

Heldengeschichte der Kunstmoderne

Die kürzlich zu Ende gegangene New Yorker Ausstellung „Inventing Abstraction“ folgte der heroischen Selbste deutung der Maler und vermied die unbee-fangene Historisierung.

Kandinsky Wassily –, so definierte Wassily Kandinsky 1919, „der erste Maler, der die Malerei auf den Boden der rein-malerischen Ausdrucksmittel stellte und das Gegenständliche im Bild strich. 1911 malt er sein erstes abstraktes Bild.“ Das russische Lexikon, für das dieser Eintrag gedacht war, wurde nie gedruckt. Doch für Generationen von Kunsthistorikern und -liebhabern wurde Kandinsky schmeichelhafte Selbsteinschätzung zur Tatsache. Da war es zunächst ein kleiner Schock, dass das Museum of Modern Art seine Ausstellung „Inventing Abstraction“, die kürzlich zu Ende ging, nicht mit einem Kandinsky, sondern einem Picasso eröffnete: der Frau mit Mandoline von 1910. Aber schnell hatte sich der besonnene Besucher wieder gefasst. Denn erstens ist Picasso ja der unbestrittene Lieblingskünstler des MoMA, kaum eine Ausstellung hier kommt ohne ihn aus. Zweitens hatte bereits Alfred H. Barr, Gründungsdirektor des Museums, in seiner legendären Show von 1936 „Cubism and Abstract Art“ das eine zur historischen Voraussetzung des anderen erklärt. Und drittens beruhigte der Katalog, dass Picasso mit diesem Gemälde die Abstraktion zwar schon „fast“ erreicht habe, aber eben nur fast. Kandinsky war übrigens der gleichen Meinung. Zwar freute er sich „riesig“ über den „enormen Drang zum Nichtmateriellen“ bei seinem Kollegen. Aber sie blieben im Ergebnis doch „falsch“.

Alles, so schien es, drängte in den Jahren um 1911 zur Abstraktion. Ein kraftvoller Impuls, so fasste Barr einst die Situation zusammen, hatte die Künstler ergriffen und trieb sie dazu, die Nachahmung der Natur endlich aufzugeben: „Die abenteuerlustigeren und originelleren unter den Künstlern waren gelangweilt vom Malen von Tatsachen.“ Barr höchstpersönlich veränderte damals für seine Ausstellung noch rasch einige Gemäldetitel, um sie abstrakter zu machen. Aus Malewitschs leider noch ziemlich konkretem „Malerischer Realismus eines Jungen mit Ranzen. Farbmassen in vierter Dimension“ (1915) wurde so die viel passendere suprematistische Komposition: Schwarzes Quadrat und rotes Quadrat. Unübersichtbar hatte der kraftvolle Impuls auch den Museumsdirektor erfasst.

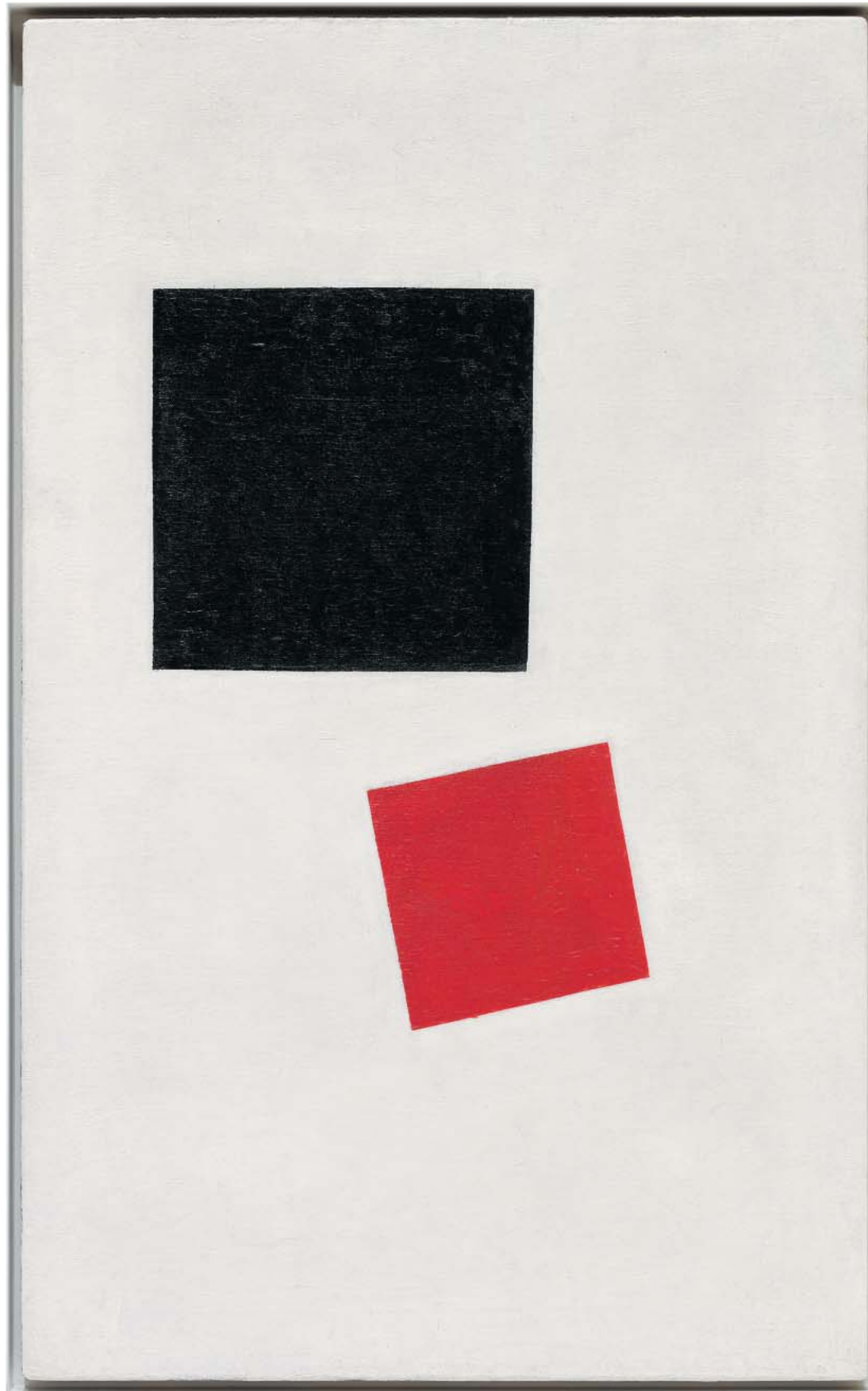
Seitdem gibt es „die Abstraktion“ als Kollektivsingulär. Er umfasst so unter-

schiedliche Positionen wie die spirituelle Malerei Kandinskys, den Suprematismus eines Malewitsch oder Umberto Boccionis krachenden Futurismus. In einem berühmten gewordenen Fließdiagramm leitete Barr die abstrakte Malerei stilschichtlich aus dem Impressionismus her. Die so gewonnene Historisierung wurde allerdings mit Einbußen erkauft. Was sich in Malewitschs ursprünglichem Bildtitel angedeutet hatte – dass Abstraktion als eine Form des Realismus verstanden werden konnte, und dass es konkrete Verbindungen zur nicht-euklidischen Geometrie gab – fiel unter den Tisch. In der Konzeption des MoMA war die Abstraktion im Kunsthimmel geboren und verbrachte dort ihr glückliches, aber isoliertes Leben.

Seitdem hat sich in der Forschung viel getan. Die Voraussetzungen der avantgardistischen Bewegungen wurden gesucht und im Spiritismus, der Phänomenologie und den damals neusten physikalischen Theorien gefunden. Man hat die Vorgeschichte der Abstraktion seit William Turner entdeckt und wieder dekonstruiert. Allerdings: Im MoMA hat man sich dafür entschieden, dies alles zu ignorieren. Zwar bemüht sich die neue Ausstellung, andere Kunstformen als die Malerei zu berücksichtigen, und so kommen auch abstrakter Tanz, Fotografie, Film, Lyrik und atonale Musik zu Wort. Aber nach wie vor pflegt man ein völlig affirmatives Verhältnis zu den historischen Avantgarden, und nach wie vor ist die Kunst hier ganz unter sich.

Die Geschichte, die erzählt wird, ist eine heroische: gegen allen Widerstand gelingt es ein paar unerschrockenen Künstlern, eine radikal neue Kunst zu erfinden – Bilder, die, so die Kuratorin Leah Dickerman, keinen Bezug mehr zur Außenwelt haben. Angesichts dieser neuen New Yorker Definition der Abstraktion rief der Besucher sich verwundert die Augen, ist der Bezug zur Außenwelt in den meisten der Exponate doch überdeutlich. Es wimmelt von Flugzeugen, Fußballspielern, Kühen und dem Lärm der Großstädte. Irgendwie scheint man beim Feiern der „vielleicht größten Erfindung der Moderne“ die Moderne selbst vergessen zu haben.

Das ist auch deshalb so erstaunlich, weil im Vorfeld der Ausstellung solch ein enormer Aufwand getrieben wurde. Auf drei Tagungen diskutierten einige der namhaftesten Experten über die Abstraktion, und eine eigene Ausgabe der angesehenen Zeitschrift „October“ erschien begleitend zur Ausstellung. Kurz, „Inventing Abstraction“ sollte die definitive Interpretation des Phänomens werden. Doch all die subtileren Überlegungen – teilweise im Katalog dokumentiert – wurden ignoriert. Der Wissenschaftshistoriker Peter Galison etwa bezweifelte, dass das Abstrakte und das Konkrete überhaupt sinnvolle Gegensätze sein können. Aber solche feinen Unterscheidungen hätten wohl das unbedingte Kunstlob in Gefahr gebracht. Herausgekommen ist jedenfalls



Ist es abstrakt? Ist es konkret? Kasimir Malewitsch glaubte 1915 – oder gab vor zu glauben –, er habe etwas gemalt, was er „Malerischer Realismus eines Jungen mit Ranzen. Farbmassen in vierter Dimension“ nannte. Inzwischen firmiert das Bild unter dem augenscheinlich passenden Titel einer suprematistischen Komposition: „Schwarzes Quadrat und rotes Quadrat“. Aber Malewitsch, der mit dem „Schwarzen Quadrat“ zur gleichen Zeit den absoluten Zenit der Abstraktion erreicht hatte, revidierte seine eigene Leistung auch wieder, als er in den späten zwanziger Jahren vorsichtig zur Figur zurückkehrte. Sie selbst stellte er in einem renaissancehaften Selbstbildnis 1933 geradezu als Malerfürsten dar, eine „Sommerlandschaft“ von 1929 erinnert an den Impressionismus, während seine Bauerndarstellungen einen Kompromiss zwischen suprematistischer Abstraktion und sozialem Realismus zu versuchen scheinen.

Foto John Wrona/Imaging Services, Museum of Modern Art, New York

eine Erzählung, die verdächtig derjenigen der Protagonisten selbst ähnelt. Kein Zweifel, die Künstler waren davon überzeugt, etwas völlig Neues, nie Dagewesenes zu schaffen. Aber muss deshalb die historische Analyse lauten, die Künstler hätten mit der Abstraktion etwas völlig Neues, nie Dagewesenes geschaffen? Jerry Saltz, Kritiker des „New York Magazine“, schlug angesichts dieser Hagiographie dann auch einen Alternativtitel vor: „High Museum Abstraction: History Written by the Winners“.

Statt Begeisterungszwang hätte man sich ein paar Fragen gewünscht. Sie wären nicht schwer zu beantworten gewesen. Warum schien es um 1910 diese

Notwendigkeit für eine neue Bildsprache zu geben? Wie verhielten sie sich zur Geschichte der abstrakten Formen, wie sie kurz zuvor von Wilhelm Worringer in seinem Bestseller „Abstraktion und Einfühlung“ erarbeitet worden war? Versteckt sich hinter den pathetischen Formulierungen der Avantgarden, die mit der Kunst auch gleich einen neuen Menschen schaffen wollten, vielleicht ein Legitimationsproblem der Malerei? Längst war ihr visuelles Monopol ja aufgebrochen worden. Gebrauchsgrafik, Fotografie und Film drohten sie an den Rand der Bedeutungslosigkeit zu drücken. Es ist das traurigste Missverständnis der Ausstellung, dass sie die

Rolle der damals neuen Medien darauf beschränkt, „auch“ abstrakte Bilder hervorbringen zu können. Dabei war es gerade umgekehrt: Die neuen Bildmedien waren nicht nur in der Lage, die radikal veränderten Realitäten besser zu beschreiben, sie waren selbst Teil der neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit. Die Malerei, so scheint es, konnte da oft nur noch hinterherhecheln. Franz Kafka oder Walter Benjamin gingen dann auch lieber ins Kino. Im kleinen, feinen Universum der Hochkunst mochte die Abstraktion eine große Erfindung gewesen sein – in den ästhetischen Revolutionen der Moderne spielte sie eine Nebenrolle. JAN VON BREVERN

Wie man die Kuh auf den Dachboden schleppt

Deskriptive und soziolinguistische Wende: Neue jiddische Wörterbücher erhellen eine ganze Kultur

Wörterbücher erklären die Bedeutung von Wörtern und manchmal auch ihren Gebrauch. Die jiddische Sprache entstand im Mittelalter im Rheinland, ein erstes Wörterbuch erschien 1542 in Isny im Allgäu. Es hieß „Shemot Devarim“ (Namen der Dinge) und war das Ergebnis der ungewöhnlichen Zusammenarbeit des Reformators Paul Fagius und des Hebräischlehrers Elijah Levita. Es war wohl für Nichtjuden bestimmt und bot Übersetzungen jiddischer Wörter ins Hebräische, Lateinische und Deutsche: „Aug – Oculus – ayin – oyg“. Die beiden jiddischen Sprachen wurden in der hebräischen Quadrat- und in der kursiven Rashi-Schrift wiedergegeben. Ganz selbstverständlich setzen Levita und Fagius Jiddisch neben die drei großen literarischen Sprachen.

Das hätte bei Moses Mendelssohn nur blankes Entsetzen ausgelöst. Er hielt Jiddisch für defektes Deutsch: „Ich fürchte, dieser Jargon hat nicht wenig zur Unsielichkeit des gemeinen Mannes beigetragen“, schrieb er 1782, weil er glaubte, eine verderbte Sprache verderbe auch ihre Sprecher. Diese Einstellung verbreitete sich durch Mendelssohns jüdische Jünger über Galizien im ukrainisch-russischen Ansiedlungsraum, wo Ende des neunzehnten Jahrhunderts etwa fünf Millionen Juden Jiddisch sprachen. Um sich den Nichtjuden angenehm zu machen, sollten sie, so forderten die Aufklärer, Deutsch oder Russisch lernen.

Doch als Shiye Mordkhe Lifshits 1869 in Berditschew das erste russisch-jiddische Wörterbuch herausbrachte, war es ihm in erster Linie um die Anerkennung des Jiddischen als einer Sprache mit exakten grammatischen Strukturen zu tun. Er wurde verlacht. Aber sein Wörterbuch schlug ein, denn die ostjüdische Welt war seit dem Krim-Krieg in Bewegung geraten. Man wollte russische Zeitungen verstehen. 1876 legte Lifshits ein jiddisch-russisches Wörterbuch nach. Im Vorwort forderte er die Intellektuellen auf, ihr verschimmelteres Hebräisch, das sie aus der Totengruft gezogen hatten, zugunsten

der lebendigen Volkssprache aufzugeben. Als Ersten überzeugte er Sholem Yankev Abramovitsh, der in diesen Jahren auch in Berditschew wohnte und dort die Romane schrieb, mit denen er unter dem Namen Mendele Moykher Sforim (Mendele der Buchhändler) zum Begründer der modernen jiddischen Erzählkunst werden würde.

Danach ging alles sehr schnell. Die Porgrome von 1881 lösten eine Auswanderungswelle aus, die zwei Millionen Juden nach Amerika spülte. Dort erschien 1898 das erste umfassende jiddisch-englische Wörterbuch. Der erst fünfundsiebzigjährige Verfasser, Alexander Harkavy, war 1882 von Wilna nach New York gekommen. Er war ein leidenschaftlicher Lexikograph alter Schule und entschuldigte sich im Vorwort, dass er vulgäre Ausdrücke und Schimpfwörter aufgenommen habe. Kompensierend fügte er hinzu, dass er Termini, die mit jüdischen Riten, Gebräuchen, Feiertagen und dergleichen zu tun hätten, in Fußnoten erklärte.

Natürlich sollte das Wörterbuch den jiddischsprachigen Einwanderern helfen, sich auf Englisch zu verständigen. Aber es sollte eben auch Amerikaner mit dem Jiddischen bekannt machen. Darum hängt Harkavy eine Beschreibung des Jiddischen an. Die war nützlich, denn das Jiddische hatte inzwischen drei dialektale Varianten ausgebildet. Das Jüdische Wissenschaftliche Institut (YIVO), dessen Leiter Max Weinreich und seine Mitarbeiter die Sprache standardisieren wollten, wurde erst 1925 in Wilna gegründet. Drei Jahre später erschien aber schon die revidierte und um eine hebräische Komponente erweiterte Neuauflage des „Harkavy“. Sie blieb für vier Jahrzehnte die wichtigste Anlaufstelle für alle jiddischen Wortsucher.

Es war zweifelhaft, ob es nach der Ermordung der osteuropäischen Juden und der Zerstörung der jiddischen Kultur noch einmal ein jiddisches Wörterbuch geben würde. Doch dann setzte die Rethnisierung der amerikanischen Juden

ein. 1968 erschien Uriel Weinreichs „College Yiddish“, ein genial modernisiertes jiddisch-englisches und englisch-jiddisches Wörterbuch, das davon ausging, dass seine amerikanischen Benutzer Jiddisch als Fremdsprache lernten. Leider enthielt es nur 24 000 Wörter. Vom „Großen Wörterbuch der jiddischen Sprache“ (1961 bis 1980) der Traditionalisten Yudel



Man spricht Jiddisch: Orthodoxer Jude am Broadway in Manhattan Foto F1online

Mark und Judah Joffe erschienen zwar vier Bände. Sie deckten aber nur den ersten Buchstaben (aleph) ab.

2002 schließlich kam der große Wurf von Yitskhok Niborski und Bernard Vaisbrot, ein jiddisch-französisches Wörterbuch. Ihm vorausgegangen war 1997 das von Niborski ganz in Jiddisch gehaltene Lexikon jiddischer Wörter hebräisches Ursprungs. Von beiden Werken erschienen 2011 und 2012 erweiterte Neu-

ausgaben. Isidoro (Yitskhok) Niborski kam 1979 von Argentinien nach Frankreich. Er lehrt am Institut National de langues et civilisations orientales in Paris und gilt heute als der bedeutendste Lexikograph des Jiddischen. Sein „verterbukh yon loshen-koy-desh shtamedike verter in yidish“ rollte nicht nur Ursprung und Bedeutung der hebräischen Lehnwörter auf, sondern gab auch Beispiele für ihren alten literarischen und modernen übertragenen Gebrauch. Matn-beseyser, wörtlich ein „verborgenes Geschenk“, bezeichnet also nicht nur eine Gabe, die anonym übermittle wird, um dem Beschenkten die Beschämung zu ersparen, sondern auch einen Schlag in den Unterleib.

Die Schwierigkeit der jiddischen Lexikographie ruht auch daher, dass ihre Sprecher zu einer Zeit ermordet wurden, als die Standardisierung und Erfassung des jiddischen Lexikons gerade erst begonnen hatte. Es gibt berühmte Stellen in der jiddischen Literatur, bei denen kein Mensch mehr weiß, was ein bestimmtes Wort bedeutet. In Mendele Moykher Sforims Roman „Fische der Lahme“ bindet Mendele seinem Pferd weiße Papierstreifen in den Schwanz, „gedruckt mit geshivet“. Über das Wort „geshivet“ hat sich mancher Gelehrte den Kopf zerbrochen, schließlich wurde es zum Druckfehler erklärt.

Seit es das „Yidish-frantseyzish verterbukh/Dictionnaire Yiddish-Français“ mit seinen 37 000 Einträgen gibt, ist die Lektüre jiddischer Texte leichter geworden. Im Januar 2013 erschien bei Indiana University Press nun auch ein auf Niborski-Vaisbrot basierendes „Comprehensive Yiddish-English Dictionary“, das 53 000 Einträge enthält. Verantwortlich zeichnen der Linguist Harry Bochner und der Historiker Solon Beinfeld. Zum erweiterten Team gehört auch Barry Goldstein, der Tolkien ins Jiddische übersetzte. Die Wörterbücher von Niborski-Vaisbrot und Beinfeld-Bochner unterscheiden sich ihrer Idee nach fundamental von Weinreich, dem es darum ging, seinen amerikanischen Studenten zu vermitteln, wie

man ein reines, hochliterarisches Jiddisch schreibt. Weinreich war streng präskriptiv: Er verbietet „daytshmerisms“ (direkt aus dem Deutschen übernommene Wörter), und er marginalisierte Slawismen als zu umgangssprachlich. Niborski-Vaisbrot und Beinfeld-Bochner gehören schon zur soziolinguistischen, deskriptiv ausgerichteten Schule. Sie wollen erfassen, was da ist, ohne es stilistisch zu beurteilen. Das ist heute wohl auch der einzig sinnvolle Ansatz. Eine wachsende Zahl von Lesern will die alten Texte verstehen.

Der Linguist Bochner sorgte als Digitalfachmann auch dafür, dass das Wörterbuch in der englischen und in der französischen Fassung per Subskription digital zugänglich ist (www.verterbukh.org/index.html). Das Wort des Tages gibt's umsonst. Heute ist es das Adjektive „barufn“. Es bedeutet: „kompetent, autorisiert, spellbound, possessed“. Wer das Kästchen „French“ anklickt, liest: „compétent, autorisé, envoûté, possédé“. Eine deutsche Fassung, unter der Herausgeberschaft des Trierer Jiddisten Simon Neuberger ist in Vorbereitung. „Er iz a barufner yidishist, an emeser volkener fun der yiddisher shprakh!“

Neuberger und sein Team müssen aber nicht nur kompetente Jiddisten sein, sondern auch Sprachkünstler. Viele Wörter und Ausdrücke entstammen der ukrainischen Lebenswelt: „shlepn di ku oyfn boydn“ (die Kuh auf den Speicher bringen) hat man übersetzt als „doing things the hard way“. Eine härtere Nuss sind die hebräischstämmigen Wörter, die für Gershon Scholem die Seele jiddischer Texte ausmachten, weil in ihnen, wie er 1917 schrieb, die „geistige Ordnung des Judentums“ enthalten war. Das Wort „tsdoke“ ist eben nur im oberflächlichsten Sinne eine Spende oder milde Gabe. Der englische Ausdruck „charity“ leitet sich von caritas (Liebe) ab. Die jüdische „tsedoke“ aber ist eine Schwester des Wortes „tsedek“ (Gerechtigkeit), und in der nahen Verwandtschaft der beiden Wörter liegt der Kern der jüdischen Sozialphilosophie. SUSANNE KLINGENSTEIN

Schleyer in Den Haag

RAF-Punk

Das 1984 gegründete Hamburger Institut für Sozialforschung liegt bekanntlich am Mittelweg 36. In der nahen Heimhuder Straße 82 besaß die Rote Armee Fraktion 1972 eine konspirative Wohnung, in der auch ein Polizist erschossen wurde. Damals war Hamburg das logistische Zentrum der RAF. Der Zeithistoriker Jacco Pekelder (Ulrecht), Gast am Hamburger Institut, ist ein Experte zur Geschichte der RAF, fast könnte man in ihm einen holländischen Stefan Aust sehen. Sein Schwerpunkt ist das wechselseitige Verhältnis der RAF zu dem westlichen Nachbarland. Sein Standardwerk „Sympathie voor de RAF“ (2007) wurde im letzten Jahr auf Deutsch vorgelegt („Ich liebe Ulrike“. Die RAF und die Niederlande“, Münster 2012). Der deutsche Titel bezieht sich natürlich auf die zeitweilige Hamburgerin Ulrike Meinhof. Gleich zu Beginn seines öffentlichen Vortrags in Hamburg erklärte Pekelder mit einer Hörprobe den Titel; er zitierte ein Lied der nach einer belgischen Biersorte benannten Maastrichter Punkband „Mort Subite“ von 1980.

Das betont liberale Publikum reagierte auf Pekelders passende Hörprobe etwas irritiert. Jedenfalls wurde die Rezeption der RAF in der niederländischen Populärkultur so wirkungsvoll illustriert. Schon in seiner Einführung hatte Wolfgang Kraushaar die transnationale Dimension des Linksterrorismus betont. Auch der entführte Arbeitgeberpräsident Hanns Martin Schleyer wurde zeitweilig in einer konspirativen Wohnung in Den Haag gefangen gehalten. Für die Niederlande wählte Pekelder drei exemplarische Lebensläufe. Zu den allerersten niederländischen Sympathisanten zählt der Psychoanalytiker und Antipsychiatrie-Aktivist Sjeef Teuns, dessen Theorie der „sozialen Deprivation“ auch die deutsche Debatte um die Haftbedingungen der RAF-Mitglieder begleitete. Das wichtigste Buch über den Stammheim-Prozess veröffentlichte 1986 der Utrechter Rechtsanwalt Pieter Bakker Schut, der aus seiner Nähe zu den linksradikalen Positionen der RAF kein Hehl machte.

Als Pekelder den Strafverteidiger wegen seines intelligenten, aber auch arroganten Auftretens vor Gericht mit Otto Schily verglich, kam es zu Gemurmel im Publikum; auch gegenüber sympathischen Niederländern hat die hamburgische Toleranz ihre Grenzen. Bakker Schut war der Verteidiger des früheren Amsterdamer Hippies und Provos Ronald Augustin, der 1971 in Berlin zur RAF kam und als einziger Ausländer auf den ersten Terroristensteckbriefen des Bundeskriminalamtes abgebildet war. 1973 wurde er in der Eisenbahn unmittelbar hinter der Grenze bei Bad Bentheim verhaftet; sein aus Sicherheitsgründen in die Justizvollzugsanstalt Bückeburg verlegter Prozess wurde zum Medienereignis. Seine Haft verbüßte Augustin in niedersächsischen Gefängnissen; seine wiederholte Beteiligung an Hungerstreiks für bessere Haftbedingungen wurde im Nachbarland mit besonderer Besorgnis registriert, die Wiederkehr faschistischer Tendenzen in Deutschland befürchtete.

Auch bürgerlich-liberale Kreise zählten zu den niederländischen Sympathisanten der RAF, wobei Pekelder diesen Begriff sehr weit verstanden wissen wollte. Auch der niederländische Generalkonsul für Niedersachsen suchte den hungerstreikenden Augustin in der Haft auf. Viele Niederländer suchten nach dem Ende der Kolonialzeit eine neue Mission ihres Landes als „fortschrittlichster Staat der Welt“. Umgekehrt wurden die Niederlande für viele linke Bundesbürger zu einer Projektionsfläche für politische Sehnsüchte.

Mit dem „Deutschen Herbst“ korrespondierte ein niederländisches. Im September 1977 wurde der holländische Polizist Arie Kraneburg bei einer Festnahme von dem deutschen RAF-Mitglied Knut Folkerts in Utrecht erschossen; die beteiligten Deutschen wurden verhaftet und vor niederländische Gerichte gestellt. Die Bedingungen ihrer Untersuchungshaft waren hart, der niederländische Staat zog seine Terroristenprozesse schnell und unter hohem Sicherheitsaufwand durch und verhängte Höchststrafen. Liberalität und Sympathie gegenüber der RAF waren gewichen; Sjeef Teuns verstieg sich zu der Behauptung, das berüchtigte und 1978 fertiggestellte Amsterdamer Gefängnis „Bijlmerbajes“ könne in ein Konzentrationslager, perfekter als die deutschen Vorbilder, umgewandelt werden. Noch heute stehe, so Pekelder, an der Haftanstalt das deutlich sichtbare Graffiti „Neu-Stammheim“. Knut Folkerts und andere RAF-Mitglieder wurden nach ihrer Verurteilung dagegen schnell an die Bundesrepublik ausgeliefert. Folkerts hat mittlerweile seine deutsche Freiheitsstrafe verbüßt und lebt in Hamburg. Doch seit 2005 droht ihm in den Niederlanden eine weitere Haftstrafe wegen des Polizistenmordes von 1977, was Pekelder kritisierte. Eine Dame aus dem Publikum fragte darauf, ob es denn eine vergleichbare Härte gegenüber „Nazis“ gebe. Pekelder verwies auf niederländische SS-Mitglieder, die sich ihrer Strafe durch Flucht entzogen hätten; einige lebten noch hochbetagt in der Bundesrepublik. An der deutsch-niederländischen Grenze müssten auch diese mit einer Verhaftung rechnen, „wenn sie dort überhaupt noch einen Zollbeamten finden“. MARTIN OTTO