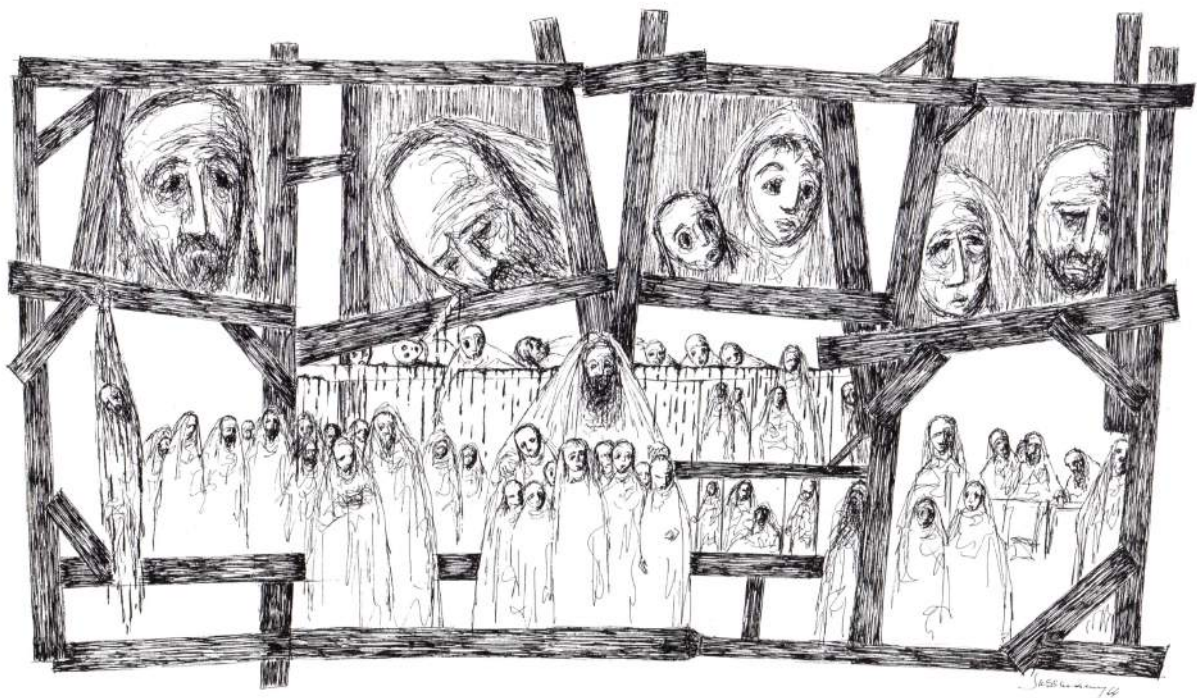


Abb. 60: Heinrich Sussmann, Blatt 17, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, 43,9 x 62,5cm, 1966, Albertina Wien (Inv.Nr. 39594).



Abb. 61: Heinrich Sussmann, Blatt 18, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, 42,6 x 60,2cm, 1966, Albertina Wien (Inv.Nr. 35553), Leihgabe der Artothek des Bundes Wien (Inv.Nr. 13277).



Abb. 62: Heinrich Sussmann, Blatt 19, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

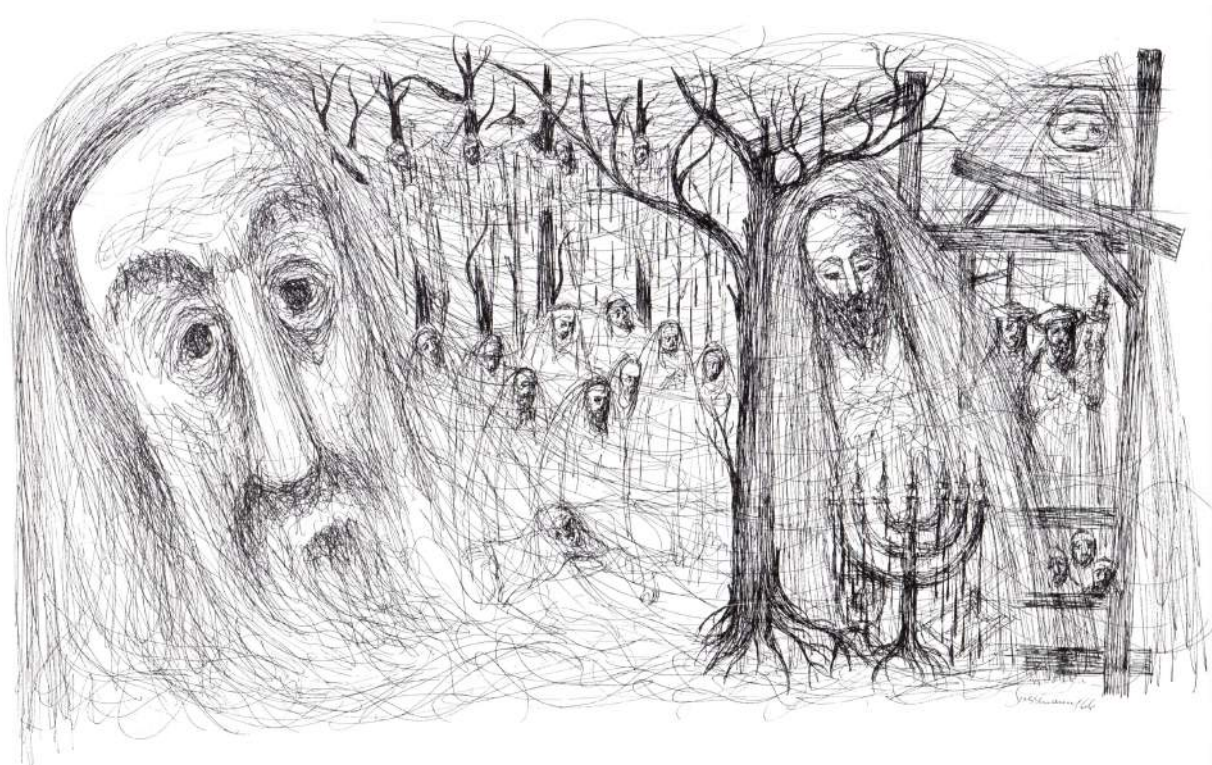


Abb. 63: Heinrich Sussmann, Blatt 20, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 64: Heinrich Sussmann, Blatt 21, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, 42,6 x 61,3cm, 1966, Albertina Wien (Inv.Nr. 35552), Leihgabe der Artothek des Bundes Wien (Inv.Nr.13276).



Abb. 65: Heinrich und Anni Sussmann, Zentralfriedhof Wien, Jüdische Ehrengräber, Tor 5, Gruppe 7 A, Reihe 9, Nr. 13.



Abb. 66: Heinrich Sussmann, Blatt 22, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.

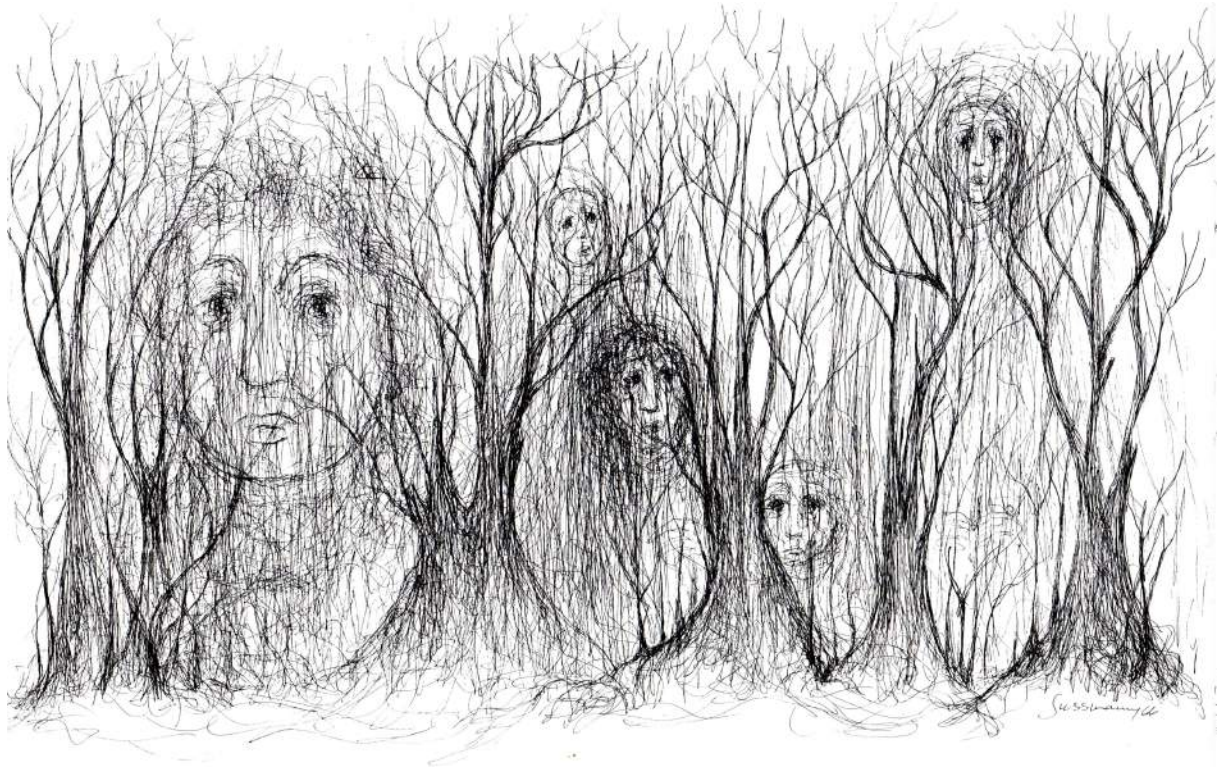


Abb. 67: Heinrich Susmann, Blatt 23, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 68: Heinrich Susmann, Blatt 24, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, ca. 43 x 62cm, 1966, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 69: Heinrich Sussmann, Blatt 25, aus dem Zyklus „*Ecce Homo*“, Tusche auf Papier, 42,6 x 60,7cm, 1966, Albertina Wien (Inv.Nr. 35554), Leihgabe der Artothek des Bundes Wien (Inv.Nr. 13278).



Abb. 70: Maurycy Gottlieb, *Christus vor seinen Richtern*, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, zwischen 1877 und 1879, Israel Museum Jerusalem.



Abb. 71: Reuven Rubin, *Jesus und der letzte Apostel*, Öl auf Leinwand, 111 x 100cm, 1922, The Tel Aviv Museum of Art.

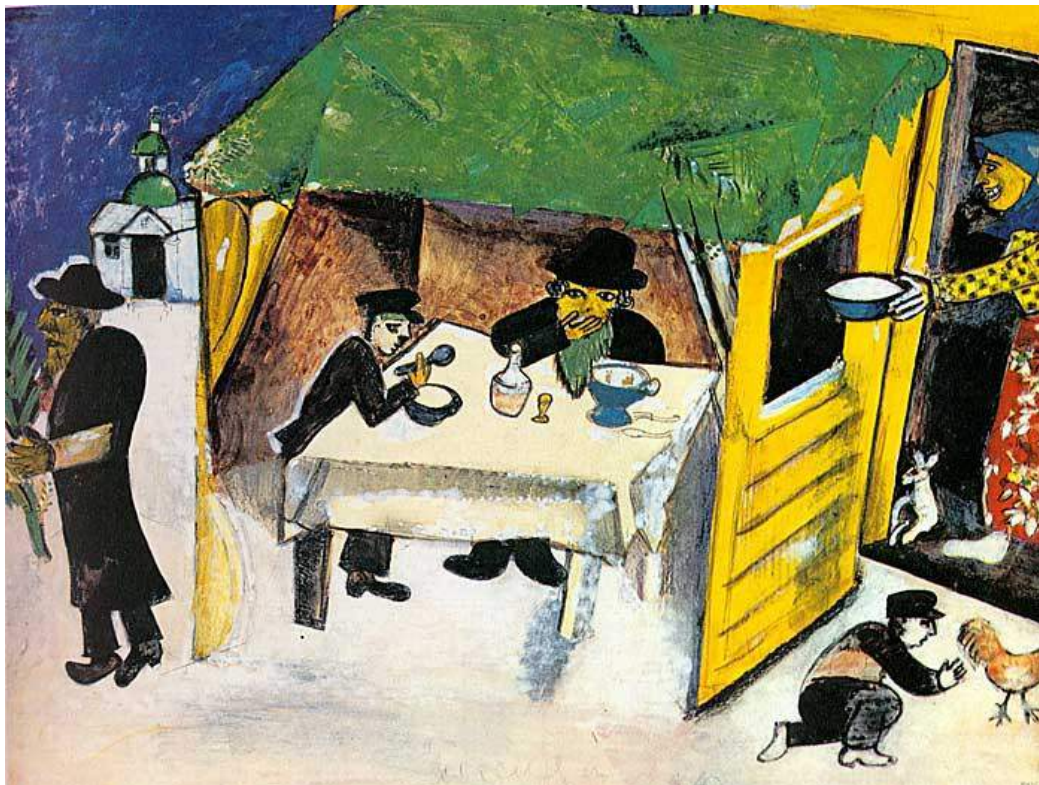


Abb. 72: Beispiel für eine Darstellung des jüdisch-orthodoxen Wohnviertels in Witebsk, Weißrussland:
 Marc Chagall, *Laubhüttenfest*, Gouache auf Papier, 32 x 40cm, 1916, Privatsammlung.



Abb. 73: Beispiel für eine frühe Kreuzigungsszene bei Chagall:
 Marc Chagall, *Golgotha*, Öl auf Leinwand, 174 x 191cm, 1912, Museum of Modern Art New York.

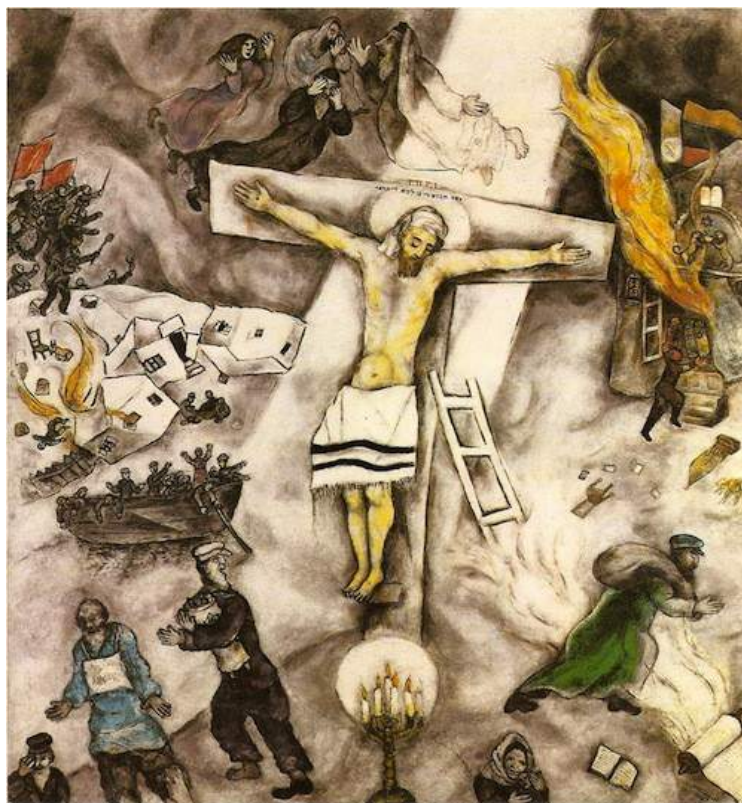


Abb. 74: Marc Chagall, *Weißer Kreuzigung*, Öl auf Leinwand, 155 x 139,5cm, 1938, The Art Institute of Chicago.

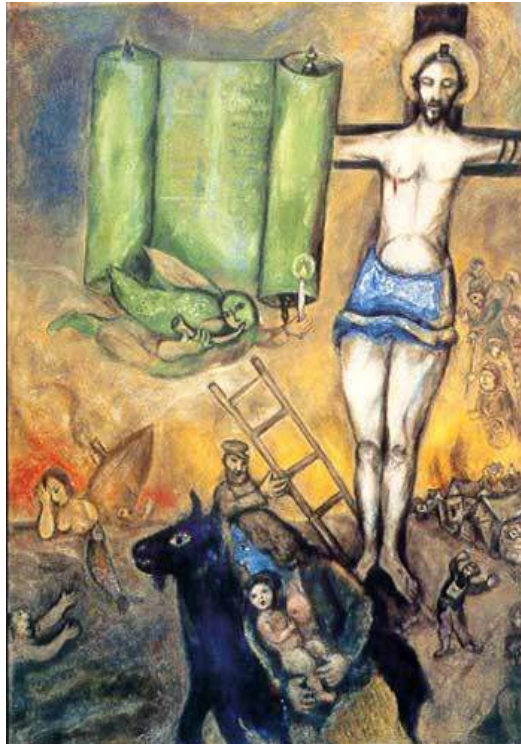


Abb. 75: Marc Chagall, *Gelbe Kreuzigung*, Öl auf Leinwand, 140 x 101cm, 1943, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Paris.



Abb. 76: Marc Chagall, *Kreuzabnahme*, Tusche und Gouache auf Papier, 49,5 x 32cm, 1941, Privatsammlung.



Abb. 77: Heinrich Sussmann, *Auschwitz*, Bleistift auf Papier, 30,9 x 43,7cm, 1945, Albertina Wien (Inv.Nr. 37601), Leihgabe der Artothek des Bundes Wien (Inv.Nr. 12367).

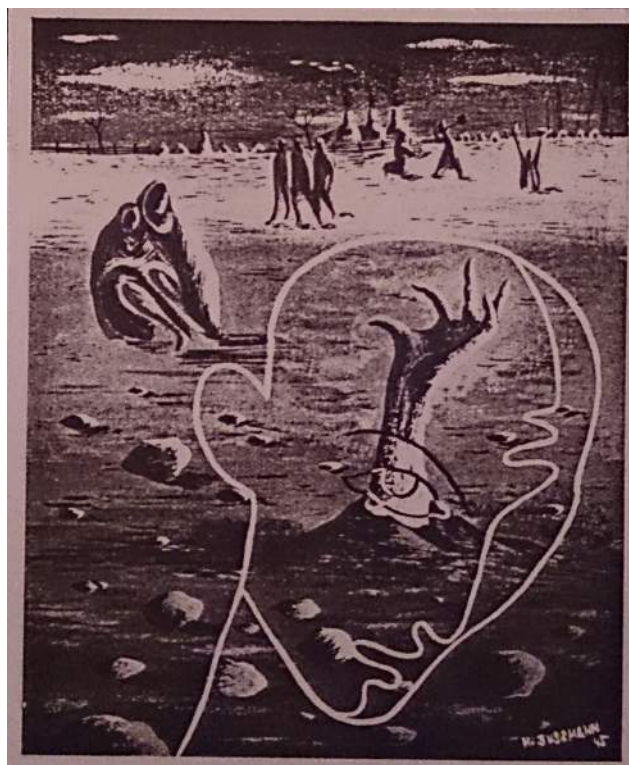


Abb. 78: Heinrich Sussmann, ohne Titel, Gouache auf Papier, Maße unbekannt, 1945, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 79: Heinrich Sussmann, *Endlich frei*, Radierung auf Karton, 14,5 x 15,8cm, 1945, Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 11001).

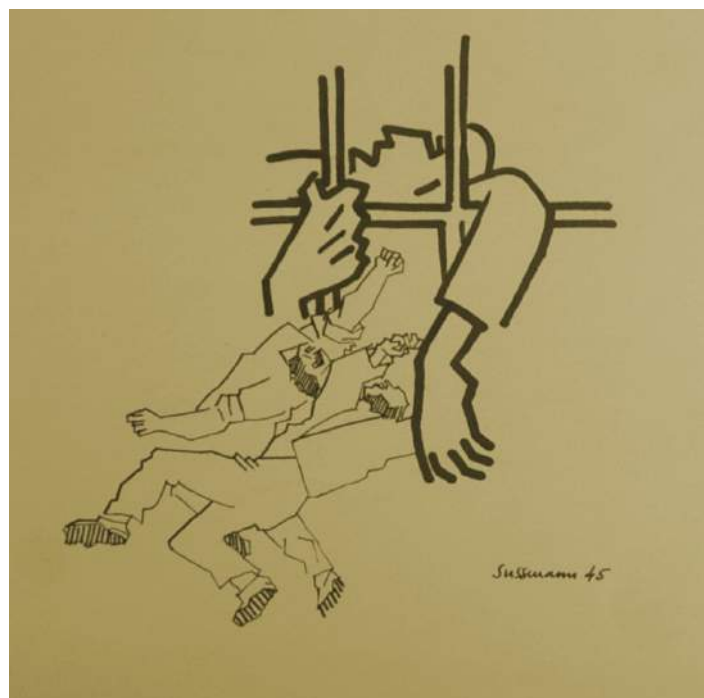


Abb. 80: Heinrich Sussmann, *Der Häftling*, Tusche auf Papier, 22,8 x 23,3cm, 1945, Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 10985).

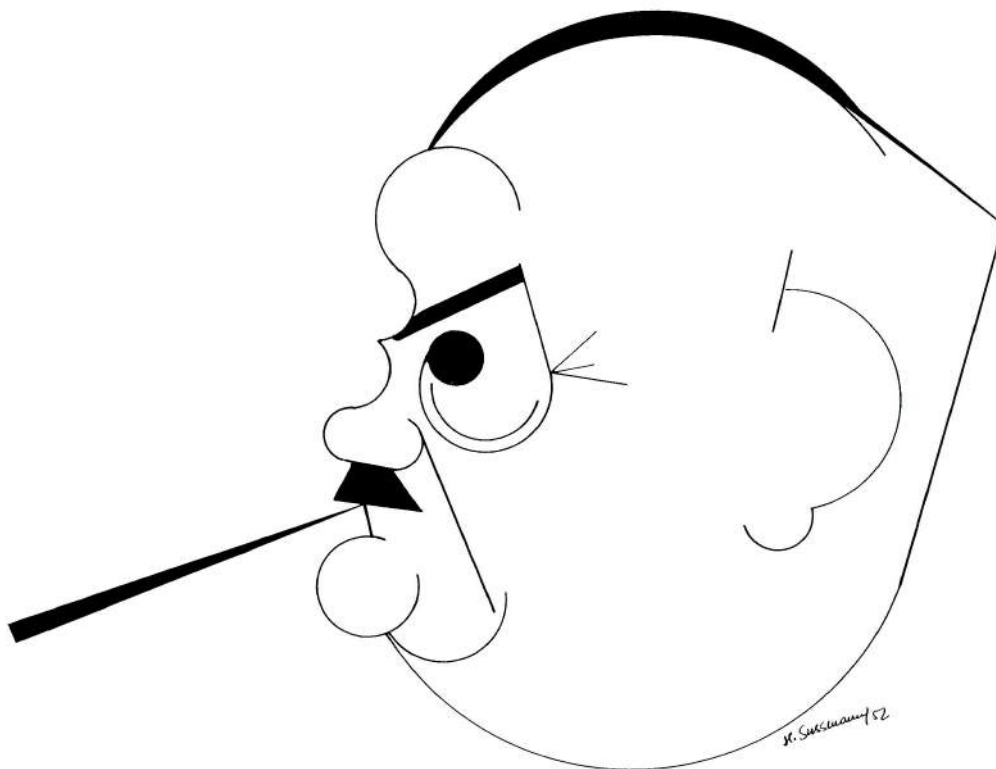


Abb. 81: Beispiel für eine Karikatur Heinrich Susmanns in den 1950er Jahren:
Heinrich Susmann, ohne Titel, Tusche auf Papier, 27,5 x 29,5cm, 1952, Aufbewahrungsort
unbekannt.



Abb. 82: Beispiel für eine Karikatur Heinrich Susmanns in den 1950er Jahren:
Heinrich Susmann, *Schärf – Churchill – Tito*, Mischtechnik auf Papier, 15,9 x 10,8cm, um
1955, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 83: Heinrich Sussmann, Skizze, wahrscheinlich für den Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Bleistift und Tusche auf Transparentpapier, 38,5 x 26,5cm, Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 11093).



Abb. 84: Heinrich Sussmann, Skizze, wahrscheinlich für den Zyklus „*Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*“, Bleistift und Tusche auf Transparentpapier, 38,5 x 26,5cm, Jüdisches Museum Wien/Archiv (Inv.Nr. 11091).

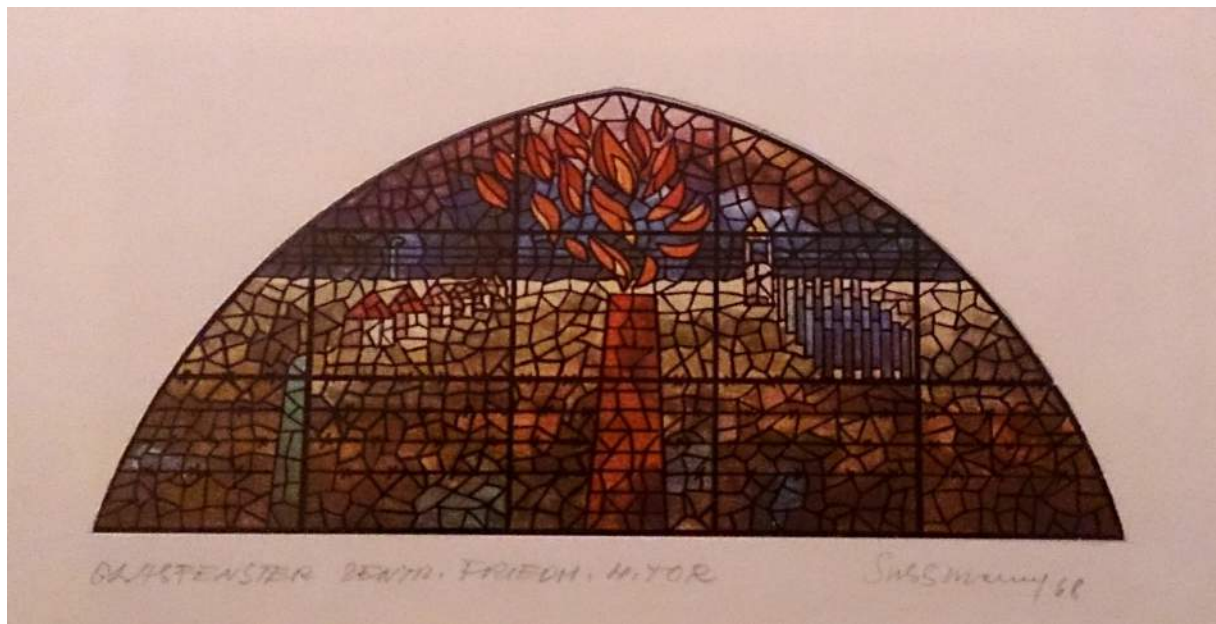


Abb. 85: Heinrich Sussmann, *Todeslager*, Glasfenster, 160 x 360cm, 1968, Zeremonienhalle am jüdischen Friedhof, Zentralfriedhof Wien, Tor 4.

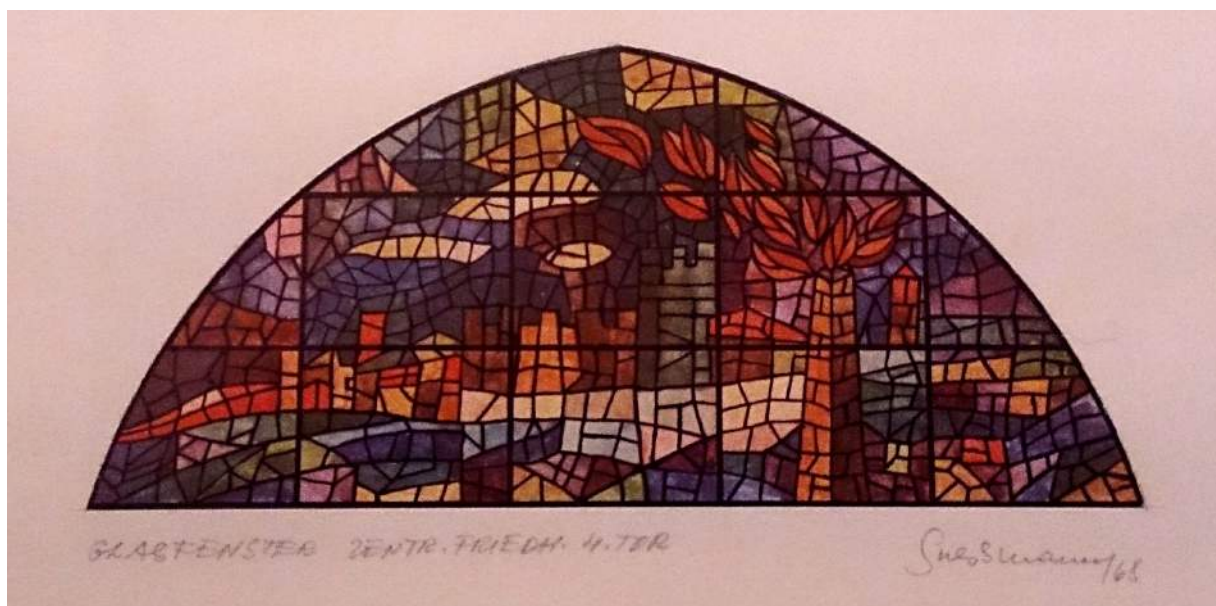


Abb. 86: Heinrich Sussmann, *Theresienstadt*, Glasfenster, 160 x 360cm, 1968, Zeremonienhalle am jüdischen Friedhof, Zentralfriedhof Wien, Tor 4.



Abb. 87: Heinrich Sussmann, *Zerstörung der Tempel*, Glasfenster, 160 x 360cm, 1968, Zeremonienhalle am jüdischen Friedhof, Zentralfriedhof Wien, Tor 4.

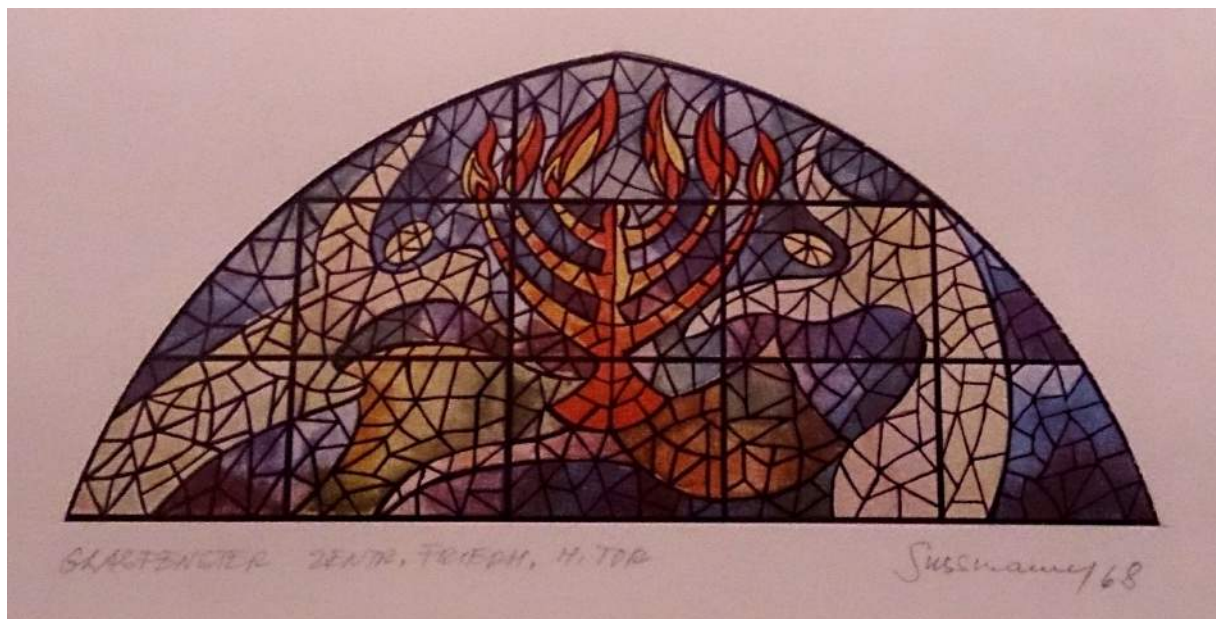


Abb. 88: Heinrich Sussmann, *Engel tragen die Menorah zur Glorie*, Glasfenster, 160 x 360cm, 1968, Zeremonienhalle am jüdischen Friedhof, Zentralfriedhof Wien, Tor 4.



Abb. 89: Heinrich Sussmann, *Schreiende Not*, Glasfenster, 35 x 90cm, 1977/1978, Österreichische Gedenkstätte und Museum Auschwitz Oświęcim.



Abb. 90: Heinrich Sussmann, *In Flammen betender Jude*, Glasfenster, 120 x 35cm, 1977/1978, Österreichische Gedenkstätte und Museum Auschwitz Oświęcim.



Abb. 91: Heinrich Sussmann, *Von Rauch und Flammen geschwängelter Himmel*, Glasfenster, 35 x 45cm, 1977/1978, Österreichische Gedenkstätte und Museum Auschwitz Oświęcim.



Abb. 92: Heinrich Sussmann, Entwurf des Glasfensters *Gaskammer*, Tusche und Aquarell auf Papier, 47,8 x 33,4cm, 1977, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 93: Heinrich Sussmann, *Tewjes Traum*, aus dem Zyklus „*Anatevka*“, Lithografie auf Papier, 48,5 x 64cm, 1969, Artothek des Bundes Wien (Inv.Nr. 13916/6).



Abb. 94: Heinrich Sussmann, *Tewjes Tochter und der revolutionäre Student*, aus dem Zyklus „*Anatevka*“, Lithografie auf Papier, 48,5 x 64cm, 1969, Artothek des Bundes Wien (Inv.Nr. 13916/9).



Abb. 95: Heinrich Sussmann, ohne Titel, aus dem Zyklus „*New York ohne Wolkenkratzer*“, Siebdruck auf Papier, 62,5 x 44cm, 1974, Artothek des Bundes Wien.

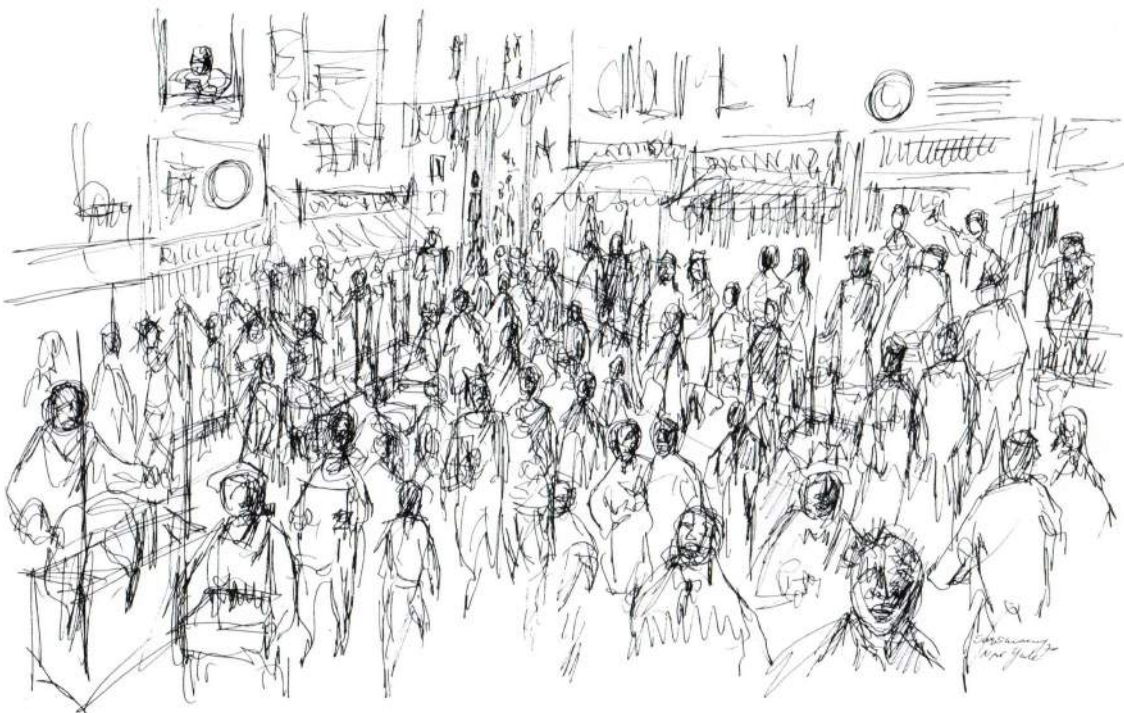


Abb. 96: Beispiel für die Federzeichnungen des Zyklus' „*New York ohne Wolkenkratzer*“: Heinrich Sussmann, *East End*, aus dem Zyklus „*New York ohne Wolkenkratzer*“, Tusche auf Papier, 21 x 31cm, 1970, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 97: Heinrich Sussmann, *Karikatur nach Adolphe Menjou*, Tusche auf Papier, Maße unbekannt, vor 1945, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 98: Francis Reisz, *Arbeit im Laufschrift*, Pinselzeichnung mit schwarzer Wasserfarbe auf Papier, 13 x 20,8cm, 1945, Staatliches Museum Auschwitz Oświęcim.

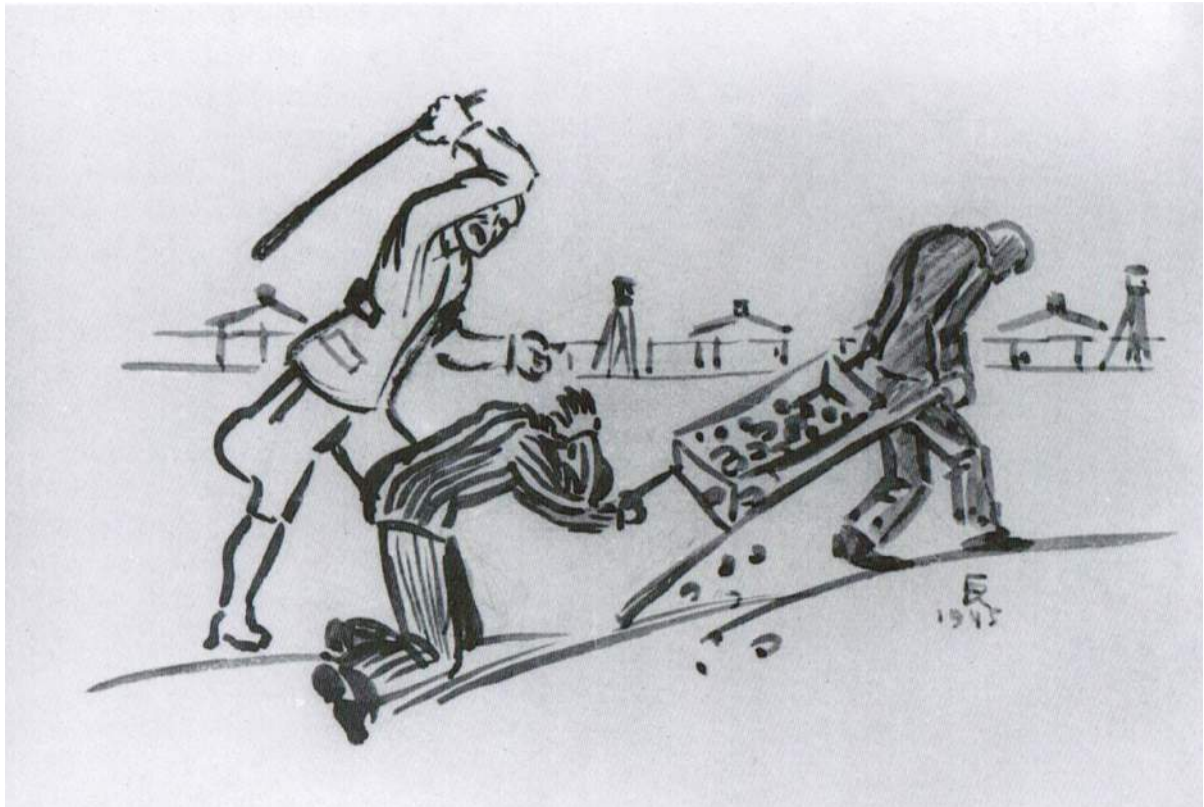


Abb. 99: Francis Reisz, *Bei der Arbeit*, Pinselzeichnung mit schwarzer Wasserfarbe auf Papier, 13 x 20,8cm, 1945, Staatliches Museum Auschwitz Oświęcim.

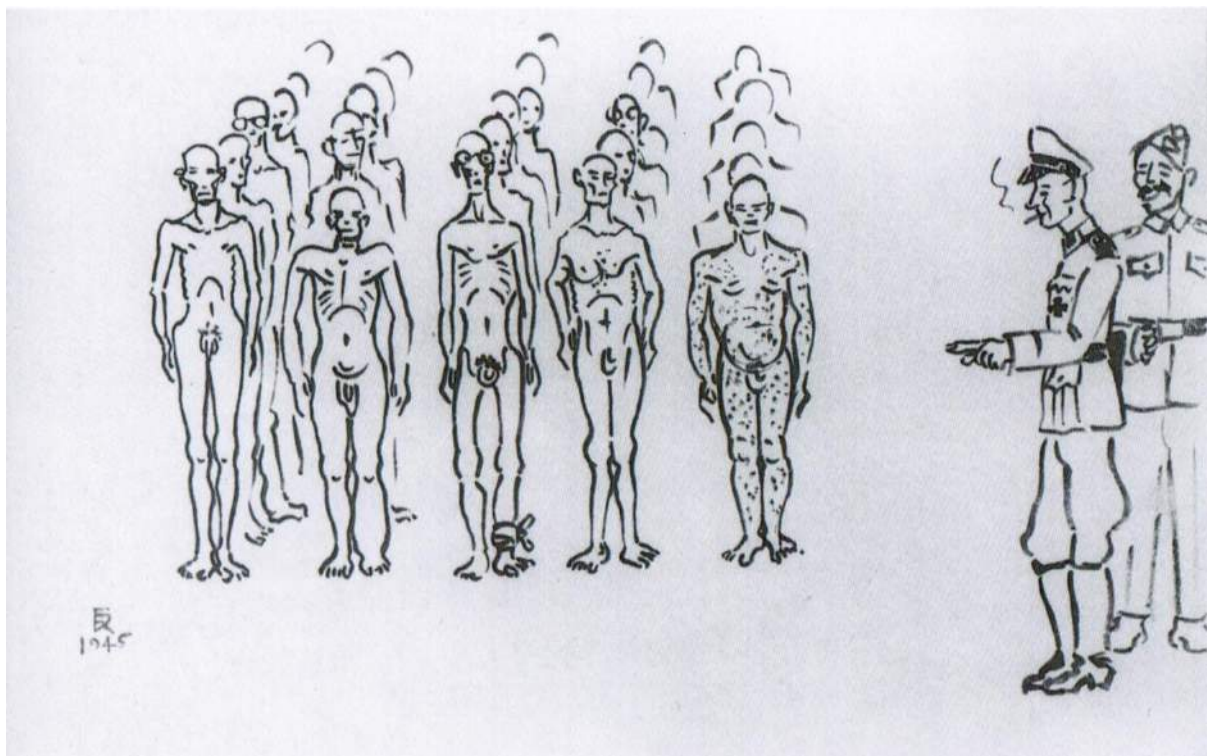


Abb. 100: Francis Reisz, *Selektion der Männer*, Pinselzeichnung mit schwarzer Wasserfarbe auf Papier, 13 x 20,8cm, 1945, Staatliches Museum Auschwitz Oświęcim.



Abb. 101: David Olère, *Rückkehr von der Arbeit*, Tusche und Aquarell auf Papier, 52 x 40cm, 1947, Ghetto Fighters House Israel.

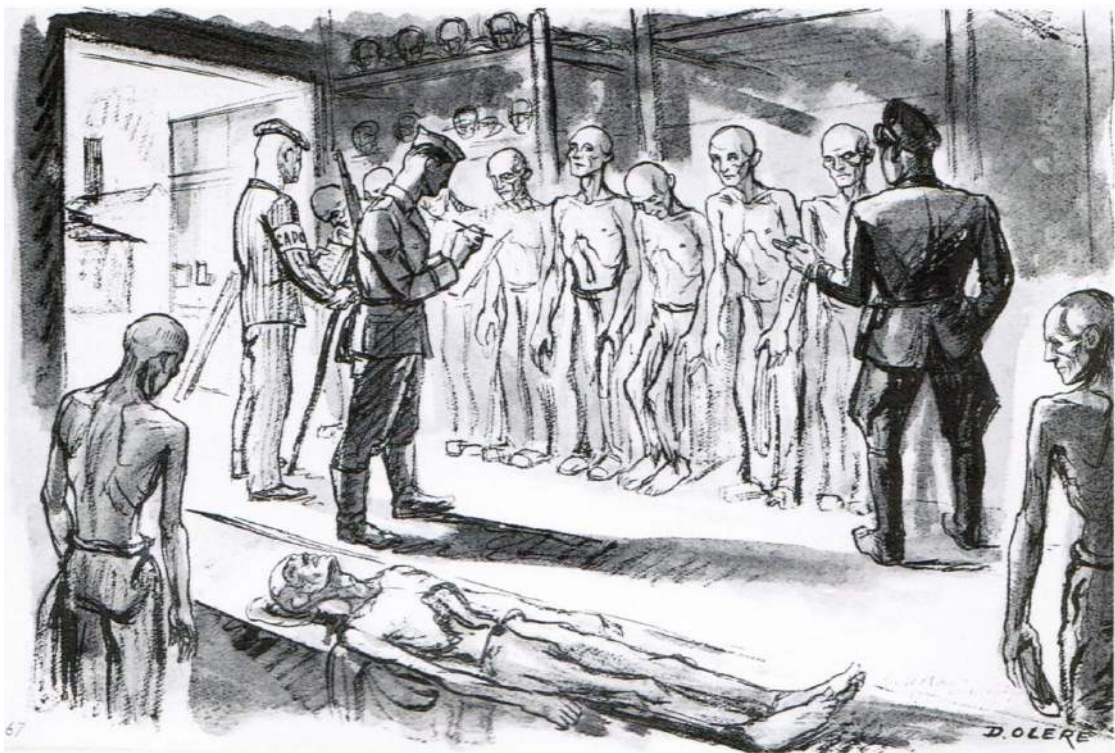


Abb. 102: David Olère, *Selektion für die Gaskammer*, Tusche und Aquarell auf Papier, 42 x 31cm, 1945, Ghetto Fighters House Israel.

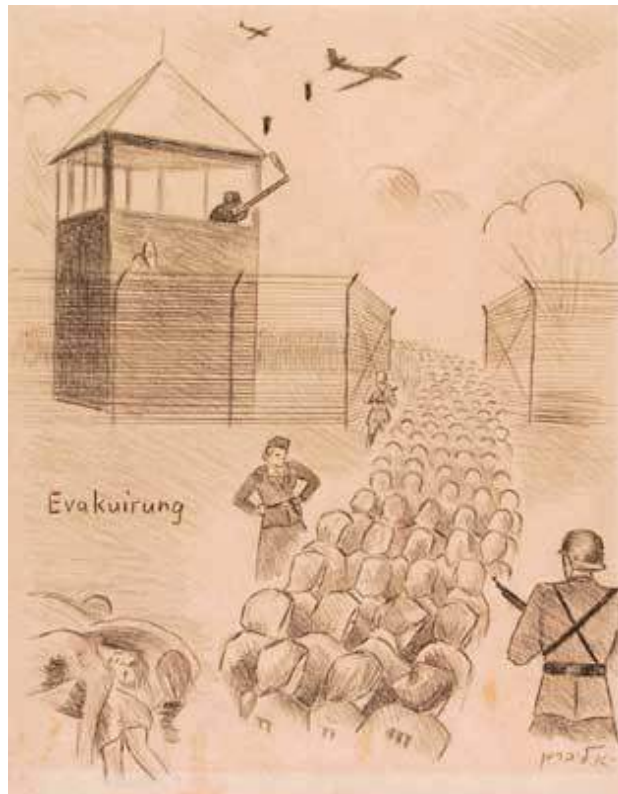


Abb. 103: Ella Liebermann-Shiber, *Evakuierung*, Bleistift auf Papier, 28 x 22cm, um 1945, Ghetto Fighters House Israel.

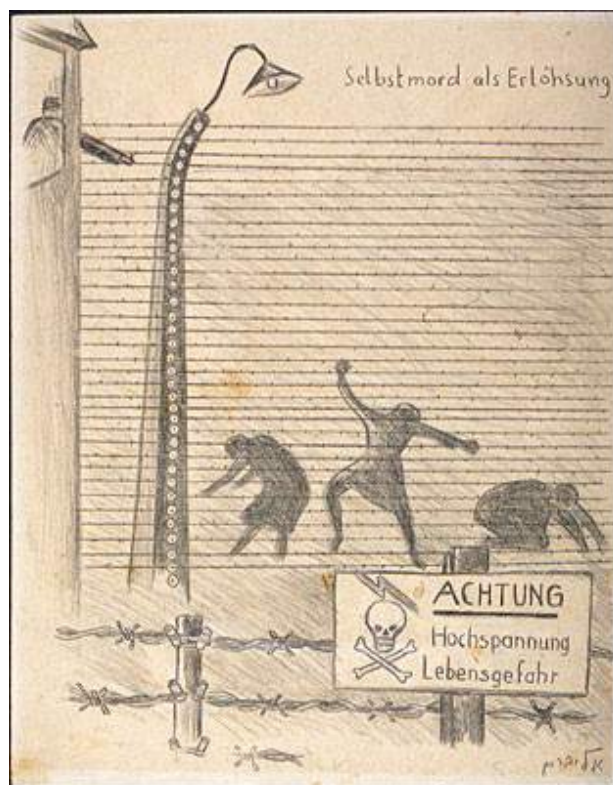


Abb. 104: Ella Liebermann-Shiber, *Selbstmord als Erlösung*, Bleistift auf Papier, 28 x 22cm, um 1945, Ghetto Fighters House Israel.

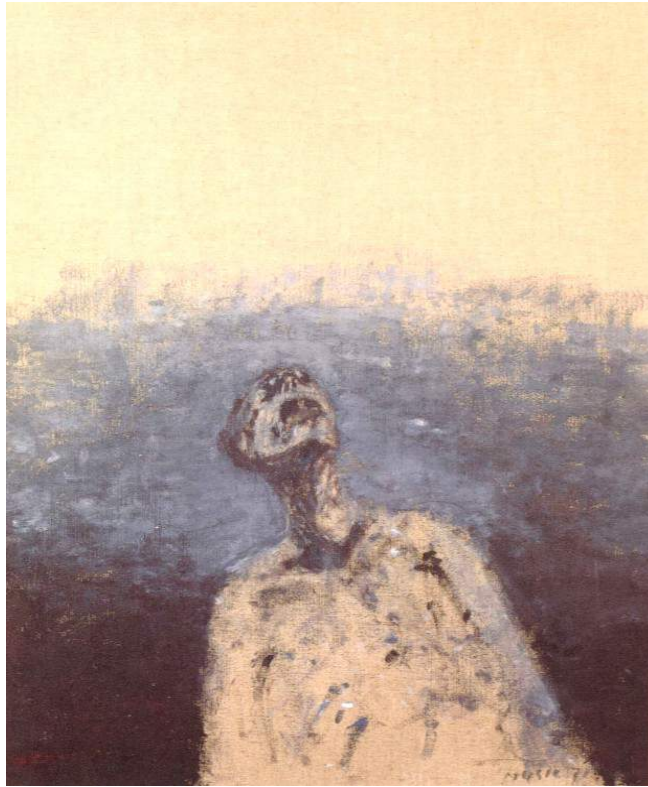


Abb. 105: Zoran Mušič, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Wir sind nicht die Letzten – Nous ne sommes pas les derniers*“, Ölpastell auf Papier, Maße unbekannt, 1970, Essl Museum Klosterneuburg.



Abb. 106: Zoran Mušič, ohne Titel, aus dem Zyklus „*Wir sind nicht die Letzten – Nous ne sommes pas les derniers*“, Ölpastell auf Papier, Maße unbekannt, 1973, Galerie Krugier-Ditesheim Genf.



Abb. 107: Zoran Mušič, *Dachau 1945*, Tusche auf Papier, Maße unbekannt, 1945, Essl Museum Klosterneuburg.



Abb. 108: Zoran Mušič, *Dachau 1945*, Tusche auf Papier, Maße unbekannt, 1945, Essl Museum Klosterneuburg.



Abb. 109: Zoran Mušič, ohne Titelaus dem Zyklus „*Wir sind nicht die Letzten – Nous ne sommes pas les derniers*“, Ölpastell auf Papier, Maße unbekannt, 1973, Essl Museum Klosterneuburg.



Bundesarchiv, Bild 183-41636-0002
Foto: o. Ang. I 1943 April – Mai

Abb. 110: Fotografie des Warschauer Ghetto-Aufstandes, Verhaftungen, Bundesarchiv, Bild 183-41636-0002, Foto: o. Ang. I 1943 April – Mai.



Abb. 111: Samuel Bak, *Selbstporträt*, Öl auf Leinwand, 160 x 200cm, 1995/96, Pucker Gallery Boston.



Abb. 112: Samuel Bak, *Group*, Öl auf Leinwand, 66,7 x 100cm, 1997, Pucker Gallery Boston.



Abb. 113: Adolf Frankl, *Die Evakuierung 18. Januar 1945*, Öl auf Leinwand, aus dem Zyklus „*Visionen aus dem Inferno*“, 50 x 60cm, 1953, Kollektion Thomas Frankl und Familie.



Abb. 114: Adolf Frankl, *Anthropomorphe Darstellung – Adolf Eichmann*, Öl auf Leinwand, aus dem Zyklus „*Visionen aus dem Inferno*“, 31 x 41cm, 1957, Kollektion Thomas Frankl und Familie.



Abb. 115: Adolf Frankl, *Die Verfolger*, Öl auf Leinwand, aus dem Zyklus „*Visionen aus dem Inferno*“, 50 x 60cm, 1957, Kollektion Thomas Frankl und Familie.



Abb. 116: Giuseppe Arcimboldo, *Ventumnus*, Öl auf Holz, 68 x 56cm, um 1590, Schloss Skokloster Schweden.



Abb. 117: Adolf Frankl, *Strafturnen auf dem heißen Ofen*, Tusche auf Papier, aus dem Zyklus „*Visionen aus dem Inferno*“, 10 x 15cm, 1945, Kollektion Thomas Frankl und Familie.



Abb. 118: Adolf Frankl, *Selbstmörder im Stacheldraht*, Tusche auf Papier, aus dem Zyklus „*Visionen aus dem Inferno*“, 10 x 15cm, 1944, Kollektion Thomas Frankl und Familie.

13. ANHANG

13.1 Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem österreichischen Maler, Grafiker, Bühnenbildner und Architekt Heinrich Sussmann. Zwischen 1933 und 1945 lebte er in Wien, Berlin, Paris und Marseille und war aufgrund seiner politischen Tätigkeit in der Résistance kurzzeitig in Auschwitz inhaftiert. Der Künstler überlebte das Konzentrationslager und setzte sich in der Folge mit der Thematik und den Szenarien des Holocaust und den Verbrechen am jüdischen Volk auseinander. Zunächst fertigte er bereits 1945 einige wenige Werke in Zusammenhang mit Auschwitz an, ließ in der Folge allerdings 15 Jahre verstreichen, ehe er sich erneut der Aufarbeitung der Zeit im Konzentrationslager widmete. 1960/61 entstand der Zyklus *„Ich erinnere mich wieder an Auschwitz“* mit sehr ereignisnahen, berichtenden und effektiv geschehenen Darstellungen des Lagers. 1966 zeichnete Heinrich Sussmann erneut einen Bildband zu Auschwitz mit dem Titel *„Ecce Homo“*. Hierbei handelt es sich um eine symbolbeladene Aufarbeitung der Verfolgung der Juden im Generellen und der Zeit in Auschwitz im Speziellen. Durch das Aufzeigen von Gegenständen und Elementen aus dem Konzentrationslager erkennt der Betrachter, dass es sich um einen Zyklus zu Auschwitz handelt. Sussmann geht es hierbei aber vor allem um die Darstellung von Leid, Qual, Schmerz und Folter, die er durch das Einbringen jüdischer Kultgegenstände, schwarzer Flüssigkeit oder der Figur des Gekreuzigten in symbolischer Bildsprache erzeugt.

Die Arbeit beschäftigt sich hauptsächlich mit diesen beiden gedruckten Bildbänden, deren Inhalte und Stile separiert voneinander, im Vergleich zueinander, in Zusammenhang mit anderen Werken Sussmanns zu Auschwitz, aber auch zu völlig anderen Bildinhalten und in Hinblick auf die persönlichen Erfahrungen des Künstlers analysiert und bewertet werden. Die Frage, weshalb Sussmann sich erst 1960 wieder mit der Auseinandersetzung mit dem Holocaust beschäftigte, wird in dieser Analyse untersucht. Durch den Vergleich mit anderen KünstlerInnen, die den Holocaust am eigenen Leib erlebten und sich in der Folge mit dessen Aufarbeitung befassten, lässt sich die Erinnerungsarbeit und Auseinandersetzung Heinrich Sussmanns mit Auschwitz in Darstellungen mit dokumentarischer und mit symbolischer Bildsprache einteilen. Inwiefern sich diese Kategorien voneinander unterscheiden und welchen Zweck sie jeweils erfüllen, untersucht das letzte Kapitel der Abhandlung. Die mangelnde wissenschaftliche Untersuchung Heinrich Sussmanns und seines Werks führt zu einer durchgehenden, eigenständigen Thesenbildung – sei es die Bildinhalte, Stile als auch die

dahinterstehenden Intentionen betreffend – die durch die Analyse der persönlichen Erfahrungen und Aufzeichnungen des Künstlers aber durchaus begründet werden.

13.2 Lebenslauf

Magdalena Egger, BA BA

10.08.1990

Ausbildung:

2004–2009: Pädagogisches Gymnasium Meran mit der Spezifizierung Kunst, *Matura*

2009–2013: Bachelor-Studium in Kunstgeschichte, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, *Bachelor of Arts*

2010–2013: Bachelor-Studium in Geschichte, Institut für Geschichte, Universität Wien, *Bachelor of Arts*

2013–heute: Master-Studium in Kunstgeschichte, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien

2013–heute: Master-Studium in Geschichtsforschung, historische Hilfs- und Archivwissenschaften, Institut für österreichische Geschichtsforschung, Universität Wien

Berufserfahrung und Praktika im wissenschaftlichen Bereich:

Universität Wien, WS 2013/14:

Tutorin an der Universität Wien, VU „Historische Hilfs- und Archivwissenschaften“, unter der Leitung von MMag. Daniel Luger.

Aufgaben: Unterstützung der StudentInnen bei anfallenden Schwierigkeiten, die Hausübungen betreffend. Unterstützung des Lehrveranstaltungsleiters durch organisatorische Vorkehrungen, wie etwa das regelmäßige Feststellen der Anwesenheit.

Universität Wien, SoSe 2014:

Tutorin an der Universität Wien, VU „Historische Hilfs- und Archivwissenschaften“, unter der Leitung von MMag. Daniel Luger.

Aufgaben: Unterstützung der StudentInnen bei anfallenden Schwierigkeiten, die

Hausübungen betreffend. Unterstützung des Lehrveranstaltungsleiters durch organisatorische Vorkehrungen, wie etwa das regelmäßige Feststellen der Anwesenheit.

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Wien, 25.08.2014 – 3.10.2014:

Praktikum unter der Betreuung von Dr. Ursula Schwarz.

Aufgaben: Aufarbeitung und Ordnung des Nachlasses Heinrich Sussmanns, jüdischer Künstler aus Wien. Der geordnete Bestand wurde elektronisch verzeichnet und in die Archivdatenbank aufgenommen.

Schloss Colz, Südtirol, Herbst/Winter 2014:

Mitarbeit an einem wissenschaftlichen Projekt zu Schloss Colz im Gadertal/Südtirol. Aufgaben: Verfassung von zwei wissenschaftlichen Artikeln, Familiengeschichten betreffend, die im Sommer 2015 innerhalb einer Publikation zum Schloss erscheinen werden. Nur durch ausgiebige Archivarbeit konnten die nötigen Informationen erarbeitet werden.

Landesarchiv Südtirol, Bozen, 27.07.2015 – 04.09.2015:

Praktikum im Sommer 2015.

Wiener Stadt- und Landesarchiv, Wien, 07.09.2015 – Ende Oktober 2015:

Praktikum im Herbst 2015.