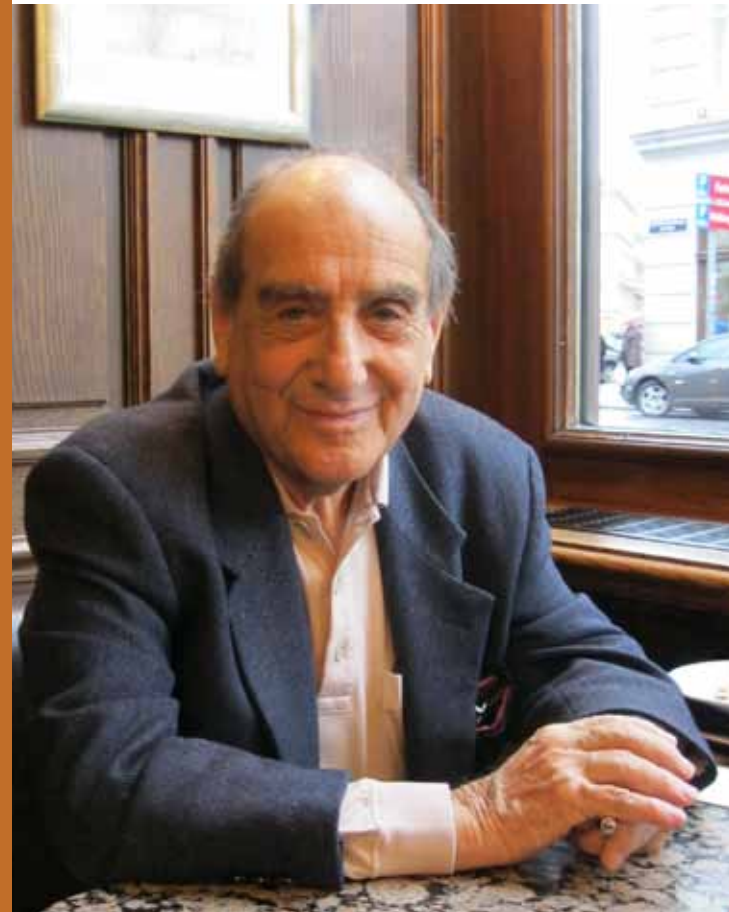


GESPRÄCH MIT ARCHITEKT
ROBERT KANFER



© Susanne Helene Betz

*„Sie haben die Baubewilligung,
fangen Sie an.“*

Ing. Robert Kanfer wurde im Mai 1930 in Wien geboren. Er stammt aus einer jüdischen Familie. Sein Vater wurde nach dem „Anschluss“ verhaftet und zuerst nach Buchenwald, dann nach Dachau verbracht. Unter der Bedingung, Österreich innerhalb von vier Wochen zu verlassen, wurde er entlassen und emigrierte nach Shanghai, wo er den Krieg überlebte. Im Alter von acht Jahren musste Robert Kanfer Österreich mit einem Kindertransport nach England verlassen und wurde dort von einer streng jüdisch-orthodoxen Familie in London gut aufgenommen. Während der Bombenangriffe auf London kam Robert Kanfer 1940 nach Cheltenham, wo er bis 1950 blieb. Seine Schulausbildung absolvierte er am dortigen Technical College, begann dann eine Tischler- und schließlich eine Architektenlehre. Kanfers Mutter und sein älterer Bruder konnten ihm nach England folgen. Auf Bestreben von Kanfers Bruder, der beim britischen Militär gedient und nach Kriegsende in Wien abgerüstet hatte, kehrte die Familie 1950 nach Wien zurück.

In Wien begann Robert Kanfer an der Universität für angewandte Kunst ein Architekturstudium bei Prof. Schuster. Nach seinem Abschluss und einigen Jahren in einem Architekturbüro machte sich Kanfer schließlich selbständig. Dank seiner Kontakte und seiner Englischkenntnisse erhielt er zahlreiche Aufträge über die britische Botschaft in Wien vermittelt, wie zum Beispiel Messebauten. Er übernahm unter anderem auch Großaufträge für die Hotelkette Arcor. Die Erfahrungen im Messebau und bei zahlreichen anderen Projekten sollten ihm bei der Planung der Österreich-Ausstellung in der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau helfen.

Dieser Text ist die redigierte und gekürzte Fassung eines Gesprächs von Susanne Helene Betz, Michaela Niklas und Michael Doujak mit Robert Kanfer am 6. November 2012. Transkription: Carina Fürst, Redaktion: Michael Doujak.

Wie kamen Sie zum Ausstellungsprojekt der Österreichischen Gedenkstätte in Auschwitz?

Erstens habe ich sehr viele Auslandsmessen für die Bundeskammer [Wirtschaftskammer Österreich] gemacht, in Australien, Italien – die üblichen österreichischen Kollektivausstellungen. 1967 habe ich auch am 4. Tor [des Wiener Zentralfriedhofs] den Wiederaufbau der Zeremonienhalle am jüdischen Friedhof gemacht, mit einigen moderneren Ergänzungen. Die [Halle] war ja auch in der Kristallnacht, dem Novemberpogrom, zerstört worden. Im Inneren nicht, aber von außen musste sie restauriert werden. Der Hofrat Hacker [Kurt Hacker, ehemaliger Leiter der Gedenkstätte Mauthausen], wenn der Name Ihnen etwas sagt, war ja maßgeblich für das erste Museum [Mauthausen] zuständig. Wir sind uns also hie und da bei gewissen Veranstaltungen begegnet, und er hat gewusst, dass ich diese ganzen Messen gemacht habe, und vom 4. Tor hat er auch gewusst. Und was ihn auch beeinflusst hat: Ich hatte den Ruf, dass ich, was nicht alle Architekten machen, Termine und Budget einhalten kann (lacht). Und so hat Hacker mich gefragt, ob ich das [die Österreichische Gedenkstätte] machen will. Das war, als [Bundeskanzler] Kreisky die Weisung gab, 1978, also 40 Jahre Anschluss Österreichs, soll das fertig sein.

Also, es gab keinen Wettbewerb, er [Hacker] hat einfach gesagt: „Ich glaube, du bist der Richtige“, und ich habe das dann gemacht.

Sie hatten dann ein Team, wo auch Herr Fuhrherr dabei war?

Ja, ich habe mir schon lange gedacht, dass ich die Ausstellung mit [Ernst] Fuhrherr machen will. Ich habe mit Fuhrherr schon bei Auslandsmessen gearbeitet. Da hat er die Grafik gemacht, und wir waren eigentlich schon öfters ein Team. Ich habe ihn angerufen: „Ernst, willst du das machen?“ Er hat natürlich sofort ja gesagt. Ich sagte ihm: „Du machst die Grafik, ich mache die Planung.“

War Herr Sussmann von vornherein im Team? Haben Sie ihn auch gekannt?

Nein, nein, ich hatte also den Auftrag, und ich habe dann vorgeschlagen, Fuhrherr für die Grafik anzufordern. Ich kannte Herrn Sussmann vom Projekt am 4. Tor am Friedhof. Dort hat er die Glasfenster gemacht. Da habe ich ihn eigentlich kennengelernt – durch die Fenster in der Zeremonienhalle. Und dann hat Sussmann die Idee gehabt, dass er in die schwarze Wand diese Glasfenster einbaut. Das ist auch ein Grund, warum ich Ihnen [hinsichtlich der Neugestaltung der Ausstellung] gesagt habe, diese Fenster müssen erhalten bleiben. Sie sind nämlich fast wie ein – wie soll ich sagen – ein Friedhof für Sussmann. Es sind dort diese Köpfe in Flammen, er hat es „Verbrennende Not“ [das Fenster trägt den Titel

„Schreiende Not“] genannt, das war sein Titel. Und als Sussmann dann einen Entwurf gezeichnet hat, einen Kinderkopf, hat er gesagt: „Das habe ich zum Andenken an meinen Sohn gemacht, der mit drei Monaten in Auschwitz umgekommen ist.“

Haben Sie das Gebäude, das die Ausstellung beherbergen sollte, vorher einmal gesehen?

Ich bin [nach Auftragsannahme] 1977 natürlich hingefahren, als allererstes, und es war zufällig ein schöner Tag mit blauem Himmel, und es war alles sehr gepflegt, der Rasen war gemäht. Und es ist mir schwer gefallen, mich wirklich in das hineinzuleben, was da alles passiert ist. Es sah eigentlich alles sehr friedlich aus. Das einzige, was mich gleich von Anfang an gepackt hat, waren die elektrisch geladenen Stacheldrähte, und zwar mit diesen Betonstehern, und die schwarze Wand, wo die Erschießungen waren. Deswegen habe ich das auch in die Ausstellung eingebaut. Alles andere tat ich mir schwer nachzuempfinden. Und das war der Grund, weshalb wir die Fenster des Blocks für die Ausstellung verdunkelt haben. Wir sagten: „Wenn wir die Fenster aufmachen, und es ist ein schöner Tag, es strahlt das Sonnenlicht rein, ist es schwer für die Besuchenden, sich auch wirklich auf den Inhalt der Ausstellung zu konzentrieren.“ Das waren die ersten Eindrücke, und dann habe ich die Entwürfe gemacht und bin damit wieder nach Polen gefahren. Danach ist es ziemlich schnell gegangen. Wir haben dann die Ausschreibung gemacht, mussten die Offerte schon einholen, aber das ist dann wirklich sehr, sehr schnell gegangen.

War das Ihr erster Besuch in Auschwitz, oder waren Sie davor schon einmal dort?

Ich war als Student einmal dort, das muss 1952 oder 1953 gewesen sein. Da war eine Studententagung in Krakau, und da wurden wir auch nach Auschwitz geführt. Aber es hat mich damals nicht so wirklich berührt. Ich weiß nicht warum, ich kann es nicht erklären, aber nachher habe ich mich darüber gewundert. Vielleicht hatte ich abgeschaltet, man verdrängt manchmal.

Haben Sie sich vor der Ausstellungsplanung andere Länderausstellungen in Auschwitz angeschaut?

Ja, ich war, ich weiß nicht mehr genau, in der DDR-Ausstellung. Zwei weitere habe ich gesehen, die mich nicht beeindruckt haben. Die waren sehr banal. Nein, nein, ich habe gefunden, die haben sich nicht viel angetan, die haben einfach ein paar Tafeln eingestellt, mehr oder weniger, das war's. Die DDR-Ausstellung war arg – da hat es nur Opfer des Faschismus gegeben.

Waren Sie auch in der jugoslawischen Ausstellung?

Ich war zwar oben [im ersten Stock von Block 17], aber ich kann mich nicht mehr genau erinnern. Sie hat mich nicht sehr beeindruckt anscheinend. Aber ich weiß, ich war oben.

Haben Sie vor Beginn der Planung mit Auschwitz-Überlebenden gesprochen?

Mit Sussmann, er war Überlebender, habe ich hauptsächlich gesprochen.

Haben Sie sich auf die architektonische Konzeption durch Lektüre vorbereitet?

Ja, ich habe sehr viel gelesen. Zu allererst habe ich das Buch von Hermann Langbein, „Menschen in Auschwitz“ gelesen, und dann habe ich erst noch bis zu zehn Bücher über, nicht nur Auschwitz, aber generell den Holocaust gelesen.

Hat Sie das in der Gestaltung beeinflusst? Wie entwickelt ein Architekt seine Idee?

Das ist schwer zu sagen. Man fängt einfach an zu formulieren, mit Bleistift und Papier. Man zeichnet und zeichnet, und man denkt schon auch viel nach, natürlich. Ja, ich kann es einfach nicht genau sagen, das ist einfach so langsam entstanden. Die Pläne vom Gebäude hatten wir, und da habe ich schon gewusst, wie ich anfangen – ich möchte es [die ursprüngliche Raumstruktur] auflösen. Es war eine Baracke, es gab einen Mittelgang und links und rechts Zimmer. Ich habe gesagt: „Die Zwischenwände in dieser Form müssen weg – wir brauchen einen [größeren] Raum.“ Es folgte das Gespräch mit [dem Statiker] Segal, wie man das machen kann. An sich hätte ich nur drei Säulen lieber gehabt. Das wäre schon gegangen, aber es wäre viel kostspieliger ge-

wesen. Wir haben uns dann geeinigt, wir müssen halt vier Säulen machen. Dann habe ich versucht, die Ziegel, die wir beim Abtragen der Zwischenwände gewonnen haben, für diese Säulen zu verwenden. Im Prinzip sagten wir, die Ziegel sollen alle wieder Verwendung finden, und die Säulen sind auf jeden Fall mit diesen Ziegeln gemacht worden.

Ein bisschen gab es bei mir auch den Hintergedanken, ob diese Ziegelsäulen nicht auch symbolisch für die Schornsteine stehen könnten.

**Was können Sie uns noch zur Symbolik sagen?
Welchen Eindruck wollten Sie erwecken?**

Die Enge. Ich wollte die Enge [des Lagers] symbolisieren, und ich wollte auch, dass die Besuchenden nicht abgelenkt sind, sondern sich wirklich konzentrieren können, um sie emotional zu erreichen. Dass sie nicht durch irgendwelche Fenster und die Sonne abgelenkt wären. Und es dürfte – so mein Eindruck – doch halbwegs funktioniert haben. Ich habe vor Kurzem wieder von Besuchern der Ausstellung bestätigt bekommen, dass die Atmosphäre gelungen ist.

Und der Eingang mit der Rampe?

Das war auch meine Idee, ja. Ich wollte wie gesagt drei Elemente als Symbole in die Ausstellung einbauen: den Stacheldraht, die schwarze Wand und die Rampe, die hinaufführt, quasi zu den Waggons, den Verladewaggons.

Wie sind Sie auf die Idee mit dieser Rampe gekommen?

Durch die Literatur, das hat mich immer sehr beeindruckt, die Waggons, die Selektion. Ich glaube, in der Ausstellung ist die Rampe sehr schwach ausgeprägt, aber man konnte sie nicht steiler bauen. Ich wollte sie aber zumindest andeuten.

Wie war die Reaktion bei den für den Inhalt Verantwortlichen, als Sie gesagt haben, wir machen den Raum auf?

Das war kein Problem. Ich hatte den Eindruck, dass bei der räumlichen Planung nicht sehr viel mitgeredet wurde. Die waren zu sehr beschäftigt, glaube ich, mit den Inhalten.

Wie lange haben Sie am Ausstellungskonzept gearbeitet?

Doch ziemlich lange. So genau weiß ich es nicht mehr, vier bis sechs Wochen waren es sicher. Als ich ein Rohkonzept fertig hatte, kamen die Historiker dazu, weil die entwickelten parallel ihre Ideen und hatten Gespräche, bei denen ich aber nicht immer dabei war. Ich machte meine Sache, sie machten ihre. Es wäre das Beste gewesen, mehr involviert zu sein, aber ich hätte die inhaltliche Gestaltung nicht beeinflussen können – eine starke Gruppe von Akademikern, da hätte ich mich nicht durchsetzen können.

Wie sind Sie bei den historischen Inhalten vorgegangen?

Auf diese hatte ich keinen Einfluss. Es wurde ein Komitee gegründet, das Auschwitz-Komitee, Erna Musik war die Leiterin. Da waren auch Dr. Neugebauer [vom Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes] dabei und Hermann Langbein und ein paar andere auch noch. Ich glaube, die waren alle eher sehr links, und daher haben sie damals diese Haltung vertreten, Österreich sei erstes Opfer gewesen. Und deswegen ist der Inhalt so entstanden.

Man war der Meinung, Österreich ist Österreich, und jetzt auch ein Opfer. Aber sie haben den Inhalt ausgearbeitet – ich war zwar bei Sitzungen manchmal dabei und habe hie und da etwas gesagt, und zwar: „Ich glaube, das ist nicht gut“, aber mehr konnte ich auch nicht machen.

Haben Sie die Inhalte in Ihr Konzept eingebracht oder sich diese Inhalte angeschaut und danach ein architektonisches Konzept dazu überlegt?

Das ist eigentlich Hand in Hand gegangen, das kann man so nicht trennen. Es waren ja laufend Besprechungen. Da habe ich [es] schon versucht, obwohl ich dafür eigentlich nicht zuständig bin, und gesagt, das kann man so nicht machen. Und da wurde es dann etwas abgeändert, aber es ist noch fast so geblieben, das erste Opfer.

Gab es Spannungen zwischen der Historikergruppe und dem Verein von Frau Musik?

Ja, natürlich gab es Diskussionen. Und auch große Meinungsverschiedenheiten, aber ich hatte den Eindruck, dass die wichtigen Personen auf einer Linie waren – Langbein, auch Neugebauer, was mich eigentlich gewundert hat. Eigentlich hätte man damals schon die Dinge mehr vertreten müssen – dass wir ganz was anderes machen müssten vom Inhalt, dass man nicht sagen könne, Österreich ist das erste Opfer. Ja, man hat das nicht in Frage gestellt damals. Die meisten waren ja Kommunisten und vertraten hundertprozentig die These, Österreich hätte Widerstand geleistet, es hätte viele Widerstandskämpfer gegeben und wir sind das erste Opfer gewesen. Die waren wirklich überzeugt davon. Das hat sicher eine Rolle gespielt. Soweit ich weiß, vertreten sie heute noch die Linie, dass Österreich ein Opfer war. Gut, das eine stimmt jetzt schon – der Widerstand kam eigentlich von den Kommunisten. Das war aber nicht nur in Österreich so, auch in Frankreich kam der Hauptwiderstand von den Kommunisten, soweit ich weiß.

Hat es gut funktioniert, die Inhalte in Ihr Konzept einzubauen?

Das schon, ja. Das hat wieder Fuhrherr sehr geschickt gemacht. Die Größen der Elemente waren ja durch die Planung gegeben, und dann hat der Fuhrherr für diese Elemente dementsprechend die Themen angepasst. Wir haben aber schon auch gemeinsam [deren Reihenfolge] überlegt. Ich glaube, was diese Sachen betrifft, wo kein vorgegebener Inhalt war,

haben Fuhrherr und ich [das] dann allein gemacht. Das hat die Historiker entweder nicht interessiert, oder haben wir gefunden, das sei eigentlich für sie nicht sehr relevant – das war Gestaltung. Das haben wir als Gestaltung, nicht als Inhalt gesehen.

Haben Sie viel mit Herrn Fuhrherr über die Symbolik diskutiert? Oder hat er für sich entschieden, wie er die Grafik aufbaut?

Also, ich kann mich erinnern, er hat immer gesagt: „Ich weiß, wenn du die Stirn runzelst, dann gefällt dir was nicht.“ Bei den Einstelltafeln etwa habe ich gefunden, es ist zu sehr einfach nur heruntergeschrieben. Ich wollte auch da eher doch ein bisschen mehr Gestaltung. Ich habe dann meist gesagt: „Ich überleg mir etwas.“ Und dann ist es gegangen. Wir haben schon Diskussionen gehabt, aber keine Spannungen.

Durften Sie den unteren Stock des Blocks 17 so verändern, wie Sie wollten, oder gab es bauliche Vorgaben?

Da gibt's diese Geschichte mit dem polnischen Kulturminister: Ich musste mit Hacker nach Warschau fahren, um das Projekt zu präsentieren. Ich habe die Pläne gezeichnet und auch ein Modell gemacht, und es gab ein Essen. Dort fragte der Kulturminister: „Wie kann ich Ihnen helfen, brauchen Sie irgendeine Hilfe?“ Da habe ich gesagt: „Ja, ich hätte schon eine Bitte, wir haben ja eine Deadline von unserem Herrn Bundeskanzler, die Ausstellung muss im März 1978 fertig

sein. Die Zeit ist sehr knapp – also, der Auftrag kam eigentlich sehr spät, und erfahrungsgemäß dauert eine Baubewilligung ziemlich lang –, kann man das beschleunigen?“ Darauf antwortete er: „Sie haben die Baubewilligung, fangen Sie an“ (lacht). Toll, damals war das möglich. [...] Das muss Anfang 1977 gewesen sein. Ja, die Zeit war sehr knapp. Wir haben ja praktisch alles in Österreich gemacht. Wir hatten damals ja keine Materialien in Polen. Wir sind jede Woche mit den Handwerkern hingefahren, es waren Österreicher, die dort gearbeitet haben. Mit der Firma, die die ganzen Maler-/Anstreicherarbeiten gemacht hat, bin ich mit dem Auto jede Woche zur Baubesprechung gefahren. [...] Normalerweise hätte ich Pläne bei der Baupolizei einreichen müssen, so wie bei uns, nicht? Und die hätten auch statisch geprüft. Statische Berechnungen hatten wir zwar schon, aber wir haben sie nicht vorlegen müssen. Segal, er hat die Statik gemacht, der konnte auch polnisch. Er hat sich ein bisschen leichter getan. Zufällig hat es sich ergeben, dass auch der Zuständige der [österreichischen] Baufirma, die die reinen Baumeisterarbeiten gemacht hat, polnisch konnte. Der stammte irgendwie von Polen ab, und daher war das viel leichter vor Ort. Also, wir haben Leute gehabt, die mit den Polen auch reden konnten.

Wie war denn die Kooperation mit dem Museum?

Damals eigentlich recht gut. Mit dem Direktor Kazimierz Smoleń ist es recht gut gegangen.

Hatten Sie einen Übersetzer dabei?

Das hat der Segal gemacht, wenn's um statische, technische Sachen ging. Er sprach polnisch. Sonst haben wir eigentlich keinen gebraucht. Mit Smoleń konnten wir deutsch reden.

War der Zeitdruck belastend für Sie?

Nein, eigentlich nicht.

Mussten Sie andere Projekte zurückstellen oder an Kollegen abtreten?

Nein – ich hatte Mitarbeiter im Büro, die sehr verlässlich waren, das ist alles ganz gut gegangen. Die anderen Projekte sind parallel weitergelaufen, zur gleichen Zeit war auch noch das Modezentrum St. Marx [zu planen], das war eigentlich einer meiner größten Aufträge. Ich bin im Wesentlichen immer zu den Sitzungen gegangen, zu den Baubesprechungen, und in Polen das Gleiche, also, einmal in der Woche war Baubesprechung in Polen, da sind wir immer hingefahren.

Hatten Sie auf der Fahrt, bis auf die langen Wartezeiten, Schwierigkeiten?

Nein. Es gab noch die Grenze [...] und an der tschechisch-polnischen Grenze mussten wir am längsten warten. Das Anstellen für eine Strecke war ein Wahnsinn. Ein paar Mal übernachteten wir in Krakau, weil es sich an einem Tag nicht

ausging. Ein paar Mal mussten wir schon um 3 Uhr in der Früh wegfahren und waren dann zeitig genug dort, damit wir am Abend wieder zurück konnten. Das war anstrengend. [...] Ein Problem war darauf aufzupassen, dass ich genug Benzin mit habe, weil die Tankstellen nicht immer verkauften. Einmal sind wir mit dem Segal in Polen bei einer Tankstelle gestanden. „Ich verkaufe nichts mehr“, stand dort auf Polnisch. Ich wurde dann stur und habe gesagt – ich bin bei der Ausfahrt gestanden –, „Dann bleib ich da stehen, bis du mir Benzin gibst, sonst fahr ich nicht weiter.“ Darauf meinte Segal: „Um Gottes Willen, mach das nicht, die verhaften uns sofort.“ Also, wir kamen grad über die Grenze mit dem Benzin. Das waren die Schwierigkeiten. Aber sonst waren die Straßen frei. [...] Wir sind natürlich aufgefallen. Wir waren einmal schon in Polen, das war gegen Abend, und wir waren nicht ganz sicher, ob der Weg richtig ist. Segal wollte auf Polnisch eine Frau am Straßenrand fragen – sie ist aber sofort wegelaufen. Sie hatte Angst, dass ihr was passiert. Also, man konnte niemanden um Rat fragen, das war nicht möglich.

Waren damals schon viele Besuchergruppen in Auschwitz?

Damals, nein – während der ganzen Bauzeit haben wir niemanden gesehen.

Haben Sie sich auch über die Folgekosten und die Erhaltung der Ausstellung Gedanken gemacht?

Ja, natürlich haben wir uns den Kopf zerbrochen und oft darüber gesprochen. Auch mit dem Hacker. Es hieß aber, die Erhaltung würden die Polen übernehmen. Das war damals die Vereinbarung. Wobei ich ein bisschen skeptisch war. Lampen – Ersatzlampen zum Beispiel – oder dergleichen gab es ja in Polen damals nicht. Hacker hat gesagt, dass man das nicht beeinflussen könne, denn wenn sie schon die Kosten übernehmen, ist es ihnen überlassen, nicht? Einmal, es muss ein oder zwei Jahre später gewesen sein, wollten Hacker, Fuhrherr und ich zu dritt hinfahren und nachsehen, wie es wirklich erhalten ist. Wegen einer Erkrankung Hackers kam das dann nicht zustande.

Hatten Sie Schwierigkeiten mit dem vorgegebenen finanziellen Rahmen?

Es war schwierig, ja. Wir mussten schon kämpfen – es hat auch kleine Spannungen gegeben. Also, es war eher Sussmanns Idee, dass man die Ausstellung vorab im Museum [Museum für angewandte Kunst in Wien – MAK] zeigt. Und das musste natürlich auch aus dem Budget bezahlt werden. Das war Geld, das ich auch für den Bau verwenden hätte können. Wobei ich glaube, die Präsentation hat schon Sinn gehabt, der [Bundeskanzler] Kreisky, der [Bundespräsident] Kirchschräger, die [Wissenschaftsministerin] Firnberg – alle waren dort.

Wie haben denn die Politiker, die dort waren, auf die Ausstellung reagiert?

Vom österreichischen Politiker [Justizminister] Broda wurde mir gesagt, wie beeindruckt er ist. Sehr beeindruckt war auch der ehemalige Minister Bock [...]. Beim Kreisky hatte ich den Eindruck – ich kann mich täuschen, aber ich bilde mir ein –, als er dort stand, hatte er Tränen in den Augen. Also ein Patriot. Und Firnberg war berührt, die Ausstellung hat sie sehr interessiert, sie hat auch Fragen gestellt, „Was haben Sie sich dabei gedacht?“, und so. [...] Kirchschräger hat einfach eröffnet und ist dann gegangen. Mit ihm habe ich fast einen Fauxpas gemacht.

Ich habe 1968 in Brünn diesen Pavillon gemacht, das war gerade, als die Russen einmarschiert sind, da wurde die Ausstellung zunächst zwei, drei Wochen verschoben, dann hat sie aber doch stattgefunden. Da waren noch überall die russischen Panzer in Brünn. Und Kirchschräger war damals bei der Österreichischen Botschaft. Er kam zur Messeeröffnung, und man bot ihm verschiedene Weinsorten an, die dort ausgestellt waren. Er hat jede Weinsorte sofort erkannt. Bei der Präsentation der Ausstellung im MAK sprach ich ihn darauf an, aber er meinte, das wüsste er nicht (lacht). Ja, das war ihm unangenehm. [...] Ich dachte mir, ich mach ihm eine Freude, „Wir kennen uns von Brünn, da haben Sie alle Weinsorten erkannt“, das war ihm nicht sehr recht.

In Polen bei der Eröffnung gab es eine sehr berührende Geschichte. Der polnische Justizminister [Jerzy Bafia] sprach dort nur von Opfern des Faschismus. Was anderes gab es nicht, alle waren faschistische Opfer. Anschließend war ein

Abendessen in Krakau, und da stand die Abgeordnete im Parlament, Rosa Jochmann, die auch dabei war, auf und hielt spontan eine tolle Rede. Die Einseitigkeit war ihr zu blöd geworden, und sie zeigte auf, um was es wirklich geht. Das war eine tolle Rede, einfach spontan, das war eines der Highlights bei dem Essen.

Wie ist das für Sie, wenn Sie hören, dass die Ausstellung von 1978 jetzt abgebaut wird?

Es hat mich schon sehr unglücklich gemacht, weil ich damals wirklich geglaubt habe, sie ist was Dauerhaftes. Claire Fritsch [vom Nationalfonds] hat mich einmal bei einer Sitzung gefragt, warum ich diese Betonpfeiler in der Ausstellung so massiv gebaut hätte. Erstens sollten sie authentisch sein, und dann hatte ich angenommen, es wird eine Dauersache sein, es sollen keine Theaterattrappen sein. Aber gut, es ist oft so. Nach 35 Jahren gehört etwas Neues gemacht. [...] Nein, ich muss sagen, ich bin schon sehr beruhigt, oder zumindest freut es mich sehr, dass ein bisschen was übrig bleibt – die für mich wichtigeren Sachen, die die Symbolik darstellen, so wie die Säulen, die [Sussmann-]Fenster. Das ist schon sehr viel. Ich bin schon sehr neugierig dann, wie die neue Ausstellung ausschauen wird.

Haben Sie vor Auschwitz schon einmal eine Museumsarchitektur gemacht?

Nein, Museum nicht, nur das 4. Tor [am Zentralfriedhof] und die Messen. [...] Es gibt nicht so viele [Unterschiede], man stellt ja auch aus. Die Symbolik ist viel wichtiger, weil bei einer Messe, da will man den Inhalt zeigen. Aber die Art, auch der ganze Aufbau sind im Prinzip wie bei einer Messe gelaufen.

Haben sich aus diesem Projekt weitere Museumprojekte ergeben?

Eigentlich nicht. Es hat sich nicht mehr ergeben in der Richtung. [...] Mit Mauthausen hatte ich nichts zu tun. [...]

Waren Sie später noch einmal in der Ausstellung?

Ja, ich war danach auch wieder, mit einer Gruppe von guten Freunden. [...] Ich habe erklärt, was meine Gedanken waren. Aber das war das letzte Mal. Meine Schwiegertochter in England, die möchte die Ausstellung so gerne sehen. „Na dann beeil Dich“, habe ich ihr gesagt, „so lange sie noch steht.“

Würden Sie aus heutiger Sicht etwas anders machen?

Also, das Allererste – was damals nicht möglich war –, bessere Beleuchtung. Es gibt so viele bessere Möglichkeiten mit kleinen Einbauspots. Damals wurden doch nur diese großen Lampen verwendet, was anderes gab es nicht. Das wäre das Allererste, was ich machen würde. Und ja, nach wie vor würde ich lieber nur drei Säulen statt vier haben, aber auch jetzt würde man das wahrscheinlich nicht machen, auch wenn man das Geld hätte. Es wäre halt aufwendiger gewesen. Aber am ehesten würde ich sagen, die Beleuchtung, und vielleicht auch, ich weiß nicht, ob ich nicht den Boden anders machen [würde], diese Fliesen [...]. Das kann man auch schöner machen, nicht?

Und der Raum mit den Säulen und der schwarzen Wand?

Die Säulen – erstens waren sie statisch –, mehr auflösen konnten wir sie nicht. Aber ich dachte mir, wenn sie schon da sind, dann nütze ich sie, einerseits für die Vitrinen drinnen, und auch, wie gesagt, symbolisch deuten sie die Schornsteine an. Dahinter kam dann die schwarze Wand. Nur, ich hätte einen freieren Blick zur schwarzen Wand lieber gehabt. So musste man halt an der Säule vorbeigehen, bevor man die Wand richtig sieht. [...] Was ich heute noch anders machen würde – nur, ich bin davon ausgegangen, das war vielleicht ein Fehler –, ich habe angenommen, das wird es gar nicht geben, aber ich hätte gern in den mittleren Teil, also, wo man die Stufen runtergeht, links und rechts, wenn es möglich

gewesen wäre, Tafeln mit all den Namen der Österreicher, die dort umgekommen sind, angebracht. Wäre gut gewesen, nicht? Ich weiß nicht, ob das heute möglich wäre. [...]

Das heißt, Sie waren im Großen und Ganzen zufrieden?

Ja, das schon. Es klingt komisch, wenn ich sage, das war eine befriedigende oder erfreuliche Arbeit, nicht? Aber eine zufriedenstellende – ja. Und für mich war es natürlich, auch wenn es etwas Kleineres war, viel wertvoller als ein Hotel.



Robert Kanfer bei der Vorpräsentation im MAK. Von links: unbekannt, Bundesministerin Hertha Firnberg, Heinrich Sussmann, Architekt Robert Kanfer, Kurt Hacker. © MAK/Ingrid Schindler