

Manifestationen der Kunst des Ostens



Publikation zum
Master-Workshop
mit Beiträgen von:

Jana Bernhardt
Nazaret Díaz Acosta
Phillip Ost
Sarah Siemens

Leitung:
Maria Engelskirchen &
Julius Lehmann

Inhalt

Maria Engelskirchen & Julius Lehmann	
Einleitung	3
Master-Workshop im LWL-Museum für Kunst und Kultur	
Dokumentation	6
Phillip Ost	
Thomas Hirschhorns Altäre. Zwischen persönlichen Ikonen und implizierter Öffentlichkeit	8
Jana Bernhardt	
Realer Akt, fiktives Theater. Streiträume bei Milo Rau und Christoph Schlingensief	18
Sarah Siemens	
Strategien der Vergegenwärtigung. Zur Sichtbar- machung der Vergangenheit bei Rachel Whiteread und Sol LeWitt	32
Nazaret Díaz Acosta	
Die Kraft der Worte. Reflexion über Vergangenheit und Gegenwart bei Jenny Holzer	47
Impressum	56

Einleitung

Maria Engelskirchen &
Julius Lehmann

Ma|ni|fes|ta|tijon, die; –, –en:

- 1. Das Offenbar–, Sichtbarwerden**
 - 2. (Rechtsw.) Offenlegung, Darlegung; Bekundung**
- [...]
(Duden)

Während sich die Welt 2020 von einem Lockdown in den nächsten hängelte und sich soziale Begegnungen zeitweise vollständig ins Digitale verlagerten, zeigten die Demonstrationen der Black Lives Matter-Bewegung (BLM) in den USA, die zivilgesellschaftlichen Proteste nach der Präsidentschaftswahl in Belarus oder jüngst gegen die zwangsweise Auflösung der NGO Memorial in Russland, aber auch die Kundgebungen gegen die Coronamaßnahmen der Regierungen und der Marsch zum US-amerikanischen Kapitol in Washington, D.C. im Januar 2021, dass der öffentliche Raum selbst unter pandemischen Bedingungen ein wirk- und bildmächtiger, vor allem aber ein von Antagonismen geprägter Ort ist, an dem konfliktreiche Thematiken sichtbar werden. Wenngleich erheblich durch die Videos und Bilder der Ereignisse katalysiert, die in digitale Netzwerke eingespeist und über Messengerdienste und andere Medien verbreitet werden, so hat der physische Raum selbst maßgeblich Anteil an der unmittelbaren Dynamik des Geschehens. Dies hat die Soziologin Nilüfer Göle in Bezug auf die inzwischen ein Jahrzehnt zurückliegenden Protestbewegungen konstatiert, die unter dem Namen der Plätze bekannt wurden, auf denen sie stattfanden: Tahrir-Platz, Gezi-Park, Wall Street. „These places – public squares, parks, streets – provide a stage on which different actors display their ideals and perform and rehearse collectively.“¹ In dem Menschen mit ihren unterschiedlichen Anliegen unter den Prämissen von Pluralität und Gerechtigkeit zusammenkommen und politische Forderungen im Hier und Jetzt stellen, wird der Zusammenhang von physischen Erscheinungsformen im öffentlichen Raum und dem Entstehen eines demokratischen Imaginären deutlich, denn ein Grundprinzip demokratischer Ordnung, so argumentiert auch Paul B. Preciado, liegt in der Möglichkeit zur Veränderung und nicht der Erhaltung des Status quo: Im Rückgriff auf W. G. Sebalds Roman *Austerlitz* (2001) verweist er auf die Zeitgebundenheit jeglicher Monumentalität, die, indem sie Macht über andere demonstriert, ihre zukünftige Zerstörung bereits präfiguriert. Die performativen und ikonoklastischen Interaktionen mit Denkmalen und Monumenten, die im Zentrum der BLM-Proteste gegen Rassismus und Polizeigewalt standen, problematisierten bestehende gesellschaftspolitische Hierarchien, Ausschlüsse und soziale Ungleichheiten. Preciado führt aus, dass Statuen und Denkmale zwar eher softe Marker für die tatsächlich den öffentlichen Raum strukturierenden Machtverhältnisse seien, sie aber auf besonders ikonische Weise erfahrbar machten, welche Körper repräsentiert und welche marginalisiert werden.²

¹ Nilüfer Göle: Public Space Democracy, in: *Eurozine*, 29. Juli 2013; <https://www.eurozine.com/public-space-democracy/#> [18.01.2022]. Zu nennen wäre in diesem Zeitraum auch die Euromaidan-Bewegung in Kiew, die im November 2013 begann. Für eine Untersuchung der rekursiven Beziehungen zwischen digitalen Medien und aktuellen Protestbewegungen siehe Anthony Downey: The Future of Protest in a Post-Digital Age, in: Betti-Sue Hertz/Sreshtha Rit Premnath (Hg.): *The Protest and the Recuperation* [Ausst.-Kat. Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, New York], New York: Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery 2021, S. 30–48. Für diesen Hinweis danken wir Ursula Frohne.

² Vgl. Paul B. Preciado: When Statues Fall, in: *Artforum*, Dezember 2020; <https://www.artforum.com/print/202009/paul-b-preciado-84375> [20.12.2021]. Bezugnehmend auf den Brüsseler Justizpalast sinniert Jacques Austerlitz im Zwiegespräch mit dem Erzähler, „daß man [...] ihn [den Justizpalast] bestenfalls an[staune], und dieses Staunen sei bereits eine Vorform des Entsetzens, denn irgendwo wüßten wir natürlich, daß die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen.“ W. G. Sebald: *Austerlitz*, München: Carl Hanser Verlag 2001, S. 27 f.

Diese *greifbare* Dimension von künstlerischen Werken und Aktionen hat uns im Rahmen des Oberseminars „Manifestationen des Öffentlichen in der zeitgenössischen Kunst“ im Wintersemester 2019/2020 beschäftigt. Das spälateinische Wort *manifestatio* für Offenbarung, öffentliches Bekunden, Sichtbarmachung beinhaltet das Substantiv *manus* = Hand und bedeutet wörtlich also, dass etwas zuvor Unsichtbares oder Abwesendes konkrete Form annimmt und – im Vollzug – mit Händen greifbar wird. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erhält der französische Begriff *manifestation* dann eine weitere Bedeutungsebene und bezeichnet nicht mehr bloß eine öffentliche Äußerung, sondern die Zusammenkunft mehrerer Menschen, Gruppen oder Parteien in der Öffentlichkeit mit dem Ziel, ihre Forderungen hör- und sichtbar zu vertreten.³

Die Manifestationen des Öffentlichen, die den Mittelpunkt des Oberseminars bildeten, meinen in diesem Sinne nicht ausschließlich künstlerische Werke als materielle Objekte, sondern auch die sozialen Prozesse, die sich im Rahmen einer ästhetischen Anordnung entfalten und von Künstlerinnen und Künstlern festgehalten und sichtbar gemacht werden. Sie können in diesem Sinne als Soziale Plastik fassbar werden: als Anstoßen von Handlungen und Veränderung gesellschaftspolitischer Wirklichkeiten durch Gestaltung.⁴ Ebenso können sie als ‚Dinge‘ im Sinne Bruno Latours verstanden werden: als Objekte mitsamt ihren sozialen, ökonomischen und politischen Einbettungen und historischen Veränderungen, ihren komplizierten, unsauberer und uneindeutigen Verflechtungen, Abhängigkeiten und Bedingtheiten. Dinge sind demnach Assemblagen und gerade dadurch als *matters-of-concern* zu verstehen, als Angelegenheiten, die uns etwas angehen. Es sind die Dinge, die uns zusammenbringen, weil sie uns entzweien und die Streitfragen, um die herum wir uns versammeln und durch die plurale Öffentlichkeiten entstehen.⁵ Das Zusammenkommen und Einüben sozialen Handelns bildete auch den Schwerpunkt der Ausstellung „Trainings for the Not-Yet“ von Jeanne van Heeswijk in der basis voor actuele kunst (BAK) in Utrecht (14. September 2019 – 12. Januar 2020), die wir im Rahmen unserer Exkursion gemeinsam besucht haben. Über die Ausstellungsdauer wurden Künstler*innen, Aktivist*innen und Wissenschaftler*innen zur Erarbeitung und Durchführung von Trainings eingeladen, deren Resultate sich wiederum nach und nach im Ausstellungsraum materialisierten.

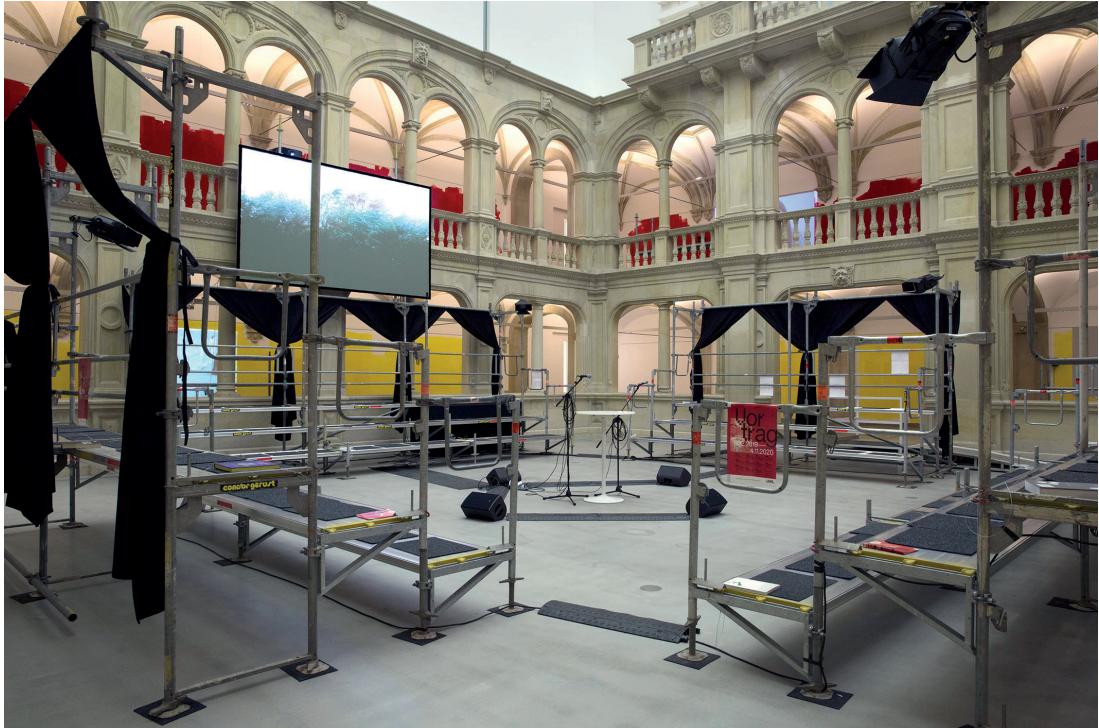
Reflexionen wie diese bilden den Ausgangspunkt der hier gebündelten Beiträge, die aus dem Workshop hervorgegangen sind, der am 30. und 31. Januar 2020 im FORUM der Ausstellung „The Public Matters“ im LWL-Museum für Kunst und Kultur stattfand. So arbeitet Phillip Ost in seinem Beitrag heraus, dass Thomas Hirschhorns Altäre mehr als reine Hommage an seine persönlichen künstlerischen Ikonen sind: Die Materialassemblagen erschaffen das Bild einer kollektiven Anteilnahme im öffentlichen Raum und antizipieren hierdurch eine weitgreifende Solidarität mit den Werken von Ingeborg Bachmann oder Otto Freundlich. Auch Jenny Holzers Plakatierungen scheinen durch ihren appellativen Charakter zum Handeln aufzufordern. Am Beispiel ihrer kritischen Annäherung an Kriegerehrenmale untersucht Nazaret Díaz Acosta, wie Holzer im Medium des geschriebenen Wortes einen imaginativen Resonanzraum für die kultur- und epochenübergreifende Erfahrung menschlichen Leids kreiert. Demgegenüber verdeutlicht Sarah Siemens in ihrer Analyse, dass ein *Be-Greifen* der Katastrophe des Holocausts letztlich unmöglich ist. Die Gedenkmäler von Rachel Whiteread und Sol LeWitt konfrontieren uns mit diesem Bruch und fordern zugleich zu einer kontinuierlichen Auseinandersetzung auf. Künstlerische Reaktionen auf das politische Geschehen der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit sind schließlich das Thema des Beitrages von Jana Bernhardt. Ihre Untersuchung zu „Streiträumen“ bei Christoph Schlingensief und Milo Rau richtet den Fokus auf aktionistische Strategien und das politische Potenzial theatricaler Inszenierungen zwischen gezielter Provokation und dem Handeln im symbolischen Raum des Theaters.

³ Vgl. Lemma „Manifestation“, in: *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789–1960)*, Bd. 11, hg. v. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris: Gallimard 1985, S. 316.

⁴ Vgl. Isabelle Malz: Aufruf zu Alternativen, in: Susanne Gaensheimer u. a. (Hg.): *Jeder Mensch ist ein Künstler. Kosmopolitische Übungen mit Joseph Beuys* [Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf], Berlin: Hatje Cantz 2021, S. 47–55, hier S. 52.

⁵ Vgl. Bruno Latour: From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public, in: ders./Peter Weibel (Hg.): *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* [Ausst.-Kat. ZKM, Karlsruhe], Cambridge, Mass./London: The MIT Press 2005, S. 14–41, hier S. 23.

Unser Dank gilt an erster Stelle den Teilnehmer*innen des Oberseminars für ihr großes Engagement und ihre Diskussionsbereitschaft sowie für den schwungvollen und zupackenden Einsatz bei der Durchführung des abschließenden Workshops, der die Ideen, die während des Semesters Form annahmen, öffentlich manifest werden ließ. Für inhaltliche Impulse, ihre Unterstützung bei der Organisation des Workshops und der Vorbereitung dieses Readers danken wir ebenso Ursula Frohne, Corinna Kühn, Franziska Kunze und Marianne Wagner.



Das FORUM im Lichthof des LWL-Museums für Kunst und Kultur während der Ausstellung „The Public Matters“ (28. November 2019 – 15. November 2020). Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur/Hanna Neander.

Dokumentation

Master-Workshop im LWL-Museum für Kunst und Kultur

MANIFESTATIONEN DES ÖFFENTLICHEN

STUDENTISCHES SYMPOSIUM DER WWU |
30. + 31. JANUAR 2020 | FORUM IM LICHTHOF |
LWL-MUSEUM FÜR KUNST UND KULTUR

MANIFESTATIONEN DES ÖFFENTLICHEN

STUDENTISCHES SYMPOSIUM DER WWU |
30. + 31. JANUAR 2020 | FORUM IM LICHTHOF |
LWL-MUSEUM FÜR KUNST UND KULTUR

MANIFESTATIONEN DES ÖFFENTLICHEN

STUDENTISCHES SYMPOSIUM DER WWU |
30. + 31. JANUAR 2020 | FORUM IM LICHTHOF |
LWL-MUSEUM FÜR KUNST UND KULTUR

WEN WELCHEM VERHÄLTNIS STEHEN KUNST UND ÖFFENTLICHKEIT UND WELCHE ROLLE KANN DIE KUNST ALS KRITISCHE PRAXIS IN DER GEGENWÄRTIGKEIT ÜBERNEHMEN? WIE KANN SIE AUF DER GRUNDLAGE VON STREITIGEN ANGEGELENHheiten GEMEINSCHAFTEN FORMIEREN - NICHT, UM IDENTITÄT ZU STIFTEN, SONDERN UM ANDERE FORMEN DES GESELLSCHAFTLICHEN ZUSAMMENSEIN ZU ENTWERFEN? FRAGEN WIE DIESSE WURDEN VON OBERSEMINAR-STUDIERENDEN AM INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE EIN SEMESTER LANG DISKUTIERT, AUSGEHEND VON DER IDEE DES FORUMS ALS ORT DER VERSAMMLUNG UND DEBATTE WERDEN DIE ERGEBNISSE UND PERSPEKTIVEN DIESES ARBEITSPROZESSSES ÖFFENTLICH VORGESTELLT.

Eintritt frei
LWL-Museum für Kunst und Kultur
Domplatz 10
48143 Münster
Kontakt: maria Engelkirchen@lwl-muenster.de
Graphik: Jana Bernhardt & Sara Hirschmüller

LWL Für die Menschen. Für die Weltkulturerbe. **WWU** Institut für Kunstgeschichte **Skulptur Projekte Archiv**

PROGRAMM

30. JANUAR

15.00 UHR MARIA ENGELKIRCHEN & JULIUS LEHMANN
BEGRÜSSUNG & EINFÜHRUNG

15.15 UHR ALINE KRAHN
INNEN & AUßEN
MONUMENTE UND DER ÖFFENTLICHE RAUM |
ZEITGENÖSISCHE OBELISKEN IM FOKUS
ÖFFENTLICHER KONTROVERSEN

16.00 UHR PHILLIP OST
THOMAS HIRSCHHORN'S ALTARE ZWISCHEN
PERSONLICHEN IKONEN UND IMPLIZIERTER
ÖFFENTLICHKEIT

16.45 UHR KAFFEEPAUSE

17.15 UHR ANNA BRUS (UNIVERSITÄT ZU KÖLN)
ENGAGING STRANGERS |
GEGENERZÄHLUNGEN AUSSTELLEN

31. JANUAR

10.00 UHR JANA BERNHARDT
THE PEOPLE'S, THE PUBLIC | STREITRÄUME
BEI MILO RAU UND CHRISTOPH SCHLINGENSIEF

10.45 UHR SARA HIRSCHMÜLLER
WORKSHOPS | PARTIZIPATION, INTERAKTION,
KONFLIKT

11.30 UHR KAFFEEPAUSE

12.00 UHR SARAH SIEMENS
RACHEL WHITEDAD | ZUR SICHTBARMACHUNG
VON GESCHICHTE UND ERINNERUNG

12.45 UHR NAZARET DÍAZ ACOSTA
DIE KRAFT DER WORTE | REFLEXION ÜBER
VERGANGENHEIT UND GEGENWÄRTIGKEIT BEI
JENNY HOLZER

Plakate und Programm des öffentlichen Master-Workshops am 30. und 31. Januar 2020



Landesmuseum lädt zum Symposium ein Öffentlichkeit in der Kunst

MÜNSTER. Der Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL) lädt am Donnerstag (30. Januar) von 10 bis 20 Uhr und Freitag (31. Januar) von 10 bis 15.30 Uhr zum Symposium „Manifestationen des Öffentlichen in der zeitgenössischen Kunst“ in sein Museum für Kunst und Kultur ein. Masterstudierende des Instituts für Kunstgeschichte präsentieren an den beiden Terminen eigene Forschungsergebnisse und laden zur Diskussion ein.

In welchem Verhältnis stehen Kunst und Öffentlichkeit und welche Rolle kann die Kunst als kritische Praxis in der Gegenwart übernehmen? Wie kann sie auf der Grundlage von strittigen Angelegenheiten Gemeinschaften

formieren – nicht, um Identität zu stiften, sondern um andere Formen des gesellschaftlichen Zusammenseins zu entwerfen? Fragen wie diese diskutierten die Masterstudierenden Jana Bernhardt, Nazaret Diaz Acosta, Sara Hirschmüller, Aline Krahn, Phillip Ost und Sarah Siemens unter der Leitung von Julius Lehmann und Maria Engelskirchen ein Semester lang anhand von Beispielen der zeitgenössischen Kunst und politischen Theorie. Ausgehend von der Idee des Forums als Ort der Versammlung und Debatte stellen sie die Ergebnisse und Perspektiven dieses Arbeitsprozesses öffentlich vor.

Das Forum im Herzen der

Ausstellung „The Public Matters“ (bis 15. November) dient als Austragungsort für Podiumsdiskussionen und Kunstgespräche, Seminare und Lesungen sowie Poetry Slams und Performances. Sie alle fokussieren die Frage nach Öffentlichkeit(en) und deren Räumen, heißt es in einer Pressemitteilung.

Nach der Begrüßung von Maria Engelskirchen vom Institut für Kunstgeschichte und Julius Lehmann vom Skulptur-Projekte-Archiv präsentieren die Masterstudierenden ihre Ergebnisse. Das vollständige Programm:

30. Januar – 15 Uhr: Begrüßung & Einführung durch Maria Engelskirchen und Julius Lehmann / Innen & Außen – 15.15 Uhr: Aline

MANIFESTATIONEN DES ÖFFENTLICHEN MANIFESTATIONEN DES ÖFFENTLICHEN MANIFESTATIONEN DES ÖFFENTLICHEN

Mit der Öffentlichkeit beschäftigt sich ein zweitägiges Symposium im Lichthof des Landesmuseums
Foto: Lehmann, Julius

Krahn über „Monumente und der öffentliche Raum | Zeitgenössische Obelisken im Fokus öffentlicher Kontroversen“; 16 Uhr: Phillip Ost über „Thomas Hirschhorns Altäre zwischen persönlichen Ikonen und impliziter Öffentlichkeit“; 17.15 Uhr: Anna Brus (Universität Köln) über „Engaging Strangers | Gegenerzählungen ausstellen“.

31. Januar – Dagegen & Dafür – 10 Uhr: Jana Bernhardt über „The people vs. The public | Streiräume bei Milo Rau und Christoph Schlingensief“; 10.45 Uhr: Sara Hirschmüller über „Workshops | Partizipation, Interaktion, Konflikt“ / Gestern & Heute – 12 Uhr: Sarah Siemens über „Rachel Whiteread | Zur Sichtbarmachung von Geschichte und Erinnerung“ und 12.45 Uhr: Nazaret Diaz Acosta über „Die Kraft der Worte | Reflexion über Vergangenheit und Gegenwart bei Jenny Holzer“.

Thomas Hirschhorns Altäre

Zwischen persönlichen Ikonen und impliziter Öffentlichkeit

Phillip Ost

Der Altar ist ein transkultureller, in nahezu allen Religionen und Völkern präsenter Opfer- und Sammlungsort, dem auch innerhalb der Liturgie der christlichen Kirche integrale Bedeutung zukommt: Er dient zur Feier des Abendmahls, auf ihm liegt die Heilige Schrift und auf ihn sind die Augen der Gemeinde gerichtet. Mit dieser hochgradig formalisierten, hierarchisierten und spirituell aufgeladenen Form haben Thomas Hirschhorns Altäre wenig bis gar nichts gemein. Vielmehr sind sie Ausdruck einer sehr persönlichen und durchaus radikalen künstlerischen Praxis, in deren Zentrum ein Bruch mit den oben genannten Parametern des christlichen und gleichzeitig transreligiösen Altars steht. Sein Altar ist der einer modernen Konsum- und Informationsgesellschaft, temporär, flüchtig und gerade nicht auf Ewigkeit angelegt.

Zwischen 1997 und 1998 realisierte Hirschhorn vier Altäre, die jeweils einer für ihn persönlich wichtigen Künstlerpersönlichkeit gewidmet waren: Piet Mondrian, Otto Freundlich, Ingeborg Bachmann und Raymond Carver.¹ Diese eklektische Zusammenstellung von Künstlern und Literaten weist bereits darauf hin, dass es sich bei Thomas Hirschhorns Altären um eine subjektive und vor allem sehr persönliche skulpturale Manifestation handelt, die eng mit seinem Konzept von Kunst und Künstler verbunden ist. Hirschhorn, der vor seiner künstlerischen Karriere als Grafikdesigner arbeitete, entschloss sich, Künstler zu werden, um Verantwortung für sein Tun und demnach auch sein Werk zu übernehmen. Da diese Form der hundertprozentigen Verantwortung in der Klienten-Dienstleister-Logik des Berufs des Grafikdesigners nicht möglich war, wurde er Künstler. Hirschhorn hatte zwar nach eigener Auskunft bereits während seiner Zeit als Grafikdesigner beschlossen, Grafikdesigner für sich selbst zu sein, also für sich selbst, nicht für andere; beschlossen hatte er aber vor allem, unabhängig zu arbeiten. Jedoch musste er erkennen, dass auch eine veränderte Herangehensweise am Dilemma des Grafikdesigners als zwischen eigenem Anspruch und Kundenauftrag Schwebendem nichts ändern konnte.² So war die Entscheidung, Künstler zu werden, für ihn letztlich eine befreiende:

¹ Vgl. Thomas Hirschhorn: Altars (2003/2006), in: Lisa Lee/Hal Foster (Hg.): *Critical Laboratory – The Writings of Thomas Hirschhorn*, Cambridge/London: The MIT Press 2013, S. 47–49.

² Vgl. Alison M. Gingeras: „Quality, No! Energy, Yes!“ Thomas Hirschhorn on Why Confrontation Is Key When Making Art for the Public, in: *Artspace*, 18. November 2016; https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-thomas-hirschhorn-interview-54368 [29.09.2020].

„I realized that I had to make the choice to be an artist because only as an artist could I be totally responsible for what I did. The decision to be an artist is the decision to be free. Freedom is the condition of responsibility.“³

Dem Transitionsprozess vom Designer zum Künstler lag dabei jedoch ein klarer Topos zu Grunde: das Politische. Zwar hatte Hirschhorn unter dem Einfluss russischer Avantgarde-künstler wie El Lissitzky, der in seinem Werk wiederum Kunst, grafische Gestaltung und die politische Dimension verband, zunächst noch versucht, politischen Anspruch und Grafikdesign in Einklang zu bringen, doch konnte er als Künstler von der neugewonnenen Freiheit und Unabhängigkeit sehr viel direkter Gebrauch machen.⁴ Ganz im Sinne von Oliver Marcharts Kritik an der inflationären Verwendung des Begriffs der künstlerischen Position⁵ positioniert Hirschhorn sich und seine Arbeit im Hinblick auf das Politische und in Abgrenzung zum wiederum inflationären Gebrauch von Begriffen wie „politische Kunst“, „engagierte Kunst“ und „politischer Künstler“. Im Text *Kunst politisch machen: Was heisst das*, den er im Dezember 2008 mit manifesthaftem Charakter verfasst, legt Hirschhorn seine ganz persönliche Sichtweise auf die politische Dimension seiner Arbeit dar. Diese fußt in Anlehnung an Jean-Luc Godard darauf, Kunst *politisch* und nicht *politische* Kunst zu machen.⁶

Doch was bedeutet das? Zunächst einmal bedeutet es für Hirschhorn, seiner Kunst eine Form zu geben. Und zwar eine solche, an deren Ausgangspunkt die Frage steht: Wie kann ich eine Form geben, die eine Position bezieht? Seine Antwort darauf besteht in der Einswerdung von Form und Künstler, einer Formgebung, die nur von ihm gesehen, verstanden und gekannt werden kann und die er hochhalten, behaupten und verteidigen will.⁷ Für ihn stellt die Formfrage die wichtigste aller künstlerischen Fragestellungen dar. Dieser grundsätzlich subjektivistische Ansatz durchzieht sein gesamtes Konzeptpapier und dient ihm als Folie zur konsequenten Selbstbefragung und Selbstüberprüfung. Neben den unbedingten Schaffensdrang und den Willen zur positiven Positionierung zur Wirklichkeit tritt hier auch die explizite Entscheidung für die über die Form hinausgehende Aufladung seiner Kunst: Für ihn gilt, dass seine Kunst auch immer die Felder von Liebe, Politik, Philosophie und Ästhetik berühren müssen.⁸ Nicht gleichmäßig, aber doch als *conditio sine qua non*.

Darüber hinaus wirft Hirschhorn jedoch auch weitere kunstimmanente Fragestellungen auf, die nicht mehr nur den Künstler, sondern auch das Feld des Betrachters betreffen. So fragt er unter anderem:

„Hat meine Arbeit die Fähigkeit ein Ereignis zu erzeugen? [...] [K]ann – durch meine Arbeit – etwas kennengelernt werden? [...] [B]esitzt meine Arbeit die Dynamik für einen Durchbruch? [...] Widersteht meine Arbeit der Tendenz des Hermetischen?“⁹

Mit diesen Fragen wird Hirschhorn die Kunst gleichermaßen zum Werkzeug und zur Plattform, einerseits, um sich mit der Wirklichkeit zu konfrontieren, andererseits aber auch, um den Kontakt, den Dialog und möglicherweise die Konfrontation mit dem Betrachter durch das Werk zu suchen. Hirschhorn arbeitet, wie er ausführt, für den Anderen, eine multipel zu besetzende Entität, die sowohl in ihm selbst existiert als auch Teil des nicht-exklusiven Publikums ist, eine Entität, die er in seiner Arbeit nicht mitgedacht oder erwartet hat, die er aber unbedingt einschließen will.¹⁰ Diese Formulierung ist insofern bedeutsam, als sie die Vielgestaltigkeit des Publikums berücksichtigt und Hirschhorns anti-hierarchische Kunstkonzeption unterstreicht. Letztere manifestiert sich dabei nicht nur im Anspruch, Arbeiten nicht anhand ihres Präsentationsrahmens zu unterscheiden, sondern insbesondere auch in der expliziten Materialästhetik:

³ Zit. nach ebd.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. Oliver Marchart: „There is a Crack in Everything ...“ Public Art als politische Praxis, in: Christoph Schenker/Michael Hiltbrunner (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich: JRP Ringier 2007, S. 235–244, hier S. 242f.

⁶ Vgl. Thomas Hirschhorn: *Kunst politisch machen: Was heisst das*, 2008; <http://www.thomashirschhorn.com/kunst-politisch-machen-was-heisst-das/> [29.09.2020].

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. ebd.

Die Verwendung vorgefundener Materialien, das heißt solcher, die ihn bereits umgeben, ist seine Art und Weise, die Hierarchisierung und Auratisierung des Kunstwerks zu konterkarieren.¹¹ Durch die Verwendung profanster Materialien wie Pappe, Klebeband, Palettenholz, Filzstift oder Plastikfolie agiert er aus, was ihn selbst an den Präsentations- und materiellen Erscheinungsformen der Kunst gestört hat und was in seiner Wahrnehmung zu Einschüchterung und Exklusion der Betrachter*innen führen kann. Seine Materialien sind prekär, billig und entbehren jeder spirituellen und materialikonografischen Aufladung, sind andererseits aber auch jedem vertraut und versuchen so, die Betrachter*innen auf möglichst niedriger Schwelle zu involvieren und auratische Hürden zu beseitigen. Sie bedürfen keiner Erklärung und sind Teil einer „poor art“,¹² die mit etablierten Wertvorstellungen der Kunst bricht, dem Künstler gleichzeitig aber auch den Spielraum zur Definition eigener Qualitätskriterien lässt.¹³ Der Bruch vollzieht sich dabei jedoch nicht nur auf der materialikonografischen Ebene, sondern gleichzeitig auch mit den etablierten Wertesystemen der Kunst, deren Sicherheit er ganz bewusst konterkariert und ins Wanken zu bringen versucht.¹⁴



Abbildung 1: Thomas Hirschhorn, *Raymond Carver Altar*, 1999, Fribourg © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Das anti-auratische und anti-hierarchische Moment, welches in seiner Aussage „I do hate hierarchy, every hierarchy“¹⁵ zum Ausdruck kommt, kennzeichnet ganz zentral auch seine Altar-Arbeiten: Sie versammeln beklebte und beschriebene Pappschilder, Absperrband, Plüschtiere, aus Zigaretenschachteln gebastelte Spruchbilder und anderes Material zu spontan wirkenden Memorialdisplays, deren Anmutung Anschluss an pop- und konsumkulturelle Erscheinungsformen sucht. So erinnern die Altäre nicht von ungefähr an eine uns allen geläufige Memorialkultur, nämlich die nach tragischen Ereignissen als Zeichen der Solidarität am Ort des Geschehens errichteten Erinnerungsorte.¹⁶ Hier akkumulieren sich ungeordnet Gegenstände, Spruchbänder und andere Devotionalien zu einem Altar im öffentlichen Raum.¹⁷ Das Moment der Tragik transportiert auch Thomas Hirschhorn in sei-

¹¹ Vgl. Gingeras 2016.

¹² Zit. nach ebd.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Hirschhorn 2013.

¹⁷ Vgl. Jan Estep: Reading Hirschhorn. A Problem of (his) Knowledge, or Weakness as a Virtue, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, Nr. 9, 2004, S. 83–89, hier S. 85.



Abbildung 2: Thomas Hirschhorn, *Ingeborg Bachmann Altar*, 2006, U-Bahnhof Alexanderplatz, Berlin
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022. Foto: Karin Laakes/Wikimedia Commons.

nen Altären, widmet er sie doch Gestalten der Kunst- und Literaturgeschichte, deren Leben Tragik nicht entbehren:¹⁸ Otto Freundlichs Ermordung im Konzentrationslager¹⁹ sowie die Tabletten- und Alkoholsucht Bachmanns²⁰ und Carvers²¹ verbinden die Protagonisten mit anderen memorialen Solidaritätsbekundungen öffentlichen Raum.

Der öffentliche Raum ist dabei von integraler Bedeutung für die Altäre Hirschhorns: Genauso wie ihre spontan eingerichteten Pendants finden sich Hirschhorns Versionen an univeruellen, aber gleichzeitig peripheren Orten der Stadt. Sie sind nicht strategisch, sondern quasi zufällig und folgen der Spontaneität des tragischen Augenblicks.²² Dieser vollzieht sich ungeplant unhierarchisch und entspricht damit ganz der künstlerischen Herangehensweise Hirschhorns: Auch er platziert seine Altäre an öffentlichen Orten wie Straßenecken, Unterführungen und U-Bahnhöfen und damit an Transit-Orten des Alltags, die weder Orte der Kunst noch Orte der Andacht sind. Viel mehr sind es Orte, die das Kunstwerk und damit auch den Künstler der Unkalkulierbarkeit des Öffentlichen aussetzen: Konfrontation und Ignoranz sind genauso möglich wie Vandalismus und Diebstahl.²³

Die Vielfältigkeit der Reaktionen auf seine Altäre lässt sich exemplarisch am Beispiel des Ingeborg-Bachmann-Altars von 2006 nachvollziehen: Dieser war auf Initiative der Berliner neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) zusammen mit Werken von Ayşe Erkmen und Christine Hill für etwa einen Monat im U-Bahnhof Alexanderplatz installiert, einem

¹⁸ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh: An Interview with Thomas Hirschhorn, in: *October*, Nr. 113, Sommer 2005, S. 77–100, hier S. 84.

¹⁹ Vgl. Denise Vernerey-Laplace: Otto Freundlich zwischen Licht und Dämmerung. Galerien, Freundschaften und Solidarität, in: Julia Friedrich (Hg.): *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus* [Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln], München/London/New York: Prestel 2017, S. 196–204, hier S. 203.

²⁰ Vgl. Richard Kämmelings: Die vielen Lieben der Ingeborg Bachmann, in: *Die Welt*, 9. Januar 2018; <https://www.welt.de/kultur/literarischeswelt/article172281980/Ingeborg-Bachmann-und-ihre-vielen-Lieben.html> [29.09.2020]

²¹ Vgl. Sara Kornfeld Simpson: Alcohol, Emotion, and Tension in Raymond Carver's Fiction, in: *WR. Journal of the CAS Writing Program*, Nr. 7, 2014/2015, S. 43–55.

²² Vgl. Hal Foster: An Archival Impulse, in: *October*, Nr. 110, Herbst 2004, S. 3–22, hier S. 8.

²³ Vgl. Hirschhorn 2013.

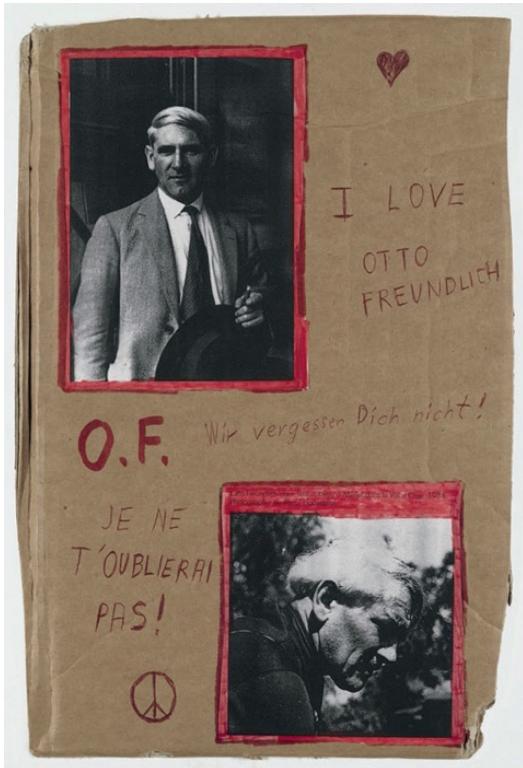


Abbildung 3: Thomas Hirschhorn, *I Love Otto Freundlich, Souvenir from the Otto Freundlich Altar* 1998, 1998, Filzstift und ausgeschnittene Fotokopien auf Karton, 40 x 26,7 cm, Museum of Modern Art, New York.
<http://www.moma.org> © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.



Abbildung 4: Jessica Zaydan, *Nick und Jessica, die ein Fan der Backstreet Boys war* (aus der Serie *Never Break Your Heart*), 2015/16 © Jessica Zaydan.

schlechthinnigen Ort des Übergangs und des Vorbeiströmens. Bettina Klix widmet in ihrem Beitrag „Berliner Suchbilder“ für das Literaturmagazin *offenes feld* dem Ingeborg-Bachmann-Altar einen ganzen Abschnitt und gibt hierin interessante Einblicke in das Geschehen rund um Hirschhorns Werk:

„Ist hier jemand gestorben?, fragen sich zwei. Genau so sieht es aus! Kerzen brennen, Plüschtiere schauen traurig, gebastelte Schilder in ungelenker Schrift mit Herzen und Sternen künden von Trauer, aber auch von Verehrung. Fotos und Zeitungsausschnitte scheinen auf einen gerade erst erlittenen Verlust hinzudeuten. Menschen, die die Person nicht kennen, bleiben betroffen stehen. ‚Ingeborg – Du fehlst uns‘ oder ‚Dein Buch in meinem Herz‘. Aber selbst der Schriftzug ‚Ingeborg Bachmann For Ever‘ löst für die meisten Passanten nicht das Rätsel, wenn sie auf dem U-Bahnhof Alexanderplatz am Übergang von der U8 zur S-Bahn stehen geblieben sind. Sie fragen mich, wer das ist, weil ich wohl so betrübt schaue, als wüsste ich es. Wir kommen ins Gespräch. Ich muss selbst nach den Daten schauen, da stehen sie mit Edingstift auf Karton: 1926–1973. Auch ein Schüler kennt sie nicht. (Ich habe im Deutschunterricht noch ihr Gedicht *Reklame* deuten müssen)

Das Ensemble sieht wirklich so aus, als sei es spontan entstanden und wenn man die einzelnen ‚Beiträge‘ ins Auge nimmt, wirken sie allesamt rührend und nicht ironisch. Manches eben niedlich, ungeschickt. Dass es nicht genau die Art von Straßenaltar ist, der spontan und anonym entsteht, erkennt man erst später daran, dass es vier Zugaben gibt, Kästchen, die rund um die Gedenkstätte stehen und in denen sich Bücher der Dichterin befinden – zwar an Ketten gelegt, aber als ich einige Tage später wiederkam, waren doch schon einige ‚befreit‘ worden. ‚Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar‘ springt einem ihr bekanntester Satz entgegen.“²⁴

²⁴ Bettina Klix: Berliner Suchbilder, in: *Offenes Feld*, Jg. 2, Nr. 4, 2015, S. 13–14.

Ganz ähnliches berichtet auch Claudia Wahjudi in ihrem Beitrag für den zur Alexanderplatz-Ausstellung erschienenen kleinen Katalog. Auch sie verweist auf den zum Innehalten anstiftenden Charakter des Altars. Menschen verweilen, geraten ins Gespräch und legen sogar neue Devotionalien nieder, die in der Zahl ungefähr den bereits entwendeten entsprechen.²⁵

Dennoch geht es Hirschhorn nicht in erster Linie um die Partizipation der Betrachter*innen, sondern vielmehr um dessen Implikation. Damit setzt er sich nicht nur von interaktiven künstlerischen Praktiken ab und behauptet die Autonomie seines Werks, sondern impliziert die Konfrontation genauso wie die Missachtung. Das Publikum, zumeist zufällig vorbeieilend, kann verweilen, kontemplieren oder achtlos vorübergehen, für den Künstler unterteilen diese Reaktionen sein Werk nicht in Erfolg und Misserfolg.²⁶ Wie bereits in seiner frühen Arbeit *Jemand kümmert sich um meine Arbeit* von 1992 exponiert er sein Werk und damit unweigerlich auch sich selbst einem unkontrollierbaren öffentlichen Raum und damit auch der Gefahr, dass die Müllabfuhr seine prekären Objekte einfach entfernt und entsorgt.²⁷

Dass er dabei in den Altären nicht nur das physische Kunstwerk, sondern auch einen Teil seines Selbst in die Öffentlichkeit stellt, liegt auf der Hand. So lässt er durch die wenig repräsentative und sehr persönliche Auswahl der verehrten Künstler*innen nicht nur seinen intellektuellen Referenzrahmen aufscheinen, sondern bekennt gleichzeitig auch seine Liebe zu diesen Personen. Diese äußert sich in geradezu teenagerhafter Verehrung: *I love Otto Freundlich* und *Wir vergessen dich nicht!* ist dort, dekoriert mit Herzchen und Peace-Zeichen, zu lesen. Solcherlei affekthafte Äußerungen würde man eher in Jugendzimmern der späten 1990er-Jahre vermuten, wie sie auch von der Leipziger Fotografin Jessica Zaydan in ihrem Projekt *Never Break Your Heart* thematisiert werden,²⁸ doch sind sie Teil der künstlerischen Strategie Hirschhorns: Das zur Schau getragene Fantum ist Stärke und Schwäche zugleich.

Eine Schwäche ist es insofern, als es der Verwundbarkeit eine Form gibt, die in ihrer prekären Ästhetik und ihrer Anlehnung an Straßenaltäre für nahezu jede*n lesbar und an schlussfähig ist. Andererseits schützt ihn die Absolutheit des Fantums vor der Notwendigkeit zur tiefergehenden Begründung seiner Verehrung und damit auch vor der übermäßigen Aufladung seiner Altäre mit Bedeutung.²⁹ Sie sind demnach in ihrer Erscheinung nicht nur antihieratisch, sondern vor allem auch antimonumental: Aus billigem Material assembled und mit popkulturellen Versatzstücken dekoriert sind sie flüchtige, der Kurzlebigkeit der Gegenwart entsprechende skulpturale Manifestationen, die weder darlegen, warum der jeweiligen Person gehuldigt wird, noch durch ihre materielle Erscheinung einen Hinweis auf die Bedeutung des Verehrten geben. Der bzw. die Verehrte erscheint als Name-Drop, dessen Bedeutung sich allein im Vertrauen auf die wohlfeile Auswahl durch den Künstler legitimiert.



Abbildung 5: Martin Kippenberger, *Einer von Euch, unter Euch, mit Euch*, Porträt Martin Kippenberger (Übermalung mit Wasserfarben von Jochen Krüger), 1977, Offsetlithographie auf Papier, 59,5 x 42 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

²⁵ Vgl. Claudia Wahjudi: Drei Haltepunkte im Transitraum, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *U2 Alexanderplatz* [Ausst.-Kat. U-Bahnhof Alexanderplatz, Berlin], Berlin: Vice Versa 2006, S. 18–21, hier S. 19.

²⁶ Vgl. Gingeras 2016.

²⁷ Vgl. Bice Curiger: Mit der Leidenschaft des Anderen. Ein Kurzführer durch das Werk von Thomas Hirschhorn, in: Corina Caduff/Anne-Kathrin Reulecke/Ulrike Vedder (Hg.): *Passionen. Objekte – Schauplätze – Denkstile*, München: Fink 2010, S. 105–119.

²⁸ o. A.: Jessica Zaydan. Never Break Your Heart, in: *Kultur-Online*, 10. Februar 2016; <https://kultur-online.net/inhalt/jessica-zaydan-never-break-your-heart> [29.09.2020].

²⁹ Vgl. Gingeras 2016.

Der emotionale Impuls überlagert das rationale und intellektuelle Verständnis und schließt damit an die heutige Kultur an: Die Überfülle an Informationen und Sinneseindrücken, die über die verschiedensten medialen Kanäle auf Rezipient*innen einprasseln, lassen kaum mehr Zeit zur intensiven Rezeption eines gegebenenfalls auch tragischen Künstlerlebens. Der mediale Überfluss spiegelt sich auch in der schieren Masse der agglomerierten Materialien Hirschhorns wider, die Zusammenhang suggerieren, die Betrachter*innen jedoch vor allem in überfordertes Staunen versetzen.³⁰

Dieser Konnex zwischen Künstler und Publikum verdient Aufmerksamkeit: Hirschhorn agiert hier nicht anders als die Betrachter*innen, denn auch er ist Teil der medialen Überflussgesellschaft. Anstatt den Rezipient*innen eine hierarchisierte und gleichsam künstlerisch aufgearbeitete Version eines Altars zu liefern, verharrt auch er in der Position dessen, der keine klare Antwort geben kann. Durch die unhierarchische und chaotische Präsentation wird Hirschhorn zu einem Wiedergänger Martin Kippenbergers, der in einem Porträt bekennt, *Einer von Euch, unter Euch, mit Euch* zu sein und durch dessen Werk sich ein steter Austausch mit Künstlerkollegen, den Zeitaltern, dem Publikum zieht.³¹

Hirschhorn widersetzt sich einem didaktischen Anspruch und verleiht dem möglicherweise lakonischen Achselzucken der Betrachter*innen Ausdruck. So bekennt er:

„As an artist, I don't think I have to resolve paradoxes and contradiction or to fight confusion; I myself feel confused and full of contradictions. I make affirmations without being certain of their validity.“³²

Hirschhorn akzeptiert seine eigene Konfusion und Limitiertheit und impliziert damit ein auch den Betrachter*innen nicht unbekanntes Gefühl.³³

Hierin drückt sich gleichfalls ein Moment der Verweigerung aus: Hirschhorn gibt keine klaren Antworten, er bietet keine vorgefertigten Interpretationsmuster an und verweigert sich der didaktischen und hierarchisierten Wissensvermittlung.³⁴ Er akzeptiert die Tatsache, dass einfache Antworten kaum noch zu geben sind und befindet sich damit auch zwei Jahrzehnte nach der initialen Konzeption seiner Altararbeiten auf der Höhe der Gegenwart. Während der seit ein paar Jahren weltweit grassierende politische Populismus suggeriert, dass einfache Antworten auf globale Probleme zu geben sind und so der Polarisierung und Spaltung der Gesellschaft Vorschub leistet, konfrontiert Hirschhorn sich und die Öffentlichkeit mit der Ambiguität der Gegenwart. Er agiert dabei beinahe wie ein *embedded artist*,³⁵ der den Betrachter*innen in Konfusion verbunden ist.

Verweigerung ist überhaupt ein Motiv, das in Hirschhorns Arbeit an verschiedenen Stellen aufscheint und auch im Hinblick auf das Thema der Öffentlichkeit von Bedeutung ist: In seiner Absage an einfache Antworten und das didaktische Heranführen der Betrachter*innen an seine Arbeit verweigert er sich auch dem häufig in öffentlichen Arbeiten eingeschriebenen Anspruch der Interaktion und der Vervollständigung des Werkes durch die Interaktion mit den Betrachter*innen.³⁶

„Rather than triggering the participation of the audience, I want to implicate them. I want to force the audience to be confronted with my work. This is the exchange I propose. The artworks don't need participation; it's not an interactive work. It doesn't need to be completed by the audience; it needs to be an active, autonomous work with the possibility of implication.“³⁷

³⁰ Vgl. Estep 2004, S. 85.

³¹ Vgl. Susanne Kleine: Kosmos Kippenberger, in: Lisa Franzen/Lena Ipsen/Susanne Kleine (Hg.): *Martin Kippenberger. Bitteschön, Dankeschön* [Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle, Bonn], Köln: Snoeck 2019, S. 27–79, hier S. 27.

³² Zit. nach Estep 2004, S. 87.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. ebd., S. 84.

³⁵ Vgl. Jörg Scheller: The Embedded Artist. Zur Heimholung der Künste in Kultur und Gesellschaft durch künstlerische Forschung, in: Ruedi Widmer (Hg.): *Laienherrschaft – 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien*, Zürich: diaphanes 2014, S. 201–212.

³⁶ Vgl. Gingeras 2016.

³⁷ Gingeras 2016.

Hirschhorns Öffentlichkeit ist die einer implizierten, einer stets mitgedachten, dabei in ihrer Komplexität und Vielgestaltigkeit integrierten Öffentlichkeit. Anknüpfend an seine Konzeption von der politisch gemachten Kunst und der damit verbundenen Einbeziehung des von ihm sogenannten Anderen macht Hirschhorn in seinen Altararbeiten Angebote an die Betrachter*innen und den öffentlichen Raum, sich mit dem Werk, der Gegenwart und sich selbst auseinanderzusetzen. Dabei bezieht er nicht die Position des antwortgebenden und wissenden Künstlers, sondern wird eins mit seinem Werk und damit der Öffentlichkeit, von der er sich nicht separiert, sondern sie, wie bereits beschrieben, impliziert.

Dass Hirschhorn sich hier nicht zu einer wie auch immer gearteten lösungsorientierten Aussage an das Publikum wendet, kann man ihm sicherlich zum Vorwurf machen. Aber es wäre vor der Folie seiner expliziten Künstlertheorie inkonsistent. Für ihn vollzieht sich politische Kunst im öffentlichen Raum nicht als agitatorische und einfach lesbare skulpturale Praxis, sondern als offenes Reflexionsangebot, das vielmehr mit als für den Betrachter denkt.

Nicht unerwähnt bleiben sollte, dass die Altäre Teil einer genealogischen Reihe im Werk Hirschhorns sind, wie Hal Foster äußerst schlüssig darlegt. Seine seit dem Jahr 1999 in verschiedenen Varianten und an verschiedenen Orten installierten Monamente verbinden den devotionalen Charakter der Altäre mit dem informierenden Duktus der Kioske. Letzteren installierte Hirschhorn u. a. im Jahr 1999 in der Universität Zürich und widmete es ebenfalls Ingeborg Bachmann.

Die hier beispielhaft miteingebrachte Auswahlliteratur kombiniert Hirschhorn in den Monumenten mit der Verehrung von Granden der Philosophiegeschichte: Baruch Spinoza, George Bataille, Gilles Deleuze und Antonio Gramsci. Analog zu den Altären huldigt Hirschhorn hier persönlichen Ikonen, tut dies aber erneut an mehr oder weniger peripheren Orten und in der für ihn typischen prekären Ästhetik: So platziert er beispielsweise das Spinoza-Monument im Amsterdamer Rotlichtviertel und das Bataille-Monument während der documenta 11 in einem mehrheitlich von Migrant*innen bewohnten Viertel Kassels.³⁸

In seiner Konzeption geht Hirschhorn jedoch über den vor allem persönlichen Charakter der Altäre hinaus: Wie er selbst sagt, sind seine Monamente „community commitments“, wohingegen die Altäre „personal commitments“ sind.³⁹ Der Aspekt der Community ist dabei ganz grundsätzlich Teil der Konzeption seiner Monamente, die genau wie seine Altäre eben keine Monamente im herkömmlichen Sinn sind:

„The Monument is different because it requires the help of the neighbors; it is created with the assistance of other people.“⁴⁰

Die Monamente werden nicht von oben herab auf die Community oktroyiert, sondern zusammen mit der lokalen Gemeinschaft gebaut und betrieben. So verbindet der Künstler lokales Engagement mit der dezidierten Kritik an der historischen Praxis des Monuments.⁴¹ Dadurch, dass Monamente zumeist durch die in einer Gesellschaft Macht Besitzenden installiert werden, sind sie für Hirschhorn auch immer Ausdruck der herrschenden Ideologie und eines Status quo,⁴² den er damit attackiert:

„My exhibition is not about hope, or about creating points of stabilization; it is about showing my disgust with the dominant discourse and showing my contempt for the fascination with power.“⁴³

Doch neben diesen gesellschaftskritischen Aspekt tritt in den Monamenten ein, vor allem im Kontrast zu den Altären, sehr viel umfassenderer Informationsanspruch zutage: So wird das den betreffenden Denker zeigende skulpturale Werk vom sogenannten Informa-

³⁸ Vgl. Foster 2004, S. 8f.

³⁹ Thomas Hirschhorn: Statement. Monuments, 2003; <http://www.thomashirschhorn.com/statement-monuments/> [29.09.2020].

⁴⁰ Zit. nach Buchloh 2005, S. 85.

⁴¹ Vgl. Jasmina Llobet/Luis Pons: *Contemporary Sculpture in Public Space. A Missed Opportunity*, 2019, unveröffentlichtes Manuskript, 9 Seiten, hier S. 6–7.

⁴² Vgl. Estep 2004, S. 88.

⁴³ Zit. nach ebd.

tionsteil flankiert, der zum Verweilen, doch vor allem zum Studium der dort ausliegenden philosophischen Schriften einlädt. Der Informationsteil erhält insbesondere in den auf das Spinoza-Monument folgenden Arbeiten eine immer extensivere Bedeutung.⁴⁴ Während also in den Altären vor allem die Frage des *Wer* beantwortet wird, wird in den Monumenten auch die Frage des *Warum* beantwortet.⁴⁵ Den so angebotenen Mehrwert der Monamente richtet Hirschhorn auf die Aktivierung der Betrachter*innen: Die Kraft zur Reflexion und die Kraft zu Denken möchte Hirschhorn durch die philosophischen Werke in den Betrachter*innen installieren, denn diese Kräfte sind das Bleibende, auf das der Künstler hofft. Schließlich sind auch die Monamente keine klassischen Monamente, denn auch sie sind lediglich temporär und ihre Bestandteile werden nach Ende der örtlichen Intervention unter den Anwesenden verteilt bzw. der örtlichen Müllabfuhr übergeben.

Das über die prekäre, antihierarchische Konzeption hinausgehende verbindende Moment von Altären und Monamenten ist dabei wiederum die Verehrung der in ihnen Geehrten durch den Künstler: Hirschhorn investiert zunächst seine Liebe und seine Verbundenheit, um zur Reflexion und zum kritischen Denken anzuregen. Ihm geht es dabei um die Übertragung der von ihm selbst gemachten Erfahrungen mit dem Denken und den Werken der in den Altären und Monamenten geehrten Künstler, Literatinnen und Philosophen: nicht im Sinne einer didaktisch strikten Konzeption, sondern vielmehr im Sinne einer Aktivierung zum kritischen Denken. Und dieses Moment verbindet einmal mehr Altäre und Monamente: Hirschhorn geriert sich auch in den Monamenten nicht als belehrender und allwissender Künstlerdidaktiker, sondern überlässt erneut den Betrachter*innen das Denken, statt für sie zu denken.

Literatur

- o. A.: Jessica Zaydan. Never Break Your Heart, in: *Kultur-Online*, 10. Februar 2016; <https://kultur-online.net/inhalt/jessica-zaydan-never-break-your-heart> [29.09.2020].
- Buchloh, Benjamin H. D.: An Interview with Thomas Hirschhorn, in: *October*, Nr. 113, Sommer 2005, S. 77–100.
- Curiger, Bice: Mit der Leidenschaft des Anderen. Ein Kurzführer durch das Werk von Thomas Hirschhorn, in: Corina Caduff/Aurélie Reulecke/Ulrich Vedder (Hg.): *Passionen. Objekte – Schauplätze – Denkstile*, München: Fink 2010, S.105–119.
- Estep, Jan: Reading Hirschhorn. A Problem of (his) Knowledge, or Weakness as a Virtue, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, Nr. 9, Frühjahr/Sommer 2004, S. 83–89.
- Foster, Hal: An Archival Impulse, in: *October*, Nr. 110, Herbst 2004, S. 3–22.
- Gingeras, Alison M.: "Quality, No! Energy, Yes!" Thomas Hirschhorn on Why Confrontation Is Key When Making Art for the Public, in: *Artspace*, 18. November 2016; https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-thomas-hirschhorn-interview-54368 [29.09.2020].
- Hirschhorn, Thomas: Statement. Monuments, 2003; <http://www.thomashirschhorn.com/statement-monuments/> [29.09.2020].
- Hirschhorn, Thomas: Kunst politisch machen: Was heisst das, 2008; <http://www.thomashirschhorn.com/kunst-politisch-machen-was-heisst-das/> [29.09.2020].
- Hirschhorn, Thomas: Altars (2003/2006), in: Lisa Lee/Hal Foster (Hg.): *Critical Laboratory – The Writings of Thomas Hirschhorn*, Cambridge/London: The MIT Press 2013, S. 47–49.

⁴⁴ Vgl. Hirschhorn 2003.

⁴⁵ Vgl. ebd.

Kämmerlings, Richard: Die vielen Lieben der Ingeborg Bachmann, in: *Die Welt*, 9. Januar 2018; <https://www.welt.de/kultur/literarischeswelt/article172281980/Ingeborg-Bachmann-und-ihre-vielen-Lieben.html> [29.09.2020].

Kleine, Susanne: Kosmos Kippenberger, in: Lisa Franzen/Lena Ipsen/Susanne Kleine (Hg.): *Martin Kippenberger. Bitteschön, Dankeschön* [Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle, Bonn], Köln: Snoeck 2019, S. 27–79.

Klix, Bettina: Berliner Suchbilder, in: *Offenes Feld*, Jg. 2, Nr. 4, 2015, S. 5–14.

Kornfeld Simpson, Sara: Alcohol, Emotion, and Tension in Raymond Carver's Fiction, in: *WR. Journal of the CAS Writing Program*, Nr. 7, 2014/2015, S. 43–53.

Llobet, Jasmina/Pons, Luis: *Contemporary Sculpture in Public Space. A Missed Opportunity*, 2019, unveröffentlichtes Manuskript, 9 Seiten.

Marchart, Oliver: „There is a Crack in Everything...“ Public Art als politische Praxis, in: Christoph Schenker/Michael Hiltbrunner (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich: JRP Ringier 2007, S. 235–244.

Scheller, Jörg: The Embedded Artist. Zur Heimholung der Künste in Kultur und Gesellschaft durch künstlerische Forschung, in: Ruedi Widmer (Hg.): *Laienherrschaft – 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien*, Zürich: diaphanes 2014, S. 201–212.

Vernerey-Laplace, Denise: Otto Freundlich zwischen Licht und Dämmerung. Galerien, Freundschaften und Solidarität, in: Julia Friedrich (Hg.): *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus* [Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln], München/London/New York: Prestel 2017, S. 196–204.

Wahjudi, Claudia: Drei Haltepunkte im Transitraum, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *U2 Alexanderplatz* [Ausst.-Kat. U-Bahnhof Alexanderplatz, Berlin], Berlin: Vice Versa 2006, S. 18–21.

Realer Akt, fiktives Theater

Streiträume bei Milo Rau und Christoph Schlingensief

Jana Bernhardt

„Jetzt kommen wir zu dem Akt, der real ist. Ich sage es noch einmal: Es ist eine Wiener Festwochen Inszenierung. Es ist ein Schauspieler. Es ist absolut die Wahrheit.“¹ – Christoph Schlingensief

Christoph Schlingensief (1960–2010) und Milo Rau (*1977) sind, wie es der Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz jüngst formulierte,² prototypisch für zwei unterschiedliche Herangehensweisen an die Anforderungen politischen Theaters: Während der eine den Konflikt mit dem Publikum austrägt und im typischen Habitus der 1990er-Jahre auf Provokationen setzt, um einen Streit anzuzetteln, schafft der andere einen Safe Space, einen Ort, an dem das Problem angesprochen und durchexerziert werden kann, um aus dem hierbei erarbeiteten Konsens heraus einen Aktivismus außerhalb des geschützten Theaterraumes zu initiieren. Wenngleich sich ihre Arbeitsweisen unterscheiden, sind beide Musterbeispiele für Künstler*innen, die *Streiträume*³ erschaffen. Sie führen gezielt Konflikte moralischer, politischer und gesellschaftlicher Natur herbei, die sie im symbolisch kodierten Raum, welchen sowohl Theater als auch Kunst bieten, verhandeln. Der Streitraum bietet eine schützende Hülle und kreiert einen Ort, an dem Kontroversen ausgetragen, Debatten geführt und Utopien ohne Rücksicht auf Konsequenzen erprobt werden können. Er ist eine Art „Zwischenwelt [...], die es nirgendwo gibt außer in einer Kunst, die ihre Grenzen zugleich einhält und überschreitet.“⁴ Schlingensiefs *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* (kurz: *Bitte liebt Österreich*) (2001)⁵ und Raus Das Kongo Tribunal (2015)⁶, die im Folgenden als

1 Christoph Schlingensief in: *Ausländer raus. Schlingensiefs Container* (R: Paul Poet, A 2002, DVD: Bonusfilm).

2 Wihstutz formulierte diesen Gedanken im Rahmen eines öffentlichen Workshops des Sonderforschungsbereichs 1385 Recht und Literatur an der WWU Münster (Teilprojekt: Schau-Prozesse. Inszenierungen des Rechts als soziale Praxis) mit dem Titel *Schau-Prozesse. Gericht und Theater als Bühnen des Politischen* am 22.09.2020, dessen Verschriftlichung in Form eines Sammelbands noch aussteht.

3 Der Begriff des Streitraums wird bei Wihstutz auf Grundlage von Chantal Mouffes politischer Theorie (Vgl. Chantal Mouffe: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, insb. S. 30.) für das Theater adaptiert: „Laut Mouffe besteht daher die Hauptaufgabe einer demokratischen Politik darin, entgegen einer konsensualen Ausrichtung den konstitutiven Antagonismus in einen ‚gezähmten‘ Agonismus umzuwandeln und mithin der Gesellschaft politische Streiträume zu Verfügung zu stellen, in denen unvereinbare Konflikte hegemonialer Perspektiven zugelassen werden können und sich die Opponenten des Streits als legitime Gegner anerkennen.“ Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich: diaphanes 2012, S. 128. Hier soll er als eine Art Gattungsbegriff eben jene künstlerischen Praxen bezeichnen, die einen derart organisierten Raum erschaffen.

4 Carl Hegemann: Ästhetische Praxis im öffentlichen Raum. Warum Christoph Schlingensiefs Aktionskunst heute wahrscheinlich keine Chance mehr hätte, in: Vanessa Höving/Katja Holweck/Thomas Wortmann (Hg.): *Christoph Schlingensief. Resonanzen*, München: edition text + kritik 2020, S. 37–44, hier S. 40.

5 Grundlage für die folgende Fallstudie ist vorrangig Paul Poets dokumentarischer Film *Ausländer raus. Schlingensiefs Container*. Als Belege für bestimmte Aussagen sind deswegen an entsprechender Stelle die jeweiligen Filmsequenzen angeführt.

6 Wenn im Folgenden vom *Kongo Tribunal* gesprochen wird, meint dies ausschließlich die Aufführungen, die als *Bukavu Hearings* (29.–31. Mai 2015, Collège Alfajiri, Bukavu, Demokratische Republik Kongo) und Berlin Hearings (26.–28. Juni 2015, Sophiensäle, Berlin, Deutschland) bezeichnet werden. Am 8. Oktober 2020 veröffentlichten Milo Rau und das International



Abbildung 1: Christoph Schlingensief, *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche*, 2000 © david baltzer/bildbuehne.de.

exemplarisch untersucht werden, fallen in eben jene Kategorie künstlerischer Praxen. In der Gegenüberstellung dieser beiden Fallbeispiele sollen im Folgenden die grundlegenden Konzepte der beiden Ansätze analysiert und gezeigt werden, in welchem Spektrum Streiträume ausagiert werden können.

Im Sommer 2000 steht während der Wiener Festwochen direkt vor der ehrwürdigen Oper, mitten auf dem Herbert-von-Karajan-Platz ein provisorisches Camp aus gestapelten und umzäunten Containern [Abb. 1], das sowohl Gefängnis als auch Festung zu sein scheint. Auf dem Transparent, das auf eines der Containerdächer montiert wurde, heißt es: „AUSLÄNDER RAUS!“, während die Bauzäune, die das provisorisch errichtete Asylbewerber*innenheim umgeben, mit Fahndungsplakaten, Parolen und Schlagzeilen beklebt sind. Sie verkünden Aussagen und Forderungen der Freien Partei Österreich (kurz: FPÖ), die im Februar 2000 als erste rechtspopulistische Partei in eine europäische Regierung eingezogen ist sowie Schlagzeilen der Kronenzeitung, einem populistischen Tageblatt. In eben jene Container ziehen am ersten Tag der sechstägigen Aktion zwölf Asylbewerber*innen ein, die allesamt als Geflüchtete verschiedenster Nationen in einem »Big Brother«-ähnlichen Livestream-Format ausgestellt werden sollen. Sechs fest installierte Kameras werden ihr tägliches Leben überwachen und live auf eine Webseite übertragen, auf der zudem weitere Informationen zu den einzelnen Bewohner*innen wie ihre Herkunft, ihr Beruf, ihre Lebensziele etc. zu finden sein werden.⁷ Außerdem kann man auf der Seite mittels eines einfachen Klicks abstimmen⁸ und darüber mitentscheiden, wer das Containerdorf verlassen und gemäß des Szenarios aus Österreich ausgewiesen werden soll. Wer am Ende der sechs Tage

Institute for Political Murder (IIPM) auf einem ihrer Kanäle in den sozialen Medien zudem die dritte Sitzung des *Kongo Tribunals*: die *Kolwezi Hearings*. Am 25. Oktober 2020, heißt es, wurden die über 20 Anhörungen im Schauspielhaus Zürich zusammengefasst, diskutiert und ein vorläufiges Urteil gefällt. Die finale Sitzung und Beratung des Tribunals fänden Ende Februar 2021 vor Ort in Kolwezi statt [vgl. Milo Rau/IIPM: https://www.instagram.com/p/CGj_CclpT6C/?utm_source=ig_web_copy_link, 20.10.2020 [11.04.2021]. Sowohl der Vortrag, der als Grundlage für diesen Aufsatz genutzt wurde, als auch der Aufsatz selbst sind im Wesentlichen vor dieser Ankündigung entstanden. Die *Kolwezi Hearings* werden deswegen für die Argumentation nicht berücksichtigt. Ein besonderer Fokus wird stattdessen auf die *Bukavu Hearings* gesetzt, die vor der Aufführung in Berlin stattgefunden haben, einen starken lokalen Bezug aufweisen und zudem besser dokumentiert sind. Unter dem Titel *Das Kongo Tribunal* sind darüberhinaus ein dokumentarischer Film (*Das Kongo Tribunal* [R: Milo Rau, D/CH 2017, DVD: Fruitmarket und Langfilm]) sowie ein begleitendes Buch zu Film und Aufführung erschienen (Milo Rau: *Das Kongo Tribunal*, Berlin: Verbrecher Verlag 2017). Da es sich bei dem Film um den einzigen Mitschnitt der Aufführungen handelt und zudem kein Dramatext zum *Kongo Tribunal* existiert, kann er als Ausgangspunkt für sämtliche Rückschlüsse auf die Aufführungen respektive die nachfolgende Analyse gesehen werden.

⁷ <https://www.schlingensief.com/backup/wienaktion/> [10.04.2021].

⁸ Eine weitere Möglichkeit, an der Abstimmung teilzunehmen, bieten die an die Zäune plakatierten Telefonnummern. Hier erfolgt das Votum, indem die entsprechende Nummer, die dem*r jeweiligen Insass*in zugeordnet ist, angerufen wird.

noch im Dorf wohnt, hat gewonnen und soll die Staatsbürger*innenschaft erhalten. Ganz so, als wäre das Fernsehformat »Big Brother« ins echte Leben getreten und das soziale Spektakel eine passende Kategorie für den Umgang mit politischen Fragen. Während der sechs Tage, an denen *Bitte liebt Österreich* läuft, werden die Container zudem mit einem fortlaufenden Programm bespielt: Wir sehen Kundgebungen mit Persönlichkeiten des politischen und öffentlichen Lebens, wie z. B. dem damaligen Vorsitzenden der PDS-Bundestagsfraktion Gregor Gysi (AR, 00:31:20–00:32:21) und der Schriftstellerin Elfriede Jelinek, eine Art Einbürgerungsunterricht für die Insass*innen der Installation (AR, 00:17:22–00:17:39) oder Christoph Schlingensief, der, mit einem Megaphon bewaffnet, vor der Einzäunung die Aufmerksamkeit der Passant*innen sucht: „Kommen Sie, meine Damen und Herren. Gehen Sie jetzt hier rein hinten in die Peepshow und schauen sich Ihren Asylbewerber an und das ist absolut kostenlos.“ (AR, 00:06:43–00:06:52) Man muss sich lediglich ein wenig krumm machen, um durch einen der schmalen Sehschlitzte schauen zu können, die den Blick ins Innere des Containers freigeben. Schlingensief lädt zur modernen Völkerschau ein, bei der jede*r Passant*in zum*r Voyeur*in werden kann. Es braucht nicht lange, bis sich die Empörung, die bereits an den ersten Tagen unter den unfreiwilligen Rezipient*innen zu spüren ist, von wütendem Aktionismus abgelöst und die *.Asylanten-Peepshow* zum Anlass öffentlichen Ärgernisses wird.

Unter der Frage „Kann er das wirklich ernst meinen?“ formiert sich ein großes Medienecho (AR, 00:43:25–00:43:33) und offenkundige Anfeindungen, wenngleich jene, die Schlingensief provozieren will, nämlich FPÖ und Kronenzeitung, sich nicht äußern:

„Schlingensief hatte beispielsweise vermutet, dass das Transparent *.Ausländer raus*, irgendwann von den Rechten abgerissen würde. Denn die fühlten sich durch diese dermaßen direkte Zuschaustellung ihrer Ziele bedroht und beleidigt. Es waren dann aber linke Demonstrantinnen und Demonstranten der jede Woche stattfindenden *.Donnerstagsdemo* gegen die schwarzblaue Regierung, die, um ein politisches Zeichen zu setzen, das Containerdorf stürmten und damit ihren politischen Gegnern die Arbeit abnahmen und Österreich vor *.Beschmutzung* schützten, obwohl das ihren eigenen politischen Absichten völlig widersprach.“⁹

Die Empörung, die sich an Schlingensiefs Arbeit¹⁰ entlädt, gilt jedoch eigentlich dem, was sie offenlegt und dem Umstand, dass sie es überhaupt tut. Im Format einer populären Reality-TV-Show zerrt Schlingensief den Skandal aus dem Schatten und spielerisch in die Mitte

⁹ Hegemann 2020, S. 39.

¹⁰ Schlingensiefs *Bitte liebt Österreich* agiert jenseits konstruierter Gattungsgrenzen. Während der Begriff des Theaterstücks zu kurz greift und Schlingensief das Theater Hegemann zufolge sogar abschafft (vgl. Carl Hegemann: *Das Theater retten, indem man es abschafft?* Oder: Die Signifikanz des Theaters, in: Martina Leeker (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin: Alexander Verlag 2001, S. 638–649), scheint die Inszenierung eine entscheidende Rolle zu spielen. Schließlich fällt das Geschehen in und rund um das Containerdorf eindeutig in Martin Seels Definition „absichtsvoll ausgeführte[r] oder eingeleitete[r] sinnliche[r] Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden und zwar so, daß sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt“, sie also zu einem Ereignis machen (vgl. Martin Seel: *Inszenieren als Erscheinlassen. Thesen über die Reichweite des Begriffs*, in: Josef Frücht/Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 48–62, hier S. 51). Die Mehrheit der Literatur spricht deswegen von Aktionen (vgl. z.B. Franziska Schößler: *Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief*, in: Ingrid Gilcher-Holtey/Dorothea Kraus/dies. (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2006, S. 269–293; Philip Ursprung: „Experimentelle Kunst ist niemals tragisch“: *Kunst und Leben seit den 1960er Jahren*, in: Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann/Markus Rautenberg (Hg.): *Ausweitung der Kunstrzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunsthistorischen Wissenschaften*, Bielefeld: transcript 2010, S. 91–110; Verena Krieger: *Ambiguität & Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne*, in: Cornelia Klünger (Hg.): *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 159–188; Hegemann 2020), was zum einen ein gewisses Maß an Fluidität zulässt und *Bitte liebt Österreich* zum anderen in die Nähe der Aktionskunst der 1960er- und 1970er-Jahre rückt. Tara Forrest stellt zudem einen Zusammenhang mit Joseph Beuys' Konzept der Sozialen Plastik her (vgl. Tara Forrest: *Realism as Protest. Kluge, Schlingensief, Haneke*, Bielefeld: transcript 2015, insb. S. 69–94), was sowohl das interaktive als auch das politische Potenzial von Schlingensiefs Arbeit betont. Als letzter Begriff taucht außerdem das „Spiel“ auf, durch das Hegemann die Entgrenzung betont und einen Bogen zu Schillers Theatertheorie schlägt: „Das ‚fröhliche Reich des Spiels‘ (Schiller) konnte sich hier an einem kunstfernen Ort unter Einbeziehung der Bevölkerung entfalten, obwohl es seine Grenzen häufig überschritt [...] Vielleicht war das das Entscheidende an dieser ästhetischen Weltveränderungsaktion, dass sie für sieben Tage und Nächte eine Zwischenwelt hervorbrachte, die es nirgendwo gibt außer in einer Kunst, die ihre Grenzen zugleich einhält und überschreitet.“ (Hegemann 2020, S. 40) Schlingensief selbst spricht u. a. von einem „Projekt“ oder einer „Aktion“ (vgl. Christoph Schlingensief: *Containerreport (I)*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. Juni 2000 , Nr. 135, S. 54). Vor diesem Hintergrund werden im Folgenden drei Begriffe

der Gesellschaft.¹¹ Er stellt nicht nur das Votum, sondern auch den Gegenstand, über den entschieden werden soll, zur Schau. Den privilegierten Europäer*innen ist es wie in einer altertümlichen Freakshow erneut möglich, die Fremden zu betrachten, ihr Verhalten zu studieren und über sie zu entscheiden. Dem Publikum wird ein Mitbestimmungsrecht versprochen und der Schein einer direkten, demokratischen Einflussnahme erzeugt. Bei Schlingensiefs Abstimmung wird die Anonymität des Internets zum unsichtbaren Schutzmantel, der die Urteilsprechenden von den Verurteilten trennt. Menschlichkeit und Mitgefühl werden vom Individuum separiert und obliegen nicht länger juristischem Schutz. Die Referenzmenge derjenigen, die stimmberechtigt sind ebenso wie das Prozedere selbst bleiben transparent, sodass sich das Verfahren als demokratische Fata Morgana erweist. Vielmehr bestand der einfache und wirkungsvolle Kunstgriff in der „Koppelung dreier antihumanitärer Dispositive: des Asylbewerberverfahrens, der Peepshow und der Big Brother-Show, wobei die schlagende Wirkung der Aktion in der Brutalität ihres Zusammenspiels lag“¹², wie Vrena Krieger diagnostiziert. Schlingensief bezeichnet sein Projekt selbst als eine „Bilderrückstörungsmaschine“ (AR, 00:09:43–00:09:46): Seine Aktion, die den urbanen Raum besetzt, soll ein Bewusstsein für die Parolen eben jener Partei schaffen, die zu diesem Zeitpunkt in Österreich mit an der Macht ist, deren menschenfeindlichen Aussagen, die von der Kronenzeitung täglich reproduziert werden, und es soll die Aufmerksamkeit auf eine Institution lenken, die sonst außerhalb des Sichtfeldes verbleibt, aber trotz ihrer Marginalisierung ein Bestandteil der Gesellschaft ist.



Abbildung 2: Paul Poet/Christoph Schlingensief, *Ausländer raus – Schlingensiefs Container*, Filmstill, 2015 © Paul Poet.

Das Containerdorf ist ein Störfaktor, der sich in den Weg eines*r jeden stellt, der*die auf der Meile flanieren und eines der zahlreichen Ladenlokale der Innenstadt aufzusuchen will. Die zentrale Positionierung in der Innenstadt auf der Achse der Kärntner Straße tut ihr Übriges: Von der einen Seite strömen Passant*innen aus der U-Bahn-Station in die Konsumtempel und von der anderen Seite in umgekehrter Richtung wieder in die Station hinein. Schlingensiefs Arbeit wird zum Hindernis, steht im Weg und bietet zugleich ein Spektakel, das zahlreiche Menschen dazu veranlasst, ihren Schritt zu verlangsamen und stehen zu bleiben, falls sie nicht ohnehin von Schlingensief und seinem Megaphon gestoppt und adressiert wurden:

„Das ist das Neue, meine Damen und Herren. Das ist Ausländer raus. Das ist Wien. Das ist Nazi. Das bist du. Das bin ich, sind Sie, meine Damen und Herren.“ (AR, 00:06:17–00:06:25) Schlingensief bespielt mit seinen Ansprachen die Bühne, die er sich selbst auf dem öffentlichen Platz errichtet hat, performt in seiner Rolle als Künstler und überschreitet bewusst die Grenze, die Spiel und Realität, Beteiligte und Unbeteiligte trennt. Denn „Sie sind ab sofort im Widerstand, meine Damen und Herren“ (AR, 00:07:08–00:07:10) bedeutet nichts anderes als dass die Zuschauer*innen trotz ihrer Verweigerung zum Schauspiel beitragen. Ob es sich dabei um eine aktive oder passive Haltung handelt bleibt zweitrangig. Die „Arbeit am Skandal“ erfordert lediglich den Impuls der Interaktion und das Potenzial durch Empörung oder Wut Selbstreflexion oder -kritik anzustoßen und die „spielerische öffentliche Regelverletzung“ um den realen Skandal aufzuscheinen zu lassen.¹³

genutzt, die verschiedene Aspekte von *Bitte liebt Österreich* hervorheben sollen. Der Begriff Arbeit, der als wertfreier Werkbegriff gedacht ist und einen Bezug zum Kunstkontext herstellt, der Begriff Aktion, der eben jene Verbindungen zum Politischen akzentuiert, und der Begriff Spiel, der jenes wechselhafte Verhältnis zwischen Realität und Fiktion markiert.

¹¹ Zum Skandal und der „Skandalisierung des Skandals“ als Form der Kritik bei Christoph Schlingensief vgl. Ingrid Gilcher-Holtey: Skandalisierung des Skandals. Christoph Schlingensief in der Rolle des Intellektuellen, in: Lore Knapp/Sven Lindholm/Sarah Pogoda (Hg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, Paderborn: Fink 2019, S. 273–292.

¹² Krieger 2014, S. 177.

¹³ Vgl. Gilcher-Holtey 2019, S. 278f.

Die Übergabe des Megaphons an den „österreichischen Patrioten“, der in Paul Poets Dokumentation *Ausländer raus! Schlingensiefs Container* prominent in Szene gesetzt wird, holt den alten Herrn hingegen mit ins Spiel (AR, 00:08:26–00:09:15, 00:09:46–00:10:24) [Abb. 2]. Er spielt von nun an eine Rolle, wenngleich diese nicht von seiner privaten Persona abweicht. Er hat die Vierte Wand durchschritten, wenngleich ihm das ironische Ausmaß seines Auftritts trotz einvernehmlicher Teilhabe am Geschehen nicht bewusst zu sein scheint. Gleches gilt für eine ältere Dame, die in ihrer Empörung Schlingensief als „Piefke“ beschimpft [O-Ton: „Schleich di ham, Piefke!“]¹⁴, ihn handgreiflich attackiert und versucht, das Containerdorf zu demolieren (AR, 00:25:54–00:27:27, 00:30:01–00:30:39). Beide sind Musterbeispiele für das Verschwimmen von Fiktion und Realität und die Unsicherheit, die die Performanceinstallation provoziert.

„Die ganze Aktion lebte von solchen missverständlichen und undurchsichtigen Vorgängen [...] Ein Schild, das die Leitung der Wiener Festwochen am Container anbringen ließ, erklärte das Ganze zwar zur antifaschistischen Kunstaktion im Rahmen der Wiener Festwochen. Dieses Schild wurde aber auf Geheiß Schlingensiefs umgehend wieder entfernt, weil diese Erklärung den Ausbruch der Kunst aus ihrem Gehäuse wieder rückgängig gemacht hätte. Die Aktion auf der Kippe zur Realität, mit echten Asylwerberinnen [sic!] und Asylbewerbern aus verschiedenen Ländern, aber mit gefakten Biografien, die Mischung aus Schauspielerinnen und Schauspielern, die eine Rolle spielten, wie im Theater und echten Politikerinnen und Politikern, Künstlerinnen und Künstlern, die sich persönlich engagierten, sogar mit einem Schlingensief-Double, auf das Schlingensief verbotene oder geschmacklose Äußerungen, die ihm zugeschrieben wurden, schieben konnte, schaffte Verwirrung bei Freund und Feind, bei den ahnungslosen Passantinnen und Passanten und nicht zuletzt bei den Akteurinnen und Akteuren selber, die zwar Teil der Inszenierung waren, aber trotzdem keine Ahnung hatten, wie sich die Sache entwickeln würde.“¹⁵

Schließlich scheint es trotz Kostümierung für die Passant*innen nicht geklärt, ob es sich bei den Insassen des hier errichteten Asylbewerber*innenheims tatsächlich um Geflüchtete oder doch nur um Schauspieler*innen handelt. Schlingensiefs Auftreten als künstlerischer Agitator ist zwar ein Marker, der den artifiziellen Rahmen aufzeigen und das Spektakel als Spiel kennzeichnen könnte, wird jedoch gleichzeitig durch sein Double und den „Ausbruch der Kunst aus ihrem Gehäuse“ konterkariert. Das Spiel soll ein Unsichtbares zu bleiben, in dem die Rolle des*der kunstinteressierten Theaterzuschauer*in, wie Augusto Boal in seinen Aufzeichnungen zum Unsichtbaren Theater festhält, nicht vakant ist, weil sie schlichtweg nicht existiert. Das Publikum weiß nicht, dass es ein Publikum ist, sondern bezeugt etwas scheinbar Reales, während es unwissentlich zu jeder Zeit auch eine Rolle annimmt. Ob diese sich durch Verweigerung oder Intervention auszeichnet ist irrelevant. Jede*r Passant*in verwandelt sich in eine Zuschauspieler*in, wie Boal es nennt, der*die – wie eben jener Patriot oder jene alte Dame – zur Protagonist*in der Handlung werden kann, ohne sich dessen bewusst zu sein.¹⁶

Am vierten Tag kommt es schließlich zu einem handfesten Konflikt, bei dem linke Aktivist*innen versuchen, die Geflüchteten aus ihrem Schaukäfig zu befreien (AR, 00:32:23–00:36:58). Sie stürmen den Container und sprechen mit den Insassen. Aus Rezipient*innen sind endgültig Akteur*innen geworden, die sich nicht länger als passive Gruppe Rezipienten denken, „die allein über ihren Status als Anschauungsobjekt oder Empfänger von theateraler Kommunikation bestimmt werden“,¹⁷ sondern sich im Moment politischen Han-

¹⁴ „Schleich di ham, Piefke!“ [„Schleich dich Heim, Piefke!“] (vgl. Matthias Lilienthal/Claus Philipp: *Schlingensiefs Ausländer raus – „Bitte liebt Österreich“*. Eine Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 54.) „Piefke, der“ ist in der (nord-)deutschen Umgangssprache abwertend gleichbedeutend mit „eingebildeter Angeber, dümmlicher Wichtigtuer“, während es im Österreichischen ebenso abwertend „(Nord-)Deutsche“ meint (vgl. o. A.: Piefke, in: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Piefke> [10.04.2021]).

¹⁵ Hegemann 2020, S. 39.

¹⁶ Vgl. Augusto Boal: *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, hg. und aus dem brasilianischen Portugiesisch von Till Baumann, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, insb. S. 63f.

¹⁷ Julia Bodenburg: Aktivierte Zuschauer und politisches Theater, in: Promotionskolleg Literaturtheorie als Theorie der Gesellschaft (Hg.): *Literatur, Macht, Gesellschaft. Neue Beiträge zur theoretischen Modellierung des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft*, Heidelberg: Winter 2015, S. 217–236, hier S. 220.



Abbildung 3: Christoph Schlingensief, *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche*, 2000 © david baltzer/bildbuehne.de.

delns zu emanzipieren versuchen. Schlingensiefs Performanceinstallation bietet ihnen hierfür die nötige Angriffsfläche. Sie soll als Arendt'scher Erscheinungsraum¹⁸ oder eben als eine theatrale Bühne des *Gemeinsamen*, von der Rancière in seiner Theorie zum Politischen in der Literatur spricht,¹⁹ genutzt werden. Tatsächlich unterläuft der Aktionismus jedoch jene Umverteilung des Sinnlichen, die Rancière beschreibt,²⁰ da er die alte Ordnung nicht abschafft, sondern ihr zuträglich ist. Indem die Aktivist*innen bei Schlingensiefs Performanceinstallation intervenieren, die rechtsfreundlichen Parolen überschreiben und jene, denen scheinbar Unrecht getan wird, befreien wollen, erhalten sie die bestehende Ordnung. Während Schlingensiefs Aktion die Präsenz des rechtspolitischen Lagers sichtbar macht und die marginalisierte Gruppe geflüchteter Personen ins Zentrum stellt, sucht die antifaschistische Intervention nach ihrer Verdrängung. Die agonistische Beziehung, die Mouffe als ein Moment der Gegnerschaft von der historisch belasteten Freund-Feind-Relation Carl Schmitts abgrenzt²¹ und die eine Voraussetzung für politische Aushandlungen ist, wird unterbunden. Anstatt das Problem anzuerkennen und zu debattieren, wird versucht, das Bild einer liberalen, heilen Gesellschaft wiederherzustellen und vom Schmutz des rechtspolitischen Lagers zu bereinigen. Das Ergebnis ist die Unterdrückung des Konflikts und dessen politischen Potenzials, das die Möglichkeiten böte, die bestehende Ordnung zu hinterfragen, zu reorganisieren oder gegebenenfalls sogar zu stürzen. Schlingensief gibt dem Drängen jedoch nicht nach. Die Befreiung scheitert und die Asylbewerber*innen, die in der Volksabstimmung noch nicht abgewählt wurden, verlassen nur kurzzeitig den Container. Die Intervention bleibt ohne Konsequenz und wird zum 3. Akt des Dramas, seiner Peripetie, degradiert, die den Verlauf der Tragödie jedoch niemals aufzuhalten vermag. Das Spiel geht anschließend weiter. Schlingensief erneuert sogar den Schriftzug auf dem Dach, der am selben Tag Vandalismus zum Opfer gefallen war, und lässt mit einem Augenzwinkern das

¹⁸ Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 18. Aufl., München/Berlin/Zürich: Piper 2016, S. 251–270.

¹⁹ Vgl. Jacques Rancière: *Politik der Literatur*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Frankfurt am Main: Passagen Verlag 2011.

²⁰ „Das Subjekt [...] muss so tun, als ob die Szene existierte, als ob es eine gemeinsame Welt der Argumentation gäbe, was höchst vernünftig und höchst unvernünftig, höchst weise und entschieden untergründig ist, denn diese Welt existiert nicht. Die Streiks [...] sind erpicht darauf zu zeigen, [...] dass die Tat [...] nicht ein Lärm, eine gewalttätige Reaktion auf eine Situation ist, sondern dass sie einen Logos ausdrückt, der nicht einfach der Zustand eines Kräfteverhältnisses ist, sondern eine Demonstration ihres Rechts und des Rechten bildet, die von der anderen Partei verstanden werden kann.“ Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 64 (Hervorhebungen im Original).

²¹ Vgl. Chantal Mouffe: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, aus dem Englischen von Niels Neumeier, 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 18–20.



Abbildung 4: Milo Rau/IIPM, *Das Kongo Tribunal*, Bukavu Hearings, 2015 © Real Fiction Filme / IIPM.

letzte „S“ von „Kampf dem Rassismus“, mit dem das Schild übersprüht worden war, stehen (AR, 00:40:18–00:40:37). Dort heißt es nun „AUSLÄNDER RAUSS“, womit der Schriftzug einmal mehr auf die nationalistischen Tendenzen der FPÖ und Kronenzeitung referiert und zusätzliches Provokationspotenzial gewinnt.²²

Während Schlingensief 2000 ein bekanntes Reality-TV-Format beschwört, bringt Milo Rau 2015 wortwörtlich eine Gerichtsbarkeit²³ – einen Streitraum par excellence – auf die Bühne und vereint so die schon von Friedrich Schiller besprochene Verschränkung von unernstem Spiel und bitterem Ernst: „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze endigt.“²⁴

Für *Das Kongo Tribunal* [Abb. 4] reiste Rau in die zentralafrikanische Republik, die zu diesem Zeitpunkt von Amnesty International in einem Artikel als „der gefährlichste Ort der Welt“²⁵ bezeichnet wurde. Seit dem Genozid in Ruanda 1994,²⁶ mit dem Rau sich bereits 2011 für *Hate Radio* beschäftigte,²⁷ dauern die Bürgerkriege im Kongo an. Zahlreiche Kampfhandlungen an unterschiedlichen Schauplätzen zerstören das Land ebenso wie die Ausbeutung durch transnationale Großkonzerne, die sich die unübersichtliche Sicherheitslage zunutze

²² Schlingensief hatte sein Projekt ursprünglich nicht Erste österreichische Koalitionswoche, sondern Erste österreichische Konzentrationswoche nennen und somit Bezug zu den nationalsozialistischen Konzentrationslagern nehmen wollen (vgl. Helen Roth: *Christoph Schlingensief. Vom Provokateur zum Erbauer einer Sozialen Plastik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, S. 111–112.). Dies wurde jedoch bereits im Vorhinein vom zuständigen Schauspieldirektor Luc Bondy abgewendet (vgl. Hegemann 2020, S. 38). Ab dem vierten Tag wird diese Assoziationskette von dem „SS“ (kurz für Schutzstaffel) am Ende des Ausrufs bedient.

²³ Alltagssprachlich werden die Begriffe Gericht und Tribunal zumeist synonym verwendet, wenngleich ihre Anwendungsbereiche sich in der Praxis unterscheiden. So wird bei gesellschaftsrechtlichen Fragen wie Volksverbrechen (z.B. Nürnberger Prozesse) meist von Tribunalen gesprochen, während bei Gerichtsverhandlungen diverse Themen wie z.B. Verwaltungsrecht, Kriminalrecht oder Verfassungsrecht im Fokus stehen können. Da es aus europäischer Sicht für die heutige Rechtsprechung keinen Unterschied macht, ob die verfasste Rechtsform ein Gericht oder ein Tribunal ist und selbst in juristischen Wörterbüchern keine terminologische Trennung vorgenommen wird (vgl. Gerhard Köbler: *Juristisches Wörterbuch. Für Studium und Ausbildung*, 17., neubearbeitete Aufl., München: Vahlen 2018.), soll auch hier überwiegend nicht zwischen Tribunal und Gericht unterschieden werden. In den Fällen, wo die Unterscheidung von Gericht und Tribunal die Argumentation jedoch stützt oder begrenzt, wird hierauf deziert hingewiesen werden.

²⁴ Friedrich Schiller: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1784), in: *Schillers Werke*, hg. von Hans Mayer und Golo Mann, Bd. 4: *Schriften. Kleinere theoretische Schriften, die großen Abhandlungen, Rezensionen, historische Schriften*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1966, S. 7–19, hier S. 11.

²⁵ Simone Schlindwein: Der gefährlichste Ort der Welt, in: *Amnesty Journal*, 28. Januar 2013; <https://www.amnesty.de/journal/2013/februar/der-gefaehrlichste-ort-der-welt> [10.04.2021].

²⁶ Zur Einführung in die Themen rund um die aktuelle politische Situation in Ruanda und im Kongo siehe: o. A.: Gedenken an den Völkermord in Ruanda, 2. April 2020; <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/307318/voelkermord-in-ruanda> [10.04.2021] und Nadine Ansorg: Demokratische Republik Kongo, 5. Oktober 2020; <https://www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/54628/kongo> [10.04.2021].

²⁷ Eine Übersicht von Raus Projekten, die er mit dem International Institute of Political Murder (kurz: IIPM) entwickelt und insbesondere Angaben zu seinem Stück *Hate Radio* finden sich unter <http://international-institute.de/hate-radio-2/> [10.04.2021].

machen, um Kobalt und Coltan, zwei Rohstoffe, ohne die kaum ein Handy funktionieren kann, abzubauen und gewinnbringend zu exportieren.²⁸ Die prekären Arbeitsbedingungen der Schürfer, Land Grabbing und Korruption sind nur einige der vielen Symptome der postkolonialen Wirtschaftsstrukturen, die Rau im *Kongo Tribunal* thematisieren will. Es soll sichtbar machen, welchen Anteil die Konzerne, aber auch Institutionen wie die UN oder die Weltbank an der Instabilität der Region haben und wer die Nutznießer*innen der dauernd schwelenden Unruhen sind. In einer alten Jesuitenschule in Bukavu, der Provinzhauptstadt Sud-Kivus im Osten Kongos, hält Milo Rau im Mai 2015 die *Bukavu Hearings*, die erste Aufführung seines *Le Tribunal sur le Kongo*, ab. Dort werden drei exemplarische Fälle verhandelt, die „die Tragödie des kongolesischen Volkes“²⁹, wie Rau es nennt, veranschaulichen sollen. Es geht in zwei Fällen um die Vertreibung der Landbevölkerung durch Rohstoffminen und im dritten Fall um ein Massaker in einem kleinen ost-kongolesischen Dorf namens Matarule, bei dem Rau und sein Team noch vor der UN vor Ort waren.³⁰ An diesen Exemplen soll zum einen gezeigt werden, inwieweit der Erzabbau und die Regierung direkt oder indirekt an „Chaos und Unsicherheit in der Region“³¹ beteiligt sind und zum anderen, inwieweit die zwecks Stabilisierung stationierten Truppen und die internationale Gemeinschaft zur Verbesserung der Lage beitragen. Während einer zweiten Aufführung in Berlin geht es hingegen vor allem um die Verantwortlichkeit des Globalen Nordens³² an den Wirtschafts- und Menschenrechtsverbrechen, die im Kongo stattfinden. Hierfür stehen die Beteiligung der Weltbank und anderer internationaler Unternehmen sowie der EU und Vereinten Nationen zur Debatte. 2020 und 2021 untersuchen die *Kolwezi Hearings* außerdem

„the responsibility of political elites, multinational companies and the international community in a series of human rights violations, cases of environmental pollution and corruption in the Katanga region in southern D.R. Congo, where the Swiss raw materials giant Glencore operates two of the world's largest copper and cobalt mines.“³³

Der Ablauf der *Bukavu Hearings*, auf denen in diesem Text der Fokus liegen wird, entspricht in etwa dem, was man bei einem Tribunal erwarten würde. Im Verlauf der Verhandlung werden Aussagen aufgenommen, Beweisstücke diskutiert und Plädoyers vorgebracht. Mit juristischem Handwerkszeug nähert man sich der Thematik an, stellt Sachverhalte fest und entfaltet anhand dreier Präzedenzfälle exemplarisch die Ausmaße des Unrechts. Die einzelnen Parteien im Tribunal besetzt Milo Rau mit unmittelbar Beteiligten. So ist der anonyme Zeuge, der aufgerufen wird, tatsächlich ein Zeuge seines Falls, so sind die Anwälte der Großkonzerne tatsächlich deren Anwälte, die Rebellen sind Rebellen, die Schürfer sind Schürfer und so fort. Vorsitzender des Tribunals ist in beiden Sitzungen Jean Louis Gilissen, ein Mitglied des Internationalen Gerichtshofs in Den Haag, der den „strikt legalen und formalen Ablauf des Tribunals“³⁴ gewährleisten soll. Das Gericht, das Rau auf der Bühne inszeniert, soll den Anschein einer rechtskräftigen Institution erwecken und mit Hilfe theatraler Mittel dort eingreifen, wo die Judikative des Kongos zu versagen scheint. Rau vereint mit Theater und Gericht zwei Instanzen, die in ihren historischen und performativen Dimensionen seit jeher eng verbunden sind. In der antiken *polis* wird „das Gericht [...] zunächst am selben Ort aufgeführt wie die Tragödie“³⁵ und löst sich erst, als „die Tragödie mit der Skene ihren entscheidenden Umbau erfuhr“.³⁶ Bei Schiller heißt es, dass die Schaubühne dort ansetzen soll, wo die Justiz nur die Objektivität kennen will und somit verfrüht endet.³⁷ Das Theater, dass anders als Gesetze und Moral bei den Affekten und Gefühlen ansetzt und „der großen Klasse von Toren den Spiegel vorhält, vermöge „tiefer und dauernder“³⁸ zu wirken. Die

²⁸ Vgl. Ansorg 2017.

²⁹ Milo Rau/Rolf Bossart: *Wiederholung und Ekstase. Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder*, Zürich: diaphanes 2017, S. 230.

³⁰ Rau 2017, S. 182–227.

³¹ Ebd., S. 242.

³² Der Begriff des Globalen Nordens (und demgegenüber der Begriff des Globalen Südens) soll im Folgenden als Alternative zu jenen gebräuchlichen Begrifflichkeiten genutzt werden, die eine Hierarchisierung von Staaten und Ländern vornehmen (z.B. Erste-/Zweite-/Dritte-Welt Länder oder [Nicht-]Industrieländer).

³³ Vgl. Rau/IIPM 2020.

³⁴ Rau/Bossart 2017, S. 231.

³⁵ Cornelia Vismann: Das Drama des Entscheidens, in: dies./Thomas Weitin (Hg.): *Urteilen/Entscheiden*, München/Paderborn: Fink 2006, S. 91–100, hier S. 98–99.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Schiller 1966, insb. S. 14.

³⁸ Schiller 1966, S. 12.



Abbildung 5: Milo Rau/IIPM, *Das Kongo Tribunal, Bukavu Hearings*, 2015 © Real Fiction Filme / IIPM.

Schaubühne unterstützt die weltliche Gerechtigkeit nicht nur, denn „tausend Laster, die jene ungestraft duldet, straft sie; tausend Tugenden wovon jene schweigt, werden auf der Bühne empfohlen.“³⁹ Sie sei letztlich „mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staates eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.“⁴⁰ Gericht und Theater sind zwar unterschiedliche Instanzen, doch sind ihr Ursprung und ihr Ziel dieselben. Die Ähnlichkeit und wechselseitige Hingezogenheit der beiden Instanzen bilden sich mitunter im Interesse des Theaters an der Gerichtsbarkeit als Stoff ab. Die Orestie, Kleists *Zerbrochener Krug* oder Peter Weiss' *Die Ermittlung* sind dabei nur drei willkürlich ausgewählte Beispiele, in denen auf der Bühne Gericht gespielt wird, wenngleich sich das symmetrische Verhältnis von Vorführen und Aufführen auch wenden lässt. So sind es im Gericht die mündlichen Zeugenaussagen, die rituellen Handlungen (z. B. das sich Erheben, sobald der Richter den Saal betritt), die Kostümierung und die öffentliche Wirksamkeit, die einer gewissen Theatralität nicht entsagen können.⁴¹

Während sich das Gericht auf die vorliegende verbindliche Gesetzeslage beruft, ist Raus Tribunal mit dem Problem der Rechtslosigkeit konfrontiert. Als *Tertium Comparationis* zieht er deswegen den Ausspruch „Vérité et Justice“ heran, welcher auf einem Banner über Bühne und Zuschauerraum prangt [Abb. 5]. Die Behänge, die die Forderung nach Wahrheit und Gerechtigkeit stellen, bringen jenes *Gemeinsame* in den Raum, auf das sich alle einigen: „Damit ein Konflikt als legitim akzeptiert wird, muss er eine Form annehmen, die die politische Gemeinschaft nicht zerstört. Das heißt, es muß zwischen den miteinander in Konflikt liegenden Parteien eine Art gemeinsamen Bandes bestehen, damit sie den jeweiligen Gegner nicht als zu vernichtenden Feind betrachten, dessen Forderungen illegitim sind.“⁴² Zudem nimmt Gilissen den Expert*innen und Zeug*innen vor ihrer Aussage einen Eid ab: „Ich bitte Sie, den Eid zu sprechen. Wenn Sie wollen, können Sie nur sagen: ich schwöre‘ – .Ich werde vor dem *Kongo Tribunal* nichts als die Wahrheit sagen.“ (KT, 00:35:18–00:35:32) Wahrheit und Gerechtigkeit werden zu den grundsätzlichen Maximen des Tribunals, die in den Sprechakten von Vereidigung und Schwur Anschluss an bekannte Gerichtspraxen finden und als realistische Bezugsgrößen die Glaubwürdigkeit und Authentizität des Tribunals implizieren. Sie rechtfertigen das *Als ob*, in dem das Stück agiert.

Die Schein-Seriosität der juristischen Inszenierung geht sogar so weit, dass ein Zuschauer seinen eigenen Fall darlegen möchte, als sich der Vorsitzende an das Publikum richtet. Der Zuschauer erklärt, dass er und seine Familie vertrieben worden seien und dadurch „Flücht-

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 14.

⁴¹ Vgl. Vismann 2006, S. 100.

⁴² Mouffe 2017, S. 29.

linge in unserem eigenen Land“ wurden. Er wolle jedoch in seine Heimat zurückkehren und habe alle offiziellen Unterlagen mitgebracht, damit er sie dem Tribunal vorlegen und dieses sie prüfen könne (KT, 00:48:37–00:49:43). Gilissen hatte zuvor die Beweisaufnahme für beendet erklärt und den anschließenden Dialog mit dem Publikum als kollektives Anliegen gekennzeichnet. Mit diesem Ablegen des strengen Protokolls, welches die Kommunikationsformen in Gericht und Tribunal üblicherweise dominiert, und dem Adressieren der Zuschauer*innenschaft offenbart sich die Bedeutung der Öffentlichkeit für Raus Vorhaben. Das Publikum, das Rau zur Anschauung geladen hatte, soll nicht nur rezipieren, was im *Kongo Tribunal* geschieht, sondern auf einer sekundären Ebene auch bezeugen, dass etwas und was genau bezeugt wurde. Die Bühnen von Gericht und Theater sind dabei gleichermaßen ein Schau-Platz, ein Ort, an dem die Aushandlung von Öffentlichkeit erlebt und angeschaut werden kann, wenngleich das Tribunal noch einmal eine gesonderte Stellung einnimmt. Das Tribunal ist per definitionem eine offene Versammlungsstätte, bei der Öffentlichkeit zum konstitutiven Faktor wird. Sie verleiht dem Tribunal seine Signifikanz:

„Schaut niemand hin, versinkt ein Tribunal in Bedeutungslosigkeit. Um eine Sache von Relevanz zu werden, muss ein Tribunal darum bemüht sein, dass alle schauen. Ein Tribunal ist daher ein Schau-Prozess im wörtlichsten Sinn“.⁴³

Cornelia Vismann spricht von Schau-Prozessen, die nichts mit politisch instrumentalisierten Macht demonstrieren wie Stalins Moskauer Prozessen oder Schnellverfahren wie der militärgerichtlichen Verurteilung Elena und Nicolae Ceaușescus zu tun haben müssen. Stattdessen bietet das Tribunal einen Rahmen, in dem der Antagonismus, den Chantal Mouffe fordert, gezähmt und in produktiven Agonismus umgewandelt werden kann. Denn die Aufgabe einer pluralen Demokratie liege, so Mouffe, in der Anerkennung und Legitimierung des Konflikts sowie in der Schaffung ebensolcher Institutionen, in denen diese Konflikte als Gegnerschaft artikuliert⁴⁴ und – laut Vismann – nun auch angeschaut werden können.

Am Ende des *Kongo Tribunals* kommt es zu einem Urteil, das zwar das Ende des Stücks, nicht jedoch das Ende der Auseinandersetzung markiert. Schließlich wird zwar über das Maß der Beteiligung einzelner Parteien an der gesellschaftlichen Instabilität entschieden, aber niemand wird verurteilt. Man könnte sogar behaupten, der Streit wäre trotz des Gerichtsprozesses noch nicht beigelegt. Stattdessen hinterlässt das Tribunal vor allem Fragen: Wann wird die Republik Verantwortung für das Schicksal ihrer Bevölkerung übernehmen? Warum werden die Konzerne nicht zur Rechenschaft gezogen? Und wie kann es sein, dass es keine Institution gibt, die diese Probleme verhandelt bzw. verhandeln kann? Der Prozess geht nicht zugunsten einer Seite aus, denn es hat nie zwei sich bekämpfende Parteien gegeben. Er endet. Mit einem letzten Fall des Hammers ist nicht nur das Stück vorbei und die Verhandlung beendet, sondern auch die Institution verschwunden.

Mit den abschließenden Worten, die Rau am Ende der Aufführung an das Publikum richtet, holt er alle wieder in die Wirklichkeit zurück:

„Sie wissen genau, dass dieses Tribunal fiktiv ist. Es wurde nicht von einem Staat ausgerichtet oder von einer internationalen Organisation. Im Gegenteil, es ist ein unabhängiges Tribunal. Ein symbolisches Tribunal. Ein Volkstribunal, das ausschließlich der öffentlichen Meinung verpflichtet ist. Dieses Tribunal wird seine Legitimation in der Zukunft haben. Und zwar durch den Beitrag, den es zur Entwicklung dieses schönen Landes, des Kongo, leisten wird. Und es setzt sich kein anderes Ziel, als die Wahrheit, nichts als die Wahrheit bekannt zu machen.“ (KT, 01:32:25–01:33:16)

Das, was auf der Bühne geschehen ist und was im Verlauf durchaus als realistisch wahrgenommen werden konnte, löst sich in Fiktion auf. Nicht nur, dass Rau als Regisseur auf die Bühne tritt und damit den Produktionsrahmen aus der Peripherie ins Zentrum der Aufmerksamkeit bringt, sondern auch durch seinen Sprechakt vollzieht Rau die Trennung von Realität und Fiktion. Er macht in seiner Rolle als Autor und Regisseur des Stücks die Inszenie-

⁴³ Cornelia Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, hg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski, Frankfurt am Main: Fischer 2011, S. 151.

⁴⁴ Vgl. Mouffe 2017, S. 42.

rung sichtbar und zerbricht das Schema der Guckkastenbühne, das eine passive Rezeption zulassen würde. In dem Moment, in dem die eigene Rezeptionsperspektive hinterfragt wird, erfolgt jene Aktivierung der Zuschauer*innen, die Julia Bodenburg zum politischen Moment des Theaters erklärt und die wir von Schlingensiefs Inszenierung bereits kennen.⁴⁵

Die Aufführungen des *Kongo Tribunals* verbleiben jedoch als ein rein symbolischer Akt. Mit dem Einsetzen der Darstellung fehlt die höhere Instanz und somit die Grundlage, die Verfehlungen zu verfolgen und die Verantwortlichen festzusetzen.⁴⁶ Die symbolische Ordnung, die Vismann bereits dem „regulären“ Gerichtsprozess nachsagt,⁴⁷ muss hier eine andere sein. Bei einer realen Gerichtsverhandlung handelt es sich um eine vergleichsweise simple Transformation, die auf Grund ihrer Offensichtlichkeit zumeist trivialisiert wird. Im Prozess, der zur Entscheidung über Schuld oder Unschuld des Täters führen soll, wird die reale Tat bzw. das Verbrechen oder die Rechtswidrigkeit in den symbolischen Körper der Sprache überführt. Vismann nennt dies, in Anlehnung an Legendre und de Luca, die „Transformation vom Realen in die symbolische Ordnung“.⁴⁸ Die Tat wird nicht nachgespielt, aber nacherzählt. Auch bei Rau kommt es zur Nacherzählung des Tatbestandes durch Zeuginnen und Expertinnen, doch ist dieser Repräsentationsgehalt von der theatralen Dimension überformt. Wie wir festgestellt haben, ist es eben kein Gerichtsprozess, den wir verfolgen, sondern nur die *Darstellung* dessen. Das Tribunal ist nicht real, sondern nur realistisch erzählt. Durch diese fehlende Autorität, die Bachmann am spielerischen Sprechakt festmacht,⁴⁹ bleibt das Urteil unvollständig. Es manifestiert sich zwar sprachlich, wird jedoch nicht in die Realität übersetzt. So kann in diesem Rahmen die fiktive Utopie erprobt und für den Zeitraum der Aufführung kurz real werden, ohne an Konsequenzen oder reale Parameter wie beispielsweise die Rechtslage gebunden zu sein:

„Im *Kongo Tribunal* [...] haben wir durchgespielt, wie eine internationale Wirtschaftsgerichtsbarkeit aussehen könnte. Die Schuldigen wurden vor die Schranken des Tribunals zitiert, aber am Ende wurde natürlich niemand eingesperrt, es gab keine Rechtsfolge. Und genau deshalb hat *Das Kongo Tribunal* funktioniert: weil es in diesem artifiziellen Rahmen stattgefunden hat. Für den Internationalen Gerichtshof in Den Haag wäre das alles völlig unmöglich gewesen.“⁵⁰

Ähnlich wie bei Jasper Johns‘ Enkaustik-Gemälde *Flag* (1954–55), bei dem sich die Frage stellt, ob es nun eigentlich ein Bild oder doch die amerikanische Flagge ist, die wir betrachten, hat sich im *Kongo Tribunal* die Fiktion über die Wirklichkeit gelegt. Es ist, *als ob* die Utopie für einen kurzen Moment bereits real gewesen wäre. Raus Bühne war für einen kurzen Moment ein Erscheinungsraum. Dort konnten die politisch Unsichtbaren, also diejenigen, die sich – mit Rancière gesprochen – im Unvernehmen befinden, auftreten, als ob sie bereits politische Subjekte wären. Die Unsichtbaren, deren Anliegen im globalen Gefüge nicht gehört werden, ergreifen das Wort. Sie agieren, als ob sie bereits eine Stimme hätten, die nicht nur im Lärm der Massen untergeht.⁵¹

Sicherlich kann sowohl Schlingensief als auch Rau ein Hang zu Affekt und Pathos vorgeworfen werden. Rau bediene sich, laut Robert Walther-Jochum, aller Hebel einer „Ökonomie der Empörung, die darauf abzielt, politischen Aktivismus zu befördern“⁵² – wohlgemerkt befördern, nicht jedoch betreiben. Die Bühne ist nur ein Teil des Stücks, das als Aufhänger für jegliches Potenzial dient. In der Aufführung manifestiert sich der performative Umriss einer Institution, die nur für den Moment existiert und mit dem eigenen Ende in sich zerfällt. Ihre eigentliche Macht entfaltet sie jedoch in ihren diversen Erscheinungsformen. Wer nicht am

⁴⁵ Vgl. Bodenburg 2015.

⁴⁶ Vgl. Rau/Bossart 2017, S. 43.

⁴⁷ Vgl. Vismann 2011, S. 31–33.

⁴⁸ Ebd. S. 33.

⁴⁹ Vgl. Michael Bachmann: Spiele mit Zeugen. Zur Gerichtsbarkeit der Bühne im Gegenwartstheater, in: Sybille Krämer/Sibylle Schmidt (Hg.): *Zeugen in der Kunst*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 211–226, hier S. 214.

⁵⁰ Rau/Bossart 2017, S. 43.

⁵¹ Vgl. Juliane Rebentisch: Zur Unterscheidung von Politik und Politischem, in: Hendrik Blumentrath u. a. (Hg.): *Techniken der Übereinkunft. Zur Medialität des Politischen*, Berlin: Kadmos 2009, S. 99–112, hier S. 110.

⁵² Robert Walther-Jochum: [P]Reenacting Justice. Milo Raus Tribunale als Theater der Empörung, in: Adam Czira u. a. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld: transcript 2019, S. 159–178, hier S. 174.

Tribunal in Bukavu teilnehmen konnte, hat beispielsweise in Berlin die erneute Chance dazu. Rau trägt die Dramaturgie seines Tribunals zurück in den globalen Norden, um es dort wie einen Zeugen erneut aufzurufen. Es ist die erste Wiederholung des Tribunals, das zudem durch einen Film und – erweitert um zusätzliche Interviews, Rechercheberichte und Analysen – in einem Buch dokumentarisch festgehalten wird.⁵³ Buch und Film sollen den Bedeutungswert des Projektes bewahren, duplizieren und in ein verbreitbares Gut umwandeln. Sie sind die Vehikel, die Raus Ideen verbreiten und Anlass geben sollen, in die „extremistische Lebensform“ einzutreten, die Rau fordert.⁵⁴ Man solle schließlich aus dem Trauma keine akademische Kritik, sondern praktische Solidarität und neue, machtvolle Handlungsformen nach einem Arendt'schen Paradigma generieren. Auch bei Schlingensief bleiben ein Dokumentarfilm, der über das berichtet, was in den sechs Tagen Containerdorf geschah und als Grundlage für die meisten Analysen – auch diese hier – genutzt wird, und ein Buch⁵⁵. In einem der Interviews, die im besagten Film zwischen die Szenen von *Bitte liebt Österreich* geschnitten wurden, beschreibt er den Container als „Virus“ (AR, 00:15:45–00:16:06): Was als einfaches Störbild begann, schob sich immer weiter in die Gesellschaft. Er habe nur ein Idealprodukt im marktwirtschaftlichen Sinne erzeugt, das sich, einmal eingeführt, wie im Schneeballsystem immer weiter ausbaut.

Doch was bedeutet dies für den Streitraum, den ich zu Beginn als Kategorie für beide Arbeiten vorgeschlagen habe? Die Distinktion, die Wihstutz bei Rau und Schlingensief erkennt, kann zum einen als Symptom gesellschaftlicher Veränderungen und zum anderen als Shift in den Ansprüchen politisch-aktivistischer Kunst gesehen werden. Hegemann unterstellt zeitgenössischer Kunst rein moralische, politische und ökonomische Legitimationen.⁵⁶ „Ästhetische Praxis[...], die per definitionem den geltenden Regeln nicht entsprechen muss“⁵⁷, sei durch „sakrosanke Verwaltungsakte“⁵⁸ indirekt censiert und in die Konsensfähigkeit gezwungen. Wenn die Kunst die gesellschaftlichen Regeln befolgt bzw. befolgen muss, führt dies schlussendlich zur „Beschneidung der ästhetischen Freiheit“⁵⁹ und zu einer „Gefährdung der Demokratie“⁶⁰, wie er resümiert. Schlingensiefs *Bitte liebt Österreich* auf der Grenze von Kunst und Leben sei ultimativ, deckt es doch diese Gefährdung der Demokratie auf.

Raus *Kongo Tribunal* bietet hingegen den zeitgenössischen Gegenvorschlag. Anstatt die Regeln und Normen der Demokratie zu brechen, macht er sie zur Voraussetzung. Er etabliert mit Hilfe künstlerischer Praxen (Theater) eine künstliche Institution (Tribunal), um die Einhegung demokratischer Grundbegriffe in einer gesetzlosen Gesellschaft in Gang zu setzen und zu unterstützen. Indem das *Kongo Tribunal* einen Raum schafft, in dem gestritten werden kann, wird die Abwesenheit eines realen Abbilds dieses Raumes offenbar. Das Theater ist, wie schon Schiller es beschrieben hat, die Möglichkeit Moral und Gesetze zu verlängern. Vielmehr noch tragen die Konsequenzen des *Kongo Tribunals* – die Entlassung des Innen- und des Minenministers der Provinz Sud-Kivu und das Engagement zur Errichtung eines Gerichtshofs nach Vorbild des *Kongo Tribunals* (KT, 01:36:47–01:37:09) – dazu bei, eine Nation zu formen, die durch mehr als 25 Jahre Krieg zerrüttet und zersplittert ist.

⁵³ Rau/IIPM 2015; Rau 2017.

⁵⁴ In seiner zweiten Poetikvorlesung am Germanistischen Institut der Universität Münster am 1. November 2019 mit dem Titel *Lob des Extremismus oder Eine kurze Geschichte der Revolte* schlug Milo Rau fünf Strategien vor, um die fünf Reiter der Posthistoire, die er in der ersten Vorlesung vorgestellt hatte, zu überwinden. Unter „4. Praktische Solidarität“ deklarierte er dabei Extremismus als die einzige humane Lebensform, die die reale Utopie potenziell möglich mache. Eine überarbeitete Version der Vorlesung soll unter dem Titel *Die Rückeroberung der Zukunft. Ein Manifest* im Rowohlt Verlag erscheinen.

⁵⁵ Lilienthal/Philipp 2000.

⁵⁶ Vgl. Hegemann 2020, S. 40.

⁵⁷ Ebd., S. 43.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 44.

⁶⁰ Ebd.

Literatur

- Ansorg, Nadine: Demokratische Republik Kongo, 5. Oktober 2020; <https://www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/54628/kongo> [12.04.2021].
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 18. Aufl., München/Berlin/Zürich: Piper 2016.
- Bachmann, Michael: Spiele mit Zeugen: Zur Gerichtsbarkeit der Bühne im Gegenwartstheater, in: Sybille Krämer/Sibylle Schmidt (Hg.): *Zeugen in der Kunst*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 211–226.
- Bodenburg, Julia: Aktivierte Zuschauer und politisches Theater, in: Promotionskolleg Literaturtheorie als Theorie der Gesellschaft (Hg.): *Literatur, Macht, Gesellschaft. Neue Beiträge zur theoretischen Modellierung des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft*, Heidelberg: Winter 2015, S. 217–236.
- Forrest, Tara: *Realism as Protest. Kluge, Schlingensief, Haneke*, Bielefeld: transcript 2015.
- Foucault, Michel: Andere Räume, aus dem Französischen von Walter Seitter, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, 3. Aufl., Leipzig: Reclam 1991, S. 34–46.
- Gilcher-Holtey, Ingrid: Skandalisierung des Skandals. Christoph Schlingensief in der Rolle des Intellektuellen, in: Lore Knapp/Sven Lindholm/Sarah Pogoda (Hg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, Paderborn: Fink 2019, S. 273–292.
- Hegemann, Carl: Das Theater retten, indem man es abschafft? Oder: Die Signifikanz des Theaters, in: Martina Leeker (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin: Alexander Verlag 2001, S. 638–649.
- Hegemann, Carl: Ästhetische Praxis im öffentlichen Raum. Warum Christoph Schlingensiefs Aktionskunst heute wahrscheinlich keine Chance mehr hätte, in: Vanessa Höving/Katja Holweck/Thomas Wortmann (Hg.): *Christoph Schlingensief. Resonanzen*, München: edition text + kritik 2020, S. 37–44.
- Lilienthal, Matthias/Philipp, Claus: *Schlingensiefs Ausländer raus – „Bitte liebt Österreich“*. Eine Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Köbler, Gerhard: *Juristisches Wörterbuch. Für Studium und Ausbildung*, 17., neubearbeitete Aufl., München: Vahlen 2018.
- Krieger, Verena: Ambiguität & Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne, in: Cornelia Klinger (Hg.): *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 159–188.
- Mouffe, Chantal: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, aus dem Englischen von Niels Neumeier, 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017.
- o. A.: Gedenken an den Völkermord in Ruanda, 2. April 2020; <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/307318/voelkermord-in-ruanda> [12.04.2021].
- o. A.: Piefke, in: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Piefke> [10.04.2021].
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Rancière, Jacques: *Politik der Literatur*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Frankfurt am Main: Passagen Verlag 2011.
- Rau, Milo: *Das Kongo Tribunal*, Berlin: Verbrecher Verlag 2017.

Rau, Milo/Bossart, Rolf: *Wiederholung und Ekstase. Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder*, Zürich: diaphanes 2017.

Rau, Milo/IIPM: https://www.instagram.com/p/CGj_CclpT6C/?utm_source=ig_web_copy_link, 20.10.2020 [11.04.2021].

Rebentisch, Juliane: Zur Unterscheidung von Politik und Politischem, in: Hendrik Blumentrath u. a. (Hg.): *Techniken der Übereinkunft. Zur Medialität des Politischen*, Berlin: kadmus 2009, S. 99–112.

Roth, Helen: *Christoph Schlingensief. Vom Provokateur zum Erbauer einer Sozialen Plastik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2018.

Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1784), in: *Schillers Werke*, hg. von Hans Mayer und Golo Mann, Bd. 4: *Schriften. Kleinere theoretische Schriften, die großen Abhandlungen, Rezensionen, historische Schriften*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1966, S. 7–19.

Schlindwein, Simone: Der gefährlichste Ort der Welt, in: *Amnesty Journal*, 28. Januar 2013; <https://www.amnesty.de/journal/2013/februar/der-gefaehrlichste-ort-der-welt> [12.04.2021].

Schlingensief, Christoph: Containerreport (I), in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. Juni 2000, Nr. 135, S. 54.

Schößler, Franziska: Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief, in: Ingrid Gilcher-Holtey/Dorothea Kraus/dies. (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2006, S. 269–293.

Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite des Begriffs, in: Josef Frücht/Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 48–62.

Ursprung, Philip: „Experimentelle Kunst ist niemals tragisch“: Kunst und Leben seit den 1960er Jahren, in: Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann/Markus Rautenberg (Hg.): *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunswissenschaften*, Bielefeld: transcript 2010, S. 91–110.

Vismann, Cornelia: Das Drama des Entscheidens, in: dies./Thomas Weitin (Hg.): *Urteilen/Entscheiden*, München/Paderborn: Fink 2006, S. 91–100.

Vismann, Cornelia: *Medien der Rechtsprechung*, hg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski, Frankfurt am Main: Fischer 2011.

Walther-Jochum, Robert: (P)Reenacting Justice. Milo Raus Tribunale als Theater der Empörung, in: Adam Czira u. a. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld: transcript 2019, S. 159–178.

Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich: diaphanes 2012.

Filmografie

Ausländer raus. Schlingensiefs Container [R: Paul Poet, A 2002, DVD: Bonusfilm] [AR].

Das Kongo Tribunal [R: Milo Rau, D/CH 2015, DVD: Fruitmarket und Langfilm] [KT].

Strategien der Vergegen- wärtigung

Zur Sichtbar- machung der Vergangenheit bei Rachel Whiteread und Sol Lewitt

Sarah Siemens

Wie können Vergangenheit und Verlust sichtbar gemacht werden? Und wie lässt sich eine Thematik wie der Holocaust künstlerisch behandeln? Braucht es dafür eindeutige Bilder oder sind nicht gerade fein inszenierte künstlerische Eingriffe das wirkungsvollere Mittel, um zum Nachdenken anzuregen und eine anhaltende Auseinandersetzung zu initiieren? Ist die Vergegenwärtigung sogar eindringlicher, wenn sie durch die Sichtbarmachung einer fortbestehenden Leerstelle – inmitten des öffentlichen Lebens – angeregt wird?

Sowohl Rachel Whitereads im Jahr 2000 fertiggestelltes Holocaust-Mahnmal auf dem Wiener Judenplatz als auch Sol LeWitts konzeptueller Beitrag *Black Form (Dedicated to the Missing Jews)* im Rahmen der Skulptur Projekte in Münster 1987 sind Beispiel einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Vergangenheit, die nicht darauf abzielt, die Verbrechen des Nationalsozialismus und den Tod Millionen europäischer Juden abzubilden und damit zu historisieren, sondern vielmehr auf die bis heute fortdauernden Folgen aufmerksam machen. Beide Arbeiten lenken den Blick der Betrachter*innen auf den stets fortgeschriebenen Verlust innerhalb der Gesellschaft, der – für viele zunächst wenig spürbar – auf diese Weise gegenwärtig wird.

Das Œuvre der 1963 in London geborenen Künstlerin Rachel Whiteread ist geprägt von der Sichtbarmachung des eigentlich Unsichtbaren. Zu Beginn der 1980er-Jahre nutzte Whiteread zunächst vornehmlich private und intime Gegenstände, die sie nicht selten in Trödelläden erstand, wie Wärmflaschen, Badewannen, aber auch Matratzen und Schränke, von denen sie Abgüsse aus Gips, Harz oder Gummi anfertigte.¹ In den meisten Fällen wurde dann das immaterielle Innere dieser Objekte zum Kunstwerk.² Denn anders als viele andere Künstler arbeitet Whiteread nicht mit einer ‚verlorenen Form‘, vielmehr mit einem ‚verlorenen Gegenstand‘. Anstatt das Objekt selbst, gießt sie den Raum, der von diesem umschlossen wird, ab. Auf diese Weise lässt Rachel Whiteread Formen und Volumen entstehen, die erst

¹ Leitfaden/Erklärungen zu Rachel Whiteread „Untitled (Books)“ für Führungen im LWL-Museum, 1997, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Rachel Whiteread, 1997, S. 1–3, hier S. 1.

² Lisa Dennison: Ein Haus ist nicht ein Haus. Rachel Whitereads Skulpturen, in: dies./Craig Houser (Hg.): *Rachel Whiteread. Transient Spaces* [Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim, Berlin], Ostfildern: Hatje Cantz 2001, S. 31–46, hier S. 31.



Abbildung 1: Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990, Gips, Stahlkonstruktion, 269 x 355,5 x 317,5 cm © Rachel Whiteread, Courtesy of the artist and Gagosian, London.

durch die Abwesenheit des eigentlichen Gegenstandes und in der Neukontextualisierung als ästhetisches Objekt sichtbar werden.³ Ziel dieses Vorgehens war es, die Einzigartigkeit der individuellen Spuren an alltäglich genutzten Gegenständen sichtbar zu machen. Dazu Rachel Whiteread:

„I always use second hand things, because there's a history to them.“⁴

Wie wichtig ihr die ‚Lebensgeschichte‘ dieser Dinge und damit verbunden auch ein Bezug zu den Menschen dahinter sind, wird durch ihre Arbeiten mit Möbeln aus den Londoner Kriegsjahren deutlich. Auch hier goss Whiteread Schränke und Schubladen mit Gips aus und zerstörte nach dem Trocknungsprozess bewusst die Außenhülle. Zum Vorschein kamen nun Innenräume aus einer längst vergangenen Zeit.⁵

Dieses Prinzip übertrug sie schließlich mit Arbeiten wie *Ghost* (1990) (Abb. 1) oder *House* (1993) im größeren Maßstab auf das Ausgießen und Abformen architektonischer Innenräume und ganzer Gebäude im öffentlichen Raum. So wird in der Umwandlung des Raumvolumens in massive, hermetische Form ein leerer (Wohn-) Raum physisch manifest, das eigentlich Unsichtbare wird materialisiert; eine Verfahrensweise, die der US-amerikanische Kunsthistoriker James Romaine als „Sculpting the Unseen“⁶ bezeichnet. Die Innenwände der ehemals bewohnten (Privat-) Räume werden hierbei nach außen gekehrt, Hinweise auf die ehemaligen Bewohner, wie Fußspuren im Boden, Kratzer und Furchen in den Wänden werden sichtbar, wodurch die menschliche Abwesenheit ebenso spürbar wird, wie die Ausschlossenheit des Betrachters.

³ Vgl. Doris von Drahten: Rachel Whiteread: Gefundene Form – verlorener Gegenstand, in: *Parkett*, Heft 35, 1993, S. 22–26, hier S. 22.

⁴ Barbara Engelbach: Rachel Whiteread. Untitled (Books), 1997, in: *Das Kunstwerk des Monats*, Nr. 12, Dezember 1998, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur Münster, S. 1–4, hier S. 4.

⁵ Von Drathen, S. 23.

⁶ Vgl. James Romaine: Sculpting the Unseen: Rachel Whiteread’s Incomprehensible Art, in: *Arts. The Arts in Religious and Theological Studies*, Jg. 31, Nr. 1, 2019; <https://www.societyarts.org/in-the-study-sculpting-the-unseen.html> [11.04.2021].

Einerseits zeigt *Ghost* durch den Kontext der Wohnung einen engen und vertrauten Zusammenhang zwischen Menschen und ihrem Lebensraum, der durch jedes Individuum mit Leben erfüllt und mittels Abformung selbst körperhaft wird, andererseits entsteht gleichzeitig auch ein gespenstischer Eindruck, der sich besonders in der Ausgeschlossenheit des Betrachters, durch das erzeugte Spannungsverhältnis von An- und Abwesenheit, von Nähe und Ferne niederschlägt.⁷ Die ungewohnten Raumerfahrungen, die Rachel Whiteread durch die Massivität ihrer Werke hervorruft, bewirken außerdem, dass die abgegossenen Gegenstände und Räume ihren Bezug zur Realität und Relativität zumindest teilweise verlieren, indem die Grenzen von innen und außen aufgehoben werden.⁸ Sie stellt dem Betrachter eine Antirealität entgegen, eine andere Dimension, die in hohem Maße fremdartig wirkt.⁹ Nicht zuletzt durch dieses plastische ‚Greifbarwerden‘ des Unsichtbaren kommt es zu einer Dislozierung von Räumlichkeit und einer Herstellung neuer Raumverhältnisse: Das Innere gelangt nach außen, Privates wird öffentlich.

Rachel Whitereads Holocaust-Mahnmal in Wien

Als sich Architekt, Publizist und Schriftsteller Simon Wiesenthal, selbst österreichischer Shoah-Überlebender und Jahrzehntlang Kämpfer für eine gerechte Bestrafung der Täter*innen, 1994 öffentlich für die Errichtung eines Mahnmals zur Erinnerung an die durch die Nationalsozialisten getöteten Jüdinnen und Juden Österreichs einsetzte, übte er damit gleichermaßen Kritik an einem Werk Alfred Hrdlickas, welches 1988 auf dem zentral gelegenen Albertinaplatz in Wien errichtet wurde und dort an die „Opfer von Krieg und Faschismus“ erinnert (Abb. 2).¹⁰ Vor diesem Hintergrund gilt es zunächst kurz das Werk Alfred Hrdlickas zu betrachten, da dieses einen nicht unerheblichen Einfluss auf das spätere Mahnmal von Rachel Whiteread gehabt hat. Es zeigen sich in beiden Ausführungen die sehr unterschiedlichen Auffassungen von Darstellungsweisen und den grundsätzlichen künstlerischen Umgang mit Erinnerungsmonumenten. Zu beachten gilt aber auch, dass die Intention bei Whiteread eine andere ist als bei Hrdlicka, da sie mit ihrem Werk explizit auf die Erinnerung der ermordeten jüdischen Bevölkerung Österreichs im Nationalsozialismus abzielt.

Hrdlicka wählte für sein antifaschistisches Denkmal schlaglichtartige Schreckensbilder aus, die, teils figürlich, teils symbolisch, auf Ereignisse aus der Zeit des Anschlusses Österreichs an das Dritte Reich ab 1938 und den Zweiten Weltkrieg erinnern und die entlang einer räumlichen Achse aufeinanderfolgend positioniert sind.¹¹ Der Mord an tausenden Menschen durch NS-Ärzte wird hier ebenso thematisiert wie das Sterben der Soldaten auf den Schlachtfeldern. An einer Stelle nimmt Alfred Hrdlicka auch auf das Leid der jüdischen Bevölkerung in dieser Zeit Bezug. Eine knapp 70 cm hohe Bronzeskulptur zeigt einen am Boden kauernden straßenwaschenden Juden (Abb. 3). Insgesamt zeichnet das Bildprogramm des mehrteilig angelegten Mahnmals chronologisch den Weg Österreichs von der menschenverachtenden Diktatur der Nationalsozialisten über den Zweiten Weltkrieg bis hin zu einem freien und demokratischen Staat nach, wobei der *Stein der Republik*, ein rund siebeneinhalb Meter hoher Granitblock, der das gesamte Ensemble am Ende der Blickachse überragt, den Schlusspunkt bildet. Darauf eingemeißelt befindet sich die österreichische Unabhängigkeitserklärung vom 27. April 1945, auf der allerdings der Passus, welcher auf die österreichische Mitschuld verweist, fehlt.¹²

Alles in allem wird den jüdischen Opfern der nationalsozialistischen Verfolgung nur wenig Raum gegeben. Dieses Mahnmal ist durch seine vielfältigen Bezüge eher unspezifisch und erinnert vielmehr an die zahlreichen Kriegstoten, denen aber gerade die Jüdinnen und Juden kaum zuzurechnen sind.¹³

⁷ Vgl. von Drahten, S. 23.

⁸ Vgl. ebd., S. 24.

⁹ Vgl. ebd., S. 25.

¹⁰ Vgl. Martin Winstone/Martin Gilbert: *The Holocaust Sites of Europe. An Historical Guide*, London: I. B. Tauris 2010, S. 135.

¹¹ Vgl. Dinah Wijsenbeek: *Denkmal und Gedenkmal. Über den kritischen Umgang mit der Vergangenheit auf dem Gebiet der bildenden Kunst*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2010, S. 231.

¹² Vgl. Holger Thünemann: *Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur. Zentrale Holocaust-Denkänger in der Kontroverse. Ein deutsch-österreichischer Vergleich*, Idstein: Schulz-Kirchner Verlag 2005, S. 180–181.

¹³ Vgl. ebd., S. 180–181.



Abbildung 2: Alfred Hrdlicka, *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*, Albertinaplatz, Wien, 1988 © Schaub-Walzer / PID.



Abbildung 3: Alfred Hrdlicka, *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*, Detail: strassenwaschender Jude © Peter Diem (austriaforum.org).

Für die jüdische Kultusgemeinde war im Wesentlichen aber die Bronzeplastik, die sockellos direkt auf dem Straßenpflaster aufliegt und den *straßenwaschenden Juden* abbildet, der Stein des Anstoßes. Diese leicht überlebensgroße Skulptur zeigt einen Mann mit Bart, der mit einer Scheuerbürste in der Hand am Boden kauert. Die Figur, deren Bewegung wie erstarrt scheint, ist nur grob modelliert, wirkt in sich geschlossen und blockhaft.¹⁴ Weiterhin ist sie mit stereotypen Attributen wie einer großen Nase und einem langen Bart dargestellt. Auf dem Kopf trägt sie eine Kippa.

Diese Darstellung ist im gesamten Denkmal die einzige, die explizit auf die nationalsozialistischen Demütigungen zur Zeit des Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich in den Jahren 1938 bis 1945 erinnert. Der Hintergrund dieser Darstellung liegt in einer historischen Begebenheit, die sich im März 1938 zugetragen hatte. Damals zwangen viele Wiener ihre jüdischen Mitbürger*innen, egal welchen Alters, ob gesund oder krank, in sogenannten „Reibepartien“ mit Wurzel- oder sogar Zahnbürsten kniend das Straßenpflaster zu schrubben, während sich Schaulustige um sie herum scharften und sie verhöhnten. Anscheinend diente diese Demütigung der allgemeinen Erheiterung.¹⁵

Alfred Hrdlicka hatte diese Darstellung, die sich an zeitgenössischen Fotografien orientierte, als ganz bewusste Provokation gewählt, um Jahrzehntelang Verdrängtes wieder nach oben zu holen, denn so finden sich vor allem nicht-jüdische Betrachter*innen unwillkürlich in der Rolle des „Gaffers“ wieder.¹⁶ Für Simon Wiesenthal und andere Mitglieder der jüdischen Gemeinde wurde aber besonders diese Darstellung als Fortschreibung der Demütigung verstanden und das Mahnmal daher auch als „Denkmal der Erniedrigung“ bezeichnet.¹⁷ Er nannte es „ein Symbol des erniedrigten Juden, welches aber nicht den Tod von so vielen Tausenden symbolisieren kann, die vergast, verschleppt und exekutiert wurden“.¹⁸ Wiesenthal warf Hrdlicka vor, keinerlei Rücksicht auf jüdische Befindlichkeiten zu nehmen. Er stellte weiterhin fest, dass dieses Denkmal „für die meisten Juden kein adäquates Denkmal für das größte Verbrechen dieses Jahrhunderts, den Holocaust“ sei, da es die Shoah lediglich durch eine „jüdische Beigabe“ am Rande thematisiere.¹⁹ Tatsächlich waren aber auch anderslautende Stimmen aus der jüdischen Gesellschaft zu vernehmen, wie etwa die des jüdischen Schriftstellers Ephraim Kishon, der das Denkmal als einen richtigen Schritt hin zu einer längst überfälligen Bewältigung der Vergangenheit bezeichnete:

¹⁴ Vgl. ebd., S. 231–232.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 232–233.

¹⁷ Astrid Peterle: „Ein Denkmal, dass dem Verständnis von uns Juden entspricht...“ Simon Wiesenthal und das Mahnmal für die jüdischen Opfer der Shoah am Wiener Judenplatz, in: Jüdisches Museum Wien (Hg.): *Wiesenthal in Wien* [Ausst.-Kat. Jüdisches Museum, Wien], Wien: Metroverlag 2015, S. 103–107, hier S. 105; Mechtild Widrich: The Willed and the Unwilled Monument: Judenplatz Vienna and Riegls Denkmalpflege, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Jg. 72, Nr. 3, 2013, S. 382–398, hier 384.

¹⁸ Thünemann 2005, S. 183.

¹⁹ Wijsenbeek 2010, S. 233.

„Daß man hier den bodenwaschenden Juden sieht, ist für mich eine Genugtuung, denn genau das war es – und wenn die Menschen vielleicht auch tatsächlich nichts Genaues von den Konzentrationslagern wußten, die Juden, die man auf der Straße in die Knie gezwungen hat, die haben sie gesehen.“²⁰

Auch Alfred Hrdlicka selbst verteidigte seine Arbeit in ähnlicher Weise gegenüber Wiesenthal's Kritik:

„Was den straßenwaschenden Juden betrifft: Jeder kann sagen, was in Auschwitz passiert ist, das weiß ich nicht, aber was in Wien passiert ist, das haben die Wiener wissen müssen, das hat jedes Kind sehen können.“²¹

Grundsätzlich bleibt Hrdlicka in seiner Aussage aber weitgehend unkonkret, wenn er in seiner künstlerischen Interpretation die jüdisch-österreichischen Opfer der Massenvernichtung mit den nichtjüdischen Opfern symbolisch auf eine Stufe stellt und von Faschismus, aber nicht vom Nationalsozialismus spricht. Mit seinem Mahnmal verhindert es der Künstler, den Finger allzu sehr in die „nationalsozialistische Wunde“ der österreichischen Gesellschaft zu legen. Denn ähnlich wie in der jungen Bundesrepublik gab es auch im Österreich der Nachkriegszeit einen Verdrängungsmechanismus der jüngeren Geschichte. In den frühen Jahren der Zweiten Republik wurde der Mythos erschaffen, Österreich sei das „erste Opfer Hitler-Deutschlands“ gewesen; dieses Narrativ hatte so über Jahrzehnte als Legitimierungsgrundlage und identitätsbildendes Mittel in der österreichischen Gesellschaft gewirkt.²² Bereits in der Unabhängigkeitserklärung im April 1945 stellte die erste provisorische Regierung die Macht- und Willenlosigkeit des österreichischen Volkes gegenüber der Annexion durch die deutsche Reichsregierung unter Adolf Hitler heraus und gleichzeitig jede Mitverantwortung an dem Geschehenen in Abrede.²³ In der Geschichtswissenschaft ist es inzwischen weitgehend unbestritten, dass es auf der österreichischen Seite ein hohes Maß an Mitverantwortung sowohl für das Erstarken der NS-Ideologie als auch für die Verbrechen selbst gab.²⁴ Schon in den 1960er-Jahren hatte Simon Wiesenthal darauf hingewiesen, dass zahlreiche Österreicher an Schaltstellen des NS-Vernichtungsapparates saßen und dazu folgende provokante These aufgestellt: „Mindestens drei Millionen ermordete Juden gehen zu Lasten der an den Verbrechen beteiligten Österreichern.“²⁵

Anders als Hrdlicka wurde Simon Wiesenthal sehr konkret in seiner Aussage, als er im Dezember 1994 davon sprach, dass ein neues, „wahres“ Holocaust-Mahnmal, dass „den Nationalsozialismus [...] beim Namen nennt“, errichtet werden sollte.²⁶

Rachel Whiteread: Holocaust-Mahnmal auf dem Judenplatz, Wien

Im Januar 1995 erhielt Simon Wiesenthal die Zusage, mit der Finanzierung durch die Stadt Wien ein Denkmal für die ermordeten österreichischen Jüdinnen und Juden errichten zu können, über dessen Ausführung – anders als beim Hrdlicka-Denkmal, bei dem der Künstler selbst mit seinem Vorschlag an die Stadt herangetreten war – in einem Wettbewerb entschieden werden sollte.²⁷ Zu dem folgenden Wettbewerb wurden insgesamt neun international bekannte Künstler*innen und Architekt*innen eingeladen, unter ihnen VALIE EXPORT, Karl Prantl, Ilya Kabakov und Peter Eisenman sowie Rachel Whiteread. Die Entwürfe sollten sowohl den künftigen Aufstellungsort am Judenplatz gestalterisch einbeziehen als auch insbesondere die „Sichtbarkeit, Wahrnehmbarkeit und Einprägsamkeit des Mahnmals“ be-

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Thünemann 2005, S. 62.

²³ Vgl. ebd., S. 65.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Ebd., S. 63; vgl. auch Winstone/Gilbert 2010, S. 129.

²⁶ Thünemann 2005, S. 184.

²⁷ Vgl. Wijsenbeek 2010, S. 234.

rücksichtigen.²⁸ Weitere ausdrückliche Vorgaben waren die Anbringung einer Inschrift, die auf die von den Nationalsozialisten ermordeten Juden hinweisen sollte, sowie die Nennung der Orte, an denen die Mehrzahl der österreichischen Holocaust-Opfer ums Leben gekommen war.²⁹

Die Planungen für das Wiener Mahnmal fielen in die Zeit eines sich verändernden gesellschaftlichen Klimas, in der sich sowohl in Österreich als auch in Deutschland neue Formen einer kollektiven Erinnerung in der Gesellschaft ausgebildet hatten. Es standen nicht mehr eine nur nachträgliche Heroisierung der Opfer und Sinnstiftung des erlittenen Leides durch den Völkermord im Vordergrund, um einen Gedanken der Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann aufzugreifen, sondern die Anerkennung und Überwindung von lähmenden Nachwirkungen. Ganz grundlegend kam es dabei zu einer neuen Verarbeitung der Schuld der Täter. Dies war auch auf einen Sinneswandel innerhalb der Generation der Nachkommen zurückzuführen, welche die dunklen Kapitel ihrer Geschichte nicht mehr übergehen wollten und konnten, sondern sie im kollektiven Gedächtnis zu stabilisieren und in ein nationales Selbstbild zu integrieren suchten.³⁰

Mit dem Judenplatz in der Wiener Altstadt war ein Aufstellungsort gefunden worden, der für die Geschichte jüdischen Lebens in der Stadt eine nicht unerhebliche Rolle gespielt hatte. Bis ins Jahr 1421 hatte sich an diesem Ort eine Synagoge befunden, die in einem Pogrom durch Brandschatzung zerstört und deren Fundamentreste zufällig bei Grabungen im Vorfeld des Bauvorhabens im Erdreich gefunden wurden.³¹ An diese Geschichte des freien Platzes inmitten der umgebenden großbürgerlichen Architekturen erinnerte bis zur Errichtung des Holocaust-Mahnmales lediglich ein katholisches Wandrelief an einer der Barockfassaden, welches die Taufe Christi im Jordan zeigt, versehen mit einer antisemitischen Inschrift in Latein, die besagt, „daß das Feuer von 1421 Wien von den Juden gereinigt habe, so wie das Wasser Christus reinige.“³² Mit seiner Geschichte bildet der Judenplatz die Bühne für eine Form der räumlichen Inszenierung, um an dieser Stelle abermals mit Aleida Assmann zu sprechen:

„Räumliche Inszenierungen sind anders als museale Ausstellungen an eine Bühne gebunden, die zugleich ein historischer Schauplatz ist. Historische Denkstätten und sogenannte ‚heritage centers‘ inszenieren in diesem Sinne historische Orte, die sie zu einer Bühne von Geschichte machen. Der Begriff ‚Inszenierung‘ ist technisch gemeint im Sinne von Aufbereitung eines Ortes zum Zweck von Informationsvermittlung, Erfahrungsmöglichkeiten und Handelsangeboten; er ist keineswegs auf fiktionale und unterhaltsame ‚theme-parks‘ [...] beschränkt.“³³

Rachel Whitereads Siegerentwurf zeigt einen Abguss in Beton eines von Büchern umgebenden Hohlraums, einer Art Bibliothek, bei der das Innere nach außen gewendet scheint. Jedoch blicken die Betrachter*innen nicht auf die Buchrücken und den Titel, sondern auf die Schnittflächen der Bücher (Abb. 4).³⁴ Warum sie gerade diesen Weg gewählt hat, legte Whiteread in einem Interview im Jahr 2001 dar:

„Ein Mahnmal soll es dem Betrachter nicht allzu leicht machen. Er soll schauen, fragen, denken. Löst es keine dieser Reaktionen aus, wird es seiner Intention nicht gerecht.“³⁵

²⁸ Ebd., S. 235.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Aleida Assmann: Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien, in: Kurt Wettengl (Hg.): *Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* [Ausst.-Kat. Historisches Museum, Frankfurt], Ostfildern: Hatje Cantz 2000, S. 21–27, hier S. 23.

³¹ Wijsenbeek 2010, S. 235; Winstone/Gilbert 2010, S. 132.

³² James E. Young: *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, übers. von Ekkehard Knörer, Hamburg: Hamburger Edition 2002, S. 131.

³³ Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: C. H. Beck 2007, S. 153.

³⁴ Young 2002, S. 127.

³⁵ Craig Houser: Wenn Wände sprechen könnten. Ein Interview mit Rachel Whiteread, in: Lisa Dennison/ders. (Hg.): *Rachel Whiteread. Transient Spaces* [Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim, Berlin], Ostfildern: Hatje Cantz 2001, S. 47–62, hier S. 59.



Abbildung 4: Rachel Whiteread, *Holocaust Memorial*, 1995–2000, 380 x 700 x 1000 cm, Judenplatz, Wien © Bwag/Commons.

Als man von Seiten des Denkmalkomitees an sie herangetreten war, hatte Whiteread, die als Stipendiatin des Künstlerprogramms des DAAD die Berliner Denkmaldebatte vor Ort in den Jahren 1993 und 1994 verfolgt hatte, sowohl Alfred Hrdlickas Denkmal am Albertinaplatz als auch einige Gedenkstätten in ehemaligen Konzentrationslagern besucht. In Wien war sie insbesondere von der Darstellung des *straßenwaschenden Juden* und dem Umgang der Besucher*innen mit dieser Skulptur ähnlich abgestoßen wie Simon Wiesenthal:

„Ein expressionistischer Klumpen daneben entpuppt sich als jüdischer Mann, der auf Händen und Knien den Gehsteig schrubbt. Der wurde von unwissenden Passanten als Sitzbank benutzt. Unglaublich, nicht? Man hat seinen Rücken am Schluss mit bronziertem Stacheldraht versehen.“³⁶

Mit der Grundfläche des Kubus von rund zehn mal sieben Metern bei einer Höhe von 3,8 Meter orientierte sich die Künstlerin an der Größe von Wohnräumen, wie sie in den Häusern, die den Judenplatz umgeben, durchaus üblich sind. Die durchgehend modellierten Reihen von gleichmäßig großen Buchformen, es sind etwa 7000, werden an der Frontseite durch eine Doppeltür unterbrochen.³⁷ Die Tür lässt sich aber nicht öffnen, es gibt keine Knäufe oder Klinken, das Innere bleibt also unzugänglich. Auf dem Dach befindet sich außerdem eine Deckenrosette, wie man sie aus den großbürgerlichen Wohnräumen des 1. Bezirks mit ihren Stuckverzierungen kennt.³⁸ In gewisser Weise stellt die Plastik ein reines ‚Kunstobjekt‘ dar, denn für den Abguss wurden zuvor eigens Buchmodellformen aus Holz angefertigt. Auch die Türen wurden eigens gezimmert und die Verzierung an der Decke steuerte die Künstlerin selbst bei. Doch die Wiedergabe eines bestimmten Raumes war nie das Ziel Rachel Whitereads:

„Das Mahnmal steht für eine Raumidee und nicht für einen realen Raum. Es variiert die Idee eines Raumes in einem der Nachbarhäuser. Ich ging von dem Gedanken aus, dass ich auf diesem öffentlichen Platz stehe, umgeben von aufragenden Häusern, und mir nun die Proportionen eines Raums in einem der Häuser vorstelle. Es sollte nie der Abdruck eines echten Gebäudes sein.“³⁹

³⁶ Ebd., S. 60.

³⁷ Ebd., S. 59.

³⁸ Vgl. Benno Hinkes: *Aisthetik der (gebauten) menschlichen Umwelt. Grundlagen einer künstlerisch-philosophischen Forschungspraxis*, Bielefeld: transcript 2017, S. 300.

³⁹ Whiteread 2001, S. 59.

Insgesamt steht das Mahnmal leicht erhöht auf einem umlaufenden Sockel, auf dem unterhalb der Tür ein Widmungstext in deutscher, englischer und hebräischer Sprache angebracht ist: „Zum Gedenken an die mehr als 65 000 österreichischen Juden, die in der Zeit von 1938 bis 1945 von den Nationalsozialisten ermordet wurden.“⁴⁰

Auf den drei übrigen Seiten des Sockels stehen die Namen der 41 Konzentrationslager in Europa, in denen die überwiegende Anzahl der österreichischen Juden ermordet wurde. Wie von Simon Wiesenthal so lange gefordert, werden die Täter explizit genannt. Mit dieser Inschrift verband er daher nicht nur Trauer, sondern auch den Wunsch, dass die Erinnerung an das Geschehene stets wachgehalten werde:

„Daher ist die Inschrift auf dem Denkmal eine immerwährende und nie zu Ende gehende Anklage gegen die Täter von gestern. Erinnerung und Anklage gemeinsam müssen auch für künftige Generationen als Gegenwart lebendig bleiben.“⁴¹

Richtet man in diesem Zusammenhang den Blick besonders auf das sich nahezu zeitgleich in Entstehung befindliche Berliner Holocaust-Mahnmal für die ermordeten Juden Europas, so fällt auf, dass es in Wien keine Diskussionen um die Widmung des Mahnmals gegeben hatte. Auch gab es zum Zeitpunkt der Entscheidung am Judenplatz ein Holocaust-Mahnmal errichten zu wollen, kaum einen öffentlichen Diskurs. Massive Auseinandersetzungen begannen erst, als Rachel Whitereads Wettbewerbsentwurf zum Sieger erklärt wurde. Quer durch alle Gruppierungen und Parteien wurde darüber gestritten, ob der Judenplatz überhaupt der richtige Standort sei und ob nicht die im Erdreich vorgefundenen Reste der zerstörten mittelalterlichen Synagoge bereits Mahnmal genug wären. Aufgrund dieser Diskussion wurde es all jenen erleichtert, die aus anderen Gründen gegen die Errichtung waren, ihre wahre Meinung dahinter zu verschleiern. So unterstützte etwa die rechtspopulistische FPÖ eine Bürgerinitiative von Anwohnern gegen das Mahnmal. Für Gerhard Milchram, Historiker und bis 2010 Kurator am Jüdischen Museum in Wien, geht das erfolgreiche Projekt besonders auf den Einsatz des damaligen Wiener Oberbürgermeisters Häupl und seinen Kulturstadtrat von der bürgerlich-konservativen Österreichischen Volkspartei (ÖVP) zurück. Milchram ist auch der Meinung, dass die Stadt Wien in diesem Zusammenhang nicht in einem gesamt-österreichischen Kontext gesehen werden sollte, da er ein solches Projekt an anderen Orten im Land für deutlich schwieriger durchsetzbar hält. Dies wird auch deutlich, wenn man sich die Worte des damaligen Österreichischen Bundeskanzler Wolfgang Schüssel am 9. November 2000 in einem Interview gegenüber der Jerusalem Post vor Augen hält, indem dieser tatsächlich noch zu an dem Zeitpunkt behauptete, „dass der österreichische Staat das erste Opfer des Nazi-Regimes“⁴² gewesen sei.

Für Simon Wiesenthal war das Wiener Mahnmal allerdings nicht nur ein Symbol für Tod und Vernichtung des jüdischen Volkes. Er vertrat die für ein derartiges Denkmal bemerkenswerte Interpretation, es solle nicht nur für die Vernichtung, sondern auch für das Überleben des jüdischen Volkes stehen. Zudem wurde von den Initiatoren stets versucht, Judenplatz und Mahnmal als eine Art „Gesamtkunstwerk“ zu vermitteln, da man davon ausging, die Akzeptanz des Projekts zu erhöhen, wenn es „Barbarei in Kultur“ verwandle.⁴³

Mit ihrem Holocaust-Mahnmal, dessen Konzeption sich von der Tradition der figurativen Narration absetzt, rückt Rachel Whiteread sowohl das Buch als auch die Leere eines Raumes in den Blick der Betrachter*innen. Die Außenwände präsentieren sich in einer rauen Textur, hervorgerufen durch die Darstellung des negativen Raumes zwischen den Buchkanten.⁴⁴ Sowohl die Haltung der Künstlerin bei der Erschaffung ihrer Werke als auch die Reaktionen der Betrachter bewegen sich – bewusst oder unbewusst – zwischen kühler Distanziertheit und Emotionalität.⁴⁵ Verstörend für viele Besucher wirkt auch der Umstand, dass das Mahnmal nicht begehbar ist, obwohl es ja auf den ersten Blick diesen Eindruck

⁴⁰ Thünemann 2005, S. 227.

⁴¹ Wijzenbeek 2010, S. 239.

⁴² Zit. n. Interview mit Gerhard Milchram (Jüdisches Museum der Stadt Wien): Das Wiener Holocaust Mahnmal, in: Antifaschistisches Infoblatt, Nr. 67, 3/2005; <https://www.antifainfoblatt.de/artikel/das-wiener-holocaust-mahnmal> [12.04.2021].

⁴³ Thünemann 2005, S. 261

⁴⁴ Vgl. Young 2002, S. 129.

⁴⁵ Vgl. Dennison 2001, S. 37.

vermittelt. Stattdessen steht dieser massive Block wie eine Barriere wirkend auf dem Platz, die sich aber jeder räumlichen Erschließung durch den Betrachter verwehrt. Das Werk stiftet Verwirrung und verweigert zunächst einen fragenden Dialog mit dem Betrachter. Dieser wird auf die eigenen Gedanken zurückgeworfen, muss sich das Objekt selbst erschließen.⁴⁶ Diese Schwierigkeit ist dem Thema dieses Denkmals durchaus angemessen und von Rachel Whiteread auch gewünscht. Vielmehr ruft das Werk jeden dazu auf, sich mit dem Holocaust und seinen Folgen eigenständig auseinander zu setzen und steht mit der eigenen Unbegreifbarkeit des nicht zu betretenden Innenraumes zugleich für das unbegreifbare Verbrechen an Millionen europäischen Juden.

Doch die Grausamkeit der Shoah entsteht hier nicht plakativ durch schreckliche Bilder, etwa aus den Konzentrationslagern; die Grausamkeit wird vielmehr, wenn auch erst auf den zweiten Blick, durch die Leerstelle erfahrbar. Durch die von dem*der Betrachter*in weg gewendeten Buchrücken, die ihrerseits den leeren nicht betretbaren Raum umschließen, in Kombination mit dem durch das Verfahren des Abgusses manifestierten Verlust des Originals, schlägt das Mahnmal eine metaphorische Brücke zum Völkermord an den europäischen Juden im 20. Jahrhundert und an den damit verbundenen Verlust von unendlich vielen Menschen.⁴⁷ Wenn Menschen fehlen, dann hinterlassen diese eine Leerstelle in der Gesellschaft, die bleibt: In Österreich waren es 65 000, europaweit waren es rund sechs Millionen.⁴⁸

Neben der von Whiteread thematisierten Leerstelle durch die Ermordung der jüdischen Bevölkerung kommt dem von ihr gewählten Motiv des Buches eine entscheidende Rolle zu. Einerseits verleiht diese raue, uniforme und in höchstem Maße systematische Textur der Fassade ein Antlitz, welches, so formulierte es die Jury, die „Würde mit Zurückhaltung verbindet und an einem geschichtsträchtigen Ort einen ästhetischen Dialog mit der Vergangenheit in Gang bringt“⁴⁹, andererseits trägt es dem Judentum, welches auch als „Buchreligion“ bezeichnet wird und seinem daraus resultierenden Selbstverständnis, abermals Rechnung.⁵⁰ Im Hinblick auf die Reihe der nationalsozialistischen Verbrechen zwischen 1933 und 1945 stellt die systematische Zerstörung von im Sinne der Ideologie nicht konformen Kulturgütern wie Bücher und Kunstwerke bereits eine Perspektive auf den folgenden unvorstellbaren Massenmord an über sechs Millionen Juden dar. Durch Zerstörung alles ausmerzen zu wollen, was nicht in die krude Denkweise der Nationalsozialisten zu passen schien, war ein entscheidendes Merkmal dieser Zeit in Deutschland.

An Rachel Whitereads Entwurf wird außerdem deutlich, was ein solches „Volk des Buches“ zu eben diesem macht: der gemeinsame Bezug zur Vergangenheit mittels Schrift und Text. Gleichzeitig eröffnet sie den Betrachter*innen durch die Umkehrung des eigentlich gegenständlichen Raumes, die Bibliothek scheint wie nach außen gekehrt, eine ausgefüllte Leere.⁵¹ So wird die durch den nationalsozialistischen Terror hervorgerufene Fehlstelle, erfahrbar.

Robert Storr, einer der Juroren und damals Kurator am New Yorker Museum of Modern Art, stellte über das Holocaust-Mahnmal am Judenplatz treffend fest:

„Whitereads Arbeit ist kein Grabmal, kein Zenotaph, sondern vielmehr die Verkörperung einer nicht greifbaren Leere – sie stellt eine Lücke in der Identität einer Nation und einen Hohlraum im Herzen der Stadt dar. Whiteread gibt mit ihrer ästhetischen Sprache, die gleichermaßen Tradition und Zukunft anspricht, respektvoll einer Welt Gestalt, deren unwiederbringlicher Untergang von jenen, die ihn nicht miterlebten, nie zur Gänze erfasst werden kann. Ihre dauerhaftesten Monamente sind jene Bücher, geschrieben von österreichischen Juden vor, während und nach dem über sie hereinbrechenden Verhängnis.“⁵²

⁴⁶ Vgl. von Drathen, S. 25.

⁴⁷ Engelbach 1998, S. 3.

⁴⁸ Winstone/Gilbert 2010, S. 132.

⁴⁹ Young 2002, S. 129.

⁵⁰ Winstone/Gilbert 2010, S. 132.

⁵¹ Hermann Sturm: *Denkmal und Nachbild. Zur Kultur des Erinnerns*, Essen: Klartext Verlag 2009, S. 35.

⁵² Winstone/Gilbert 2010, S. 132–133.

Im Vergleich: Sol LeWitts Black Form (Dedicated to the Missing Jews) und Rachel Whitereads Untitled (Books) in Münster

Die Leerstelle in der Gesellschaft, welche durch den systematischen Völkermord an der jüdischen Bevölkerung in Europa durch die Nationalsozialisten verursacht wurde, hat mehr als zehn Jahre vor Rachel Whiteread bereits der amerikanische Minimalist, Sol LeWitt (1928–2007), in seinem Beitrag *Black Form* (Abb. 5) für die Skulptur Projekte in Münster 1987 thematisiert. Sie ist die einzige explizit politische Arbeit des Künstlers.⁵³ Das konzeptuelle Werk bestand aus einer horizontal-lagernden schwarzen Rechteckform aus ge mauerten Gasbetonsteinen, die auf dem Schlossplatz aufgestellt wurde und einer fünf Meter hohen weißen Pyramide im Botanischen Garten.⁵⁴ Der horizontal liegende Riegel mit einer Höhe von 1,75 m bei einer Länge von 5,2 m blockierte die Mittelachse vor dem Schloss und wirkte dabei gleichermaßen wie eine Grenze zwischen dem fürstbischoflichen Palais und der Stadt.⁵⁵ Aufgrund ihrer Form wirkte sie „ungrainy“⁵⁶, also „plump“ und sei „hard to swallow“⁵⁷, „schwer verdaulich“, wie der US-amerikanische Sprachwissenschaftler James Edward Young befand. Es war ebenfalls Young, der in den frühen 1990er Jahren den Begriff des „Counter-Monuments“, des „Gegen-Monuments“, im Hinblick auf den ästhetisch-künstlerischen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Bundesrepublik seit Mitte der 1980er Jahre prägte.⁵⁸ Dabei stehen Werke wie das von Sol LeWitt aber auch das Holocaust-Mahnmal von Rachel Whiteread in einem sehr besonderen Spannungsfeld, was Young als „memory against itself“ bezeichnet hat. Es sind Monamente absolut notwendiger aber zugleich äußerst schmerzhafter Erinnerung, denn anders als viele andere Denkmale präsentieren sie nicht glanzvollen Triumph oder besinnen sich auf die Opfer des eigenen Martyriums, sondern erinnern und mahnen Schuld und Tat. Vom Denkmal soll eine Debatte ausgehen, die sich unter den stetig wechselnden äußeren Bedingungen immer von neuem entfacht, neue Gesichtspunkte beleuchtet und so die Erinnerung nie enden lässt.⁵⁹



Abbildung 5: Sol LeWitt, *Black Form (Dedicated to the Missing Jews)*, 1987, Gasbeton, schwarz lackiert, 175 x 520 x 175 cm, Standort: Münster, Schlossplatz, Installationsansicht Skulptur Projekte 1987. Sol LeWitt © VG Bild-Kunst, Bonn 2022. Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster/Rudolf Wakonigg.

Der Betrachter soll sich mit dem Werk auseinandersetzen müssen, eine Vor-Verarbeitung ist nicht erwünscht. Stattdessen liegen die bis in die Ist-Zeit spürbaren Folgen des Holocausts im Fokus der künstlerischen Strategie.⁶⁰

⁵³ Nora Sternfeld: Münsters Gegen-Monumente. Ästhetiken der Erinnerung im öffentlichen Raum, in: Hermann Arnhold/Ursula Frohne/Marianne Wagner (Hg.): *Public Matters. Debatten und Dokumente aus dem Skulptur Projekte Archiv*, Köln: Walther König 2019, S. 213–228, hier S. 216.

⁵⁴ Vorstellung des Beitrags von Sol LeWitt im Heft zu den Skulptur Projekten 1987 in Münster, März 1987, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/23–24.

⁵⁵ Vgl. ebd.; Vorstellung des Beitrags von Sol LeWitt im offiziellen Skulptur Projekte-Katalog 1987, S. 178, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/53.

⁵⁶ Zit. n. Sternfeld 2019, S. 216.

⁵⁷ Zit. n. ebd., S. 216–217.

⁵⁸ James E. Young: The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today, in: *Critical Inquiry*, Jg. 18, Nr. 2, 1992, S. 267–296, hier S. 270.

⁵⁹ Ebd., S. 270–271.

⁶⁰ Sternfeld 2019, S. 214.

Die vom Künstler die *Black Form* ergänzte Widmung *Dedicated to the Missing Jews* wurde zunächst kaum wahrgenommen.⁶¹ Laut Sol LeWitt habe er diese erst vorgenommen, als sich der Katalog bereits im Druck befand.⁶² Zudem war die angebrachte Widmungstafel bereits nach kurzer Zeit wieder vom Werk verschwunden.⁶³ In einem Brief an die Schriftstellerin Mona Yahia, die sich nach dem Besuch der Ausstellung an den Künstler gewandt hatte, legte er seine Beweggründe für die Widmung dar:

„I should say more about what I meant by my ‚Dedication to the Missing Jews‘. Not only the ones lost in the Holocaust who indeed are gone – but mainly the fact that Muenster (Germany, Europe) is missing their children and the next generation now. There would be Jewish artists, students, shopkeepers, teachers, farmers, Museum directors, factory workers, etc., etc., etc. in the life of the community – and there are not. This is a sad omission and I thought it should be noted, what is not there – missing – is not thought of, but people should be reminded now and then.“⁶⁴

Sol LeWitt rückt mit dieser Widmung besonders die Menschen in den Fokus, die aufgrund der Auslöschung ihrer Eltern- oder Großelterneneration niemals geboren worden sind. Diese Leerstelle wird in Form des schwarzen Rechtecks symbolisiert und impliziert damit das ‚Nichts‘, die nicht vorhandene Existenz dieser Menschen. Aber Sol LeWitt stellt dieses ‚Nichts‘ greif- und erfahrbar in den Raum, indem er es an dieser prominenten Stelle vor dem Schloss platzierte und die Erinnerung quasi jedem/jeder Besucher*in den Weg stellte.

Anlässlich einer Gedenkveranstaltung zum 50. Jahrestag der Reichspogromnacht am 8. November 1988 sollte eine von den Ratsparteien in Münster initiierte Veranstaltung mit den Beteiligten der Stadt, der Universität, dem Landesmuseum, der jüdischen Gemeinde und nicht zuletzt dem Künstler selbst dazu beitragen, eine dauerhafte Installation der *Black Form* in Münster zu erreichen.⁶⁵ In der kommenden Zeit diskutierten zahlreiche Leserbriefe in den Tageszeitungen der Stadt das Thema überaus kontrovers.⁶⁶ Letztlich konnten sich die Befürworter*innen aber nicht durchsetzen. Das Kunstwerk wurde schließlich in Hamburg auf dem Platz der Republik gegenüber dem Altonaer Rathaus am 9. November 1989 wiedererrichtet und erinnert dort seitdem an die Zerstörung der jüdischen Gemeinde Altonas.⁶⁷

Nahezu parallel zu ihrer Arbeit in Wien entstand ein ähnlicher Entwurf Rachel Whitereads im Rahmen der Skulptur Projekte 1997 in Münster. Etwas anders als für das Holocaust-Mahnmal nimmt hier ein Abguss des Raumes zwischen Büchern und Regal den zentralen Platz in *Untitled (Books)* ein. Das im Lichthof des LWL-Museums für Kunst und Kultur befindliche Relief auf Höhe der zweiten Empore ist für die Betrachter*innen im Erdgeschoss auf den ersten Blick zunächst nur schwer zu erkennen. Eine Tür umrahmend, wirkt es eher wie ein Teil der historischen Architektur (Abb. 6). Erst auf den zweiten Blick sind die sich von der hellen Wand abhebenden, ebenfalls hellen Reliefflächen als negative Gipsabgüsse von Büchern auf Regalen zu identifizieren.⁶⁸ Mit insgesamt sieben symmetrischen Reliefs umrahmt das Werk die Tür zur Empore. Der Installationsort der Skulptur ist, ebenso wie in Wien, nicht veränderbar. Rachel Whiteread hat ihre Werke auf die konkrete historische Topografie des Aufstellungsortes hin konzipiert und unterstreicht sowohl mit *Untitled (Books)* als auch mit dem Holocaust-Mahnmal die räumliche Beziehung zwischen Kunstwerk und Ort.

61 Beitrag im Stadtblatt, Nr. 23, 12.–25. November 1988, S. 21, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/55.

62 Brief von Sol LeWitt an Mona Yahia, 22. August 1987, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/41.

63 Einladung der Vorsitzenden von CDU, SPD und FDP in Münster zur Diskussionsveranstaltung am 8. November 1988, Oktober 1988, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/26-27.

64 Brief von Sol LeWitt an Mona Yahia, 22. August 1987, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/41.

65 Einladung der Vorsitzenden von CDU, SPD und FDP in Münster zur Diskussionsveranstaltung am 8. November 1988, Oktober 1988, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/26-27.

66 Leserbrief „Verdient Unterstützung“, Westfälische Nachrichten, 1. November 1988, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/47; Leserbrief „Warum ohne Beteiligung der Betroffenen?“, Westfälische Nachrichten, 9. November 1988, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/60.

67 Einladung zur Übergabe des Kunstwerks „Black Form“ in Hamburg, 9. November 1989, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87L2/35.

68 Vgl. Engelbach 1998, S. 2.



Abbildung 6: Rachel Whiteread, *Untitled (Books)*, 1997, Stahlkonstruktion, Gips, Polyurethanschaum, 316 x 870 x 31,5 cm © Rachel Whiteread, Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York. Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur/Hanna Neander.

Da im Beitrag zu den Skulptur Projekten nur der abgegossene Raum zwischen den Büchern und dem Regal bzw. der Wand abgebildet wird, erzeugt die Künstlerin Assoziationsräume, die die Betrachter*innen zu unendlichen Varianten der eigenen Vorstellung animieren. Denn anders als in Wien, wo die Schnittseiten der Bücher als positive Form sichtbar werden, hat Rachel Whiteread sie für ihr Werk in Münster dergestalt abgeformt, dass sie als reine Leerstellen negativ sichtbar werden, so, als habe man die Bücher aus dem Regal entfernt. Somit sind diese dem Betrachter auf doppelte Weise entzogen.

Die Betrachtung aus der Ferne vom Erdgeschoss des Lichthofes lässt etwa den Eindruck einer Bibliothek entstehen. Zusammen mit dem Kunstwerk vermittelt die Architektur des Museumsaltbaus mit seinen umlaufenden Emporen durchaus den Eindruck, sich in einer ehemaligen Bibliothek zu befinden. Obwohl dieser konkrete Raum stets ein musealer Ort war, waren in frühneuzeitlicher Zeit sogenannte Saalbibliotheken mit einer ganz ähnlichen Architektur weit verbreitet, in denen sich auf den Emporen die Regale mit den Büchern befanden und das Erdgeschoss als Lesesaal diente.⁶⁹

Der Standort für ein weißes Werk auf weißer Wand unmittelbar unter der Decke erscheint auf den ersten Blick ungewöhnlich, doch bei näherer Betrachtung der Vorgeschichte dieses Raumes erschließt sich ein möglicher Zusammenhang.

Auf Höhe der zweiten Empore an der südlichen Stirnwand des Lichthofes befand sich ursprünglich – überschrieben mit der Inschrift „Arti Westphalicae“ – ein allegorisches Wandgemälde des Dresdner Malers Richard Guhr (Abb. 7). Oberhalb der Tür thronte Athene als Lehrerin und Beschützerin der Künste, daneben monumentale Figuren der Malerei und Architektur. Weiterhin fanden sich allegorische Darstellungen der Kunstmuseen, die auf die Funktion des Museums als Ort der Ausstellung und Bewahrung von Kunstschatzen verwiesen.⁷⁰ Sowohl das Wandgemälde als auch das prächtig verzierte und gewölbte Glasdach wurden während des Zweiten Weltkriegs zerstört.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 3.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 4.

Anstelle dessen trat lange Zeit ein Flachdach, welches erst in den 1990er-Jahren wieder durch ein gewölbtes Glasdach ersetzt wurde. Die Leerfläche des fehlenden Gemäldes blieb indes erhalten – und fiel durch die Rekonstruktion des Daches nun noch deutlicher auf.⁷¹ Durch die Platzierung ihres Werks ersetzt Rachel Whiteread die eine Leerstelle durch eine neue. Gleichsam erinnert sie eindringlich an die Aufgabe von Museen und auch Bibliotheken als Orte des Sammelns und Bewahrens von kulturellem Erbe.⁷²

Auch wenn sich die Künstlerin zu einem möglichen Zusammenhang zwischen der Münsteraner Arbeit und dem Holocaust-Mahnmal in Wien nicht geäußert hat, könnte aufgrund der zeitlichen Nähe beider Werke auch ein inhaltlicher Zusammenhang bestehen. Grundsätzlich fürchteten die Nationalsozialisten die emanzipierende Macht der Bücher, der sie nur destruierend entgegenzuwirken wussten. Somit hat die unwiederbringliche Zerstörung von teilweise jahrhundertealtem Kulturgut im Zuge der Bücherverbrennungen eine ähnliche Leerstelle hinterlassen wie die versuchte Zerstörung eines ganzen Volkes. Auch wenn die tatsächlichen Folgen der Shoah ganz anders wiegen als die der Bücherverbrennung, hat der Kern der Sache aber einen sehr ähnlichen Ursprung. Was in Bibliotheken geschehen ist, hat in nahezu gleicher Weise auch in Museen stattgefunden, indem die Nationalsozialisten sämtliche Künstler*innen und Werke der Moderne oder jene jüdischer oder offen kommunistischer Künstler ächteten, diese als „entartet“ brandmarkten und mit dieser Begründung aus den Sammlungen und Magazinen der Museen entfernten, für Devisen verkauften oder zerstörten. Es entstanden Lücken – oftmals bis heute. So steht die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 auch für den traurigen Auftakt zu all den Grausamkeiten der Nationalsozialisten, die in den kommenden zwölf Jahren bis 1945 noch folgen sollten. Geradezu erschreckend vorausweisend passen dazu die Zeilen aus Heinrich Heines 1823 uraufgeführten Tragödie *Almansor*: „Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher / Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.“ (Heinrich Heine, *Almansor*, V. 243–44)⁷³

Die Sichtbarmachung von Verlust, indirekt verbunden mit der Mahnung, das Geschehen nie wiederkehren zu lassen, ist beiden Werken Rachel Whitereads gemein. Denn das Buch symbolisiert im historischen Kontext Wissen, Erkenntnis, Moral und allgemein demokratisches Denken und verweist gemeinsam mit der Sichtbarmachung der Leerstelle in der Gesellschaft auf einen Verlust, an den es stets zu erinnern gilt.



Abbildung 7: Blick auf die Stirnwand des Lichthofs im Westfälischen Landesmuseum, Münster, vor 1945 © Westfälisches Landesamt für Denkmalpflege, Münster. Foto: unbekannt.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl. auch Sturm 2009, S. 37.

Quellen

Beitrag im Stadtblatt, Nr. 23, 12.–25. November 1988, S. 21, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/55.

Brief von Sol LeWitt an Mona Yahia, 22. August 1987, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/41.

Einladung der Vorsitzenden von CDU, SPD und FDP in Münster zur Diskussionsveranstaltung am 8. November 1988, Oktober 1988, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/26, Ex87-2/26-27.

Einladung zur Übergabe des Kunstwerks „Black Form“ in Hamburg, 9. November 1989, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87L2/35.

Leitfaden/Erklärungen zu Rachel Whiteread „Untitled [Books]“ für Führungen im LWL-Museum, 1997, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Rachel Whiteread, 1997, S. 1–3.

Leserbrief „Verdient Unterstützung“, Westfälische Nachrichten, 1. November 1988, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/47.

Leserbrief „Warum ohne Beteiligung der Betroffenen?“, Westfälische Nachrichten, 9. November 1988, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/60.

Vorstellung des Beitrags von Sol LeWitt im Heft zu den Skulptur Projekten 1987 in Münster, März 1987, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/23-24.

Vorstellung des Beitrags von Sol LeWitt im offiziellen Skulptur Projekte-Katalog 1987, S. 178, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Ex87-2/53.

Literatur

Assmann, Aleida: Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien, in: Kurt Wettengl (Hg.): *Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* [Ausst.-Kat. Historisches Museum, Frankfurt], Ostfildern: Hatje Cantz 2000, S. 21–27.

Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: C. H. Beck 2007.

Dennison, Lisa: Ein Haus ist nicht ein Haus. Rachel Whitereads Skulpturen, in: dies./Craig Houser (Hg.): *Rachel Whiteread. Transient Spaces* [Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim, Berlin], Ostfildern: Hatje Cantz 2001, S. 31–46.

Drahten, Doris von: Rachel Whiteread: Gefundene Form – verlorener Gegenstand, in: *Parkett*, Heft 35, 1993, S. 22–26.

Engelbach, Barbara: Rachel Whiteread, Untitled [Books], 1997, in: *Das Kunstwerk des Monats*, Nr. 12, Dezember 1998, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur, S. 1–4.

Hinkes, Benno: *Aisthetik der (gebauten) menschlichen Umwelt. Grundlagen einer künstlerisch-philosophischen Forschungspraxis*, Bielefeld: transcript 2017.

Houser, Craig: Wenn Wände sprechen könnten. Ein Interview mit Rachel Whiteread, in: Lisa Dennison/ders. (Hg.): *Rachel Whiteread. Transient Spaces* [Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim, Berlin], Ostfildern: Hatje Cantz 2001, S. 47–62.

Heine, Heinrich: Almansor. Eine Tragödie, in: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, hg. v. Klaus Briegleb, München: Carl Hanser Verlag 1968, S. 275–337.

Interview mit Gerhard Milchram (Jüdisches Museum der Stadt Wien): Das Wiener Holocaust Mahnmal, in: *Antifaschistisches Infoblatt*, Nr. 67, 3/2005; <https://www.antifainfoblatt.de/artikel/das-wiener-holocaust-mahnmal> [12.04.2021].

Peterle, Astrid: „Ein Denkmal, dass dem Verständnis von uns Juden entspricht...“ Simon Wiesenthal und das Mahnmal für die jüdischen Opfer der Schoa am Wiener Judenplatz, in: Jüdisches Museum Wien (Hg.): *Wiesenthal in Wien* [Ausst.-Kat. Jüdisches Museum, Wien], Wien: Metroverlag 2015, S. 103–107.

Romaine, James: Sculpting the Unseen: Rachel Whiteread’s Incomprehensible Art, in: Arts. The Arts in Religious and Theological Studies, Jg. 31, Nr. 1, 2019; <https://www.societyarts.org/in-the-study-sculpting-the-unseen.html> [11.04.2021].

Sternfeld, Nora: Münsters Gegen-Monumente. Ästhetiken der Erinnerung im öffentlichen Raum, in: Hermann Arnhold/Ursula Frohne/Marianne Wagner (Hg.): *Public Matters. Debatten und Dokumente aus dem Skulptur Projekte Archiv*, Köln: Walther König 2019, S. 213–228.

Sturm, Hermann: *Denkmal und Nachbild. Zur Kultur des Erinnerns*, Essen: Klartext Verlag 2009.

Thünemann, Holger: *Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur. Zentrale Holocaust-Denkämäler in der Kontroverse. Ein deutsch-österreichischer Vergleich*, Idstein: Schulz-Kirchner Verlag 2005.

Widrich, Mechtild: The Willed and the Unwilled Monument: Judenplatz Vienna and Riegl’s Denkmalpflege, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Jg. 72, Nr. 3, 2013, S. 382–398.

Wijsenbeek, Dinah: *Denkmal und Gegendenkmal. Über den kritischen Umgang mit der Vergangenheit auf dem Gebiet der bildenden Kunst*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2010.

Winstone, Martin/Gilbert, Martin: *The Holocaust Sites of Europe: An Historical Guide*, London: I. B. Tauris 2010.

Young, James E.: *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, übers. von Ekkehard Knörer, Hamburg: Hamburger Edition 2002.

Young, James E.: The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today, in: *Critical Inquiry*, Jg. 18, Nr. 2, 1992, S. 267–296.

Die Kraft der Worte

Reflexion über Vergangenheit und Gegenwart bei Jenny Holzer

Nazaret Díaz Acosta

Kunst als kritisch und politisch engagierte Praxis

Kunst und Politik so zu trennen, als wären sie zwei entgegengesetzte Pole, ist eine Sisyphos-Aufgabe, besonders, wenn es sich um Kunst in der Öffentlichkeit handelt. Aktionen im öffentlichen Raum sind besonders prädestiniert, Diskussionen zu provozieren und eine Position zu beziehen ist nicht zu vermeiden. Die Debatte darüber, wie Kunst außerhalb des musealen Raumes stattfinden sollte, ist schon seit den 1970er-Jahren ein scharf diskutiertes Thema, das auch die Stadt Münster stark prägte. Angeregt durch die Kontroversen um die Plastik *Drei Rotierende Quadrate* (1973) des Künstlers George Rickey, etablierte sich in der Stadt eine rege Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Außenraum, die Anstoß für die Organisation der ersten Edition der Skulptur Projekte gab.¹

Die Fragen, in welchem Verhältnis Kunst und Öffentlichkeit zueinander stehen und welche Rolle die Kunst als kritische Praxis in der Gegenwart übernehmen kann, waren zentrale Diskussionspunkte bei unserem studentischen Symposium im Januar 2020, dessen Beiträge hier zusammengeführt sind. Um dies zu veranschaulichen und eine von vielen möglichen Antworten darauf zu geben, wie Kunst essentiell zur Aufarbeitung und Wahrnehmung von Geschichte beitragen kann und hierdurch auf jeden Fall politisch und politisiert wird, habe ich mich mit Werken von Jenny Holzer auseinandergesetzt: zum einen den fünf Bänken für die Skulptur Projekte in Münster 1987, zum anderen dem *Black Garden* (1994) in Nordhorn, aber auch ihren *Inflammatory Essays* (1979–82). Alle haben die wesentliche künstlerische Nutzung der Öffentlichkeit, die wichtige Rolle der Sprache als Medium und die aktuelle Reflexion über die Gegenwart und jüngere Vergangenheit gemeinsam. Noch dazu kommt, dass man Holzer zu den provokativen Künstler*innen zählt, die sich öffentlich engagieren und politisch positionieren. Jenny Holzer (*1950 in Ohio) ist eine Konzept- und Installationskünstlerin, die besonders für die Nutzung von Text in ihrer Arbeit und ihr Interesse für den öffentlichen Raum als Ausstellungsort bekannt ist. Sie behandelt oft Themen wie Krieg, sexuelle Gewalt und Tod. Zentrale Punkte in diesem Text werden ihre künstlerische Auseinandersetzung mit Kriegerdenkmälern und die Bedeutung der Sprache als Medium und Botschaftsträgerin sein.

¹ Vgl. Marijke Lukowicz: „Eine Ausstellung ohne Vorbild.“ Die Entstehung der Skulptur Projekte im Kontext zeitgenössischer Ausstellungsformate, in: Hermann Arnhold/Ursula Frohne/Marianne Wagner (Hg.): *Public Matters. Debatten & Dokumente aus dem Skulptur Projekte Archiv*, Köln: Walther König 2019, S. 367–378.

Worte als Hauptressource und die Öffentlichkeit als Ausstellungsort

Um Holzers Arbeitsmethode zu erörtern, bieten sich die *Inflammatory Essays* (Abb. 1) als Startpunkt an. Zeitlich befinden wir uns Ende der 1970er-Jahre, als Jenny Holzer ihre Arbeitsweise komplett ändert. Die Künstlerin tauscht zu diesem Zeitpunkt die abstrakte Malerei gegen die Arbeit mit dem Text und lässt die Galerieräume hinter sich, um die Öffentlichkeit zum Ausstellungsort zu machen und um ein breiteres Publikum mit ihren Installationen effizienter – und vor allem direkter – erreichen zu können. Sie beginnt im Jahr 1977 mit der Bearbeitung ihrer ersten »Truisms«² Es handelt sich dabei um ironisch humorvolle oder provokative Sätze und Statements, die von Holzer zunächst als Fotokopien in Umlauf gebracht wurden oder auf Werbeflächen im Stadtraum präsentiert worden sind und mittlerweile auch auf Tassen und T-Shirts zu finden sind. Nach dem ersten Kontakt mit auf Text basierenden Arbeiten veröffentlicht sie im Jahr 1979 das Buch *Black Book Posters*, eine Publikation mit verschiedenen kleinen Aussagen, die auf grünes Papier gedruckt sind. Einige dieser Sätze werden später Teil der bekannten Serie *Inflammatory Essays*, einer Reihe von Straßenpostern, die auf sehr provokative Weise Themen aus der Politik oder populäre Meinungen aufgreift. Die Passant*innen New York Citys sollten zufällig auf die 29 verschiedenen, anonymen, bunt ausgedruckten Texte stoßen, als ob es übliche Werbung sei, die aber in dem Fall zum großen Teil aus fanatischen und umstrittenen Aussagen zusammengestellt waren. So ist auf einem der Plakate zu lesen: „No punishment is too severe: child molesters have robbed the babies of their innocence. (...) Molesters should be rendered impotent.“³ Die *Essays* bestehen aus genau 100 Wörtern in zwanzig Zeilen und sind in einem sehr direkten, nahezu aggressiven und absichtlich undidaktischen Ton verfasst. Die Texte stammen von Holzer selbst, obwohl das nicht heißt, dass sie tatsächlich ihre Meinung widerspiegeln.⁴ Vielmehr bleibt die Künstlerin hinter den Texten anonym. Die Sprache ist klar und einfach zu verstehen. Um die Aufmerksamkeit der Passanten zu wecken, entschied sich Holzer dafür, zumeist gängige Sprüche zu verwenden. In Vorbereitung dazu las sie Autor*innen wie Wladimir Iljitsch Lenin, Mao Zedong oder Emma Goldman und auch extrem rechts orientierte Texte und amerikanische anarchistische Traktate, um dadurch ein breites Spektrum abdecken zu können.⁵ Diese Werke waren der Anfang einer neuen Vorgehensweise der Künstlerin und öffneten die Tür für eine zentrale Nutzung der Sprache in zukünftigen Projekten: Die Worte werden zur Hauptressource.



Abbildung 1: Jenny Holzer Poster Project, Seattle, Washington, 1984. Seattle Art Museum Photo Archives
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Im Katalog der Skulptur Projekte 1987 finden wir die Verwendung von Sprache in den Arbeiten der amerikanischen Künstlerin wie folgt beschrieben:

„Jenny Holzer verdeutlicht die Macht und die Herrschaftsansprüche von Sprache, während sie sie gleichzeitig im Sinne der suggestiven Manipulation einsetzt und ihre Rhetorik entlarvt. Die Texte von Jenny Holzer sprechen gegen die eigentliche Intention kommerzieller und politischer Werbung jeder Art, übernehmen aber die Mechanismen und Präsentationsformen der Massen-

² Das Art Institute of Chicago hat Jenny Holzers »Truisms« digitalisiert, diese sind online abrufbar unter <https://www.artic.edu/artworks/205498/truism> [07.12.2019].

³ Zitat aus einer Lithografie auf Papier aus der Serie „Inflammatory Essays“ von Jenny Holzer, Teil der Sammlung der Tate Gallery; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/holzer-no-title-p77387> [09.12.2019].

⁴ Die Künstlerin äußerte sich schriftlich darüber im Kontext der Erwerbung der Inflammatory Essays durch die Tate Gallery. *The Tate Gallery 1982–84. Illustrated Catalogue of Acquisitions*, London: Tate Gallery Publications 1986. Zitiert nach <https://www.tate.org.uk/art/artworks/holzer-no-title-p77408> [20.05.2021].

⁵ Jenny Holzer nennt in verschiedenen Quellen ihre Literatur. Siehe z. B. Seth Cohen: An Interview with Jenny Holzer, in: *Columbia. A Journal of Literature and Art*, Nr. 15, 1990, S. 149–159, hier S. 150 und der Artikel für die Sammlung der Tate Gallery <https://www.tate.org.uk/art/artworks/holzer-no-title-p77387> [09.12.2019].

medien und fügen sich durch diesen Tarneffekt in den öffentlichen Raum ein; es geht in den Texten um Text, nicht um etwas vermeintlich Dahinterliegenden. Semiotisch betrachtet sind also Zeichen und Bezeichnetes identisch: the medium is the message.“⁶

Außerdem ist erwähnenswert, dass die Künstlerin ihre Botschaften während der Skulptur Projekte 1987 auch im beliebtesten Massenmedium jener Zeit platzieren wollte: dem Fernsehen. Holzer hatte sich vorgestellt, verschiedene Sätze aus ihrer »Truisms«-Reihe als TV-Spots auftauchen zu lassen und somit das Werbefernsehen quasi aktionistisch zu infiltrieren, was jedoch aus Kostengründen nicht realisiert werden konnte. Im Skulptur Projekte Archiv sind aber noch die Entwürfe der Künstlerin zu betrachten.⁷ Als Beitrag für die Ausstellung realisierte sie neben den Bänken, auf die ich im Folgenden zu sprechen komme, Laufschriften, die in der Diskothek Odeon platziert wurden, die aber für die Fragestellung dieses Artikels keine Rolle spielen sollen.

Anti–Heldenmut, auf Bänke graviert

Nachdem die Basis für die Arbeitsweise der Künstlerin etabliert wurde, können wir uns den verschiedenen Werken widmen. Tatsächlich realisiert wurden für die Skulptur Projekte 1987 in Münster fünf steinerne Bänke, die in ihrer ursprünglichen Aufstellung ein Kriegerdenkmal rahmten. Es handelt sich dabei um Sandsteinbänke, die mit verschiedenen kurzen Texten mit Bezug auf die Brutalität des Krieges beschriftet waren. Die Objekte befanden sich rechts und links eines Weges in unmittelbarer räumlicher Bezugnahme auf den Stehenden Soldaten, einer Skulptur von Alexander Frerichmann, die seit 1923 im Schlosspark steht (Abb. 2).⁸ Beim *Stehenden Soldaten* handelt es sich um ein traditionelles Denkmal des Ersten Weltkriegs, mit dem der gefallenen Soldaten gedacht wird. Die Skulptur zeigt die Figur eines Soldaten auf einem Sockel, auf dem folgende Inschrift zu lesen ist:

UNSEREN GEFALLENEN KAMERADEN / ZUM EHRENDEN GEDÄCHTNIS /
KÖNIGL. PREUSSIСHES 2. WESTFÄLISCHE FELDARTILLERIE REGIMENT
NO. 22 / OB AUCH ALLES UM UNS SANK / LASST UNS NICHT ENTARTEN! /
HALTET SCHWERT UND EHRE BLANK! / UNSERE TOTEN – WARTEN!

Die Inschrift verweist nicht etwa auf die Schrecken des Ersten Weltkriegs, sondern stellt die Soldaten – wie bei dieser Art von Kriegermahnmalen üblich – deutlich als Helden, Opfer oder sogar Märtyrer dar. Diese Monamente vermitteln traditionell Heldenmut und Verherrlichung. Erst seit den 1980er-Jahren bildete sich eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Denkmälern heraus, die eine kritische Position zu den Mahnmalen einnahm.⁹ Die fünf Bänke von Jenny Holzer sind die Fortführung der Serie *Under a Rock* und konterkarierten klassische Denkmalgestaltungen, indem die Inschriften die Grausamkeit und Gewalt des Krieges herausstellen. Die Werkserie wurde ein Jahr vor den Skulptur Projekten in der Galerie Barbara Gladstone in New York ausgestellt.¹⁰ Hier handelte es sich um eine Gruppierung von schwarzen Granitbänken mit beschrifteten Sitzflächen, die gegenüber von zwei LED-Anzeigen an der Wand des Ausstellungsraums installiert waren. Die Texte auf den Bänken evozieren drastische Gewaltszenen, nehmen aber keinen räumlichen Bezug auf konkrete Denkmäler. Sie sind ausschließlich auf Englisch, der Muttersprache der Künstlerin, verfasst.

⁶ Susanne Weirich: Jenny Holzer. Projekt: Bänke/Laufschriftinstallationen, in: Klaus Bußmann/Kasper König (Hg.): *Skulptur Projekte in Münster 1987* [Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster], Köln: DuMont 1987, S. 125–132, hier S. 126. Die Formulierung „The medium is the message“, auf Deutsch „Das Medium ist die Botschaft“, ist eine der Hauptthesen des Kommunikationstheoretikers Marshall McLuhan. Für McLuhan steht das Medium im Mittelpunkt der Kommunikation und nicht die Botschaften.

⁷ Listen mit englischen und deutschen Kurztexten von Jenny Holzer mit handschriftlichen Anmerkungen der Künstlerin für Kasper König, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Pro87H5/58–60.

⁸ Ursula Über: *Freiplastiken in Münster*, Münster: Fahle 1977, S. 16 und 84.

⁹ Springer, Peter: *Denkmal und Gegendenkmal*, Bremen: Aschenbeck Media 2009.

¹⁰ Das Whitney Museum of American Art in New York hat einen kurzen Audioguide-Beitrag über die Arbeit produziert; <https://whitney.org/media/713> [20.05.2021]. Eine Ausstellungansicht der Serie *Under a Rock* befindet sich auf der Webseite des The Broad Museum; <https://www.thebroad.org/art/jenny-holzer/under-rock> [20.05.2021].



Abbildung 2: Kriegerdenkmal Stehender Soldat im Schlossgarten Münster, historische Aufnahme, ca. 1935, unbekannter Fotograf. Stadtarchiv Münster, Fotosammlung Nr. 16290.



Abbildung 3: Jenny Holzer, *Bänke* (benches), 1987.
Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster/
Rudolf Wakonigg.

Aber zurück zum Beispiel der Skulptur Projekte: Die fünf rechteckigen Bänke ohne Arm- und Rückenlehnen erinnern formal an Grabmonumente oder -steine, die als nichts anderes als Todesgefäß verstanden werden können (Abb. 3).¹¹ Die Epigraphe auf den Bänken haben einen poetischen, kontemplativen Charakter und unterscheiden sich in dieser Hinsicht von den »Truisms«, die Holzer explizit als prägnante, meinungsstarke Statements formuliert hat.¹²

Durch die Gravierungen auf der Oberfläche der Bänke veranschaulicht Holzer die Spannung zwischen dem heroisierenden Charakter des Frerichmann-Denkmales und dem Terror, der Gewalt und harschen Realität des Ersten Weltkriegs. Die verwendete Typographie ist ein hervorzuhebender Aspekt, denn sie erinnert an die Serifen-Schrifttypen, die auf vielen Grabmälern auf amerikanischen Friedhöfen zu finden sind (Abb. 4).¹³ So entstehen auch visuell unmittelbar Assoziationen zu Tod und Gedenken. Auf einer der Bänke lässt sich Folgendes lesen:

DIE SOLDATEN SCHIESSEN AUF RENNENDE FRAUEN UND AUF KINDER,
DIE SICH WEGSCHLEICHEN WOLLEN. SIE JAGEN MÄDCHEN, DIE SICH IN
DEN WÄNDEN DER SCHLUCHTEN DUCKEN, HERUNTER. SIE EROBERN FÜR
EUCH NEUES LAND, UND MANCHMAL TUN SIE, WAS SIE WOLLEN. TOTE
MÄNNER SIND KEINE SOLDATEN. BEVOR SOLDATEN STERBEN UND WENN
SIE GESTORBEN SIND, FANGEN DIE LEUTE AN ZU SCHLUCHZEN. SOLDATEN
MÜSSEN SOFORT STERBEN, DAMIT IHR VERSCHONT BLEIBT

¹¹ Vgl. Weirich 1987, S. 132.

¹² Jenny Holzer äußert sich über ihre Nutzung der Sprache in Cohen 1990, S. 154.

¹³ Vgl. Weirich 1987, S. 131. Yvonne Marcuse weist darauf hin, dass Holzer, die eine Ausbildung als Schriftsetzerin gemacht hat, für ihre Plakate und LED-Laubschriften auf geläufige Werbe-Typographien zurückgreift, die Inschriften der Bänke hingegen „an die morbide, erhabene und sakrale Ästhetik von erhabenen Denkmälern“ anlehnt. Yvonne Marcuse: *Jenny Holzer. Lustmord – Traumatisierung der Massen*, Hausarbeit, Universität Augsburg 2001, unveröffentlicht, S. 9; <https://www.yumpu.com/de/document/read/4832270/jenny-holzer-lustmord-traumatisierung-der-yvonne-marcuse> [09.06.2021].

Der*die Betrachter*in wird mit einer direkten und wirkungsvollen Aussage konfrontiert. Die Soldaten sind nicht länger als Patrioten dargestellt, die ihr Leben für das Vaterland opfernten. An die Stelle der Kriegsbegeisterung ist der Verlust der Menschlichkeit getreten. Holzer konfrontiert uns mit Soldaten, die rennende Frauen und Kinder kaltblütig ermorden. Das Bild, das hier dank der Worte evoziert wird, ist zerstörend. So, als stünden wir plötzlich vor Bildern von Otto Dix oder Francisco de Goyas Radierungen der Serie *Los Desastres de la Guerra* [Die Schrecken des Krieges] (1810–1814), sehen wir uns Horror und Leid gegenüber. Das Kriegstrauma, das besonders viele der an der Front stehende Soldaten erlitten, wird anerkannt. Dix und Goya stellen klassische Beispiele der kunsthistorisch tradierten Kriegsbild-Vorstellungen aus eigener Perspektive dar und erfassen beide, wenn auch in unterschiedlichen historischen Kontexten (der Erste Weltkrieg bei Dix, der Feldzug Napoleon Bonapartes auf der Iberischen Halbinsel zwischen 1807 und 1814 im Fall von Goya), die Grausamkeit und das Leiden während der Kriege und deren Folgen. Obwohl bei Jenny Holzer keine aus der Erde ragenden menschlichen Körperteile, Waffen, verendete Pferde oder Leichen bildlich dargestellt werden, ist es schwierig, sich ihren verbal hervorgerufenen Visualisierungen zu entziehen.¹⁴

Seit 1988 sind noch zwei der Bänke dauerhaft im Schlosspark aufgestellt. Das politische Antikriegswerk sorgte seit seiner Positionierung für öffentliches Aufsehen und Disput. Der Ring Deutscher Soldatenverbände zu Münster äußerte sich kritisch in einem an Klaus Bußmann adressierten Brief, was als Zeichen der öffentlichen Wahrnehmung des Projekts betrachtet werden kann. Der Verband fand den Beitrag von Jenny Holzer für die Skulptur Projekte geschmacklos und extrem provokativ und sprach sich ausdrücklich dafür aus, die Bänke an einem anderen Ort aufzustellen.¹⁵ Durch eine Neuinstallation wäre jedoch der Ortsbezug zum Denkmal des *Stehenden Soldaten* und somit die Substanz des Werks verloren gegangen. Heutzutage scheinen der Wert und die Wichtigkeit der Bänke noch triftiger, da die Generation derer, die den Nationalsozialismus und die beiden Weltkriege erlebt haben, stirbt. Die Zeugen des Geschehens, die ihre Erfahrungen wiedergeben könnten, befinden sich nicht mehr in der Position, den historischen Diskurs zu bewahren. Deshalb ist Jenny Holzers Beitrag wesentlich, um demokratische und friedliche Werte beizubehalten. Sie ermöglicht die Konfrontation mit der jüngsten europäischen Geschichte, für jede*n, der*die etwas aufmerksam im Schlosspark in Münster spaziert.



Abbildung 4: Jenny Holzer, Textentwürfe für das Projekt „Bänke“, 1987. Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Pro87H5/40. Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster/Sabine Ahlbrand-Dornseif.

¹⁴ Das Thema der Kriegsdarstellung im Medium der Malerei in Verbindung mit Jenny Holzer wird ausführlich dargestellt in Robert Bailey: Unknown Knowns. Jenny Holzer's Redaction Paintings and the History of the War on Terror, in: *October*, Nr. 142, Herbst 2012, S. 144–161, hier S. 154.

¹⁵ Empfunden wurde die [...] Inschrift neben dem Denkmal eines alten münsterschen Truppenteils, das den gefallenen Soldaten des 1. Weltkrieges gewidmet ist, als eine grobe Geschmacklosigkeit, wenn nicht gar als Provokation. [...] Die Ausstellungsleitung sollte jedoch soviel Takt und Geschmack aufbringen, mit derartigen Erzeugnissen zeitgenössischer Kunst nicht die Gefühle vieler Mitbürger zu verletzen. Sicher würde sich irgendwo in den münsterschen Grünanlagen ein Platz finden, der nicht direkten Bezug auf ein Erinnerungsmal hat, das an Menschen erinnert, die im Kriege, wie bei allen anderen Völkern dieser Welt geschehen, nur ihre Pflicht getan und dabei ihr Leben haben lassen müssen.“ Kopie eines Schreibens von dem Vorsitzenden Oberst a. D. des Rings Deutscher Soldatenverbände zu Münster an Klaus Bußmann vom 21.06.1987, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Pro87H5/12.

Noch ein Gegendenkmal: The Black Garden in Nordhorn

Zwei Jahre, nachdem Jenny Holzer die Bänke für die Skulptur Projekte 1987 geschaffen hatte, wurde sie aufgefordert, in Nordhorn, einer kleinen Stadt in Niedersachsen, ein weiteres Projekt zu realisieren. Dort befindet sich ein Skulpturenweg am Fluss Vechte, der seit den 1970er-Jahren als Zeichen des Engagements der Stadt für künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum entstanden ist.¹⁶ Holzer wurde aber nicht etwa dazu eingeladen, eine gewöhnliche grüne Fläche mit einer Arbeit zu bestücken, sondern sollte das Areal am Langemarckplatz bespielen. Dort befand sich eine unter Denkmalschutz stehende Gedenkstätte, deren mit Bänken und Beeten gestaltete Anlage Mahnmale für die Gefallenen der beiden Weltkriege und Opfer des nationalsozialistischen Regimes und für die Gefallenen des Deutsch-Französischen Kriegs 1870/71 umfasste.

„Am Langemarckplatz“ war für die Stadt Nordhorn eine problematische Gedenkstätte, da die Namensgebung des Platzes während des Nationalsozialismus erfolgt war.¹⁷ Der Name nimmt Bezug auf das Geschehen im belgischen Langemarck im November 1914: Dort fand eine Schlacht zwischen dem deutschen Heer und der französischen Armee statt, bei der zahlreiche junge Soldaten ihr Leben verloren. Dieses traumatische Ereignis diente in der Folge als Genese eines Mythos über den mutigen Kampf des deutschen Militär-Korps. Der Langemarck-Mythos¹⁸ ist ein relevantes Beispiel dafür, wie eine Niederlage in einen moralischen Sieg umgedeutet und zur erneuten Kriegsmobilisierung instrumentalisiert wurde. Deshalb begann am Ende der 1980er-Jahre die Debatte in Nordhorn über eine Namensänderung des Areals. Auch die allgemeine Umgestaltung des Ortes war erwünscht und im Jahr 1989 nahm die Stadt mit Jenny Holzer Kontakt auf, deren Werke für die Skulptur Projekte das Interesse geweckt hatten. Zur Umgestaltung kam es dann 1992. Die Künstlerin verstand den *Schwarzen Garten* als eine Art Gegendenkmal, das sich kritisch in Beziehung zu dem Gedenkort mit seinen verschiedenen Mahnmalen setzen sollte. Laut ihr muss „[e]in Denkmal [...] so weit wie möglich verhindern, dass sich diese Tragödien noch einmal ereignen.“¹⁹

Sie stattete den Ort mit einer kreisförmigen Struktur aus, die ein neues Wegesystem vorsah, die verschiedenen Mahnmale miteinander verband und aus jeder Richtung zu betreten war (Abb. 5). Dafür nutzte Holzer Bänke und ließ die Fläche mit verschiedenen schwarzen oder dunkelfarbigen Blumen sowie im Zentrum mit einem Zierapfelbaum mit schwarzen Früchten bepflanzen. Diese präzise und konzentrische Anordnung erinnert an einen französischen Barockgarten, aber auch an eine Zielscheibe. Dies war eine bewusste Entscheidung der Künstlerin, die durch die strenge formale Gestaltung Kontrolle und Macht ausdrücken wollte, wie sie in einem Interview mit Brigitte Franzen ausdrücklich äußerte. Die Wege sind ringförmig angelegt, wodurch sie eine Art Echo zu dem ebenfalls runden Kriegerdenkmal aus dem Jahr 1929 bilden.²⁰

Jenny Holzer gestaltete das Areal mit vorwiegend schwarzen und gedeckten Farben. Nicht zufällig gilt Schwarz in Europa und allgemein im Westen als Farbe der Trauer, deshalb sind alle Elemente des *Black Garden* wie die Pflanzen, Blumen oder Kieselsteine in ihrer Farbigkeit stark symbolisch aufgeladen. Als weiterer Kontext kommt noch die traditionelle Nutzung von Blumen und Pflanzen auf Friedhöfen hinzu, um die Erinnerung an die Verstorbenen wach zu halten. Assoziationsreich lassen sich die gepflanzten dunklen Nelken und Tulpen demnach mit Tod, Trauer und allgemein mit negativen Emotionen in Verbindung bringen. Die Umgebung vermittelt eine trübe Atmosphäre.

¹⁶ Mehr dazu in: Martin Köttering/Roland Nachtigäller (Hg.): *Störenfriede im öffentlichen Interesse. Der Skulpturenweg Nordhorn als offenes Museum*, Köln: Wienand 1997.

¹⁷ Vgl. Angeli C. F. Sachs: Neue Formen der Erinnerung. Zwei Mahnmale von Jenny Holzer und Sol LeWitt in Deutschland, in: *Kunsttexte.de*, Nr. 3, 2002, S. 2; <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8058/sachs.PDF?sequence=1&isAllowed=y> [03.02.2021].

¹⁸ Vgl. Reinhard Dithmar: *Der Langemarck-Mythos in Dichtung und Unterricht*, Neuwied: Luchterhand 1992.

¹⁹ Brigitte Franzen: The Black Garden. Der Garten als Anti-Memorial, in: *Kunstforum International*, Nr. 145, 1999, S. 88–97, hier S. 94.

²⁰ Vgl. ebd., S. 96.



Abbildung 5: Jenny Holzer, *Black Garden*, 1994 © Städtische Galerie Nordhorn/kunstwegen.

Auch der im Zentrum des Areals platzierte Baum mit den schwarzen Äpfeln lässt sich schnell als ein Verweis auf die Erbsünde entschlüsseln, deren Folge die Neigung zum Bösen war. Eine Gedenkstätte, die nicht nur an einen, sondern an mehrere Kriege erinnert, ist ein guter Beweis für das Schlechte im Menschen. Dagegen sind Bäume, Pflanzen und Blumen lebendig und müssen ebenso wie die Geschichte der Menschheit ständig gepflegt werden, damit die Erinnerung an das Geschehene erhalten bleibt. Die Herausforderungen bei der Planung und Umsetzung der Idee der Künstlerin waren groß: Die organischen Gewächse bedürfen der ständigen Pflege und müssen an die Jahreszeiten angepasst werden. Im Winter war es zum Beispiel möglich, Blutweide im *Black Garden* zu sehen, was das Areal dunkelrot färbte, so, als wäre das vergossene Blut der gefallenen Soldaten, denen hier gedacht werden soll, wieder sichtbar. Rot sind ebenso die konzentrischen, rot gekieselten Wege und der Sandstein der gravierten Bänke.

Ähnlich wie bei den Skulptur Projekten sind die Bänke des Schwarzen Gartens mit expliziten, kriegsbezogenen Aussagen graviert, die keinen Platz für Mehrdeutigkeiten bieten. In einem Text kann man zum Beispiel lesen:

VOLLKOMMEN VERBRANNT, NUR DIE ZÄHNE UNVERSEHRT, SITZT ER DA,
AN DEN PANZER / ANGESCHMOLZEN. DAS METALL SPEICHERT SONNE UND
HITZE VON DER EXPLOSION. / SEIN TOD IST NOCH FRISCH, ER VERSTRÖMT
EINEN ANGENEHMEN GERUCH. / MAN MUSS IHN WEGZIEHEN, WOBEI DIE
HAUT ZERREISST/SEIN ANBLICK WIRKT AUF DIE LEUTE UNTERSCHIEDLICH.

Es ist schwierig, das schockierende Bild eines toten Soldaten aus dem Kopf zu verbannen, doch genau dieses unvermeidliche Evozieren von Wunden, aufgeschürften Körpern und dem Geruch in dieser grausamen Szene wünscht sich Holzer. Als wären wir plötzlich Teil von *Im Westen nichts Neues* und der junge Paul Bäumer wispere uns „Trommelfeuer, Sperrfeuer, Gardinenfeuer, Minen, Gas, Tanks, Maschinengewehre, Handgranaten – Worte, Worte, aber sie umfassen das Grauen der Welt“²¹ zu. Worte, so lesen wir bei Erich Maria Remarque, sind mächtig genug, das Leiden mitzuteilen. Jenny Holzer ist die Macht der Texte und die Kraft der Worte ebenso bewusst. Genauso ist die Verwendung von Sandstein als dauerhafter Werkstoff für die Bänke bedeutungsvoll. Auch das Gravieren ist wohl bedacht: Die Worte sind für

²¹ Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues*, 10. Aufl., Köln: Kiepenheuer & Witsch 2018, S. 120 (EA 1929).

die Nachwelt langfristig auf den Sitzplätzen eingefangen. Die Künstlerin widerspricht der üblichen Funktion von Denkmalinschriften und verwendet das Format kritisch und reflexiv, die Inschriften werden selbst zum Werk. Dadurch wird das Phänomen des traditionellen Denkmals stärker in Frage gestellt.²² Infolgedessen wird die Geschichte für die kommenden Generationen erhalten. Im Gegensatz zu einer traditionellen Geschichtsvermittlung, bei der das Geschehen neutral und meistens emotionslos wie eine Zusammenstellung von Daten und Fakten präsentiert wird, sind Gefühle für die Künstlerin sehr signifikant und Teil der Erzählung.

Auf eine andere Bank ist Folgendes graviert:

DAS MEER UMSPIÜLT DIE TOTEN. / SIE LIEGEN MIT DEN GESICHTERN NACH OBEN UND UNTEN IM SCHAUM. / KÖRPER ROLLEN VON DEN WELLEN-KÄMMEN, UM IM SCHLICK AUFZUPLATZEN.

Hier entfaltet sich wieder ein extremes Beispiel für die Grausamkeit des Krieges: das Bild vieler Leichen, die vom Meer geschluckt werden, als ob die Natur selbst die schreckliche Gewalt verborgen wollte. Die Texte auf den Bänken sind stets unterschiedlich lang, erzeugen aber alle dieselbe Wirkung.

Kunst als Kampfmittel der Erinnerung

Beide Installationen, die Bänke für die Skulptur Projekte und der Schwarze Garten, teilen sowohl ihre Entstehung im öffentlichen Raum als auch ihre direkte Beziehung zur jüngsten europäischen Vergangenheit, den beiden Weltkriegen und dem Nationalsozialismus. Auch ein didaktischer Charakter ist in beiden Werken zu finden. Die Texte der Werke sind in diesem Fall nicht so deutlich pädagogisch wie bei dem »Truisms« aber laden auch dazu ein, an die mögliche didaktische Nutzung des öffentlichen Raumes zu denken.²³ Noch bedeutender ist die sinnliche Erfahrung in Münster und Nordhorn, für die die außersprachlichen Elemente (Pflanzen, Wege, Farbe ...) eine wichtige Rolle spielen. Beide Orte – ruhig und von Natur umgeben – erzeugen zahlreiche Gefühlseindrücke, die die gravierten Textbänke komplementieren. Besonders poetisch ist die Tatsache, dass der Schwarze Garten auf kontinuierliche Pflege seiner Umgebung angewiesen ist, damit die schwarzen, blühenden Wesen am Rande der Wege bestehen bleiben und so das Werk permanent existieren lassen. Ebenso wie das Reflektieren der Geschichte, das gebraucht wird, damit sie sich nicht wiederholt und das „Nie wieder!“ greifbar zu machen, muss auch der Garten permanent gepflegt werden.

Jenny Holzer äußerte sich in einem Gespräch mit Brigitte Franzen wie folgt:

„Ich hoffe, das ist offensichtlich, wenn man den Text liest und sofort weiß, dass Krieg Horror bedeutet, oder wenn man den Garten betritt und sofort sieht und fühlt, dass etwas nicht stimmt, dass etwas Furchtbares oder zumindest Ungewöhnliches vorgeht. Ich hoffe, dass das Signal für jeden sichtbar ist: Dies ist ein Ort für Gefühle und Gedanken. Es ist kein Ort, der jemanden für den Krieg begeistert.“²⁴

Ihre Position ist eindeutig. Holzers Gedenkmäler sind eine Art Kampfmittel der Erinnerung. Sie bieten den sitzenden und lesenden Passant*innen die Möglichkeit, sich an den ruhigen Orten wieder mit der jüngeren Geschichte zu verbinden und dort darüber nachzudenken.

²² Mehr dazu in Alexander Streitberger: Provokation, Dialog, Information. Die Denkmalinschrift in der zeitgenössischen Kunst, in: Ulrich Rehm/Linda Simonis (Hg.): *Poetik der Inschrift*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019, S. 209–231.

²³ Vgl. Leisha Jones: „Being Alone with Yourself is Increasingly Unpopular“. The Electronic Poetry of Jenny Holzer, in: *JNT. Journal of Narrative Theory*, Jg. 48, Nr. 3, 2018, S. 423–451, hier S. 436.

²⁴ Franzen 1999, S. 96.

Quellen

Kopie eines Schreibens von dem Vorsitzenden Oberst a. D. des Rings Deutscher Soldatenverbände zu Münster an Klaus Bußmann vom 21.06.1987, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Pro87H5/12.

Listen mit englischen und deutschen Kurztexten von Jenny Holzer mit handschriftlichen Anmerkungen der Künstlerin für Kasper König, Skulptur Projekte Archiv/LWL-Museum für Kunst und Kultur, Pro87H5/58–60.

Literatur

Bailey, Robert: Unknown Knowns. Jenny Holzer's Redaction Paintings and the History of the War on Terror, in: *October*, Nr. 142, Herbst 2012, S. 144–161.

Cohen, Seth: An Interview with Jenny Holzer, in: *Columbia. A Journal of Literature and Art*, Nr. 15, 1990, S 149–159.

Dithmar, Reinhard: *Der Langemarck-Mythos in Dichtung und Unterricht*, Neuwied: Luchterhand 1992.

Franzen, Brigitte: The Black Garden. Der Garten als Anti-Memorial, in: *Kunstforum International*, Nr. 145, 1999, S. 88–97.

Jones, Leisha: "Being Alone with Yourself is Increasingly Unpopular" The Electronic Poetry of Jenny Holzer, in: *JNT: Journal of Narrative Theory*, Jg. 48, Nr. 3, 2018, S. 423–451.

Köttering, Martin/Nachtigäller, Roland (Hg.): *Störenfriede im öffentlichen Interesse. Der Skulpturenweg Nordhorn als offenes Museum*, Köln: Wienand 1997.

Lukowicz, Marijke: „Eine Ausstellung ohne Vorbild“. Die Entstehung der Skulptur Projekte im Kontext zeitgenössischer Ausstellungsformate, in: Hermann Arnhold/Ursula Frohne/Marianne Wagner (Hg.): *Public Matters. Debatten & Dokumente aus dem Skulptur Projekte Archiv*, Köln: Walther König 2019, S. 367–378.

Marcuse, Yvonne: Jenny Holzer. Lustmord – Traumatisierung der Massen, Hausarbeit, Universität Augsburg 2001, unveröffentlicht; <https://www.yumpu.com/de/document/view/4832270/jenny-holzer-lustmord-traumatisierung-der-yvonne-marcuse> [09.06.2021].

Remarque, Erich Maria: *Im Westen nichts Neues*, 10. Aufl., Köln: Kiepenheuer & Witsch 2018 (EA 1929).

Sachs, Angeli C. F.: Neue Formen der Erinnerung. Zwei Mahnmale von Jenny Holzer und Sol LeWitt in Deutschland, in: *Kunsttexte.de*, Nr. 3, 2002; <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8058/sachs.PDF?sequence=1&isAllowed=y> (03.02.2021).

Springer, Peter: *Denkmal und Gedenkmal*, Bremen: Aschenbeck Media 2009.

Streitberger, Alexander: Provokation, Dialog, Information. Die Denkmalinschrift in der zeitgenössischen Kunst, in: Ulrich Rehm/Linda Simonis (Hg.): *Poetik der Inschrift*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019, S. 209–231.

Über, Ursula: *Freiplastiken in Münster*, Münster: Fahle 1977.

Weirich, Susanne: Jenny Holzer. Projekt: Bänke/Laufschriftinstallationen, in: Klaus Bußmann/Kasper König (Hg.): *Skulptur Projekte in Münster 1987* [Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster], Köln: DuMont 1987, S. 125–132.

Impressum

Die Publikation erscheint im Rahmen des studentischen Master-Workshops *Manifestationen des Öffentlichen*, der am 30. und 31. Januar 2020 im FORUM im Lichthof des LWL-Museums für Kunst und Kultur stattfand. Er wurde von Studierenden des Instituts für Kunstgeschichte der WWU Münster unter Leitung von Maria Engelskirchen und Julius Lehmann veranstaltet.

Redaktion & Lektorat: Maria Engelskirchen & Julius Lehmann
Gestaltung: Jana Bernhardt

Münster 2022

