

Erinnerungsarbeit der ›zweiten und dritten‹ Generation und ›Spurensuche‹ in der zeitgenössischen Kunst*

1. Die Problemstellung: Gedenkstätten als Zeugen der Verdrängung

* Vortrag gehalten auf dem Internationalen Gedenkstättenseminar »Kunst im Rahmen der Gedenkstättenarbeit«. Internationale Jugendbegegnungsstätte Auschwitz, Oświęcim, Polen, 16. - 21.11.1987.

Die Gründung, der Aufbau und die Gestaltung von Gedenkstätten, von Orten der Erinnerung an Verbrechen und an die Opfer der Verbrechen von 1933 bis 1945, entspringt keinem verbreiteten Bedürfnis der Bürger und Bürgerinnen der Bundesrepublik Deutschland. Die Gedenkstätte Dachau etwa ist erst nach sehr langen Kämpfen gegen lokale Interessen durchgesetzt worden, im Emsland – um ein weiteres Beispiel zu nennen – ist das wenige, was erfolgen konnte, trotz passiven Widerstandes vor Ort, erst in den letzten Jahren möglich gewesen. Die Vorgeschichte der bundesdeutschen Gedenkstätten – und auf die Bundesrepublik Deutschland will ich mich konzentrieren – ist eine Geschichte der Verleugnung und Verdrängung, die noch geschrieben werden muß. Daß an manchen Orten schließlich Gedenkstätten eingerichtet wurden, ist auf die beharrlichen Forderungen der Opfer und nicht auf die Reue der Täter zurückzuführen.

Doch die Überlebenden aus Widerstand und KZ sind heute in einem Alter, in dem sie es schon lange verdient hätten, die Stafette weiterzugeben. Sie sollten sich in ihren Lehnstuhl zurücklehnen und sagen können, daß sie und ihre Erfahrungen nicht vergessen sind; daß es Menschen gibt, die das, was sie ihnen an Erfahrung vermachten, weitergeben werden. Jenseits einer Diskussion von Kollektivschuld sollte doch ein ganzes Volk nachdenklich, lernbereit geworden sein; wachsam. Dann würden wir uns die Utopie erlauben können, eines Tages brauchten wir keine Gedenkstätten mehr, da dann die Erinnerung zur Ursache von allgemeiner Wachsamkeit würde.

Doch nur die Opfer haben ihre Erfahrungen weitergeben können. Viele – Homosexuelle, »Zigeuner«, »Asoziale« – hat man überhaupt nicht als Opfer gelten lassen: schon damit man ihre Erfahrungen nicht hören mußte. Latent wurde unterstellt, ihre Inhaftierung sei zu Recht erfolgt. Die Täter und die unendlich vielen Gleichgültigen, Karrieristen, Ängstlichen: sie haben geschwiegen, vergessen, vertuscht. 1933 bis 1945 ist in vielen Lebensläufen eine Grauzone, außer einem schrecklichen Krieg fand in dieser Zeit nichts statt; und da die Deutschen den Krieg verloren haben, ersetzte Selbstmitleid den Willen, die Vergangenheit in die Gegenwart hineinwachsen zu lassen. In seinem Buch »Schuldig geboren« beschreibt Peter Sichrovsky diesen Sachverhalt so:

»Ich bin mit ihnen aufgewachsen, mit Kindern der Nazis. Sie gingen in den gleichen Kindergarten, saßen vielleicht neben mir in der Schule, wir spielten miteinander, und mit ihren Töchtern ging ich in die Discotheken. 1947 in Wien geboren als Sohn von zurückgekehrten jüdischen Emigranten, war ich umgeben von Gleichaltrigen, deren Eltern ein paar Jahre zuvor versuchten, meine umzubringen. Versuche ich es mathematisch zu fassen, so kann ich davon ausgehen, daß aufgrund der geringen Anzahl von Juden in Wien nach dem Krieg und der großen Anzahl an Nazis in Wien vor und während des Krieges ich in meiner Kindheit und Jugend zum Großteil von jungen Leuten umgeben war, deren Eltern überzeugte Nazis waren.

Aber wenn ich heute zurückdenke, war dies nie ein Thema. Über die Vergan-

genheit der Eltern wurde geschwiegen. Nicht bewußt von den Kindern, sondern sie schienen nicht weitergeben zu können, was sie nie erfahren hatten.« Doch das Problem, vor dem wir stehen, ist nicht nur die fehlende Erfahrung und die fehlende Erinnerung. Das Verhältnis der Deutschen zu ihrer Nazi-Vergangenheit ist komplexer. Die Grauzone, jene Zeit, über die Peter Sichrovsky mit seinen Spielgefährten nicht sprechen konnte, ist mit einem Tabu versehen worden. Als Deutscher hat man, kommt die Sprache auf diesen Zeitabschnitt der nationalen Geschichte – ich kann es nicht anders ausdrücken – »peinlich berührt« zu sein. Während die Alten, die Gleichgültigen, die Karrieristen, die Ängstlichen noch wissen, worüber sie schweigen, wissen es deren Kinder und Enkelkinder nicht. Zwischen den im Rhythmus von Gebetsmühlen beschworenen millionenfachen Morden und der eigenen Geschichte, die aus der Geschichte der Eltern und Großeltern hervorgeht, besteht kein Zusammenhang. Und die offizielle Politik in der BRD und neuerdings in Österreich verleugnet vehement diesen Zusammenhang. Wenn Männer zu Präsidenten gemacht werden, die Mitglieder der NSDAP waren, einfache, kleine, harmlose Mitglieder, *nur* Mitglieder, wie man sagt, dann wird das individuelle Verhalten nicht nur verziehen, es wird als vorbildlich in der neuen Demokratie bezeichnet. Das Problem der Auseinandersetzung um den österreichischen Präsidenten Waldheim besteht doch nicht darin, ob ihm wirklich ein Verbrechen nachgewiesen werden kann, das Problem ist, daß eine im demokratischen Staat so herausgehobene Person nicht sagt: »Das, was mir vorgeworfen wird, habe ich nicht getan. Aber es geschah in meiner Nähe; ich war einer der vielen Ängstlichen, Gleichgültigen. Ich sehe ein, daß ich nicht Präsident sein sollte.« Das gleiche würde ich für viele der mehr oder weniger umstrittenen bundesdeutschen Karrieren sagen.

Da das aber alles so nicht ist, kann jetzt etwas ganz anderes passieren. »Es müsse« – so schrieb Peter Schneider am 27. März 1987 in der »Zeit« – »ein Ende haben mit dem gekrümmten Gang«. Und Peter Schneider ist nicht der einzige, der so redet. Von der »Gnade der späten Geburt« bis zum »Historiker-Streit« wird die Entschlossenheit signalisiert, einen Schlußstrich unter die Vergangenheit zu ziehen, so als ob die verordnete Buße nun erfüllt sei. Für uns ist wichtig, daß nicht nur die veröffentlichte Meinung die Rückkehr zur Normalität fordert, auch junge Menschen erklären, sie hätten es satt, Schuld verordnet zu bekommen. In Peter Sichrovsky's Sammlung wird dies sehr engagiert von der 19jährigen Stefanie erklärt.

Im Kursbuch 89 hat Lothar Baier unter dem Titel »Blüh im Glanze deiner Schuld« jedoch beschrieben, daß diese Buße, die nunmehr ein Ende haben solle, nie stattgefunden hat. Aus der »Unfähigkeit zu trauern« wird eine »Unwilligkeit zu trauern«. Auschwitz durfte nicht Geschichte werden, es sollte in der Vergangenheit verschlossen sein und sich jeden Tag ein Stück weiter entfernen. Bald wird Auschwitz »so weit weg [sein] wie die Eiszeit« (Artikelüberschrift FR 21.3.1987).

2. Dachau: Die Unwilligkeit zu trauern

Zuerst einige sehr trockene Daten: Am 22. März 1933 wird mit dem Bau des Konzentrationslagers Dachau begonnen. Jeder Dachauer, jeder Münchner konnte in der Zeitung lesen, was vorbereitet wurde, was geschah. Jeder Dachauer konnte sehen, wie das Lager gebaut wurde. Erst provisorische Zäune, Baracken; dann die

Ausbauphase: Wassergraben, Stacheldraht und Wachtürme. Immer wieder erschienen Berichte über das Konzentrationslager Dachau in der Zeitung. Wie die Bewohner der Stadt, wie die Münchner, die gerne am Sonntag nach Dachau fuhren, von dem Lager an dem beliebten Ausflugsort Kenntnis nahmen, darüber ist wenig zu erfahren. Eine alte Münchnerin sagte mir in einem langen Gespräch: »Wir wußten, daß da 'was Unrechtes geschah. Aber wir wollten uns nicht damit beschäftigen.« Ich glaube, diese Haltung hat über 1945 hinaus gedauert, sie dauert an.

Am 29. April 1945 wurde das Lager befreit. Nachdem die Häftlinge das Lager verlassen hatten, wurden hier SS-Angehörige für 3 Jahre, bis zum Ende der Kriegsverbrecherprozesse, inhaftiert. Seit dem Jahr 1948 brachte man Flüchtlinge und Heimatlose in den Baracken unter; einige lebten dort 18 Jahre, bevor sie in eine normale Wohnung umziehen konnten. 1955, als zum 10. Jahrestag der Befreiung ein Treffen der ehemaligen Häftlinge in Dachau stattfand, wurde zum ersten Mal die Forderung nach einer würdigen Gedenkstätte erhoben. 1960 richtete man im Krematorium ein provisorisches Museum ein. 1961 folgte der Bau einer katholischen Kirche und eines Konvents der Karmeliter. 1964 wurde die letzte Baracke geräumt. Am 9. Mai 1965 fand die feierliche Eröffnung der heutigen Gedenkstätte statt.

In der Dokumentation des Museums endet die Geschichte des KZ Dachau mit der Befreiung 1945. Als ich 1961 das ehemalige Lager besuchte, mußte ich wie ein Archäologe durch hohes Gestrüpp streifen, um Zäune und Gräben zu finden. Die Baracken waren schadhaft, oft verfielen sie, je nachdem wie lange sie schon leer standen. Das Bild, das ich erinnere, ist das einer überwachsenen Stätte – im wahrsten Sinne des Wortes: es war Gras über das alles gewachsen. 1961 war das Dachauer KZ das Symbol seines Vergessens geworden. In 20 Jahren war verfallen, was 12 Jahre gewährt hatte.

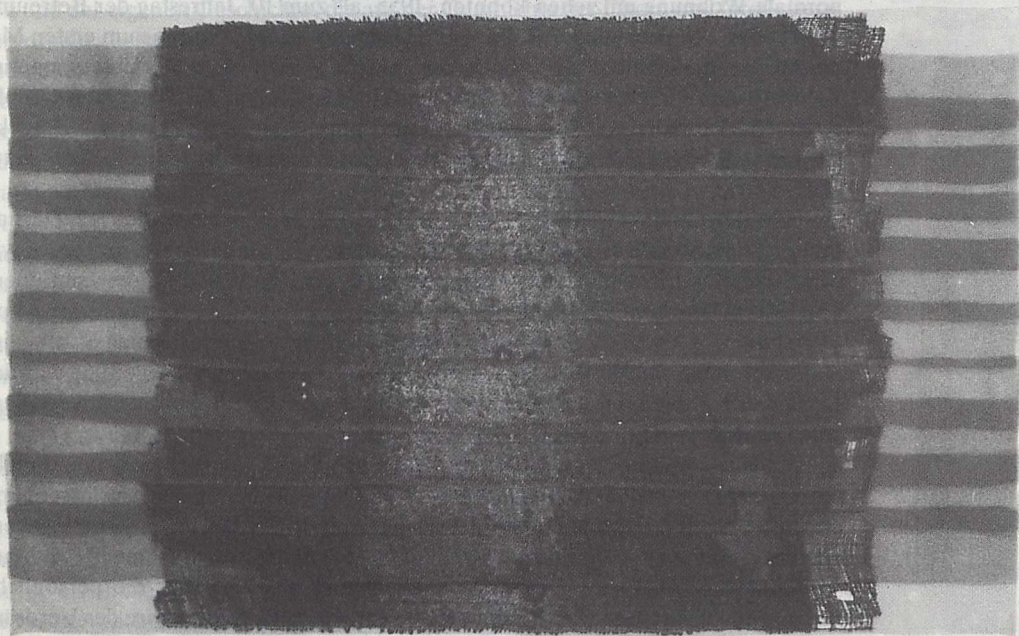
Als jedoch die Gedenkstätte beschlossene Sache war, sollte niemand mehr sehen, daß man es 20 Jahre vorgezogen hatte, Gras darüber wachsen zu lassen; und so wurde das KZ Dachau ein zweites Mal gebaut. Jeder Dachauer konnte sehen, wie wiederum Zäune und Stacheldraht, Türme und Gräben entstanden. 20 Jahre Geschichte wurden durch diese Baumaßnahmen beseitigt. Für die persönliche Erfahrung meiner Generation sind die 20 Jahre nach 1945, die Jahre des Verdrängens und Vertuschens, genauso wichtig wie die 12 Jahre davor.

3. Erste Konsequenzen

Deshalb gilt es, die Spuren zu erhalten, die die flüchtige Zeit hinterlassen hat. Vergangenheit als eine sich immer verändernde für die Zukunft zu bewahren, das scheint mir die Aufgabe. Dabei ist das Bewahren der Spuren kein naturwüchsiger Vorgang. Zerfall, also das Aufscheinen der rinnenden Zeit, und Konservierung, also das Stillstellen der Zeit, müssen in ein bedachtes Verhältnis gebracht werden. Wer lange Phasen des Vertuschens thematisieren will, hat auch den Gegenstand der Verleugnung herauszupräparieren.

In der bildenden Kunst gibt es einige Künstler und Künstlerinnen, die Kunsthistoriker auf den gemeinsamen Nenner der »Spurensuche« gebracht haben. Manche dieser Künstler legen fiktive Spuren, und der Reiz ihrer Arbeiten besteht darin, diesen fiktiven Spuren zu folgen. Doch es gibt auch einige, die reale Spuren suchen und bearbeiten. Als ein in unserem Zusammenhang wichtiges Vorbild nenne ich

Dorothee von Windheims »Baumarbeiten« von 1985/86. Am Rhein hatte die Künstlerin Bäume gesehen, die mit Jute umwickelt waren. Sie hat – nachdem sie immer wieder nach diesen Bäumen geschaut hatte – schließlich die verwitterte Jute abgenommen und in einem langwierigen und Geduld erheischenden Arbeitsprozeß die Jute so konserviert, als ob es ein kostbarer Teppich wäre. Schaut man sich diese Baumarbeiten im Original an, sieht man die Arbeitsschritte, die Sorgfalt, die Geduld, mit der das Sackleinen konserviert wurde, dann wird die Bewahrung des Vergänglichen zum Thema. Wir werden durch das Vorbild der arbeitenden Künstlerin dazu angehalten, haushälterisch mit dem umzugehen, was uns bleibt, haushälterisch umzugehen mit den Spuren von Natur und Geschichte.



Dorothee von Windheim, Baumarbeit III, 1985/86. Sackleinen zwischen Seiden- und Polyester gaze

Dem Dachauer Gelände von 1961 hätte ich ein wenig von der haushälterischen Sorgfalt gewünscht, die ich an Dorothee von Windheims Baumarbeiten beobachtete. Nicht nur pathetische Feiertagsreden, sondern alltäglicher, sorgfältiger Umgang; dann lernten wir aus kleinsten Partikeln, aus Kratzern und Beulen das Vergangene wieder entstehen zu lassen, in unserem Kopf und Herz, damit wir es nicht mehr verlieren.

Weil der Hamburger Senat für die Gedenkstätte in Neuengamme so wenig Geld wie möglich ausgibt, ist dort keine Totalbereinigung wie in Dachau erfolgt. Auf einem 1982 von einem Workcamp angelegten Pfad, der die Besucher um das gesamte Areal führt – ein Weg, für den man mehr als eine Stunde braucht – sieht man die Zeugen des Vergessens: Der ehemalige Lagerzaun, der einmal für viele Menschen die Trennlinie zwischen Freiheit und Gefangenschaft, zwischen Leben und Tod war, wird teilweise noch von der Jugendhaftanstalt benutzt, er ist ergänzt, verändert; Bauern haben sich Pfosten geholt. So wanderte der Zaun in die umlie-



Neuengamme, Ehemaliger Lagerzaun (1986)

gende Landschaft. Ein Baum, der sich in eine Reihe mit den Pfosten gestellt hat, thematisiert die Zeit: er konnte erst wachsen, nachdem der Zaun kein Lagerzaun mehr war. Schrifttafeln geben Informationen, fundieren die meditative Spurensuche mit Fakten, verhindern so eine Enthistorisierung.

Falls das »Klinkerwerk« tatsächlich restauriert wird, falls der Senat tatsächlich Mittel bereitstellen sollte, um hier eine ausführliche Ausstellung zu ermöglichen – die Schilder am »Klinkerwerk«, die die Zeit des Vergessens zum Thema machen können, der Hinweis auf eine ewige Baustelle und auf »preiswerte Gartenlauben« in der Schrift und im Design der 50er Jahre sollten erhalten bleiben. Das ehemalige KZ – so können wir es der Spur entnehmen – wurde nach dem Krieg nicht zu einem Ort der Erinnerung, des Gedenkens; man hat die Gebäude vermietet wie andere auch, man hat keinen Unterschied machen wollen zwischen dem Ziegelwerk im KZ Neuengamme und einem anderen Gebäude, das zur Vermietung bereitstand. Das Selbstmitleid nach dem verlorenen Krieg stand also im Vordergrund, das Einstehen für das, was bis 1945 an dieser Stelle geschah, wurde erst einmal storniert.

Daß Besucher vor so einer Spur der Geschichte solche oder ähnliche oder andere Gedanken entwickeln, halte ich für produktiver als verordnete Erschütterung. Die Baumarbeiten Dorothee von Windheims zeigen viel weniger, verlangen viel mehr vom Betrachter, von der Betrachterin. Ob die Besucher die innere Ruhe aufbringen, das, was sie sehen, an sich herankommen zu lassen, muß die tägliche Arbeit in den Gedenkstätten zeigen.

Auch Rekonstruktionen – wie die der Tongrube in Neuengamme – gehören in diesen Zusammenhang. Junge Menschen haben in einem Workcamp nicht nur etwas wiederhergestellt, sie haben auch in körperlichem Sinne Erinnerungsarbeit geleistet; auch diese Erinnerung verwittert, verwächst – bis in einigen Jahren eine andere Gruppe das Erarbeitete wieder verdeutlichen wird. 1953 wurde in Neuengamme ein bescheidenes Denkmal errichtet. Ähnlich wie in Dachau ist auch das Gebäude des ehemaligen KZ ein Ort der Verleugnung des Geschehens. Hier unterscheiden sich bayerische Staatsregierung und Hamburger Senat nicht. 1965 – als 20 Jahre Befreiung, Auschwitzprozesse und Verjährungsdebatte das kunstvoll Versteckte wieder zum Vorschein brachten – baute das Hochbauamt der Hansestadt Hamburg eine 27 m hohe Stele in Neuengamme. Die ehemaligen Häftlinge stifteten die Figur eines Gestürzten. Im Rahmen dieser Baumaßnahmen wurde – was

technisch nicht notwendig war – die kleine Erinnerung von 1953 beseitigt, man vernichtete Spuren der eigenen Verdrängung.

4. Nichts dazugelernt

In Frankfurt kamen 1987 bei Fundamentierungsarbeiten für eine Kundenhalle der Stadtwerke die Grundmauern einiger Häuser der ehemaligen Judengasse zum Vorschein. Schon daß alle Welt darüber ins Staunen und Verwundern geriet, zeigt, wie wenig die Vergangenheit in die Gegenwart ragt, wie stark vergessen wird. Am Börneplatz hatte die Frankfurter Synagoge gestanden, jeder Planer hätte wissen können, daß unter dem Platz die Judengasse liegt.

Als nun die Fundamente zum Vorschein kamen, war kein Regierender bereit, die Baupläne zu ändern. Mit der Sensibilität des Preßlufthammers bestand man darauf – koste es auch ein wertvolles Denkmal – das einmal Geplante durchzuführen. In meinem Themenzusammenhang ist die Auseinandersetzung um den Börneplatz ein weiteres Dokument für die Beseitigung von Erinnerung. Frankfurt gibt auf der einen Seite Geld für ein jüdisches Museum aus. Doch scheint, daß dieses Museum Denkmal genug ist. Im Ganzen der Stadt jedoch, an Orten, an denen viele Menschen täglich vorbeikommen, soll nicht an die Geschichte der Juden in

Abgrabung der Judengasse, Börneplatz Frankfurt a.M. (Juli 1987)



Deutschland erinnert werden. Die versteckt man lieber unter einer Kundenhalle der Stadtwerke. Spurenvernichtung statt Spurensuche.

Die Auseinandersetzung um den Börneplatz ist deswegen so wichtig, weil man an diesem Streit genau die Wertskala unserer Gesellschaft in der BRD ablesen kann. Es geht ja um sehr teures Bauland im Frankfurter Innenstadtbereich. Die City expandiert jetzt in diese, in die östliche Richtung, nachdem die westliche Richtung, das schon im 19. Jahrhundert noble Westend, keine Entwicklungsmöglichkeiten mehr bietet. Im Osten wohnten die ärmeren Menschen, nicht zufällig ist die Judengasse hier. Wenn die freigelegten Fundamente erhalten worden wären, dann wäre auch deutlich geworden, daß die Erinnerung an die Geschichte der Juden in Frankfurt eine höhere Priorität hat als eine Kundenhalle der Stadtwerke. Die Chance, daß man der 12jährigen Vernichtung nicht nur der Jüdinnen und Juden, sondern auch der Spuren ihres Lebens nun, nach 1945, nach 1965, nach 1985, eine Erhaltung und Verlebendigung ihrer Geschichte entgegensetzt, wurde vertan. Mir scheint wichtig, daß sich hier die Vertreter der großen Parteien gleich verhalten haben: sowohl der Oberbürgermeister von der CDU als auch der Kulturdezernent von der SPD waren für Vernichtung und Verstecken der Spuren.

Das künstlerische Konzept der »Spurensicherung« könnte vielen Gedenkstätten bei ihrer gestalterischen Arbeit neue und wichtige Impulse geben. Damit die dritte und vierte Generation nicht den Anschluß verliert, muß Leistung und Versagen der ersten und zweiten Generation Thema der Gedenkstätten werden. Wirklich historische Orte sind sie nur dann, wenn sie von ihrer jeweiligen Gegenwart aus Vergangenheit für die Zukunft thematisieren. Vergangenheit kann nicht auf 1933 - 1945 beschränkt bleiben, der Umgang mit dem damals Geschehenen bis heute: das können wir von der »Spurensicherung« lernen.

5. Bilder des Holocaust und die Heftigkeit unserer Gefühle

Der Historiker ist einmal ein »rückwärts gewandter Prophet« genannt worden; Künstler haben sich in der säkularisierten Gesellschaft als Propheten gefühlt – nicht in jenem Sinn, daß sie ewige Wahrheiten verkündeten, sie lassen sich auf die Zeichen der Zeit stärker ein, als wir es im Alltag tun können, sie setzen sich extremen Gefühlen aus, ertragen ihre Heftigkeit, zeigen sie uns, stellen sie uns vor Augen. Arnulf Rainers »Hiroshima-Zyklus«, der 1982 in vielen Städten gezeigt wurde, läßt erahnen, was ich mit dem prophetischen Künstler meine.

Arnulf Rainer hat – meist anonyme – Fotos des zerstörten Hiroshima, der Verletzten, verbrannten Menschen be- und überzeichnet. In den Kreidestrichen, die wie Schreie ausbrechen, schlägt sich ein Gefühlsausbruch des Nachgeborenen auf das Vergangene nieder.

Das Bedecken des vergangenen Grauens, das in den gegenwärtigen Gefühlen spürbar bleibt, ist wie ein Vulkan unter einer dünnen, zitternden Membrane. Dieses Bedecken ist kein Vertuschen. Wer versucht, sich dem Grauen auszusetzen, wer das Grauen weiterdenkt, wer das vergangene Grauen zur gegenwärtigen Angst werden läßt, der verdeckt, was er nicht länger ertragen kann.

In immer neuen Variationen versucht sich Rainer den Schatten der Vergangenheit anzunähern. Während er die Landschaft überzeichnen konnte, werden die heutigen Linien über dem verbrannten Kind zaghaft – die Striche tasten sich an Armen und Brust entlang, umschließen den Kopf des toten Menschen. Arnulf Rai-



Arnulf Rainer,
Hiroshima, 1982.
Photoübermalung

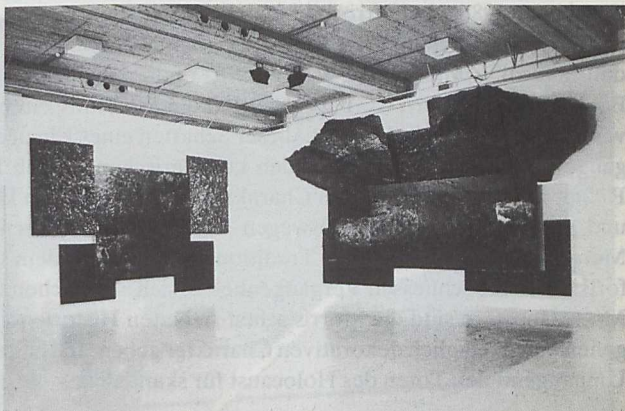
ner sagt zu seiner Arbeit: »Allein, ohne das Wünschen und Drängen eines anderen, hätte ich mich aber nicht an das Thema ›Hiroshima‹ gewagt. Ausreden, Fluchtversuche, Überwindungsanfälle, Depressionen begleiteten diese Arbeit. Ich wußte genau, daß ich eine auch nur provisorische künstlerische Form dafür nicht finden könnte. Jetzt, nach dem Vorliegen der Blätter, sehe ich ihr Uneingelöstes, Verfahrenes, Obergründiges, Verschleiertes. Sie sind bestenfalls Anläufe in ein Nichts, Nebelsprünge. Sie montieren düsternes Ruinenland als banalisierte Endzeitvision, harmonisierten Aschenregen als naive Metapher. Zur großen Katastrophe, zum apokalyptischen Schrecken hat die Kunst immer nur Einfältiges geboten. ... Das Inferno ist dem verweilenden Auge unfaßbar. Es hat den Schrecksekundencharakter, in dem Bildausbreitung gelähmt ist, den Irritationsblitz, für den Malerei keine Zeitfindung hat. Die Nähe des Schrecklichen, die unmittelbare Betroffenheit, sind Kategorien, an die Kunst nicht heran kann, da sie in der Zeitausbreitung wirkt, in der Zeithoffnung lebt, harmonisierte Zuständlichkeit zeigt, selbst ärgste Düsternis nuancierend bildnert.«

Arnulf Rainer hat hier das zentrale Problem angesprochen. Der Holocaust ist kein Thema für die Kunst wie vieles andere – vielleicht ist es, läßt man sich darauf ein, überhaupt kein Thema, für das eine Form gefunden werden könnte. Aber die Verwirrung vor dem, was geschehen ist, kann anschaulich werden. Mit Künstlern können wir lernen, uns einzulassen auf das vergangene Ereignis, damit Reden, wie die von der ›Gnade der späten Geburt‹ oder die vom Ende des ›gekrümmten Ganges‹ nicht mehr möglich sind.

Aber nicht jede künstlerische Arbeit, die sich mit dem »Holocaust« beschäftigt, hat die Qualität, die ich den Rainerschen Zeichnungen zusprechen würde. Das

Bild »Ohne Titel«, 3,72 x 6,70 x 70 m, von Robert Morris, ausgestellt auf der 8. documenta, zeigt im Mittelteil ein übermaltes Foto, ein Feld mit toten Menschen. Wo bei Rainer jedoch Auseinandersetzung mit dem Vergangenen war, verwendet Robert Morris die Toten als Elemente eines dekorativen Wandschmucks. Was von Ferne wie Wolken aus Feuer und Licht erscheint, wandelt sich in der Nähe zu Gesichtern und Körpern von Ermordeten.

Robert Morris, Ohne Titel, 1986/7
Wachspigmente auf Aluminium, Gußrahmen, Fiberglas



Robert Morris, Ohne Titel (Detail)



Robert Morris, Ohne Titel (Detail)



Ein zweites Bild, ebenfalls »Ohne Titel«, das in dem gleichen Raum gezeigt wurde, verfährt ähnlich. Auch hier handelt es sich bei der Mitteltafel um ein übermaltes Foto. Doch nun sind auch die vier weiteren Tafeln gegenständlich gearbeitet: eine Montage aus abgeformten Gliedmaßen, Kriegsgerät, Verwesenden. Was bei Rainer als Annahme eines historischen Ereignisses erscheint, das – da es Gegenwart und Zukunft prägt – seine Aktion aufnimmt, ist bei Morris eine Montage des Schrecklichen, kaum noch zu unterscheiden von Roberto Longos »All You Zombies«, 1986, ein Horrorbild für's Schaufenster.

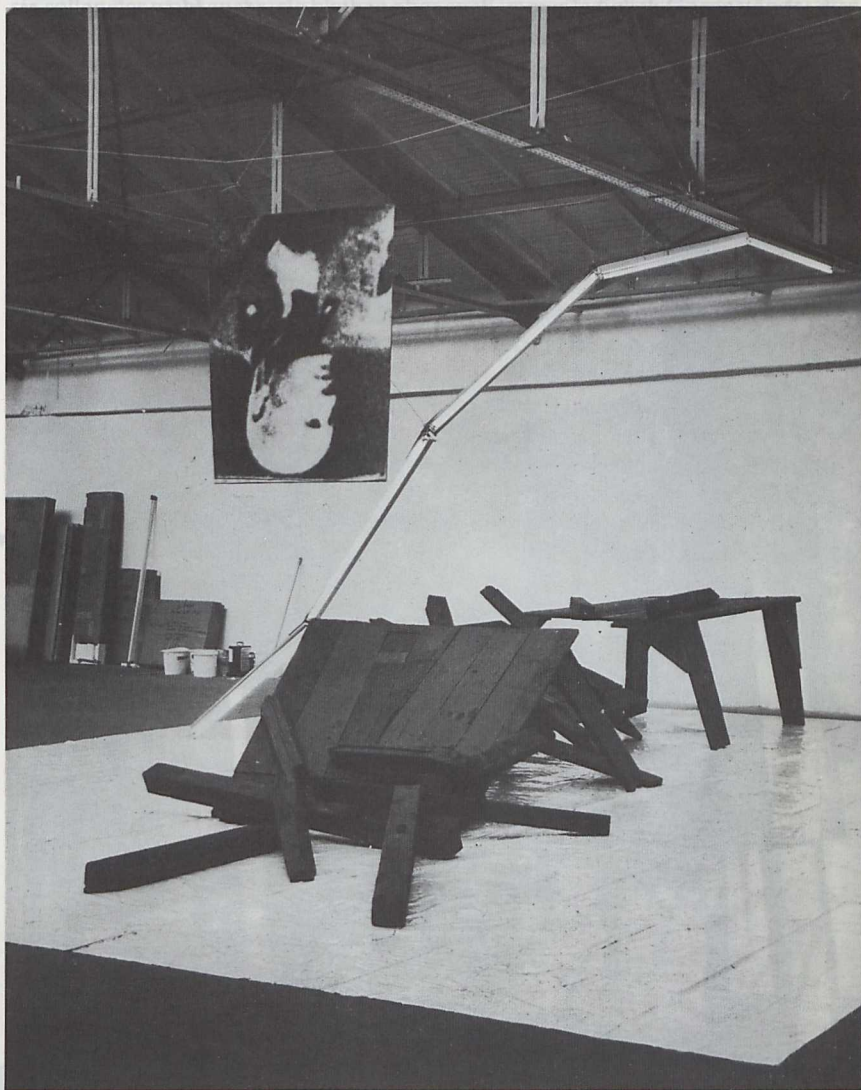
An der Gegenüberstellung der Arbeiten Rainers und Morris' wird deutlich, daß es nicht primär um das Motiv geht, sondern vielmehr um den Umgang damit. Bei beiden Künstlern wird als gegenständliches Motiv ein historisches Dokument verwendet. Dieses Dokument, dieser Schatten eines winzigen Ausschnitts des vergangenen Ereignisses, wird in den künstlerischen Prozeß hineingenommen. Bei Rainer hat dieser Prozeß den Charakter von Aktion, von Handlung, von Agieren und Reagieren; er bleibt deswegen offen, unvollkommen, hilflos, beispielhaft. Morris liefert Ikonen, die die Tradition des Altares in dem säkularisierten Bereich fortsetzen. Sie schliessen Vergangenheit in sich ab, machen sie zu einem beliebigen Motiv. Insofern sind die Morris'schen Arbeiten Historienbilder, die dem Vergangenen einen lediglich dekorativen Charakter geben. Ich halte diesen künstlerischen Umgang mit den Toten des Holocaust für skandalös.

6. Montagen, Environments

Das Schreckliche lediglich als interessantes Motiv – das ist die Gefahr von künstlerischen Arbeiten, die sich mit Themen wie dem unseren beschäftigen. Am 2. September 1982 notiert der Künstler Hetum Gruber in sein Arbeitstagebuch: »Sich hüten, diese Zerstörungssahnung ästhetisch zu verbraten. Dennoch darf/soll/muß Kunst auch totale Vernichtungsängste in die Werke transportieren. Ganz einfach und häßlich gesagt, die Angst vor dem Ende.« Gruber – dessen Arbeit »Gelage« von 1986 (aus Schalhholz, Folie und Leuchtstoffröhren sowie einem Foto) ich als Beispiel nehme – ist sich bewußt, daß Kunst eine andere Wirklichkeit ist, in die er Splitter der Realität transportiert. Am 2. Oktober 1985 steht in seinem Arbeitstagebuch ein Satz Paul Valerys: »Die Realität ist absolut nicht mitteilbar. Sie ist mit nichts vergleichbar, wird durch nichts repräsentiert und ist durch nichts zu erklären«. Total ja dazu! Kunst ist eine andere Wirklichkeit.«

Das »Gelage« zeigt Trümmer: umgestürzte Tische, Möbel sowie eine Neonröhre, die zum Blitz über den Trümmern wird (aber immer eine Neonröhre bleibt) – das ganze wie auf einem Tischtuch auf einer Folie präsentiert, zum Anschauen vor uns hingelegt. Das über Kopf hängende Foto des lebendigen Mussolini ist ein Zitat aus der Geschichte, verweist darauf, daß Mussolini gehängt, aufgehängt wurde. Dieses Faktum wird aber umgesetzt: das über Kopf hängende Foto des lebendigen, stehenden Duce thematisiert das bekannte – hier nicht gezeigte – Foto des gehängten, toten Duce. Die Welt der Trümmer, des Lichtblitzes läßt Wirklichkeit aufscheinen: der faschistische Führer dominiert wie ein – verkehrter – Triumphator, sein verdientes Ende als Lebendiger schon vorstellend, eine zusammenbrechende Welt. Wirklichkeit wird zitiert, ein genauer historischer Punkt wird anvisiert, die künstlerische Arbeit konzentriert sich auf diesen Wirklichkeitssplitter. Die Frage eines Betrachters, einer Betrachterin, wer denn hier dargestellt sei, wird zur Folge

haben, daß Schalholz und Neonröhre gegenständlich, aber auch als Bretter eines imaginierten Sarges und als Blitz interpretiert werden. Doch bald kann die Erfahrung des Kunstwerkes in Erinnerung umkippen, bald in Ahnung: Vergangenheit und Zukunft können in der anderen Wirklichkeit der Kunst eine beängstigende Einheit bilden, hören jedoch nicht auf, Geschichte zu sein: Geschichte des Individuums, eines Individuums, vieler, aller.



Helmut Gruber, Gelage,
1986. Schalholz, Folie,
Leuchtstoffröhren, Foto

Bei Klaus vom Bruchs Videoinstallation ist lediglich der Titel, »Coventry«, als historischer Bezugspunkt zu verstehen. Auf der letzten documenta 8 waren die zwei Monitore unter der Decke eines Raumes angebracht, der 6,40 m breit und 5,60 m tief war. Die roten, teleskopartigen, eisernen Stützen schienen die Monitore weniger zu tragen als unter die Decke zu drücken. Wollte man in diesem grau aus-

geschmierten Raum das Geschehen auf den Monitoren betrachten, mußte man sich in eine unbequeme Haltung bringen, den Kopf verrenken. In dieser Folterstellung sah man einen Vater und einen Sohn, denen es nicht gelang, sich anzuschauen, sich einander zuzuwenden; nebeneinander sah man sie als jeweils Unverständene, trotzig und hilflos und doch voll Sehnsucht, sich einander verständlich zu machen. Dazu schrille Töne, Musik, bei der ich mich immer an Bombenangriffe erinnerte.

Dabei macht Klaus vom Bruch das Medium selbst zum Thema: »Die elektronische Kamera ist vierzehn Jahre älter als Göbbels tot. Vom Reichsminister für



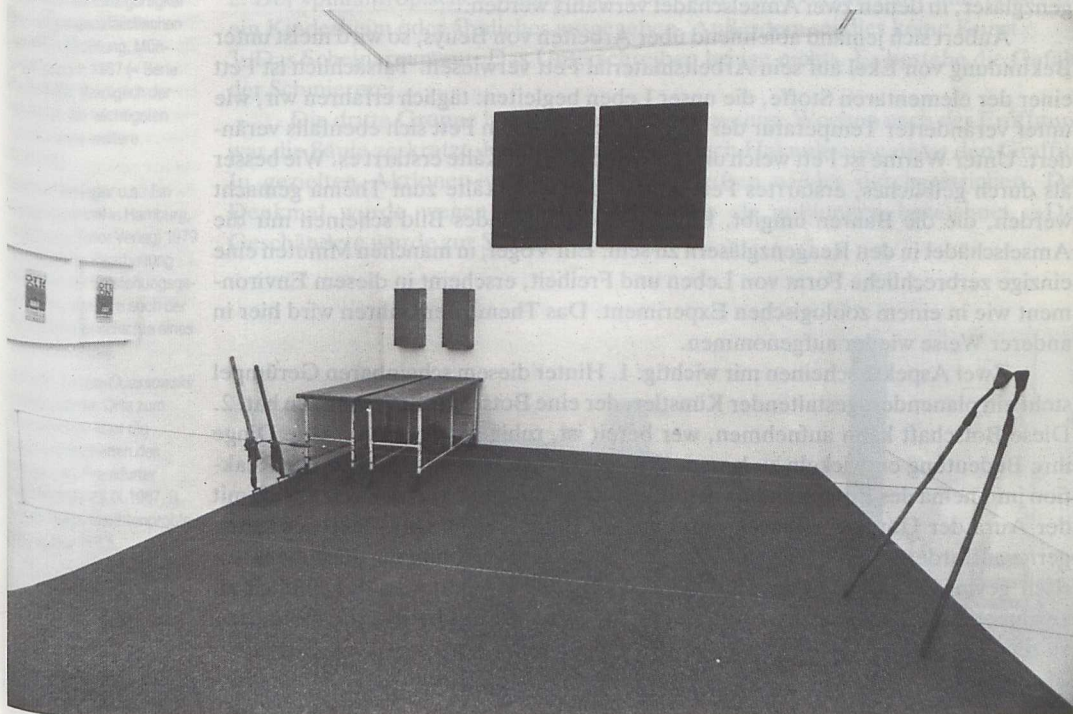
Klaus vom Bruch,
Coventry, 1987
Videoinstallation, Eisen,
Farbe, 2 Monitore

Luftfahrt, Herrmann Göring, wurde sie bei Militär und Propaganda mit dem ›Gewußt wie‹ der aufstrebenden deutschen Elektroindustrie eingesetzt. Dabei handelt es sich um eine von Wladimir Zworykin in den Vereinigten Staaten realisierte Elektronenröhre zur Bilderfassung, ›Ikonoskop‹ genannt.« Wieder bleibt festzuhalten: Obwohl die gesamte Installation mehr ist als die Summe ihrer Teile, ist sie auch immer und sichtbar eine Addition von Teilen. Einzeln und im Zusammenhang können die Gegenstände den Charakter von Metaphern annehmen – und sie sollen das wohl auch – sie bleiben aber auch immer lediglich Gegenstände: diese Ambivalenz, dieses Sein in zwei Welten rettet eine solche Installation von der Banalität, ermöglicht zwiespältige Erfahrung, provoziert Erinnerung an Männer und von Männern: Coventry's Vernichtung war die Tat von Männern.

7. Zeige Deine Wunde

Aus den Jahren 1974/75 stammt ein Environment von Joseph Beuys, das den Titel »Zeige Deine Wunde« trägt. Der Ankauf dieser Arbeit durch das Lenbachhaus in München führte zu einer großen Erregung. Prominente CSU-Vertreter polemisierten gegen die Geldausgabe. Die Fülle der Artikel und Leserbriefe in den Zeitungen ist kaum zu überschauen. Das Environment ist ein komplexes ästhetisches Gebilde, das sich dem Betrachter, der Betrachterin nur langsam erschließt. Es verlangt von ihnen Arbeit. Auch wenn man aus dem Vergleich mit Zeichnungen und Aktionen von Joseph Beuys das Münchner Environment in einzelnen Aspekten erklären

Joseph Beuys, Zeige Deine Wunde, 1974/5



könnte, so gibt es sicher keine eindeutige Aussage dieses Kunstwerkes. Die einzelnen Elemente muß vielmehr der Betrachtende zu einer eigenen Erfahrung vereinen.

Die inhaltlich wichtigsten, auffälligsten Objekte des Environments sind zwei Bahren, Inventarstücke aus der Pathologie. Über Jahrzehnte hinweg dienten sie tagtäglich zum Transport toter Menschen, an denen – aus welchen Gründen auch immer – wissenschaftliches Interesse bestand. Ein Gebrauchsgegenstand wird nun stillgestellt, wird Anlaß unserer meditativen Betrachtung, fordert unsere Ruhe: Tod, unser Tod wird zum Thema – doch nicht als pathetisches »Gedenke des Todes« eines christlichen Bildwerkes, vielmehr erinnern die Bahren aus der Pathologie daran, daß wir als Tote, daß auch noch unsere leblosen Körper von einer nimmermüden Verwaltung bewacht und erforscht werden. Wie man nicht mehr in seiner Familie geboren wird, so stirbt man nicht mehr bei seinen Freunden. Unsere toten Körper sind nicht mehr im Besitz der Menschen, die wir liebten, sie werden in Eisschränken von Krankenhäusern aufbewahrt. Anonymisierung der elementaren Ereignisse des Lebens, so auch des Todes, ist unsere Realität.

Auf den zwei Schautafeln, die hoch an der Stirnwand hängen, steht in schwacher, fast kindlicher Schrift: »Zeige Deine Wunde«. Beuys, der einen gleichsam missionarischen Auftrag fühlte, der Welt den Weg aus der Verwirrung zu zeigen, tritt hier als Therapeut auf. Eine fatale Fehlhaltung ist das Verdrängen. Erst wer auch zu seinen Wunden steht, hat die Möglichkeit, auf Heilung zu hoffen.

Beuys verlangt von dem Betrachtenden, die Dinge, so wie sie ihm vor Augen treten, ernst zu nehmen. Unter den Bahren sind zwei mit Fett gefüllte Blechkästen. Auf der gelblichen, erstarrten Masse liegen zwei Thermometer. Davor stehen zwei mit Gaze abgeschlossene Gläser. Neben den Blechkisten befinden sich zwei Reagenzgläser, in denen zwei Amselschädel verwahrt werden.

Äußert sich jemand ablehnend über Arbeiten von Beuys, so wird meist unter Bekundung von Ekel auf sein Arbeitsmaterial Fett verwiesen. Tatsächlich ist Fett einer der elementaren Stoffe, die unser Leben begleiten: täglich erfahren wir, wie unter veränderter Temperatur der Aggregatzustand von Fett sich ebenfalls verändert. Unter Wärme ist Fett weich und geschmeidig, bei Kälte erstarrt es. Wie besser als durch gelbliches, erstarrtes Fett könnte die Todeskälte zum Thema gemacht werden, die die Bahren umgibt. Ein ähnlich sprechendes Bild scheinen mir die Amselschädel in den Reagenzgläsern zu sein. Ein Vogel, in manchen Minuten eine einzige zerbrechliche Form von Leben und Freiheit, erscheint in diesem Environment wie in einem zoologischen Experiment. Das Thema der Bahren wird hier in anderer Weise wieder aufgenommen.

Zwei Aspekte scheinen mir wichtig: 1. Hinter diesem scheinbaren Gerümpel steht ein planender, gestaltender Künstler, der eine Botschaft zu verkünden hat. 2. Diese Botschaft kann aufnehmen, wer bereit ist, ruhig zu werden, um die Dinge ihre Bedeutung entwickeln zu lassen. Wahrscheinlich ist die Heftigkeit der Reaktion im Thema des Environments begründet. Welcher Politiker, der sich täglich mit der Aura der Unverwundbarkeit und der Unfehlbarkeit umgibt, läßt sich schon gerne auffordern, seine Wunde zu zeigen? Wie das Individuum hat auch die historisch gewordene Gemeinschaft »Wunden« zu zeigen: statt von der endlich zu gewinnenden Normalität zu reden, sollten wir Deutschen es lernen, die »Wunden« zu zeigen – dann könnten wir mit den »Wunden« auch leben.

1. Zur aktuellen Situation in der BRD

Lothar Baier: Blüh im Glanze deiner Schuld, in: Kursbuch 89, September 1987, S. 35-47.

Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967 (noch immer das grundlegende Buch zu diesem Thema).

Peter Sichrovsky: Schuldig geboren. Kinder aus Nazifamilien, Köln 1987.

Karl Ermerl/Brigitte Striegnitz (Hrg.): Deutsche Väter. Über das Vaterbild in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Loccum, 20. - 22. Februar 1981, Rehburg-Loccum 1986* (= Loccumer Protokolle 6/81).

»Historikerstreit«. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München/Zürich 1987 (= Serie Piper 816). (Lediglich der Abdruck der wichtigsten Texte, keine weitere Analyse.)

Bärbel Hedinger u.a.: Ein Kriegdenkmal in Hamburg, Hamburg (Tutor Verlag) 1979 (Vorbildliche Bearbeitung nicht nur der Entstehungsgeschichte, sondern auch der Rezeptionsgeschichte eines Nazi-Denkmal).

Jutta B. Lange-Quassowski/Gisela Lehrke: Orte zum Nachdenken über die »Kleinen Feigheiten des Alltags«, in: Frankfurter Rundschau, 29.IX.1987, S. 10 (zu Gedenkstättenproblemen in der BRD).

Jochen und Esther Gerz, Denkmal, Hamburg-Harburg, 1986

Im Oktober 1986 wurde in Hamburg-Harburg, auf dem dortigen Marktplatz das »Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« errichtet. Idee und Entwurf stammen von Jochen und Esther Gerz. Die zwölf Meter hohe Stele auf einem Quadratmeter Grundriß ist aus Stahlblech, ummantelt mit einer Bleihaut. Mit Griffeln, die bereitliegen, können die Bürger und Bürgerinnen von Harburg, aber auch die Besucher der Stadt ihren Namen in das Blei ritzen. Ist die erreichbare Fläche mit Unterschriften gefüllt, dann wird die Stele um 1,50 m abgesenkt, bis schließlich die Deckplatte zur Bodenplatte geworden ist.

Neben der Stele kann man in deutscher, englischer, französischer, russischer, türkischer, hebräischer und arabischer Sprache folgenden Text lesen:

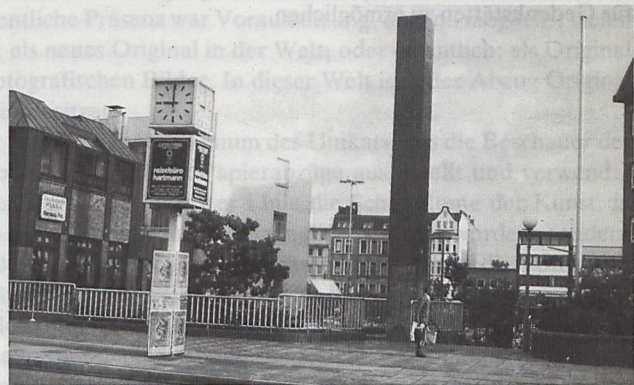
»Wir laden die Bürger von Harburg und die Besucher der Stadt ein, ihre Namen hier unter unsere eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben. Je mehr Unterschriften der 12 m hohe Stab aus Blei trägt, umso mehr wird von ihm in den Boden eingelassen, so lange, bis er in unbestimmter Zeit restlos versinkt und die Stelle des Harburger Mahnmals gegen Faschismus leer sein wird, denn nichts kann auf Dauer sich an unserer Stelle gegen das Unrecht erheben.«

Das Denkmal, so ist die Idee, wird erst vollendet sein, wenn es mit Namenszügen bedeckt ist – dann ist es auch verschwunden: nur Hinweistafel und Bodenplatte zeigen an, daß es da ist.

In einem Vortrag in Oldenburg haben Jochen und Esther Gerz das Engagement der Mitwirkenden betont. Die Reaktionen teilten sie in drei Gruppen ein:

1. Die totale Ablehnung (»So etwas hätte es bei den Nazis nicht gegeben«)
2. Der »philantropische« Standpunkt: Das Geld (280.000 DM) hätte man besser für ein Kinderheim oder ähnliches ausgegeben. Außerdem sei dies keine Kunst.
3. Das Scheinargument: Das Unterschreiben bringe nichts. Es bestehe die Gefahr der Schmiererei.

Die dritte Gruppe hat wohl recht. Schon wenige Wochen nach der Eröffnung war die Säule zerkratzt, beschmiert. Es gab auch Hakenkreuze unter den Graffiti. In gezielten Aktionen wurde die Unterschriften wieder durchgestrichen. Das Denkmal wurde wegen dieses Vandalismus als mißlungen bezeichnet. »Der Geschändete wurde zur Schande« (Gerz).



Inzwischen meinen Jochen und Esther Gerz, daß das Denkmal so bleiben muß, wie es ist. Man kann in der Geschichte nicht betrügen. Es ist ja auch nicht so, daß alle bekritzelten Flächen Dokumente eines wiedererstarteten Faschismus wären. Es gibt wenig »Sieg-Heil«-Parolen, wenig direkte Nazi-Texte. Diejenigen, die lieber ein Herz in die Stele kratzen oder »Ich liebe dich, Sibylle« schreiben, sind ja keine Neo-Nazis. Wäre die Stele nicht dagewesen, dann hätte die Liebeserklärung an Sybille einen anderen Ort gefunden. Die meisten Kritiker unterscheiden sich überhaupt nicht von dem ehrenwerten Frankfurter Oberbürgermeister und seinem Kulturdezernenten: Wie die einen sich nicht durch die Stele in ihrem oberflächlichen Alltagsleben aufhalten lassen, so lassen sich die anderen nicht durch die Grundmauern einiger Häuser des ehemaligen Judenghettos aufhalten: es sind die gebauten und gekratzten Formen der Rede von der endlich erreichten Normalität, der Rede von der »Gnade der späten Geburt«, der Rede vom Ende des »gekrümmten Ganges«. Sibylles Liebhaber kann Helmut Kohl oder Peter Schneider heißen.

Wenn ich verurteilt habe, daß die Zeit des Verdrängens und Vertuschens bis 1965 nicht in der heutigen Dachauer Gedenkstätte thematisiert ist, dann kann ich auch meine eigene Gegenwart mit ihren Spuren nicht vertuschen. Wir müssen akzeptieren, daß das alltägliche Bewußtsein in der BRD besser durch Helmut Kohl und Sibylles Liebhaber dargestellt wird als durch mich, durch uns. Arbeiten wie die von Jochen und Esther Gerz machen dies zum Thema, ohne es so gewollt zu haben: die Kratzspuren erhalten sich zur Stele wie das Mussolini-Foto zum restlichen »Gelage«. Man sollte viele solcher Stelen aufstellen: die Zeichen, die darauf zu finden sein werden, könnten den politischen Diskurs und das politische Handeln besser bestimmen als manche Rede zum 20. Juli.

Bei den Gesichtspunkten, die ich hier in den Vordergrund gestellt habe, bleibt ein Problem, über das nachzudenken wäre. Die kleinen, unscheinbaren Spuren, die gesehen, gelesen werden müssen, sind selten spezifisch für die Einzigartigkeit der industrialisierten Menschenvernichtung in deutschen Konzentrationslagern. Es besteht die Möglichkeit, mit künstlerischen Arbeiten die Vergangenheit zu thematisieren, jedoch so allgemein, daß Auschwitz und Hiroshima zu einer Einheit werden, kaum zu trennen von der Selbstvernichtung der Menschheit durch »friedlich« oder kriegerisch eingesetzte Atomkraft. Auf der anderen Seite gibt es bisher wenig zeitgenössische Künstler mit den dargestellten Auffassungen, die sich mit einer Aufgabe wie der Gestaltung einer Gedenkstätte konfrontiert sahen. Da aber erst die konkrete, künstlerische Arbeit selbst die Diskussion voran bringen kann, wäre Auftraggebern der Mut zu wünschen, unkonventionelle Werke auch für Gedenkstätten zu ermöglichen.

Claudia Michels: Bauplatz blieb besetzt, Eindrucksvolle Appelle zur Erhaltung der Juden-Gedenkstätte am Börneplatz, in: Frankfurter Rundschau 31.VIII.87, S. 11 (zur Judengasse auch die folgenden Ausgaben).

2. Zu den zitierten künstlerischen Arbeiten (mit Abbildungen)

Dorothee von Windheim: Standpunkte: Baumarbeiten, Hamburg (Kunsthalle) 1987 (Mappe mit Abbildungen, erläuternder Text).

Arnulf Rainer: Hiroshima, Werkgruppe aus 57 Bildern, Berlin u.a. Orte, 1983 (Ausstellungskatalog).

Joseph Beuys: Zeige Deine Wunde (hrsg. von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München), München 1980 (Bd. 1: Fotos mit einer grundlegenden Analyse der Arbeit von Armin Zweite, Bd. 2: Reaktionen).

Hetum Gruber: Nichts geht ohne eine Vision davon – Skulpturen, Fotoarbeiten, Zeichnungen (hrsg. von der Städtischen Galerie Erlangen und dem Institut für Moderne Kunst Nürnberg), Erlangen 1987.

Ausstellungskatalog: documenta 8, Kassel 1987 Kunstforum 90, Juli - September '87: documenta 8: Kunst auf dem Prüfstand.

