

Stefanie Endlich

«Eine Einladung, nach innen zu sehen».

Micha Ullmans *Bibliothek* und andere Denkmäler zur Leere, zur Abwesenheit und zum Verlust

Der Bebelplatz im Zentrum von Berlin-Mitte ist eine große, gepflasterte Fläche, umgeben von historischen Kulturbauten, mit denen Friedrich II. im 18. Jahrhundert programmatisch die Ideen von Aufklärung und Toleranz verkörpern ließ. Das Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung vom 10. Mai 1933 in der Mitte des Platzes ragt nicht in die Höhe, sondern ist in die Tiefe gebaut. An der Stelle des damaligen Scheiterhaufens schuf der israelische Bildhauer und Konzeptkünstler Micha Ullman im Jahr 1995 einen unterirdischen, hermetisch verschlossenen Raum mit leeren weißen Betonregalen. Er ist nur durch ein kleines Glasfenster von oben einsehbar. In der Scheibe spiegeln sich der Himmel, die umgebenden Gebäude und die Betrachter (Abb. 1).

Das Motiv der Leere findet sich in diesem Denkmal auf drei Ebenen. Ein Loch ist in den Boden gegraben, eine würfelförmige Grube ausgehoben, ein unterirdischer Negativraum entstanden. Als nicht begehbarer Raum, der nur von außen erkundet werden kann und dem man nie ganz nahe kommt, verweist er auch auf die Schwierigkeit, sich dem Thema heute zu nähern, Jahrzehnte nach dem Geschehen. Leere Regalwände wiederum sind Sinnbild für den durch Verbrennung



1 Micha Ullman, *Bibliothek*, 1995, Bebelplatz Berlin

und Vertreibung entstandenen Verlust, der nicht zu heilen ist. Darüber hinaus ist die große Platzfläche selbst, die noch Jahre nach dem Mauerfall als Parkplatz diente, frei geräumt und unbebaut belassen. Tagsüber ist das Denkmal eher zufällig zu entdecken, wenn einzelne Menschen oder Menschengruppen in der Platzmitte zusammenstehen und auf den Boden schauen. Nachts hingegen wird das Denkmal, ohne dreidimensionale Präsenz, zum weithin sichtbaren Zentrum des Platzes. Der unterirdische Kubus ist erleuchtet. Durch das Glasfenster strahlt das Licht über die leere Fläche und weckt die Neugier der Passanten.

Durch Form, Spiegelung und Lichtwirkung weckt Micha Ullmans Kunstwerk eine Fülle von Assoziationen. Bewusst hat der Künstler es verschlüsselt angelegt. Er wehrte sich sogar – vergebens – gegen jene Bodentafeln am Platzrand, die den thematischen Bezug erläutern und auf einen auch an anderen Orten der Bücherverbrennung gerne zitierten Spruch Heinrich Heines verweisen. Der Negativraum ist, wie Ullman einmal sagte, «eine Einladung, nach innen zu schauen».¹ Im Bild der leeren Bibliothek fügen sich Verlust und Präsenz zusammen. Die Bücher sind nur im Kopf des Betrachters existent, als materielle Träger von Literatur und als geistesgeschichtlicher Zusammenhang.

Auch die Glasplatte ruft viele innere Bilder und Gedanken hervor. Sie ist Fenster zu einem seltsamen Raum, der abstrakt erfahren wird, als perspektivisches Muster, zugleich aber auch als gegenständliche Installation mit klar erkennbaren Formen und inhaltlichen Bezügen zum historischen Geschehen. Nie ist der Raum jedoch ganz im Blickfeld, immer nur im Ausschnitt – auch dies ein metaphorischer Aspekt. Die Glasplatte ist ein Spiegel für den Betrachter und zugleich für die Umgebung, Reflektor eines Wechselspiels von außen und innen, von öffentlich und privat. Sie kann zugleich als Nahtstelle von Gegenwart und Vergangenheit gesehen werden. Und schließlich ist sie auch eine fragil erscheinende Grundfläche, die zu Betreten reizt, nicht ohne die Angst hervorzurufen, einzubrechen und in die Tiefe zu stürzen. Darüber hinaus ist das Kunstwerk ein Imaginationsfeld voller virtueller Bezüge, die sich, je mehr man sich auf diese einlässt, vernetzen und überlagern. Der Negativraum kann als Sinnbild eines Grabmals gedeutet werden, als Erdöffnung, deren Dimensionen vage bleiben, als ein Schutzraum vor feindlichem Zugriff oder als Symbol für das Freigraben verschütteter Geschichte. Manche mögen darüber hinaus an Golem in Gustav Meyrinks gleichnamiger und von Gershom Sholem besprochener Novelle denken, der in einem Zimmer ohne Zugang im Prager Ghetto eingesperrt ist und alle dreiunddreißig Jahre am Fenster erscheint; oder an das berühmte Gedankenexperiment von Schrödingers Katze, das die Schwierigkeit thematisiert, die Realität wissenschaftlich zu erklären.

Auch das einfallende Tageslicht und die ausstrahlende Nachtbeleuchtung im Tag-Nacht-Rhythmus sind vieldeutig interpretierbar, als Energiezentren oder Ewiges Licht, wie wir es vom Totengedenken her kennen. Die Betrachter müssen sich schließlich bewegen, auf die Knie oder in die Hocke gehen, um den leeren Platzraum zu erkunden. Dabei können sie aus der Ferne wie eigenartige Tänzer oder Performer aussehen. Sie werden dann zum Teil des Denkmals und verwandeln den Platz in eine Bühne, die sie selbst bespielen. «Ich bin nicht sicher», sagt Micha Ullman, «dass die Arbeit so ruhig ist, wie sie aussieht».²

Im Kontext der Erinnerung an nationalsozialistische Vertreibung und Völkermord sind eine Vielzahl von Denkmälern und Entwürfen entstanden, die das The-

ma «Leere» künstlerisch umsetzen. Gemeinsam ist ihnen das Ziel, die Abwesenheit, das Nicht-mehr-Vorhandensein nach der Zerstörung sichtbar zu machen. Micha Ullmans *Bibliothek* ist in seiner Eindringlichkeit und Vielschichtigkeit vermutlich das auch über Deutschland hinaus bekannteste, in der Fachwelt wie bei Berlinbesuchern meistdiskutierte und hochgeschätzte Beispiel. Ein Blick in frühgeschichtliche und spätere Kunst- und Architekturstufen europäischer und außereuropäischer Kulturen zeigt allerdings, dass das Spannungsverhältnis von Leere und Körper, von Negativ- und Positivform ein wesentliches, immer wiederkehrendes Thema war, bis hin zur Bildhauerei der klassischen Moderne und zur Konzeptkunst der Gegenwart.

Fragt man jedoch, entsprechend dem Thema des vorliegenden Heftes, nach den künstlerischen Strategien einer memorialkulturellen «Ästhetik der Absenz», so erschließt sich das Motiv der Leere und der Negativform erst im Zusammenhang mit der individuellen Arbeitsweise und den gesellschaftlichen Zusammenhängen, die das Zustandekommen eines Kunstwerks definieren. Bildhafte Ähnlichkeiten sagen wenig aus über die jeweiligen Hintergründe und Motivationen. Welche Haltung zum Thema prägt das Kunstwerk? Welten entfernt sind Micha Ullmans Archetypen und Sinnbilder zum Beispiel von jenen Negativformen und Leerräumen, wie sie in Kriegerdenkmalen der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen verwendet wurden. Für Micha Ullman sind Innen- und Außenraum, Erdraum, Negativraum, verschlossener Raum, Schacht und Graben, Isolierung und Gefährdung Schlüssel motive, die sich durch sein gesamtes Lebenswerk ziehen.³ Hausgrundriss, Stuhl und Kammer sieht er als Archetypen und Sinnbilder für Behausung und Geborgenheit, Treppen und Leitern für weltliche und kosmische Erfahrungen. Es sind Themen, die er nicht beliebig variiert, sondern immer aufs Neue



2 Micha Ullman, Zvi Hecker u. Eyal Weizman, *Page/Blatt*, Synagogendenkmal, Lindenstraße Berlin

auslotet, in minimalistischen Grundformen, bezogen auf konkrete Orte und deren Physiognomie und Geschichte.

Micha Ullmans Eltern emigrierten 1933, im Jahr der Bücherverbrennung, nach Israel. Ullman wurde 1939 geboren und besuchte Deutschland zum ersten Mal 1972. Von 1991 bis 2005 lehrte er an der Kunstakademie Stuttgart. Er lebt und arbeitet damals und heute in Ramat Hasharon in Israel. Seine Bodenplastik *Fundament* auf dem Rothschild-Boulevard in Tel Aviv mit vier fragmentarischen Stuhlformen, die in eine Grundrissstruktur mit vier Zimmern eingelassen sind, erinnert an das erste in Tel Aviv gebaute Haus am gleichen Ort. Seine Zeichnungen, Skulpturen und Installationen aus rostrottem Wüstensand verbinden das Motiv der Leere mit dem der Vergänglichkeit. Gemeinsam mit den israelischen Architekten Zvi Hecker und Eyal Weizman schuf er das Erinnerungsprojekt *Page/Blatt* für die zerstörte Synagoge in der Lindenstraße (heute Axel-Springer-Straße) in Berlin-Kreuzberg. Leere Bankreihen aus Beton vergegenwärtigen, inmitten von Gräsern, Büschen und Bäumen aus den späteren Zeitebenen, die damalige Sitzordnung des Gottesdienstes (Abb. 2). Die Bankreihen können, wie die Künstler schreiben, auch metaphorisch als «Zeilen aus dem heiligen Buch» interpretiert werden, als «eine Erzählung von Verlust. Die Bänke werden zu Gräbern. Grabzeilen – Textzeilen. Erinnerungsblatt – Gebetsblatt». ⁴

Bei Denkmalsprojekten des frühen 20. Jahrhunderts hingegen wurde der Negativraum zur Pathosformel. In seinem viel zitierten, nicht realisierten *Schwarzen Loch* sah Heinrich Tessenow, nach dessen Entwurf die Neue Wache Unter den Linden 1931 zum Ehrenmal für die Gefallenen des Weltkriegs umgebaut wurde, eine eigentlich noch viel wirkungsmächtigere Alternative. Er dachte darüber nach, den Schinkel-Bau abzureißen und an seiner Stelle ein abgrundtiefes Loch zu graben, eine dunkle Grube, mit Bronzebalken gedeckt. ⁵ So sollte jeder Besucher herausgefordert werden, es mit eigenen Vorstellungen zu füllen. Ein solches Ehrenmal hätte, so Tessenow, die Trauer um die toten Soldaten auf noch erhabener Weise zum Ausdruck bringen können als die sakrale Gedenkhalle, in die das klassizistische Wachhäuschen nun umgewandelt wurde, mit schwarzem Granitquader und silbernem Eichenkranz, traditionellen Gestaltungselementen der Kriegstoten-Ehrung. Die weihevoll inszenierte eigentlich kleinen Raums der Neuen Wache war Vorbild für viele in den Folgejahren entstandene, größer oder riesig dimensionierte nationalsozialistische Ehrengräber und Totenburgen, so beispielsweise für den Umbau des *Tannenberg*-Denkmals und des Braunschweiger Doms mit neu gestalteten Grabes-Gruften durch Johannes und Walter Krüger.

Im Blick auf Tessenows *Schwarzes Loch* liegt die Frage nahe, ob seine Idee nicht von jenen neuen Strömungen der bildenden Kunst inspiriert war, die auf gegenständliche Darstellung verzichteten und sich der Abstraktion auf unterschiedliche Weise zuwandten. Hier ist vor allem Malewitschs 1915 erstmals ausgestelltes *Schwarzes Quadrat* zu nennen, nach Aussage des Künstlers «unmittelbare Darstellung der Empfindungswelt», «reine Erregung» und angelegt als Modell einer Wirklichkeit, die mit herkömmlichen künstlerischen Mitteln nicht länger erfasst werden kann. ⁶ Bei diesen Kunstwerken ging es um Befreiung von tradierten Formen, um Freisetzung geistiger Energien und um Schärfung der Wahrnehmung. Zwei nichtfigürliche Monumente, das *Denkmal für die März-Gefallenen* von Walter Gropius in Weimar 1922 und das *Revolutionsdenkmal* von Ludwig

Mies van der Rohe in Berlin 1926, verbanden symbolhafte Expressivität mit abstrakter Formgebung.⁷ Aufschlussreich ist, dass beide Projekte, die seither als Ikonen der avantgardistischen Denkmalkunst gelten, nicht von Bildhauern entworfen wurden, sondern von Baumeistern, die ihren genuin architektonischen Ansatz mit innovativen Impulsen der bildenden Kunst verbanden. Beide Denkmäler wurden 1933 zerstört, das *Märzgefallenen*-Denkmal 1946 am selben Standort rekonstruiert.

Tessenows *Schwarzes Loch* erscheint zunächst radikaler. Der Vorschlag eines *Bronzebalkens* relativiert zwar die beabsichtigte Wucht der Idee und holt sie in die traditionelle Welt der kalkulierten Erhabenheit zurück. Sie ist jedoch ein früher Versuch, der unfassbaren Dimension des Geschehens mit unkonventionellen Mitteln Ausdruck zu geben, wenn auch die Reduzierung der Form hier mit gesteigertem Pathos einherging. Oft haben sich bildende Künstler seither mit der Entgrenzung des Raums durch Augen täuschende, einen Abgrund simulierende Objekte und Installationen auseinandergesetzt, am stärksten diskutiert sicher Anish Kapoor's 1992 auf der documenta IX ausgestellte Arbeit *Descent into Limbo*: Ein kugelförmiger unterirdischer weißer Raumkubus war teilweise mit blauem Farbpigment aufgefüllt, was den Schwindel erregenden Eindruck einer endlosen Tiefe vermittelte.⁸ Auch in der Memorialkunst der vergangenen drei Jahrzehnte lassen sich zahlreiche Entwürfe finden, die an das Motiv eines *Schwarzen Lochs* anknüpfen, bis hin zu dem nationalen Denkmal für die ermordeten Sinti und Roma von Dani Karavan, das 2011 am Berliner Reichstag realisiert werden soll. Im Entwurf hat es die Form eines den Himmel spiegelnden runden Sees, der – aufgrund der Bodengestaltung des Wasserbeckens – so schwarz erscheint, dass man seine Tiefe nicht ermessen kann; in der Mitte ein Stein mit einer immer frischen roten Rose.

Setzt man sich mit diesen Entwürfen auseinander, macht es Sinn, sich an die in der Nachkriegszeit geführte Debatte um die Darstellbarkeit des nationalsozialistischen Massenmordes – des «Unvorstellbaren» – in der bildenden Kunst zu erinnern. Viele Autoren und Künstler der Nachkriegszeit beschäftigten sich mit der Frage, ob die abstrakte oder die gegenständliche Kunstform besser geeignet sei, das Thema Holocaust zu visualisieren. Befürworter abstrakter Formensprache argumentierten, dass gerade der Verzicht auf gegenständliche Bild Darstellungen der inneren Imagination Raum gebe, sich das schreckliche Geschehen vorzustellen, das auf realistische oder gar narrative Weise nicht angemessen darzustellen sei und dadurch höchstens trivialisiert werde. Anhänger gegenständlicher Kunst wiederum bezeichneten Abstraktion gerade in diesem Zusammenhang als bloßen Kunstgriff, mit dem die Inhalte hinter der Form gewissermaßen versteckt werden sollten; gerade bei diesem Thema dürfe die Kunst sich der Aufgabe der Menschendarstellung nicht entziehen.

Wie zeitbedingt diese – in den 1980er Jahren wieder aufgenommene – Debatte damals geführt wurde, ist vor allem darin erkennbar, dass es dabei um Fragen der Darstellbarkeit des historischen Geschehens ging. Spätere Debatten kreisten hingegen um andere Fragen und Ziele, vor allem um die Bewusstmachung von Gegenwartsbezügen und um das schwierige Spannungsfeld von kritischer Distanz und emotionaler Identifikation, wie es in Positionen der Konzeptkunst auf der einen Seite und in emotional wirksamen Inszenierungsstrategien auf der anderen zum Ausdruck kam.⁹ Nach wie vor aktuell hingegen ist die schon von Theo-

dor W. Adorno, Jean-Paul Sartre, Herbert Marcuse und anderen Autoren formulierte Sorge, das Moment der Versöhnung, das in jeder Form der Ästhetisierung enthalten sei, ließe alle künstlerischen Versuche der Auseinandersetzung mit dem NS-Massenmord als fragwürdig erscheinen.

Verfolgt man die hier nur kurz angedeuteten Diskussionslinien, wird deutlich, wie sinnvoll es ist, beim Motiv der Leere in der Denkmalskunst nach dem inhaltlichen Konzept zu fragen, das damit verbunden ist. Geht es darum, der Unmöglichkeit bildhaft Ausdruck zu verleihen, dem Thema mit künstlerischer Gestaltung gerecht zu werden? Soll eine Leerstelle im Bild oder eine Negativform oder auch die Darstellung einer leeren Wand oder eines leeren Raums zur Projektionsfläche für innere Bilder und Gedanken werden? Oder geht es darum, Leerstellen so zu gestalten, dass damit die Frage aufgeworfen wird: Was oder wer war hier? Soll vielleicht durch symbolhafte Formgebung oder affektive Inszenierungsstrategien beim Betrachter ein Gefühl der Leere erzeugt werden, das mit Verunsicherung oder Einsamkeit verbunden ist? Oder ist – wie bei dem nicht realisierten, aber viel diskutierten Entwurf des Architekten Oswald Matthias Ungers für die Bebauung des Areals des Berliner Stadtschlosses 1994, der einen parkartigen, baulich eingefassten, offen nutzbaren «Erinnerungsraum» anstelle einer Schloss-Rekonstruktion vorschlug – der «Negativraum» eine Strategie der Aufklärung, die sich auf dialektische Weise mit der Realität auseinandersetzt?¹⁰

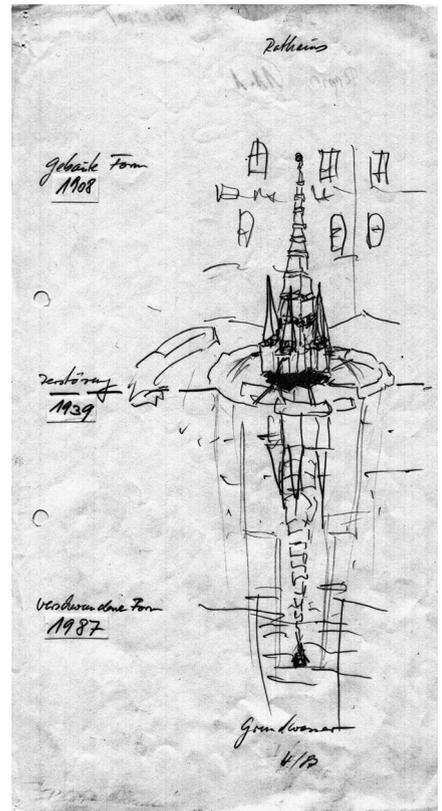
Im Jahr 1983 beim ersten Gestaltungswettbewerb für das Berliner Gestapogelände – der heutigen *Topographie des Terrors*, die nach dem dritten Wettbewerb schließlich 2010 ein sachlich-zurückhaltendes Dokumentationshaus erhielt – war unter den 194 von Künstlern und Architekten eingereichten Entwürfen auch eine Fülle von Vorschlägen für Negativformen, in die Erde versenkte Würfel ähnlich den *Carceri* von Piranesi, überflutete Abgründe und leer geräumte, teils sogar unzugänglich gemachte Flächen.¹¹ Deren bildhafte Dramatik schreckte die Bürgergruppen, die sich für Aufklärungsarbeit am historischen Ort einsetzten, eher ab und bestärkte sie, eine andere Form der «Leere» anzustreben, nämlich das Gelände selbst nicht künstlerisch zu überformen, sondern offen zu belassen als ungestaltete Stadtbrache, die die Verdrängung der Nachkriegsjahrzehnte auch in Zukunft sinnfällig zum Ausdruck bringen sollte. Zwar ist dies nur teilweise gelungen, denn das weiträumige Areal rund um den Neubau wurde entgegen dem ursprünglichen Wettbewerbskonzept von 2006 mit dunklen, scharfkantigen Bruchsteinen belegt, die durch symbolhafte Strenge, ähnlich wie bei Bodengestaltungen in KZ-Gedenkstätten, die Atmosphäre der verbrannten Erde und des Todes vermitteln und die Wirkung des weißen Gebäudes in der Mitte noch steigern sollen. Der in den 1980er Jahren begonnene Streit um einen angemessenen Umgang mit dem historischen Areal der NS-Planungszentralen ging jedoch mit einer weit über Berlin hinaus wirksamen Debatte um Möglichkeiten und Grenzen der Memorialkunst einher, in der auch die Herstellung einer artifiziellen Leere kritisch reflektiert wurde.

Der Entstehungsprozess des Denkmals für die ermordeten Juden Europas bietet ebenfalls reiches Anschauungsmaterial zum Thema «Leere» und «Negativform». So erhielt unter den 528 Beiträgen des ersten Wettbewerbs 1993/94 der Entwurf *Leerstelle* von Rudolf Herz und Reinhard Matz den neunten Rang. Sie hatten den Wunsch der Denkmals-Initiatoren nach einem monumentalen Kunstwerk aufgenommen und entsprechend der Flächenmaße des Standortes ins Extreme zuge-



3 u. 4 Horst Hoheisel, *Negativform des neuen Aschrottbrunnen*, 1987, Kassel

5 Horst Hoheisel, *Aschrottbrunnen*, Entwurfsskizze, 1987, Kassel



spitzt. Als Ausdruck der Unmöglichkeit, sich das historische Geschehen vorzustellen, sollte mit einer fünfzig Meter in die Tiefe eingeschnittenen, achtzig Meter langen und sechzig Meter breiten unbetretbaren Negativform ein riesiger Fremdkörper im städtischen Alltag entstehen.¹² Bezüge zu Tessenows *Schwarzem Loch*, doch auch wesentliche Unterschiede sind hier erkennbar. Aus dem zweiten Wettbewerb 1997 ging schließlich das 2003 realisierte Stelenfeld hervor. Das begehbare Environment wurde nach politischer Vorgabe durch einen ›Ort der Information‹ ergänzt, den der Architekt Peter Eisenman unterirdisch anlegte, mit bewussten Verweisen auf die nahe gelegenen Reste von Reichskanzlei und Bunkersystemen und deren mythische Eigenschaften. In diesem Ausstellungsbau wurde das symbolische Gräberfeld der darüber liegenden Betonpfeiler gewissermaßen in Negativform fortgesetzt. Stelen ragen wie Stalaktiten in die Tiefe und prägen die Ausstellungsarchitektur als grabmalsähnliche Elemente.¹³

Eine Negativ-Form als Denkmals-Kritik wählte der Künstler Horst Hoheisel für sein wegweisendes konzeptuelles Erinnerungsprojekt *Aschrottbrunnen* 1987 (Abb. 3, 4 und 5). Den von einem jüdischen Unternehmer gestifteten, von den Nationalsozialisten zerstörten Brunnen vor dem Kasseler Rathaus baute er am selben Standort als Betonform nach und versenkte diese, samt Wasserspiel, spiegelbildlich in die Tiefe. Der Verlust sollte nicht, wie zunächst von der Stadt geplant, durch Rekonstruktion kompensiert, sondern als irreversibel bewusst gemacht



6 Tine Stehen und Klaus Schlosser, *Jüdisches Mahnmal*, 1993, Buchenwald

werden. In der KZ-Gedenkstätte Buchenwald hingegen entstand eine eindrucksvolle Negativform des Totengedenkens vor einem ganz anderen Hintergrund. An der Stelle des ehemaligen ‚jüdischen Blocks‘ wurde 1993 nach einem Entwurf von Tine Stehen und Klaus Schlosser die Grundfläche der Baracke ausgehoben, der Boden mit Brocken aus dem Buchenwalder Steinbruch bedeckt und die Stütz- und Inschriftenwand mit israelischem Olivenholz gestaltet (Abb. 6). Ideen gebend war hier vermutlich die ‚80-Zentimeter-Regel‘ der Gedenkstätte Buchenwald: kein neues Element, auch kein Denkmal, darf höher sein, um den freien Blick über die leere Fläche des historischen Barackenlagers nicht zu beeinträchtigen.

Bei vielen Denkmälern geht das Konzept der Leere einher mit der Sicherung und Sichtbarmachung von Spuren oder der Markierung einstiger Grundrissverläufe. Einzelne Relikte oder sparsame, zweidimensionale gestalterische Mittel auf un bebauter Fläche evozieren die Existenz eines zerstörten Gebäudes oder einer vergessenen Situation. Beispiele hierfür sind Synagogen-Markierungen wie Margrit Kahls begehbare Boden-Intarsie für die Hamburger Synagoge am Grindlhof 1988 oder Heinrich Lessings Installation *Fragmente* am Ort der Wiesbadener Synagoge 1995. Ein anderes Beispiel ist das *Mahnmal Gleis 17* am Berliner S-Bahnhof Grunewald, wo Nikolaus Hirsch, Wolfgang Lorch und Andrea Wandel 1998 den überwucherten Gleiskörper, von dem damals 186 Deportations-Transporte Berliner Juden ausgingen, mit beschrifteten Stahlguss-Elementen einfassten.

Wenige Schritte entfernt war bereits 1991 ein erstes Deportations-Denkmal entstanden, das den Weg zur Deportationsrampe seitlich des S-Bahn-Eingangs markiert; die Gleise selbst, bis 1994 nach Alliiertenrecht von der Deutschen Reichsbahn betrieben, waren damals noch nicht für ein Denkmal verfügbar. Karol Broniatowski und der Architekt Ralf Sroka zeichneten den historischen Stra-



7 Karol Broniatowski und Ralf Sroka, *Deportations-Mahnmal Bahnhof Grunewald*, 1991, Berlin

ßenverlauf mit einer großen Betonwand nach, die Assoziationen an eine Klage-mauer hervorrufen könnte (Abb. 7). In ihr sind abstrahierte Negativformen menschlicher Körper eingelassen, die den Eindruck erwecken, als seien die Gestalten von Beton übergossen und eingeschlossen, später aber durch Auseinanderbrechen des Blocks wieder freigelegt worden. So hat es den Anschein, als existierten sie als immaterielle, silhouettenhafte Wesen weiter.

Eine andere Sichtbarmachung des Verlustes ist die Inszenierung von Bildern der Leere, die ganz unmittelbar die Frage aufwerfen, was hier geschehen sei und woran erinnert werden soll. Karl Biedermanns begehbare Skulptur *Der verlassene Raum* auf dem Koppenplatz in Berlin-Mitte am Rande des einstigen «Scheunenviertels» war Ergebnis des ersten großen Denkmalwettbewerbs, den die DDR 1988 den vertriebenen und ermordeten jüdischen Bürgern widmete, wurde allerdings erst 1996 realisiert. Ein aus Bronze gegossenes Zimmer ohne Wände, mit Parkettboden, Tisch und zwei Stühlen, einer davon umgestürzt, ist ein Sinnbild nicht nur für den Verlust, für das Verschwinden der Menschen aus dem Wohnumfeld, sondern auch für die Gewalttätigkeit ihrer Vertreibung. Ihr Fehlen bildet gewissermaßen eine erzählerische Leerstelle, die mit Hilfe von historischem Wissen und Imaginationskraft ergänzt werden will, ähnlich den piktoralen Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in denen der Betrachter motiviert wird, nach den fehlenden Bildelementen zu suchen.¹⁴ Eine ähnliche Strategie, hier jedoch als Ansammlung vieler Gestühl-Reihen, ist am Standort der zerstörten Leipziger Synagoge zu finden (Abb. 8). Nach dem Entwurf von Anna Dilengite und Sebastian Helm entstanden 2001 auf einem Plateau im Stadtraum, durch kein Gehäuse geschützt, 140 leere Bronzestühle, auf die die Besucher sich setzen können.



8 Anna Dilengite u. Sebastian Helm, *Erinnerungs-Installation für die Leipziger Synagoge*, 2001, Leipzig

Die *Voids* des 2001 eröffneten Jüdischen Museums Berlin, die in dem Beitrag von Angeli Sachs ausführlich behandelt werden, verzichten auf eine solche Bildsprache. Als Leerräume sind Sinnbild für die Auslöschung des jüdischen Lebens in Deutschland. Daniel Libeskind schuf sie als bauliche Sondersituationen an den imaginären Schnittpunkten der gezackten Gebäudeform mit der unterirdischen diagonalen Erschließungsachse. Treppenschächten gleich, in deren Höhen und Tiefen man durch Sehschlitze hineinschauen kann, ragen sie durch alle Etagen hindurch. Einer der *Voids* ist, verwandelt in eine Positivform, als *Holocaust-Turm* in den Außenraum versetzt, im Katalog bezeichnet als «architektonischer Ausdruck» von «Verlassensein, Verzweiflung, Ausweg- und Hoffnungslosigkeit».¹⁵ Die Dramatik dieser bewusst nichtgegenständlichen Symbolsprache wird allerdings gemindert durch diverse Hinzufügungen, die erkennen lassen, dass man der Überzeugungskraft der Architektur allein nicht traut. Der Leerraum soll hier auch zum Erlebnisraum werden. Laut Informationsschild sollte der Aufenthalt im leeren, dunklen, kalten *Holocaust-Turm* die Besucher fühlen lassen, was Juden damals bei der Deportation empfanden. Zu Recht hat der israelische Autor Amos Elon diese Identifikationsstrategie als anmaßend zurückgewiesen.¹⁶ Der einzige *Void* wiederum, der innerhalb des Gebäudes betreten werden kann, ist durch eine Boden-Installation von Menashe Kadishman bevölkert und an den Rand der Aufmerksamkeit gedrängt. Übereinander geschichtete Cortenstahlscheiben, in die Augen, Nasen, aufgerissene Münder perforiert sind, wirken wie ein Klageschrei, noch verstärkt durch das knirschende Geräusch der Metallscheiben unter den Schritten der Besucher.

Ungeachtet dieser unterschiedlichen konzeptionellen Ansätze ist dem Thema «Leere», stets auch eine Stille eingeschrieben. Diese prägt schließlich auch



9 Rachel Whiteread, *Namenlose Bibliothek*, 2000, Wien

das Wiener Denkmal für die jüdischen Opfer des NS-Regimes in Österreich, die *Namenlose Bibliothek* von Rachel Whiteread aus dem Jahr 2000 (Abb. 9). Im Erdreich unter dem «Judenplatz» befinden sich noch Reste der mittelalterlichen Synagoge, was man allerdings erst beim Bau des Denkmals entdeckte. Es ist nicht – wie Micha Ullmans Berliner *Bibliothek* – in die Tiefe gebaut, sondern ragt als weißer Beton-Kubus in den Platzraum hinein. Der Innenraum ist leer, unzugänglich und nicht von außen einsehbar, die Außenhaut wird von in Beton gegossenen Bücherwänden gebildet, gewissermaßen *inside out*, also die Buchrücken nach innen gestellt, dem Betrachter verborgen, und die Kanten mit den geschlossenen Buchseiten nach außen. Die Bücher stehen für die zerstörte jüdische Kultur, die Leere und das Negativ-Motiv für ihre Auslöschung. Auf Bodentafeln sind die Namen der Vernichtungsstätten zu lesen, in denen österreichische Juden starben.

Noch eindeutiger als bei Micha Ullman steht bei Rachel Whiteread die Auseinandersetzung mit der Negativform im Zentrum ihrer Arbeit, jedoch mit einem anderen inhaltlichen Ansatz. Beide stehen der Konzeptkunst nahe. Während Ullmans Skulpturen, gerade auch die ephemeren, immer wieder um die Vergewärtigung des Nicht-mehr-Vorhandenen kreisen und metaphysische Fragen aufwerfen, geht es der britischen Künstlerin bei ihren Gips- und Betonarbeiten um die Erprobung extremer Möglichkeiten des bildhauerischen Umgangs mit Volumen, die im Versuch der Umkehrung tektonischer Verhältnisse münden. In der Textur ihrer Plastiken zeichnet sich ein einstiges Innenleben auf irritierende Weise ab. Vertrautes wird fremd, Gegenständliches geht in Abstraktion über.¹⁷ Die Negativform ist hier zunächst ein Mittel zur Auslotung kunstimmanenter Fragestellungen.

Als Resümee dieses Überblicks über Memorialkunst zum Thema ‚Leere‘, ‚Abwesenheit‘, ‚Verlust‘, der in seiner Kürze keiner der erwähnten Arbeiten gerecht werden konnte, sollen zwei Gedanken festgehalten werden. Zum einen der Hinweis, dass es nicht ausreicht, die Leere als Bildgegenstand oder als dessen Verweigerung zu deuten. Trotz mancher Ähnlichkeiten in Form oder Motiv erschließen sich manche Bedeutungsebenen eines Denkmals nur, wenn es im Kontext des jeweiligen Oeuvres betrachtet wird. Dani Karavans *Land Art* Projekte, die immer wieder zu den geometrischen Grundformen zurückkehren; Karol Broniatowskis flüchtige Sand-Skulpturen, die nach Entfernen der Hohlform bröckeln und sich auflösen; die gleichermaßen material- und zeitbezogenen Architekturstrategien der Gruppe Wandel Hoefer Lorch & Hirsch; Horst Hoheisels radikale, in unrealisierten Entwürfen extrem zugespitzte Konzeption des ‚Gegen-Denkmal‘, als *Counter Monument* auch international beachtet; Karl Biedermanns Bronzen im Spannungsfeld von Menschenbild und Abstrahierung; Daniel Libeskind's theoretische Gedankengebäude; Heinrich Tessenows Versuche, aus der Moderne heraus zur Einfachheit der Klassik zurückzufinden: Jedes Lebenswerk ist eine Welt für sich, in der die inhaltliche und formale Annäherung an ein konkretes Denkmalthema verwurzelt ist.

Die zweite resümierende Überlegung betrifft die anfangs angesprochene Haltung gegenüber dem Thema. ‚Leere‘ spielt nicht nur auf Vertreibung und Vernichtung an, sondern auch auf Verlusterfahrung, ein schmerzhaftes Gefühl, das den Betrachter unmittelbar anrührt. Die Grenze zu Sentimentalität und Selbstmitleid ist dabei schnell überschritten. Zum «negativen Gedächtnis», wie der Historiker Reinhart Koselleck den positiven Ansatz kritischer Erinnerungsarbeit umschrieben hat, gehört jedoch vor allem die Frage nach den Ursachen und Strukturen, die den Holocaust ermöglicht haben.¹⁸ Das «negative Gedächtnis» ist der Aufklärung verpflichtet und hat die Aufgabe, «das Unausdenkliche denken zu müssen, das Unaussprechbare aussprechen zu lernen und das Unvorstellbare vorzustellen versuchen».¹⁹ Ein wesentliches Kriterium bei der Beurteilung eines Kunstwerks zum Thema Leere ist daher, ob es eine solche ‚Gedankenarbeit‘ eher erschwert, indem es das historische Geschehen als unerklärbar, unfassbar interpretiert und den Betrachter in stummer Trauer verharren lässt, oder eher befördert, indem es sich – wie Micha Ullmans *Bibliothek* und andere hier beschriebene Arbeiten – der Herausforderung des schwierigen Themas stellt und zum Nachdenken und Nachfragen über Wirkungszusammenhänge beiträgt.

Anmerkungen

- 1 Stefanie Endlich, «Der Blick nach innen», in: *Architektur in Berlin*, Jahrbuch 1995, hg. v. der Architektenkammer Berlin, Hamburg 1995, S. 156–159.
- 2 Ebd., S. 158.
- 3 «Micha Ullman: Museum Wiesbaden», hg. v. Hanne Dannenberger, Wiesbaden 2003, Ausst.-Kat., Wiesbaden 2003.
- 4 Zu diesen und anderen Berliner Denkmälern siehe: Stefanie Endlich, *Wege zur Erinnerung. Gedenkstätten und –orte für die Opfer des Nationalsozialismus in Berlin und Brandenburg*, Berlin 2007.
- 5 Walter Jens u. Hans Ernst Mittig, «Streit um die Neue Wache. Zur Gestaltung einer zentralen Gedenkstätte», hg. von der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1993, S. 55f., 74, 79.
- 6 Jeannot Simmen, *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Frankfurt am Main 1998, hier S. 13f.
- 7 Die leere Backsteinwand, gestaltet aus Klinkern zerstörter Gebäude, sollte ursprünglich für viele Interpretationen offen sein. Mies van der Rohe selbst hatte beim Entwurf an eine Erschießungswand gedacht. Mit seinem Einverständnis wurde jedoch bei der Realisierung ein großer Sowjetstern mit Hammer und Sichel vorgeblendet und eine Fahnenstange für Gedenkzeremonien hinzugefügt. Dies sollte die Wirkung des Denkmals steigern, beeinträchtigte jedoch die Konsequenz der Abstraktion. Vgl. Franz Schulze, *Mies van der Rohe. Leben und Werk*, Berlin 1986, S. 131ff.
- 8 *Documenta IX*, Kassel 1992, Ausst.-Kat., Ostfildern 1992, Bd. 2, S. 250f.
- 9 Stefanie Endlich, «Bilder und Geschichtsbilder», in: *Terror und Kunst*, Dachauer Hefte, Nr. 18, 2002, S. 3–22.
- 10 Zur Strategie der «Stadt als Folie» siehe: Oswald M. Ungers u. Stefan Vieths, *Die dialektische Stadt*, Braunschweig/Wiesbaden/Köln 1999, S. 81–91, hier: S. 83.
- 11 Florian von Buttler u. Stefanie Endlich, «Über die Schwierigkeit, sich der NS-Geschichte durch Kunst zu nähern», in: *Imitationen. Nachahmung und Modell*, hg. v. Jörg Huber, Martin Heller u. Hans Ulrich Reck, Basel/Frankfurt am Main 1989, S. 230–251.
- 12 *Rudolf Herz und Reinhard Matz, Zwei Entwürfe zum Holocaust-Denkmal*, hg. v. Matthias Reichelt, Nürnberg 2001. Sehr viel mehr Aufmerksamkeit im In- und Ausland erregte allerdings ihr in der zweiten Phase eingereichter Entwurf *Überschrieben*, der die Ausschreibungsprämisen verweigernde Vorschlag, einen Autobahnkilometer in der Nähe von Kassel zum «Mahnmal» für die ermordeten Juden Europas zu machen.
- 13 Stefanie Endlich, «Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas», in: *Urbane Erinne-*

rungskulturen im Dialog: Berlin und Buenos Aires, hg. v. Peter Birle, Elke Gryglewski u. Estela Schindel, Berlin 2008, S. 102–113. Stefanie Endlich, Artikelserie zur Entstehungsgeschichte des Mahnmals, in: *Zeitgeschichte online. Das Holocaust-Mahnmal und die Geschichte seiner Entstehung*, Juni 2005, <http://www.zeitgeschichte-online.de/md=Holocaust-Mahnmal-Inhalt>, Zugriff am 28. März 2011.

14 Vgl. *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. v. Wolfgang Kemp, Köln 1985, insbesondere die Einleitung des Herausgebers.

15 *Geschichten einer Ausstellung*, hg. v. der Stiftung Jüdisches Museum Berlin, Berlin 2001, Zitate S. 178 und 179.

16 Amos Elon, «Anmaßende Einfühlung in die Opfer», in: *Die Zeit*, Nr. 44, 25. Oktober 2001. Das Schild wurde später wieder entfernt.

17 Friedrich Meschede beschreibt diese Transformation in seinem Text über Rachel Whitereads Plastik *Ghost*, ein weißes Gipsobjekt, das sie aus einem leeren Londoner Zimmer entwickelte, in: *Rachel Whiteread. Gouachen*, hg. v. Friedrich Meschede, Stuttgart 1993, S. 7ff.

18 Reinhart Koselleck, «Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses», in: *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, hg. v. Volkhard Knigge u. Norbert Frei, München 2002, S. 29.

19 Ebd.

