

„Wetterleuchten am Horizont“ - Christian Kosmas Mayers Arbeit für Johann Gruber

Christian Kosmas Mayer erinnert in seiner Arbeit „Wetterleuchten am Horizont“ an den von den Nazis ermordeten Priester Johann Gruber, ohne in die Manier traditioneller monumentaler Denkmalkultur und der damit verknüpften Heroisierung einer Person zu verfallen. Er strebt vielmehr eine Verlebendigung von Geschichte an und läßt die Grenzen zwischen damals und heute durchlässig erscheinen. Es reicht, die gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Entwicklungen mit ihren rassistischen und antisemitischen Auswüchsen zu betrachten, um zu erkennen, wie sehr das Vergangene in der Gegenwart fortwirkt und neue Formen der Bedrohung annimmt. Grubers Handeln war wie ein Aufleuchten in dunkler Zeit, metaphorisch gesehen wie ein „Wetterleuchten am Horizont“, eine energetische Kraft, die sich nicht in ein ideologisches Korsett bannen ließ und Schlaglichter auf eine Mauer des Schweigens warf.

Johann Gruber war ein Geistlicher, der sich der Nazidiktatur widersetzte und in einem Umfeld der Unmenschlichkeit unter Einsatz und Verlust seines Lebens Andere gerettet hat. Er war jemand, der in der Kinder- und Jugenderziehung reformerische Ideen umzusetzen suchte, der als Leiter eines Blindeninstitutes seinen Blick und seine Hellsichtigkeit anderen zur Verfügung gestellt hat, der gegen den sogenannten Anschluß an Hitlerdeutschland war und der seinen Einsatz für die KZ-Mithäftlinge schließlich mit seinem Leben bezahlen mußte. Er war aber auch jemand, der im Zuge der typisch österreichischen Geschichtsverdrängung in Vergessenheit geraten war und nur durch die Berichte einiger Überlebender in unserer Erinnerung überlebt hat.

Wir haben es also nicht nur mit einem politischen oder religiösen Märtyrer zu tun, sondern mit einer sehr vielschichtigen Persönlichkeit, die kirchliche und weltliche Agenden miteinander verband, und sich aufgrund ihrer Kompetenzen und Intelligenz auch unter widrigsten und erniedrigendsten Umständen zumindest eine Zeit lang behaupten und das System der Nazis sogar unterlaufen konnte. Gruber war also jemand, der der Geschichte nicht nur unterworfen war, sondern der sie auch selbst mitgeschrieben hat. Solch eine Persönlichkeit ist eine prädestinierte Bezugsfigur für einen Künstler wie Christian Kosmas Mayer, der äußerst geschichtsversiert ist und an der Komplexität historischer Ereignisse und ihrer Wirkungsgeschichten interessiert ist - allerdings nicht in einer akademisch erstarrten Form von Wissenschaft, sondern in einer offenen künstlerischen Praxis. Mayer unterläuft die strengen Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft und öffnet so für beide Bereiche neue Felder. Zugleich stellt er damit auch die Vorstellung starrer Chronologien und voneinander getrennter Zeiten in Frage.

Der Künstler hat – wie immer in seinen Arbeiten – gründlich recherchiert. Er ist den historischen Überlieferungen und Quellen nachgegangen, er hat Zeitzeugen befragt um ein möglichst komplexes Bild der Persönlichkeit Grubers zu gewinnen und um die Frage zu klären, wie es diesem Priester gelingen konnte, das rigide Kontrollsystem der Nazis im Lager zu unterwandern.

Mayers Arbeit nimmt darauf Bezug, daß der Hebel für dieses subversive Handeln Grubers Möglichkeiten waren, mit der Außenwelt zu kommunizieren, nachdem ihm von der Lagerleitung im Zuge archäologischer Funde in der Nähe des Lagers bei Grabungen für eine Bahnstrecke die Funktion des „Museumskapos“ übertragen wurde: Gruber war sowohl für die Betreuung der bronzezeitlichen Objekte, wie auch für die Kommunikation mit dem Bundesdenkmalamt und die Ausstellung in der Museumsbaracke zuständig.

Die archäologischen Funde, die in rassistischer Manier von der Lagerleitung sogleich als Relikte einer vermeintlichen germanischen Herrenrasse propagandistisch vereinnahmt wurden, waren meist Gefäße, die zur Restaurierung nach Wien geschickt werden mußten und verborgenen Raum für Schmuggelgut boten.

Gruber gelang es so und durch Bestechung der Aufseher aus dem Lager Zigaretten hinauszuschmuggeln, die am Wiener Schwarzmarkt verkauft wurden, um mit dem Geld Erleichterungen und lebensrettende Maßnahmen für seine Mithäftlinge zu erreichen. Er hatte für seine Aktivitäten auch die Korruptierbarkeit des Systems durchschaut und ausgenützt. Widerstand allein wäre nicht zielführend gewesen, die vermeintliche Kooperation mit dem System aber schon. Die Betonung liegt hier auf vermeintlich. Mayer selbst hat in einem seiner Texte daran erinnert, dass das Horrorsystem des KZ nicht zuletzt darin bestand, die unterschiedlichen Gruppen von Häftlingen gegeneinander auszuspielen und auf die Provokation der niedrigsten menschlichen Instinkte zu setzen, um die Vernichtungsmaschinerie im Gang zu halten. Während Gruber, im Gegensatz dazu, das Prinzip der Nächstenliebe unter widrigsten Umständen und höchster Selbstgefährdung praktizierte. Grubers Haltung war also nicht eine der Kooperation, sondern eine der Subversion.

Das subversive Verhalten Grubers wird hier von einer Kunst verhandelt, die ihrerseits jenseits konventioneller Mittel ungewöhnliche Wege geht: sie nutzt das Medium der Sprache und der Literatur, sie bedient sich der Repräsentationsformen der Archäologie und der Technik der Partizipation. Aber betrachten wir es der Reihe nach: In seiner Arbeit läßt Mayer die Vergangenheit Grubers und seiner Kontrahenten und Peiniger wiederauferstehen, indem er drei zentrale Aspekte in ihren Zusammenhängen thematisiert: Da ist zunächst die Rolle Grubers als Leiter des Blindeninstitutes, an die in Form einer Blindenschrift am Handlauf des Treppenaufganges erinnert wird. Es ist jener Teil der Architektur, der einem Halt gibt und zugleich den Weg lenkt – eine metaphorische Funktion, wenn man Grubers Wirken für Blinde wie auch für Sehende bedenkt. Der Text den Mayer hierfür ausgewählt hat, stammt von einem Häftling, dem Gruber das Leben gerettet hat. Es ist der später berühmt gewordene französische Schriftsteller Jean Cayrol, der nach dem Krieg und seiner Befreiung seinem Retter Gruber in Form eines „Klagelieds“ ein poetisches Denkmal gesetzt hat. Mayer übersetzt dieses literarische Requiem in die Form der Brailleschrift und verleiht ihm damit eine materielle, aber auch sehr feingliedrige und flüchtige Präsenz und Form. Erinnert wir hier nicht nur an Gruber, sondern auch an die Erinnerungsform des Gedichts für Gruber. Es sind der Retter und der Gerettete, die in diesem Gedicht gleichermaßen aufscheinen. Auch hier verschränkt der Künstler Vergangenheit und Nachwelt, verweist er auf eine Kausalität zwischen den Zeiten, die unsere Vorstellung von der Polarität des Einst und Jetzt unterläuft.

Diese skripturale Installation führt geradewegs zum zweiten Teil der Arbeit, nämlich zu jener Vitrine, in der sich Repliken von einigen der archäologischen Fundstücke befinden. Um diese Repliken anfertigen zu können hat der Künstler den Weg der Archivalien nach dem Krieg detektivisch nachverfolgt. Er hat herausgefunden, dass einige von ihnen über Nürnberg in das Depot des Naturhistorischen Museums in Wien gelangt waren, wo sie heute noch lagern. Die Kopien sind so genau ausgeführt, dass sie auf den ersten Blick nicht von den Originalen zu unterscheiden sind. Wiederum tritt hier die Vergangenheit in Form von Gegenwärtigem auf. Aber die Vergangenheit erhält hier nicht nur durch neue Kopien Präsenz, sondern es handelt sich hier auch um Doppelgänger von Originalen, die selbst als Symbole der Geschichtsverdrängung im Verborgenen schlummern und der Öffentlichkeit bislang entzogen sind. Es sind also nicht nur die Originale, die in der Vitrine vertreten werden, sondern auch die mit ihnen verbundene Geschichte ihrer verzögerten

Wahrnehmung, die hier Sichtbarkeit erlangt. Die im Depot „versteckten“ Originale verweisen auf eine Ironie der Geschichte: Einst dem Verbergen von Schmuggelware dienend, sind sie nun selbst das Verborgene – so als ob ihnen die Ausgrabung nichts anderes eingebracht hätte, als nun wiederum „vergraben“ zu bleiben. Es muß aber dazugesagt werden, dass die Museumsverantwortlichen den Künstler bei seiner Recherchearbeit sehr großzügig darin unterstützt haben, diese Funde und ihre Geschichte nun ins öffentliche Bewußtsein zu rücken.

Noch eine weitere Bedeutung hat Mayer hier freigelegt, den man selbst mit gewissem Recht als Archäologen titulieren kann: Denn Ausgrabungen ausgestorbener Kulturen wie jener der Bronzezeit haben etwas mit Friedhöfen und deren Öffnung zu tun. Archäologischen Fundorten haftet das Fatale der Vergänglichkeit und des Morbiden an – lauter Merkmale die in ideologisch verschärfter Form auch auf die KZs als Todesfabriken zutreffen. Das Vergraben und Verbergen ermordeter Menschen und das Ausgraben ausgestorbener Kulturen trafen in Gusen unmittelbar aufeinander. Und Gruber repräsentierte beide Seiten zugleich. Er betreute die Ausgrabungen eines Regimes, das ihn letztlich im übertragenen Sinn aber auch faktisch unter sich begrub. Diese grausame Kausalität legt Mayer mit seinen Repliken frei. Das Museale – in Form der Vitrinenpräsentation – ist hier daher das genaue Gegenteil einer Geschichtsversteinerung, wie sie sich oft in archäologischen Museen findet. Es ist eine in die Gestalt der Musealisierung verkleidete Verlebendigung einer Todesmaschinerie und deren ideologischer Voraussetzungen. Dass die Nazis die Ausgrabungsobjekte benutzten, um sie zur Legitimation einer abstrusen arischen Genealogie und deren rassistischen Überlegenheit zu stilisieren, beweist wie sehr die Lagerleitung bestrebt war, der Vergangenheit durch Geschichtsverdrehung Gegenwartsstatus zuzusprechen.

Der dritte Aspekt des Künstlerprojektes bezieht sich auf die sogenannte Gruber-Suppe, eine einfache, wahrscheinlich aus Kartoffeln und Rüben gekochte Suppe, die Johann Gruber mit dem erschmuggelten Geld für seine Mithäftlinge organisieren konnte, um deren Überleben zu sichern. Eine in der Mensa zu bestimmten Anlässen ausgegebene Suppe soll als Einführung eines Rituals begriffen werden, das Lehrende und Studierende zusammenführt, um die Erinnerung an Grubers Ideen der Solidarität und Fürsorge zu erneuern und präsent zu halten – eine Geste, die das Gemeinschaftliche stärkt und auf körperlich-sinnliche Weise funktioniert. Wiederum ist es eine Vergegenwärtigung von Geschichte, die nun aber auch im Sinne eines humanistischen Auftrags an die Teilhabenden verstanden werden kann.

Erinnerungsarbeit wie sie dieses Kunstprojekt leistet, bedeutet mit dem Gedenken an eine konkrete Person auch für eine bestimmte historische Situation und deren gegenwärtige Folgen zu sensibilisieren. Im Gegensatz zu vielen Denkmälern, die in ihrer Gestaltung hinter ihrer eigenen Zeit zurückbleiben, haben wir es hier mit einer „Denkmalskunst“ zu tun, die ihr historisches Thema in die Gegenwart heraufhebt. Johann Gruber war eine Persönlichkeit, die ihrer Zeit voraus war bzw. ihr entgegengearbeitet hat - und deren reformerische Ideen seine reaktionären Feinde alt aussehen ließen. Auch so gesehen entspricht diese Art der Kunst, der Art seines Geistes.

Rainer Fuchs