

Michael Fehr

DAS ANTLITZ DER GESCHICHTE ZU SIGRID SIGURDSSONS ARBEIT AM "BEWÜBTSEIN VON GESCHICHTE"

EINER FÜR ALLE

In seinem "Widerruf zum Holocaust-Mahnmal" stellte Walter Jens, Vorsitzender der Jury des Wettbewerbs *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* resignierend fest, daß "dem Schrecken aller Schrecken durch monumentale Entsprechung auf artistischem Feld nicht beizukommen" sei und benannte im gleichen Zuge, was er anstelle eines "makabren Reichsofferfeldes, das keine Gegenläufigkeit, keine überzeugende Verfremdung, keine Gestaltung *e contrario*" zulasse, für angemessen halte: "Zum ersten müßten die noch bestehenden Schreckensmale ... bewahrt werden. Zum zweiten wäre als zentrales Zeichen die 'Topographie des Terrors' in Berlin zu vervollkommen. Zum dritten sollten wir endlich daran gehen, in Deutschland jene 'andere' Geschichte nicht nur in Forschungsinstituten aufzuarbeiten. (...) Auf kleinem, aber gleichwohl ins Weite und Offene weisenden Raum sollte der einzelnen in ihrer anrührenden Verschiedenheit gedacht werden - eines Lebens, hier im Staub, dort unter den Himmeln, das den Kollektivtod um so entsetzlicher sein läßt."¹

Es ist offensichtlich, daß Jens einen seriösen künstlerischen Beitrag, der seinen Forderungen entsprechen könnte, nicht mehr für möglich hält. Allerdings scheint mir sein Pessimismus nicht nur von einem konventionellen Vorverständnis der Möglichkeiten Bildender Kunst geprägt, sondern das Resultat einer nicht ausreichenden Analyse der Ursache zu sein, die erklärbar macht, warum keiner der vielen Entwürfe für das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* wirklich überzeugen konnte.

So kann die Ursache für das Scheitern des Wettbewerbs nicht dem Künstlern angelastet werden, sondern ist vielmehr in der Aufgabenstellung, ein solches Denkmal zu errichten, zu vermuten. Und in der Tat findet sich das Problem nicht nur in der Schicht der Fundamente, auf denen die deutsche Nachkriegsgesellschaft in West und Ost errichtet wurde, sondern baut auf einem ihrer wichtigsten Elemente auf: dem in zahllosen Varianten verbreiteten, als letzte Erklärung im Kern nahezu allseits akzeptierten Mythos, daß wir den Nationalsozialismus und seine Folgen vor allem einer Person, Adolf Hitler, dem Führer, zu verdanken haben, und, daß die Deutschen im Grunde nur ein Volk von Mitläufern waren. Diese bequeme Geschichte, die für den Umgang mit dem Nationalsozialismus nach wie vor bestimmend ist, soll das Denkmal aber nicht freilegen oder gar widerlegen, sondern unangetastet lassen und in einer Art Rückprojektion oder Spiegelung ins Positive wenden: So wie damals Adolf Hitler, ein böser Einzelner, das deutsche Volk ins Verderben geführt habe, soll nun ein guter Einzelner, ein Künstler, in einer großen Geste unsere Schuld, die persönliche Schuld vieler Individuen, formulieren und uns dadurch ein für allemal von ihr entlasten. Mit anderen Worten gesagt: In der leider unveränderten Perspektive auf das Geschehen, einer Perspektive, die nur Opfer kennt, und in der Kontinuität, mit der die individuelle Schuld erst *auf*, und jetzt *über* einen großen Einzelnen abgeladen werden soll, ist die wichtigste Ursache dafür zu sehen, daß der Wettbewerb scheitern mußte. Es ist nur noch als Bestätigung für diese These zu werten, daß ein *spätgeborener* Einzelner, ein durch nichts legitimierter, sondern bloß ein machthabender Einzelner, glauben und sich darin sicher fühlen kann, die Entscheidung im Wettbewerb um das Denkmal persönlich übernehmen, also für uns treffen zu können- und keinen ernsthaften Widerspruch erfährt. Auch darin nicht, daß er die Lösung dieser Aufgabe nur zu gerne einem Nachkommen der Leidtragenden überlassen würde und nicht wenigstens von vornherein festlegte, daß in

¹ 1 Alle Zitate nach: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.2.1998, S. 33

diesem besonderen Fall nur die Nachkommen der Täter gefordert sein können. So wird deutlich, daß es an dieser Stelle einmal mehr nicht um eine Auflösung und Reflexion der Ursachen für den Holocaust geht, sondern darum, die kollektive Verantwortung über die Figur des großen Einzelnen von uns weg zu schieben, und daß eben diese Verschiebung der tiefere Sinn der Aufgabenstellung ist.

DENNOCH EIN DENKMAL

Die Dimensionen der Schwierigkeit, ein öffentliches Denkmal zur mahnenden Erinnerung an die im Dritten Reich verübten Verbrechen zu errichten, offenbaren sich schon in unserer Sprache. Denn Denkmäler können, so will es die Sprachlogik, immer nur *für* etwas errichtet werden, sind also immer als ein Akt positiver Setzung zu verstehen. Daher macht ein Denkmal 'für' ein Verbrechen keinen Sinn, kann es also ein Denkmal oder, allgemeiner gesprochen, ein Zeichen, das etwas Negatives bezeichnen soll, nicht geben, ohne daß dieses Negative über das Zeichen ins Positive gesetzt würde. Wenn sich nun die Wortsprache mit der Verneinung des positiv Gesetzten, also zum Beispiel mit Wortkonstruktionen wie dem *Unrecht* aus diesem Dilemma behelfen kann, so ist diese Negationstechnik medialen und künstlerischen Äußerungen, allen voran den bild-künstlerischen Darstellungen praktisch verwehrt. Denn das Malen, das Zeichen oder das plastische Gestalten sind zu allererst immer Akte positiver Setzung und werden zwangsläufig auch als solche wahrgenommen. Daher läßt sich bei künstlerischen Darstellungen des Schrecklichen, des Grauens oder eines Unheils niemals ausschließen, daß sie - man denke hier nur an den Umgang mit den Darstellungen des gekreuzigten Christus - vor allem als Artefakte wahrgenommen und aufgrund ihres künstlerischen Wertes geschätzt werden, ja womöglich nur als Kunstwerke Verbindlichkeit erlangen. Liegt hier, in diesem grundlegenden sprachlogischen beziehungsweise medialen Problem der Ursprung für die generelle Schwierigkeit, dem Schrecken und Grauen durch Bilder oder Skulpturen eine angemessene Darstellung verschaffen zu können, so ist demgegenüber von einem Denkmal, das ein Verbrechen thematisieren soll, zu erwarten und zu verlangen, daß es die Aufhebung seiner inhaltlichen Bedeutung durch den unvermeidlichen Ästhetisierungsprozeß verhindert - oder doch zumindest entscheidend erschwert.

Ein anderer Aspekt, der die Errichtung eines öffentlichen Denkmals zur Erinnerung an die während des Dritten Reichs verübten Verbrechen kompliziert, ist in der Tatsache zu sehen, daß es - ganz abgesehen von den zahlreichen Gedenkstätten an den Orten der Verbrechen - eine Vielzahl von Dokumentationen, wissenschaftlichen Untersuchungen und Reflexionen gibt, die sich mit den Geschehnissen im Dritten Reich beschäftigt haben. Damit wird aber eine wichtige Funktion klassischer Denkmäler, an einem herausgehobenen Ort über ein bestimmtes Ereignis oder eine bestimmte Person zu informieren, obsolet, und so stellt sich die grundsätzliche Frage, was denn ein Denkmal im Kontext oder besser gesagt: in Konkurrenz zu den Gedenkstätten und den umfassenden Informationsmöglichkeiten und -angeboten überhaupt leisten kann, und dies nicht zuletzt auch im Hinblick auf die Tatsache, daß ein Denkmal seiner Natur nach nur als an einen bestimmten Ort gebunden und mehr oder weniger zwangsläufig auf nur einen Aspekt des Themas fokussiert gedacht werden kann.

Gerade, wenn man diesen letzten Gesichtspunkt bedenkt, also die Tatsache, daß die Informationsaufgabe eines Denkmals heute und in diesem Fall in ganz besonderem Maße nicht mehr im klassischen Sinn zu lösen ist, wird die Gefahr erkennbar, daß ein konventionelles Denkmal nurmehr eine symbolische Form des Eingedenkens übernehmen, also nur als eine Geste konzipiert werden kann, die allenfalls als ästhetisches Konstrukt Verbindlichkeit erlangen könnte. Auf der anderen Seite macht diese Tatsache deutlich, auf was ein dem Anlaß angemessenes Denkmal abzielen müßte: auf die Etablierung einer Kommunikationsstruktur, die in der Lage ist, die unfaßbare Dimension der Verbrechen und des Leids, die wir Deutsche während des Dritten Reichs begangen, zugelassen und haben geschehen lassen, auf ein Maß zu bringen, das menschlich ist. Nur, wenn die unfaßbare Greuel in die zahllosen Einzelschicksale und Ta-

ten zahlloser Einzelner aufgelöst wird, aus denen sie sich zum Unbegreiflichen zusammensetzt, und nur, wenn anstelle der Herrschaftsperspektive, die leider auch die sogenannte Bewältigung des Unheils bestimmt, ein Dialog etabliert wird, kann Hoffnung auf ein Zeichen bestehen, das uns wirkungsvoll an die Zeit des Nationalsozialismus und die Verbrechen, die in seinem Namen verübt wurden, gemahnen.

BETRACHTER - BEOBACHTER

"Man kann nicht durch das Auge nehmen, ohne zugleich zu geben". Diese fundamentale Beziehung, die Georg Simmel für die Wahrnehmung zwischen Individuen beobachtete,² gilt *cum grano salis* auch für die Wahrnehmung von Bildern und begründet ihre Macht - noch vor dem Erkennen und möglichen Verstehen ihrer Inhalte. Denn auch um ein Bild wahrnehmen zu können, muß ich es ansehen und mich ihm aussetzen, muß ich mich ihm öffnen, mich ihm ausliefern: kann ich seiner nur habhaft werden, indem ich es auf mich wirken lasse.

Natürlich kann sich im Verhältnis zwischen Individuum und Bild niemals die lebendige dialogische Beziehung einstellen, die die Wahrnehmung von Auge zu Auge so eigentümlich und einzigartig macht. Sie bleibt das ideale, allerdings flüchtige Modell für die visuelle Interaktion. Doch kann am Verhältnis zwischen Individuum und Bild das lebendige Wahrnehmungsverhältnis zwischen Individuen durchaus reflektiert und experimentell analysiert werden. Denn das wichtigste Moment dieser Interaktion, die grundsätzliche Involviertheit des Anschauenden, bleibt auch bei der Wahrnehmung von Bildern erhalten.

Es ist eine allgemeine Erfahrung, daß diese grundsätzliche, ja unausweichliche Involviertheit in der Wahrnehmung gewöhnlich ausgeblendet, also nicht bewußt gemacht wird, während andererseits die Bildproduzenten sehr bewußt darauf abzielen, über eben diese Involviertheit die Aufmerksamkeit der Subjekte in Anspruch zu nehmen und sie zur Lancierung bestimmter Inhalte zu nutzen. Äußert sich die typische Haltung des Betrachters in der Regel darin, daß er die Bilder auf ihren textlich-literarischen Informationsgehalt auszulesen versucht und alles, was sich nicht in Wortsprache fassen läßt, mehr oder weniger entschieden unterdrückt, so versuchen demgegenüber die Bildproduzenten typischerweise, die Aufmerksamkeit der Betrachter gerade nicht durch die nackte Information, sondern durch Angebote an die Interaktionsfähigkeit des Auges, also durch nicht ohne weitere Umstände herauslesbare Bildelemente zu fesseln.

Dieses widersprüchliche und komplexe Verhältnis zwischen Betrachtern, Bildern und Bildproduzenten ist natürlich vor allem im Bereich der Werbung notorisch, doch im Umgang mit Bildern, die im Kontext politischer und historischer Tatbestände wahrgenommen werden, von weitaus größerer Bedeutung. Denn in diesem Kontext geht es nicht allein darum, daß bestimmte Inhalte vermittelt und wahrgenommen werden, sondern im Kern immer darum, daß mit Bildern Macht ausgeübt, und darum, wie mit dieser Macht umgegangen wird.

Ich möchte das weite Problemfeld, das sich mit dieser Fragestellung auftut, hier nur unter zwei Gesichtspunkten abstecken, die für unser Thema relevant sind: im Hinblick auf den Umgang mit Bildern zur Geschichte und im Hinblick auf die beiden verschiedenen Haltungen, die ein Individuum als Betrachter und Beobachter angesichts eines bestimmten Bildbestandes einnehmen kann. Denn die politisch motivierte Machtausübung durch Bilder konzentriert sich vornehmlich auf die Verfügung über Bilder zur Geschichte und läuft in der Regel darauf hinaus, auch die Wahrnehmungshaltung gegenüber Bildern einer Kontrolle zu unterwerfen. Um was es hier geht, läßt sich am einfachsten an mißglückten Versuchen erkennen, in denen Politiker selbst als Bildproduzenten auftreten. So zum Beispiel im Fall des Bildes der Händchenhaltenden Staatsmänner Mitterand und Kohl auf dem Soldatenfriedhof XXX, das wir als Zeugnis eines historisch bedeutsamen Momentes durch die Medien überspielt erhielten und im Sinne des *pars pro toto* als Dokument der Versöhnung zwischen den beiden Staaten lesen

² Georg Simmel, *Soziologie der Sinne* (1907), in: ders., *Soziologische Ästhetik*, herausgegeben von Klaus Lichtblau, Bodenheim 1998, S. 139

sollten; das uns aber, ganz gegen die Regie, in die Rolle von Beobachtern brachte, in der wir vor allem die peinliche Unangemessenheit und die offensichtlich Gezwungenheit der vorgezeigten Freundschaftsgeste wahrnahmen. Was in diesem Bild als offener Widerspruch zwischen Ikonographie und Performanz erfahrbar wurde, ist, allgemeiner gesprochen, aber der kategoriale Unterschied zwischen dem Dokument und dem Monument, der hier zu überspielen versucht wurde, indem die beiden Politiker sich selbst als Denkmäler einzusetzen trachteten.

DOKUMENT UND MONUMENT

"Dokument nennen wir ein Zeichen, das von einem außenstehenden Beobachter als solches konstituiert wird, Monument dagegen ein Zeichen, das direkt auf einen Adressaten bezogen ist."³ Diese Unterscheidung macht deutlich, daß Dokument und Monument nicht unbedingt unterschiedliche materielle Eigenschaften haben müssen, sondern zu allererst durch unterschiedlichen Wahrnehmungshaltungen erzeugt werden, die sich im Falle des Dokuments als *beobachterbezogen* und im Hinblick auf das Monument als *betrachterbezogen* charakterisieren lassen. Dem entspricht, daß das Dokument in einem dialogischen Verhältnis zum Beobachter entsteht, während hingegen das Monument eine monologische Form der Kommunikation strukturiert.

Es ist nun gerade im Kontext politisch-historischer Begriffsbildung immer wieder zu beobachten, daß Bilddokumente zu Bildmonumenten umgedeutet und zur Vermittlung bestimmter Inhalte verwandt werden. Daß heißt, Bilder, die (zumindest bezogen auf den bestimmten Zweck) ohne Intention hergestellt wurden und im Prinzip je nach Beobachter verschiedene Deutungen zulassen, werden durch verschiedene Techniken dahingehend bearbeitet, daß sie eine auf einen bestimmten Adressaten bezogene Botschaft zu enthalten scheinen. Die einschlägigen Techniken solcher Bildbearbeitung haben aber, so unterschiedlich und vielfältig sie sind, ein Prinzip gemeinsam: Immer zielen sie darauf ab, die für einen Dialog offene Struktur eines Bildes in eine monologische Struktur zu verändern, also eine ganz bestimmte Lesart des Bildes festzulegen. Die einfachste Technik, dies zu garantieren, ist, um wenigstens ein Beispiel zu nennen, die Beigabe eines *titulus*, einer Bildunterschrift, die als Anleitung zum Lesen des Bildes eingesetzt und aufgenommen wird. Dabei spielt nicht nur der Umstand, daß durch einen solchen Text die Aufmerksamkeit auf bestimmte Bildelemente gerichtet werden kann, eine Rolle; wichtiger als dies bleibt die Tatsache, daß durch die Beigabe eines Textes das Bild einem Text unterworfen erscheint und damit seines eigentümlichen Charakters als eben nicht wortsprachliches Konstrukt beraubt wird.

Die Auflösung der dialogischen Wahrnehmungsstruktur in eine monologische hat des Weiteren zur Konsequenz, daß die Adressaten- oder Betrachterhaltung, also die Haltung, die nur nimmt und nicht gibt, gestärkt und als konventioneller Modus der Wahrnehmung durchgesetzt wird. Ihr entspricht die Konsumhaltung, also das Nehmen gegen einen abstrakten Tauschwert, wie überhaupt die Verdinglichung zwischenmenschlicher Beziehungen in wechselseitig offerierten Wahrnehmungsangeboten. Die Betrachterhaltung ist es schließlich auch, die, weil aus ihr heraus die Welt nicht konstituiert werden kann, immer wieder neue und immer stärkere Stimuli fordert - und damit nicht nur immer weiter abstumpft, sondern tendenziell die Welt ganz aus dem Blick verliert: Was ist schon die Ruine eines Konzentrationslagers gegen ein modernes Holocaust-Museum?

Andererseits bleibt die Beobachterhaltung trotz alledem erhalten. Doch wird das Feld, innerhalb dessen der Einzelne (nicht zuletzt vor sich selbst) glaubwürdig als Beobachter agieren kann, immer weiter eingeschränkt: auf den Bereich, den die professionellen Beobachter in den Medien (noch) nicht wahrgenommen haben, im Kern also aufs Private. Hier gewonnene Einsichten und Erfahrungen in einen größeren Kontext zu übertragen und zur Geltung zu bringen,

³ Aleida Assmann, Kultur als Lebenswelt und Monument, in: dies. und Dietrich Harth (Hrsg.), Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt 1991, S. 13

erscheint angesichts der starken Scheinwerfer, die auf die Schauseiten der Ereignisse und Individuen gerichtet sind, fast aussichtslos. Allerdings haben die professionellen Bildproduzenten dies schon längst begriffen und reagieren zum Beispiel mit Spiel- und Talkshows im Fernsehen auf das Bedürfnis, eigene Beobachtungen und eigene Erfahrungen mitteilen zu können. Doch sind auch diese Shows nur ein spezielles Format des Monologs, eine Form, in der die dialogische Kommunikation in einer monologischen Struktur eingekapselt und als ein Reiz besonderer Art zum folgenlosen Konsum angeboten wird.

Es bleibt in der Tat nur eine gesellschaftliche Praxis, bei der, zumindest theoretisch, Beobachter gefragt und willkommen sind. Es ist dies der Bereich künstlerischer Arbeit. Denn künstlerische Bilder haben, zumindest dem Anspruch nach, eine Struktur, in der sich die Eigenschaften von Dokument und Monument vereinigen. Ein künstlerisches Bild ist immer intentional hergestellt und hat, zumindest in seinem Urheber, immer einen Adressaten. Doch ist es zugleich immer auch ein Dokument einer Handlung, die nicht vollständig kontrolliert und bewußt gemacht werden kann. Denn künstlerische Bilder haben, auf eine Formel gebracht, die interindividuelle Wahrnehmung zum Modell. Und so wie diese auf der Interaktionsfähigkeit der Individuen aufbaut, setzt die Wahrnehmung solcher Arbeiten die Interaktionsbereitschaft des Wahrnehmenden, seine Bereitschaft zu Beobachten und zu Betrachten nicht weniger voraus, als seine Bereitschaft eben diesen Wechsel im Anschauungsakt zu reflektieren. Insoweit Kunstwerke aber tatsächlich die interindividuelle Wahrnehmung zum Modell haben, äußert sich diese in ihrer spezifischen Faktur - bei der Malerei zum Beispiel als grundsätzliche Differenz zwischen Bildstoff und Bild - und ist eben sie das Element, das solche Bilder einer Ausdeutung im Sinne einer monologischen Struktur, also einer Indienstnahme als bloßes Monument entzieht oder sie zumindest doch in hohem Maße erschwert.

Es ist allerdings zu festzuhalten, daß man sich – leider- auch in der Kunstszene zunehmend den Imperativen der medialen Gesellschaft unterwirft und die spezifischen Möglichkeiten künstlerischer Bildproduktion aufgibt. Dies ist gerade auch im Feld einer neuen Historienmalerei zu beobachten, wo einstmals einzelne kleine, sorgfältig gefüllte Schachteln ganzen Fluchten mit leeren Blechdosen Platz machen mußten, viel Blei im Boden versenkt wird, Detonationen für Dokumentationen stehen oder uns Erbsen als Identifikationsobjekte dienen sollen: Hier fehlt allemal die *Gestaltung e contrario*, wenn nicht überhaupt das Interesse am Dialog.

VOR DER STILLE

Von einer breiteren Öffentlichkeit, ja selbst vom Kunstbetrieb kaum bemerkt, hat die Hamburger Künstlerin Sigrid Sigurdsson im letzten Jahrzehnt eine künstlerische Auseinandersetzung mit der jüngeren deutschen Geschichte und speziell der Zeit des Dritten Reichs entwickelt, die den von Walter Jens aufgestellten Forderungen nicht nur genügt, sondern sie erfüllt. Daß dieses Werk nahezu unbekannt geblieben ist, liegt in seiner Form begründet: Es ist kaum kommerzialisierbar, nicht in einen Monolog zu bringen, entzieht sich also weitgehend der Mediatisierung, und ist überdies an bestimmte Orte gebunden, an Orte, auf die ihrerseits bislang kein Scheinwerfer gerichtet wurde. Aus diesem Werk, das im folgenden umrissen werden soll, genauer, aus den Erfahrungen, die sie im Zusammenhang mit der Entwicklung ihres Werks gewinnen konnte, hat die Künstlerin nun unter dem Titel *Deutschland - ein Denkmal - ein Forschungsauftrag* einen Vorschlag entwickelt, der die Mittel bereit hält, die Aufgabe, die mit dem Berliner Holocaust-Mahnmal gestellt wurde, unter Berücksichtigung des oben Gesagten zu lösen. Es wird dabei im folgenden deutlich werden, daß ein solches, dem Anlaß angemessenes Mahnmal weitaus mehr verlangt, als die Entscheidung für einen künstlerischen Entwurf und einen Sack Geld.

Vor der Stille ist ein Raum im Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen, in dem Sigrid Sigurdsson

seit 1988 von ihr gesammelte Dokumente zur deutschen Geschichte präsentiert.⁴ Der Raum ist rundum mit Regalen ausgestattet, in deren Fächern von der Künstlerin gestaltete Bücher, Schaukästen und Buchobjekte gelagert sind. Sie umfassen etwa dreissigtausend Dokumente und Objekte aller Art sowie zahlreiche Arbeiten der Künstlerin. Der Raum hat die Anmutung eines Archivs und kann von den Besuchern des Museums wie ein noch nicht geordnetes Archiv genutzt werden: Sofern notwendig: mit Unterstützung des Museumspersonals können die Besucher beliebige Bücher aus den Regalen nehmen und auf den zwei großen Tischen, die sich ebenfalls im Raum befinden, bequem betrachten. Es gibt Besucher, die sich stundenlang in diesem Raum aufhalten. Manche kommen regelmäßig in unterschiedlichen Abständen, um sich die Bücher anzusehen oder in ihnen zu lesen. Andere Besucher verweilen nur kurz, doch meistens mit dem (unverlangt an das Museumspersonal gegebenen) Versprechen, den Raum nochmals mit mehr Zeit zu besuchen. Wieder andere schreiben etwas in das *Besucherbuch*, das die Künstlerin regelmäßig sichtet und kommentiert. Nochmals andere haben sich aus dem *Offenen Archiv* ein leeres Buch ausgeliehen und arbeiten darin zu Hause, um es dann irgendwann im Raum *Vor der Stille* zu deponieren.

Vor der Stille ist wie ein Gedächtnis angelegt ist: Der Raum kennt keine Hierarchie, hat kein Zentrum und keine feste Ordnung außer der Einteilung der Regale in Fächer. Alles in ihm ist gleichwertig und ohne Bewertung präsentiert und steht dem Besucher ohne Einschränkung zur Verfügung. Allerdings ist nicht alles Material in gleicher Weise leicht erreichbar: Denn die Regale sind so hoch, daß manche Fächer nur mit einer Leiter zu erreichen sind. Darüber hinaus gibt es nur ein Kriterium, nach dem das in *Vor der Stille* aufbewahrte Material unterschieden werden kann: ob die Bücher, in denen es gesammelt ist, aus den Regalen herausgenommen und geöffnet sind oder geschlossen in den Fächern liegen. Doch ob ein Buch geöffnet wird oder verschlossen im Regal liegt: darüber entscheidet der Besucher des Raums.

Vor der Stille ist so schon der äußeren Form nach eine Installation, die ganz auf den Dialog mit dem Besucher angelegt ist. Sie entfaltet ihren Reichtum in dem Maße, wie sich der Besucher engagiert, sich also entschließt, ein Buch oder einen Schaukasten aus den Regalen zu nehmen und anzusehen. Denn der Raum hält derart viele und derart unterschiedliche persönliche, offiziöse und offizielle, private und veröffentlichte Dokumente und Kommentare, Recherchen und Reflexionen unterschiedlicher Provenienz und aus allen nur denkbaren Quellen: Texte, Briefe und Photos, Zeichnungen, Drucksachen und Bilder, Karten, Fundstücke und Objekte aus der Zeit dieses Jahrhunderts zur Verfügung, daß zumindest eines dieser Stücke die Interessen und den Erfahrungshorizont des Besucher trifft, sein persönliches Interesse weckt und ihn zur weiteren Beschäftigung mit den im Raum gesammelten Materialien veranlaßt. Hierbei findet und sieht man nun vieles, von dem man nichts wußte oder nichts wissen will, stößt man auf Einzelheiten, die man nicht glauben würde, hätte man sie hier nicht in Händen, oder findet die eigene Erfahrung in ganz unerwarteter Weise durch die eines anderen, von dem man nie gehört hatte, bestätigt. So füllt sich dieser Raum unversehens mit einer Vielzahl von Stimmen, hört man die Sprache der Väter und die Stimmen der Mütter oder erkennt an einer unbeholfenen Zeichnung das Schicksal eines verlorenen Kindes. *Vor der Stille* setzt den Besucher als Beobachter ein und engagiert ihn zugleich als Betrachter, läßt ihn seine Rolle als Beobachter und Betrachter reflektieren und gibt ihm die Möglichkeit, auf das Wahrgenommene unmittelbar, im *Besucherbuch*, oder später, in einem *Reisebuch*, zu reagieren und damit zur weiteren Anreicherung dieses Gedächtnisraumes beizutragen.

Sigurdssons *Vor der Stille* kann diese, hier nur andeutbare Wirkung auf den Besucher entfalten, weil der Raum nicht nur ein 'Bild' eines Gedächtnisses ist und wie ein Gedächtnis funktioniert und genutzt werden kann, sondern weil der Raum ein künstlich geschaffener Gedächtnisort ist und als solcher erkennbar bleibt. *Vor der Stille* ist eben kein ausgedeuteter Überrest einer zerstörten Tradition, kein Denkmal für ein Ereignis oder eine Person, kein wie immer

⁴ Vgl. dazu Michael Fehr / Barbara Schellewald (Hrsg.), Sigrid Sigurdssons *Vor der Stille*. Ein kollektives Gedächtnis, Köln 1995

geartetes Monument, das "einer geregelten Erinnerung (dienen soll), insofern (es) eine ganz bestimmte Sichtweise der Vergangenheit zu fixieren trachtet"⁵, sondern eine Konstruktion, in der Reste des Historisierungsprozesses, das, was die Geschichtsschreibung - aus welchen Gründen auch immer - ausgeschieden hat, nicht berücksichtigte oder nicht wahrnehmen konnte: sozusagen der Abfall der Geschichte gesammelt und geordnet wird. Geordnet jedoch nicht nach in der Historiographie üblichen Taxonomien oder Kriterien, sondern nach Gesichtspunkten und mit Mitteln, die aus dem Material selbst entwickelt sind; so daß - ganz im Unterschied zu normaler Archivierung und wissenschaftlicher 'Aufarbeitung' - an den gesammelten Materialien nicht das Gleiche und Vergleichbare hervortritt, sondern sein jeweiliger Eigenwert und seine jeweilige Eigenart, also das je Besondere, das eben nicht Vergleichbare; mit dem Ergebnis, daß aus den Überresten ein Überschuß an Bedeutung entsteht, der - durch die Historiographie nicht gedeckt oder gezügelt - direkt den Benutzer von *Vor der Stille* erreicht und dessen eigene Erinnerungsfähigkeit aktiviert. Für diesen Prozeß entscheidend ist aber, daß das in *Vor der Stille* gesammelte Material erkennbar von der Künstlerin zu einem hochverdichteten Konglomerat verarbeitet wurde, mit dem sie darauf abzielt, die 'plastische Kraft' seiner Benutzer faktisch zu übersteigen, um in dieser Erfahrung anschaulich werden zu lassen, daß, wie Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* schrieb, "das Vergangene vergessen werden muß, wenn es nicht zum Totengraber des Gegenwärtigen werden soll". Dieses Ziel erreicht die Arbeit als materielle Ineinsetzung von offiziellen Dokumenten und von anonymen wie persönlichen Geschichten, von Resten und Fetzen aus 'großen Erzählungen', von wissenschaftlichen, künstlerischen und privaten Reflexionen auf dieses und weiteres Material, schließlich als sich entwickelnde und sich selbst reflektierende Konstruktion, als ein konkretes *Geschichte*, in das man sich begeben und dessen Teil man werden kann; als eine *Geschichtsplastik*, die unmittelbar erfahren läßt, daß es in der Tat unmöglich ist, uns selbst und unsere Situation historisch zu erklären. Doch löst diese Erfahrung nicht, wie man vielleicht annehmen möchte, Resignation oder ein Sich-Aufgeben angesichts der Übermacht und Undurchdringbarkeit des zusammengetragenen Materials aus. Vielmehr befreit *Vor der Stille*, ganz im Gegenteil, ihre Benutzer vom Anspruch, ausschließlich als bedeutendes Subjekt am historischen Prozeß teilhaben zu können, und setzt persönliche, ja private Erfahrungen und Erinnerungen gegen die offizielle(n) Geschichte(n) frei: In *Vor der Stille* kann, mit Ernst Bloch gesprochen, "das Subjekt der Geschichte (...), sich als Hersteller der Geschichte (erfassen)", und daher das 'Schicksal der Geschichte' nicht nur in sich aufgehoben sehen, sondern in der Tat aufheben.

BRAUNSCHWEIG - EINE STADT ERINNERT SICH

Ausgehend von den mit dem Raum *Vor der Stille* gesammelten Erfahrungen, entwickelte Sigrid Sigurdsson ab Mitte der achtziger Jahre ihr Konzept *Offenes Archiv*, das zunächst nur als Teil des Hagener Raumes fungierte, zu einer selbständigen Form künstlerischer Arbeit. In einem langwierigen, hier nicht darstellbaren Prozeß gelang ihr die erste Realisation dieses Ansatzes mit dem Projekt *Das Fragment ist ein kleines Ganzes*, einer offenen Recherche zu den sogenannten "Evakuierungsmärschen" im Zusammenhang mit der Auflösung des Konzentrationslagers Stutthof im Winter und Frühjahr 1945. *Das Fragment ist ein kleines Ganzes* wurde im Mai 1995 abgeschlossen, in Gdansk, Hagen und Erfurt als Ausstellung gezeigt und hat 1997 im Alten Rathaus in Gdansk als Kern eines *Museums der Erinnerung* seinen endgültigen Platz gefunden.⁶ Aufbauend auf dem selbst für wohlwollende Begleiter überraschendem Erfolg, den die Künstlerin mit diesem Projekt hatte, schlug sie der Stadt Braunschweig in einem Wettbewerb zur Errichtung einer *Gedenkstätte 'Ehemaliges Außenlager des KZ-Neuengamme'* an der Schillstraße vor, ein solches Mahnmal nicht nur als bauliche Gestaltung,

⁵ Vgl. Jens Kuhlenkampff, Notiz über die Begriffe 'Monument' und 'Lebenswelt', in: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hrsg.), *Kultur und Lebenswelt als Monument*, Frankfurt/Main 1991, S. 28

⁶ Vgl. dazu *Fragment to mala calosc. Das Fragment ist ein kleines Ganzes - 24 Orte schreiben ihre Geschichte*, Ausstellungskatalog Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen 1995

sondern durch ein *Offenes Archiv* unter dem Titel *Braunschweig - eine Stadt in Deutschland erinnert sich* zu realisieren - und erhielt Ende des Jahres 1996 einen entsprechenden Auftrag. Seitdem arbeitet die Künstlerin an der Verwirklichung dieses Vorhabens: Im November 1997 wurde der bauliche Teil der Gedenkstätte, ein dreistufiges Podest, von dem aus man über eine Mauer auf das heute von der Deutschen Post AG genutzte Gelände des Lagers blicken kann, und ein auf einer Garage im Postgelände angebrachter Schriftzug *Die Zukunft hat eine lange Vergangenheit* feierlich der Öffentlichkeit übergeben. Das *Offene Archiv* wird im November dieses Jahres in einer Ausstellung im Herzog-Anton-Ullrich-Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Nach der Ausstellung sollen durch eine Jury Texte aus dem *Offenen Archiv* ausgewählt und an den zweihundert, bis dahin leeren Tafeln, die an der das Gelände umfassenden Mauer angebracht sind, auf Dauer veröffentlicht und das *Offene Archiv* selbst im sogenannten Invalidenhäuschen in unmittelbarer Nachbarschaft zur Gedenkstätte aufbewahrt werden.

Sigrid Sigurdssons künstlerische Strategie im Zusammenhang mit dem Aufbau der *Offenen Archive* in Gdansk und Braunschweig mutet, gemessen an den elaborierten Techniken, mit denen heutzutage alle mögliche Daten über uns erhoben werden, als geradezu archaisch an: Sie händigt große, allerdings sorgfältig gestaltete Kassetten mit einem darin befindlichen Stoß Blankopapier mit der Bitte aus, die Blätter zum Thema zu beschreiben und ihr die Kassette mit den beschriebenen Blättern zu einem bestimmten Zeitpunkt wieder zur Verfügung zu stellen. Allerdings läßt eine solche nüchterne Darstellung von Sigurdssons Vorgehen den Kern der Handlung, die höchst persönliche Interaktion zwischen der Künstlerin und den Personen, die sie zur Mitwirkung am *Offenen Archiv* bewegen möchte, nicht erkennen. Denn mit der Übergabe der Kassette wird den Personen, die an dieser Arbeit mitwirken wollen, genau erklärt, wie mit den von ihnen produzierten Dokumenten umgegangen wird und in welchem Kontext sie sich befinden werden. Für diesen heiklen Prozeß spielt aber die persönliche Glaubwürdigkeit und Integrität der Künstlerin, ihr Mut, auf andere Menschen zuzugehen, sie direkt auf womöglich lange verdrängten oder traumatisch eingekapselte Erlebnisse anzusprechen, ihre mitreißende Empathie, mit der sie träge und bequem Gewordene aufrütteln und zur Äußerung bringen kann, nicht zuletzt aber ihre Beharrlichkeit, mit der sie die selbstgesteckten Ziele gegen widerstreitende Interessen verfolgt und erreicht, eine entscheidende Rolle - auch wenn sie selbst immer wieder betont, daß die gemeinsame Suche nach den historischen Wurzeln unserer Gesellschaft auch von anderen Personen initiiert werden könnte und initiiert wurde. Wenn aber - wie immer initiiert - in Braunschweig nun über sechzig Personen, Institutionen und Organisationen⁷ das von der Stadt Braunschweig offizielle unterstützte Angebot der Künstlerin angenommen haben und in den eigenen Erinnerungen, Aufzeichnungen und Archiven die Geschehnisse zur Zeit des Dritten Reichs, mit dem KZ-Außenlager Neuengamme als Fokus, recherchieren, so liegt das Bedeutsame an diesem Prozeß vor allem darin, daß dies jetzt, in unserem Leben geschieht, in unserem Leben eine Reflexion ermöglicht und erzeugt. Denn nicht nachträgliche Entschuldung, sondern nur eine andere, durch die Reflexion geläuterte Praxis bewahrt uns vor einer Wiederholung der Taten, die wir nicht ungeschehen machen können:

"Mir selbst verbietet sich wohlfeile Betroffenheitslyrik oder Verstecken hinter historischer Betrachtung. Ich bin ein Angehöriger der Familie, die vom Nationalsozialismus mittelbar und unmittelbar profitiert hat. Mein Großvater war verantwortlich für den Einsatz von KZ-Häftlingen in der Firma Büssing, die er geleitet hat. Das tut weh.

Auf die Torturen der Häftlinge und ihrer Angehörigen einzugehen fühle ich mich weder aufgerufen noch kompetent genug. Gerade weil ich aufgrund eigener beruflicher und persönlicher Erfahrungen die Leiden der Betroffenen erahne, fürchte ich den schalen Beigeschmack, der dem Verstehen und Mitleiden anhaftet, welches von einem Angehörigen der Täter geäu-

⁷ siehe die entsprechende Liste im Anhang

*bert wird. Viel eher kann ich mich zu meinem persönlichen Schmerz äußern. Ich habe meinen Großvater bewundert und geliebt. Er war freundlich, geduldig, großzügig und liebevoll im Umgang mit seinen Enkeln. Kaum zu glauben, daß dieser Mann gewußt und geduldet hat, was während des faschistischen Regimes im allgemeinen und in der Schillstraße im besonderen an Verbrechen verübt wurde ..."*⁸

DEUTSCHLAND - EIN DENKMAL - EIN FORSCHUNGS-AUFTRAG

Eine wesentliche Erfahrung, die Sigrid Sigurdsson im Zusammenhang mit der Arbeit an den *Offenen Archiven* machte, war, daß der veröffentlichte Forschungsstand zur Situation im Dritten Reich bei Weitem nicht an das Wissen heranreicht, das in der Bevölkerung - bei Privatpersonen und Wissenschaftlern. - über diese Zeit vorhanden ist. Ihre Erfahrung deckt sich insoweit mit der Einschätzung von Gudrun Schwarz, die in ihrem Buch über das nationalsozialistische Lagersystem in einer langen Liste die offenen Fragen aufführt und im schreibt: "Die zunehmende Erforschung des nationalsozialistischen Lagersystems konfrontiert uns mit den Tätern, mit ihrem Terror und ihrem erschreckenden System der Ermordung von Menschen sowie mit dem Versuch, alle Spuren zu löschen. Wir sollten bei dieser Forschung, wie Raul Hilberg erklärt 'nie mit den großen Fragen' beginnen, sondern uns 'der Präzisierung und den Details zuwenden, um sie zu einer Gestalt zusammenfügen zu können, zu einem Gesamtbild, das - wenn schon keine Erklärung - doch wenigstens eine umfassende Beschreibung dessen wäre, was sich ereignet hat'. Die weitere Untersuchung des nationalsozialistischen Lagersystems kann zu dieser Untersuchung beitragen."⁹

Sigurdssons Vorschlag, die Mittel zur Errichtung eines zentralen *Denkmals für die ermordeten Juden Europas* für die Realisierung eines Projekts *Deutschland - ein Denkmal - ein Forschungsauftrag* zu nutzen, setzt genau an dieser Stelle an. Grundlage des Vorhabens ist eine Karte Deutschlands in den Grenzen vom 31.12.1937 (die immer noch verlegt wird und käuflich zu erwerben ist), in die alle bisher bekannt gewordenen und nachweisbaren Konzentrationslager sowie ihre Nebenlager und Außenstellen eingetragen werden. Die entsprechende Bestandsaufnahme, die auf veröffentlichten und unveröffentlichten Dokumentationen aufbaut, ist abgeschlossen. Sie führt zu der bitteren Einsicht, daß es weitaus mehr Konzentrationslager und ähnliche Einrichtungen gegeben hat, als die bisher offiziell bekannten, und viele davon an Orten, die in der einschlägigen Literatur keine Erwähnung finden.

Sigrid Sigurdsson versteht diese Karte als Plan für eine öffentliche Forschung, die sie in Gang bringen möchte. Denn ihre begrenzten Mittel und Informationen haben sie erkennen lassen, daß das Ergebnis der bisherigen Recherchen keineswegs schon das "Gesamtbild, das - wenn schon keine Erklärung - doch wenigstens eine umfassende Beschreibung dessen wäre, was sich ereignet hat," sein kann, sondern nur seine Gestalt erkennen läßt.

Als Form der Forschung schlägt die Künstlerin vor, nach dem Modell des Braunschweiger *Offenen Archivs* weitere *Offene Archive* und ein *Offenes Archiv* im Internet einzurichten, in denen die entsprechenden Informationen und Dokumentationen gesammelt werden sollen. Deren Schwerpunkt wird im Bereich der Erinnerung liegen, an den Rändern jedoch auch Erkenntnisse hervorbringen machen, die für die einschlägige historische Forschung von Interesse sein könnten. Deshalb würde es die Künstlerin begrüßen, wenn die *Topographie des Terrors* in Berlin die Aufgabe übernehmen wollte, diese öffentliche Forschung wissenschaftlich und organisatorisch zu betreuen.

Deutschland - ein Denkmal - ein Forschungsauftrag soll also nicht nur anstelle eines zentralen Holocaust-Denkmal realisiert werden, sondern ist der Vorschlag, auf die Idee eines Denkmals in der üblichen Form ganz zu verzichten und statt dessen eine strukturell andere Form des Erinnerns und Eingedenkens zu etablieren: Sie stellt die einzelnen Menschen und die Orte der von ihnen begangenen oder erlittenen Verbrechen in den Mittelpunkt. Sie drängt

⁸ Aus einem Beitrag zum *Offenen Archiv* Braunschweig von Dr. Egger-Büssing, 26.4.98

⁹ Gudrun Schwarz: Die nationalsozialistischen Lager, Frankfurt²1996, S. 264

die individuellen Erinnerungen und Erzählungen nicht ab, sondern nimmt sie, im Gegenteil, zum Anlaß, Zusammenhänge neu oder nochmals zu rekonstruieren und im Lichte individueller Erlebnisse plastisch werden zu lassen. Denn Geschichte entsteht aus einzelnen Handlungen und aus Einzelinteressen. Von diesen ist auch die Erinnerung geprägt. Soll das Erinnern zu einem interindividuellen Bewußtsein von Geschichte führen und dazu, daß wir mit unserer Geschichte leben können, so kann dies nur durch die Integration der Erinnerung in unser Leben und nur durch ihren Austausch zwischen den Individuen an den mit den Erinnerungen verbundenen Orten geschehen.

Sigrid Sigurdsson

DEUTSCHLAND – EIN DENKMAL – EIN FORSCHUNGS-AUFTRAG (1996 – 1998)

PROJEKT-BESCHREIBUNG/MATERIALIEN FÜR DIE AUSSTELLUNG IM HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUM BRAUNSCHWEIG, NOVEMBER 1998

Deutschland - ein Denkmal definiert sich aus der Vielzahl der Orte, an den während des Dritten Reichs Verbrechen an Verfolgten des Regime verübt wurden. Die Präsentation von *Deutschland - ein Forschungsauftrag* erfolgt über einen benutzbaren Arbeitsplatz, an dem die Besucher der Ausstellung arbeiten können: Die verfügbaren Informationen können von den Besuchern eingesehen bzw. abgefragt werden; eigene Informationsbeiträge können die Besucher auf vorbereiteten Blättern oder Kartenausdrucken zur Verfügung stellen, die Kassetten gesammelt werden.

In einer zweiten Ausbaustufe ist daran gedacht, die Informationen über das Internet zur Verfügung zu stellen bzw. Informationen über das Internet zu sammeln. Dazu wird (vorläufig) auf der Homepage des Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen eine entsprechende Seite eingerichtet: [www. Museum-theory.de / Offenes Archiv](http://www.Museum-theory.de/Offenes_Archiv)

Die dritte Ausbaustufe sieht die Kooperation mit einer einschlägigen wissenschaftlichen Einrichtung bzw. Übergabe des Projekts an eine solche Einrichtung vor.

Das Projekt wird bis auf weiteres vom Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen betreut.

1. Deutschlandkarte mit den nationalsozialistischen Lagern mit Register

(nach dem Stand der Literatur: Gudrun Schwarz, Die nationalsozialistischen Lager, Frankfurt 1990, überarbeitete 2. Auflage 1996; Martin Weinman, Das nationalsozialistische Lagersystem, Frankfurt 1990, Neuauflage für 1998 geplant; International Tracing Service, Verzeichnis der Haftstätten unter dem Reichsführer SS 1933-1945, Arolson 1969; die Karte ist ein 'Bild' des Forschungsstandes, basiert also nicht auf eigenen Forschungen)

Bearbeitung der Karte und des Registers: Cornelia Steinhauer in Verbindung mit dem Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen.

2. Deutschlandkarte mit 85.000 Städten und Orten, CD-ROM, 1997

3. Vier Kartentische à 145 x 110 cm mit Glasplatten und Schubladen zum Einlassen der Karten

a) Deutschlandkarte in den Grenzen vom 31.12. 1937, Institut für Angewandte Geodäsie, 1968/92, mit Eintragungen der dokumentierten Lager, Stand 1998

b) Deutschlandkarte aus dem Jahre 1937

c) Deutschlandkarte aus dem Jahre 1966

d) Deutschlandkarte aus dem Jahre 1991

e) Meßtischblätter für bestimmte Regionen (zu ergänzen)

4. Computer mit Arbeitstisch und Drucker: Über den Computer kann die CD-ROM Deutschlandkarte und eine CD-ROM mit einer Regionalkarte Braunschweig in Teilen ausgelesen und ausgedruckt werden.

5. Offenes Archiv (Kassetten)

6. "Plädoyer für die Errichtung eines Forums zur juristischen Zeitgeschichte Deutschland", 1996, erarbeitet von Dr. Helmut Kramer, Richter a.D., Wolfenbüttel