

**TEXTE ZUR KUNST - Berlin**

<http://www.textezurkunst.de/51/spiralen-der-erinnerung/>

**Heft Nr. 51 / September 2003 - "Nichts als die Wahrheit"**

**Ulrich Gutmair**

## **Spiralen der Erinnerung**

**Zwei Ausstellungen in Berlin: "Wonderyears" im Ngbk und "Bilder des  
Erinnerns und Verschwindens" in der Ifa-Galerie**

Im Frühjahr waren in Berlin zwei Ausstellungen zu sehen, die sich zwar beide mit der Erinnerung an die Shoah befassten, aber dennoch kaum unterschiedlicher hätten ausfallen konnten. Die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst zeigte mit "Wonderyears" die Arbeiten von Künstler/innen, die sich mit der Erinnerungskultur in Israel auseinander setzen. Nahezu gleichzeitig hatte die ifa-Galerie Berlin unter dem Titel "Bilder des Erinnerns und Verschwindens" Werke von vier Künstler/innen versammelt, die sich auf je eigene Weise und ganz konkret mit der Erinnerung an die Shoah befassen. Dort war unter anderem die jüngste Variation der Serie "Sophie Gutmann / Greifswalder Straße 138" von Leila Danziger zu sehen, die von einem Zeitungsartikel der Journalistin Ruth Nube inspiriert wurden. 1994 umriss Nube im Berliner "Tagesspiegel" die Geschichte der jungen Erzieherin Josepha Gutmann, die ein jüdisches Waisenheim in Berlin leitete und 1942 in Auschwitz ermordet wurde. Der von ihr überlieferte Briefwechsel sowie der besagte Zeitungsartikel dienen Danziger als Material. Sie bearbeitet unter anderem Zeitungen, deren Inhalt durch verschiedene Verfahren "gelöscht" und durch gestempelte Zitate, unter anderem aus den Briefen Gutmanns, ergänzt werden. Ihre 1997 begonnene Serie beschäftigt sich somit mit der ständigen Neukonfiguration von Erinnerung vor dem Hintergrund der

Feststellung, dass die historische Erfahrung der Shoah den Rahmen jeder Darstellbarkeit überschreitet.

Danziger, Jahrgang 1962, ist nur unwesentlich älter als die meisten Künstler/innen von "Wonderyears", allerdings ist sie in Rio de Janeiro aufgewachsen. Die in "Wonderyears" repräsentierte Generation junger Israelis spricht im Gegensatz zu ihr nicht nur auf einer Ebene zweiter Ordnung über die Shoah, wie der Untertitel "Über die Rolle der Shoah und des Nationalsozialismus in der heutigen israelischen Gesellschaft" deutlich macht, sondern beinahe ausschließlich von der Unmöglichkeit, sich gegen die offizielle Vereinnahmung der Shoah überhaupt mit ihr beschäftigen zu können: "Wir scheuen uns davor, gegenüber der Shoah authentische Gefühle zum Ausdruck zu bringen, weil sie durch den zionistischen Nationalismus, der uns so sehr bedroht, in Besitz genommen wurde", schreibt dazu etwa der junge Journalist Ronen Eidelman in seinem Katalogbeitrag. Gemeint ist dabei unter anderem die Tatsache, wie in der Rhetorik nationalistischer Politiker im Zuge militärischer Auseinandersetzungen immer wieder auf die Vernichtungslager rekurriert wird.

An den Anfang haben die Kuratoren Roeë Rosens Rauminstallation "Live and Die as Eva Braun" gestellt, die 1997 erstmals im Israel Museum in Jerusalem zu sehen war. Die Ausstellung zeigte eine Serie von Schwarzweiß-Bildern sowie Textpassagen, die Aufforderungscharakter haben ^ nämlich sich mit Braun zu identifizieren. Hitler selbst ist in den Texten anwesend, aber auch ikonografisch, in Form eines Rechtecks, das auf seinen Bart verweist. Für die Autorin Ariella Azoulay markierte Rosens skandalträchtige Ausstellung die "Rückkehr des Verdrängten", da Hitler selbst im visuellen Repertoire des israelischen Diskurses weitgehend ausgeschlossen bleibe und nur als eine diesem Diskurs entzogene "Maske" fungiere.

Dass das Bild Hitlers im israelischen Kontext offenbar nach intensiver Auseinandersetzung verlangt, bestätigt eine ganze Reihe von Arbeiten, etwa die Videos Boaz Arads. Wenn Arad in seiner aus drei Teilen bestehenden Videoarbeit etwa Hitlers absurden Bart verschwinden lässt, erhält dessen nunmehr nacktes Gesicht eine geradezu obszöne Note. Im zweiten Video lässt Arad den Bart so lange

wachsen, bis er über diverse modische Zwischenstadien ein Volumen annimmt, das in Form und Fülle manchen Betrachter an Theodor Herzls Bart denken lässt. Arad hätte mit dieser Manipulation kaum deutlicher machen können, wie beschränkt provokative Gesten bleiben müssen, machen sie doch nur im spezifischen Kontext Sinn, konkret ist dies hier die Artikulation einer nunmehr postzionistischen "Normalisierung", die sich gegen eine offenbar übermächtig erscheinende Zuschreibung des Opferstatus wendet. Viele der hier gezeigten "provokativen" Arbeiten werden gerade dort schnell langweilig, wo sie an der populärkulturellen Oberfläche bloß mit eben dieser spielen.

So etwa Anat Ben-David, die sich auf zwei Projektionsflächen mit digitaler Hilfe sozusagen selbst kloniert, um einen Chor von weißen Engeln auf der einen und schwarzen SM-Teufeln auf der anderen zu geben. Der eine tritt vor einem Hakenkreuz, der andere vor einem David-Stern in Erscheinung. Gewitzter geht zwar Avi Pitchon vor, der ein großformatiges Bild einer männlichen Brust zeigt, auf der anscheinend das Wort "Gesamtkunstwerk" eintätowiert ist. Die Kombination von Assoziationen an Wagner und den Popcharakter der Naziikonographie überhaupt bringt einen Zusammenhang auf den Punkt, ist sich aber dabei nicht im Klaren darüber, dass die rein illustrative Methode, mit der dieser Kontext hergestellt wird, für ihre eigene Verwickeltheit in Ideologieproduktion blind bleiben muss. Interessanter wird es da, wo diese rein formal gedachte Idee von Pop einem tatsächlichen Blick auf Alltagskultur weicht. So beschäftigen sich zwei Arbeiten mit den alljährlichen Ritualen des Gedenkens an die Shoah und an die gefallenen israelischen Soldaten. Wenn an den beiden Tagen im ganzen Land die Sirenen ertönen, erstarrt das Land, jeder bleibt stehen, wo er sich gerade befindet, und erst seit kurzem kursieren Bilder dieser sakralisierten Momente überhaupt in der israelischen Kunst.

Yael Bartana postierte sich am Soldatengedenktag auf einer Autobahnbrücke, um den Augenblick einzufangen, an dem ein ganzes Gemeinwesen auf Kommando zum Stillstand kommt. Der Betrachter von "Trembling Time" (2001) wird Zeuge, wie eine

Kolonnen fahrender Autos scheinbar völlig unmotiviert zum Stehen kommen, verweilen und erst nach geraumer Zeit die Reise fortsetzen. Zurück bleiben langsam verblassende Bilder des geisterhaften Moments der Suspendierung der Alltagsaktivität.

Einen ähnlichen Blick wirft Doron Solomons auf das "Still Life" (2003) der Shoah-Gedenkminute, wo Szenen aus dem ganzen Land zu einer nicht enden wollenden Serie kombiniert werden. Menschen auf einer Kreuzung, auf dem Gehweg, einer Beerdigung, sie alle stehen still. Manchen steht ihr Patriotismus ins Gesicht geschrieben, manchen echte Trauer. Hier zeigt sich nicht nur ein Widerstreit zwischen Form und Inhalt eines nationalen Rituals, sondern auch der tragische Urgrund, der einer nun hinterfragten zionistischen Ideologie seine Basis gibt. Vor dem Hintergrund der Übereinkunft, dass die Existenz eines Staats Israel eine historische Notwendigkeit war, muss die "postzionistische" Kritik an dessen Ideologie verstanden werden, die sich in den Arbeiten wie Katalogbeiträgen äußert. Idith Zertals Beitrag etwa fragt nach dem Stellenwert von Auschwitz im israelischen Diskurs über den Nahostkonflikt. "Auschwitz - als die Verkörperung des absoluten, ultimativen Bösen - wurde und wird immer noch in allen Militär- und Sicherheitsangelegenheiten sowie politischen Zwangslagen beschworen, die die israelische Gesellschaft nicht in Angriff zu nehmen, zu lösen und zu bezahlen bereit ist, wodurch sich Israel in eine ahistorische und apolitische Grauzone verwandelt hat, in der Auschwitz nicht ein vergangenes Ereignis ist, sondern eine drohende Gegenwart und ständige Möglichkeit."

Diese Enthistorisierung scheint es letztlich zu sein, die die dritte Generation dazu verurteilt, mit bösen Witzen gegen Mystifizierungen anzugehen. Interessanterweise finden sich dazu in den Katalogbeiträgen von "Bilder des Erinnerns und Verschwindens" erhellende Kommentare: Hanno Loewy erklärt dort etwa, die "Sehnsucht der Nachgeborenen, sich selbst in eine Nachfolge zu stellen" produziere "notwendigerweise ihre eigenen Mythen, ihre Ursprungserzählungen aus den Trümmern der Erzähltradition." In gewisser Hinsicht tut dies auf unspektakuläre Weise "Wonderyears"-Mit-Kuratorin Hila Peleg-Lavi, indem sie sich einem heiteren Kapitel der eigenen Familiengeschichte zu widmen scheint. Eine Reihe von Fotos zeigt

ihre Großmutter im Berlin der Nachkriegszeit: Die junge Frau scheint ihr Leben zu genießen. Hila Peleg-Lavi hat manche der Fotos nachgestellt, die Posen der Großmutter eingenommen und sich damit mit dem Leben einer ganz normalen Frau identifiziert. Gerade in ihrer völligen Abwesenheit sind Nationalsozialismus und Shoah auf diesen Fotos präsent. Peleg-Lavis Arbeit lässt den Betrachter für einen Moment vergessen, in welcher schwierigen interpretatorischen Situation sich der Besucher die ganze Zeit über befunden hat, nämlich mit einer provokativ geführten innerisraelischen Auseinandersetzung über israelische Geschichtspolitik konfrontiert zu werden, die es schwer macht, sich über formale Betrachtungen hinaus zur Ausstellung in ein Verhältnis zu setzen, das in erster Linie der Kunst gilt. Das spricht umgekehrt natürlich auch gegen manche der hier gezeigten Arbeiten, die nicht aus eigener Kraft diesen Rahmen überschreiten. Insofern deutet etwa Peleg-Lavis Arbeit zumindest an, wie man die durchaus interessante Frage, wie junge Israelis mit ihrer und unserer Vergangenheit umgehen, auf eine Weise angehen könnte, die sich von jeder übergeordneten Fragestellung, kuratorischen Klammer und Standortpolitik zu lösen vermag. Denn nicht nur im Berliner Kontext gelesen fungiert der Nahe Osten derzeit ja offenbar als Chiffre für Politik im Allgemeinen und insofern als beispielhafter Konflikt, wenn es im Besonderen darum geht, einerseits Internationalität herzustellen und andererseits Kunstvermittlung an die politischen Debatten nach dem 11. September anzuschließen.

Im Grunde ist diese Ausstellung also hier und von hier aus eben kaum zu kritisieren, auch wenn (oder vielmehr gerade weil) der Katalog und der teils didaktische Aufbau der Ausstellung notgedrungen versuchen mussten, die spezifische Situation deutlich zu machen, in der die Arbeiten entstanden sind, schon um jeder Aneignung durch deutsche Normalisierer vorzubeugen. Dies allerdings gelingt der Ausstellung ^ ganz im Gegensatz zum unsäglichen "Projekt Auschwitz Conservation Camp 01" der Berliner Jungkünstler Sascha Schmalenberg und Sarah Schönfeld, die eine nackte Frau in Auschwitz mit folgender Begründung fotografierten: "Wir wollten eine Verhaltensform von damals ins Heute übertragen, zeigen, dass das, was damals normal war, heute als Perversion gilt." Diesem in der y2k Galerie, Berlin gezeigten

Projekt, das aus seinem fehlenden historischen Bewusstsein noch eine propagandistische Tugend macht, wurden im Katalog von "Bilder des Erinnerns und Verschwindens" der ifa-Galerie verblüffenderweise einige Seiten eingeräumt. Gerade weil der symbolische Umgang mit Nationalsozialismus und Shoah ins Fließen geraten ist ^ mit allen absehbaren Nivellierungen und unreflektierten Aneignungen, die dies mit sich bringt, muss man "Wonderyears" wohl vor allem eines zugute halten: Einen Blick ins Innere der israelischen Gesellschaft und ihren Debatten ermöglicht zu haben.