

„... ein Schweigen, das nichts bestätigt,
vieles versteckt und alles vermuten lässt.“

Eine E-Mail-Konversation mit der Künstlerin Esther Strauß
über ihr performatives Denkmal *Marie Blum*,
geführt von Andrei Siclodi

Andrei Siclodi: Liebe Esther, dein Werkkomplex Marie Blum thematisiert ein in den letzten Jahren auch in einer breiteren Öffentlichkeit verstärkt in den Fokus gerücktes Thema: Den Mord an Roma und Romnja, an Sinti und Sintize in den KZs des Dritten Reichs. Woher kommt dein persönliches bzw. künstlerisches Interesse an diesem Themenfeld?

Esther Strauß: Eines meiner wichtigsten Gestaltungselemente als Künstlerin ist die Lücke. Das, was ausgelassen wird, hat mich schon immer interessiert. Die Geschichte des Nationalsozialismus wurde und wird in Österreich durch das Schweigen zu ihm erzählt. Die Frage, wie Denkmäler mit diesem Schweigen umgehen können, beschäftigt mich seit mehreren Jahren. Die Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Völkermord an den Roma, Romnja, Sinti und Sintize ergab sich 2019 durch ein Gedicht des Schriftstellers Rajko Djurić mit dem Titel *Geboren in Auschwitz, gestorben in Auschwitz*.¹ Darin listet Djurić die Namen von sechs Mädchen und fünf Buben auf, die sofort am Tag ihrer Geburt ermordet wurden. Wie erinnert man an einen Menschen, dem sogar der erste Tag seines Lebens gewaltsam genommen worden ist? Das hat mich nicht mehr losgelassen. Ich habe dann versucht, diese elf Kinder in den Online-Datenbanken des *Arolsen Archivs*, des *Auschwitz Archivs* und der *Holocaust Survivors and Victims Database* aufzuspüren. Ich konnte keine Einträge mit genau denselben Namen und Daten finden, die Djurić in seinem Gedicht genannt hat. Aber ich fand ein Kind mit dem Namen Marie Blum, das im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau geboren wurde und in allen drei Archiven mit denselben Informationen aufscheint. Laut einem Eintrag in das „Hauptbuch des Zigeunerlagers“, wie es die Nationalsozialist*innen genannt haben, ist Marie Blum am 5. September 1943 im Sektor BIIE – dem Sektor, in dem Roma, Romnja, Sinti und Sintize interniert worden sind – zur Welt gekommen. Dort wurde sie am dritten Tag ihres Lebens ermordet.² Ich habe mich dann entschieden, meinen eigenen Namen abzulegen und ein Jahr lang den Namen Marie Blum zu tragen. Mich hat interessiert, was passiert, wenn kein Stein, sondern ein Mensch ihren Namen trägt. Welche Orte werden dem Gedenken dadurch erschlossen? Welche Konflikte ergeben sich daraus? Welche Taten werden dadurch für das eigene Leben notwendig? Also habe ich die rechtskräftige Änderung meines Vor- und Nachnamens im Namensänderungsreferat der MA 63 in Wien bean-

tragt. Die Namensänderung ist mir nach mehr als viereinhalb Monaten Wartezeit schließlich gewährt worden – zufällig genau am 27. Jänner 2020, dem Internationalen Holocaust Gedenktag, der gleichzeitig der 75. Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau ist.

Dies ist eine durchaus mutige und besonders einfühlsame Form von Erinnerungskultur. Du beschreibst das Werkkomplex Marie Blum als ein „performatives Denkmal“. Was verstehst du unter diesem Begriff?

Performativität hat für mich mit Aussetzung zu tun. Es geht darum, Souveränität aufzugeben und schwankenden Boden zu betreten. Als Künstlerin arbeite ich ohne Probe und ohne Wiederholung; ich setze jede meiner Performances nur ein einziges Mal um. Ich kann nicht vorhersehen, was sie bei mir oder bei anderen in Bewegung bringen werden. Das ist das Risiko, aber auch die poetische Chance dabei. Odilon Redon bemerkt in seinen *Selbstgesprächen*, dass ein Kunstwerk die Umwandlung einer Erschütterung ist, die der Künstler weitergibt.³ Denkt man Redons Lesart weiter, so ist ein Denkmal dann performativ, wenn es verunsichert, Raum für Widersprüche lässt und sich vereinfachenden Deutungen entzieht. Das Denkmal zu Marie Blum ist darüber hinaus auch insofern ein performatives, als es wächst. Am Beginn stand der performative Akt, den eigenen Namen abzulegen, um Raum für den Namen eines anderen Menschen zu schaffen. Im Laufe der einjährigen Performance sind aus dieser Tat heraus viele weitere Kunstwerke in Form von Objekten, Texten und Fotografien entstanden, die sich auch nach der Namensrückänderung weiterentwickeln.

Die Art und Weise, wie du das Thema angeht, ist meines Erachtens höchst ungewöhnlich. Zwei unterschiedliche Typologien historischer Tatsachen werden narrativ miteinander verschränkt: die Tötung von Marie Blum im KZ Auschwitz-Birkenau und die nationalsozialistische Vergangenheit deiner eigenen Familie. Darüber hinaus verbindest du diese Ebenen direkt mit deinem eigenen, konkreten, gegenwärtigen Leben, das durch die Namensänderung und auch die Geburt deiner Tochter über ein Jahr lang untrennbar mit dem künstlerischen Projekt verbunden war, buchstäblich Tag für Tag. Wie entwickelt man/frau ein solches Projekt?

Ich habe in diesem Jahr oft über Tehching Hsiehs *one year performances* nachgedacht, darüber, was es bedeutet, die Folgen einer Idee am Leib zu tragen. Gerade weil nicht vorherzusehen ist, was eine Performance in Bewegung bringt, muss sie umgesetzt werden. Das bedeutet aber auch, dass die meisten Entscheidungen nicht vorab planbar sind. Von Beginn an unabdingbar war es für mich, meinen Namen nicht nur dort abzulegen, wo es die rechtskräftige Namensänderung von mir verlangt hat, sondern auch in allen anderen Bereichen meines Lebens. Weder ich noch

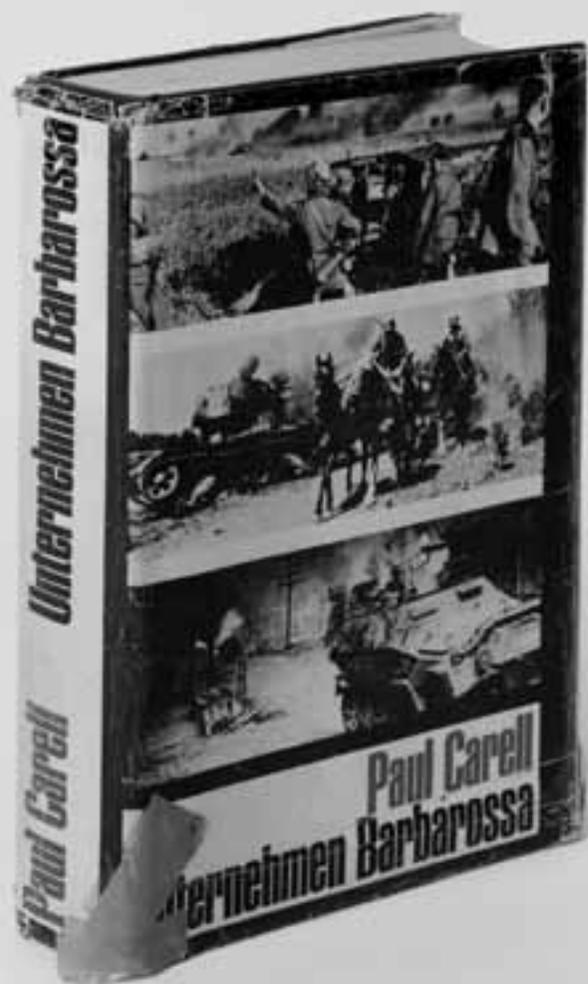
die Menschen, mit denen ich gelebt und gearbeitet habe, konnten sich der Performance entziehen. Einem Namen kann man nicht ausweichen. Ein besonderes Anliegen war es mir, in den Archiven nicht nur nach Spuren von Marie Blum, sondern auch von Mitgliedern meiner eigenen Familie zu suchen und mich von Marie Blums Namen an jenen Ort führen zu lassen, an dem sie auf die Welt gebracht und ermordet worden ist. Ganz wesentlich war es auch, die Namensänderung zu beantragen, obwohl ich wusste, dass ich schwanger war. Formal am wichtigsten war für mich aber die initiale Entscheidung, meinen Namen abzulegen und ein Jahr lang den Namen eines anderen Menschen zu tragen. Diese Entscheidung spannt eine Unzahl an Konflikten auf und hat alle Entscheidungen, die nach ihr kamen, ambivalent gemacht. Diese Ambivalenzen in mein Leben zu nehmen und mit ihnen zu arbeiten, ohne sie lösen zu wollen, das war es, was ich versucht habe.

Eine dieser Ambivalenzen ist eine sehr grundsätzliche: Bei der Gestaltung jeden Denkmals treffen die Lebenden Entscheidungen für die Toten. Und die Toten kann man nicht um Erlaubnis fragen. Bei Denkmälern, die sich an herkömmlichen Formen festhalten, an die wir gewöhnt sind, wie etwa eine skulpturale Setzung aus Stein, auf der die Namen von Opfern angebracht sind, tritt diese Ambivalenz oft schnell in den Hintergrund. Damit verschwindet auch die Chance, sie diskursiv produktiv zu machen. Politische Kraft gewinnen diese Denkmäler für mich dadurch, dass sie öffentlichen Raum besetzen. Wie wichtig sie sind, spürt man besonders dort, wo sie fehlen. Obwohl es einige kleine Tafeln, Gedenksteine und Denkmäler gibt, die die nationalsozialistische Verfolgung der Roma, Romnja, Sinti und Sintize lokal sichtbar machen, gibt es in Österreich noch immer keinen gemeinsamen Erinnerungsort für die geschätzt 500.000 Menschen, die von den Nationalsozialist*innen ermordet worden sind. Das ist nicht zu argumentieren. Bei dem performativen Denkmal zu Marie Blum hat mich aber auch der private Raum interessiert. Wie sieht es dort mit der Aufarbeitung aus? Wie haben sich die Mitglieder meiner Familie dazu verhalten, was damals geschehen ist? Woran waren sie beteiligt? Welche Spuren lassen sich auch davon in den Archiven finden? Und was geschieht, wenn der Name eines Opfers plötzlich in die Familie getragen wird? Nach einem Künstlerinnengespräch bin ich einmal gefragt worden, ob ich mich nicht davor fürchte, meine Tochter einem so gewaltsamen Thema wie dem Nationalsozialismus auszusetzen. Ich habe damals geantwortet, dass der Nationalsozialismus in meine und ihre Herkunft eingeschrieben ist. Auch wenn ich mich nicht mit ihm beschäftige, ist er da und wirkt. Manchmal habe ich den Eindruck, dass die Erinnerungskultur in Österreich dazu dient, uns vergessen zu lassen, dass die Nationalsozialist*innen unsere Urgroßeltern und Großeltern waren. Die Verschränkung zwischen dem, was wir als historisch beziehungsweise als privat empfinden, ist immer schon da gewesen. Die Frage ist, wie wir damit umgehen wollen.

Dein Umgang als Künstlerin und Nachfahrin mit dieser Frage ist meines Erachtens eminent politisch. Diese Frage öffentlich so zu stellen, dass die Untrennbarkeit des Historischen und des Privaten nicht als eine bloße Behauptung sondern als eine (vor)gelebte Tatsache vorgeführt wird, bedeutet auch, notwendige Risse in dem Selbstbild einer amnesischen, also gedächtnisschwachen Gesellschaft zu produzieren. Allerdings nicht von einer übergeordneten, historisch privilegierten Position heraus, sondern aus der Position einer direkt Betroffenen. Dieses gewissermaßen bedingungslose Involviert-Sein, dieser Verzicht auf einen Sicherheitsabstand ist meines Erachtens eine besondere Qualität deiner künstlerischen Arbeit. Sie schlägt sich im Werkkomplex Marie Blum einerseits in der offiziellen Namensänderung, aber auch in der eigenen familialen Historienrecherche, die den (mutmaßlichen) Verwandten und NS-Offizier Leutnant Strauss in den Fokus rückt. Was hat es mit dieser Figur auf sich, wie verbindet sie sich mit der Geschichte von Marie Blum?

Meine Großväter haben sich beide als junge Männer freiwillig zum Dienst in der Deutschen Wehrmacht gemeldet. Mein Großvater väterlicherseits war mehrere Jahre Jäger und schwieg nach seiner Heimkehr zum Krieg. 1963 veröffentlichte Paul Karl Schmidt das Buch *Unternehmen Barbarossa* unter dem Pseudonym Paul Carell im Donauland Verlag. Schmidt war Mitglied der SS, Chef der Presse- und Informationsabteilung des Auswärtigen Amtes und nach dem Krieg enger Berater von Axel Springer. In *Unternehmen Barbarossa* erzählt Schmidt eine geschichtsverfälschende Version des Überfalls der Deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion, die die Kriegsverbrechen der Deutschen Wehrmacht ausspart. Eine der vielen Figuren des Buches ist *Leutnant Strauss*. In ihm vermutete mein Vater, der *Unternehmen Barbarossa* als Jugendlicher las, meinen Großvater. Ich habe in den Archiven keinen Hinweis finden können, dass mein Großvater am Russlandfeldzug beteiligt gewesen wäre. Einen direkten historischen Bezug zu Marie Blum gibt es meines Wissens nach nicht. Aber ich nehme an, dass es in vielen österreichischen Familien dieses Schweigen zur Diktatur, zum Krieg und zur eigenen Rolle darin gegeben hat, ein Schweigen, das nichts bestätigt, vieles versteckt und alles vermuten lässt. Ich würde gerne wissen, wieso sich mein Großvater freiwillig gemeldet hat, aber es gibt niemanden mehr aus seiner Generation, den ich danach fragen kann. Nichtsdestotrotz glaube ich, dass wir an einem entscheidenden Punkt sind. In manchen Familien, auch in meiner, gibt es noch Menschen, denen man Fragen stellen kann. Wir können in die Archive gehen. Und es gibt in fast jeder Familie aus Nachlässen von Verstorbenen Objekte, die aus dem Nationalsozialismus stammen: Bücher, Abzeichen, Briefe und anderes. Oft werden diese Objekte von den Nachkommenden weggeworfen, im Internet oder am Flohmarkt verkauft. Aber all das ist Teil der Familiengeschichte und es gilt, eine Sprache dafür zu finden.

„Leutnant Strauss“, © Marie Blum 2020/2021 ►



Nun, das ist tatsächlich etwas Privates, das aber durch deine künstlerische Praxis paradigmatisch zur öffentlichen Angelegenheit gemacht wird. Ich finde es besonders spannend, wie du die kollektiv verdrängte Verantwortung einer ganzen Generation und die zum Teil Jahrzehnte später oft nur im Privaten erfolgte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit der eigenen Familie mit historischen Tatsachen verbindest. Der Werkkomplex Marie Blum besteht nicht nur aus der einjährigen „duracional Performance“ des Lebens unter dem Namen Marie Blum, sondern auch aus einer Reihe weiterer Interventionen, Fotografien und Objekten, die diese Verbindungen weiterführen und vertiefen. Könntest du Details diesbezüglich verraten?

Tatsächlich sind mehrere Arbeiten entstanden, die sich mit Objekten aus der Familie beschäftigen, zum Beispiel die Arbeit *Granny*. Als meine Großmutter im 96. Lebensjahr gestorben ist, hat sie 85 Taschenkalender hinterlassen, die sie als Tagebücher benutzt hatte. Meine Großmutter hatte sie mit Gummibändern in Blöcke gebündelt in ihrem Schlafzimmer aufbewahrt. Ich habe einem dieser Kalender einen Eintrag in der Schrift meiner Großmutter hinzugefügt. Offen bleibt, um welchen Eintrag es sich dabei handelt. Andere Werke sind durch die Geburt meiner Tochter entstanden, zum Beispiel ihre Geburtsurkunde, in der Marie Blums Name in der Rubrik *Namen der Mutter* eingetragen ist. In Auschwitz war es hingegen wichtig, alle Ideen aufzugeben und einfach nur niederzuknien. Manche Performances bestehen mehr als andere in dem, was sie unterlassen. Ein besonders wertvoller Teil des Denkmals, der aber nur begrenzt in Ausstellungsräumen nacherzählbar ist, sind die vielen Gespräche, die sich während dieses Jahres und auch danach ergeben haben. Menschen, die ich nicht gekannt habe, haben mir von ihrer Familiengeschichte und ihrer Beziehung zum Nationalsozialismus erzählt. Mit anderen wiederum ergaben sich lebendige Debatten über die Frage, was ein Denkmal ist oder sein kann. Auch identitätspolitische Fragen waren Thema.

Unter diesen Arbeiten sticht eine meines Erachtens besonders bewegende hervor: Das Foto von dir als Marie Blum, das allem Anschein nach unmittelbar nach der Geburt deiner Tochter aufgenommen worden ist. Es ist ein essenzielles Bild, das einerseits die abstrakte Identitätsfigur Marie Blum als lebendige Person in ihrer ganzen Verletzlichkeit erscheinen lässt. Diese Verkörperung synchronisiert das Historische mit dem Jetzt – ein für die Nachvollziehbarkeit des gesamten Projekts unerlässlicher Vorgang. Andererseits verwandelt das Bild im Zuge dessen das getötete Baby Marie Blum in eine Mutter, die Leben hervorbringt. Die Grenzen zwischen der symbolischen und der realen Existenz lösen sich hier auf, die Ebenen verschwimmen ineinander. Warum war es für dich wichtig, aus Marie Blum eine Mutter zu machen?

„Granny“, © Marie Blum 2020/2021 ►



Niemand kann aus Marie Blum eine Mutter machen, ganz abgesehen davon, dass es an ihr selbst gewesen wäre, zu entscheiden, ob sie das überhaupt gewollt hätte. Marie Blum ist ermordet worden. Ein Mensch, der von einem anderen Menschen getötet wird, wird nicht nur umgebracht, ihr oder ihm wird auch das ganze weitere Leben genommen – jeder einzelne Tag davon. Was dieser Verlust wirklich bedeutet, können nur die Opfer selbst und ihre Angehörigen ermessen. Mir wurde in diesem Jahr ab und zu gesagt, Marie Blum würde in diesem Kunstwerk auf gewisse Weise wieder lebendig. Ich habe das ganz anders empfunden. Mord kann vielleicht verziehen werden, aber er ist nicht wiedergutzumachen. Kein Denkmal, das die Namen von Ermordeten trägt, macht sie wieder lebendig, es gibt ihnen nur einen Platz in der Öffentlichkeit. Die Vorstellung, dass eine Ermordete wieder lebendig gemacht werden könne, sei es auch nur symbolisch, entspringt für mich einem Wunsch, der heute bei vielen Menschen spürbar ist: Dem Wunsch, eine Geschichte, die nicht beizulegen ist, beizulegen, egal welche Täuschung hierfür heraufbeschworen werden muss. Als mich das Namensänderungsreferat verständigt hat, dass die Namensänderung rechtskräftig geworden war, war ich im siebten Monat schwanger. Mein erster Gedanke war, dass ich jetzt zwei Kinder bei mir trage, von denen nur eines geboren werden kann. Marie Blum war dieses ganze Jahr über bei mir, aber sie war es als Tote. Das Foto, von dem du sprichst, wurde tatsächlich kurz nach der Geburt meiner Tochter aufgenommen. Die Frage, wen dieses Foto eigentlich zeigt, ist eine spannende und für mich nicht bis ins Letzte zu beantworten. Hätte ich das performative Denkmal nicht umgesetzt, könnte ich jetzt ohne jeden Zweifel sagen, dass das Foto mich nach der Geburt meiner Tochter zeigt. Aber wer ist man/frau, wenn man/frau seinen/ihren Namen nicht trägt? Marie Blum ist auf diesem Bild nicht zu sehen, aber der Umstand, dass ich bei der Geburt ihren Namen getragen habe, zeigt mich als eine Frau, die am Leben ist, die einen anderen Menschen zur Welt bringen kann, weil ihre Vorfahr*innen keiner Gruppe angehört haben, die die Nationalsozialist*innen vernichten wollten, weil ihre Vorfahr*innen selber Nationalsozialist*innen waren, weil sie sich entschieden haben, nicht in den Widerstand zu gehen oder weil sie am Nationalsozialismus teilgenommen haben, um ihr eigenes Leben nicht zu riskieren. Und dann gibt es da noch die Künstlerin, die sich für dieses Werk freiwillig entschieden hat, die in dem Moment, in dem sie da fotografiert worden ist, ihre Tochter auf dem Arm trägt, die auch, wenn sie nicht zu sehen ist, Teil des Bildes ist. Dass die drei Menschen, die in diesem Bild da sind, miteinander verschwimmen, hat für mich damit zu tun, dass ein Name etwas sehr persönliches ist. Ein Name ist zwar nicht der Mensch, der ihn trägt, aber er kommt ihm vielleicht am nächsten.

Mit den Arbeiten zu Leutnant Strauss und deiner Großmutter verarbeitest du zwei Biografien aus deiner Familie auf ganz unterschiedliche Art und Weise. Während bei Leutnant Strauss die mögliche Fiktionalität eine wichtige Rolle spielt, die aber in ein historisches „Makro-Narrativ“ eingebettet ist, ist das Tagebuch deiner Großmutter eine unbestreitbare Tatsache, in die du jedoch entscheidend intervenierst: du



veränderst den Status ihrer Subjektivität, aber auch ihren Status als „unverfälschte“ historische Quelle. Wie siehst du das Verhältnis zwischen diesen zwei Figuren, dem Leutnant und der Oma?

Leutnant Strauss ist aus dem Schweigen meines Großvaters entstanden, der starb, als ich sieben Jahre alt war. Granny hat sich aus den Gesprächen mit meiner Großmutter entwickelt, die auch als sehr alte Frau noch bereit war, mit mir über den Nationalsozialismus zu sprechen, wofür ich ihr sehr dankbar bin. Obwohl beide Fälle vordergründig wenig gemeinsam zu haben scheinen, sind sie durch eine Tatsache miteinander verbunden. Egal, was den Nachkommenden hinterlassen worden ist – das Schweigen oder das Gespräch –, immer bleibt die Frage nach dem offenen, was ausgelassen worden ist. Manches davon lässt sich durch Archivarbeit klären, das meiste aber bleibt ungewiss. Die Frage nach dem Ausgelassenen zu stellen, gerade weil sie über weite Strecken nicht beantwortbar ist, ist mir sehr wichtig. Ich glaube, dass die Kunst, eben weil sie mit poetischen Mitteln arbeitet, dort wichtige Dienste leistet, wo das Archiv an seine Grenzen stößt.

In die Tagebücher deiner Großmutter einzugreifen, ist eine poetisch anmutende Intervention, die in gewisser Weise typisch ist für deine künstlerische Arbeit. Du hast immer wieder Performances und Interventionen durchgeführt, die dem Publikum physisch unzugänglich blieben und lediglich als nacherzählte Handlung bzw. Kontextualisierung erfahren werden konnten. Hat diese Verfahrensweise womöglich mit deinem Faible für Bücher und Literatur zu tun?

Wenn ich eine Performance in der Galerie nur durch Text nacherzähle, also auf Bilder ganz verzichte oder ihnen den Text voranstelle, dann ermöglicht das der Performance, in der Vorstellung der Besucher*innen immer wieder neu und immer wieder anders imaginiert zu werden. Eine Performance, die nur ein einziges Mal stattgefunden hat, wird auf diese Weise unendlich oft und in vielen verschiedenen Variationen in der Fantasie der Besucher*innen re-enacted [wiederaufgeführt, Anm. d. Hg.]. Das ist eine Qualität, die ich nicht missen möchte. Dass die meisten meiner Performances in privaten Räumen und dort fast immer ohne Publikum stattfinden, hat aber einen anderen Ursprung. Performance hat für mich viel mit Intimität zu tun und die ist flüchtig. Eine Tat, die beobachtet wird, verändert sich – nicht nur wegen der Art und Weise, wie das geschieht, sondern alleine schon dadurch, dass es geschieht. Das, womit ich bei vielen Performances arbeiten möchte, kommt nur zum Vorschein, wenn ich alleine mit ihr bin. Ich arbeite deshalb in der Regel auch mit Selbstausröser und ohne Fotograf*in.

Bei einer derart komplexen Werkstruktur stellt sich die Frage des Displays, der Ausstellbarkeit. Die Ausstellung ist ja ein Medium, das ganz andere Erzählmöglichkeiten bietet als ein Buch. Worin besteht deines Erachtens die Qualität einer solchen Auseinandersetzung gegenüber der klassischen historischen Recherche, die üblicherweise im Buchformat verpackt wird?

Ich bin in Büchern aufgewachsen. Bevor ich Künstlerin war, war ich Leserin, und das war, glaube ich, entscheidend. Als ich auf der Kunstuniversität begonnen habe, mich mit Performances zu beschäftigen, suchte ich sie in Büchern auf. Selbst wenn es mir möglich gewesen wäre, die inzwischen schon kanonisierten Performances der 1920er- und 1970er-Jahre zu besuchen, bin ich mir nicht sicher, ob ich ihnen auf diese Weise begegnen hätte wollen. Bis heute liebe ich es, in den Randnotizen eines Textes auf eine Performance zu stoßen, von der so unvollständig erzählt wird, dass ich sie mir vorstellen muss. Das ist die besondere Möglichkeit der Kunst – dass sie Vollständigkeit weder anstrebt noch behauptet. Und genau darin liegt für mich auch das Potenzial von Ausstellungsräumen: Egal wie groß sie sind, der Platz ist immer begrenzt. Nie kann alles gezeigt werden und das macht die Auswahl der Werke interessant. Auch die abwesenden Werke erzählen mit, selbst die, von der die Künstlerin selbst noch nichts weiß. Das große Verdienst der historischen Recherche ist hingegen ihr Bemühen, Lücken zu füllen, möglichst vollständig zu sein, was gerade beim Nationalsozialismus, wo systematisch versucht worden ist, die Spuren von Verbrechen zu beseitigen, um die Täter*innen zu schützen, unschätzbar wertvoll ist. Im performativen Denkmal zu Marie Blum treffen Kunst und Archiv aufeinander, das macht eine eigenwillige Spannung auf.

Worin siehst du die Unterschiede deiner künstlerischen Auseinandersetzung und Präsentation gegenüber einer tradierten musealen Ausstellung zu diesem Themenfeld?

Ich bin keine Historikerin, mein Eindruck ist aber, dass immer dann, wenn Geschichte geschrieben wird, bewusst oder unbewusst Lücken hergestellt werden. Ein Unterschied zwischen einer historischen Arbeitsweise und der meinen ist vielleicht, dass ich mich als diejenige ausweise, die eine Lücke herstellt und sich als ihre Geheimniswahrerin auch angreifbar für sie macht.

*Wie geht es insgesamt mit dem Werkkomplex Marie Blum weiter?
Was ist demnächst geplant?*

Im Moment konzipiere ich ein Künstlerinnen-Buch, in dem die Geschichte der einjährigen Performance auf 367 Seiten erzählt werden wird. Wegen der Corona-Pandemie waren die meisten Archive für Recherchen vor Ort geschlossen, viele sind es immer noch. Da wird noch einiges nachzuholen sein. Außerdem sind Texte, Fotografien und Objekte, die im vergangenen Jahr entstanden sind, zu sichten und präsentationsfertig auszuarbeiten. Auch unabhängig vom performativen Denkmal zu Marie Blum geht die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Denkmalbegriff im Allgemeinen weiter. Besonders geehrt hat mich im vergangenen Jahr die Anfrage, im Rahmen eines geladenen Wettbewerbs einen Entwurf für einen Gedenkort zu entwickeln, der Menschen gewidmet ist, die auf der Flucht gestorben sind.⁴ Die Frage, wie wir mit den Ermordeten von damals umgehen, hat für mich viel damit zu tun, wie wir uns den Verbrechen nähern, die heute geschehen, die wir geschehen lassen, an denen wir vielleicht sogar beteiligt sind. Die Erinnerungsarbeit zum Nationalsozialismus mag manchen als Umweg erscheinen, aber letztlich führt sie uns immer in die Gegenwart zurück.

Vielen Dank für das Gespräch!

Das Gespräch fand im Juli und August 2021 statt.