



Elisabeth Fendl (Hg.)

Zur Ästhetik des Verlusts

Bilder von Heimat, Flucht
und Vertreibung

Johannes Künzig Institut



WAXMANN

Zur Ästhetik des Verlusts

Schriftenreihe des Johannes-Künzig-Instituts

Herausgegeben von Werner Mezger

Band 12

Elisabeth Fendl (Hg.)

Zur Ästhetik des Verlusts

Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung

Referate der Tagung des
Johannes-Künzig-Instituts für ostdeutsche Volkskunde
8. bis 10. Juli 2009



Waxmann 2010
Münster / New York / München / Berlin

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Mitteln des Innenministeriums Baden-Württemberg

ISSN 2192-1644

ISBN 978-3-8309-2486-9

eISBN 978-3-8309-7486-4

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2010

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Redaktion: Elisabeth Fendl, Manuel Brenneisen

Umschlaggestaltung: Elisabeth Fendl, Teresa Volk

Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Konrad Köstlin
Eine Ästhetik des Verlusts 7

Heinke M. Kalinke
„Grenzmark Posen-Westpreußen“.
Anatomie eines Heimatbuchs der Zwischenkriegszeit 25

Elisabeth Fendl
In Szene gesetzt.
Populäre Darstellungen von Flucht und Vertreibung 45

Tim Völkerling
Die Musealisierung der Themen Flucht, Vertreibung und Integration.
Analysen zur Debatte um einen neuen musealen Gedenkort und zu
historischen Ausstellungen seit 1950 71

Cornelia Eisler
Die „verlorene Heimat im Osten“ in den Heimatstuben
der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen 125

Henrike Hampe
„Das schönste Sinnbild unserer Heimat sind die Trachten.“
Die Kleidung donauschwäbischer Flüchtlinge und
Vertriebener als Erinnerungsträger 141

Stephan Scholz
Schmerzens-Mutter-Liebe.
Das Motiv der Mutter im bundesdeutschen
Bildgedächtnis zu Flucht und Vertreibung 165

Tobias Weger
Von Adlern, Elchen und Greifen.
Die „verlorene Heimat“ auf öffentlichen Denkmälern
und in Straßennamen sowie auf privaten Grabstätten
in Nordwestdeutschland 193

<i>Jutta Faehndrich</i>	
Die Kirche im Dorf. Bilderwelten im Vertriebenen-Heimatbuch	221
 <i>Karl Braun</i>	
„Liberec ist noch immer auf der Suche nach seinem Gesicht und seiner Seele.“ Ein kritischer Blick auf mehrsprachige Foto- und Heimatbücher der Stadt Liberec 2001–2007	239
 <i>Annelie Kürsten</i>	
Wie klingt Heimat? Musik/Sound und Erinnerung	253
 Die Autorinnen und Autoren	279

Konrad Köstlin

Eine Ästhetik des Verlusts

Verluste und die Moderne

Die Debatte um eine Ästhetisierung des Verlusts gehört in unsere Moderne. In der Vormoderne wäre niemand je auf die Idee gekommen, darüber nachzudenken. Vielerorts haben Bauern ihre Stellen häufig gewechselt. Wenn es anderswo besser zu sein versprach, erschien der Abschied vom alten Ort leicht. Mobilität und Arbeitsmigrationen waren üblich, wurden nicht immer bedauert. Tiroler Bergleute kamen in den Schwarzwald, weil es dort Arbeit gab. Und Menschen sind ‚ins Amerika‘ ausgewandert. Über öffentliche ästhetische Ausdrucksformen des Wegmüssens hatte man nicht nachzudenken. Seit dem 17. Jahrhundert hatten Protestanten die österreichischen Kronlande zu verlassen. Salzburger Exulanten, die vor allem in Preußen Aufnahme gefunden hatten, waren durch ihre Kleidung kenntlich geworden. Diese Kleidung war, anders als der heutige Gebrauch der Heimattracht Vertriebener, ein akzeptiertes Erkennungszeichen, das schnell in die zeitgenössische Bilderproduktion Europas einging.¹ Die oberösterreichischen Landler mussten noch Ende des 18. Jahrhunderts ihr Land verlassen und sind nach Siebenbürgen ausgewandert, weil sie den falschen Glauben besaßen. Gewiß hatte man die Nostalgia Ende des 17. Jahrhunderts als Krankheit der Schweizer Gardisten in Rom beschrieben,² dennoch waren Migrationen und auch Mobilität weit gewöhnlicher als dies die Ideologie der Seßhaftigkeit im 19. Jahrhundert als nationale Moral vorgespielt hat.

Ästhetisierung als öffentliche Praxis

Der Verlust und seine Ausdrucksformen sind Gegenstand nicht nur der historischen Wissenschaften geworden, für die „Migration insgesamt ein Leitthema des 20. Jahrhunderts“ ist.³

-
- 1 *Marsch, Angelika*: Die Emigration der Salzburger Protestanten 1731–1732 in der zeitgenössischen Graphik. Ein kommentiertes Verzeichnis sämtlicher Kupferstiche. Lüneburg 1983.
 - 2 *Greverus, Ina-Maria*: Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen. Frankfurt/Main 1972.
 - 3 *Göttisch-Elten, Silke*: Heimatsammlungen in Deutschland. Überlegungen zu ihrer heutigen Bedeutung. In: Berichte und Forschungen. Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, 16 (2008), S. 135–142, hier S. 135. Dort auch Hinweise auf die Bedeutung der ästhetischen Repräsentanz von Heimatsammlungen.

Die hier gemeinte Ästhetik betrifft ihrem Wesen nach den öffentlichen Raum, in ihm ist ein herrschaftsfreier Diskurs undenkbar. Indem Menschen Handlungen aufführen, wird in diesen öffentlichen Raum gesellschaftliches Leben in politischen Zeichen eingeschrieben. Die feministische Diskussion hat – insbesondere im Blick auf Marginalisierung und Minderheiten – visuelle Strukturen der Akzeptanz thematisiert und auf diskursive wie bildliche Sicht- und Unsichtbarkeiten hingewiesen und dabei Überlegungen zur Demontierung des Regimes der Normalität und seiner hierarchischen Gewalt angestellt.⁴

Der öffentliche Raum, topographisch und sozial-kulturell gegliedert, kennt Darstellungsweisen, die diesen Raum nutzen. Sie greifen auf vorhandene Muster zurück. Eines dieser Muster ist die seit 1264 kanonisierte Fronleichnamsprozession, ein Prangumzug, der Herrschaft demonstrieren und deren Akzeptanz in actu überprüfen sollte. Umzüge, und dann auch Demonstrationen, hatten sich vor allem im 19. und 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen einer neuen bürgerlichen Öffentlichkeit vermehrt und als Kulturtechnik etabliert.⁵ Insbesondere die neuen Vereine und gesellschaftlichen Organisationen haben bis heute das Ziel, gesellschaftliche Bedeutung vor Ort darzustellen. Nutzungen und Besetzungen öffentlicher Räume machen diese zu Foren und Austragungsorten kollektiver Selbstverständigung. Sie lassen auch Verweigerungen im Feld der konkurrierenden Raumbesetzungen zu. Eine symbolische Kodierung nutzt seit dem 19. Jahrhundert die Natur (Grün, Bäume), Fahnen, Lieder, Bräuche, Trachten, und jüngst vermehrt spezifische Kulinaria – alle verwendet wie Reliquien – als ihr Material.

Als Bühnen der Heimatvertriebenen haben sich einige Städte punzieren lassen: Das württembergische Wendlingen mit seinem Vinzenzifest der Egerländer oder Nürnberg als Ort des Zusammentreffens der Sudetendeutschen mit der bayerischen Staatsregierung. Die meisten Ortspatenschaften sind eher unauffällig-selbstverständlich geworden. Die diskursive und bildlich-ästhetische Sichtbarkeit als sinnfällige Präsenz innerhalb der hegemonialen Öffentlichkeit geht mit einer deutlichen Repräsentation im Feld der Politik einher und hantiert in diesem an sich komplexen Tatbestand mit einem inzwischen als vorgegeben aufgefaßten Formenrepertoire. Identitätsrepräsentationen verselbständigen sich und lassen Akteure und Regisseure zu Gefangenen ihrer eigenen Szenarien werden. Immerhin: als temporäres wie als lokales Projekt greifbar, will die Ästhetisierung den Verlust öffentlich

4 Schaffer, Johanna: Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld 2008.

5 Warneken, Bernd Jürgen: Massenmedium Straße. Frankfurt/Main 1991.

machen, einlagern, und trägt dazu auch das Häuslich-Private auf die Straße, um zustimmende Empfindungen hervorzurufen.

Der sichtbare Verlust

Der für andere unsichtbare Verlust muss, soll er als solcher von diesen akzeptiert werden, verständlich dargestellt werden. Seine Repräsentation bedarf einer Materialität, die mit Bedeutung befrachtet wird und so aus dem Gewöhnlichen heraussticht. Aus dem erklärenden Zeigen und dem zustimmenden Schauen entsteht ein Dialog. Die Darstellung des bisher Unsichtbaren hat eine Geschichte. Sie verbringt die Ästhetik des Verlusts in die Nähe religiöser Kulte, in denen etwa die Kunst dazu diente, das Unsichtbare in das Sichtbare zu überführen. In ihnen läßt sich das Bild selbst als Figur für eine letztlich der Visualisierung entzogene Wahrheit ansehen: als konventionalisierte Möglichkeit der Veranschaulichung des Transzendenten. Für die Darstellung der Transzendenzen gibt es Orte wie Kirchen, Heimatstuben und das noblere Museum. Sie sind die Orte, die Raum für Materielles anbieten, das als Zeichen für Heimat und deren Verlust ausgewiesen wird.

Die Tröstung ergibt sich als eine Funktion der Selbstverständigung der Trauernden. Und Trost spenden die anderen, indem sie Bilder und Aktionen akzeptieren. Zum gemeinsamen Verständnis stehen heimatsspezifische Objekte im Fokus. Ostpreußische Kurenwimpel, Bernsteinobjekte oder der Egerländer Huasnoantoutara, die eine polit-touristische Geschichte haben, sind solche ausgewählten Zeichen. Auf sie hatte man sich lange vor Flucht und Vertreibung verständigt.⁶ An dem Erkennen der von allen akzeptierten Zeichen machen sich Erzählungen und heute vermehrt die Präsentationen im Internet fest. Symbolisch setzt man Gesten, Handlungen und Zeichen. Das Wort symbolisch wird dabei gegenüber dem Realen schon lange nicht mehr als ‚bloß‘ verstanden. Die Zeichen besitzen eine Art ästhetischer Immunität. Der gegenwärtige Diskurs um Kreuz und Kopftuch, Moschee und den Ruf des Muezzin macht christlich geprägten Gesellschaften Kirchtürme und das Geläut der Kirchenglocken als eigene Zeichen bewusst.

Die Sichtbarkeit eines Umzugs als symbolische Handlung erhebt ästhetisch Geltungsansprüche und dokumentiert Verpflichtungen wie etwa die des

6 Eine schnelle Durchsicht der Seiten im Internet zeigt etwa, daß keine der memorialen Einrichtungen für Ostpreußen ohne die Ikone Kurenwimpel auskommt. In den Räumen des „Preußischen Wörterbuchs“ waren solche Kurenwimpel zum Beispiel an der Wand angebracht. Siehe dazu jüngst auch *Traba, Robert: Ostpreußen – die Konstruktion einer deutschen Provinz. Osnabrück 2010.*

Status der Sudetendeutschen⁷ als viertem Stamm Bayerns. Innere Hierarchien werden mitgeteilt, wenn jemand im Umzug geehrt in der Kutsche sitzt, die Ästhetik symbolischer Kommunikation bildet Rang und Ehre ab. Macht und Herrschaft bedürfen der sinnlichen Wahrnehmbarkeit wie sie in der Fronleichnamsprozession lesbar ist. Die Reihenfolge (früher der Zünfte um den Himmel) wird innen ausgehandelt und dann vorgeführt. Auch die Forderung nach einem nationalen Gedenktag für die Vertreibung gehört in diese Ästhetik öffentlich gemachter Präsentation der Verluste.⁸

Zeichenhaftes Handeln und kreatives Vergessen

Erkennen und Erkanntwerden, Herders „Wo ich mich nicht erklären muß“, setzen als Verständigung kollektive Zeichensysteme voraus. Ordnungen werden durch symbolische Kommunikation konstituiert, stabilisiert und kontinuieriert. Dabei offenbart sich, als spezifische ästhetische Qualität dieser symbolischen Kommunikation, die Tatsache, dass Botschaften durch die geringe Anzahl der Zeichen verdichtet werden. Dennoch bleiben sie aber, wenn auch in Grenzen, elastisch. Insofern unterscheiden sie sich von der direkten, sprachlich-diskursiven Präzision, denkt man an die Reden bayerischer Ministerpräsidenten auf den Treffen der Sudetendeutschen oder an die Diskussion um das Berliner „Zentrum gegen Vertreibungen“. Aber ikonisierte Zeichen ermöglichen, ja erlauben lange Zeit, Konflikte zu verbergen und Einmütigkeit zu simulieren. Die Infragestellung der ästhetischen Immunität der Zeichen kann zur Austragung grundsätzlicher Wertkonflikte führen. Die Mythenzertrümmerer, die Symbole als leer („Unter den Talaren ...“) kritisiert haben und deren Immunität anzweifeln, wollten die in ihnen symbolisierten, überlieferten Werteordnungen kippen. Die Denunziation traditioneller Symbole hat freilich häufig wieder zu in ähnlichen und in anderen Zusammenhängen bereits erprobten Symbolformen geführt, wie dies zum Beispiel beim Eintopf, den die Berliner „Kommune 1“ einst zelebrierte, geschehen ist.

7 Zur Formierung dieser politischen Ethnie siehe *Schroubek, Georg R.*: Die künstlerische Region: Beispiel „Sudetenland“. In: Gerndt, Helge und Georg R. Schroubek (Hg.): „Regionale Kulturanalyse“. München 1979, S. 25–29.

8 Der 5. August, an dem 1950 die Charta der Vertriebenen verkündet wurde, sollte dieser Gedenktag werden, so der Kreisvorsitzende des BDV Neumünster beim Ablegen eines Kranzes am Gedenkstein im Friedenshain. „Die unmittelbaren Betroffenen [...] warten auf ein besonderes Zeichen der Verbundenheit aller Deutschen“. Vertriebene feiern ihre Charta. In: Kieler Nachrichten vom 6.8.2010. Auch der 3. Oktober 2010 wurde vom BdV in diesem Sinn begangen. Gedenken am Einheitsstein. In: Kieler Nachrichten vom 4.10.2010.

Ästhetik als Programm

„Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Ästhetikern“. Diese Aussage könnte von heute stammen; Jean Paul hatte sie 1804 in der Vorrede zu seiner dicken „Vorschule der Ästhetik“ deutlich ironisch gemeint. Es sind ganz unterschiedliche Situationen, die ästhetisch bearbeitet werden wollen. Da ist zum Beispiel die Ausstellung „Die Gerufenen“ zu nennen, die 2009 panoramatisch die Leistungen des deutschen Lebens aufzeichnet.⁹ Das sind die Zeit vor Flucht und Vertreibung der Sudetendeutschen, der Ostpreußen und Schlesier, die Zeit vor der Vertreibung und Liquidierung der Gottscheer und die Zeit der Spätaussiedlung etwa der Landler aus Rumänien.

Diese Landler haben im österreichischen Bad Goisern, das sie Ende des 18. Jahrhunderts aus Glaubensgründen verlassen mussten, ihr Museum erst in den 1990er Jahren eingerichtet. Nicht alle hatten wie sie die Möglichkeit, „Kulturgüter“ mitzunehmen.¹⁰ Man hatte wohl auch keinen Gedanken daran verschwendet und beim Wegmüssen nicht in jenen ästhetischen Kategorien gedacht, die wir heute mit den Formen der Erinnerungskultur verbinden. Auch hatten manche doch noch bis in die 1950er Jahre gehofft und geglaubt, es gäbe eine Rückkehr in die alte Heimat.¹¹ An eine Ästhetik des Verlusts, an Heimatstuben und Umzüge, an Heimattreffen und Trachtenpflege, an eine neue überragende und überraschende Bedeutung der heimatlichen Kulinarik – welch frivoles Wort in diesem Zusammenhang – hatte anfangs niemand gedacht. Elisabeth Fendl hat eine zeitliche Hierarchie dieser Praxen der Ästhetisierung in eine Abfolge gebracht und damit deutlich gemacht, dass kulturelles Inventar und dessen ästhetische Potenziale gewiß nicht das Primäre waren. Das „kulturelle Gepäck“ wurde erst spät aufgemacht und seine Bedeutung erst in einer Spätphase neu gewürdigt.¹² Erst als die

9 Die Gerufenen. Deutsches Leben in Mittel- und Osteuropa. Katalog der Sonderausstellung des Zentrums gegen Vertreibungen, Kronprinzenpalais Berlin, 16.7.–30.9.2009. Wiesbaden 2009.

10 Siehe dazu auch die von Irmgard Sedler zusammengetragenen Berichte über das Begräbnis alter Trachten vor der Ausreise der Letzten. *Sedler, Irmgard*: Die Landler in Siebenbürgen. Gruppenidentität im Spiegel der Kleidung von der Mitte des 18. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Marburg 2004 (Schriftenreihe der Kommission für deutsche und osteuropäische Volkskunde, 87).

11 Utz Jeggle hat angemerkt, dass erst die „zu Grabe getragenen Hoffnungen“ die Voraussetzung für einen Neuanfang eröffneten. *Jeggle, Utz*: Kaldaunen und Elche. Kulturelle Sicherungssysteme bei Heimatvertriebenen. In: Hoffmann, Dierk; Krauss, Marita; Schwartz, Michael (Hg.): Vertriebene in Deutschland. Interdisziplinäre Ergebnisse und Forschungsperspektiven. München 2000, S. 395–407.

12 *Fendl, Elisabeth*: Mitgenommen. Das Gepäck der Heimatvertriebenen. In: Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde, 36 (1993), S. 229–243.

Aggression der Einheimischen (Witze, Klischees, Spitznamen etc.) abgeflacht schien, konnte das notgedrungene Beharren auf der ‚mitgebrachten‘ eigenen Kultur (die sie nicht mehr war), dem beibehaltenen Speisezettel wie der Heimatstube, neu und vorwärtsweisend gedeutet werden.

Formate der Ästhetik

Es ist der Schriftsteller Peter Weiss gewesen, der dem Begriff Ästhetik einen Drall gegeben hat, als er „Die Ästhetik des Widerstands“ beschrieb.¹³ Mit Widerstand hatte man Ästhetik bis dahin am allerwenigsten verknüpft. Damit wird angedeutet, dass es auf die Perspektive und die Interessen des Beschreibenden ankommt. In seinem dreibändigen Roman (1971 bis 1981) hatte Weiss vor allem an Picassos Guernica die Verflechtung von Bild und Text zur Ästhetik gebündelt. Das ‚textum‘, den lateinischen Begriff, der etwa gleichzeitig von Roland Barthes¹⁴ diskutiert worden war, hatte er als Geflecht, als Mehrschichtigkeit, als Zusammenhang bildlicher und sprachlicher Motive in einer „virtuellen Bildergalerie“ veranschaulicht, historische Elemente in Form von Gemälden in das Werk integriert und so einen hoch reflektierten Zusammenhang von bildender Kunst und Literatur aufgemacht.

Heute lässt sich Ästhetik als überall präsent konstatieren. Ästhetik und ihre Repräsentation scheinen zum Schlüsselphänomen unserer Kultur geworden. Ästhetik beschränkt sich nicht mehr auf den Bereich der Kunst, sondern unterwirft sich Lebenswelt und Politik, Kommunikation und Medien, Design und Werbung, Wissenschaft, selbst Erkenntnistheorie – und Identität. 1992 hatte ein Kongress der „Stiftung Niedersachsen“ positive und negative Aspekte der „Aktualität des Ästhetischen“ thematisiert.¹⁵ Unsere Zeit sei nicht zu verstehen ohne den Wandel der Wahrnehmung (aisthesis), der zu einem neuen Weltverständnis geführt habe, hieß es damals.¹⁶ Hatte man Ästhetik bisher im alltagssprachlichen Verständnis auf das Schöne und die Kunst begrenzt, war – wie schon bei Peter Weiss angedeutet –

13 Vgl. dazu: Haase, *Fee-Alexandra*: Das Motiv Guernica Pablo Picassos in die [sic] Ästhetik des Widerstands von Peter Weiss als Gegenstand visualisierender Geschichtserzählung. Zit. nach: <http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/1f/01001.html>, letzter Zugriff am 1.10.2010.

14 Barthes, *Roland*: Lust am Text. Frankfurt/Main 1974 (Original 1973). Barthes bleibt dabei dunkel in seinen Begriffen um das Gewebe, indem er vom Schleier spricht und eine Art geologischer Schichtenmetaphorik entwirft.

15 Welsch, *Wolfgang* (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen. München 1993.

16 Barck, *Karl-Heinz* u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1990.

diese Begrenzung durchbrochen. Es ging nun darum, entgrenzt die totale Ästhetisierung der Welt in Kunst und Lifestyle, Politik und Medien, Werbung, Körperkultur und Architektur zu beschreiben.

Wichtig wird heute, dass mit Ästhetik Ausgestattetes in unserer Gegenwart durchgängig zählt. Aber damit ist nicht nur ein Verständnis der Ästhetisierung als Wahrnehmung des Sehens, Hörens, Schmeckens, Riechens und Fühlens wiedergewonnen. Die ästhetische Überdeterminierung von Partialkulturen durch Gesten und Rituale läßt das Ästhetische derart emotionalisiert in den Vordergrund rücken, dass es als Stimmung den Alltag zu transzendieren vermag. Das nur als Form Wahrgenommene zielt nun durch symbolische Praktiken auf die Gesamtheit einer Stimmung.

Ist aber alles ästhetisiert, mithin Ästhetik, fällt es schwer, das Besondere auszumachen ohne einer Hypertrophie zu verfallen. Im Alltag figuriert das Wort weiterhin als Synonym für das Schöne, Geschmackvolle, das Ansprechende. Der in der Philosophie weit gefächerte Begriff der Aisthesis bezeichnet, auf welche Weise Menschen Gegenstände wahrnehmen und wie diese als Zeichen gesetzt und eingesetzt werden. Es geht also um die Wahrnehmung von Zeichen, von Bildern, deren Merkmale nur im Rahmen je spezifischer Zeichensysteme verstehbar sind. Die Verstehbarkeit der Merkmale organisiert die Art und Weise, in der Menschen Dinge, auch jenseits der Kunst, nicht nur als „schön“ oder „hässlich“, sondern damit auch als „richtig“ und „falsch“, als passend oder unpassend zu beurteilen gelernt haben.

Der Königsberger Kant hatte in seiner „Kritik der Urteilskraft“ 1790 das Schöne als das, „was ohne alles Interesse gefalle“¹⁷, in eine kontemplative, moralisierende Theorie des Ästhetischen verbracht. Geschmack sei die „Versinnlichung sittlicher Ideen“. Irritierend klar dagegen hatte er deklariert: „Empirisch interessiert das Schöne nur in der Gesellschaft.“¹⁸ Sonst bliebe ohne eine reagierende, antwortende Umwelt das Schöne solipsistisch und selbstgenügsam bloß in sich verpuppt, also nicht wirklich schön, weil eben nicht mitgeteilt und damit eigentlich nicht existent.

17 Zit. nach: *Klaus, Georg und Manfred Buhr* (Hg.): Philosophisches Wörterbuch. 8. Auflage, Berlin 1972, Artikel Ästhetik, S. 115–122; dort als „berüchtigte Definition des Schönen“ kritisiert. (S. 119).

18 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §41.

Schön und Erhaben: Flucht und Vertreibung

Die Philosophin Susan Sontag hat einmal angemerkt: „Wo fotografiert wird, ist es schön.“ Man könnte diesen Kernsatz des kulturwissenschaftlichen Interesses auch drehen und sagen: was schön (und wichtig) ist, brauche eine Ästhetik als Bilder-Lehre und deren (Kon-)Text. Dieses Eingehen der Bilder in Sprachbilder gibt es längst, etwa in der Doppelformel von „Flucht und Vertreibung“. In dieser Doppelung hat sich ein Kanon visueller und akzeptierter Deutungssikonen herausgebildet. Leiterwagen, Karren und Pferdewagen, Koffer und Trakehner-Pferde, wie sie in der Muster-Flucht-Biografie der Gräfin Dönhoff figurieren, gehören zu den Requisiten. Kein Film, in dem nicht die Mutter mit dem Säugling auftaucht oder die junge Frau, die sich vor Vergewaltigung schützt. Der Schnee, der sie alle bedroht, das Eis der Ostsee, der Treck der Siedler aus dem Südosten, etc. Diese schwarz-weiße Bildwerdung der Flucht, der sommerlichen Weiten Südosteuropas oder der Kurischen Nehrung und der Störche gehört zu den in Fotobänden festgehaltenen Formeln für den Heimatverlust. Fern und doch nah sind sie inkorporiert in eine Geschichte überwundenen Leidens und Schreckens und werden so dramatisiert schön und erhaben.

Es geht bei solcher ästhetischen Produktion ja nicht so sehr um die Gattung des „Coffee-Table-Books“ und um die Verständigung im inneren Kreis der Heimatverwiesenen. Es geht, wie bereits angemerkt, um die Überprüfung der Akzeptanz, der Anerkennung des Heimatverlusts durch die Umwelt. So werden „sichtbare Zeichen“, wie sie die Diskussion um einen zentralen Gedenkort in Berlin noch einmal aufwarf, entscheidend. Und es geht um die Anerkennungen durch die anderen, die Schwaben, Bayern und Holsteiner, die so tun, als ob sie damit nichts zu tun hätten, obwohl sich auch ihr Leben verändern musste, auch ihre gewohnten Sicherheiten vergangen waren.

„Sichtbare Zeichen“ sind Filme und Museen, Gedenkstätten, Aufzüge und Medaillen. 2008 hat der Bund der Vertriebenen Volker Kauder die Wenzel-Jacksch-Medaille verliehen. „Der BdV dankt Volker Kauder damit für seinen engagierten Einsatz, das Thema Flucht und Vertreibung zu verfilmen. Ohne ihn, das hat der Regisseur Joseph Vilsmaier deutlich hervorgehoben, würde es den Film über den Untergang des Flüchtlingschiffes Wilhelm Gustloff nicht geben. Volker Kauder war die treibende Kraft sowohl für die Verfilmung als auch für die Vorabvorführung einer Kurzfassung des Zweiteilers für alle Mitglieder des Deutschen Bundestages. Zudem hat er sich engagiert für das sogenannte ‚Sichtbare Zeichen‘ für Flucht und Vertreibung eingesetzt und er hat dazu beigetragen, dass die Ausstellung der Stiftung ZENTRUM GEGEN VERTREIBUNGEN als Wanderausstellung der

Öffentlichkeit weiter zugänglich ist.“¹⁹ – Da sind wieder die Begriffe, die wir mit Bildern verbinden und die in vielen Ausstellungen und Dokumentationen gezeigt werden: Die Wilhelm-Gustloff-Geschichte selbst, die Günter Grass so spät bearbeitet hat, Handkarren, Leiterwagen und Pappkoffer, das ganze Inventar von „Flucht und Vertreibung“. Die Doppelung der Begriffe „Flucht“ und „Vertreibung“ vereinheitlicht die Schicksale in ein Bild, das nicht mehr differenziert und Betroffene homogenisieren soll. Museen und Heimatstuben handeln so. Die Johannisburger Heimatstube in Flensburg etwa möchte mit Fotografien, Dokumenten, einigen Alltagsgeräten und einer kleinen Bernsteinsammlung an das ostpreußische Johannsburg vor 1945 erinnern²⁰ und stellt mit dem Handwagen und der Bernsteinsammlung aus, was Touristen mit Ostpreußens Küste verbinden. Der Bestand an erkennbaren Objekten muss klein sein, damit ihn alle verstehen, die Ästhetik des Verlusts gründet auf einen immer kleineren Zeichenfundus.

Ästhetik als Kultur-Produkt

Für Flucht und Vertreibung hat sich diskursiv ein ästhetisches Symbolsystem herausgemeldet. Kultur als die Aufrichtung einer Ordnung ermöglicht Menschen mit ihrem Symbolsystem, sich aneinander und in ihrer Umwelt sinnvoll zu orientieren. Wenn alle Beteiligten die nämlichen Bilder akzeptieren, scheinen die Positionen in der Gesellschaft geklärt. In der Analyse von Symbolen und Symbolsystemen spielen volkskundliche Konzepte der Form- und Materialbedeutsamkeit von Dingen in die Symbolinterpretation hinein. Genese, Funktion und die Folgen symbolischer Kommunikationsprozesse sowie die Prinzipien des Symbolhaushaltes kann man am Beispiel der Objektivationen, der Ästhetik des Verlusts erklären. Den Bereich einer mit symbolischer Politik gekreuzten religiösen Volkskultur hat Georg Schroubek thematisiert. Ähnlich verhält es sich mit den „Blicksteinen“ an der Grenze und den ihnen eingeschriebenen Handlungsanweisungen.²¹ Ihre Ästhetik ist etwas Hergestelltes. Sie ist nicht einfach da, sondern sie hat als Ziel, den Verlust sichtbar zu machen. Sichtbarmachen ist nicht nur ein Muster der

19 Pressemitteilung des BdV vom 20.2.2008: Volker Kauder erhält Wenzel-Jaksch-Medaille des Bundes der Vertriebenen. Zit. nach: www.bund-der-vertriebenen.de/presse/index.php?id=713, letzter Zugriff am 1.10.2010.

20 Vgl. dazu: www.museen-sh.de/inst.php?inst=189, letzter Zugriff am 1.10.2010.

21 *Schroubek, Georg R.*: Wallfahrt und Heimatverlust. Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde der Gegenwart. Marburg 1968 (Schriftenreihe der Kommission für ost-deutsche Volkskunde, 5). Mit Blicksteinen meine ich jene Steine, an denen man sich traf und von denen aus der Heimort jenseits der Grenze eingesehen werden konnte. Eine Liste der etwa zwei Dutzend Gedenkstätten, darunter auch die vielen Blicksteine der Südmäher entlang der Nordgrenze Niederösterreichs, findet sich unter www.bernsteinstrasse.at/c_mus_gedenk.htm, letzter Zugriff am 27.7.2009.

Selbstverständigung. Es formuliert nur das Selbstverständnis, das es stabilisieren will, und es appelliert an die Anderen, von denen verlangt wird, den Verlust als Verlust anzuerkennen. Damit Erkennen und Erkanntwerden funktioniert, müssen die Mittel der Darstellung, und das ist der feststehende Fundus an Zeichen, für beide Seiten dekodierbar, verstehbar sein.

In der Kultur unserer Moderne ist es üblich geworden, Typisches als Sakrales, das eine Gesellschaft erklärend charakterisieren soll, ins Museum zu stellen. Das Museum ist der säkulare Tempel der Gesellschaft, in ihm erhalten Objekte einen neuen Sinn.²² Ihr autobiographischer Auftrag entrückt Gegenstände in einen neuen kultischen Gebrauch der Erinnerung. Das Museum wird zum Gefäß der Erinnerungskultur, zur „ästhetischen Kirche“. Die Dinge werden entrückt und auf neue Weise ins Licht des Besonderen gestellt. Es sind Menschen, die diese Sakralisierung betreiben. Die Dinge bekommen ihren neuen Sinn durch eine neue Deutung. Im neuen Leben werden sie zu Erinnerungsstücken der eigenen Geschichte, Symbole eines Gepäcks,²³ das im neuen Leben an das alte erinnern soll. Diese neue Sinngebung, die ein einfacher Bettbezug, ein Bild oder ein Stück Papier vermitteln kann, schafft neuen Glanz. Museen als Orte der Erinnerung lösen das bisher zureichende menschliche Gedächtnis ab und übersteigen es. Sie ordnen Erinnerung als neues und verbindendes Arrangement der Vergangenheit wie auch der Gegenwart. Ihre neue Brauchbarkeit macht ihre Aura aus, die nun nicht mehr weggedacht werden kann. Der Blick in die Vergangenheit ändert sich, weil die Blickenden sich ändern. Eine einmal festgelegte historische Wahrheit gibt es nicht mehr. Die Musealisierung sondert die Objekte aus und belebt sie als Symbole neu. Museen sind Orte des immer wieder neu zu organisierenden Abschiednehmens und Wiedererkennens.

Ästhetik des Verlusts als Ästhetik der Gewinner

„Zu Fuß mecht ich in die Hamet gehn“, so konnte man es bis in die 1960er Jahre immer wieder als Beteuerung der Heimmattreue etwa von älteren Schlesiern hören. In der Tat mochte das Pathos auf den mit „Recht auf Heimat“ überschriebenen Heimmattreffen diesen Eindruck vermitteln. Im seriösen Gespräch war dann davon keine Rede mehr. Die meisten hatten es geschafft in der neuen Heimat und dachten nicht ernsthaft

22 Köstlin, Konrad: Der Dinge neuer Sinn im Museum. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, 99 (1996), S. 227–231.

23 Siehe zur Gepäckmetaphorik auch das Themenheft der Zeitschrift „Zugänge“ Heft 24, Dezember 1998, hg. vom Forum des Evangelischen Freundeskreises Siebenbürgen, „Die Heimat paßt in keinen Koffer“.

daran, wieder zurück zu gehen. Dazu kam, dass Heimatvertriebene bald in dem Ruf standen – und so war auch ihre Selbstdeutung – „die Menschen der früheren Sprachinseln und die Sudetendeutschen“ seien „weniger als die Reichsdeutschen durch staatliche Hilfen verwöhnt, eher geneigt, ihr Schicksal selber in die Hand zu nehmen“.²⁴ Die neue, eigene Bilder- und Zeichenwelt läßt die Ästhetik des Verlusts in eine, wenn auch nicht immer laute Ästhetik der Gewinne mutieren. Die Ästhetik der Gewinne kommt erst vor der Folie der Präsentation des Erfolgs zur Wirkung. Wenn man es recht bedenkt, hat sie erst dann ihre Zeit. Das Verschämte war unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg einer solchen Ästhetik des Verlusts noch nicht zugänglich.²⁵

Die demonstrative Ästhetisierung des Verlusts läßt sich als Akt gewonnener Souveränität lesen. Sie trägt das Häusliche, oft verschämt praktizierte Private auf den öffentlichen Markt. Die nach außen getragene Verlustästhetik ist spät entwickelt und ausgebaut worden. Bilder der Heimatkirche wurden erst lange nach der Vertreibung gemalt und als Ausdruck einer symbolischen Ortsbezogenheit in die Heimatkulthecke verbracht.²⁶ Diese heilige Hinterecke war Gegenstand sozialer Kontrolle; die Heimatzeichen waren mobil, wurden aufgestellt und weggeräumt, je nachdem, wen man erwartete. Die Siebenbürger Urzeln, als fasnächtliche Gestalten vor allem aus Agnetheln bekannt, waren im württembergischen Sachsenheim 1965 mit 13 Personen erstmals aufgetreten. Heute sind die „Ausgewanderten“ in ihrer Zunft nicht mehr alleine. Denn 2002 zählte diese 250 Mitglieder und ist – in der fasnächtlichen Diaspora – seit 1978 das nördlichste Mitglied der schwäbisch-alemannischen Narrenzunft,²⁷ sie bereichert als Aushängeschild die Typik des Ortes. Die Siebenbürger haben sich mit ihren Brauchgestalten an vielen Orten angesiedelt,²⁸ schließlich gibt es sie auch wieder in Agnetheln. Seit der großen Wende, seit die Ästhetik des Verlusts in eine des Gewinns kippen

24 *Kuhn, Walter*: Das Lebenswerk Alfred Karaseks (1902–1970). In: Jahrbuch für ost-deutsche Volkskunde, 13 (1970), S. 326–345, hier S. 338.

25 Hierhin gehört auch das Oratorium „Die Vertriebenen“ von Alexander Blechinger, das am 18. November 2001 im Großen Musikvereinsaal in Wien aufgeführt wurde. Vgl. dazu: www.alexanderblechinger.at/the cds.htm, letzter Zugriff am 1.10.2010.

26 *Fiedermutz, Silke*: „Da sieht man, wer wir waren und was wir waren.“ Zum Stellenwert der Fotografie in der Erinnerung an Heimat für Nachkriegsflüchtlinge. Dipl. Arbeit, Universität Wien 1999.

27 Große Parade mit Peitschenknall. In: Ludwigsburger Kreiszeitung vom 11.2.2002.

28 Über weitere Urzeln-Orte vgl. auch www.siebenbuerger.de/ortschaften/agnetheln/erzaehlung/16317-die-urzeln-ein-agnethler-brauch-mit.html, letzter Zugriff am 1.10.2010.

kann – und hier besteht ein unmittelbarer Zusammenhang – führen die eher verborgenen, privaten Heimatstuben immer mehr ein Kümmerdasein.²⁹

Man kann alle Kulturwissenschaften als Verlustwissenschaften bezeichnen. Sie versuchen, Modernisierung verstehbar und somit erträglich zu machen. Das gilt für die Volkskunde, die eine verlorene Sicherheit im Volksleben als Geborgenheit ortete, in der man vormoderne Menschen wähte. Die Selbstverständlichkeit einer Geborgenheit, derer man sich selbst bedürftig glaubte, war Auslöser des Sammelns und Bewahrens. Die materiellen und immateriellen Objekte, die die Wissenschaft auswählte, galten als Ausdrucksformen und zugleich Garanten dieser vermeintlichen Sicherheit. Analog zur Praxis der Wissenschaft ließe sich angesichts einer gesellschaftlichen Verunsicherung auch das Sammeln von Objekten und Erinnerungen als eine dem Unsicheren geschuldete Kulturtechnik verstehen. Die Ästhetik des Verlusts resultiert also aus dem Bedarf, sich zu versichern und dieses Versichern auch sichtbar zu machen. Es mag nur auf den ersten Blick irritieren, historische und gegenwärtige Formen der Umzüge, etwa den des Vizenzifestes in Wendlingen, mit zeitgenössischen Paraden zu vergleichen. Besonderes Augenmerk fällt auf die Paraden der Verbände und Gruppen wie die der Schwulen und Lesben, der Love-Parade in Berlin u.a., die so in ihrem demonstrativen Gestus den traditionellen Umzügen der Schützen und Gilden ebenso an die Seite gestellt werden können wie den ubiquitären Marathonläufen.³⁰ Sie machen nicht nur auf sich aufmerksam, sondern verorten die Akteure in der Gesellschaft. Das tun auch Denkmäler wie die Blicksteine an der Grenze, in Heinrichsreith bei Drosendorf mit Blick auf Stallek (Stálky), in Langau mit Blick auf Schaffa (Šafov), die Gedenkstätte des Zlabinger Ländchens (Slavonice) 180 m von der Grenze entfernt in Fratres, der neu (und spät) aufgestellte „Mährerhof“ im niederösterreichischen Freilichtmuseum Niedersulz.

Sakralisierung der Verluste und ihre Verwandlung in Reliquien

Verluste sind schwer darzustellen, schwer auszustellen – sie beziehen sich auf Verlorenes. Als Tendenz zeigt sich eine Hypertrophie und eine Verengung auf Weniges, eine Tendenz zum „Alleinstellungsmerkmal“. Ein Hut, der Egerländer Floderer, muss zum Beispiel als solches herhal-

29 *Tolksdorf, Ulrich*: Heimatmuseen, Heimatstuben, Heimatecken. In: Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde 26 (1983), S. 338–342; Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa (Hg.): Was wird aus den Heimat-sammlungen? Überlegungen, Denkanstöße, Lösungsansätze. Oldenburg 2007.

30 *Braun, Karl*: Karneval? Karnevaleske? Zur volkskundlich-ethnologischen Erforschung karnevalesker Ereignisse. In: Zeitschrift für Volkskunde, 98 (2002), S. 1–15.

ten. Seine Einmaligkeit zählt. Nur die Egerländer haben ihn. Die anderen haben auch Hüte; aber sie haben sie nicht so eindeutig markiert, zum ästhetischen Merkmal gemacht. Propagandabilder zeigen Sakralgeräte der Heimat wie eine Monstranz. Wie die Leidenswerkzeuge Christi oder die Krippe als *pars pro toto* symbolisieren sie das gesamte Geschehen. Die Seelenwaage des Heiligen Michael setzt bildgewordenen Text voraus. Das gilt für den Kelch der Hussiten, der für das Abendmahl in beiderlei Gestalt steht, den Hl. Nepomuk, der das Monopol der Ohrenbeichte der katholischen Welt symbolisiert oder die Altarkanzel evangelischer Kirchen, die Schrift und Wortgottesdienst thematisiert. Aber Verständnis setzt auf Vorwissen. Ästhetik als das bloße Wahrnehmen genügt nicht, man muss sie verstehen.³¹ Die Hervorhebung der Zeichen läßt sich mit der Position der Kunst vergleichen als „eine Stellung inmitten ästhetischer Gegebenheiten, die selbst keiner künstlerischen Choreographie unterliegen“.³² Und diese Choreographie verweist auf eine Distanz zur Wahrnehmung des Alltäglichen, das uns umgibt und kaum noch Reize auslöst. Es bedarf also der Akzentuierung. Die Techniken der Ästhetik des Verlusts sind nicht dazu gedacht, neue Anschauung und neues Wissen zu schaffen, sondern vorhandenes Wissen zu veranschaulichen. Insofern ähneln sie den Techniken der Religionen: Ihre Ästhetik setzt Wissen (und Zustimmung) voraus. Aber sie schaffen kaum neues, sondern allenfalls ständig runderneutes Wissen.

Ein runderneutes Arsenal

„Die Mouhmen, die Frauen, hatten sich in ihre farbenprächtige Karlsbader Tracht gewandelt, während die Männer in den landesweit charakteristischen Batzerlstrümpfen auftraten. Am Bund prangte der ‚Hoasnoandwolerer‘, jener achteckige Hosenkopf, der ‚das Geschirr zusammenhält‘. Das stolze Haupt wird vom ‚Floderer‘ bedeckt. Angesichts des würdevoll getragenen Ornaments wirkt es wie ein Bruch mit der Tradition, wenn in diesem Jahr die ‚Kaiser-Kirwa‘ eine Woche vorverlegt werden musste. Schöniger verwies auf den Terminplan im Bürgerhaus: ‚Da war sonst kein Platz mehr frei.‘ Wie auch immer: Kaiser Franz I. wird es den Egerländern verzeihen. Dabei haben diese ihrem Monarchen dieses Volksfest zu verdanken, auch wenn er damit die Feierlaune der Bevölkerung stark einschränkte, weiß Kulturwart Karl Huyer zu berichten. Ursprünglich ließen es sich nämlich die Leute ‚drei volle Tage mit Tanz, Speis und Trank‘ gut gehen. Der Völlerei schob der Kaiser dann mit einem Erlass einen Riegel vor. Nur am 3. Sonntag im Oktober durfte in der Folgezeit kräftig gefeiert werden. Dieser Tradition

31 Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens. München 2000, S. 158.

32 Seel (wie Anm. 31), S. 11.

