

Young, James E.: *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Hamburg: Hamburger Edition, HIS Verlag 2001. ISBN: 3-930908-70-0; 295 S.

Rezensiert von: Jan-Holger Kirsch, Universität Bielefeld

James E. Young, Professor für Englisch und Judaic Studies in Amherst/Massachusetts, hat sich mit seinen Forschungen zum Holocaust-Gedenken auch hierzulande einen Namen gemacht. Bereits in einem Buch von 1988, das 1992 auf Deutsch erschien, formulierte er eine für das Verständnis von Erinnerungsprozessen grundlegende These: „Was vom Holocaust erinnert wird, hängt davon ab, wie es erinnert wird, und wie die Ereignisse erinnert werden, hängt wiederum von den Texten ab, die diesen Ereignissen heute Gestalt geben.“¹ Young plädierte dafür, mit einem erweiterten Textbegriff auch Fotografie und Film, Musik und Malerei, Museen und Gedenkstätten zu beschreiben. So war es konsequent, daß er unter dem Titel „The Texture of Memory“ eine Studie vorlegte, in der er Denkmals- und Gedenkstattengestaltungen verschiedener Länder als Ausdruck nationsspezifischer Narrative analysierte². Sein jüngstes, nun in deutscher Übersetzung publiziertes Werk knüpft daran an, erweitert den Gegenstandsbereich aber um Fotografie, Installationskunst, Architektur und andere Erinnerungsmedien³.

Leserinnen und Leser, die mit der Materie etwas vertraut sind, werden feststellen, daß ihnen viele Abschnitte des neuen Buchs bekannt vorkommen. Young versteht es, seine Beiträge mit leichten Variationen etliche Male zu verwerten: für Zeitungen und Zeitschriften, Kataloge und Sammelbände. Dennoch ist die jetzige Zusammenstellung nützlich, denn die Leistungen und Grenzen von Youngs Ansatz werden hier deutlicher als bei den Einzelveröffentlichungen. Einen zusätzlichen

Reiz erhält das Buch dadurch, daß Youngs Interesse kein rein akademisches ist. Während der Debatten um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ begab er sich vorübergehend in die politische Arena – ein Rollenwechsel, der im Schlußkapitel ausdrücklich reflektiert wird.

Doch zunächst zum Anfang: Einleitend skizziert Young seine theoretischen Grundüberzeugungen (S. 7-20). Durch den wachsenden Zeitabstand zum Nationalsozialismus würden die Ereignisse dieser Epoche zu einer „Vergangenheit aus zweiter Hand“ (S. 7-12); das Geschichtsbewußtsein erhalte einen „postmemorialen“ Charakter (S. 8). Da zwischen den heutigen Subjekten der Erinnerung und der erinnerten Vergangenheit eine Kluft von mehreren Jahrzehnten liegt, sei es unverzichtbar, die Erinnerungsmodi selbst zum Thema zu machen. Young wehrt sich gegen den Vorwurf, daß dies bloß esoterisch sei (S. 12): „Wenn man nicht weiß, wie die Vergangenheit sich zur nächsten Generation tradiert, weiß man auch nicht, warum es so wichtig sein soll, sich überhaupt an sie zu erinnern.“ Viele nach 1945 aufgewachsene Künstler hätten dafür eine besondere Sensibilität entwickelt (S. 7): „Diese Generation⁴ von Künstlern, Schriftstellern, Architekten und Komponisten ist auf ihre Weise unausweichlich durch den Holocaust geprägt, doch sie arbeitet nicht mit der Repräsentation von Ereignissen, die ihrer Erfahrung vorausliegen, sondern thematisiert ihre eigene, notwendigerweise hypervermittelte Erfahrung der Erinnerung. Diese Künstlerinnen und Künstler sehen sich nicht mehr in der Lage, den Holocaust unabhängig von der Art und Weise in Erinnerung zu rufen, wie er an sie weitergegeben wurde.“

Als zweite Prämisse formuliert Young, „daß eine Erinnerungsarbeit nach Auschwitz nur antierlöserisch sein kann und darf“ (S. 17). Dabei bezieht er sich auf Saul Friedländers Begriff des „Erlösungsantisemitismus“⁵: Wenn ein bestimmtes Heilsverlangen zu den Motiven der Täter und den Ermöglichungsbedingungen des Holocaust gehört habe, dann müsse eine kritische Erinnerungspraxis mit allen konventionellen Sinngebungen brechen. Dies wiederum, so Youngs Beobachtung, hätten die „Erinnerungs-Künstler“ längst erkannt (S. 8): „Für diese Künstlerinnen und Künstler ist die Vor-

¹ James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and Consequences of Interpretation*, Bloomington/Indianapolis 1988; dt. Ausg.: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt a.M. 1992, Tb.-Ausg. 1997, S. 13 f.

² James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven/London 1993; dt. Ausg.: *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*, Wien 1997. Vgl. dazu meine Rezension: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensio/buecher/kija198.htm>.

³ Amerik. Erstausg.: *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven/London 2000.

⁴ Der Generationsbegriff wird allerdings nicht präzisiert und erscheint analytisch wenig brauchbar, wenn man bedenkt, daß zwischen Künstlern wie Peter Eisenman und Gesine Weinmiller ein Altersunterschied von rund 30 Jahren besteht.

⁵ Vgl. Saul Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden*, Bd. 1: *Die Jahre der Verfolgung 1933–1939*, München 1998.

stellung, daß das Leid durch ästhetische Reflexion zu lindern und die entsetzliche Leere, die die Vernichtung der europäischen Juden hinterlassen hat, durch Formen des nationalen Gedenkens irgendwie zu füllen sei, einfach unerträglich, und zwar aus ethischen wie aus historischen Gründen. In ethischer Perspektive betrachtet diese Künstlergeneration jeden Versuch, dem Geschehen im nachhinein Schönheit und Erbaulichkeit abzupressen, nicht als Reflexion des Grauens, sondern als seine Verlängerung. In historischer Perspektive würde sie argumentieren, daß jede ästhetische, religiöse oder politische Verknüpfung von Vernichtung und Erlösung den Absichten der Mörder zu einem postumen Sieg verhilft.“

Das vielleicht stärkste Kapitel des Buchs, in dem Young seine Positionen exemplarisch verdeutlicht, ist Art Spiegelmans Comic „Maus“ gewidmet (S. 22-53). Das zweibändige, in der Bundesrepublik 1989 und 1992 veröffentlichte Werk überraschte seinerzeit durch die ungewohnte Form: Die Wahl des populären Mediums „Comic“ wirkte ebenso irritierend wie die Zeichnung der Akteure als Tierfiguren (Mäuse für Juden, Katzen für nichtjüdische Deutsche, Schweine für nichtjüdische Polen etc.). Rasch wurde aber erkannt, daß der Verfremdungseffekt ein eigenes Erkenntnispotential besitzt: „(...) hier wird Unangemessenheit als solche zum Thema, ‘Maus’ ist, was jede Holocaust-Darstellung sein müßte, auch ein Nachdenken übers Unangemessene.“⁶ Spiegelmans Geschichte umfaßt drei Ebenen: das Überleben seines Vaters Wladek; die bisweilen kuriosen Umstände, wie der Vater dem Sohn davon erzählt; und schließlich die Probleme des Aufzeichnens dieser Gespräche. Erzählbrüche und Leerstellen – etwa die Geschichte von Arts Mutter Anja – werden bewußt markiert, denn die historischen Traumata gestatten keine einfachen Kontinuitätsbildungen. Young spricht von einem „Erzählhybrid, das Ereignisse des Holocaust und die Formen ihrer Weitergabe an uns ineinanderfließt“ (S. 26).

Während Art Spiegelmans „Maus“ inzwischen breite Resonanz gefunden hat, ist der (ebenfalls amerikanische) Künstler David Levinthal in der Bundesrepublik noch wenig bekannt (zum Folgenden vgl. S. 54-75). Zusammen mit dem Cartoonisten Garry Trudeau veröffentlichte er 1977 eine Chronik über den nationalsozialistischen Angriff

auf die Sowjetunion. Darin sind verschwommene Fotos von Spielzeugsoldaten enthalten, die auf den ersten Blick täuschend echt erscheinen, beim zweiten Hinsehen aber als pseudorealistisch kenntlich werden. Levinthals Bildserie „Mein Kampf“ (1994–1996) erweiterte diese Darstellungsstrategie: Mit nachmodellierten Nazi-Figuren, die er bei dubiosen Spielzeughändlern erworben hatte, arrangierte der Künstler eigene Tableaus und fotografierte sie. Die Aufnahmetechnik wurde so gewählt, daß die Motive unscharf sind, aber gerade noch deutlich genug, um beim Betrachter Assoziationen auszulösen – Assoziationen, die ihrerseits nicht aus eigenem Erleben stammen, sondern von medialen Icons des Holocaust herrühren. Levinthal schreckte auch nicht vor der Obszönität zurück, Erschießungsaktionen nachzubilden. Young ist sich darüber im klaren, daß solche Experimente auf Überlebende des Holocaust als Affront wirken müssen, versteht Levinthals Arbeiten aber dennoch als legitimen Ausdruck einer fotokünstlerischen Avantgarde. (Daß dies unweigerlich zu Konflikten führt, hat die New Yorker Ausstellung „Mirroring Evil“ noch einmal verdeutlicht.)

Ein anderer Künstler, der die Abständigkeit und gleichzeitig die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart untersucht, ist Shimon Attie (vgl. S. 76-107). Von 1991 bis 1996 verwirklichte er mehrere fotografische Erinnerungsinstallationen: im früheren Berliner Scheunenviertel, am Dresdner Hauptbahnhof, in Kopenhagen, Köln, Amsterdam und Krakau. In Köln beispielsweise projizierte Attie Bilder von Möbeln und Haushaltsgegenständen auf die Pfeiler der Deutzer Messehalle. Das Gebäude hatte im Zweiten Weltkrieg unter anderem als Lagerhaus für enteigneten jüdischen Besitz gedient, der dort an nichtjüdische „Fliegergeschädigte“ versteigert wurde. Das ephemere Denkmal während der Kunstmesse ART COLOGNE veränderte plötzlich die Wahrnehmung des Ortes. Treffend hebt Young die Wirkungsidee derartiger Installationen hervor (S. 76): „Für Attie geht die Erinnerung an die Vergangenheit eines Ortes nicht von diesem Ort selbst aus, sie entsteht vielmehr als Projektion des geistigen Auges auf den betreffenden Ort. Ohne das historische Bewußtsein ihrer Besucher bleiben solche Orte gegenüber ihrer Vergangenheit grundsätzlich gleichgültig, ganz und gar amnestisch. Sie ‘wissen’ nur, was wir wissen, sie ‘erinnern’ lediglich, was wir erinnern.“

In den folgenden beiden Kapiteln geht es um

⁶ So etwa Kurt Scheel, Mauschwitz? Art Spiegelmans „Geschichte eines Überlebenden“, in: Merkur 43 (1989), S. 435-438, hier S. 436.

Denkmäler und Denkmalsprojekte von Horst Hohl, Christian Boltanski, Micha Ullman, Rachel Whiteread, Renata Stih/Frieder Schnock (S. 108-141) sowie von Jochen Gerz und Esther Shalev-gerz (S. 142-177). Seit den 1980er Jahren ist der Denkmalsbegriff gleichsam neu definiert worden⁷, und Young äußert dafür besondere Sympathie (S. 140): „Auf einen Amerikaner, der die deutsche Gdenkkultur bei dieser Auseinandersetzung mit dem Holocaust beobachtet, wirkt die konzeptuelle Qual, die das Gegen-Monument beinhaltet, überaus attraktiv. So provokativ und schwierig diese Monumente sein mögen, keine andere Form des Denkmals scheint sowohl das deutsche Mahnmal-dilemma als auch die Grenzen des traditionellen Monuments so gut darstellen zu können. Der wichtigste 'Ort der Erinnerung' ist für diese Künstler nicht der Grund und Boden, in oder auf dem etwas plaziert wird, sondern der Raum zwischen dem Mahnmal und dem Betrachter, zwischen dem Betrachter und seiner Erinnerung (...).“ Dies ist im Grundsatz einleuchtend, aber die Wiederholungen aus Youngs früheren Publikationen sind hier etwas ärgerlich. Außerdem wäre zu bedenken, ob die Gegen-Monumente nicht bereits zur Modeerscheinung geworden sind und ihre anfängliche subversive Kraft eingebüßt haben: „Einigen wenigen stringenten Projekten steht eine lange Liste von gutgemeinter Bastelei im sozialen Raum gegenüber. Man könnte inzwischen fast von einem Anti-Mainstream sprechen.“⁸

Auch die Interpretation von Daniel Libeskind's Bau des Jüdischen Museums Berlin ist kaum neuartig und zu wenig problemorientiert (vgl. S. 178-215). In Anknüpfung an Freuds Kategorie des „Unheimlichen“ spricht Young von einer „unheimlichen Gedenkarchitektur“ (S. 180), die scheinbar einladend sei, aber keine Identifikation mit der Vergangenheit zulasse (S. 211): „Statt Ganzheit und Heilung, Erlösung und Rettung anzudeuten, repräsentieren solche Formen den Bruch selbst, das fortdauernde Verlangen nach 'tikun ha'olam'

(Heilung der Welt) und zugleich die Unmöglichkeit dieser Heilung.“ Freilich ist das Bekenntnis zum Holocaust als „Zivilisationsbruch“ mittlerweile staatstragend geworden, und es wäre diskussionsbedürftig, welche Folgen sich daraus ergeben.

Der letzte Essay des Bandes (S. 216-261) ist von besonderem Interesse, weil Young dort seine unterschiedlichen Positionen zum „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ erläutert – was auch allgemeinere Fragen zum Verhältnis von (Kultur-)Wissenschaft und Politikberatung aufwirft. Nach dem ersten künstlerischen Wettbewerb von 1994/95 hatte Young zunächst geschrieben, das zentrale Mahnmal müsse „erklärermaßen unvollendet, ungebaut und für immer ein un abgeschlossener Denkprozeß bleiben“⁹. Während der Kolloquien vom Frühjahr 1997 änderte er seine Meinung, weil er fürchtete, daß ein Verzicht auf das Denkmal ein falsches Signal des vereinten Deutschlands sein könne. Als einziger Ausländer und Jude wurde er in die fünfköpfige Findungskommission berufen, wobei ihm die Problematik dieser Rolle durchaus bewußt war. Young gehörte zu den Befürwortern der Entwürfe von Gesine Weinmiller und Peter Eisenman/Richard Serra, die er als „entschieden antierlöserisch“ einstuft (S. 241). Hier zeigt sich allerdings eine gewisse Schwäche: Die zuvor entfaltenen theoretischen Prämissen und Beschreibungskategorien sind nicht präzise genug, um sein politisches Votum wirklich plausibel zu machen¹⁰. Erst recht könnte man über Youngs Ansicht streiten, daß die Entwurfsfassung „Eisenman II“ eine Verbesserung bedeutete (vgl. S. 246-250). Waren die von Helmut Kohl gewünschten Modifikationen nicht eher ein Versuch, das Mahnmal „wieder ins Friedhofsgedächtnis zurückzuholen“¹¹, d.h. es vertrauten Formen

⁹ James E. Young, *Gegen das Denkmal, für Erinnerung*, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *Der Wettbewerb für das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“*. Eine Streitschrift, Berlin 1995, S. 174-178, hier S. 178.

¹⁰ So hat sich Young neuerdings auch lobend über den Entwurf von Rudolf Herz und Reinhard Matz geäußert, die vorgeschlagen hatten, einen Autobahnkilometer südlich von Kassel mit Kopfsteinpflaster zu versehen und dort Tempo 30 einzuführen. Vgl. James E. Young, *Erinnerung ist eine endlos befahrene Straße*, in: Matthias Reichelt (Hg.), *Rudolf Herz/Reinhard Matz. Zwei Entwürfe zum Holocaust-Denkmal*, Nürnberg 2001, S. 74-81.

¹¹ Volkhard Knigge; Diskussionsbeitrag in: Gerhard Schwenpnhäuser/Jörg H. Gleiter (Hg.), *Wegschauen? Weiterdenken! Zur Berliner Mahnmal-Debatte*, Weimar 1999 (Philos. Diskurse Bd. 2), S. 49-57, hier S. 55.– Kritischer zu prüfen wäre auch, ob die Ausgangsfassung von Eisenman/Serra tatsächlich so „antierlöserisch“ war, wie Young annimmt.

⁷ Neben der bei Young erwähnten Literatur vgl. v.a. Christoph Heinrich, *Strategien des Erinnerens. Der veränderte Denkmalsbegriff in der Kunst der achtziger Jahre*, München 1993; Brigitte Hausmann, *Duell mit der Verdrängung? Denkmäler für die Opfer des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland 1980 bis 1990*, Münster 1997 (Theorie der Gegenwartskunst Bd. 11).

⁸ So Wolfgang Kos, *Erinnerungspolitik und Ästhetik. Bemerkungen zu den Konflikten und nicht geführten Debatten um Rachel Whitereads Mahnmal für Wien*, in: Simon Wiesenthal (Hg.), *Projekt: Judenplatz Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung*, Wien 2000, S. 71-96, hier S. 87.

nationalen Gedenkens anzunähern? Zuzustimmen ist Young hingegen darin, daß der Bundestagsentscheid vom Juni 1999 keinen Schlußpunkt der Debatte markieren darf (S. 260): „Die Frage nach dem geschichtlichen Inhalt beginnt da, wo die Frage nach dem Mahnmalentwurf endet.“

Trotz einiger Mängel ist das Buch insgesamt zu empfehlen, weil es sich auf einem hohen intellektuellen Niveau bewegt und dennoch gut lesbar ist. Young wendet sich nicht zuletzt an solche Historiker, die künstlerischen Erinnerungsweisen bisher keine professionelle Aufmerksamkeit geschenkt haben. Geschichtswissenschaft ist für ihn die „Untersuchung dessen (...), was geschehen ist und wie es an uns weitergegeben wird“ (S. 19). Sein methodischer, leider nur knapp angedeuteter Impuls lautet dabei, „daß die Erinnerungskünstler die kommende Historikergeneration zu einer raffinierteren und komplexeren Form der Geschichtserzählung inspirieren können“ (ebd.). Was dies im einzelnen heißen mag – nicht nur für eine Historiographie des Holocaust –, wäre genauerer Überlegungen wert¹².

HistLit 2002-061 / Jan-Holger Kirsch über Young, James E.: *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Hamburg 2001. In: H-Soz-u-Kult 04.06.2002.

¹² Vgl. dazu Bernhard Jussen (Hg.), *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte I*. Jochen Gerz, Göttingen 1997; ders. (Hg.), *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft*: Anne und Patrick Poirier, Göttingen 1999 (*Von der künstlerischen Produktion der Geschichte Bd. 2*); ders. (Hg.), *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000 (*Von der künstlerischen Produktion der Geschichte Bd. 3/Kunstwiss. Bibliothek Bd. 15*); ders., *Die „Geschichte“ der Wissenschaft und die „Geschichte“ der Kunst. Was die historischen Wissenschaften von der bildenden Kunst lernen können und was nicht*, in: Kurt Wettengl (Hg.), *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 57-70.