

Die Kunst, dem Realen eine Form zu geben: die Poetik der Erinnerung von Leila Danziger

Márcio Seligmann-Silva

*Aus seiner Krume/ knetest du neu unsre Namen
Paul Celan
Von Ungeträumtem geätzt*

In einem seiner zentralen Texte zur Ästhetik, dem Laokoon von 1766, hat Gotthold Ephraim Lessing unter den diversen Grenzziehungen, die er - als guter Aufklärer - vornahm, denjenigen den höchsten Wert beigemessen, welche die verschiedenen Künste voneinander trennen; eine jede sollte gemäß ihrem Medium und mit den ihr zukommenden Gegenständen agieren, unter Ausschluß der Darstellung des Ekelhaften. Für ihn fiel das Ekelhafte nicht in den Bereich der ästhetischen Illusion. Nichts hätte der späteren künstlerischen Produktion ferner gelegen, deshalb glauben wir heute, daß Hegel mit seinem Einfall von der Eule der Minerva, deren Flug immer bei Einbruch der Nacht einsetzt, richtig lag. Lessing stand für den Schwanengesang einer vorromantischen Vorstellung von Kunst, eröffnete aber mit seinem semiotisch fundierten Argument auch die Möglichkeit einer neuen Ära in der Theorie der Künste.

Wenn wir uns jedoch mit dem Werk von Leila Danziger beschäftigen, stellt sich die Frage: Was hat die Mißachtung einer strikten Trennung zwischen den Künsten und darüber hinaus die Darstellung des Ekelhaften mit der Kunst der Erinnerung zu tun? Alles.

Die heutige Kunst der Erinnerung verdankt der Tradition der antiken *ars memoriae* der Rhetorik gleichermaßen eine räumliche Konzeption von Erinnerung wie die notwendige Verknüpfung der Wirkungsweise der Wörter mit der der Bilder. In den Palästen des Gedächtnisses, die der Redner in der Antike konstruierte, um dort bequem in jeder Nische ein Bild aufzustellen - und wo er beim Reden unbefangen umherwandern und die Bilder in Worte zurückübersetzen konnte, die seine unterschiedlichen Gedanken zum Ausdruck brachten - in diesen imaginierten Palästen gab es deutliche Überlappungen zwischen Wort und Bild. Eines

konnte und sollte in das andere übersetzbar sein. Wenn nun die heutige Kunst der Erinnerung diese Übersetzung in Frage stellt, so wird andererseits die gemeinsame Leistung von Wörtern und Bildern beibehalten. Gleiches gilt für die Verräumlichung der Zeit. Wie wir an den Werken von Leila Danziger sehen werden, verwandeln sich in dieser Kunst Wörter in Bilder, wie andererseits Bilder anstelle von Wörtern gebraucht werden; so werden aus Wörtern zum Beispiel Bücher, die nur als lesbare Oberfläche funktionieren. Die Grabmäler aus Papier – Versuche, die Vergangenheit mittels geschriebener Worte zu bezeugen – werden hier durch Bilder ergänzt und spielen so in einem imagetisch-verbale Raum, der echte Hieroglyphen der Erinnerung hervorbringt.

Was nun die Darstellung des Ekelhaften betrifft, so ist diese in Danzigers Werk nicht so leicht zu erkennen, wenngleich sie häufig in jener Gegenwartskunst vorkommt, die den Körper zum Gegenstand nimmt, der *“body art”* und *“abject art”*, den beiden bekanntesten Spielarten dieser Kunstrichtung.

In der Tat wählt Danziger nicht die explizite Zurschaustellung des Traumas, indem sie Schnittwunden oder Körperflüssigkeiten auswertet, sondern sie entscheidet sich für eine Poetik des Materials, das die traumatische Erinnerung durch eine Verschriftlichung darstellt, die ebenso körperlich ist wie unsere Haut. Wie etwa im Fall der *“Übertragung auf Papier”* – einer der von ihr bevorzugten Techniken – arbeitet ihr Werk mit Vermittlungen und Übergängen und gewinnt dadurch gleichzeitig an Feinheit, Raffinesse und Intellektualität.

Leila Danziger hat von ihrem Vater, wie sie gern sagt, die *“deutsche Sprache”* geerbt: nicht als gesprochene Sprache, sondern *“als eine Art Denkmal, das ausschließlich Verluste anzeigt.”* Dieses erodierte Erbe schreibt sich zweifellos in ihre Identität ein und hinterläßt in ihrem Werk mit Fragmenten der deutschen Sprache befrachtete Spuren. Eine Sprache, die auf dem Weg durch die Gaskammern und die Krematorien zum Lallen wurde und die in einem anderen Kontext in Rio de Janeiro in Danzigers Werk wiedergeboren wurde, über Brüche hinweg, die nur ganz langsam vom Bewußtsein verarbeitet wurden.



Als sie zum Beispiel im Jahr 1994 im Deutschen Historischen Museum Berlin eine Ausstellung über „Mahnmale des Holocaust“ besuchte – übrigens das Thema ihrer Dissertationsschrift –, sah sie sich gleich am Eingang mit zwei dicken Bänden konfrontiert, die eine Namensliste der in den Konzentrationslagern der Nazis ermordeten deutschen Juden enthielten. Hier fand sie ihren Familiennamen 76 mal aufgeführt. Die 76 Menschen mit dem Namen Danziger auf dieser Liste bewirkten gewissermaßen eine Neuausrichtung der Koordinaten, von denen ihr Leben bis dahin bestimmt war. Ihr jüdischer Vater aus Berlin, sie selbst in Berlin und die 76 Namen bildeten eine Konstellation, die ihre künstlerische Produktion von nun an leiten sollte.

Doch diese existentielle Wende bedeutete nicht eine Geburt *ex nihilo* in ihrer Karriere. Leila hatte damals, im Alter von 32 Jahren, bereits einige bedeutende Einzelausstellungen und Beteiligungen an mehreren Gruppenausstellungen vorzuweisen. Ihre erste Einzelausstellung fand 1987 in Toulouse statt, noch während ihres Kunststudiums am *Institut d'Arts Visuels de Orléans*.

Diese erste Einzelausstellung war *Entre ciel et ruines* (Zwischen Himmel und Ruinen) betitelt und wies schon einige Merkmale ihrer späteren Arbeit auf: intermediale Übergänge zur Literatur (in diesem Fall der

Dialog der Drucke mit Gedichtfragmenten Edmond Jabès'), das Format erinnerte an ein Buch und die Themen waren schon hier die Namen und das traumatische Erinnern. In den Fragmenten lesen wir zum Beispiel: "*nous n'habitons que notre perte*" (wir bewohnen nichts als unseren Verlust) und "*nous nous parlons à travers une blessure dont nous ignorons toujours l'origine*" (wir sprechen durch eine Wunde, deren Ursprung wir niemals kennen). Die den Fragmenten zur Seite gestellten Bilder erinnern manchmal an die Schriftzeichen eines Cy Twombly. *Entre ciel et ruines* ist eine äußerst fragile Arbeit, die den Intervall "dazwischen" erforscht, in dem Sinne, daß der Himmel hier als Konstellation und Komplex von Spuren verstanden werden kann, ebenso wie die Ruinen sich als eine Vorstellung von der Zeit lesen lassen, die im Raum in ihre eigene Narbe und Zerstörung verwandelt wurde.

Die nächste Ausstellung aus dem Jahr 1989 trug im Titel die Widmung *Pour Edmond Jabès*. Diesmal tauchen die Textfragmente des Dichters in Radierungen auf wie die *inscriptio* eines barocken Emblems. Hier ist an das Epigraph der Ausstellung (*et pourquoi pas?*) zu erinnern: "*Le nom échappe au souvenir. Il est, lui même, mémoire*" („Der Name entzieht sich der Erinnerung. Er ist selbst Gedächtnis.“ Edmond Jabès). Die monochromen Bilder setzen die Arbeit der Schrift und des Eingravierens der Poesie fort, ohne jedoch Buchstaben zu bilden. Nur die schreibende Geste bleibt erhalten. In den Texten lesen wir: "Sarah, Sarah par quoi le monde commence? __Par la parole? __Par le regard?" („Sarah, Sarah, womit beginnt die Welt? _ Mit dem Wort?_ Mit dem Blick?") Diese grundlegende Frage führt uns zur Goetheschen Verkehrung des biblischen Satzes: "Im Anfang war die Tat" (*Faust*, I Teil, 3. Szene). Wie wollen diese hieroglyphischen Werke gesehen sein? Sollen wir sie "hören-sehen" in ihrer Mischung aus Wörtern und Bildern? Ein anderer Satz lautet: "*Jamais l'avènement n'a lieu. C'est dans ce 'jamais eu lieu' qu'il réside.*" (Niemals findet das Erscheinen statt. Es liegt in diesem 'niemals stattgefunden'.) Die aporetische Formulierung greift mit aller Kraft das "Drama der Darstellung" nach Auschwitz auf. Und nicht zufällig wird genau dieser Topos am Ende der unendlichen jüdischen Namensliste genannt, die unter der dritten Radierung wie eine Unterschrift angeführt ist: "*Dans tout nom, il y a un nom dérangeant: Auschwitz.*" („In jeglichem Namen gibt es einen störenden Namen: Auschwitz.") Mit Sicherheit trifft das auf den Namen Danziger und jene

vielen Millionen Namen zu – ebenso wie auf "alle Namen" unter diesem Ort und Datum.

In den auf die Rückkehr nach Rio de Janeiro folgenden Jahren arbeitet Leila weiter mit den Darstellungsmitteln von Schrift in der Radierung und mit der Buchform. Ihre von 1992 bis 1994 ausgestellten Werke zeigen eine zunehmend intensive Arbeit am Bildträger. Wenn die Last der Geschichte und das Nachdenken über Namen, Daten und Orte in einem stummen Crescendo anschwillt, das ihre Arbeiten auf distanzierte Weise leitet, so ergibt dieses "Übermaß an Geschichte" eine Poetik des Murmelns, Kennzeichen ihres Werkes und genaues Gegenteil jedweder Monumentalität. Die Arbeiten auf Papier in den beiden Ausstellungen von 1993 und 1994 mit dem Namen "Cáucaso" (Kaukasus) führen ihre Erfahrungen mit der Radierung bis an die Grenze und stellen die Materialität des Papiers aus, das abgenutzt und durch chemische wie mechanische Verfahren angegriffen ist, eine Materialität, die mit ihren Flecken und Perforationen auf subtile Weise etwas "Reales" darstellt, das sich nicht symbolisieren läßt.



Die anschließende Phase in Leila Danzigers Werk beginnt mit der Arbeit "Nomes próprios" (Eigennamen) – so der Titel von drei Ausstellungen aus den Jahren 1997 und 1998. Das jetzt in der Berliner ifa-Galerie

ausgestellte "Greifswalderstr. 138" ist noch eine Frucht jenes Moments ihrer künstlerisch-konzeptionellen Überlegungen. Mittels Fotogravur hat Leila die Daten der 76 Danziger auf Metallplatten geprägt. In die daraus entstandenen, an Grabsteine erinnernden "Seiten" sind Namen, Geburtsorte, Geburtstage und Todesdaten eingeschrieben – oder der Vermerk "verschollen" in einigen Fällen sogar die Namen der Konzentrationslager, wo sie getötet wurden, oder die Notiz "Freitod". Die Radierungen wurden alle zusammen ausgestellt und ergaben ein großes Wandbild mit den Maßen 400 x 220 cm. Sie wurden ebenfalls zu Büchern verarbeitet, die mit Leinöl und Bitumen behandelt und folglich sowohl materiell wie thematisch sehr kompakt waren. Bücher der Erinnerung, aber auch Bücher über das Vergessen und die Unmöglichkeit, der Vergangenheit einen Körper zu verleihen.

In "*O artista Pesquisador*" (Der Künstler als Forscher, 1998), "*Pequenos Impérios*" (Kleine Reiche, 1999) und anderen Gruppenausstellungen erweitert Danziger die ästhetische Erfahrung mit den 76 Eigennamen durch die Arbeit "Greifswalderstr. 138". Diese Adresse führt zu einem bestimmten Ort und einem bestimmten Gebäude in Berlin. Danziger las 1994 in einer Ausgabe des *Tagesspiegel* einen ganzseitigen Beitrag von Ruth Nube, geboren 1932, die hier die Geschichte der Sophie Gutmann, einer Geliebten ihres Vaters, erzählte. Nube hatte den Briefwechsel zwischen ihrem Vater und Sophie Gutman erst nach dem Fall der Berliner Mauer entdeckt und beschlossen, dem Schicksal dieser Jüdin nachzugehen, von deren Existenz sie gerade erst erfahren hatte. Sie fand heraus, daß Sophie Gutmann während des Krieges in Berlin geblieben war; die Korrespondenz mit Nubes Vater endete 1942. Gutmann kümmerte sich damals um ein Waisenheim mit circa 60 bis 80 jüdischen Kindern. Das wichtigste Ergebnis ihrer Recherchen fand Ruth Nube im Landesarchiv Berlin: Transportlisten von Juden, die man in die Konzentrationslager deportiert hatte. Sophie Gutman und ihre Tochter (Ruth Nubes Halbschwester) sind in einem Transport vom 29. November 1942 unter weiteren 1021 Namen aufgelistet, neben 230 Kindern im Alter von sechs Wochen bis achtzehn Jahren, in der Mehrzahl Waisen.

Leila Danziger stellte eine Fotokopie dieses Artikels her und arbeitete seither auf verschiedene Weise an der Reproduktion dieses Artikels und an seiner Transformation in Buchobjekte und Radierungen. Im August 2000 begab sie sich in die Greifswalder Straße, an den ehemaligen Ort

des Waisenheims, und fand eine Baustelle, die sie fotografierte. Auf einem der Fotos sehen wir ein Kind, das beim Fahrradfahren von einem Fenster des Gebäudes gespiegelt wird. Diese Arbeit entfaltet das Zeugnis Ruth Nubes und versucht, mit unzähligen Übergängen zum Siebdruck die Fixiertheit auf diese Vergangenheit zu belegen. Der Reflex, der uns die traumatische Szene wiederholen lässt, ist zunächst durch das Prinzip der technischen Reproduktion mimetisch nachgebildet, aber in Danzigers Werk verleiht gerade diese Praxis der Umsetzung und Verwandlung des Originals in ein zweites „Original“ - das Verschwundene-Gegenwärtige nämlich - einen neuen Körper und eine neue Festigkeit. Dieses Verfahren des Reproduzierens und Verarbeitens - die Radierungen und Bücher wurden mit Leinöl, Graphit und Bitumen behandelt und mehrmals auf Tische gelegt, die mit demselben Material versehen waren - verwandelt das, was einmal eine gewöhnliche Zeitung zum Wegwerfen war (eine sehr kurzzeitige Erinnerung, dem Vergessen anheimgegeben wie alle journalistische Information) in ein Indiz auf die Vergangenheit. Sie schafft ein fragiles Anti-Monument. Einige der Bücher wirken, als hätten sie Brände überlebt. Die Metaphern, die hier aufscheinen - wie etwa die des Buches - werden umgehend zur Metonymie: unmögliches *Pars pro toto*, aber doch versuchsweise dem Betrachter angeboten.

Danzigers Arbeiten der letzten Jahre verwendeten immer wieder Zeitungen, vor allem deutsche Zeitungen, als Grundlage und Bildträger. Mehr als bloße Bildträger jedoch, werden diese Zeitungsseiten in „Körper“, in Kunstobjekte verwandelt: Unter Verwendung von Klebeband werden die deutschen Texte sacht abgezogen - ebenso wie das Deutsch von Leila seine kommunikative Funktion verloren und seine affektive Dimension beibehalten hat. Nur einige Worte, in manchen Fällen Fotos oder auch lediglich die Umrisse von Druckspalten und Abbildungen bleiben im Druck auf den Blättern erhalten. Im Hintergrund lassen sich die Buchstaben - von der Rückseite gesehen - noch erahnen und gewinnen auf diese Weise eine Kraft, die nicht dem Zeitungspapier eignet, das wir täglich in den Müll werfen. Auf diesen Oberflächen „errichtet“ Leila auch Gedichte, manchmal aus einem einzigen Wort - wie „Abwesenheiten“ -, andere mit Stempeln, die Worte oder Verse von Paul Celan, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles und Orides Fontela tragen. In dieser künstlerischen Wiederverwertung einer ausgelöschten und wieder mit Sinn versehenen Zeitung, bilden die Wörter und Bilder eine Inschrift der Zeit zusammen mit den Spuren des

Lichts, die sich ebenfalls auf planmäßige Weise in die empfindliche, gehäutete Oberfläche eingravieren. Diese Schriftzüge des Lichts offenbaren das Prinzip der Fotografie ebenso wie das Prinzip des Werkes von Leila Danziger selbst: als eine Schrift des Realen, ohne den riskanten Weg der Erzählung und der Illusion traditioneller Darstellung.

Danziger sieht sich im Einverständnis mit anderen brasilianischen Künstlern der Gegenwart wie Antônio Manuel und Franklin Cassaro. Die Künstlerin, der sie in Brasilien am nächsten steht, ist Mira Schendel. Auf internationaler Ebene weist ihr Werk direkte Bezüge zu Robert Rauschenberg, On Kawara und Anselm Kiefer auf, es lässt sich ebenso in die Nähe der Anti-Denkmäler von Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Jochen Gerz, und Hirschhorn oder anderer Künstler rücken, die mit der Poetik der Erinnerung arbeiten wie z.B. Doris Salcedo, Marcelo Brodsky, Naomi Tereza Salmon und Christian Boltanski.

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva

Promotion in allgemeiner und vergleichender Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Autor von: *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*, São Paulo: Iluminuras, 1999. Herausgeber von: *Leituras de Walter Benjamin*, São Paulo: Anna Blume, 1999. Mitherausgeber von: *Catástrofe e Representação*, São Paulo: Escuta, 2000. Dozent für Literaturtheorie und Vergleichende Literaturwissenschaft am *Instituto de Estudos da Linguagem* der Unicamp, Universidade de Campinas, São Paulo, Brasilien.