



### Felix Droese: „Ich habe Anne Frank umgebracht“

Vortrag mit Overheadprojektor-Folien, Bochumer Kulturrat e.V., 31. Oktober 2001.

Begleitprogramm zur Ausstellung ‚Homa Emami – Rauminstallation‘, Bochumer Kulturrat e.V. (26. Oktober – 16. November 2001)  
im Rahmen der ‚2. Anne Frank-Kulturwochen gegen Gewalt und Rassismus‘ (26. Oktober – 18. November 2001).

#### Einleitung

Die Installation *Ich habe Anne Frank umgebracht* von Felix Droese entstand im Jahr 1981 und war auf der documenta VII in Kassel erstmalig ausgestellt. Den Anlass lieferte der verantwortungslose Artikel in der Zeitschrift ‚Der Spiegel‘ vom 6. Oktober 1980 über die Ergänzungen, die im Tagebuch von Anne Frank mit „Blauer Paste“ vorgenommen worden seien. Hieraus wurde die Schlussfolgerung gezogen, es müsse sich um eine Fälschung aus der Nachkriegszeit handeln. Das Zitat angeblich objektiver Forschungsergebnisse legte das Ende einer Legende nahe. Inzwischen sind die Zweifel an der Authentizität der Tagebücher durch eine beispielhafte Forschungsleistung der Anne-Frank-Stiftung in Amsterdam [und des Anne Frank Fonds in Basel, Anmerkung von Myriam Thyges, Verwandte der Familie Frank] lückenlos ausgeräumt.

Die Installation kreist um das Thema der Auseinandersetzung mit unserem Verhältnis zur Verfolgung und Vernichtung von sechs Millionen Juden durch deutsche Nationalsozialisten. Felix Droese wirft hier noch einmal die von Alexander und Margarete Mitscherlich mit großer Eindringlichkeit formulierte Frage nach unserer Fähigkeit zu Trauern auf: „Die große Majorität der Deutschen erlebt heute die Periode der nationalsozialistischen Herrschaft retrospektiv wie die Dazwischenkunft einer Infektionskrankheit in Kinderjahren, wenn auch die Regression, die man unter der Obhut des ‚Führers‘ kollektiv vollzogen hatte, zunächst lustvoll war – es war herrlich, ein Volk der Auserwählten zu sein. Dieser Glaube ist für sehr viele zwar nicht unerschüttert geblieben, aber auch nicht widerlegt.“

#### Der künstlerische Kontext

Seit Beginn der 1980er Jahre wird die nationalsozialistische Ästhetik von den verschiedensten Ton- und Bildträgern rehabilitiert. Der von Hitler geschätzte Bildhauer Arno Breker feiert in Bildbänden und neurechten Broschüren, jüngst sogar in Ausstellungen, sein Come-Back. Die 1902 geborene Leni Riefenstahl, das Filmidol der Hitlerzeit, verursachte im Jahr 2000 ein letztes Mal mediales Interesse. Vor 400 Journalisten und Schaulustigen stellte sie bei der Frankfurter Buchmesse ihren Bildband ‚Leni Riefenstahl: Fünf Leben‘ vor. Bei der ‚Jungen Freiheit‘ steht sie in hohem Ansehen und hat dort selbst schon publiziert. Die ‚Deutsche Nationalzeitung‘ vertreibt über den ihr angeschlossenen Versand Riefenstahls Filme.

Gleichzeitig wird von einer neuen Künstlergeneration der Versuch unternommen, im Umgang mit dem Verdrängten und Vergessenen Sprechfähigkeit zurückzugewinnen, andere Motivationen und andere Redeweisen zu erproben. Neben Formen kritisch distanzierter Abrechnung treten Annäherungen, d.h. Versuche, Mythen und Ästhetiken, die der Faschismus seinen Zwecken dienlich machte, zurückzugewinnen, eine andere Nutzung anzustreben, um so das, was diesen Formen und Inhalten als potentiell faschistisch anhängt, von innen her aufzulösen. Hanne Darboven etwa begreift ihr künstlerisches Schaffen als Erinnerungsarbeit, der sie sich fast obsessiv in tagebuchartigen Notationen immer von neuem stellt.

Anselm Kiefer setzt in übergroßen Formaten auf die Durchmischung des Wissens mit Ahnung und Empfindung. Die Erfahrung von Geschichte findet ihre Erfüllung im subjektiven Nachvollzug, in der Identifikation mit Landschaft, mit historischen Orten, mit Namen. Und wenn eine monumentale NS-Architektur ihm großartig erscheint, so stellt er diese in ihrer faszinierenden, überwältigenden Wirkung dar, um sie dann zu entleeren, zu Staub zerfallen zu lassen, zur Ruine zu verbrennen und in ein ambivalentes Zeichen einer in unsere Gegenwart hineinragenden Zeit zu verwandeln.

Fünzig Jahre nach dem Ereignis der sogenannten Machtergreifung der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 wird dieses Thema einer nachgeborenen Künstlerin [Hanne Darboven; Anmerkung Carsten Roth, Textredaktion], deren Erinnerung sich auf Erzählungen und Dokumente stützt. Die nicht einholbare Differenz zwischen diesen Überlieferungen und einem nachträglichen Wissen um das, was nicht gesagt wurde, eröffnet für sie eine Kluft, die sie in ihrem Schaffen vergegenwärtigen will. Ihre Fotoarbeiten wirken wie graphische Spiegel von Erinnerungsspuren, gleichsam als Spiegel des psychischen Apparates, in dem Bilder sich nicht linear, sondern ineinander verflochten ablagern. Hierüber stellt die Künstlerin die Differenz des Erinnerungsbildes zu einer abschließenden Geschichtsschreibung dar, um damit dem Schrecken Raum zu schaffen.

Felix Droese selbst hat als Schüler der Düsseldorfer Akademie und Meisterschüler von Joseph Beuys Anfang der 1970er Jahre in Vietnam-Ausschüssen und der Liga gegen den Imperialismus gearbeitet. Er war Mitarbeiter der Zeitschrift ‚Kämpfende Kunst‘ und hat sich mit der polnischen Gewerkschaft ‚Solidarność‘ solidarisiert. Ihn bewegt die Frage der Verantwortung der Spätgeborenen an der Ausrottung von sechs Millionen Juden durch unsere Väter und Großväter.

## Der politische Kontext

Die Debatten über die Echtheit des Anne-Frank-Tagebuchs standen im Zusammenhang eines sich neu formierenden Rechtsextremismus, der seit Anfang der 1980er Jahre wieder eine deutliche gesellschaftliche Präsenz gewinnt. Bei der Bundestagswahl am 28. September 1969 verfehlte die NPD mit immerhin 4,3 Prozent der Wählerstimmen nur knapp den Einzug in den Bundestag. Gegen die vom damaligen Bundeskanzler Willy Brand und Außenminister Walter Scheel durchgesetzte neue Ostpolitik bildete sich außerhalb des Parlaments auf breiter Front das von der NPD angeführte Spektrum neofaschistischer Gruppierungen als ‚Aktion Widerstand‘. Es entstand die sogenannte ‚Neue Rechte‘, die – bei unveränderten Grundpositionen – neue, „moderne“ Formen der Agitation wie Aktion entwickelte und bald darauf auch erprobte. Im Juli 1980 wurde beispielsweise in Kassel das ‚Thule-Seminar‘ gegründet. Das von Pierre Krebs initiierte Seminar sollte „eine Partei des Geistes, eine Schule der Metapolitik“ sein. Es besteht eigenen Angaben zufolge in einem „aus unterschiedlichen Kreisen aufgebauten Konvent“ und Teilnehmern an „grundlegenden Forschungsprojekten zu Fragen der indoeuropäischen Kultur“. Es steht „in enger Zusammenarbeit mit allen Denkzirkeln in Europa, die sich für die ‚neue Kultur‘ einsetzen“. Das Thule-Seminar nennt sich selbst einen „neuen Orden“, der im kleinsten Kreis Wehestunden hält und einen eigenen Ehrenkodex hat, auf dem „künftig eine eigene Gerichtsbarkeit aufbauen [soll], die ganz klar zu trennen weiß, wer zu uns gehört und wer es noch nicht verdient, den Wodansknoten des ‚Thule-Seminars‘ zu tragen“. An diesem Beispiel lässt sich zeigen, dass die Neue Rechte keine unmittelbaren Machtambitionen hat, sondern den Kampf um die Zukunft Europas intellektuell vorbereiten will. Erst in den letzten Jahren hat diese Entwicklung mit den nunmehr auch in politische Ämter vordringenden Neofaschisten in Italien, Österreich und jüngst gar in Hamburg eine veränderte Stoßrichtung genommen.

Thesen über „Lebens- und Umweltschutz“, „soziale Sicherheit und Gerechtigkeit“ oder „das Selbstbestimmungsrecht der Völker“ klingen bei der 1983 verbotenen ‚Aktionsfront Nationaler Sozialisten / Nationale Aktivisten‘ (ANS/NA) oder der ‚Deutschen Volksunion‘ (DVU) unverhohlen revanchistisch und rassistisch. Über die Judenverfolgung und -vernichtung ist in der ‚Deutschen Nationalzeitung‘ regelmäßig von „Auschwitz-Lüge“, von den „angedichteten Kriegsverbrechen der Waffen-SS“, von der „unablässig negativen Beschäftigung der Deutschen mit ihrer eigenen Vergangenheit“ zu lesen. Michael Kühnen, häufig inhaftierter Anführer der zwar verbotenen, aber von anderen neofaschistischen Organisationen (Wiking-Jugend, FAP) aufgenommenen ANS/NA ließ 1982 als Esel verummte Anhänger seiner „Kampfeinheit“ mit dem Transparent „Ich Esel glaube noch, dass in deutschen KZs Juden vergast wurden“ agitieren. Im Juli 1978 verteilte der

Vorsitzende des rechtsextremen „Kampfbundes Deutscher Soldaten“, Schönborn, vor der Anne-Frank-Schule in Frankfurt a.M. Pamphlete, auf denen das Tagebuch der Anne Frank als Fälschung und Produkt einer antideutschen, jüdischen Gruselpropaganda diffamiert wurde, geschrieben allein mit dem Ziel, die Lüge von der Vergasung von sechs Millionen Juden zu verbreiten.

Gleichzeitig erbringt der metapolitische Ansatz der Neuen Rechten erste Erfolge und erweist seinen Einfluss auf die öffentliche Meinung. Dies betrifft in erster Linie das Argument, dass jedes Volk das Recht auf Identität habe und Migration auf Völkermord hinauslaufe. Mit dem Heidelberger Manifest, in dem 1981 deutsche Professoren vor „Überfremdung unserer Sprache, unserer Kultur und unseres Volkstums“ und der „Unterwanderung des deutschen Volkes“ durch Zuwanderer warnten, hat die Neue Rechte ihr entscheidendes Stichwort im Hinblick auf einen allgemeingesellschaftlichen Konsens abgegeben.

Die Beschäftigung mit der 1981 entstandenen Arbeit „*Ich habe Anne Frank umgebracht*“ von Felix Droese muss von diesem politischen Kontext ausgehen. Der ärgerliche, weil verharmlosende und pauschalisierende Bericht über ein Gutachten des Bundeskriminalamtes, durch das (bei unvollständigem Zitieren) die Echtheit des Tagebuches der Anne Frank überhaupt in Zweifel gezogen werden konnte, war nur der oberflächliche Anlass zu dieser monumentalen Installation.

## Beschreibung

Gegenstände aus dem alltäglichen Zusammenhang, Archivmaterialien und persönliche Erinnerungen sind zu einem raumgreifenden Environment zusammen gefügt. Die Arbeit besteht aus vier Teilen: dem mehr als sieben Meter hohen Papierschnitt, den beiden hoch an der Wand angebrachten oder im Raum hängenden runden Reliefs, dem Karton mit dem Papierabriß und dem aus verschiedenen Gegenständen bestehenden Ensemble unterhalb des großen Papierschnitts, das durch Glasscheiben abgedeckt ist. Weil er ohne Armierung nicht hätte hochgezogen werden können, ist der Schnitt auf eine gewöhnliche Wohnzimmergardine kaschiert. Nur bei einer Frontalansicht erweist sich die formale Logik der beiden hoch angebrachten, aus Pappe geformten Tondi. Der linke ist durch einen hohen Rand eingefasst und trägt auf seinem Grund Zeiger, die Assoziationen an eine Uhr wachrufen. Im rechten ist zwar die Uhrform erhalten, seine Vorderseite erinnert jedoch eher an einen Stein. Die Löcher in der Hohlform thematisieren den Gegensatz von Blende und Durchblick, von Licht und Dunkelheit. Beide Reliefs hängen, wie der Papierschnitt, sichtbar an Schnüren. Unter den Tondi liegt auf dem Boden ein verbeulter, eingerissener Karton, in dem sich ein heller Papierschnitt mit einer großen Spiralform am Kopfende und kleinen Spiralformen im unteren Bereich befindet.

Der letzte Teil der Arbeit ist unter dem Schnitt aufgebaut und besteht aus mehreren Gegenständen. Unter einem Berg von Glasscherben liegen verschiedene Drucksachen: ein offener Brief an den früheren Vorsitzenden des Präsidiums des Obersten Sowjet der UdSSR, Leonid Breschnew, der Ausschreibungstext des Künstlerverbandes der UdSSR für den internationalen Plakatwettbewerb ‚Das Plakat im Kampf für Frieden, Sicherheit und

Zusammenarbeit', die Teilnehmerliste für eine Einladung des Bundesministers des Inneren, Gerhart Baum, die mit Tusche überarbeitete Collage *Heimkehr der Truppentransporter oder Rhythmus der Vorstellungen* vom 7. März 1981 und zwei Kartonrückwände eines Bilderrahmens, die Felix Droese auf dem Sperrmüll gefunden hat. Nach Auskunft des rückseitigen Etiketts gehörten sie zu der Ölkreidestudie *Tränenwiese*, die der ehemalige Düsseldorfer Akademielehrer Walter von Wecus zur Großen Deutschen Kunstausstellung 1944 ins Haus der Deutschen Kunst nach München geschickt hatte. Droese hat den Rahmen mit Buchumschlägen wie Sophokles' ‚Antigone‘, Kafkas ‚Das Urteil‘, ‚Über kommunistische Erziehung‘, eine Schrift des Führers der koreanischen Widerstandsbewegung gegen die Japaner, Kim Ir Sen, einer ‚Deutschen Spracherziehung‘ von Rahn-Pfleiderer, einer Wahlbenachrichtigung und Ausrissen aus Pornoheften gefüllt. Neben den Glasscherben liegt in einem Eisenring eine grüne Glaskugel, wie sie früher Fischer für ihre Schleppnetze verwendet haben.

## Analyse

Die vier Teile der Arbeit und ihre Gegenstände sind formal, materialästhetisch und inhaltlich aufeinander bezogen. Felix Droese vermerkt dazu auf einer Zeichnung: „Alles zugleich und übereinander und durcheinander und gegeneinander...“. In dieser kombinatorischen Methode zeigt er sich beeinflusst durch die ästhetischen Theorien von Walter Benjamin und das Konzept des Mnemosyne-Atlas von Aby Warburg, in denen der Prozess des Erinnerns und Verarbeitens von Bildern der Tätigkeit des Sammelns und Ordnen gleichgesetzt wird:

„Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist, sondern deren Schauplatz. Es ist das Medium des Erlebten, wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. [...] Denn Sachverhalte sind nur Lagerungen, Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, was die wahren Werte, die im Erdinnern stecken, ausmacht: die Bilder, die aus allen früheren Zusammenhängen losgebrochen als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Trümmer oder Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen.“

Zur Analyse des Papierschnitts müssen unterschiedliche Bedeutungsebenen in Betracht gezogen werden, wobei sich sämtliche Deutungen aus der formalen Grundgestalt, aus den sichtbaren und entzifferbaren Strukturen des Objekts herleiten lassen. Betrachtet man die Installation aus der Frontalansicht, so setzen die positiven Linien und Flächen verschiedene Figuren zusammen. Als dominant erscheint das Motiv der Leiter, aus dem sich eine Figur zu lösen scheint, gleichsam den Sprung ins Bodenlose wagend, als Sinnbild für eine unbestimmte, nicht zu greifende Gefährdung. Eingerahmt von zwei mächtigen, ovalen Formen, ist im Innern ein Tier oder ein Mensch zu erkennen. Deutlich sind Kopf, Arme, Schwanz und Beine zu differenzieren. Zunächst lässt sich das zu Erkennende unmittelbar auf die Lebenserfahrung und Selbstbeschreibungen der Anne Frank zurück beziehen. „Ich fühle mich wie ein Singvogel, dem man die Flügel beschnitten hat, und der im Dunkeln gegen die Stangen seines engen Käfigs anfliegt“, notiert

Anne Frank am 29. Oktober 1943 in ihr Tagebuch. Wie eingezogene Flügel umschließen die schweren Balken das skelettartige Wesen im Innern. Ein zerbrechliches Wesen, ob Vogel, Fisch oder Mensch, wird beschützt, verborgen durch eine abweisende, nach oben offene Form. Felix Droese akzeptiert als Beschreibung dieser beiden konvexen Balken den Hinweis auf Schwerter, die mit ihrer scharfen Seite nach außen gerichtet sind – also verteidigen, was sie umschließen, gleichzeitig aber auch eine Bedrohung nach oder von außen signalisierend. 25 Monate lebten Anne, ihre Schwester Margot, die Eltern Edith und Otto Frank und ihre Freunde van Daan und van Dussel in den engen Zimmern des kleinen Hauses. Die Franks und ihre Freunde wurden durch ein Mitglied der Wehrabteilung der Nationalsozialistischen Bewegung angezeigt und am 4. August 1944 vormittags verhaftet. Das Andauern des Zustandes der Bedrohung, die Unsicherheit, das langsame Zerrinnen von Zeit bis hin zur Erfahrung eines Stillstandes des zeitlichen Flusses in der Ewigkeit des Augenblicks wird durch die beide Uhren symbolisiert, die hoch hinter dem Schild hängen. In ihrem Nebeneinander lassen diese sich gleichzeitig als die Pupillen eines Auges oder einer Kamera verstehen, um so den Prozess des Sehens und Bezeugens als Voraussetzung und Grundlage geschichtlichen Wissens zu benennen. Auf der Rückseite des Papierschnitts zieht sich eine rote, sich nach unten hin verlierende Farbbahn senkrecht durch die Gaze. Noch eindrücklicher als diese (Blut-)Spur verweist die „Kiste“ auf das Schicksal der Anne Frank. In ihr liegt als fragiler, fragmentarisch anmutender Papierschnitt der Leichnam des jüdischen Mädchens. Zu erahnen sind Kopf, Rumpf und die dünnen Beinchen. Wie ein gläserner Sargdeckel lehnt eine große Glasscheibe über die Kiste.

Im letzten Teil der Installation greift Felix Droese das Thema der Zeit noch einmal auf, jedoch nicht als Realzeit im Leben der Anne Frank, sondern als historische Zeit. Auf dieser Ebene wird das Objekt in einen erweiterten Bedeutungszusammenhang gerückt. Die Dokumente unter dem Papierschnitt belegen Ereignisse aus den Jahren 1944 bis 1981. In ihrer Auswahl konzentrieren sie die Arbeit auf die im Titel behauptete Mitverantwortung des Künstlers aus der Schuld unserer Väter. So erfolgt hier gleichzeitig auf einer metaphorischen Ebene die Anbindung des in der Arbeit umrissenen Themenkomplexes an die eigene Person. In der gerahmten Collage *Rhythmus der Vorstellungen* unter dem Scherbenhaufen verweist der Umschlag der ‚Antigone‘ von Sophokles auf die durch Unverstand und Verantwortungslosigkeit zerbrochene Welt. Der Umschlag der frühen Erzählung ‚Das Urteil‘ von Franz Kafka zitiert einen jüdischen Künstler, der – wie Felix Droese – die Erfindung seiner Bildwelten eng mit der eigenen Person verknüpft. ‚Das Urteil‘ ist ein Gleichnis über die Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit der Erkenntnis von Wahrheit.

Im Zentrum des vierten Teils der Installation liegen die Glaskugel und der Metallring. Um sie sind die zerbrochenen Gläser mit darunterliegenden Dokumenten gruppiert. Bei dem Ring, der die Glaskugel umfasst, handelt es sich um einen Spanning, der sich mit Hilfe eines Verschlusses enger ziehen lässt und so dem Verhältnis von umschließender und umschlossener Formgestalt eine spannungsvolle Dimension gibt. Die Ikonographie von Kugel und Ring ergibt sich, wie bei den anderen Gegenständen auch (Rahmen, Kiste, Gardine, Glas), aus ihrer Funktion, der Form und dem Material. Ring und Glaskugel variieren das zentrale Motiv des großen Papierschnitts: eine zerbrechliche Binnenform (Glas)

wird umschlossen von einer schützenden Außenform (Ring). Die Kugel steht für die Welt, für den kleinen Kosmos, in dem sich die Untergetauchten eingerichtet haben. Hier prägt der Künstler ein sowohl den Bereich des Autobiographischen wie auch den des Historischen übergreifendes Symbol aus. Felix Droese schafft eine Metapher, über die sich Aussagen über das Verhältnis eines Individuums zu einer ihm vorgeordneten Ganzheit, einer Minderheit in einer Mehrheitsgesellschaft oder ähnliches treffen lassen.

### Versuch einer Interpretation

Durch die Installation im Raum sind weder Abfolge noch Hierarchie der Teile für den Betrachter verbindlich vorgegeben. „Alles zugleich, und übereinander und durcheinander und gegeneinander“, zitiert Droese Friedrich Nietzsche in einer bereits erwähnten Zeichnung, die die Anordnung der Teile im Raum aus der Vogelperspektive festhält. Die dargestellten Bedeutungsebenen der Arbeit interagieren. Jede Ausdeutung ist jeweils nur vorläufig und zielt auf die bewusste Stellungnahme des Betrachters. Unterschiedliche Rezeptionsweisen ergeben sich aus den jeweils anderen Erfahrungen der Betrachter sowie aus ihren jeweils anderen Wegen, Positionen im Raum und Perspektiven auf das Objekt. Eine Normen bildende Geschichte wird hier ebenso außer Kraft gesetzt wie eine Auffassung von Kunst, die eine eindeutige Botschaft zu vermitteln sucht. Es geht hier nicht um eine zu bestätigende oder zu widerlegende Aussage, sondern um die Überprüfung von Standpunkten und Blickwinkeln. Thema ist letztlich das Aufwerfen von Fragen, die uns die Vergangenheit stellt und ohne deren immer neue Beantwortung es keine Zukunft geben wird.

Abschließend sei eine weitere, stärker in den Bereich des Symbolischen weisende Deutungsmöglichkeit angeführt. Weil der Papierschnitt in Teilen transparent ist, werden die Formen zu Zeichen im Raum. Das Durchscheinende ist eine Qualität, die zuallererst den Papierschnitt definiert, aber auch in den Glascherben, in dem weißen Papierriss der Kiste, ja in der gesamten Installation anklingt. Die Positiv-Formen dominieren die Negativ-Formen, in die das Licht eindringt und sie zum Strahlen bringt. Ein Vergleich mit der Mystik gotischer Glasfenster oder auch dem Motiv der strahlenden Mandorla in Christus-Darstellungen liegt hier durchaus nahe.

Auf dieser Ebene offenbart sich der visionär-utopische Ansatz der Arbeit von Felix Droese. Wesentliches Merkmal der gotischen Wand ist die Diaphanie. Das Licht transformiert das Bauwerk in ein Sinnbild des Unvorstellbaren, Unbegreiflichen. In der Kathedrale erfährt der Gläubige die Transformation der irdischen Erfahrung in eine metaphysische. Ihm offenbart sich die Darstellung des Himmlischen Jerusalem, des Zweiten Paradieses. Obgleich die Gegenwart der reliquienhaft dargebotenen Dinge den Betrachter auffordert, näher zu treten, sich mit jedem Detail der Installation eingehend zu beschäftigen und die Begehrbarkeit des Environment zu nutzen, sieht er sich immer wieder angehalten, zur Frontalansicht zurückzukehren. Denn vor allem aus dieser Position heraus ergeben sich Diaphanie und jene auratische Symmetrie, auf die das Werk angelegt ist. Der große Papierschnitt fordert Distanz, nur aus einer gewissen Entfernung lässt er sich als Ganzheit wahrnehmen, lassen sich die strukturierenden Formen ausmachen, wird die Helligkeit hinter dem Schnitt zum numinosen

Licht. Indem der Betrachter den idealen Standpunkt immer von neuem aufzufinden sucht, folgt er seinem Bedürfnis, eine Haltung der Devotion anzunehmen und hierin, gleichsam unbewusst, einen Akt der Selbstanklage zu vollziehen. So erklärt sich der Titel der Arbeit „*Ich habe Anne Frank umgebracht*“.

### Résumé

Droese ist ein Moralist, der weder die Mythen noch die Ästhetik des Nationalsozialismus aufgreift, um sie – sich ihr für einen Augenblick aussetzend – von innen her aufzulösen. Er schafft ein Mahn- bzw. Denkmal, um über dieses aus der gegenwärtigen Perspektive Fragen über die Vergangenheit in die Zukunft zu richten. In einer Zeit zunehmender Trivialisierung des Holocaust nicht zuletzt auch durch die Hollywood-Filmindustrie setzt Felix Droese dem unfassbaren Grauen von Auschwitz die Erinnerung des Einzelnen an Einzelne entgegen. Die Unvorstellbarkeit des Völkermordes hat sicherlich dem Vergessen und der kollektiven Verdrängung Vorschub geleistet. Die Massenvernichtung stellte sich als abstrakter Vorgang dar, der nichts mit der alltäglichen Erfahrung zu tun zu haben schien. Angesichts dieser Mechanismen entwickelt Droese eine Provokationsstrategie, die den Besucher veranlassen soll, die Identifikation zu suchen, obwohl sich damit die im Titel der Arbeit behauptete Schuld weder bestätigen noch aufheben lässt. Der Titel stellt eine Herausforderung dar und setzt so die Auseinandersetzung mit offenen Fragestellungen in Gang. Wie gehen wir heute mit diesem Abschnitt deutscher Geschichte um, wie erleben wir unsere Väter, sind wir mitschuldig? Wie ist überhaupt die Frage nach Schuld zu definieren?

Der Künstler stellt sich hier der Verantwortung gegenüber der Geschichte und verweigert sich der „Selbstbestimmung“ der Deutschen als schuldlos Besiegte, der Forderung, endlich einen Schlussstrich zu ziehen und der Unfähigkeit, die eigene Schuld einzugestehen. In der Sprache der Bildenden Kunst führt er die ‚Ästhetik des Widerstands‘ weiter.