

Angeli C. F. Sachs

Neue Formen der Erinnerung

Zwei Mahnmale von Jenny Holzer und Sol LeWitt in Deutschland

Seit den achtziger Jahren besinnen sich Gemeinwesen in der Bundesrepublik Deutschland zunehmend auf ihre Geschichte, vor allem die zweier Weltkriege und des Nationalsozialismus und geben Mahnmale in Auftrag, die ihre heutige Position in diesem historischen Diskurs definieren und die kollektive Identität einer demokratischen und friedlichen Staatsgemeinschaft stiften sollen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht seit einiger Zeit die nicht enden wollende Diskussion um die Konzeption des zentralen *Denkmals für die ermordeten Juden Europas* in Berlin, aber auch an anderen Orten der Republik konstituiert sich die Arbeit an der Vergangenheit. Nachdem jahrzehntelang nur zögernd Gedenkstätten für die Opfer der Nationalsozialisten und ihrer Gewaltherrschaft errichtet wurden, scheint die Wiedererweckung oder das Wachhalten der Erinnerung an den Holocaust eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe im wiedervereinigten Deutschland zu sein.

Aber sie erlangt ihre zentrale Bedeutung erst spät, in einer Situation, in der die Auseinandersetzung mit Schmerz und Scham zum Beitrag der zweiten und dritten Nachkriegsgeneration wird. Laut Jochen Spielmann wurde «der Nationalsozialismus ... erst in das kulturelle Gedächtnis integriert, nachdem diese Integration keine ›Gefahr‹ mehr für die Mehrheit der Tätergesellschaft, die mit der Nachkriegsgesellschaft gleichgesetzt werden kann, darstellte.» Und er benennt auch den Preis für diese verspätete Integration:

«Die übergroße Zahl der Täter und Mitläufer wurde nicht zur Verantwortung gezogen, die Institutionen und Einrichtungen, die durch den Nationalsozialismus profitiert hatten, konnten ihre Profite vermehren. Dokumente, Zeugnisse und Spuren der Taten, ganze Tatorte konnten vernichtet werden, während die Angehörigen der Ermordeten nicht, oder erst spät und spärlich, entschädigt wurden, den allermeisten Überlebenden und Widerstandskämpfern erst sehr spät, für viele zu spät, eine gesellschaftliche und finanzielle Anerkennung zuteil wurde».

Die Diskussionen um diese Punkte haben in den letzten Jahren die Öffentlichkeit intensiv beschäftigt, nicht nur in Deutschland, sondern zum Beispiel auch in der Schweiz oder in den Niederlanden.

Die Generation der Opfer und Täter ist, falls überhaupt noch am Leben, alt geworden und es gibt von Jahr zu Jahr weniger Zeugen, die aus eigener Erfahrung über das Geschehene berichten könnten - und den Berichten ging in der Nachkriegsrepublik bekanntlich ein langes Schweigen voraus – ein Schweigen, das Ausdruck der Tabuisierung der jüngsten deutschen Geschichte war und lange Zeit die Auseinandersetzung mit ihr und daher auch Trauerarbeit verhinderte. Statt des persönlichen Zeugnisses, obwohl es Projekte gab und gibt, die sich dem Sammeln dieser Zeugnisse verschrieben haben wie die «Survivors of the Shoah Visual History Foundation» von Steven Spielberg, entstehen als Ausdruck des kollektiven Erinnerns nun immer mehr Mahnmale. Die Erwartungen an sie haben sich im Gegensatz zum traditionellen Denkmal aber deutlich verändert. Christoph Heinrich drückt dies so aus: «An die Stelle ruhmreicher Vorbilder und Rechtfertigungen wie ›Sie starben für Volk und Vaterland‹ trat eine zurückhaltende Trauer, ein mahnend formuliertes ›Nie wieder.‹» Die Konzeption eines Mahnmals beinhaltet, sich die geschichtlichen Ereignisse, die erinnert werden sollen, bewusst zu machen und einen angemessenen Ausdruck der Auseinandersetzung mit ihnen, des Gedenkens und der Trauer zu finden. Dies ist und bleibt ein Problem und wenn man Jochen Spielmann glauben darf, ist «in den achtziger Jahren ... kaum eine Denkmalsetzung widerspruchlos akzeptiert worden» und trotz aller neuen «Ansätze bleibt das errichtete Denkmal immer das Ergebnis langwieriger Auseinandersetzungen und zumeist Produkt eines Kompromisses» zwischen den Intentionen des Künstlers und den Bedürfnissen des Auftraggebers und der Öffentlichkeit.

Die wohl bekanntesten Mahnmalsetzungen der jüngeren Generation in der Bundesrepublik Deutsch-

land stammen von Jochen Gerz, wie das mit seiner Frau Esther Shalev-Gerz konzipierte, 1986 eingeweihte und bis 1993 achtmal abgeseckte *Harburger Mahnmal gegen Faschismus* in Hamburg-Harburg. Ich möchte auf dieses prominente Beispiel nicht näher eingehen, aber die Inschrift des Harburger Mahnmals: «Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben», könnte auch als Ausgangspunkt für die beiden Mahnmale stehen, die ich Ihnen heute vorstelle: den 1994 eingeweihten *Black Garden* von Jenny Holzer in Nordhorn und das Monument für die zerstörte jüdische Gemeinde Altonas in Hamburg, *Black Form. Dedicated to the missing Jews* von Sol LeWitt aus dem Jahr 1989. Auch diese Mahnmale verfügen über eine relativ komplizierte Geschichte ihrer Realisierung, die viel über die Schwierigkeiten des Erinnerens und die Kommunikation zwischen Auftraggeber, Künstler und Rezipienten aussagt.

Der 1994 eröffnete *Black Garden* der amerikanischen Künstlerin Jenny Holzer in Nordhorn steht für die neue Generation von Gedenkstätten, die den Besucher aktiv in das Erinnern integrieren, wobei hier durch das Mittel der Sprache Imagination, Erinnerung, Trauer und Nachdenken ausgelöst werden. Die Stadt Nordhorn im Nordwesten der Bundesrepublik verfügt über einen Skulpturenweg, der seit 1977 entsteht und zum Zeitpunkt der Eröffnung des *Black Garden* 31 Arbeiten umfasste. Der *Black Garden* bildet insofern eine Ausnahme, da es sich im Gegensatz zu den anderen Arbeiten des Skulpturenwegs hier nicht um ein autonomes Kunstwerk im öffentlichen Raum handelt, sondern um die Umgestaltung und Ergänzung der städtischen Gedenkstätte für die Gefallenen der Kriege 1870/71, des Ersten und des Zweiten Weltkrieges. Die 1929 eingeweihte Gedenkstätte, ab 1938 trug sie den Namen *Mahnmal am Langemarckplatz*, war ursprünglich als Denkmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges gedacht. Über einer geschlossenen runden Fläche von ringförmig angeordneten Kalksandsteinsegmenten, jedes Segment trägt die Angaben eines Gefallenen, erhebt sich ein runder Sockel aus Kalksandstein mit der Inschrift «Die Gefällten sind es, auf denen das Leben steht. Liebe und Dank verbindet die Stadt Nordhorn mit ihren im Weltkriege 1914-18 ruhmreich gefallenen Heldensöhnen». Auf diesem Sockel stand ursprünglich eine Bronzefigur eines sich hinknienden, nackten Jünglings, die 1933 von der SA demontiert wurde. In den fünfziger Jahren wurde

diese Skulptur durch eine Metallschale ersetzt. Ende der fünfziger Jahre wurde das Mahnmal durch 23 Gedenktafeln aus Bronze für die Toten des Zweiten Weltkrieges ergänzt, die an einer langen Wand unterhalb der Gedenkstätte für den Ersten Weltkrieg angebracht wurden. Die Verbindung zur unteren Ebene wird durch zwei gebogene Treppenabgänge aus Ziegelstein hergestellt. Die Inschrift lautet: «Dieses Mahnmal errichtete die Stadt Nordhorn den Gefallenen und Vermissten zweier Weltkriege zum Gedenken, den Lebenden zur Mahnung, 1914-1918, 1939-1945». Die dritte Tafel von rechts ist den «politisch und rassistisch Verfolgten, die ein Opfer der Jahre 1933-1945 wurden» gewidmet. Gleichzeitig wurde eine alte Gedenktafel des Krieges 1870/71 in die Anlage eingefügt.

Gedenkstätten wie diese gibt es viele in der Bundesrepublik Deutschland. Das besondere Problem Nordhorns war die während des Nationalsozialismus eingeführte und nach dem Zweiten Weltkrieg beibehaltene Namensgebung. Sie erinnert an die außerordentlich verlustreiche Schlacht von Langemarck im November 1914 in Flandern, die später zu einem siegreichen Opfergang der Jugend für das Vaterland verklärt, den «Mythos von Langemarck» begründete, der den Nationalsozialisten als Rechtfertigung diente, von der eigenen Jugend, so Lebrecht Forke, die gleiche «Hingabe und Opferbereitschaft» zu verlangen. 1986 begann im Rat von Nordhorn die Diskussion um die Namensgebung des Platzes und der Gedenkstätte und damit verbunden auch um eine mögliche Umgestaltung des Areals. 1989 fragte die Stadt Nordhorn bei Jenny Holzer an, ob sie zu einer künstlerischen Umgestaltung des Mahnmals am Langemarckplatz bereit sei. Nach einer Ortsbesichtigung 1991 erstellte sie eine Skizze, die zur Grundlage des Vertragsabschlusses 1992 wurde. Die Verwendung des Namens «Langemarckplatz» wurde 1991 per Ratsbeschluss ausgesetzt. Im Herbst 1993 begannen die Gestaltungsarbeiten, am 28. Oktober 1994 wurde die 3447 m² umfassende Anlage eingeweiht.

Jenny Holzer (geb. 1950) ist eine gesellschaftlich und politisch sehr engagierte Künstlerin, das Magazin der Süddeutschen Zeitung bezeichnete sie 1993 als das «moralische Gewissen der Gegenwartskunst». Sie arbeitet vor allem mit Texten, die sie in verschiedenen Zusammenhängen präsentiert: auf Plakate oder T-Shirts gedruckt, in Bänke, Sarkophage oder Bodenplatten eingemeißelt oder als Leuchtschrift in schnell aufeinander

der folgenden Abschnitten vorüberziehend. Der Charakter der Öffentlichkeit ist ihr dabei eminent wichtig, die Themen sind immer wieder Angst, Krieg, Tod, Machtmissbrauch, Sexualität und die Beziehung zwischen Täter und Opfer. 1987 nahm sie an der Ausstellung «Skulptur Projekte in Münster» teil, wo sie als Teil ihres Projektes im Schlossgarten fünf Sandsteinbänke im räumlichen Zusammenhang mit einem Kriegerdenkmal installierte und darauf in englisch Texte aus ihrer Serie *Under a Rock*, die von Krieg und Gewalt handeln, einmeißeln ließ. Der Kontext mit den Inschriften des Kriegerdenkmals lässt eine irritierende Spannung entstehen. Dieser Ausstellungsbeitrag war die Ausgangsbasis für den Auftrag, die Gedenkstätte in Nordhorn umzugestalten. Auch hier bildet ein schon vorhandenes Denkmal den Ausgangspunkt für eine kommentierende Ergänzung.

Als «Echo» auf die ringförmig angeordneten Kalksandsteinsegmente mit den Namen der Gefallenen des Ersten Weltkrieges entwarf Jenny Holzer einen Garten: ein in konzentrischen Kreisen über ein Kreuz angelegtes Wege- und Beetesystem auf der sich im tiefer liegenden Bereich an das Mahnmal des Zweiten Weltkrieges anschließenden Rasenfläche. Das aus vier Ringen bestehende Wegesystem verleiht dem Garten seine formale Struktur und bietet neben der bereits erwähnten Korrespondenz mit der Gedenkstätte des Ersten Weltkrieges selbst Anlass zu Assoziationen. Das Kreuz, von seiner Ausrichtung zur Gedenkstätte des Zweiten Weltkrieges her als Schräg- oder Andreaskreuz zu lesen, ist ein wichtiger Bestandteil der christlichen Symbolik und meist Darstellungen der Opferung zugeordnet. Auch der Gedanke an eine Zielscheibe liegt nahe. In die Beete und in den Randbereichen auch um die Mahnmale des Ersten und Zweiten Weltkrieges herum wurden Pflanzen, Sträucher und Bäume gesetzt, bei denen sich die bestimmende Farbe des *Black Garden*, eher als Annäherungswert aufzufassen, über Blüte, Blatt, Frucht und Rinde und auch in den Namen zeigt. Das ursprünglich sehr vielfältige Pflanzkonzept Jenny Holzers musste im Lauf der Zeit wegen der klimatischen Gegebenheiten reduziert werden. Der Anteil der Boden-decker und Dauerstauden wurde entsprechend erhöht. Diese werden durch jahreszeitliche Pflanzen ergänzt. Die Kuppel des alten Baumbestands verleiht der Anlage zusätzlich einen ernsten und geschlossenen Charakter. Die kleineren und größeren Gehölze sind als Akzente

gepflanzt: Zwei Trauerblutbuchen flankieren den Eingang der Anlage bei der Gedenkstätte des Ersten Weltkrieges, das Zentrum des neu angelegten *Black Garden* wird durch einen schwarzfruchtigen Apfelbaum bestimmt – Symbol für Fruchtbarkeit und Leben, aber auch für den Sündenfall und die Sterblichkeit – der Baum der Erkenntnis trägt Trauer. Vor der Tafel mit den «politisch und rassisch Verfolgten» des Zweiten Weltkrieges wurde in einem vorspringenden Beet ein kleiner *White Garden* angelegt, so dass hier, ausgedrückt durch die symbolische Bedeutung des Weiß als Farbe des Lichts, der Reinheit und Unschuld im Kontrast zum Schwarz ein besonderer Akzent für diese Opfer gesetzt wird – ein Mahnmal im Mahnmal. In bereits vorhandenen Bankzonen wurden fünf Bänke aus ziegelrotem Bentheimer Sandstein mit in englisch und der deutschen Übersetzung eingemeißelten Texten der Künstlerin platziert, zwei auf der Ebene und in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Mahnmal des Ersten Weltkrieges, drei auf der tiefer gelegenen Ebene rund um den «Black Garden». Die Beete sind mit rotem Wesersandstein eingefasst, die Wege mit rotem Ziegelsplitt bestreut.

Die ursprüngliche Planung Jenny Holzers sah vor, den Schriftsockel aus dem Mahnmal des Ersten Weltkrieges zu entfernen und an dessen Stelle in Korrespondenz zu dem schwarzfruchtigen Apfelbaum des *Black Garden* eine Trauerblutbuche zu pflanzen. Dies wurde durch die Bürgerschaft und den Rat von Nordhorn verhindert. Es wurde lediglich die darauf platzierte Flammenschale entfernt. Der Schriftzug «Die Gefällten sind es, auf denen das Leben steht», schrieben die *Grafenschaft Nachrichten* in ihrem Bericht zur Ratsentscheidung, «entspringt für Jenny Holzer und für viele andere Kritiker einer negativen und politisch äußerst fragwürdigen Geisteshaltung und Denkweise». Die starke Spannung, die durch die Gegenüberstellung dieser militaristischen Aussage mit den Texten Jenny Holzers entsteht, war ursprünglich so nicht beabsichtigt. Was im Konzept der Künstlerin vor allem auf Meditation und Trauer ausgerichtet war, bedeutet in der durch den Kompromiss bedingten Form eine scharfe Auseinandersetzung mit der politischen Haltung, die für die größten Verwüstungen dieses Jahrhunderts verantwortlich war.

Der Eindruck von Versenkung und Trauer entsteht, da so konzentrierte Dunkelheit in der freien Natur nicht üblich ist, durch die ungewöhnlich anmutende Schwärze des Gartens. Schwarz wird im europäischen Kulturkreis

in erster Linie mit Nacht, Melancholie, Tod und Trauer assoziiert, gilt als Farbe der Unterwelt, steht aber auch für Wiederauferstehung bzw. Wiedergeburt. Schwarz bildet die äußerste Möglichkeit im Spektrum der dunklen Farben und wirkt damit begrenzend oder unendlich. Im organischen Bereich finden wir sie neben der Erde und der Kohle vor allem im Zusammenhang mit Verbranntem und Erloschenem, Schwarz entsteht in diesem Fall als Folge der Berührung mit Feuer – in dem ambivalenten Feld der Bedeutungen, die sie zwischen Tod und Leben entfaltet, sind Rot und Weiß immer wieder die wichtigsten Gegenpole.

So auch hier. Neben dem *White Garden* steht das Ziegelrot der Wege und Bänke in einem starken Farbkontrast zu der schwarzen Bepflanzung. Jenny Holzer hat schon früher mit diesen Farben gearbeitet, so in ihrer Installation in der Rotunde des New Yorker Guggenheim Museums 1989 und im amerikanischen Pavillon der Biennale von Venedig 1990. Der provozierendste Einsatz von Rot fand sich in ihrer Gestaltung des Magazins der Süddeutschen Zeitung mit dem Bilderzyklus *LUSTMORD* vom 19. November 1993. Der Druckfarbe für den Satz auf der Titelseite «DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH» wurde Blut beigemischt, um auf die systematische Vergewaltigung und Ermordung von Frauen im jugoslawischen Bürgerkrieg aufmerksam zu machen. Die physische Präsenz des Rot als Farbe der Aggression, Gewalt und Zerstörung, erscheint auch in Nordhorn, hier aber wie in New York und Venedig zu einem Ziegelton abgemildert, der auch in der bebauten Umgebung häufig verwendet wird. Der Kontrast zum Schwarz des Gartens führt ähnlich wie bei der Biennale-Installation zu einer optischen Bewegung und emotionalen Beunruhigung, die in einer weiteren Ebene der Gesamtgestaltung, den fünf Bänken mit den eingemeißelten Texten, ihren Höhepunkt erreicht.

Im folgenden möchte ich ein paar Beispiele zitieren:

«IT IS THE WAR ZOO. IT IS A LANDMARK. PILOTS NAME IT.

BURNED ALL OVER SO ONLY HIS TEETH ARE GOOD,
HE SITS FUSED TO THE TANK. METAL HOLDS THE
BLAST HEAT AND SUN.

THE OCEAN WASHES THE DEAD. THEY ARE FACE UP
FACE DOWN IN FOAM. BODIES ROLL FROM SWELLS
TO OPEN IN THE MARSH.»

Aus der auktorialen Perspektive beschreiben die Bankschriften in einer verkürzten und assoziativen Sprache verschiedene Arten des Sterbens und des Todes im Krieg: den Anblick der Verletzungen, den Prozess des Verfalls und die Erinnerung an den Schatten des zuvor existenten Menschen. Sie sind ein Teil des insgesamt neunteiligen Textzyklus «WAR» oder «KRIEG», der über ein paar wesentlich radikalere Passagen verfügt als die in Nordhorn eingravierten.

Aber genau an dem Horror in Jenny Holzers Texten scheiden sich häufig die Geister. Ein Teil der Rezipienten setzt sich der Aussage und den dadurch evozierten Bildern aus, so weit er kann, ein Teil lehnt die Texte wegen der quälenden Beschreibung gewalttätiger Details oder wegen ihrer moralischen Rigorosität vehement ab, allen gemeinsam ist die tiefe Beunruhigung, die durch sie ausgelöst wird. Die Konfrontation mit dem Grauenhaften, mit den physischen Details von Krieg und Gewalt, die sich in unserer Wahrnehmung mit schon berichteten oder gesehenen Bildern solcher Ereignisse vereinen, wird gerade durch die zuerst als idyllisch angenommene Umgebung des Gartens zur Provokation. Eigentlich ließe sich vermuten, dass die hier aufgestellten Bänke der Meditation angesichts der bestehenden Mahnmaleinrichtungen und des sie umgebenden Gartens dienen, aber genau hier führt Jenny Holzer die Besucher zu den sich immer wiederholenden Details der verschiedenen Kriege, die zum Tod auch der in der Anlage eingeschriebenen Nordhorner Bürger geführt haben und sich in einer Geschichte der Gewalt fortzuschreiben. Namen verbinden sich also nicht nur mit Geschichte, sondern mit realem Grauen. Die verschiedenen Bedeutungsebenen werden zusammengeführt, wenn man aus dieser Position unwillkürlich wieder auf den *Black Garden* blickt, in dem das Wachsen, Blühen und Verwelken der Pflanzen auf den Kreislauf des Lebens zwischen Geburt und Tod und wieder neuer Geburt verweist. Aber dieser Zyklus kann nicht so einfach Hoffnung stiften, da das alle Pflanzen durchziehende Schwarz trotz seiner ambivalenten Bedeutung immer an Tod und Trauer erinnert, an das, was nach Gewalt und Zerstörung bleibt.

Genau diesen Aspekt thematisiert der amerikanische Künstler Sol LeWitt (geboren 1928) in seiner *Black Form. Dedicated to the missing Jews*, nun *Monument für die zerstörte Jüdische Gemeinde Altonas. Gewidmet den Juden, die für immer fehlen*. Ursprünglich hatte

Sol LeWitt diese Arbeit für die Ausstellung «Skulptur Projekte in Münster 1987» realisiert, wir haben auch schon den Beitrag Jenny Holzers für diese sehr einflussreiche Ausstellung zur Skulptur im öffentlichen Raum gesehen. Das Konzept des Minimal Art- und Konzeptkünstlers Sol LeWitt für Münster bestand aus zwei Teilen, die sich «auf die barocke Axialität der Schloss- und Schlossparkanlage» der Stadt bezogen und an die nicht ausgeführten Idealpläne des Architekten Johann Conrad Schlaun anknüpften: *White Pyramid*, eine weiße, zweiseitige Stufenpyramide aus weiß lackiertem Gasbeton im Format von 510x510x510 cm, die einen Akzent im point de vue des Schlossparks setzte und *Black Form (Dedicated to the Missing Jews)*, ein Quader aus schwarz lackiertem Gasbeton im Format 175x520x175 cm am anderen Endpunkt der Blickachse, auf dem Schlossplatz. Beide Skulpturen entsprechen Sol LeWitts Interesse an geometrischen und architektonischen Grundformen, die er in seinen Werkserien, ausgehend von Grundmodulen und den Zustandsmöglichkeiten «Fläche, Grundriss, Volumen und Struktur» variiert. Die Skulpturen in Münster präsentierten sich als geschlossene Volumen, strukturiert durch die Fugen der Gasbetonsteine. Durch ihre Überlebensgröße waren sie durch den Betrachter nicht von allen Seiten überschaubar, sondern es waren immer nur zwei Seiten auf einmal erfahrbar, während Ober- und Unterseite uneinsehbar blieben. Während sich die *White Pyramid* als Wechselspiel zwischen einer diagonal geschnittenen Würfelform und einer Stufenpyramide präsentierte, verwendete Sol LeWitt für die *Black Form* die Grundformen des Würfels und des Rechtecks. Während die *White Pyramid* die Steigung des Geländes nachvollzog und sozusagen zu seinem den Blick anziehenden Scheitelpunkt wurde, lag die *Black Form* wie ein Riegel auf dem Cour d'honneur des Schlosses, heute Teil der Universität, und versperrte die Sicht und den direkten Weg zu seinem Eingang. Dieser Gegensatz drückte sich auch im größtmöglichen Farbkontrast aus, nämlich weiß und schwarz.

Gleichzeitig besetzte die *Black Form* den traditionellen Platz des Denkmals und tatsächlich war an dieser Stelle bis 1939 ein *Reiterstandbild zu Ehren Kaiser Wilhelms I.* platziert, eine Tatsache, die Sol LeWitt nicht unbedingt bekannt gewesen sein muss. Allerdings erklärte er die *Black Form* nach ihrer Fertigstellung durch den Zusatz der Widmung «Dedicated to the Mis-

sing Jews» selbst zum Denkmal und besetzte damit diesen historischen Platz mit einer Aussage, die auf das Fehlen der jüdischen Bürger Münsters und ihrer Kultur hinwies und einer Form, die dieses Leere und dieses Schweigen ausdrückte, neu. In der Folge wurde die *Black Form* wie das Gerzsche Mahnmal in Harburg, nur ohne dessen Einladung zur Beteiligung, zur Projektionsfläche politischer Slogans und Graffiti und sah sich zahlreichen Protesten wegen der Störung der Ästhetik des Schlossplatzes und des freien Zugangs zum Gebäude ausgesetzt. Im März 1988 wurde die Skulptur abgerissen – ein unfreiwillig verschwindendes Monument, das ja seinerseits das Verschwinden thematisiert hatte – und 1989 in dem leicht vergrößerten Format von 550 x 200 x 200 cm am Ende einer Grünanlage am Platz der Republik in der Blickachse vor dem Altonaer Rathaus in Hamburg wiederaufgebaut.

Auch hier ist die *Black Form*, wie schon erwähnt, Monument für die «zerstörte Jüdische Gemeinde», deren Geschichte in einer zweiten, durch Photographien ergänzten Texttafel mit der Überschrift «Das Denkmal ist gewidmet den Juden, die Altona für immer fehlen» skizziert wird. Diese Geschichte reicht über dreihundert Jahre, beginnend mit der Gründung der Jüdischen Gemeinde Altonas im frühen 17. Jahrhundert, der Einweihung ihrer «Großen Synagoge» 1684 bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933, auf die 1937 die Auflösung der Gemeinde und ihre Integration in einem Verbund mit Hamburg und ab 1941 die planmäßige Deportation und Ermordung der jüdischen Mitbürger folgte. 1943 hatte Altona keine jüdischen Einwohner mehr, im gleichen Jahr wurde die «Große Synagoge» bei einem Bombenangriff zerstört.

Die Geschichte der Errichtung eines Mahnmals reicht bis zum Jahr 1985 zurück, als die Altonaer Bezirksversammlung die «Kennzeichnung von Stätten ehemals jüdischen Lebens» beschloss und in der Folge zwei von ursprünglich elf geplanten Gedenksteinen mit Bronze tafeln an verschiedenen Orten der Gemeinde aufstellen ließ. 1987 kam man von diesem Konzept ab und entschloss sich, statt einzelner Findlinge oder Gedenktafeln eine größere Gedenkstätte zentral in Altona einzurichten, 1988 wurde als Aufstellungsort das Zentrum des Platzes der Republik festgelegt. Gleichzeitig wurde Kontakt mit der Hamburger Kunstkommission aufgenommen, die die Hamburger Kulturbehörde bei ihrem seit 1981 initiierten und vorbildlichen Programm «Kunst

im öffentlichen Raum» berät, zu dem auch eine Reihe wichtiger Mahnmale wie das von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz gehören. Die Kunstkommission veranstaltete einen geschlossenen Wettbewerb mit den Künstlern Rebecca Horn, Ronald B. Kitaj und Rainer Ruthenbeck, der aus verschiedenen Gründen zu keinem Ergebnis führte. Daraufhin entstanden Überlegungen, Sol LeWitts zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgerissene Münsteraner Skulptur für Hamburg zu duplizieren. Die Behörde nahm im Februar 1989 Kontakt mit dem Künstler auf, der prinzipiell interessiert war, aber Bedenken hatte, zwei nahezu identische permanente Installationen zu demselben Thema in Deutschland zu platzieren. Der weitere Gang der Ereignisse in Münster begünstigte allerdings die Hamburger Lösung und Sol LeWitt kam im Juli 1989 zu einer Ortsbesichtigung nach Hamburg-Altona, wo er den genauen Standort auswählte, die Größe der Skulptur festlegte und die Gestaltung der Umgebung und Bepflanzung mit Rosen skizzierte. Am 8. November 1989 wurde das Mahnmal der Öffentlichkeit übergeben.

Formal ist die Situation in Altona mit der in Münster in vieler Hinsicht vergleichbar, allerdings fehlt hier das Gegenstück der weißen Pyramide und die mit einer dichten und matten schwarzen Farbe bemalte Form, übrigens die einzige schwarze Skulptur Sol LeWitts, wirkt so noch isolierter und geschlossener. Sie liegt ähnlich wie zuvor als ein Riegel, als Hindernis, das den geraden oder direkten Weg verhindert, in der Blickachse am Ende eines lang gestreckten Parks, leicht erhöht hinter einem Wasserbecken mit Fontäne vor dem Altonaer Rathaus. An dieser Stelle gibt es noch zwei weitere wichtige Unterschiede zu der Münsteraner Installation: der direkte Zusammenhang wird durch eine relativ stark befahrene Straße, die von der Ferne allerdings nicht wahrnehmbar ist, unterbrochen und die *Black Form* besetzt nicht mehr den Platz des traditionellen Denkmals, denn in Altona steht ein Reiterstandbild an diesem angestammten Platz und geht mit dem ungegenständlichen Mahnmal in einigen Perspektiven eine interessante Wechselbeziehung sowohl in der formalen Erscheinung wie auch in zwei Denkmalhaltungen ein, die unterschiedlicher nicht sein könnten. So wird die abstrakte Form noch deutlicher zum Gegendenkmal zu den überlieferten Formen staatlichen Erinnerns, der schweigende Körper unterläuft buchstäblich die hero-

ische Personifikation oder den personifizierten Heroismus.

Felix Reuße zieht in einer Untersuchung ungegenständlicher Denkmäler anhand des Motivs des Kubus eine Traditionslinie von der Mitte des 19. Jahrhunderts mit den Gedenksteinen der Völkerschlacht, über Gefallenen-Denkmal des Ersten Weltkrieges, bis zu Sol LeWitts *Black Form*. Zwei wichtige Beispiele dieser Argumentationskette sind Mies van der Rohe um 1930 entstandene Wettbewerbsentwürfe sowie Heinrich Tessenows 1931 ausgeführte Planung für Karl Friedrich Schinkels Neue Wache in Berlin. Für Reuße leitet sich diese mit dem Altar oder Grab verbundene Form aus der Antike bzw. dem Klassizismus her, nur dass sie in den erwähnten Beispielen nicht mehr zum Träger eines gegenständlichen Elements, sondern «der einstmalige Sockel absolut gesetzt und monumentalisiert» wird. «Das Monument weist», laut seiner Ansicht, «formal nicht über sich hinaus, sondern wirkt in sich abgeschlossen, bleibt auf sich beschränkt». Diese Argumentation vernachlässigt den Kontext und die räumliche Wirkung, zutreffend erscheint mir aber, dass solche Denkmäler «wie ihre Vorbilder Zeitlosigkeit und Dauerhaftigkeit ausdrücken und auf diese Weise Erinnerung wachhalten» wollen. Sie weisen auch deshalb über sich hinaus, weil die geometrische Form zum Träger von Inschriften wird, wir erinnern uns an das formal abweichende, aber von der Konzeption vergleichbare Nordhorner Mahnmal für den Ersten Weltkrieg, die «das Massensterben ... zum Opfertod» überhöhen und somit durch ihre politische Sinnstiftung und häufig auch ihre Aufstellung an das Altar- und Grabvorbild anknüpfen. In Sol LeWitts *Black Form* wird die Widmung vom Denkmalkörper getrennt und erst wenn man die Inschrift mit der Form kombiniert hat, scheinen die oben beschriebenen Traditionen auf. Gleichzeitig verweist die gemauerte Struktur des Mahnmals auf das Motiv des Bauens, aber auf ein Gebäude ohne Öffnungen, auf ein Haus, das nicht behaut. Die hermetische Form, das dichte, undurchlässige Schwarz, besonders deutlich sicht- und erfahrbar im Wechselspiel mit den bewegten Fassaden der Gebäude, vor denen dieser sowohl geometrische wie architektonische Körper jeweils platziert wurde, verweist auf Tod, Leere und Abwesenheit, drückt Schweigen und Trauer aus, bietet aber weder Orientierung noch Trost.

Jochen Spielmann erwähnt die Gefahr, dass ein «Denkmal nicht Stein des Anstoßes, sondern Schlussstein wäre». Die Transferierung der Erinnerung an Menschen, die einst zum eigenen Lebenskreis gehörten, in ein überhöhtes und daher fernes Heldentum, wie es das Nordhorner Mahnmal für den Ersten Weltkrieg tut und mit ihm unzählige andere, oder die undifferenzierte Vermischung der Täter und Opfer, wie es für viele Mahnmale des Zweiten Weltkriegs gilt, ein besonders bestürzendes Beispiel ist hier die aktuelle Gestaltung der «Neuen Wache» in Berlin, verdrängt das Grauen des Krieges und das noch unvorstellbarere Grauen des Holocaust. Die Gefahr eines solchen Denkmals ist immer, dass es einen Schlusspunkt unter die Erinnerung setzt, sie sozusagen im Denkmal versteinert. Gegen diese Verdrängung, die so leicht neue, sei es durch Rassismus oder Antisemitismus motivierte, oder durch den Begriff des Heldentums oder der Opferbereitschaft legitimierte Gewalt ermöglicht, hilft nur das Bewusstmachen der Wirklichkeit des Krieges und des Holocaust mit all seinen Konsequenzen - und genau das tut Jenny Holzer, indem sie durch Sprechen, mit ihren Texten die Wunde offen hält und gleichzeitig mit dem *Black Garden* einen Ort der Trauer und des Nachdenkens

anbietet. Aus dieser Spannung bezieht dieses Mahnmal seine besondere Ausstrahlung.

Gleichzeitig ermöglicht es eine Kontinuität der Erinnerung, indem es ein für das aktuelle Verständnis heute überholtes Geschichtsbewusstsein, das sich in der traditionellen Nordhorner Gedenkstätte ausdrückte, nicht eliminiert, sondern die Geschichte dieses Gedenkens in ein Mahnmal einbezieht, das zum Umdenken anregen soll. Sol LeWitt thematisiert mit der *Black Form* das Verschwinden: hier werden die Abwesenheit der jüdischen Mitbürger, das Fehlen eines Teils der sozialen Gemeinschaft, der unwiederbringliche Verlust und die Leere zu einem schweigenden Körper verdichtet, der sich sichtbar und störend jeder Inanspruchnahme und jedem Trost verweigert.

Es gibt nicht die singuläre, gültige Lösung für das Gedenken, – es bleibt ein schwieriges Thema – aber die beiden vorgestellten Mahnmale sind ermutigende Beispiele dafür, wie Künstler und eine Gesellschaft, die sich der Erinnerung stellt, heute angemessene Formen des Gedenkens an die Opfer und die eigene Täterschaft in den beiden Weltkriegen dieses Jahrhunderts und im Nationalsozialismus entwickeln können.

Zusammenfassung

Dieser Aufsatz zeichnet die Geschichte zweier Mahnmale nach: *Black Garden* von Jenny Holzer in Nordhorn und Sol LeWitts Monuments für die zerstörte jüdische Gemeinde Altonas in Hamburg, *Black Form. Dedicated to the missing Jews*, aus dem Jahr 1989.

Der 1994 eröffnete *Black Garden* der amerikanischen Künstlerin Jenny Holzer in Nordhorn steht für die neue Generation von Gedenkstätten, die den Besucher aktiv in das Erinnern integrieren, wobei hier durch das Mittel der Sprache Imagination, Erinnerung, Trauer und Nachdenken ausgelöst werden. Er steht für ein Bewusstmachen der Wirklichkeit des Krieges und des Holocaust mit all seinen Konsequenzen und bietet doch einen Ort der Trauer und des Nachdenkens an. Mit *Black Form* thematisiert Sol LeWitt die Abwesenheit der jüdischen Mitbürger, das Fehlen eines Teils der sozialen Gemeinschaft, der unwiederbringliche Verlust und die Leere zu einem schweigenden Körper, der sich sichtbar und störend jeder Inanspruchnahme und jedem Trost verweigert.

Mit der relativ komplizierte Geschichte der Realisierung dieser Denkmalsprojekte werden die damit verbundene Schwierigkeiten des Erinnerns analysiert und mögliche Lösungen für zeitgenössisches Gedenken aufgezeigt.

Autorin

Angeli C.F.Sachs, Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Soziologie in Augsburg und Frankfurt am Main. Projekte in den Bereichen Journalismus, Literatur, Bildende Kunst und Theater. 1990-1993 Pressereferentin des Frankfurter Kunstvereins, 1994/95 freiberufliche wissenschaftliche Mitarbeiterin des Deutschen Architektur Museums in Frankfurt am Main, 1995-2000 wissenschaftliche Assistentin am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Seit 2001 Programmleiterin für Architektur und Design im Prestel Verlag München. Kuratorin verschiedener Ausstellungen, zuletzt «Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten». Veröffentlichungen zu moderner und zeitgenössischer Kunst und Architektur.

Titel

Angeli C.F.Sachs, «Formen der Erinnerung. Zwei Mahnmale von Jenny Holzer und Sol LeWitt in Deutschland», in: *kunsttexte.de*, Nr. 3/2002 (8 Seiten) www.kunsttexte.de