

Formen der Erinnerung

Von Detlef Hoffmann

Der 11. September ist eine Herausforderung auch für die Kunst, das kulturelle Gedächtnis von Gesellschaften. „In Memory: The Art of Afterwards“ war der Titel einer Ausstellung, die das Attentat ein Jahr danach in der „Sidney Mishkin Gallery“ im New Yorker „Baruch College“ in einen größeren Zusammenhang zu stellen versuchte. Der Beitrag „Formen der Erinnerung“ zum Ausstellungskatalog, der hier modifiziert wiedergegeben wird, unterscheidet zwischen dem Gedächtnis im Sinne eines Speichers, der Erinnerung als Zugriff darauf und der aktualisierenden, verlebendigen Vorstellung. Im Spannungsverhältnis zwischen öffentlicher Erinnerungspolitik, privaten Erinnerungen und veröffentlichten Erinnerungen konstituiert sich das, was man sich angewöhnt hat, „Kollektive Erinnerung“ zu nennen. In diesem Kontext ist der 11. September ein Novum.

As in so many areas, September 11th has been a challenge for art and for the cultural memory of societies. „In Memory: The Art of Afterwards“ was the title of an exhibition in the „Sidney Mishkin Gallery“, Baruch College, New York City, which one year later tried to place the attack into a broader context. The article „Forms of Remembering“ written for the exhibition catalogue, is presented here in an abridged version. It makes a distinction between memory as a preservation of the past, as the approach to this reservoir and as the construction of meanings for the present. What we have become used to calling „collective memory“ is constituted in the conflicted relations between public memory politics, private memories and published memories. In this context September 11th is a new dimension.



In der deutschen Sprache können wir zwischen Gedächtnis und Erinnerung unterscheiden, im Englischen beziehungsweise im Französischen kennen wir dafür nur ein Wort: „memory“ oder „memoire“. Diese Eigenheit der deutschen Sprache ermöglicht mir eine Differenzierung, die methodisch unerlässlich ist. Mit Gedächtnis bezeichne ich in diesem Beitrag den Speicher von Vergangenen, mit Erinnerung den Zugriff auf den Speicher aus je neuen, darauf folgenden Gegenwarten. Mit der Erinnerung konstruieren wir aus dem Material der Vergangenheit Bedeutungen für die jeweilige Gegenwart. Vermögen wir einer Vergangenheit keine Bedeutung zu verleihen, dann vergessen wir sie. Ist die Bedeutung einer Vergangenheit für unseren emotionalen Haushalt so übermächtig, dass wir sie in die symbolische Ordnung unserer jeweiligen Gegenwart nicht integrieren können, dass sie also inkompatibel ist, so verdrängen wir sie. Das kann im Kontext von Kriegen, Pogromen und Migrationen so weit gehen, dass wir unfähig sind, die vergangenen Ereignisse als Ursache für unsere Gegenwart, unsere Befindlichkeit in unserer Gegenwart zu begreifen. Wir sprechen dann von einem Trauma, einem Bruch zwischen der Erfahrung und unserer Fähigkeit damit umzugehen.

Motive und Arbeitsweisen der Erinnerung

Im Kontext der Geschichtswissenschaft würden wir das, was ich im Erinnerungskontext Gedächtnisspeicher nenne, als Dokument bezeichnen. Es hat die ganze Unschuld der Gleichzeitigkeit auf seiner Seite, da sich in ihm die Folgen, die spätere Analytiker kennen, noch nicht abzeichnen. Was im Bereich der Schriftlichkeit eine Quelle genannt würde, wäre im Bereich der Realien die Spur. Während sich die Wissenschaft jedoch um ein objektivierbares Ergebnis zu bemühen hat, alle Formen von Subjektivität, da sie sie nicht ausschließen kann, methodisch mitzureflectieren, arbeitet die Erinnerung selektiv, gelegentlich monomanisch, indem sie sich auf ein Motiv der Vergangenheit fixiert und damit den Kontext außer Acht lässt. Während wir zur Geschichtsrezeption viele Untersuchungen kennen, ist die Erinnerung und ihre Arbeitsweise kaum untersucht. Das trifft sowohl für die Erinnerung von Individuen zu, wie auch in viel stärkerem Maße, für das, was „kollektive Erinnerung“ genannt wird. Da die erinnernden Sozietäten nicht untersucht werden und die der Vergangenheit nicht mehr untersucht werden können, kümmern wir uns um die Dominanz bestimm-

ter Themen. Aus der Perspektive einer späteren Zeit kann nach dem Fehlen anderer Themen gefragt werden, plausible Vermutungen für die Ursachen sind möglich.

Zu dem Gedächtnis und der Erinnerung muss bei unseren methodischen Vorüberlegungen noch ein Drittes treten, das ich mit Vorstellung bezeichne. Wird ein gleichzeitiger Text, etwa ein Brief, oder eine Realie, etwa ein Kleidungsstück, oder ein Bild, etwa eine Portraitfotografie, erinnernd studiert, bilden sich Vorstellungen bildlicher Art, die den überkommenen Gegenstand kontextualisieren. Diese Vorstellungen heften sich dem betrachteten Objekt an, sie assoziieren sich ihm. Dabei speisen sie sich aus einem historisch gewordenen Vorrat, der in einzelnen Kulturen vorhanden aber Veränderungen unterworfen ist. Die Kunstgeschichte studiert diesen Bildvorrat in der Teildisziplin der Ikonographie. Ein aus Gedächtnis, Erinnerung und Vorstellung gebautes Modell betont nicht nur die Gegenwärtigkeit jeder Erinnerung, es betont gleichermaßen ihre Historizität, da die Vorstellung sich immer aus einem alten Vorrat speist.

Erinnerungspolitik, öffentliches und privates Gedenken

Kein Staat und keine anders organisierte Sozietät kann es sich erlauben, Erinnerungen, die ihre Geschichte betreffen, sich ereignen zu lassen. Jan Assmann hat in seinem Standardwerk über „Das kulturelle Gedächtnis“ gezeigt, dass Erinnerung immer ein von den Eliten betriebenes soziales Training, eine Einübung in einen Kanon und damit in eine Hierarchie von Bedeutungen ist. Erinnerung, so hatte es Maurice Halbwachs schon 1924 nachgewiesen, ist ohne „soziale Rahmen“ nicht denkbar. Halbwachs überträgt die „cadres sociaux“ Emile Durckheims folgerichtig auf die Erinnerung. Da individuelle Erinnerungsvorgänge niemals unabhängig vom gesellschaftlichen Kontext gedacht und beschrieben werden können, scheint auch die Umkehrung möglich, dass Sozietäten vieler ähnlicher Erfahrungen bedürfen, die dann zu einer gemeinsamen Erinnerung gemacht werden. Wir nennen dies das „öffentliche Gedenken“. Es ist gelegentlich Gegenstand heftiger öffentlicher Auseinandersetzungen, nicht immer ist der Staat in der Lage, seine Interpretation des Vergangenen durchzusetzen.

Erinnerung bedarf einer Verstetigung, sowohl über sich wiederholende Rituale als auch über Gegenstände. In einem triebökonomisch schwer zu beschreibenden Ausgleich zwischen sich addierenden individuellen Bewertungen von Erfahrungen und staatlicher Wertepolitik setzen sich Gedenktage durch, werden Denkmale errichtet, nehmen Bürger an Ritualen teil. Dabei liegt die Meinungsführerschaft meistens in der Hand des Staates, wenn es auch gegenteilige Beispiele

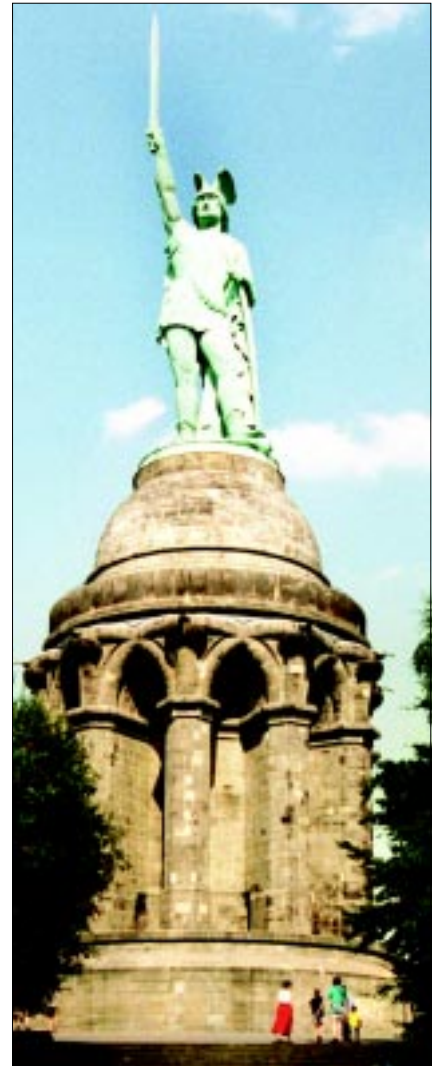


Große Gefühle.
Die englische Bevölkerung erzwingt eine öffentliche Trauer um die am 31. August 1997 in Paris verunglückte Prinzessin Diana.

Das Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald:
ein Monument staatlicher Erinnerungspolitik

- wie etwa die von der englischen Bevölkerung erzwungene öffentliche Trauer über den Tod der Princess of Wales, liebevoll Lady Di genannt - zeigt. Gedenktage sind also ein wichtiges Indiz für das, was eine Sozietät erinnern will.

Neben dem offiziellen Gedenken, der Erinnerungspolitik, und der privaten, individuellen Erinnerung bestimmen die veröffentlichten Erinnerungen das, was man sich angewöhnt hat, „kollektives Gedächtnis“ zu nennen. Alle drei Komponenten befinden sich in einem permanenten Austausch, im Wettstreit um die Meinungsführerschaft. Veröffentlichte Erinnerungen dieser Art sind einmal autobiografische Texte, teilweise einfach Niederschriften, was geschah, vielleicht für Kinder und Enkelkinder oder für Freunde gedacht. Andere Texte mögen einen literarischen Anspruch haben, sich im Bereich der Kunst ansiedeln. Seit das Fernsehen und die privaten Bildaufzeichnungen selbstverständlich geworden sind, dominieren sie die Texte. Oft sind Privatleute bei einem Ereignis



schneller mit der Kamera zur Hand als die Profis. Wichtige Bilder oder Bildsequenzen werden im Fernsehen immer wieder gezeigt, so dass sie zum Besitz einer Generation, manchmal vieler Generationen werden. Die Zerstörung der Twin Towers durch zwei entführte Passagierflugzeuge konnte man schon eine Stunde danach und dann immer wieder im Fernsehen sehen, anfangs von ratlosen Kommentaren begleitet, dann zunehmend sicherer in der Interpretation. Wichtige Ereignisse werden - primär aus ökonomischen Gründen, aber das ist in unserem Kontext unwichtig - in Spielfilmen behandelt, bis sie eines Tages im Bereich der „Fantasy“ auftauchen. Es gehört zu den Spezifika des Attentats auf das World Trade Center, dass seine filmische Rezeption schon vor dem Ereignis stattgefunden hat und dass dies wenige Tage später zum Thema wurde. Im Anblick der Fernsehbilder am 11. September erinnerten sich viele Menschen an Szenen aus „Independence Day“, die den gezeigten bis zur Verwechselbarkeit ähnlich waren. Wie



es scheint, war mit diesen Bildern eine Bearbeitung des Attentats nicht möglich.

Neue Inhalte in alten Schläuchen

Das Ungewöhnliche und Nicht-Vertraute an das Bekannte anzupassen, ist Strategie der erinnerungsbezogenen Bildkunst des 20. Jahrhunderts. Pablo Picassos Gemälde „Guernica“, gemalt für den spanischen Pavillon der Weltausstellung 1937, versucht - und vielleicht im 20. Jahrhundert ein letztes Mal mit Erfolg - ein völlig neues Ereignis in der Form einer alten Bilderzählung zu erinnern. Der deutsche Bombenangriff auf die Zivilbevölkerung eines baskischen Städtchens kombinierte Spreng- und Brandbomben, so dass ein Entkommen besonders schwer war. Das war eine neue Form des Bombardements. Picasso thematisiert das Ereignis, den Einbruch der Gewalt in die friedliche Welt des Städtchens Guernica mit Bildern, die sich in der Mediteranée seit Jahrhunderten für Trauer und Klage eingebürgert haben, meist im kultischen und religiösen Bereich, aber auch im profanen. Er sammelt Bilder für vehemente Totenklage und ordnet sie in einem Fries. Picasso aktiviert das kollektive Bildgedächtnis, um das neue Ereignis mit vertrauten Vorstellungen zu beschreiben.

Picassos geniale Handhabung der alten Vorstellungen erscheint den Juroren des Preisgerichts für das Denkmal in Auschwitz-Birkenau als eine nicht mehr realisierbare, aber doch sehnlich erwünschte Lösung der gegebenen Aufgabe. Nach der zweiten Sitzung des Preisgerichtes am 7. und 8. November 1958 gab das Mitglied Henry Moo-

re folgende Erklärung ab: „Die Wahl des Denkmals für Auschwitz ist keine leichte Aufgabe. Von Anfang an war es klar, dass die Gedächtnisstätte Auschwitz Probleme stellt, die sowohl für die Künstler wie auch für die Jury fast unlösbar sind. Was im Wesentlichen versucht wurde, war die Schaffung - bzw. im Fall der Jury die Wahl - eines Denkmals für Verbrechen und Scheußlichkeit, für Mord und Schrecken. Dem Verbrechen von so gewaltigem Ausmaß muss das Kunstwerk auch dem Ausmaß nach entsprechen. Aber davon abgesehen: Ist es überhaupt möglich, ein Kunstwerk zu schaffen, das die Gefühle, die Auschwitz hervorruft, zum Ausdruck bringt? Es ist meine Überzeugung, dass ein sehr großer Bildhauer - ein neuer Michelangelo oder ein neuer Rodin - dies zustande bringen könnte. Aber die Wahrscheinlichkeit, dass sich unter den vielen eingereichten Modellen ein solcher Entwurf finden würde, war von Anfang an sehr gering. Und es fand sich auch keiner.“ In diesem Zusammenhang ist eine Legende von Interesse, die vor Ort erzählt wird: Nachdem die Entscheidung für die ausgeführte Lösung gefallen sei, habe eines der Mitglieder der Jury gesagt, er wolle Pablo Picasso und Jakoff Lipschitz bitten, je eine Arbeit zu Seiten des Denkmals aufzustellen. Picasso hatte mit „Guernica“ ein humanitäres Verbrechen mit den Fundus des alten Vorstellungsvorrates bearbeitet, Jakoff Lipschitz' Denkmal für die Bombenopfer von Rotterdam greift wie Picasso die Klagefigur mit flehend erhobenen Armen auf. Künstlerisch sind Bildhauer und Maler in der Moderne zu Hause. Motivisch aktivieren sie den alten Fundus, das Bildgedächtnis. Beide Arbeiten erfreuen sich einer großen allgemei-

nen Akzeptanz, weil sie Vertrautes und Neues verbinden.

Das Problem, dem sich Picasso mit seinem Erinnerungsbild an die Zerstörung der Stadt Guernica gegenüber sieht, ist symptomatisch für das 20. Jahrhundert. Die nachahmende, die Wirklichkeit mit dem Ideal der Täuschung kopierende Kunst endet spätestens um 1900. Die Moderne sieht in der Mimesis keinen Wert, sie zieht es vor, zu erfinden. Dabei glauben Maler wie Wassily Kandinsky, sie arbeiteten mimetisch, sie zeigten dem physischen Auge, was begabte geistige Augen allemal sähen. Dieser Weg führt in der modernen Kunst zu einem (zuweilen sehr naiven, weil) direkten Allegorisieren. Das bisher letzte Beispiel dieser Art ist das Gebäude des Jüdischen Museums in Berlin von Daniel Libeskind. Zeichen und Bezeichnetes werden eins. Besucher sehen die Leere, die Enge, den Bruch: Leere ist ein leerer Schacht im Gebäude („Void“), Enge signalisiert die Verminderung von Raumhöhe und -breite, Bruch findet sich als fiktive Bruchlinien an Boden und Wänden. In ähnlich direktem Vorgehen hatte Kandinsky schon die Aura-Darstellungen der theosophischen Literatur übernommen. Während Wassily Kandinsky Prozesse im Bereich des Geistigen abbilden will, bildet Daniel Libeskind - vermutete - jüdische Kultur ab. Die konventionellen Narrative, wie sie in manchen Holocaust-Denkmalen (etwa in Buchenwald) zu finden sind, haben sich restlos erschöpft, die allegorische Architektur ist unverbraucht. Will sie populär sein, muss sie jedoch direkt verstanden werden, so schnell und so eindeutig wie figürliche Denkmale. Deswegen liefern Architekten gerne Gebrauchsanwei-

sungen ihrer Werke, stellen die die Rezeption bestimmende Begrifflichkeit mit dem Bau zur Verfügung. Dass dies um den Preis der Funktionalität geschieht, belegt das oft sehr lange Copyright, das auf diesen Bauten liegt. Die Benutzer dürfen nicht nach ihren Bedürfnissen verfahren. Diese besondere und direkte Form einer „architecture parlante“ stellt die Bedeutungs-genera-tion über die Bedürfnisse der Benutzer.

Damit ist das Problem beschrieben, dem sich die Kunst,

die Ereignisse, vielleicht sogar katastrophale Ereignisse, beschreiben will, gegenüber sieht. Ist sie mimetisch, dann ist meist ein Foto besser. Wer will die Zerstörung des World Trade Center besser mit dem Pinsel abbilden als es die vertrauten Fotos leisten. Doch wie will man ein solches Ereignis allegorisieren, da es doch schon in sich eine Allegorie ist. Die zwei Türme symbolisierten die Macht des Kapitals, ihre Zerstörung behauptet die Verwundbarkeit, vielleicht die Zerstörbarkeit von Essentials US-amerikanischen Selbstverständnisses. Keine Collage, keine Filmmontage könnte besser gelungen sein. Wie sollte die Kunst eine verständ-

liche, visuell plausible Allegorie dieser Allegorie zustande bringen?

Es gehört zu den Charakteristika dieses Attentats, dass kein Bekennerschreiben vorliegt. Alles, was wir über die wahrscheinliche Tätergruppe wissen, verdanken wir nachrichtendienstlichen Ermittlungen. Auch der mythisierte und sich selbst mythisierende Hauptverdächtige ist eine Konstruktion der Dienste, von der Presse lesbaren Narrativen angepasst. An dem Verbrechen selbst besteht kein Zweifel, die Zerstörung von Symbolen US-amerikanischer Macht war geplant, die Täter haben die Ermordung Tausender willentlich in Kauf genommen. Da bleibt es be-

merkenswert, dass die Attentäter sich mit der Selbstreferentialität des Zeichens begnügen. Es geht nicht darum irgendetwas zu erpressen, Destruktion ist alles. Es wäre hilfreich, diese neue Form des Terrors auch künstlerisch zu reflektieren, aber dazu braucht es Zeit und Distanz, beides sind keine Tugenden der Politik.



The State of the Martial Law V (Kriegszustand V), 1957, Ölgemälde des japanischen Avantgardisten Shigeo Ishii (1933-1962), Nationalmuseum für Moderne Kunst, Tokio; aus dem Ausstellungskatalog „In Memory: The Art of Afterward“



no comment

Der Autor



Prof. Dr. Detlef Hoffmann, Hochschullehrer für Kunstgeschichte, wurde 1981 an die Universität Oldenburg berufen. Er studierte Kunstgeschichte und Philosophie in Hamburg, Freiburg, Frankfurt, München und Berlin. 1968 promovierte er mit einer Arbeit über die Karls-Fresken Alfred Rethels. Nach einem Forschungsstipendium zur Geschichte der Spielkarten war er von 1970 bis 1980 Kustos am Historischen Museum Frankfurt und Hochschullehrer an der Fachhochschule Hamburg, Fachbereich Design. Hoffmann ist Kurator im Legacy Project, einer internationalen von Clifford Chanin geleiteten Einrichtung zur Erforschung der künstlerischen und geistigen Antworten auf die großen Tragödien des 20. Jahrhunderts, die die Ausstellung „In Memory: The Art of Afterwards“ in der „Sidney Mishkin Gallery“ im „Baruch College“ in New York organisierte.