



Yvonne Al-Taie

DIE SINGULARITÄT DES HOLOCAUST UND DAS PROBLEM
DER DARSTELLUNG

Shoah-Gedenken im deutschen Stadtraum

I. Erinnerungskultur und die Singularität des Holocaust

Fragen, die sich mit Erinnerungskultur und kulturellem Gedächtnis beschäftigen, stehen im Zentrum der sich in den letzten Jahrzehnten formierenden Kulturwissenschaften und werden bisweilen als deren Kristallisationspunkt betrachtet, um den herum sich diese neue Disziplin erst bildete. Günter Oesterle sieht in diesen Ansätzen eine Problematisierung der bisher gezogenen Fachgrenzen, „vornehmlich der Geschichts-, Kunst- und Lit[eratur]wissenschaft“ und beobachtet mit Jan Assmann, dass sich „um den Begriff der Erinnerung ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften“ aufbaue.¹ Das aktuelle Interesse an Fragen der kulturellen Erinnerung wird mit einer für die Gegenwart proklamierten Epochenschwelle begründet, in der die lebenden Zeitzeugen und deren Erinnerung an die Katastrophen des 20. Jahrhunderts zunehmend schwinden und durch Geschichtsschreibung und institutionalisierte Erinnerungsformen ersetzt werden müssen.² Die Frage des Holocaust-Gedenkens steht damit immer schon im Zentrum der gegenwärtig geführten Debatten um Erinnerungskultur und kollektives Gedächtnis.

Steht auch die jüngste Vergangenheit im Zentrum des Erinnerungsdiskurses, so geht die theoretische Bestimmung des Gedächtnis-Begriffs in erster Linie auf Studien der Altertumsforschung und der antiken und humanistischen Ge-

¹ Günter Oesterle, *Art. Erinnerung, kulturelle*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 169.

² Ebd., 169; s. auch: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2¹999, 11.

dächtniskunst zurück.³ Eine systematische Untersuchung des kulturellen oder kollektiven Gedächtnisses wurde erstmals in der Soziologie von dem Durkheim-Schüler Maurice Halbwachs vorgelegt.⁴ Der Ägyptologe Jan Assmann hat unter Rückgriff auf die Studien von Maurice Halbwachs schließlich eine typologische Beschreibung zum kollektiven Gedächtnis entwickelt.⁵

Für das kulturelle Gedächtnis ist nach Assmann konstitutiv, dass es ein soziales Gedächtnis ist, also von einer ganzen Gesellschaft beziehungsweise einer gesellschaftlichen Gruppe geteilt wird und identitätsbildend wirkt. Dabei wird selektiv und interpretierend erinnert. Das kulturelle Gedächtnis, so Assmann, rekonstruiert die Vergangenheit neu.⁶ Ein weiteres konstitutives Merkmal des kulturellen Gedächtnisses ist laut Assmann seine Manifestation in symbolisch-sinnlichen Zeichen. Das Gedächtnis bedarf eines Mediums, in dem es tradiert und bewahrt werden kann. Dabei spielt der Zeit- aber auch der Raumbezug eine entscheidende Rolle.⁷ Erinnerung ist an bestimmte Orte gebunden: „Jede Gruppe, die sich als solche konsolidieren will, ist bestrebt, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Interaktionsformen abgeben, sondern Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung.“⁸

³ Wegweisende Forschung zur Mnemotechnik hat Frances A. Yates mit ihrem Werk *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin ⁶2001 vorgelegt.

⁴ Peter Burke, *Geschichte als soziales Gedächtnis*, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hgg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main 1991, 289–304, hier bes. 290.

⁵ J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* (s. Anm. 2). Auch der Art. „kulturelles Gedächtnis“ des Metzler-Lexikons Literatur- und Kulturtheorie stützt sich in der Darstellung der Merkmale des kulturellen Gedächtnisses nahezu ausschließlich auf die Arbeiten von Jan Assmann.

⁶ Ebd., 40–42.

⁷ Zur medialen Tradierung von Erinnerung s. auch Burke, *Geschichte als soziales Gedächtnis*, 292ff.

⁸ J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 39.

Bezieht man diese grundlegenden Merkmale kulturellen Gedächtnisses, wie Assmann sie anhand der antiken Kulturen nachzeichnet, auf den konkreten Fall des Holocaust-Gedenkens, so zeigt sich, dass sie ihre von Assmann beschriebene Bedeutung und Funktion einbüßen oder verändern. Wird über Erinnerung im Zusammenhang mit der Shoah gesprochen, müssen ihre Funktionen und gesellschaftlich relevante Mechanismen neu hinterfragt und beschrieben werden. Die Shoah scheint damit Fragen des kollektiven Erinnerns in ein neues Licht zu rücken. Diesem veränderten Status, den die Erinnerung im Shoah-Gedenken erhält sowie den veränderten Formen dieses Erinnerns sind die nachfolgenden Betrachtungen gewidmet.

Dabei soll aus den vielfältigen Formen der Thematisierung und Aufarbeitung des Holocaust, die gerade in den letzten Jahrzehnten in zunehmendem Maße in allen Bereichen kulturellen Lebens zu finden sind – in Literatur, Film oder bildender Kunst ebenso wie in der Musik oder in der Populärkultur, etwa im Comic –,⁹ die Mahnmalarchitektur herausgegriffen und näher betrachtet werden.

Diese Form des Holocaust-Gedenkens ist in höchstem Maße gesellschaftlich relevant, da sie im öffentlichen Raum stattfindet und man ihr im wörtlichen Sinne nicht aus dem Weg gehen kann. Hier kommen alle drei von Assmann beschriebenen Aspekte kulturellen Erinnerns zum Tragen: neben den Trägern von Erinnerung (einer Gesellschaft oder gesellschaftlichen Gruppe) und dem Medium, in dem erinnert wird, auch die von Assmann beschriebene räumliche Komponente der Erinnerung; das Gedächtnis erhält mit der Er-

⁹ S. hierzu z.B. Hans-Joachim Hahn, *Repräsentationen des Holocaust: zur Westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979*, Heidelberg 2005, *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, hg. v. Waltraud Wende, Stuttgart-Weimar 2002; dies., *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*, Heidelberg 2007; Michael Elm, *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Berlin 2008.

richtung eines Mahnmals im öffentlichen Raum einen konkreten Ort. Der Begriff des Ortes wird dabei im geographisch-topographischen Sinne verstanden, nicht in der metaphorischen Verwendungsweise, wie sie etwa Pierre Noras Konzept von den *lieux de mémoire* zu Grunde liegt.¹⁰

Die Frage, inwiefern die unterschiedlichen im deutschen Stadtbild zu findenden Holocaust-Mahnmale die Problematik widerspiegeln, die mit dem Gedenken der Opfer der Shoah in Deutschland einhergehen, soll dabei die nachfolgenden Betrachtungen leiten. Dabei wird auch zu überlegen sein, inwiefern es der Singularität des Holocaust zuzuschreiben ist, dass sich hier besondere, von den allgemeinen Erinnerungsformen abweichende Probleme des Erinnerns stellen. In einem ersten Teil sollen dabei die drei von Assmann beschriebenen Aspekte des Erinnerns – Träger, Ort und Medium – in Bezug auf das Holocaust-Gedenken bestimmt werden, ehe in einem zweiten Teil anhand von konkreten Fallbeispielen die unterschiedlichen Formen von Holocaust-Mahnmalen im deutschen Stadtraum betrachtet und mit Hilfe der im ersten Teil des Aufsatzes erarbeiteten Kriterien bewertet werden.

Träger der kulturellen Erinnerung

Betrachtet man Formen des Holocaust-Gedenkens, so ist immer schon von Belang, *wer* erinnert. Es muss unterschieden werden, ob es die Opfer sind, die an das ihnen zugefügte Leid erinnern, oder ob Nicht-Betroffene die Opfer beklagen. Eine dritte Perspektive, die für das Holocaust-Gedenken in Deutschland relevant ist und die eine Besonderheit innerhalb bekannter Muster kulturellen Erinnerns darstellt, besteht darin, dass aus Täter-Perspektive erinnert wird. Ein Volk gedenkt der Opfer der Verbrechen, die von seinen eigenen

¹⁰ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Bd. 1–3, Paris 1985–1992.

Mitgliedern verübt worden sind¹¹ – eine Position die durchaus schwierig ist und sich immer wieder der Kritik ausgesetzt sieht. So vertritt der Vizepräsident des Zentralrats der Juden, Salomon Korn, die Ansicht, es müsse zwei Formen des Holocaust-Gedenkens geben – eine aus der Perspektive der Opfer und ihrer Nachfahren, die entsprechend das Gedenken an die Opfer in den Fokus rückt und eine zweite aus der Perspektive der Nachfahren der Täter, die das Verbrechen und seine Täter ins Zentrum der Erinnerungsarbeit stellt.¹²

In dieser „Täter-Perspektive“ des Erinnerns besteht – insbesondere in Bezug auf die identitätsstiftende Funktion kulturellen Gedächtnisses – die besondere Herausforderung des Holocaust-Gedenkens in Deutschland. Während Formen nationaler Erinnerung entweder nationbildende und -stabilisierende ruhmreiche Ereignisse zum Gegenstand haben oder aber leidvolle Erfahrungen sowie der eigenen Nation zugefügtes Unrecht betrauern,¹³ kommt im Fall des deutschen Holocaust-Gedenkens eine kritisch-selbstanklagende Haltung zum Tragen, die das von der eigenen Nation verübte

¹¹ So weist Salomon Korn darauf hin, dass „zum ersten Mal in der Geschichte ein Volk – das der Deutschen – keine Denkmäler für seine „Kriegshelden“ errichtet, sondern Mahnmale für die von seinen Angehörigen verübten Verbrechen.“ (Salomon Korn, *Geteilte Erinnerung – Holocaust-Gedenken in Deutschland*, in: Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter (Hg.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Frankfurt am Main, New York 1999, 231–243, hier 240).

¹² Ebd., 238–243. So schreibt Korn etwa: „Die Unvereinbarkeit dieser immer noch getrennt zu bewältigenden historischen Erblast spricht in unserer Generation gegen ein gemeinsames nationales Opfer-Täter-Denkmal und für eine Trennung von Denkmal für die Opfer und Mahnmal gegen Tat und Täter.“ (Ebd. 242). Aleida Assmann hingegen betont die Bedeutung des „gemeinsamen Erinnerns“ von Tätern und Opfern. (Aleida Assmann, *Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien*, in: *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, hg. v. Kurt Wettengl, Ostfildern-Ruit 2000, 21–27, hier 23f.)

¹³ S. hierzu z.B. Aleida Assmann, *Individuelles und kollektives Gedächtnis*, 22f. oder Burke, *Geschichte als soziales Gedächtnis*, 296–299.

Unrecht reflektiert und dessen Opfer gedenkt. Während das im Denkmal bewahrte kulturelle Gedächtnis gewöhnlich der Stabilisierung der nationalen Identität dient, hat die Erinnerung an die Shoah für Deutschland gerade eine identitätsdestabilisierende Wirkung.¹⁴ So diagnostiziert Salomon Korn: „Hier [in Deutschland, Y.A.] hinterließ der nationalsozialistische Massenmord an den europäischen Juden eine traumatische Belastung des nationalen Selbstverständnisses.“¹⁵ Als Reaktion darauf beschreibt Korn ein Verhalten der Verdrängung, das sich in einer „kompensatorischen Überidentifizierung mit den wirklichen Opfern“ und in der Ausblendung der Täter im Holocaust-Gedenken äußere.¹⁶ So beobachtet er, dass „sich viele der nach 1945 errichteten Mahnmale auf die Formulierung pazifistischer Allgemeinplätze“ beschränken. „Es überwiegt der alle besänftigende Wunsch, die Überlebenden zu Frieden und Menschlichkeit zu verpflichten, ohne eine Präzisierung der Inhalte vorzunehmen, derer man gedenkt. Indem sich Denkmäler einer Aussage über Schuldige enthalten, verschleiern und verleugnen sie – spiegelbildlich zur Seelenlage weiter Bevölkerungskreise – Ursachen und Hintergründe der Kriegskatastrophe.“¹⁷ Was Salomon Korn hier beschreibt, hat François Lyotard 1988 bereits in seinem Essay *Heidegger und „die Juden“* unter Rückgriff auf zentrale Beschreibungsmodelle der Psychoanalyse mit dem Begriff der Verdrängung belegt.¹⁸ Auf die Konsequenzen, die Lyotard daraus für die Kunst und ihren Umgang mit

¹⁴ So macht Aleida Assmann darauf aufmerksam, dass „Momente der Schuld und Scham“ gerade keinen Einlass ins nationale Gedächtnis fanden, da sie „nicht in ein positives kollektives Selbstbild integriert werden können.“ Und weiter stellt sie fest, dass „[b]is vor kurzem [...] traumatische Erfahrungen der Geschichte kaum ansprechbar [waren], weil es dafür keine kulturellen Verarbeitungsmuster gab.“ (Assmann, *Individuelles und kollektives Gedächtnis*, 23).

¹⁵ Korn, *Geteilte Erinnerung* (s. Anm. 11), 237.

¹⁶ Ebd., 237.

¹⁷ Ebd., 237.

¹⁸ François Lyotard, *Heidegger und „die Juden“*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 2005, S.16ff.

der Shoah zieht und wie sich diese Perspektive der Schuld und des Traumas in der gegenwärtigen Mahnmalgestaltung in Deutschland manifestiert, wird im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes noch zurückzukommen sein.

Orte der Erinnerung – Der Stadtraum als Gedächtnisort

Eine andere Schwierigkeit des Holocaust-Gedenkens stellt dessen örtliche Lokalisation dar. Eine Form des Gedenkens, die sich auf die konkreten Schauplätze bezieht, an denen der organisierte und industrialisierte Genozid an den Juden vollzogen wurde, sind die Gedenkstätten an den Orten ehemaliger Konzentrationslager. In diesem Aufsatz aber soll vom Holocaust-Gedenken im Stadtraum die Rede sein – von einer Form des Gedenkens also, die erst eine konkrete Gestalt erhalten muss, um im öffentlichen Raum sichtbar zu werden.

Betrachtet man den Stadtraum als Gedächtnisort, so stellt sich die Frage, inwiefern konkrete Erinnerungszeichen an diesem topographischen Ort gegeben sind. Liefert der Stadtraum die physischen Zeichen, derer es zur Erinnerung bedarf?

Eine Disziplin, die den Stadtraum als Zeichensystem begreift, ist die Semiotik oder, genauer gesagt, die Stadtsemiotik. Der Vordenker der Semiotik, Roland Barthes, hat bereits semiotische Analysen verschiedener Städte vorgelegt.¹⁹ Die Arbeiten der Stadtsemiotik zeichnen sich dadurch aus, dass sie den städtischen Raum als einen Text, als ein Zeichensystem begreifen, in dem man lesen kann wie in einem Buch. Dabei hat die Stadtsemiotik in erster Linie die Organisationsstrukturen und Funktionen der städtischen Topographie im Blick. So werden Straßen, Wege, Flüsse, Viertel, Plätze in strukturalistischer Manier als semantische und syntaktische Einheiten begriffen.

¹⁹ S. z.B. Roland Barthes, *Stadtzentrum, leeres Zentrum oder Der Bahnhof*, beides in: ders.: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt am Main 1981.

Dies bedeutet auch, dass im Erscheinungsbild der Stadt nur das lesbar werden kann, was sich in der physischen Erscheinung des Stadtraums manifestiert. In gleicher Weise, wie sich das Erscheinungsbild eines Ortes beständig verändert, verändern sich für die Stadtsemiotik auch dessen Signifikanten. Semiotisch kodiert der Ort damit weitestgehend nur seinen Ist-Zustand. Die Stadtsemiotik interessiert sich somit vor allem für die gegenwärtigen Bedeutungen der Stadtlandschaft, die sie allein aus deren physischem Erscheinungsbild herauszulesen versucht. Historische Ereignisse, die sich einmal im Stadtraum zugetragen haben, ohne sichtbare Spuren zu hinterlassen, werden auf diese Weise nicht berücksichtigt. Die historische Dimension der Stadtlandschaft spielt damit nur eine untergeordnete Rolle.

Einen anderen Blick auf die Stadtlandschaft hat die kulturwissenschaftliche Forschung zu Gedächtnis und Erinnerung. Sie stellt die Frage, inwiefern der Stadtraum als Gedächtnisort betrachtet werden kann – inwiefern sich also in seinem physischen Erscheinungsbild, in Straßen, Plätzen und Gebäuden, Anhaltspunkte finden lassen, die auf vergangene Ereignisse verweisen, welche sich im Stadtraum zugetragen haben und mit dem Namen der Stadt assoziiert werden. Aleida Assmann beschreibt in ihrem Aufsatz *Das Gedächtnis der Orte* am Beispiel Roms eindrücklich, wie sich die städtische Topographie als Memoriallandschaft zu erkennen gibt. Wird ein Ort als Gedächtnisort betrachtet, so werden sichtbare Zeichen an ihm aufgesucht, die mit dem Erinnerungsten in Beziehung stehen und an denen sich die Erinnerung befestigen kann.

Doch selbst solche Erinnerungszeichen im Stadtbild sind nicht einfach aus sich heraus lesbar. Das Vorhandensein physischer Artefakte allein reicht nicht aus, um die vergangenen Ereignisse, mit denen sie in Beziehung stehen, aufzurufen. Fehlt dem Betrachter der Stadtlandschaft – auch wenn sich diese als Memoriallandschaft erweist (wie eindrücklich etwa in Städten wie Rom, Athen oder Jerusalem) – das Wis-

sen um die Ereignisse, die sich an diesem Ort einst zugetragen haben und von denen die verbliebenen Artefakte Zeugnis ablegen, so wird keine Ruine und kein Obelisk die Erinnerung aktivieren können. Erinnerung, Gedächtnis setzt das Wissen um das Geschehene voraus.

So legt Aleida Assmann in ihrem Aufsatz weiterhin dar, dass sich die Erinnerungslandschaft Roms nur demjenigen als solche zu erkennen gibt, der ihre Geschichte bereits kennt: „Denn den Text dieser Memoriallandschaft vermag nur zu lesen, wer dessen Inhalt schon kennt, es ist ein eingedenkendes, kein informatives Lesen“²⁰

Auch James Edward Young schreibt unter Bezugnahme auf Pierre Nora, dass dem Stadtraum an sich der „Wille zu erinnern“ fehlt.²¹ Ohne einen freiwilligen und selbstständigen Akt des Erinnerns sind die Gebäude, Straßen und Ruinen nicht mehr als bloße Elemente des Stadtraums, die nichts über ihre Vergangenheit preisgeben. Die Vergangenheit, so argumentiert Young, ist den Gebäuden und Orten der Stadt in aller Regel gerade *nicht* eingeschrieben, so dass sie sich an ihrer physischen Gestalt ablesen ließe. Erst wenn jemand die Erinnerung an die frühere Gestalt dieser Orte oder die früheren Ereignisse, die sich an diesen Orten abgespielt haben, mitbringt und diese mit der gegenwärtigen Erscheinung eines Ortes konfrontiert, wird die Erinnerung aktiviert.²² Diese persönliche Erinnerung an und Vorstellung von der Vergangenheit eines Ortes kann und muss somit über andere Medien tradiert werden als über die Elemente des städtischen Raumes selbst.

Dieser Gedanke kann jedoch noch weiter entwickelt werden. Wie verhält es sich mit Ereignissen, die im Stadtbild keinerlei sichtbare Spuren hinterlassen haben oder deren

²⁰ Aleida Assmann, *Das Gedächtnis der Orte*, in: Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter (Hgg.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Frankfurt am Main, New York 1999, 59–77, hier 66.

²¹ James Edward Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, London 2000, 62.

²² Ebd., 62.

Spuren beseitigt worden sind? In dem von Aleida Assmann angeführten Beispiel Roms scheint der Ort immerhin eine Art von kryptischen Zeichen bereit zu halten, an die die Erinnerung anschließen kann.

Sind keinerlei Zeichen oder Spuren mehr an einem Ort vorhanden, die die Erinnerung befestigen können, wird nicht selten der Versuch unternommen, gegen das Vergessen des Ortes nachträglich solche Zeichen zu schaffen. Die Denkmalarchitektur erfüllt diese Funktion, das Gedächtnis an Vergangenes durch sichtbare Zeichen zu bewahren und es in der Gegenwart des Ortes präsent zu halten. Sie fungiert als Medium des kulturellen Gedächtnisses.

Medium der Erinnerung - Denkmalarchitektur

Die Gedächtnisarchitektur hat im Laufe der Jahrhunderte einen festen Formenkanon herausgebildet. Diese tradierten Formen der Denkmalgestaltung sollen zunächst knapp skizziert werden, da sie selbst etwas über die Art der Erinnerung aussagen. Im Anschluss soll danach gefragt werden, inwiefern die Formen des öffentlichen Holocaust-Gedenkens an diese tradierten Ausdrucksmöglichkeiten anknüpfen oder aber nach neuen Darstellungsformen suchen.

Zunächst ist der Begriff der Gedenkstätte von dem des Denk- oder Mahnmals zu unterscheiden. Gedenkstätten werden an historischen Orten (engl.: sites) errichtet, an denen sich das erinnerte Geschehen unmittelbar zugetragen hat. Meist handelt es sich dabei um architektonische Anlagen.²³

Der Begriff des Denkmals kann wiederum auf zweierlei Weise verstanden werden. Alois Riegl hat 1903 bereits zwei wesentliche Bedeutungen des Denkmalsbegriffs unterschieden: so versteht man mit einem enger gefassten Denkmalsbegriff unter Denkmälern Werke, die speziell zum Zweck des Erinnerens bestimmter Ereignisse oder Personen errichtet

²³ *Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Art. Denkmal*, Bd. 2, 123.

worden sind.²⁴ Sie erfüllen also von Beginn an die Funktion des Denkmals. Diese definiert Riegl wie folgt:

„Unter Denkmal im ältesten und ursprünglichsten Sinne versteht man ein Werk von Menschenhand, errichtet zu dem bestimmten Zwecke, um einzelne menschliche Taten oder Geschehnisse (oder Komplexe mehrerer solcher) im Bewußtsein der nachlebenden Generationen stets gegenwärtig und lebendig zu halten. Es kann entweder ein Kunstdenkmal oder ein Schriftdenkmal sein, je nachdem es das zu verewigende Ereignis mit den bloßen Ausdrucksmitteln der bildenden Kunst oder unter Zuhilfenahme einer Inschrift dem Beschauer zur Kenntnis bringt; am häufigsten sind wohl beide Gattungen gleichwertig miteinander vereinigt.“²⁵

Zum anderen gibt es auch solche Artefakte, die erst rückblickend eine besondere Bedeutung gewinnen und nachträglich zum Denkmal erklärt werden. Hier spricht Riegl auch vom „historischen Denkmal“.²⁶ Bezogen auf das Holocaust-Gedenken im Stadtraum ist es erstere Verwendungsweise des Begriffs – das Denkmal im Sinne von Gedächtnisarchitektur – die relevant wird.

Eine Untergattung des Denkmals bilden die Mahnmale, die an kollektive Schicksalsschläge erinnern und eine mahnende Funktion für die Gesellschaft haben. Häufig wurden sie etwa zum Gedenken an Hungersnöte, Brandkatastrophen oder kriegerische Niederlagen errichtet. Präziser lassen sich die architektonischen Formen des Holocaust-Gedenkens im Stadtraum daher mit dem Begriff des Mahnmals beschreiben.

²⁴ S. auch *Lexikon der Kunst: Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Art.: Denkmal*, Bd. 4, 24.

²⁵ Alois Riegl, *Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich* [1903], in: Ernst Bacher (Hg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien u.a. 1995, 49–120, hier 55.

²⁶ Es ist letzterer Denkmalbegriff, welcher der Disziplin der Denkmalpflege zu Grunde liegt und für Riegl im weiteren Verlauf seiner Studien von Interesse ist.

Denkmäler ebenso wie Mahnmale erfüllen kultursoziologisch die Funktion, die Assmann allgemein für das kulturelle Gedächtnis beschreibt. Sie haben identitätsbildende Funktion für eine Gesellschaft oder eine gesellschaftliche Gruppe, indem sie – an zentralen öffentlichen Plätzen errichtet – an gesamtgesellschaftlich prägende Ereignisse erinnern oder kollektiv erfahrene Schicksalsschläge deuten.

Dass diese Funktion des Erinnerns für das Holocaust-Gedenken, besonders in Deutschland, so nicht ungebrochen Gültigkeit besitzt, ist anhand der ersten beiden Kriterien bereits dargelegt worden. Dies bleibt nicht ohne Folgen für die Gestaltung von Mahnmalen zum Gedenken der Opfer des Holocaust.

Die tradierten typologisierten Formen des Gedenkens scheinen der ebenso neu- wie einzigartigen Dimension des organisierten Völkermordes nicht angemessen. Zunehmend stellt sich die Frage, welche symbolische Form für das Holocaust-Gedenken legitim sei und ob sich überhaupt eine Darstellungsform für die Shoah finden lässt, welche das Ausmaß der Grausamkeit und den Zivilisationsbruch nicht reduzieren oder domestizieren.

Einen wichtigen Beitrag zu dieser Debatte liefert François Lyotard mit seinem Essay *Heidegger und „die Juden“*, in dem er die Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust behandelt und den Topos des Traumas einführt, der die nachfolgenden Reflexionen über den Holocaust maßgeblich prägen sollte. Auch Lyotard geht von der Selektivität des Erinnerns und der Bedeutung des Vergessens innerhalb des Erinnerungsprozesses aus. Er sieht das Vergessen jedoch nicht nur im Schweigen, im Unerwähnt-Lassen von Ereignissen, sondern subtiler noch in deren Thematisierung gegeben:

„In Ansehung des Vergessens jedoch ist dieses, in Memorialien und Denkmälern niedergelegte Gedächtnis höchst selektiv, denn es verlangt, daß vergessen werde, was das Gemeinwesen und seine Rechtfertigung in Zweifel ziehen könnte. Das heißt nicht, daß es darüber schweigt, im

Gegenteil. [...] Als Darstellung jedoch ist sie notwendig eine Aufhebung, eine Erhöhung, die etwas beiseite schafft und (er)hebt.“²⁷

Lyotard reflektiert kritisch, dass auch und gerade das gezielte Erinnern eine Form des Vergessens, des Verdrängens darstellen kann. Er sieht darin sogar die geschickteste Art des Vergessens, da sie das Vergessen hinter der Fassade des Gedenkens kaschiert:

„[E]ntweder man löscht das Verbrechen aus, oder man stellt es dar. Auslöschung: Verbrecher verwandeln sich in Kleinhändler oder Staatsoberhäupter, oder werden an Ort und Stelle „entnazifiziert“, oder man schickt den Prozeß in Revision [...] oder stellt ihn ein. [...]

Aber „angemessener“ ist, das Verbrechen durch seine Darstellung vergessen zu machen [...]“²⁸

Dies bedeutet jedoch nicht, dass Lyotard die Möglichkeit der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Unfassbaren des Verbrechens ausschließt. Es geht ihm vielmehr darum, dass Kunst, die wirklich erinnern möchte, Formen finden muss, die das Verdrängte und Vergessene immer im Bewusstsein halten und es nicht durch dessen Darstellung verdrängen. Er spricht dieses Vermögen der Kunst der Moderne zu, etwa den Werken Walter Benjamins, Marcel Prousts oder Paul Celans. So schreibt er über die Kunst unter Rückgriff auf Kants Konzept des Erhabenen:

„Es galt, wenigstens in groben Zügen diesen Kern der Kantischen These in Erinnerung zu rufen, denn in ihr kündigt sich keimhaft ein Zustand zeitgenössischer Sensibilität an, der in der sogenannten modernen Kunst vorweggenommen ward – jenes Element, das in der Sprache der Kunstshistoriker ‚Avantgarde‘ genannt wird und angemessener als Emergenz der Schrift in der Literatur und den bildenden Künsten, um hier nur von ihnen zu sprechen, zu bezeichnen wäre. Schrift sei hier jene ‚Arbeit‘ genannt, die, von der im

²⁷ Lyotard, *Heidegger und „die Juden“*, 15f.

²⁸ Lyotard, *Heidegger und „die Juden“*, 37.

Innen ausgeschlossenen Sache genährt und in das Elend ihrer Darstellbarkeit getaucht, gleichwohl nicht abläßt, sie, die Sache, in Wort und Farbe darzustellen. Stets geht es ihr um die Wiedergutmachung des Übels, das der Seele, unvorbereitet wie sie war, widerfuhr und sie unmündig, als Kind, zurückließ.[...]

Aber ebensowohl ist sie bestrebt, und dies in verschiedenster Weise (von Flaubert bis Beckett, von Cezanne bis Pollock) an sich selbst die Abwesenheit desjenigen, das keine Spur hinterließ, spürbar, bemerklich zu machen.²⁹

Lyotard formuliert hier einen Anspruch für die Kunst, die der neuen Dimension des Schreckens und der Grausamkeit, die sich im Holocaust offenbarte, Rechnung trägt und genau jene Aspekte, die die traditionellen Formen des Erinnerns unbrauchbar werden lassen, aufgreift und kompensiert.

Die beiden erstgenannten Aspekte des Holocaust-Gedenkens – die problematische Perspektive der Träger von Erinnerung und die Ambivalenz des Erinnerungsortes – prägen, so die These, die im Folgenden erörtert werden soll, die Gestaltungsweise vieler Holocaust-Mahnmale in Deutschland.

Ich möchte im Folgenden drei Formen des Holocaust-Gedenkens im Stadtraum unterscheiden und danach fragen, inwieweit sie jeweils die Problematik der Singularität des Holocaust berücksichtigen und diese mit Hilfe der gewählten Darstellungsform sichtbar zu machen vermögen.

²⁹ Ebd. 46.

II. Das Problem der Darstellbarkeit – Formen des Holocaust-Gedenkens im Stadtraum

Verbale Erinnerung – Sprachliche Hinweise auf das Nicht-mehr-Sichtbare

Eine erste und häufig zu findende Form des Gedenkens besteht in der Anbringung von Gedenktafeln, deren Text an vergangenes Geschehen erinnert, das sich mitunter an dem Anbringungsort selbst zugetragen hat oder mit diesem in sachlichem Bezug steht, ohne dass im gegenwärtigen Erscheinungsbild des Ortes noch irgendetwas davon zeugen würde. Was in der physischen Gestalt des Ortes nicht mehr sichtbar ist oder aber sichtbare Spuren hinterlassen hat, deren Herkunft nicht eindeutig bestimmbar ist, wird schriftlich benannt und dadurch in Erinnerung bewahrt.

Neben der reinen Nennung der faktischen Ereignisse, die erinnert werden sollen, enthalten solche Gedenktafeln mitunter auch eine Deutung des Geschehenen für die eigene Gegenwart.

Ein Beispiel für diese Form des Holocaust-Gedenkens findet sich in der Gedenktafel, die am Jenaer Westbahnhof angebracht ist. An der gleisseitigen Fassade des Bahnhofsgebäudes findet sich an Gleis 1, in der Nähe des Eingangs, eine Messingtafel, auf der vermerkt ist: „1933 – 1945. Zum Gedenken an unsere Jenaer Mitbürger, die rassistisch verfolgten Juden, Roma und Sinti, die von hier aus in die faschistischen Todeslager deportiert wurden.“ Das Beispiel Jenas verdeutlicht besonders anschaulich, dass die formale Gestaltung dieser Art des Erinnerns die Singularität des Holocaust nicht wiederspiegeln kann. So finden sich – verteilt über die gesamte Innenstadt Jenas – an der alten, erhaltenen Bausubstanz des Stadtkerns Tafeln, auf denen die Aufenthaltsdaten berühmter Persönlichkeiten in der Stadt vermerkt sind.

In ihrer formalen Gestaltung weisen die unterschiedlichen Gedenktafeln keine spezifischen Merkmale auf; es sind al-

lein die vermerkten Namen und Ereignisse selbst, die den Unterschied markieren.

Schriftliche Hinweisformen finden sich aber auch integriert in künstlerische Erinnerungsprojekte. Ein frühes solches Kunstprojekt, das in Auseinandersetzung mit dem Holocaust und dem Zweiten Weltkrieg entstand, ist das Projekt *Missing House* des französischen Künstlers Christian Boltanski aus dem Jahr 1990. Der Ausgangspunkt dieses Projekts ist eine durch die Bombardierungen des Zweiten Weltkriegs entstandene Baulücke, die in der Großen Hamburger Straße in Berlin zwischen zwei Häusern klafft.

Boltanski hat die ehemaligen Bewohner dieses Hauses, bei denen es sich sowohl um Juden als auch um Nicht-Juden handelt, ausfindig gemacht, ihre Ein- und Auszugsdaten recherchiert und die Daten auf weißen Tafeln an den die Baulücke begrenzenden Hauswänden der Nachbarhäuser angebracht.³⁰ Boltanski verweist so auf die Menschen, die einst dort lebten und für deren Fehlen die Baulücke symbolisch steht.

Subtiler noch arbeitet Gunter Demnig in seinem Projekt der *Stolpersteine*. Diese Stolpersteine, bei denen es sich um einzelne Pflastersteine handelt, auf denen Name und Lebensdaten ehemaliger jüdischer Bürger notiert werden, verlegt Demnig vor den Häusern, in denen diese Menschen lebten, ehe sie deportiert und ermordet wurden.³¹ Anders als im Projekt *Missing House* markiert hier keine physische Erscheinung im Stadtbild die Abwesenheit der Menschen. Verweist in Boltanskis Projekt die Lücke des zerstörten Hauses zeichenhaft auf das Geschehene und erinnert diese Lücke daran, dass sich hier einst das Zuhause von Menschen befand, erscheint der Stadtraum im Projekt der Stolpersteine

³⁰ James Edward Young, *Memory, Counter-memory and the End of the Monument*, in: *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, hg. v. Shelley Hornstein u. Florence Jacobowitz, Bloomington IN 2003, 59–78, hier 69.

³¹ S. hierzu auch die von Gunter Demnig eingerichtete Homepage: <http://www.stolpersteine.de>.

unversehrt. Die Häuser stehen und sind bewohnt. Daran, dass hier einst Menschen aus dem Schutz ihres Zuhauses brutal herausgerissen und ermordet wurden, erinnert nichts mehr. Erst die Stolpersteine vor ihren Eingängen machen darauf aufmerksam.

Weisen diese Projekte in ihrer formalen Gestaltung auch keine spezifischen, neuen Gestaltungsweisen auf, so wirken sie doch durch das Zusammenspiel von mitgeteilter Information und Anbringungsort dem oberflächlichen, verdrängenden Gedenken entgegen. Indem diese Werke sich subtil in die städtische Umgebung hineinschieben und durch den Inhalt des Mitgeteilten das Selbstverständliche der Umgebung durchbrechen, bringen sie das Verdrängte als ein Geschehen zum Vorschein, dessen nicht länger entlokalisiert und separiert von unserem alltäglichen Leben gedacht werden kann, sondern das sich an genau dem Ort zugetragen hat, an dem sich nun das eigene Leben abspielt.

Das Unsichtbare darstellen – Gegenmahnmale

Eine andere Form von Holocaustmahnmalen, die sich ab den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts zu entwickeln begann, reflektiert in zunehmendem Maße die Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust. Diese Überlegungen, die an den Singularitätsgedanken anknüpfen, sehen sich mit der Problematik konfrontiert, einer nie gekannten Dimension von organisiertem Massenmord durch symbolische Darstellungen und Gesten Ausdruck zu verleihen. Jede bisherige Form der figürlichen oder abstrakt-symbolischen Darstellung von Leid kann dem Holocaust nicht gerecht werden. Dem Paradox, eine Darstellung für etwas finden zu müssen, das als nicht darstellbar erscheint, begegnen viele Künstler, indem sie als Holocaust-Mahnmal Negativ-Formen eines Denkmals gestalten.

Eines der wichtigsten Projekte dieser Art dürfte in Shimon Atties Installationen mit dem Titel *Sites Unseen* bestehen, in

denen er sich mit der fehlenden jüdischen Bevölkerung im europäischen Stadtbild nach 1945 auseinandersetzt.³²

In seinem Projekt *Writing on the Wall*, das von 1991–1993 in Berlin entstanden ist, hat Attie aus den Berliner Archiven Fotografien des Berliner Scheunenviertels aus den 1920er und 30er Jahren recherchiert, das zu dieser Zeit ein stark von jüdischen Einwohnern, besonders von osteuropäischen Juden, geprägtes Viertel war. Viele der Straßenszenen, die auf den Fotografien zu sehen sind, konnte Attie im gegenwärtigen Stadtraum lokalisieren und den heutigen Orten zuordnen. Aus diesen Fotos hat er Diaprojektionen gemacht, die er an die Fassaden jener Häuser projizierte, vor denen sie einst aufgenommen worden waren. Diese Installationen, die in der Regel für zwei bis drei Tage sichtbar blieben, sind wiederum in Fotografien dokumentiert.³³

Indem Attie die Vergangenheit in Bildern heraufbeschwört, sie über die Gegenwart legt und auf diese Weise Vergangenheit und Gegenwart einander überkreuzen lässt, macht er die Veränderung des Stadtbildes unmittelbar sichtbar.

In dialektischer Weise reflektiert Jochen Gerzes *Unsichtbares Mahnmal* in Saarbrücken das Verborgensein des Holocaust im Stadtraum. Dieses Mahnmal geht auf ein Projekt an der *Hochschule für bildende Künste* des Saarlandes zurück. Gerz, der dort 1990 eine Gastprofessur inne hatte, entwickelte mit seinen Studierenden das Konzept eines unsichtbaren Mahnmals, das auf dem Saarbrücker Schlossplatz entstehen sollte. Erinnern soll dieses Mahnmal an die „fehlenden Grabsteine“ all der Juden, die in den Konzentrationslagern ermordet worden sind.

Als Ort wählte er den Saarbrücker Schlossplatz, der in mehrerlei Hinsicht mit der Shoah in Verbindung steht. So war im Saarbrücker Schloss nicht nur die Gestapo untergebracht, auch wurden die Juden Saarbrückens in der Reichs-

³² Young, *At Memory's Edge* (s. Anm. 21), 62f.

³³ Ebd., 67.

pogromnacht auf dem Schlossplatz zusammengetrieben und gedemütigt. Am 22. Oktober 1940 diente der Schlossplatz als Sammelplatz, von dem aus die noch in der Stadt verbliebenen Juden nach Gurs in Südfrankreich deportiert wurden.³⁴

Das Projekt war zunächst als eine geheime Guerilla-Aktion geplant. Studenten sollten in einer nächtlichen Aktion siebenzig Pflastersteine vom Schlossplatz entfernen und vorübergehend durch andere ersetzen. Auf die Unterseite der entnommenen Steine sollten daraufhin die Namen und Daten aller ehemaligen jüdischen Friedhöfe in Deutschland, die die Studierenden zuvor ermittelt hatten, eingraviert werden. Die so präparierten Steine sollten in einer abermals nächtlichen, geheimen Aktion auf dem Schlossplatz wieder eingesetzt werden.³⁵

Gänzlich ohne ein Wissen um dieses Mahnmal könnte es seine Funktion jedoch nicht erfüllen. So informierte Gerz schließlich die Öffentlichkeit über die nächtliche Aktion. Nach einiger Diskussion in der saarländischen Politik und Öffentlichkeit fand das Projekt schließlich Unterstützer und konnte durch die finanzielle Förderung, die die Landesregierung gewährte, fertig gestellt werden – d.h. alle 2146 jüdischen Friedhöfe sollen nun auf der Unterseite einzelner Pflastersteine des Schlossplatzes vermerkt sein.³⁶

Das Projekt wiederholt die Unsichtbarkeit der vertriebenen und ermordeten Juden Deutschlands, indem es als Mahnmal selbst verborgen ist. Das Mahnmal muss in der Gesellschaft und der Stadtgeschichte tradiert werden, ansonsten gerät es ebenso in Vergessenheit wie die Menschen, an die es erinnert. Da das Mahnmal nur „existieren“ kann, indem es tradiert und erinnert wird, entgeht es zugleich der Gefahr, zum selbstverständlichen Element im Stadtbild zu werden, ohne dass dessen Bedeutung reflektiert werden würde.

³⁴ Ebd., 140.

³⁵ Ebd., 140–142.

³⁶ Ebd., 142–144.

Explizit mit auf der Negativform überlieferter Formen von Memorialarchitektur basieren zwei Projekte in Harburg und in Kassel. In Harburg ist es ebenfalls Jochen Gerz, der zusammen mit seiner Ehefrau Esther Shalev-Gerz *das Mahnmal gegen Faschismus, Krieg und Gewalt – für Frieden und Menschenrechte*³⁷ entwirft. Als Grundform wählen sie die Stele als eine traditionelle Form des Denkmals. Die Stele soll hier anders als gewöhnlich bei Denkmälern, nicht an identitätsstiftende Ereignisse erinnern, sondern zur kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit und zu einem veränderten Verhalten in Gegenwart und Zukunft aufrufen. Die Umwertung der traditionellen Funktion der Stele geht mit einer Umwertung ihrer Form einher. Die hochaufragende, von weitem sichtbare Gestalt der Stele prägt ihre prototypische Form.

Zusammen mit ihrer Bedeutung verkehrt Gerz auch die Form der Stele in ihr Negativ. Beginnend mit einer tatsächlich hochaufragenden Betonstele, die stufenweise im Boden versenkt werden kann, ist das Mahnmal erst dann vollendet, wenn die Stele nach der letzten Absenkung völlig im Boden verschwunden sein wird und nur noch ihr leerer Sockel von dem Mahnmal zeugt. Ähnlich wie bei einem demontierten Denkmal erinnert zum Schluss allein der Sockel an das Mahnmal.

Diese „Vollendung“ des Mahnmals fordert die Beteiligung der Harburger Bürger. An Stelle der üblichen Inschrift einer Stele, sind die Einwohner Harburgs aufgerufen, sich selbst in die Stele einzuschreiben. Dazu sollen sie Botschaften auf der Betonwand des Mahnmals hinterlassen.³⁸

³⁷ Der Titel dieses Mahnmals zeugt von der durch Salomon Korn kritisierten Tendenz, sich bei der Errichtung von Mahnmalen auf pazifistische Allgemeinplätze zu beschränken.

³⁸ Ein weiterer Gedanke war auch, dass nicht – ähnlich wie im Faschismus – eine bestimmte Deutung, eine bestimmte Meinung vorgegeben werden sollte, sondern man gerade den vielfältigen Stimmen der Harburger Bevölkerung Raum geben wollte. S. Young, *At Memory's Edge* (s. Anm. 21), 130.

Sobald der untere Bereich der Stele völlig mit Schrift bedeckt ist, wird die Stele um eine Stufe weiter im Boden versenkt. Erst wenn sie gänzlich von Text überzogen ist, verschwindet sie ganz im Boden.³⁹ Es liegt damit in der Hand der Harburger Bürger, wie schnell die Absenkung des Mahnmals erfolgt. Der appellative Charakter des Mahnmals geht somit mit einer Aufforderung zur Interaktion an die Rezipienten einher.

Mit der Negativform operiert auch Horst Hoheisel bei seinem Mahnmal des Aschrott-Brunnens in Kassel. Hier ist es nicht eine prototypische Denkmalform, die in ihr Gegenteil verkehrt wird, sondern konkrete, ehemalige Repräsentationsarchitektur in der Stadt. Auf dem Platz vor dem Rathaus wurde 1908 ein neugotischer Brunnen errichtet, der von dem jüdischen Unternehmer Sigmund Aschrott gestiftet wurde. 1939 zerstörten lokale Nationalsozialisten den Brunnen vollständig. Lediglich das leere Becken des Brunnen blieb noch erhalten, das später mit Erde befüllt und bepflanzt wurde. Im Gedächtnis der Kasseler Bürger ging zunehmend das Wissen um den ehemaligen Brunnen sowie um dessen Geschichte verloren. Dies veranlasste die Stadt 1984 dazu, den Brunnen zum Gedenken an seinen Stifter Sigmund Aschrott in irgendeiner Form wieder aufzubauen.⁴⁰ Auch hier wählte der beauftragte Künstler Horst Hoheisel eine Negativform. Anhand der Pläne des ehemaligen Aschrott-Brunnens ließ er dessen Grundgestalt, die in einer Pyramidalform gipfelte, in Beton gießen. Dieser Abguss, der eine Art Negativ der ursprünglichen Brunnengestalt bildet, ließ Hoheisel wiederum kopfüber in den Boden versenken, dergestalt, dass sich in der Tiefe, unterhalb des Brunnensockels die Spiegelung des ehemals überirdisch errichteten Brunnen befindet. Diese in den Boden eingelassene Spiegelform ist ebenfalls als Brunnen konzipiert. Hoheisel ließ die in den Boden versenkte Leerform mit einer Platte bedecken, in die lediglich einige

³⁹ Ebd., 127–139.

⁴⁰ Ebd., 97.

Öffnungen zur Hohlform im Boden eingefügt sind. Über den Platz ziehen sich nun kleine Kanäle, durch die Wasser bis zu der Platte über dem „Aschrott-Brunnen“ geleitet wird, unter der es in der Negativform des in den Boden eingelassenen Brunnens versickert. Lediglich das Plätschern des in der Tiefe verschwindenden Wassers zeugt von diesem unterirdischen Brunnen. Auf der Abdeckplatte über der Negativform des neuen Brunnens ist eine Messingtafel angebracht, die die Geschichte des ehemaligen Brunnens schildert. Daneben erlaubt eine Glasplatte den Blick in die Tiefe des versenkten Brunnens.⁴¹

3. Deutung durch Darstellung: Daniel Libeskind's *Jüdisches Museum Berlin*

Im Zusammenhang mit den jüngsten Entwicklungen des öffentlichen Holocaust-Gedenkens im wiedervereinigten *Deutschland* wird immer wieder auch auf Daniel Libeskind's *Jüdisches Museum Berlin* verwiesen, das – noch vor dem Fall der Mauer geplant – eines der ersten größeren Projekte darstellt, die sich mit der deutsch-jüdischen Geschichte auseinandersetzen.⁴² Libeskind's Projekt ist einerseits von den bisher besprochenen Formen des Holocaust-Gedenkens unterschieden, insofern es sich bei dem *Jüdischen Museum Berlin* nicht um ein Holocaust-Mahnmal handelt und es auch dezidiert nicht als solches verstanden werden möchte. Diese Haltung der Museumsleitung ist richtig – und doch ist es ebenso legitim, das Projekt im Zusammenhang mit dem Holocaust-Gedenken in Deutschland zu betrachten. Denn Daniel Libeskind legt keinen bedeutungsneutralen Museumsbau vor, keinen *white cube*, in dem jedes beliebige Museum gleichermaßen unterbracht werden könnte, sondern schafft eine

⁴¹ Ebd. 97–100.

⁴² So z. B. in den Schriften von James Edward Young, etwa in der hier wiederholt zitierten: *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, London 2000.

hoch symbolisch aufgeladene Architektur, die sich in ihrer neuartigen und eigenwilligen Formensprache intensiv mit der Geschichte der deutschen und insbesondere der Berliner Juden auseinandersetzt.

Meine Argumentation geht davon aus, dass das *Jüdische Museum Berlin*, da es gerade kein neutraler Ausstellungsraum ist, sondern in seiner Architektur symbolischen Bezug auf die Thematik der von ihm beherbergten Ausstellung nimmt, mahnmalhaften Charakter hat und mahnmalhafte Elemente birgt.⁴³

Im Folgenden möchte ich darlegen, wie Libeskind die Ambivalenz zwischen der Kontinuität der Geschichte einerseits und der Singularität des Holocaust und seinen Auswirkungen auf den Stadtraum andererseits interpretiert und wie er diese Überlegungen in gebaute Architektur übersetzt.

Den Ausgangspunkt seiner Betrachtungen ebenso wie seiner Planung bildete die Überzeugung, dass sich die Berliner Stadtgeschichte nicht ohne die vielfältigen fruchtbaren Beziehungen zwischen Berliner Juden und Nicht-Juden verstehen lässt. Zugleich war er der Meinung, dass in der heutigen Stadt von diesem produktiven Miteinander jüdischer und nicht-jüdischer Einwohner nicht mehr viel zu sehen ist.⁴⁴ Als Basis für seinen Entwurf suchte Daniel Libeskind eine Form, die diese Beziehung widerspiegelt und sich zugleich dazu eignet, in gebaute Architektur überführt zu werden. Diese Form fand er, indem er auf einem Berliner Stadtplan die Adressen ehemaliger berühmter jüdischer und nicht-jüdischer Berliner Bürger eintrug. Er bildete daraufhin Paare, indem er

⁴³ Schon der Umstand, dass die leeren Räume des Museums noch vor Einrichtung der ersten Dauerausstellung zum Publikumsmagneten avancierten, weist darauf hin, dass es sich um keinen neutralen, unscheinbaren Funktionsbau handelte. Dass es dabei nicht allein ästhetische Qualitäten sind, die für den enormen Zuspruch sorgen, zeigt sich auch daran, dass der Libeskind-Bau in kaum einer Monographie zur Mahnmalarchitektur und zum Holocaust-Gedenken fehlt.

⁴⁴ Daniel Libeskind, *Between the Lines*, in: ders., *The Space of Encounter*, London 2001, 23.

mit Linien jeweils die Adresse eines Berliner Juden mit der eines Berliner Nicht-Juden verband.⁴⁵ Das so erhaltene Linien-Netz, das sich über den gesamten Berliner Stadtplan zieht, diente Libeskind als Matrix für den markanten, zickzackartigen Grundriss seines Gebäudes. Diese durchgehende, aber bewegte Linie interpretierte er als die Kontinuität jüdischen Lebens in Berlin.⁴⁶

Daneben gibt es für Daniel Libeskind auch eine Diskontinuität in der jüdischen Geschichte Berlins, die durch den unumkehrbaren Bruch des Holocaust gekennzeichnet ist. So beschreibt er in seinen Berliner Projekten wiederholt die Leere, die er aufgrund der fehlenden jüdischen Bewohner empfunden habe. Angesichts des jüdischen Lebens, das das Stadtbild vor 1933 prägte, verweist Libeskind darauf, dass diese Menschen und deren Kinder im Berlin nach 1945 fehlen.⁴⁷

Libeskind reflektiert die Problematik, dass der Holocaust – die Ermordung der jüdischen Bevölkerung Berlins – unverbrüchlicher Teil der Stadtgeschichte bleibt und eine Leere im Fortgang ihrer Geschichte zurückgelassen hat. Dieser Problematik versucht er ebenfalls in seinem Entwurf Ausdruck zu verleihen. Dazu durchzieht er die Zickzacklinie des Grundrisses mit einer geraden, aber unterbrochenen Linie. An den Schnittstellen dieser beiden Linien – überall dort also, wo die gerade Linie den Zickzack-Lauf des Grundrisses durchschneidet, hat Libeskind die sogenannten *Voids* – Leerstellen – in den Entwurf eingefügt. Diese *Voids* stellen Räume dar, die, in sich abgeschlossen, den Museumsbau in seiner gesamten Höhe durchziehen. Das Irritierende an diesen

⁴⁵ Ebd., 26. Diese Beziehungen müssen dabei keine tatsächlichen Bekanntschaften widerspiegeln – es geht im vielmehr um geistige Verwandtschaften, und so verbindet er auch Personen aus verschiedenen Jahrhunderten miteinander.

⁴⁶ Ebd., 23.

⁴⁷ S. z. B. Libeskind's Aussagen in Zusammenhang mit dem Masterplan für den Berliner Alexanderplatz in: Daniel Libeskind, *Traces of the Unborn*, in: ders., *The Space of Encounter*, 196–198.

Räumen besteht darin, dass sie keinen Zugang haben – sie bleiben verschlossen. Ermangeln sie auch eines Eingangs, so haben sie doch Fenster, durch die der Museumsbesucher in ihr Inneres blicken kann.⁴⁸ Dadurch treten sie ins Bewusstsein des Besuchers und bleiben doch unzugänglich. Das ist, so Libeskind, die Erfahrung, die die Menschen bei der Konfrontation mit dem Holocaust machen. Es ist – wie James E. Young es mit Bezug auf Sigmund Freud nennt – eine Erfahrung des Unheimlichen, eine Erfahrung von etwas, das permanent präsent ist und zu dem sich doch kein Zugang finden lässt.⁴⁹

Damit hat Daniel Libeskind in seinem *Jüdischen Museum Berlin* versucht, den Gedanken über Trauma und Verdrängung, wie sie Françoise Lyotard in seinem Essay formulierte, symbolisch-architektonischen Ausdruck zu verleihen. Seine gestalterische Auseinandersetzung mit der Shoah geht damit noch einmal über die Konzeption der Gegenmahnmale hinaus, indem sie nicht alleine die Nicht-Darstellbarkeit der Verbrechen des Holocaust thematisiert, sondern auch das Trauma darzustellen versucht, in der diese Täter wie Opfer – Deutschland und seine jüdische Geschichte – zurückgelassen haben.

Libeskind tut beides – er thematisiert das Trauma und inkorporiert es in seinen Museumsbau; gleichzeitig überwindet er es auch, indem er den Blick auf eine gemeinsame deutsch-jüdische Zukunft richtet.

⁴⁸ Daniel Libeskind, *Between the Lines* (s. Anm. 44), 27.

⁴⁹ James Edward Young, *Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin. The Uncanny Arts of Memorial Architecture*, in: Christa von Braun/James Edward Young (Hgg.): *Architektur der Denkräume. Vorträge anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Daniel Libeskind*, 30. Oktober 1997, Berlin 1998, 15–25 oder Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass ⁵1999.

Schlussbetrachtung

Im Holocaust-Gedenken, das konnte in den vorangegangenen Ausführungen gezeigt werden, spielen alle von Assmann beschriebenen Merkmale des kulturellen Gedächtnisses eine entscheidende Rolle und doch werden zugleich auch alle genannten Kategorien brüchig. Anders als im typischen von Assmann beschriebenen Muster des kulturellen Gedächtnisses, hat das Holocaust-Gedenken – besonders in Deutschland und für die Deutschen – keine für die nationale Identität stabilisierende Funktion. Vielmehr wirkt es, wie Salomon Korn eingehend dargelegt hat, destabilisierend für das deutsche Selbstverständnis. Eine weitere Schwierigkeit stellt die räumliche Lokalisation dar. Wo findet sich der Ort, an dem sich der Holocaust zugetragen hat, und wo ist der Ort, an dem der Opfer gedacht werden soll. Die ehemaligen Konzentrations- und Vernichtungslager als Stätten des industrialisierten Massenmords stellen noch am ehesten einen solchen Ort dar. Zugleich waren sie aber nicht allein Schauplatz der Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden, Sinti und Roma, von Homosexuellen und Behinderten. Vielmehr trug sich die Verfolgung in der Mitte der Gesellschaft zu und war an den Stätten des alltäglichen Lebens präsent. Dem versucht man unter anderem durch das Holocaust-Gedenken im Stadtraum Rechnung zu tragen. Gleichwohl wird selbst diese Praxis des Holocaust-Gedenkens mittlerweile hinterfragt, da sie einzelne „Stätten“ im Kontext des Stadtraumes klar zu benennen – und andere damit freizusprechen – scheint.

Schließlich ist es vor allem die mediale Form des Holocaust-Gedenkens, die Schwierigkeiten bereitet. Die Anfragen an die Möglichkeit einer adäquaten Form des Holocaust-Gedenkens, wie sie besonders aus philosophischer Perspektive gestellt worden sind, erscheinen als vollkommen berechtigt. Sie knüpfen theoretisch an die Debatten um die Singularität des Holocaust – die Einmaligkeit der Planung und industriellen Organisation des Genozids – an. Diese Singularität des Holocaust fordert zugleich auch, dass er anders erin-

nert werden muss, als andere historische Ereignisse in der Geschichte einer Nation.

Aus formal-gestalterischer Hinsicht scheinen jene Holocaust-Mahnmale, die ausschließlich oder überwiegend mit schriftlichen Verweisen arbeiten, dieser Forderung nach neuen Formen des Gedenkens am wenigsten zu genügen. Es hat sich jedoch gezeigt, dass Art und Ort ihrer Anbringung dem „Verdrängen durch Erinnern“ entgegenarbeiten.

Der Problematik der Undarstellbarkeit tragen die unterschiedlichen Projekte der „Gegen-Mahnmale“ durch eine eigentümliche Dialektik Rechnung, indem sie gezielt Formen und Funktionsweisen der Denkmalarchitektur negieren und in ihr Gegenteil verkehren, um so zum Ausdruck zu bringen, dass sich der Opfer der Shoah nicht in gleicher Weise gedenken lässt, wie man anderer historischer Ereignisse gedenkt.

Daniel Libeskind ist schließlich derjenige, der das Holocaust-Gedenken in seinen in höchstem Maße philosophisch-symbolisch aufgeladenen Museumsentwurf integriert und dabei die Problematik der Undarstellbarkeit, des Traumas, in einen größeren Deutungs-Zusammenhang gestellt hat. Er überlässt dem Holocaust nicht das letzte Wort über die jüdische Geschichte. Die Shoah bleibt im Kern der deutsch-jüdischen Geschichte als ein Trauma zurück und doch eröffnet sich dieser Geschichte auch eine Zukunft, für die Libeskind eine von Hoffnung und Zuversicht geprägte Symbolik findet.