

Die Leere oder das Nichts sind philosophische Konzepte, abstrakte Begriffe, die auch in den Naturwissenschaften eine Rolle spielen. In der Alltagssprache misst man der Leere etwas Rätselhaftes bei, vergleichbar einem geheimnisvollen schwarzen Loch. Auch die hebräische Bibel, das Alte Testament, beginnt mit der ›Leere‹: «Und die Erde war wüst und leer [...]», wie es im ersten biblischen Buch, Genesis, heißt.¹ Die Schöpfung, so wird uns berichtet, entstand allmählich, die Leere hingegen blieb bestehen. Diese Leere findet ihre optische Entsprechung in den Leerstellen der gedruckten, hebräischen Bibel und der traditionell in der Synagoge verwendeten Rolle. In beiden Texten enden die Zeilen oft nicht mit dem Satzspiegel oder weisen in der Mitte bewusst Leerstellen auf. Da all diese Texte über das gleiche ›Muster‹ verfügen und sich die optisch ausgewiesenen Leerstellen in jeder Bibel wiederfinden, ist nach ihrem Sinn zu fragen. Dienen sie vielleicht der Einteilung in Kapitel oder kennzeichnen sie vormalige Absätze, auch wenn sich diese in den modernen Kapiteleinteilungen nicht mehr widerspiegeln? Vielleicht, nicht aber zwingend, da es auch Beispiele gibt, in denen die ›Leere‹ inmitten eines Satzes inszeniert wird.

Die Leere im Text

Wer als Kind nach jüdischer Tradition aufwächst, gewöhnt sich von Anbeginn an die Leere; schon wenn man sich auf die *Bar-Mitzwa* an seinem dreizehnten Geburtstag vorbereitet und in der Synagogengemeinschaft die Wochenabschnitte aus einer Rolle vorliest. Die Torah, bestehend aus den fünf Büchern Moses (Genesis bis Deuteronomium), ist dabei aus liturgischen Gründen nach wie vor von Hand auf eine Pergamentrolle geschrieben. Der hebräische Text besteht nur aus Konsonanten und ist ansonsten unverziert. Eben dieser konsonantische Text wird in gedruckten, hebräischen Bibeln aber um Vokale, Satz- und Intonierungszeichen ergänzt. Die gesamte, in 54 wöchentliche Abschnitte unterteilte Torah wird das ganze Jahr hindurch am *Sabbat* in der Synagoge rezitiert. Seit dem Mittelalter ist es üblich, dass ein Junge mit dem Erreichen seines dreizehnten Lebensjahres – bei seiner *Bar-Mitzwa* – in der Öffentlichkeit aus der Torahrolle liest und den Text interpretiert (bei Mädchen beginnt das Erwachsenenalter mit zwölf Jahren). Diese Initiation in das jüdische Leben mit allen seinen Verpflichtungen ist das Ergebnis eines mehrjährigen Studiums des Hebräischen und der hebräischen Texte. Der jüdischen Tradition zufolge, ist die schriftliche Bibel ohne mündliche Erläuterung unverständlich. Sie bedarf einer Auslegung, die auf praktische und theoretische Fragen antwortet, denen sich Juden in den letzten zweitausend Jahren konfrontiert sahen. Nach jüdischer Ansicht verlangt der Text, der Moses der Tradition entsprechend von Gott diktiert wurde, einer Auslegung, um lebendig zu bleiben.

Nachdem die Auslegung den Menschen bereits zuteil wurde, ereignet sich die Offenbarung «nicht mehr im Himmel».² Vielmehr heißt es, erfreue sich Gott an der menschlichen Autonomie, das göttliche Wort zu hinterfragen, ohne dabei die Entscheidungsgewalt selbst zu verlieren. So sind das Studium und die Befragung der Texte in der jüdischen Tradition die vielleicht höchsten Ideale. Das Studium wird zum «irdischen Paradies» – in hebräischer Sprache *ParDeS* –, wenn der Gläubige folgende vier Arten der Exegese betreibt und nach der buchstäblichen Bedeutung (*Peschat*), der versteckten Anspielung (*Remes*), der Homiletik (*Derasch*) und der mystischen, kabbalistischen Interpretationen (*Sod*) sucht.

Warum die Texte jedoch von Leerstellen durchzogen sind, ist damit noch nicht geklärt: Weder moderne Gelehrte wissen es, noch Rabbiner, die zumeist eine, wenn auch nicht rationale doch aber allegorische, symbolische oder mystische Bedeutung anzuführen vermögen. Hier schweigt die sonst so erfinderische jüdische Tradition. Nur in einem einzigen Fall gibt es eine Erklärung: Der poetische Text im *Lied des Mose*³, der von der sicheren Durchquerung des Roten Meeres seitens der aus Ägypten befreiten Juden berichtet, ist in separaten Textblöcken geschrieben, die in ihrer Form an «Backsteine» erinnern. Sie erscheinen als subtiler Hinweis auf die Ziegel, mit denen die jüdischen Sklaven die ägyptischen Städte errichten mussten (Abb. 1). Im Übrigen bleiben Leerstellen wie auch die Leere selbst rätselhaft.

Ein religiöses Kind wächst auf vielfältige Weise mit der Leere auf und das nicht erst, wenn es sich auf seine *Bar-Mitzwa* vorbereitet. Selbst für ein säkulares Nachkriegskind ist die Leere alltäglich. Beide wachsen meist ohne Großfamilie, ohne Großeltern, ohne Onkel, Tanten, Neffen und Nichten auf. Dass etwas im «Text» fehlt, fällt nicht wirklich auf, es bestätigt eher die familiäre Leere. Die Fülle kommt später, wenn das Kind entdeckt, wer einmal da war, aber nicht mehr ist, weil dieser oder diese ermordet wurden.



Richard Serra und die Leere der Synagoge

Die in der Nähe von Köln gelegene Synagoge von Stommeln, in der seit 1990 regelmäßig Installationen bekannter Künstler gezeigt werden, überstand die Reichskristallnacht im November 1938 nur deshalb, weil die jüdische Gemeinde des Ortes bereits ins Exil gezwungen oder ermordet worden war. Das Gebäude, das heute sorgfältig restauriert ist, in seinem Inneren aber völlig leer belassen wurde, bezeugt diese Vernichtung. 1991 realisierte hier der amerikanische Künstler Richard Serra (*1939) seine berühmte Installation *The Drowned and the Saved*.⁴ Auf Grund des Titels, der Größe und der abstrakten Natur forderte diese den Betrachter auf, nicht nur über das Werk, sondern auch über den Ausstellungsort nachzudenken (Abb. 2). Die bloße Präsenz zweier lose gegeneinander gelehnter Metallwinkel verhinderte, dass Besucher gemütlich um sie herum-schlendern oder ihnen zu nahe kommen konnten.

Serras Installation nahm gleich in zweifacher Weise auf die Leere Bezug: einmal auf den verloren gegangenen sakralen Charakter des Gebäudes, das andere Mal auf die Abwesenheit derjenigen, welche die Architektur einst mit Leben füllten. Auch bezog sich der Titel auf zwei maßgebliche Texte des italienischen, jüdischen Autors Primo Levi (1919–1987): ein Kapitel in dessen Buch *Se questo è un uomo*⁵ sowie dessen bekanntere Publikation *Die Untergegangenen und die Geretteten*.⁶ Levi selbst war als Mitglied einer Widerstandsgruppe gegen die Nationalsozialisten verhaftet und 1944 nach Auschwitz deportiert worden. Er überlebte,



2 Richard Serra, *The Drowned and the Saved*, 1991/92, Stahl, Synagoge Stommeln

wenngleich die Ereignisse, deren Zeuge er geworden war, ihn zeitlebens nicht mehr losließen.

In seiner Beschreibung der Gefangenen des Konzentrationslagers von Auschwitz unterscheidet Levi zwischen zwei Kategorien von Gefangenen: den Inhaftierten, die aufgegeben haben und nur noch Befehle befolgen, und den Gefangenen, die mit allen Mitteln um das eigene Überleben kämpfen. Wem es einst nicht gelang, sich hervorzutun, etwa als Arzt, Musiker oder Koch, wurde schnell zu einem geistig und physisch erschöpften menschlichen Wrack, das nur noch darauf wartete, vergast zu werden.

Anders als unter diesen Extrembedingungen gibt es nach Levis Ansicht im «normalen Leben» Kategorien dazwischen, Nuancen zwischen gut und böse, feige und mutig, glücklich und unglücklich. Sie entfallen unter extremen Bedingungen; dann prallen zwei Welten aufeinander:

[...] die Untergegangenen bilden das Rückgrat des Lagers, eine anonyme, ständig erneuerte und stets identische Masse von Nicht-Menschen, die schweigend marschieren und arbeiten, in denen der göttliche Funke erloschen ist, die schon zu leer sind, um noch wirklich zu leiden. Man zögert, sie lebendig zu nennen, man zögert, ihren Tod «Tod» zu nennen [...].⁷

Ihnen stehen die «Geretteten», wie Levi sie nennt, gegenüber:

Sie, die unter den Juden hervorrage, bilden ein trauriges und bemerkenswertes menschliches Phänomen [...]. Sie sind das typische Erzeugnis der Struktur des deutschen Lagers [...]. [Ihre] gegenüber den Unterdrückern unerfüllte Fähigkeit zu hassen, wendet sich stattdessen, ohne wirklichen Grund, gegen die Unterdrückten.⁸

In den späten 1980er Jahren relativiert Levi seine Meinung gegenüber den Überlebenden insofern, als auch der Preis um das Überleben ein sehr hoher war. Unverhohlen äußert er das Gefühl der Scham, zur Minderheit der Überlebenden zu gehören, die Glück hatten: «Ich könnte an Stelle eines anderen leben, auf Kosten eines anderen.»⁹ An anderer Stelle führt er fort:

Wir, die Überlebenden, sind diejenigen, die durch ihre Ausflüchte oder Fähigkeiten oder infolge eines glücklichen Zufalls nicht den Tiefpunkt erreichten. Diejenigen, die ihn erreichten, diejenigen, die die Gorgone sahen, sind nicht zurückgekehrt, um von ihr zu berichten oder sie sind stumm zurückgekehrt [...]. Sie sind die Regel, wir sind die Ausnahme.¹⁰

Später hebt Levi die kategoriale Trennung schließlich auf, wenn er den Gegensatz zwischen den Untergegangenen und den Geretteten nivelliert und einräumt, dass beide Gruppen untrennbar miteinander verbunden seien.¹¹

Dieser «symbiotischen Differenz» widmet sich auch Richard Serras Skulptur, in der zwei spiegelbildlich angeordnete Winkel einander stützen oder vielmehr in der Mitte «aufeinanderprallen». Ohne das jeweils andere Element würden beide Stahlwinkel umstürzen. So wie die Komponenten einander bedürfen, so können – im Übertrag – auch die Lebenden nicht ohne die Toten existieren. So ringen die Überlebenden wie deren Kinder um die von Levi thematisierten Fragen, die Richard Serra auch in seiner Arbeit, *Gravity*, im United States Holocaust Memorial Museum in Washington aufgreift. Die physische Schwere der großen Stahlplatte, versinnbildlicht hier die historische Bürde des Erbes. Wörtlich erklärt Serra: «Wir sind mit der Furcht vor einem unerträglichem Gewicht konfrontiert [...] dem Gewicht der Geschichte.»¹² Dieses Gewicht der Geschichte, diese unvorstellbare Abwesenheit ist zugleich Thema des nächsten Projektes.

Das leere Haus des Buches

Die Synagoge ist der Ort, an dem Juden zum Gebet und zum Lernen zusammenkommen. Hier lesen sie gemeinsam die Bibel und andere jüdische Traditionstexte. Sie ergänzen sie mit Kommentaren, wo Leerstellen im Text Freiräume dafür eröffnen und sich eine semantische Lücke in der Erzählung auftut. Das 1997 realisierte Erinnerungsprojekt *Page/Blatt*, das die Architekten Zvi Hecker (*1931), Eyal Weizman (*1970) und der Bildhauer Micha Ullman (*1939) im Rahmen eines Wettbewerbes für das Erinnerungsprojekt in der Berliner Lindenstraße (heute Axel-Springer-Straße) eingereicht hatten, greift die Idee der ‹Leere im Text› auf besonders eindrucksvolle Weise auf.¹³

In einem weiträumigen Innenhof, der dem Grundriss der 1891 in Berlin errichteten, 1938 geplünderten und 1956 abgerissenen, liberalen Synagoge mit über 1800 Sitzplätzen entspricht, wurde die Sitzordnung in Form von Bankreihen aus Beton projiziert, ohne den mittlerweile entstandenen Baumbestand zu zerstören. Die Bänke erinnern an den ermordeten Beter der zerstörten Synagoge und ähneln zugleich den Zeilen eines mit Leerstellen durchsetzten biblischen Textes, der hier der abwesenden Juden buchstäblich gedenkt. Der Besucher kann zwischen den Bänken wie auch zwischen den Zeilen lesen. Auch kann er den Text, das heißt die Geschichte und das abgebrochene Leben dieser Menschen, mit seinen eigenen Gedanken füllen. Die Bänke werden zu Gräbern für Menschen, die kein Grab bekommen haben, weil sie in Konzentrationslagern verbrannt wurden. Die Gräber werden zu Textzeilen und die Textkommentare des Besuchers zu Grabzeilen.

Die beunruhigende Leere des Friedhofs

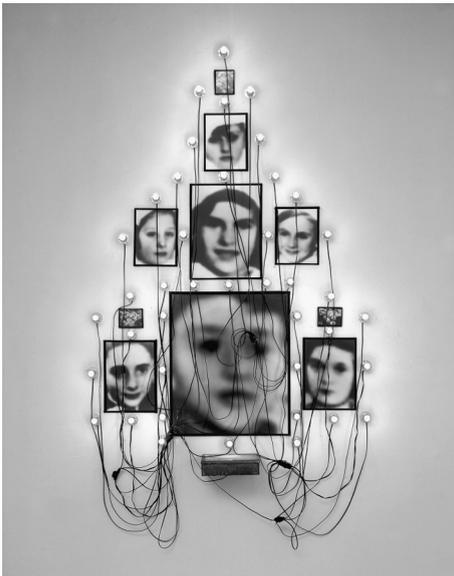
Auch jüdische Friedhöfe wurden in der Zeit nationalsozialistischer Herrschaft geschändet, so zum Beispiel der älteste jüdische Friedhof Berlins in der Großen Hamburger Straße, ein Jahr nach Gründung der modernen jüdischen Gemeinde 1672 eingeweiht und bis 1827 in Funktion. Etwa 12000 Verstorbene aus allen Schichten der jüdischen Bevölkerung wurden hier begraben. Glaubt man dem 1872 abgeschlossenen Verzeichnis, dann befanden sich hier 2767 Gräber. Nachdem das benachbarte jüdische Altersheim 1942 zur Deportationsammelstelle der Berliner Juden wurde, vernichtete die *Gestapo* bei der Übernahme der Räume 1943 den Friedhof, weshalb nur wenige Gräber erhalten blieben. Diese nach dem Krieg in die Außenmauer eingelassen Gräber markieren mit dem 1990 errichteten symbolischen Grab des jüdischen Aufklärers Moses Mendelssohn eine leere Grasfläche, einen Totenacker, der der Berliner Juden gedenkt. Gedacht wird aller verstorbenen Juden, denen, die eines natürlichen Todes gestorben sind wie auch jenen, die von Menschenhand ermordet wurden.

Unweit dieser ‹Leerstelle› findet sich in Berlin eine weitere Installation, die sich ihrerseits mit der Leere auseinandersetzt und von dem französischen, jüdischen Künstler Christian Boltanski (*1944) entworfen wurde: *The Missing House*.¹⁴ Auch wenn die Arbeit keinen direkten Bezug zum ‹Todesacker› aufweist, kommentiert sie diesen trefflich. Das ‹Haus der Vermissten› begreift sich nämlich sowohl als Ergänzung zum Friedhof, als auch als mahnende Geste angesichts des Deportationsortes: An zwei Brandwänden eines bombardierten Hinterhauses sehen wir Tafeln mit den Wohndaten, Namen und Berufen der ehemaligen Hausbewohner. Unklar bleibt, ob die Namen alle jüdisch sind. In ihrer Gestaltung jeden-

falls erinnern die Tafeln unmissverständlich an Traueranzeigen. Sie verweisen und reflektieren damit die Lebensgeschichte jüdischer und auch nicht-jüdischer Bewohner, Opfer des Krieges und der Deportation. Vergleichbar der Synagoge in der Lindenstraße und dem einstigen jüdischen Friedhof in Berlin bilden auch hier die Betrachter der Installation einen Gedächtnisraum. Sie füllen die Leere mit ihren Gedanken.

Feiern in Finsternis

Mit der Leere sieht man sich nicht nur in zerstörten Synagogen und Friedhöfen konfrontiert; selbst an den fröhlichsten, jüdischen Feiertagen ist sie immer präsent. Bei dem jüdischen Fest *Purim* (Lose) beispielsweise, ehrt man Ester, welche die Vernichtung ihres Volkes verhindert hatte. Seit jener Zeit wird das Fest auf karnevaleske Weise gefeiert: Juden verkleiden sich, benehmen sich unbändig in der Synagoge, machen Lärm mit verschiedenen Instrumenten, halten satirische Predigten und betrinken sich, bis sie *Haman* und *Mordechai* nicht mehr unterscheiden können. In der Synagoge löst die Verlesung der Esterrolle immer dann Jubel aus, wenn *Mordechais* Name fällt. Umgekehrt wird der Name *Haman* durch das Lärmen der Anwesenden übertönt, womit die Erinnerung an den Übeltäter ausgelöscht werden soll. Am *Sabbat* davor, dem *«Sabbat der Erinnerung»*, sind Juden aufgefordert, die Erinnerung an *Amalek*, *Hamans* Vorgänger, auszulöschen, der die Israeliten bei ihrer Flucht aus Ägypten verfolgte und sie aus dem Hinterhalt angriff. Dies ist vielleicht das beste Beispiel für eine ritualisierte Aufforderung, die Erinnerung an das Böse auszutilgen, eine *damnatio memoriae*, bei der Juden den Namen eines ihrer Vernichter nur mit dem Zusatz *«Möge sein Name ausgelöscht werden»* aussprechen. Die Aufforderung zu gedenken, wird in der Bibel viele Male wiederholt, weshalb *«Erinnern»* und *«Gedenken»* zentrale Begriffe im Judentum sind und auch im Mittelpunkt der meisten Feste stehen: Gedenke des *Sabbats* und halte ihn heilig. Gedenke des Aus-



3 Christian Boltanski, *Das Purimfest*, 1988, Fotografien, Lichter, Zinnschachteln, 210 x 120 cm, The Israel Museum, Jerusalem

zugs aus Ägypten, um dich an die Unterdrückung in der Knechtschaft zu erinnern. Gedenke der Zerstörung des Tempels als eines Symbols unserer zerbrochenen Existenz.

An *Purim* erinnern sich Juden daran, dass sie mit knapper Not entkommen sind, und gemahnen der zahlreichen Gelegenheiten, bei denen *Haman* (oder seine Nachfolger) obsiegte. Die Geschichte scheint der biblischen Theologie zuwiderzulaufen: ein Gott, der sein Volk nicht rettet, wie er dies in Ägypten tat! Der Name «Ester» steht dabei in Zusammenhang mit dem hebräischen Wort für «Verbergen» (*haster*), das auf die verborgenen Wege Gottes verweist, dessen Name im biblischen Text nicht einmal erwähnt wird.

Mit der Präsenz des Absenten setzt sich auch der französische Künstler Christian Boltanski (*1944) auseinander, wenn er in *Das Purimfest* (1988), der dunklen Seiten des Festes gedenkt (Abb. 3).¹⁵ In der Zusammenstellung verschiedener Portraitfotografien zeigt er Gesichter von Kindern bei einem *Purimfest*, das 1939 in einer jüdischen Schule in Paris gefeiert wurde, von denen die meisten wohl schon kurze Zeit später ermordet wurden. Ihre festlichen Kostüme verleihen ihnen eine individuelle Identität, die ihnen bald darauf genommen wurde. Vergleichbar den Kleidungsstücken, die Boltanski in vielen seinen Installationen verwendet, können auch Fotografien die Konnotation des Todes in sich tragen: «Gemeinsam ist ihnen, dass sie Anwesenheit und Abwesenheit zugleich sind» und damit an die noch erhaltenen Kleidungsstücke erinnern, die Juden ausziehen mussten, bevor sie die Gaskammern betreten.¹⁶

Der mahnende Erinnerungscharakter der Fotografien wird durch die dahinter montierten Leuchtkörper unterstrichen, welche die Konterfeis hinterleuchten und an jene Kerzen erinnern, mit denen Juden wie Nicht-Juden ihrer Toten gedenken. So ist es üblich, dass während der Gedenkgottesdienste in den Synagogen die Namen der verstorbenen Familienmitglieder und Opfer vorgelesen werden, lange nachdem ihre individuellen Gesichter und Schicksale in Vergessenheit geraten sind. Auch deshalb sind Boltanskis Fotografien unscharf: Die Gesichter bleiben anonym, verwandelt in Symbole des Holocaust und des Todes allgemein.

Der abstrakte Gott

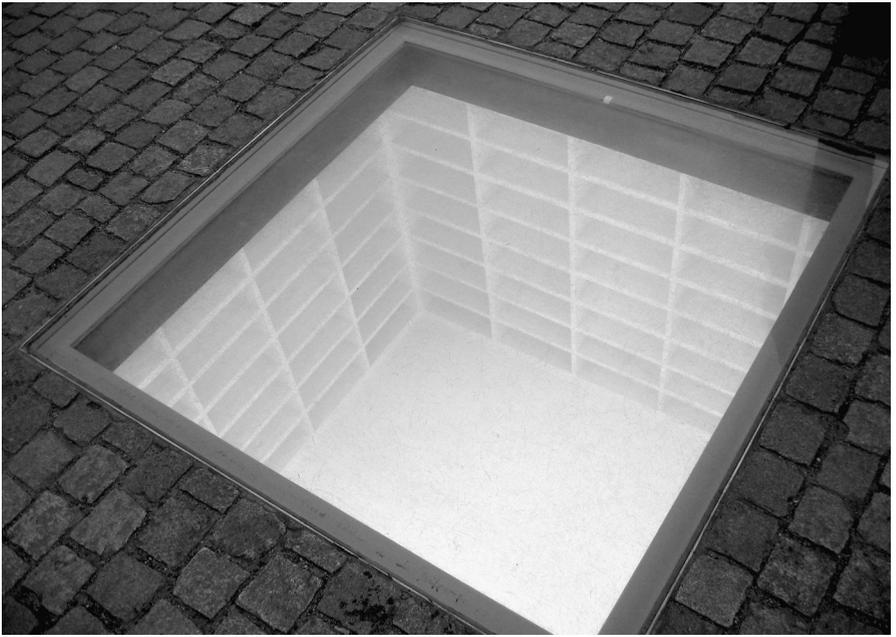
Die «Leere» faszinierte seit jeher: die rätselhaften Leerstellen biblischer Texte, die Leere, die stellvertretend für die zerstörten Synagogen und jüdischen Friedhöfe als Orte des Gedenkens steht, und auch die natürliche, positiv belastete Leere der Wüste, wo nach biblischer Tradition das jüdische Volk sein Grundgesetz, die Tora, am Berge Sinai empfing und wo dieses seine Jugend verbrachte, eine Jugend nach der es sich später zurücksehnte: «So spricht der Ewige: Ich denke an deine Jugendtreue, an die Liebe deiner Brautzeit, wie du mir in der Wüste gefolgt bist, im Land ohne Aussaat».¹⁷ Ein Kennzeichen des jüdischen Monotheismus ist, abstrakt zu sein. Die Zehn Gebote verbieten die Darstellung Gottes ausdrücklich. Die abstrakte Natur Gottes stellte aber für Rabbiner ein logisches und konzeptionelles Problem dar. Wenn Gott völlig abstrakt ist, wie kann er dann etwas erschaffen und an der Schöpfung beteiligt sein? Auf diese Frage gibt die jüdische Mystik eine Antwort. Der Kabbala des 16. Jahrhunderts zufolge sind weder die Welt noch die Menschen das Ergebnis eines positiven Schöpfungsaktes Gottes, wie es im Buch Genesis beschrieben wird, sondern ein negativer Schritt des Rückzugs



4 Barnett Newman, *Zim Zum II*, 1985, Stahl, 361 × 520 × 250 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

(*zimzum*), vermittels dessen der unendliche Gott seine Ganzheit aufricht, um Raum für eine absteigende Ordnung von zehn göttlichen Sphären zu schaffen.¹⁸ Die sechste von ihnen, ein männlicher Aspekt, erschafft die Welt, während die zehnte, ihr weibliches Gegenstück, die Menschheit darin begleitet und es dem Menschen ermöglicht, wieder auf eine höhere Stufe zu gelangen. Dieser fortgesetzte menschliche schöpferische Prozess heißt *Tikkun*, was buchstäblich die Fertigstellung einer unvollendeten Welt und Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit mit Gott bedeutet. Jeder Mensch versucht die Welt durch seine oder ihre kreativen Taten wiederherzustellen und zu vollenden. In diesem Kontext ist es wichtig festzustellen, dass Gott sich nach kabbalistischer Auffassung zurückgezogen hat, und dass bei diesem Rückzug eine Leere entstand, aus der die Schöpfung hervorging.¹⁹ Interessanterweise hat dieses Konzept in der jüdischen Welt in den zurückliegenden Jahrzehnten stark an Bedeutung gewonnen, weshalb ich in der Folge einige künstlerische Positionen vorstellen möchte, die auf die grundsätzlich empfundene Leere Bezug nehmen.

Für den New Yorker *Abstrakten Expressionisten* Barnett Newman (1905–1970) stellt die kreative Tätigkeit des Künstlers eine Parallele zum göttlichen Schöpfungsakt dar. Eine Analogie, die in den Skulpturen *Zim Zum*²⁰ manifest wird, ähnlich wie in Newmans Synagogenentwurf, für den er ein hebräisches Zitat aus Jesaja sowie das Wort *Zimzum* neben ein Fenster in Zickzackform geschrieben hat (Abb. 4).²¹ Newman war mit dem kabbalistischen Begriff von *Zimzum* (Rückzug, Zusammenziehung) insofern vertraut, als dieser durch den osteuropäischen Chassidismus seinerzeit sehr populär war. Er übertrug das Konzept auf die Zickzacklinien seiner Skulptur und schuf so Raum für die Schöpfung. Newman war sich seiner Position als abstrakter Künstler nach der *Shoah* sehr bewusst: 1966



5 Micha Ullman, *Bibliothek*, 1993/94, Unterirdischer Raum 7 × 7 × 5 m, Sichtfenster 1,20 Quadratmeter, Berlin

schrieb er eine Abhandlung, die wie ein Echo auf Adornos oft zitiertes Statement klang. Galt Adorno das Schreiben von Gedichten nach Auschwitz als barbarisch, so bezieht sich Newman wie folgt darauf:

The feeling I had at the time of War in 1941 was that the world was coming to an end. And to the extent that the world was coming to an end, the whole issue of painting, I felt, was over because it was impossible to paint flowers, figures, etcetera, and so the crisis moved around the problem of what can I really paint.²²

Ein leerer Platz

Wenn Newman den Bezug zum Holocaust nur indirekt andeutet, formuliert ihn der israelische, von deutsch-jüdischen Emigranten abstammende Künstler Micha Ullman (*1939) deutlicher aus. Der in Tel Aviv geborene und von 1991 bis 2005 in Deutschland lebende Künstler veränderte nachhaltig das Gesicht der deutschen Hauptstadt. Auch wenn das moderne Berlin wiedervereint, wiederaufgebaut und restauriert ist, bleiben seine Gespenster allgegenwärtig: Erinnerungen an die Topografie des nationalsozialistischen Terrors und die Vernichtung der Juden kommen überall zum Vorschein. Regierungsbehörden sind in Nazigebäuden untergebracht, das ehemalige Konzentrationslager Sachsenhausen liegt nicht weit vom Stadtzentrum Berlins entfernt und auch die Villa am idyllischen Wannsee, wo die Vernichtung der Juden geplant wurde, erinnert an das unheilvolle Kapitel deutscher Geschichte. Trotz seiner der Zukunft zugewandten modernen Glaskuppel bewahrt der Reichstag die Spuren von Brandstiftung und Kämpfen. Diese lassen sich ebenso wenig ignorieren wie hunderte Stelen unweit des Brandenburger Tors, die den in Berlin erdachten und von dort ausgehenden Massenmord an den europäischen Juden versinnbildlichen. Noch zahlreicher sind in der Stadt die

«Stolpersteine» mit den Namen individueller Opfer im Pflaster, die Eisenbahnschienen, Straßenzeichen, Wandschilder oder leeren Flächen zwischen den Häusern, die von persönlichen Tragödien zeugen, vor allem von Juden, aber auch von Künstlern und Intellektuellen, deren Ansichten und Leben von den Nazis verachtet wurden.

Zu den zweifellos eindrucksvollsten Gedenkstätten in Berlin zählt Micha Ullmans «leere Bibliothek» (Abb. 5).²³ Der Platz ist leer, keine Statue, kein Brunnen, nicht einmal eine Bank. Und dennoch befindet sich, kaum sichtbar in der Mitte des Bebelplatzes, Ullmans unterirdische Installation, umgeben von gewichtigen Symbolen des deutschen kulturellen, religiösen und intellektuellen Lebens: die Staatsoper, die St. Hedwigs-kathedrale, die ehemalige Königliche Bibliothek und auf der anderen Alleeseite (Unter den Linden) die Humboldt Universität. Durch dickes Glas sicher abgeschirmt, bietet ein rechteckiger weißer Raum mit leeren, weißen Regalen Raum für etwa 20000 Bücher. Um die Anlage und Struktur dieses Installationsraumes zu begreifen, muss man sich hinunterbeugen oder niederknien, da das Spiegelbild der Wolken und der Schwindel erregende Abgrund des Himmels den unmittelbaren Zugang verwehren. Am besten lässt sich die ins Pflaster eingelassene Installation nachts wahrnehmen. Ausschließlich von innen beleuchtet, erscheint das Werk wie ein ewiges Gedenklicht auf dem ansonsten dunklen, leeren Platz.

Ullmans Installation gemahnt der Bücherverbrennungen in Berlin und siebzehn anderen deutschen Universitätsstädten am 10. Mai 1933. Die vom Deutschen Studentenbund organisierte und in Berlin von etwa fünftausend Studenten und achtzigtausend Zuschauern besuchte Aktion führte zur Verbrennung von etwa 25000 Büchern, vor allem jüdischer Autoren und Wissenschaftler. Obwohl zu diesem Zeitpunkt noch niemand starb, spüren viele Besucher heute, was wir im Nachhinein wissen und was Heinrich Heine bereits 1821 geschrieben hatte: «Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.»²⁴ Wenn wir versuchen, in die Leere, und nicht nur die einer Bibliothek, hinabzublicken, begreifen wir, wie schwierig es nach wie vor ist, diese unzugängliche, unermesslich tiefe Leere mit neuem Leben, mit Ideen, Weisheit und Einsicht zu füllen.

Anmerkungen

- 1 Genesis 1,1.
- 2 Deuteronomium 30,12.
- 3 Exodus 15,1–18.
- 4 *Synagoge Stommeln, Kunstprojekte*, hg. v. Gerhard Dornseifer u. Angelika Schallenberg, Ostfildern-Ruit 2001.
- 5 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, 1947, deutsche Übersetzung: *Ist das ein Mensch?*, Frankfurt am Main, 1961.
- 6 Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, 1986, deutsche Übersetzung: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München 1990.
- 7 Primo Levi 1961 (wie Anm. 5), S. 48.
- 8 Ebd., S. 49.
- 9 Ebd., S. 50.
- 10 Ebd., S. 51.
- 11 Primo Levi 1990 (wie Anm. 6), S. 83.
- 12 Harriet F. Senie, «Perpetual Tension: Considering Richard Serra's Jewish Identity», in: *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, hg. v. Matthew Baigell u. Milly Heyd, New Brunswick/London 2001, S. 206–222, S. 212.
- 13 Stefanie Endlich, *Wege der Erinnerung*, Berlin 2006, S. 109–111.
- 14 Ebd., S. 109–111.
- 15 Suzanne Landau, «Christian Boltanski: Lessons of Darkness», in: *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, Ausst.-Kat., Jerusalem, The Israel Museum, Jerusalem 1989. Christian Boltanski, *Réserves. La fête de Purim*, Ausst.-Kat., Basel 1989, Museum für Gegenwartskunst, Basel 1989, S. 55.
- 16 Ebd., S. 55.
- 17 Jeremias 2,2.
- 18 Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York 1961, S. 260–264.
- 19 Ebd., S. 273–286, und, Elliot Dorf, *The Way into Tikkun Olam*, Woodstock 2005.
- 20 Richard Schiff, Carol Mancusi-Ungaro u. Heidi Colsman-Freyberger, *Barnett Newman. A Catalogue Raisonné*, New Haven 2004, S. 518–523.
- 21 Ebd., S. 539–543.
- 22 Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, New Haven/London 2007, S. 14.
- 23 Endlich 2006 (wie Anm. 13), S. 241–243. Friedrich Meschede, *Micha Ullman. Bibliothek*, Amsterdam/Dresden 1999.
- 24 Heinrich Heine, *Almansor. Eine Tragödie*, Berlin 1820/21, Vers 243–244.

