

Matías Martínez

Authentizität und Schrift in den Holocaust-Mahnmalen von Jochen Gerz

Jochen Gerz, heute der vielleicht einflußreichste deutsche Konzept- und Performance-Künstler, begann seine künstlerische Tätigkeit in den sechziger Jahren auf dem Feld der visuellen Poesie. Seine damaligen Texte sind von einer Entfremdungserfahrung geprägt: „Die gesamte erfahrbare Wirklichkeit des Einzelnen in seiner Gesellschaft ist einer Zweiteilung anheimgefallen. Auf der einen Seite überlebt der fast verschwindende Punkt Individualität, auf der anderen Seite perfektioniert sich eine fehlerlose Umweltmechanik, die sich unaufhörlich auf diesen Punkt bezieht, das heißt seine Verarmung betreibt“.¹ Dementsprechend steht der Gegensatz von fixierender und manipulierender ‚Sprache‘ und fluktuierendem, authentischem ‚Leben‘ im Mittelpunkt von Gerz’ frühen Arbeiten. „Was mich interessiert, ist [...] das vor-textliche oder vor-bildliche und dessen Verhältnis zu seiner Abbildung in Text und Bild. Eigentlich interessiert mich das, was u.U. in der Abbildung gar nicht mehr vorhanden ist und sich damit der Rezeption zu entziehen scheint: Was aus der vor-textlichen Situation geworden ist, wenn sie zu ihrem Abbild im Text geronnen ist“.² In dem Band *Die Beschreibung des Papiers* (1973) drückt Gerz die angedeutete sprachkritische Auffassung visuell-poetisch folgendermaßen aus³:

chr be
s ei n

Die visuelle Anordnung der Buchstaben suggeriert einen inhaltlichen Bezug zwischen den Verben ‚schreiben‘ und ‚sein‘. Dieser Bezug ist wohl

¹ Gerz: *Texte. Ein Künstlerbuch*. Hg. v. Erich Franz. Bielefeld 1985, S. 18 („Kritik an der gesellschaftlichen Produktion auf dem Gebiet der Kultur“). Einen Überblick über Gerz’ Werk gibt mein Artikel „Jochen Gerz“ in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 1999 (61. Nachlieferung); daraus sind im folgenden einige Passagen übernommen.

² Ebd.

³ Gerz: *Die Beschreibung des Papiers*. Darmstadt, Neuwied 1973, S. 68.

so zu deuten, daß das ‚Sein‘ normalerweise vom ‚Schreiben‘ verdeckt sei und aus diesem durch einen Erkenntnisakt, der die normalen Lesekonventionen entautomatisiert, erst herausgelöst werden müsse. Zudem wird ausgedrückt, daß ‚Sein‘ fundamentaler als ‚Schreiben‘ sei, indem ‚Sein‘ im unteren Teil der Konstellation erscheint. Wenn diese Deutung zutrifft, dann liegt der Sinn von Gerz' visuellem Poem nicht etwa in einem naiven Rückzug aus der Kultur und ihrer Repräsentationsmechanismen („Schreiben“), sondern in einer „listigen“ (Gerz) Verwendung dieser Mechanismen. Der allgemeine, gegenüber einzelnen aktuellen Sprechsituationen invariante Charakter der Sprache scheint für Gerz die Einmaligkeit und Authentizität der angesprochenen Situation oder des gemeinten Gegenstands zu zerstören. Die Schrift ist dabei nur eine, wenngleich besonders prominente Form der „kulturellen Medien“, die diese Entfremdung herstellen: „Die kulturellen Medien sind die Zukunftsmusik der autonomen, ideologisierten Gesellschaft, sie vermitteln den jeweils antizipierbaren, das heißt totalsten Stand der Entfremdung“.⁴

Diese Entfremdungsästhetik trägt deutlich den Stempel der experimentellen Literatur der sechziger und siebziger Jahre.⁵ Ihre sprachtheoretischen Voraussetzungen sind nicht unproblematisch. Inwiefern „ersetzt“ sprachliche Interpretation die „Außenwelt“? Geht es hier nicht eher um eine (näher zu bestimmende) Manipulation mittels Sprache? Der Vorwurf einer ideologischen Sprachverwendung ist schwerlich nur auf die Sätze selbst beziehbar, sondern müßte doch vor allem auf die damit verbundenen Sprecherintentionen und den sozialen Kontext der Äußerung zielen. Die Kritik gilt also im Grunde nicht der Sprache, sondern sozialen Zuständen. Handelt es sich dann aber nicht eher um ein politisches als um ein sprachtheoretisches Problem?

Jedenfalls verlor die Produktion solcher visueller Poeme, verstanden als „exemplarische Freilegungen autoritärer Kommunikationsmechanismen auf dem Niveau von Schrift und Sprache“⁶, für Gerz nach einigen Jahren offenbar an Reiz. Zu Beginn der siebziger Jahre verlagerte er seine künstlerische Arbeit auf andere Medien und Künste, auf Text-Bild-

⁴ Gerz: *Texte* (wie Anm. 1), S. 22f. („Kritik an der gesellschaftlichen Produktion auf dem Gebiet der Kultur“).

⁵ Siehe etwa Helmut Heißenbüttels Vorworte zu den vier Bänden von Gerz' *Zeit der Beschreibung* (*Die Zeit der Beschreibung* [1974]; *Das zweite Buch* [1976]; *Das dritte Buch* [1980]; *Das vierte Buch* [1983]) sowie Thomas Kopfermann (Hg.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. Tübingen 1974.

⁶ Gerz: *Texte* (wie Anm. 1), S. 26 („Bedingungen der ‚visuellen Poesie‘“).

Kombinationen, Fotografie, Video, Installation, Performance und Skulptur, ohne indes sein Grundthema, „die Herrschaft der Repräsentation über das gelebte Leben“⁷, zu verlassen. In seinen bis heute weit über hundert Performances, Aktionen und Installationen beschäftigt er sich stets mit dem Verhältnis von ‚Schreiben‘ und ‚Kultur‘ („die Domäne dessen, was die Gegenwart der Gegenwart flieht und verfolgt“⁸) einerseits und ‚Leben‘ („das, was jeder Beschreibung spottet“, „etwas Fließendes, Ungetrenntes, Simultanes“⁹) andererseits.

So warf er in den Jahren 1969 (Heidelberg und Basel) und 1973 (Frankfurt a.M.) von Hausdächern Blätter auf die Straße, auf denen mitgeteilt wurde, der Finder sei Teil eines Buches und seine Rolle als Figur bestehe darin, genau das zu tun, was er ohnehin gerade vorgehabt habe: „Ich möchte Sie daher bitten, den heutigen Nachmittag in Heidelberg [Basel, Frankfurt] so zu verbringen, als wäre nichts geschehen und durch diese Mitteilung Ihr Verhalten unter keinen Umständen beeinflussen zu lassen“.¹⁰ Die Aktion trug den Titel *Das Buch der Gesten*. Der Künstler (Autor) inszeniert so das Alltagsleben der Passanten als Roman. Auf unpräzise Weise gestaltet Gerz damit ein traditionsreiches Motiv neu. Eine der einflußreichsten Metaphern der christlich-abendländischen Kulturgeschichte ist das Buch der Natur als das andere Buch Gottes (neben der Heiligen Schrift). In diesem Buch der Natur sind die Wege der Menschen dank der göttlichen Providenz bereits für alle Zeiten festgeschrieben. Auf ironisch gebrochene Weise fügt auch Gerz im *Buch der Gesten* das kontingente Alltagsleben seiner Mitmenschen hypothetisch in einen übergreifenden Plan ein.

1972 führte er eine dreiminütige Performance mit dem Titel *Schreiben mit der Hand* durch.¹¹ Dabei schrieb Gerz den Satz „Diese Worte sind mein Fleisch und mein Blut“ mit dem bloßen Zeigefinger so oft auf die rauhe Außenwand eines Gebäudes, bis die Worte als Blutspur an der Wand sichtbar wurden – im wörtlichen Sinn eine Körperschrift. Der

⁷ Gerz: *Texte* (wie Anm. 1), S. 14 („Für eine Sprache des Tuns“).

⁸ Gerz: *Texte* (wie Anm. 1), S. 75 („The Real Window to the World“).

⁹ Gerz: *Texte* (wie Anm. 1), S. 96 („Das hat doch nichts mit Performance zu tun“).

¹⁰ J. Gerz: *Performances, Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum 1968-1999. Performances, Installations and Works in Public Space 1968-1999. Werkverzeichnis Band 1. Catalogue Raisonné Volume 1*. Hg. v. Volker Rattemeyer und Renate Petzinger. Nürnberg 1999, S. 21.

¹¹ „Schreiben mit der Hand“, vgl. *Werkverzeichnis* (wie Anm. 10), S. 35.

Schrift wird so eine besondere Authentizität durch die Körperspuren des Schreibers verliehen. Der kategoriale Unterschied zwischen der Körperlichkeit und der einmaligen Situation des Schreibers und dem abstrakten (für Gerz: dem entfremdeten) Charakter von Schrift wird aufgehoben. Die Schrift ist hier nicht von ihrem Urheber ablösbar, sondern erscheint als materielle Spur eines einmaligen, absolut verbindlichen Schreibakts, der sich der normalen Schriftkommunikation entzieht. Auch diese Körperschrift scheint eine religiöse Tradition aufzunehmen. Das Alte Testament erzählt, daß Gott die Zehn Gebote mit dem Finger auf Moses' Steinplatten schrieb: „Und als der HERR mit Mose zu Ende geredet hatte auf dem Berge Sinai, gab er ihm die beiden Tafeln des Gesetzes; die waren aus Stein und beschrieben von dem Finger Gottes“ (2. Mose 31,18). Deshalb war nicht nur der (abstrakte) Text göttlichen Ursprungs, sondern auch dessen materielle Repräsentation, die Schrift auf den Steintafeln: „Und Gott hatte sie [die Gesetzestafeln] selbst gemacht und selber die Schrift eingegraben“ (2. Mose 32,16). Noch 1996 stellte Gerz in einem Interview zu seinen „lebenden Denkmälern“ einen Zusammenhang zwischen Blut und Repräsentation her: „La mémoire est comme le sang, c'est bien quand cela ne se voit pas“.¹² In konventionellen Denkmälern – so Gerz weiter –, welche die persönliche Erinnerung durch materielle Objekte ersetzen, schwinde die Erinnerung ebenso, wie Blut außerhalb des lebendigen Körpers trockne.

Während diese Aktionen im Freien durchgeführt wurden, fand die Performance *Der Saal, die Reproduktion* (Paris 1972) in einem Galerieraum statt. Gerz fotografierte die Besucher mit einer Polaroid-Kamera und legte die fertigen Bilder jeweils an die Stelle der fotografierten Personen; schließlich bedeckten so viele Fotos den Boden, daß die Besucher aus dem Raum hinausgedrängt waren. „Am Ende ist der Boden mit Fotografien bedeckt, die Menschen reproduzieren, die Zuschauer geworden sind“.¹³

Das Thema des Verhältnisses zwischen Wirklichkeit und ihrer Reproduktion erscheint erneut in der Installation *Leben* (Bochum 1974).¹⁴ Auf den gesamten Boden des Galerieraums war mit Kreide das Wort „leben“ geschrieben; um eine kleine, an der dem Eingang gegenüberliegenden

¹² Jochen Gerz im Gespräch mit François Barré. In J. Gerz: *La Question secrète. Le Monument vivant de Biron*. Arles 1996, S. 147-173, hier S. 165.

¹³ „Der Saal, die Reproduktion“. Zitiert nach Gerz: *Die Bremer Befragung*, S. 139; vgl. *Werkverzeichnis* (wie Anm. 10), S. 33.

¹⁴ „Leben“, vgl. *Werkverzeichnis* (wie Anm. 10), S. 40.

Wand hängende Inschrift lesen zu können, mußten die Besucher die Kreideschrift betreten und sie damit zerstören.

*

Nur vor dem Hintergrund dieser Arbeiten aus den späten sechziger und frühen siebziger Jahren, in denen Gerz einen fundamentalen Gegensatz zwischen dem Leben und seiner Repräsentation durch Schrift artikuliert, lassen sich die Werke angemessen verstehen, in denen er sich mit dem Holocaust beschäftigt. Unter den rund ein Dutzend Arbeiten zu diesem Thema sollen im folgenden die vier bekanntesten vorgestellt werden. Die erste, umstritten wie auch alle folgenden, stammt aus dem Jahr 1972: *EXIT – Das Dachau-Projekt*. Gerz fotografierte dafür die schriftlichen Hinweise und Vorschriften für die Besucher der KZ-Gedenkstätte („Exit – Ausgang“, „Besetzt“, „Kein Zutritt“ usw.) und stellte die Fotografien in einem beklemmenden Environment aus. Ein düster erleuchteter Raum enthielt eine Reihe roh gezimmerter Tische und Stühle. Ein Tonband wurde abgespielt, das akustisch verstärkte Schreibmaschinengeräusche und das keuchende Atmen einer laufenden Person wiedergab. Die sprachlichen Hinweise, Verbote und Warnungen des heutigen Dachau-Museums sollten beim Besucher die Verwaltungsmaschinerie des Konzentrationslagers heraufbeschwören. Damit wollte Gerz zeigen, „daß die gleiche Funktion den Schriftzeichen eigen ist, im Museum und im KZ. Sie sind das Medium, das beides möglich macht“.¹⁵ Gerz gab also keine direkte Darstellung des Konzentrationslagers, sondern konzentrierte sich auf die Art und Weise, wie es heute als Museum gestaltet ist, und auf die von beiden Institutionen verwendete Funktion von Schrift. „In dieser Arbeit wird vielleicht deutlich, daß das Museum wie das Konzentrationslager Spiegelungsformen desselben Systems sind. Dabei wird auch deutlich, wie entfremdend eigentlich die Schrift ist; es wird auch deutlich, daß sie nur deshalb repräsentativ für alle sein kann, weil sie so entfremdend ist“.¹⁶ Gerz wendet sich gegen die Dichotomie zwischen dem

¹⁵ Jochen Gerz und Francis Lévy: *EXIT. Das Dachau-Projekt*. Frankfurt a.M. 1978, S. 41. Einen ähnlichen Bezug stellte Gerz 1999 für die damalige „Kulturhauptstadt Europas“ Weimar mit seinem Projekt „Künstlers Traum“ zwischen dem Konzentrationslager Buchenwald und dem „Inbegriff der Weimarer Klassik“ her, s. Gerz: *Künstlers Traum / Artist's Dream. Goethe in Buchenwald*. Ostfildern 1999.

Tatsächlich, das was einer macht und das was ihm geschehen kann (wozu auch das Konzentrationslager gehört) und auf der anderen Seite die Kultur, die mediale Instanz, die das was vorgefallen ist repräsentiert und mehr oder weniger verbindlich macht für die, die auf das was in der Vergangenheit passiert ist keinen Einfluß mehr haben können. Das geschieht u.a. im Museum.

Nun scheint sich heute zu ergeben, daß nicht nur Vergangenes museal ist, sondern auch das, was gegenwärtig geschieht. Es tritt eine Situation ein, wo das was den Einzelnen direkt umgibt – anstatt beeinflussbar und nur erlebbar zu sein – ihm als etwas abgeschlossenes, unverfügbares gegenübersteht. Das was sich wie eine vergangene Zeit, die nicht mehr rückgängig zu machen ist, darstellt, tut das mit Hilfe der kulturellen Medien, des Bildes, des Zeichens, der Schrift. Die drei scheinen einem ikonographischen Gesamtkodex zuzugehören, der sich ständig vermehrt, komplexer wird und am Ende selbst die Komplexität des von jedem gelebten Lebens usurpiert.¹⁷

Wie die bereits erwähnten, ungefähr zeitgleichen visuellen Poeme von Gerz provoziert auch sein Dachau-Projekt kritische Fragen. Wären nicht statt der Schriftzeichen selbst eher die Absichten, welche mit ihrer konkreten Verwendung verbunden sind, ein angemessener Zielpunkt der Kritik? Daß das Medium Sprache sowohl ein Museum als auch ein Konzentrationslager möglich macht, ist zwar wahr, aber auch trivial. Ebenso gut könnte man der Eisenbahn zum Vorwurf machen, sie habe die Ermordung der europäischen Juden ermöglicht. In einem gewissen Sinne ist das ja, wie insbesondere die Forschungen Raul Hilbergs gezeigt haben, durchaus der Fall.¹⁸ Dennoch zielt ein solcher Vorwurf ins Leere, weil er eine unspezifische Voraussetzung für das Eintreten eines Ereignisses zu seiner spezifischen Ursache macht. Freilich sind Gerz' Thesen von der „Entfremdung durch die permanente Gesetzgebung des Mediale“ nicht Teil einer sprachtheoretischen Abhandlung, sondern motivieren ein konkretes künstlerisches Environment. Für den Besucher der Ausstellung erhielten sie durch die beklemmende Atmosphäre, die Gerz

¹⁶ Gerz: „Über meine Arbeit“. In: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *das experiment in literatur und kunst*. München 1978, S. 67-70, hier S. 70.

¹⁷ Gerz: *EXIT* (wie Anm. 15), S. 137.

¹⁸ Zur Rolle von Zügen in Darstellungen des Holocaust vgl. Frieder von Ammons Beitrag in diesem Band.

für die Präsentation seines Dachau-Projekts entwarf, große unmittelbare Suggestionskraft.¹⁹

Einem größeren Publikum wurde Gerz spätestens 1986 bekannt durch die gemeinsam mit seiner Frau Esther Shalev-Gerz konzipierte Arbeit *Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte*. Anders als beim Exit-Projekt handelt es sich hier um ein öffentliches Mahnmal nach einem Auftrag der Stadt Hamburg. Angesichts von Gerz' ästhetischen Auffassungen muß es zunächst überraschen, daß er den Auftrag für ein solches Mahnmal überhaupt angenommen hat. Denkmäler und Mahnmale werden von einem öffentlichen Auftraggeber initiiert und sind in der Regel an vorgegebene Inhalte und Absichten geknüpft. Sie beziehen sich auf bestimmte historische Ereignisse, haben eine lehrhafte Funktion und sollen die Haltung einer Gemeinschaft verkörpern. Denkmäler sind „Identitätsvergewisserungen, Träger klarer Botschaften“ (Aleida Assmann).²⁰ Das verträgt sich auf den ersten Blick schlecht mit Gerz' Auffassung, daß Kunst nicht Botschaften mitteilen, sondern „Unschärfe“ erzeugen solle.²¹ Die besondere Art und Weise, wie Gerz Mahnmale gestaltet, wird seiner eigenen Ästhetik aber durchaus gerecht.

In Hamburg-Harburg ließen Jochen und Esther Gerz eine quadratische, einen Meter breite und zwölf Meter hohe Stahlsäule mit einem weichen Bleimantel errichten. Bei der Wahl des Standortes, eines eher unattraktiven Verkehrsknotenpunkts im Zentrum Harburgs, entschieden sich die Künstler gegen den vom staatlichen Auftraggeber zunächst vorgesehenen Platz in einem Park. Auf einer Tafel neben der Säule wurden die Passanten in sieben Sprachen dazu aufgefordert, die Säule mit bereitliegenden Stahlgriffeln zu signieren und damit ihre Haltung gegen den Faschismus zu artikulieren. Es hieß dort:

Wir laden die Bürger von Harburg und die Besucher der Stadt ein, ihren Namen hier unseren eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben. Je mehr Unterschriften der 12 Meter hohe Stab aus Blei trägt, um so mehr von

¹⁹ Gerz: *Gegenwart der Kunst. Interviews (1970-1995)*. Regensburg 1995, S. 49 („Die Spitze des Eisbergs“).

²⁰ Aleida Assmann: „Zwischen Pflicht und Alibi“. *Die Tageszeitung*, 20.3.1996. In: *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das ‚Denkmal für die ermordeten Juden Europas‘. Eine Dokumentation*. Hg. v. Ute Heimrod, Günter Schlusche und Horst Seferens. Berlin 1999, S. 503-506, hier S. 505.

²¹ Gerz: *Gegenwart der Kunst* (wie Anm. 18), S. 40 („Wort und Bild“).

ihm wird in den Boden eingelassen. So lange, bis er nach unbestimmter Zeit restlos versenkt und die Stelle des Harburger Mahnmals gegen den Faschismus leer sein wird. Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben.²²

Sobald die erreichbare Oberfläche mit Eintragungen gefüllt war, wurde die Säule um das entsprechende Stück abgesenkt, bis sie nach sieben Jahren, 1993, mit rund 70.000 Unterschriften versehen vollständig im Boden verschwunden war. Die Passanten wurden so in zweifacher Weise zu Mitautoren des Mahnmals. Erstens signierten sie die Säule mit ihrem Namen. Zweitens trugen sie dazu bei, die Säule zum Verschwinden zu bringen und damit das Projekt zu vollenden. Seit dem Abschluß der Aktion ist das Objekt zwar noch materiell vorhanden, aber der Betrachtung weitgehend entzogen (lediglich ein Fenster gestattet heute noch den Blick auf einen kleinen Ausschnitt der Säule). Das Harburger Mahnmal stellt so, mit seiner verdeckten Existenz und dem Verzicht auf seine alleinige Gestaltung durch den Künstler, ein Beispiel für das dar, was Gerz einmal als „zweite Moderne“ bezeichnet hat: „die nicht-materielle und zugleich autorenlose Kunst“.²³

Die Verwirklichung des Mahnmals wich allerdings von den Erwartungen der beiden Künstler ab. Obwohl sich viele Passanten anweisungsgemäß eintrugen, wurde das Erscheinungsbild der Säule vor allem durch Überschreibungen und Zerkratzen der Namen, durch Eintragungen neonazistischer Parolen und durch sonstige Graffiti bestimmt – bis hin zu Spuren von Schüssen, die auf die Säule abgefeuert wurden. Für Gerz wurde diese teilweise Zerstörung seiner Konzeption (er hatte Zehntausende von Unterschriften gegen den Faschismus vorgesehen) zu einer unvorhergesehenen Erfahrung: „Sehe ich sie auf einem Foto, erscheinen mir eben diese gewalttätigen Eingriffe geradezu erhaben. Aber sobald ich vor dem Mahnmal selbst stehe, wenn ich diesen Irrsinn sehe, fühle, dreht sich mir der Magen um. [Aber] diese Schändung ist berechtigt: Die Realität ist da, um das Konzept zu verschandeln“.²⁴ „Konzepte sind schön, die Realität ist aber was ganz anderes“.²⁵ Die zerkratzen, be-

²² *Der Denkmalstreit – das Denkmal?* (wie Anm. 20), S. 734.

²³ Gerz: *Gegenwart der Kunst* (wie Anm. 19), S. 126 („Die Fotografie, mein Ariadnefaden“).

²⁴ Esther und Jochen Gerz: *Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte*. Stuttgart 1994, S. 7 und 13.

²⁵ J. Gerz: „Lebendig soll es zugehen“ (Gespräch, *Die Tageszeitung*, 22.1.1997). Wiederabdruck in: *Der Denkmalstreit – das Denkmal?* (wie Anm. 20), S. 955-957,

sprühten, überschriebenen, zerschossenen Unterschriften blieben freilich als Spuren erkennbar und gewannen gerade durch die Zerstörungen an Authentizität, weil sie auf dem Bleimantel der Säule als Überreste von Gewalt erschienen. Um die heutigen Meinungen und Auseinandersetzungen über den Holocaust zu dokumentieren – unter Einschluß von neonazistischen Parolen, Witzen und Gleichgültigkeit –, konnte nichts Besseres geschehen. Das Harburger Mahnmal, das um der Zukunft willen an Vergangenes erinnern sollte, wurde so für zukünftige Generationen zum Dokument der Gegenwart.

Nach den Arbeiten in Dachau und in Hamburg-Harburg realisierte Gerz in den Jahren 1991–1993 in Saarbrücken ein drittes großes Projekt über den Umgang mit dem Holocaust: *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus*.²⁶ Zusammen mit einer studentischen Arbeitsgruppe erstellte Gerz in einer aufwendigen Recherche erstmals eine Liste aller 2146 jüdischen Friedhöfe, die es im Deutschen Reich zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft im Jahr 1933 gegeben hatte. Dann entnahm die Gruppe – zunächst heimlich, später mit offizieller Erlaubnis des saarländischen Parlaments – Pflastersteine aus dem Platz vor dem Saarbrücker Schloß, in dem heute die Landesregierung residiert und das vormals die Gestapo als Verwaltungs- und Verhörstelle benutzt hatte. Der Schloßplatz selbst war ein regionaler Mittelpunkt der Ausschreitungen gegen Juden in der Pogromnacht am 9. November 1938 und eine Sammelstelle für jüdische Transporte in Konzentrationslager gewesen. „Der gepflasterte Schloßplatz in Saarbrücken bot sich als konkretes Verbindungsglied zu allen historischen Ereignissen an. Da er immer wieder eine neue Gestaltung erfahren hatte, bürgten einzig die Pflastersteine als historische Relikte für Kontinuität. So wurde nicht der Schloßplatz Ort einer Umgestaltung, sondern seine Bodenbefestigung selbst. Sie sollten dem beabsichtigten Mahnmal als Material dienen“.²⁷ Auf der Unterseite jedes Pflastersteins wurde jeweils der Name eines jüdischen Friedhofs und das Datum des Tages eingemeißelt, an dem der beschriftete Stein wieder in den Schloßplatz eingesetzt wurde. Nach dem Ende der Aktion sah der Platz, der seither *Platz des unsichtbaren Mahnmals* heißt, genauso aus wie vor Beginn der Aktion, da die Gravuren auf der Unterseite der Steine für

hier S. 957.

²⁶ J. Gerz: *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*. Mit einem Interview mit Jochen Gerz und Beiträgen von Liselotte Kugler und Irit Rugoff. Stuttgart 1993.

²⁷ Ebd., S. 177.

die Passanten nicht sichtbar sind. (Ein Schild am Rand des Platzes unterrichtet allerdings über Entstehung und Konzeption.) So erscheint das *Mahnmal gegen Rassismus* dem Betrachter weniger als sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand denn immateriell als ein konzeptuelles Werk.

Sowohl mit der Säule in Hamburg-Harburg als auch mit dem „unsichtbaren Mahnmal“ in Saarbrücken griff Gerz das Konzept eines ‚unsichtbaren Kunstwerks‘ auf, wie es der amerikanische Künstler Walter De Maria 1977 auf der 6. Documenta in Kassel mit seinem aufsehenerregenden *Vertical Earth Kilometer* in die deutsche Kunstszene eingeführt hatte. De Maria ließ damals eine Metallsäule von einem Kilometer Länge vollständig in ein Bohrloch einführen. Am Ende dieser Aktion blieb zwar ein materielles Objekt vorhanden; es konnte aber nicht sinnlich wahrgenommen werden, sondern war für den Betrachter nur immateriell als Konzeption und in der Erinnerung an seine Entstehungsgeschichte erfassbar.²⁸ Während De Marias Werk vor allem traditionelle Erwartungen von Kunstrezipienten erschüttern wollte und damit innerhalb der Grenzen des Kunstbetriebs blieb, verband Gerz in seinen Harburger und Saarbrücker Projekten die Idee des unsichtbaren Kunstwerks mit der sozialen Erinnerungsfunktion eines Denkmals. Um diese Funktion mit Hilfe eines ‚unsichtbaren Mahnmals‘ zu erfüllen, müssen die kaum oder gar nicht sichtbaren materiellen Gegenstände mit erklärenden und beglaubigenden Texten ergänzt und vermittelt werden. Darüberhinaus versteht Gerz auch jegliche Reaktionen, die seine Mahnmale hervorrufen, als Teil des Werks. Die Mahnmale bestehen insofern nicht nur aus den materiellen Objekten und den Begleittexten, sondern auch aus den Entwürfen, Zuschauerreaktionen, Kritiken, Podiumsdiskussionen, Feuilletonartikeln, Dokumentationen usw., die sie hervorrufen – „Kunst im öffentlichen Raum als etwas, das sich in eine fragile und reziproke Situation mit dem nicht vorher gebrieften Betrachter begibt“.²⁹ Üblicherweise sollen Mahnmale dem vergänglichen Fluß der Erinnerung durch ihre stabile Materialität Dauer verleihen. Im Fall von Gerz ‚unsichtbaren Mahnmalen‘ verhält es sich umgekehrt: Allein die medial vermittelte und sozial konstituierte Erinnerung verleiht den Mahnmalen Gegenwart und Dauer.

²⁸ Über solche ‚invertierten‘ Denkmäler in der deutschen Gegenwartskunst s. Peter Springer: „Rhetorik der Standhaftigkeit. Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals“. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49 (1987/88), S. 365-408.

²⁹ Gerz: *Gegenwart der Kunst* (wie Anm. 19), S. 216 („Öffentlicher Raum“).

Das am intensivsten diskutierte künstlerische Projekt über den Holocaust des letzten Jahrzehnts war zweifellos das Berliner *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*. In den Jahren 1994/95 wurden in einem ersten Wettbewerb 528 Arbeiten eingereicht, aus denen nach langer Diskussion ein Beitrag ausgewählt, aber durch eine Intervention des Bundeskanzlers Helmut Kohl wieder verworfen wurde. 1997/98 wurde ein zweiter Wettbewerb ausgeschrieben. Unter den vier Vorschlägen der engeren Wahl stammte einer von Jochen Gerz. (Bekanntlich entschied sich die Kommission schließlich für den Vorschlag von Peter Eisenman und Richard Serra, der derzeit in veränderter Form und nur noch von Eisenman geleitet gebaut wird.)³⁰ Gerz schlug vor, den von der Kommission vorgesehenen, mit 160 m x 120 m überaus großen Denkmalsplatz vollständig zu betonieren und in gleichmäßigen Abständen 39 Stahlsäulen aufzustellen. Diese Säulen sollten 16 m hoch und am Kopfende als Leuchtschrift das Wort „Warum“ in allen Landes- und Regionalsprachen der verfolgten Juden Europas tragen. An einer Seite des Platzes war ein Gebäude vorgesehen, welches „Das Ohr“ heißen und drei Räume enthalten sollte.³¹ Im ersten Raum sollten Videos mit Gesprächen von Überlebenden des Holocaust aus der von Steven Spielberg begründeten *Shoah Foundation* zu sehen sein. Der dritte Raum wäre der Meditation gewidmet und vom Klang eines Stückes des *minimal music*-Komponisten La Monte Young erfüllt gewesen. Im zweiten Raum sollten die Besucher des Mahnmals mit ausländischen, vorwiegend israelischen Stipendiaten diskutieren und ihre Antworten auf die Frage „Warum ist es geschehen?“ in Bücher eintragen. Möglicherweise wollte Gerz mit dieser Frage an Primo Levi anknüpfen, der in einer berühmten Passage seines Buches *Ist das ein Mensch?* (1958) von einem Lagerwächter in Auschwitz erzählt, der auf Levis Frage „Warum?“ (nach dem Grund für eine Brutalität) antwortete: „Hier ist kein Warum“.³² Die Antworten der Besucher sollten nach und nach in den Betonboden des Platzes gefräst werden. Bei der Übertragung der Besucherantworten aus dem Buch auf den Betonboden wollte Gerz mißliebige Antworten ausdrücklich nicht herausfiltern. Der Platz könne „durchaus ein paar saftige rechtsextreme Sätze ertragen“, sagte Gerz

³⁰ Gerz zog seinen Wettbewerbsbeitrag vor der Entscheidung zurück und warf dem modifizierten Eisenman-Projekt vor, es plagüiere Teile seines eigenen Vorschlags.

³¹ Gerz: *Res Publica. Das öffentliche Werk 1968-1999*. Ostfildern 1999, S. 85 und 81; vgl. *Der Denkmalstreit – das Denkmal?* (wie Anm. 20), S. 883-886.

³² Primo Levi: *Ist das ein Mensch?* München 1992, S. 31.

in einer Diskussion.³³ Bei einer erwarteten durchschnittlichen Länge der Antworten von 120 Buchstaben hätten in der vorgesehenen Schriftgröße 165.000 Antworten auf den Platz gepaßt. So hätten die Besucher selbst zu einem Mahnmal beigetragen, das erst nach 50 bis 100 Jahren fertig geworden wäre, dann nämlich, wenn der Boden vollständig mit Antworten gefüllt gewesen wäre.

*

In der Dachauer *Exit*-Installation, im Harburger *Mahnmal gegen Faschismus*, im Saarbrücker *unsichtbaren Denkmal* und im Berliner Projekt kommt Schrift eine zentrale, aber jeweils sehr unterschiedliche Funktion zu. Das Dachauer *Exit*-Projekt soll die vermeintliche Neutralität von Schrift als verdeckte Manipulation enthüllen: Der allgemeine, jeder Absicht dienstbare Charakter der Schrift zerstöre die nicht entfremdete Authentizität eines freien Lebens. Im Gegenteil dazu erhält Schrift im Harburger Mahnmal gerade eine authentisierende Funktion. Sie erscheint hier in Form von Unterschriften, die, wie in einem Vertrag, die Haltung des Unterzeichners dokumentieren sollen. Das Mahnmal wird authentisiert durch kollektive Autorschaft in Gestalt der (Unter-)Schrift der Passanten. Im Saarbrücker unsichtbaren Mahnmal verleiht die Beschriftung mit den Namen der jüdischen Gemeinden den Pflastersteinen Bedeutung: Jeder Stein wird zu einem Repräsentanten ‚seiner‘ Gemeinde. Der ohnehin historisch für den Holocaust bedeutsame Platz vor dem Saarbrücker Schloß repräsentiert so insgesamt, mit Hilfe der Inschriften, die Existenz des jüdischen Lebens in Deutschland vor Beginn des Holocaust; zugleich symbolisiert er durch die Unsichtbarkeit der Inschriften den Verlust dieser Existenz. Auch das Berliner Projekt macht die Besucher durch die Fixierung ihrer Antworten auf die Frage ‚Warum?‘ zu Mitautoren des Mahnmals.

³³ Julia Naumann: „Viel Beifall für Jochen Gerz' Provokationen“. *Die Tageszeitung*, 19.1.1998, zitiert nach: *Der Denkmalstreit – das Denkmal?* (wie Anm. 20), S. 984. Ein ähnlich kollektives und zeitlich offenes Mahnmal realisierte Gerz 1995/96 im französischen Dorf Biron mit dem „lebenden Monument von Biron“. Er schreibt dazu: „Je veux faire de ce monument aux mort un monument à la vie, sans cesse réactualisé, faire en sorte qu'il soit constamment en mouvement. Il faudra l'entretenir. Comme un agriculteur, on sera obligé d'y retourner pour le cultiver, pour l'actualiser“ (Gerz: *Le Monument vivant de Biron*. Pressemappe Ministère de la Culture – Délégation aux arts plastiques. Paris 1996, o.S.).

Wir befinden uns derzeit in einer Schwellensituation, in der wir gleichzeitig an zwei ungleichzeitigen Formen des Umgangs mit dem Holocaust teilnehmen. Mit einer Unterscheidung Jan Assmanns könnte man sagen, daß wir derzeit einen Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis des Holocaust erleben. Das kommunikative Gedächtnis besteht aus einem „durch persönlich verbürgte und kommunizierte Erfahrung gebildete(n) Erinnerungsraum“, während im kulturellen Gedächtnis, das „mit festen Objektivationen sprachlicher und nichtsprachlicher Art“ arbeitet, Vergangenheit „zu symbolischen Figuren [gerinnt], an die sich die Erinnerung heftet“.³⁴ Assmann meint, es gebe eine konstante zeitliche Schwelle zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, die bei 80 Jahren liege. Bereits nach vierzig Jahren beginne jedoch eine Phase, in der beide Gedächtnisformen parallel liefen: „Nach 40 Jahren treten die Zeitzeugen, die ein bedeutsames Ereignis als Erwachsene erlebt haben, aus dem eher zukunftsbezogenen Berufsleben heraus und in das Alter ein, in dem die Erinnerung wächst [...] Was heute noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über die Medien vermittelt sein“.³⁵

Diese Unterscheidung von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis ist nicht unproblematisch. Sie suggeriert, das kommunikative Gedächtnis – die Erinnerung von Zeitgenossen – sei unvermittelt und deshalb authentischer (‚lebendiger‘) als das medial vermittelte (‚geronnene‘) kulturelle Gedächtnis. Überdies scheint sie zu unterstellen, das kulturelle Gedächtnis sei etwas Homogenes. Möglicherweise denkt der Ägyptologe Assmann hier vor allem an orale und semi-orale Kulturen, die aus überschaubaren sozialen Gemeinschaften bestehen. Für die moderne Gesellschaft gilt jedenfalls, daß nicht nur die nicht mehr persönlich erfahrbare Vergangenheit, sondern auch die Kommunikation aktueller Ereignisse unter Zeitgenossen – also das, was Assmann das ‚kommunikative Gedächtnis‘ nennt – unweigerlich sozial konstruiert und medial vermittelt ist.

Die Unterscheidung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis ist in unserem Zusammenhang dennoch nützlich, weil mit ihrer Hilfe Gerz' Konzeption von Holocaust-Mahnmalen genauer beschrieben werden kann. Mit Bezug auf seinen Berliner Wettbewerbsbeitrag sagte Gerz:

So kann Autorenschaft heute, als persönlicher Akt von Verantwortung und als Zeugnis einer wachsenden Zahl lebendiger Men-

³⁴ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*. München 1992, S. 50 und 52.

³⁵ Ebd., S. 51.

schen im Denk- und Mahnmalprozeß, zur Basis für ein gemeinsames Weitergehen werden. Das Denk- und Mahnmal ist nur vorstellbar als ein Ort, der zu schaffen bleibt: der Besucher wird Mahnmal. [...] Die ‚zentrale‘ Arbeit kann nur des Besuchers eigener Beitrag, seine eigene Antwort sein. Nichts kann das stellvertretend repräsentieren, nicht die Politik und nicht die Kunst. Das eigene Leben wird zur eigenen Antwort. Allein so wird der Verbannung der Opfer in Rituale des Vergessens Einhalt geboten.³⁶

Denkmäler sind eigentlich Manifestationen des kulturellen Gedächtnisses, das immer auch ein *kollektives* Gedächtnis ist. Gerz versucht hingegen in seinen unsichtbaren Mahnmalen, Orte des *individuellen* Gedächtnisses zu schaffen. Gegen die traditionellen Denkmäler mit ihrer positiven Materialität stellt Gerz seine Mahnmale, die, in Harburg und im Berliner Projekt, den Besucher zum Mitautor machen und, in Harburg und Saarbrücken, genau in dem Moment unsichtbar werden, wenn die Besucher sich nicht mehr selber mit ihrer Unterschrift am Denkmal beteiligen können.

Das Dachauer *Exit*-Projekt war noch von der Opposition zwischen Authentizität und Schrift bestimmt gewesen: Der situationsinvariante, allgemeine Charakter von Sprache, so die damalige Auffassung von Gerz, ermögliche sowohl das Funktionieren eines Museums wie das Funktionieren eines Konzentrationslagers und zerstöre somit die authentische Individualität des Bezeichneten. Authentizität steht hier im Gegensatz zur Schrift. Dagegen dienen im Fall der bleiummantelten Säule in Hamburg-Harburg die Unterschriften der Besucher dazu, die Säule zu einem authentischen Mahnmal gegen den Faschismus zu machen. Hier produziert also gerade Schrift (in Form einer vertragshaften Unterschrift) Authentizität in Form von gemeinschaftlicher Autorschaft. Ähnliches gilt für das Mahnmal auf dem Schloßplatz von Saarbrücken mit den Namen der ehemaligen jüdischen Gemeinden auf der Unterseite der Pflastersteine: Diese Inschriften transformieren den Schloßplatz überhaupt erst zu einem authentischen (wenngleich unsichtbaren) Denkmal.

Sowohl in Hamburg-Harburg wie auch in Saarbrücken modifiziert allerdings die Unsichtbarkeit des Denkmals die Funktion der Schrift. Denn die Unterschriften und Namen können, nachdem sie in den Boden versenkt worden sind, nicht mehr gelesen werden. Die für das Funktionieren von Schrift notwendige Kommunikation mit einem Lesepublikum ist damit blockiert. Auf diese Weise verschafft Gerz, in einer paradoxen Geste, der Schrift den Status einer einmaligen, situationsge-

³⁶ *Der Denkmalstreit – das Denkmal?* (wie Anm. 20), S. 884.

bundenen, unwiederholbaren Handlung. Denn nach dem Abschluß der Aktionen sind die einzelnen Inschriften nicht mehr direkt lesbar, sondern nurmehr vorstellbar. In seinem Vorschlag für das Berliner Denkmal schließlich verwendet Gerz die Schrift (in Gestalt der in den Boden eingefrästen Antworten der Besucher), um das Denkmal zu individualisieren. Anstelle einer kollektiven Erinnerung im Rahmen eines kulturellen Gedächtnisses, die Gerz als unauthentisch ablehnt, dokumentiert die Schrift das individuelle Gedenken jedes einzelnen.