

Welche Steine, welche Bilder, welche Erinnerungen?

Vortrag am Mahnmal Kreuzstadl Rechnitz (Burgenland)

Sonntag, 24. März 2013, 14:30 Uhr

Thomas Macho

Auf den Tag genau heute vor achtzig Jahren – am 24. März 1933 – wurde das berühmte Gesetz »zur Behebung der Not von Volk und Reich« in Berlin erlassen, mit dem die Weimarer Demokratie endgültig zerschlagen wurde. Kein Stein blieb danach auf dem anderen; Häuser und Städte wurden zerstört, und noch bis zum Ende des Kriegs wurden neue Zäune und Mauern errichtet: wie der Südostwall von 1945. Die Zwangsarbeiter, die diesen Wall während der letzten Kriegsmonate errichteten, wurden – auf den Tag genau vor 68 Jahren – in einem Massaker erschossen; ihr Grab konnte bis heute nicht aufgefunden werden.

Nur zwei Jahre nach 1945 veröffentlichte Nelly Sachs im Berliner Aufbau-Verlag ihren Gedichtband *In den Wohnungen des Todes*, und darin den *Chor der Steine*: »Wir Steine / Wenn einer uns hebt / Hebt er Urzeiten empor – / Wenn einer uns hebt / Hebt er den Garten Eden empor – / Wenn einer uns hebt / Hebt er Adam und Evas Erkenntnis empor / Und der Schlange staubessende Verführung. / Wenn einer uns hebt / Hebt er Billionen Erinnerungen in seiner Hand / Die sich nicht auflösen im Blute / Wie der Abend. / Denn Gedenksteine sind wir / Alles Sterben umfassend.«¹ Steine werden zur Erinnerung auf die Mazewa gelegt, zur Erinnerung an die Toten, und zum Zeugnis, dass sie nicht vergessen wurden. Wer aber darf dieses Zeugnis ablegen? Es war wohl eine Antwort auf

¹ Nelly Sachs: *Chor der Steine*. In: *Das Leiden Israels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966. S. 100 f.

den Chor der Steine, die Paul Celan mit folgenden Versen andeutete: »Welchen der Steine du hebst – / du entblößt, / die des Schutzes der Steine bedürfen: / nackt / erneuern sie nun die Verflechtung«.² Eine andere Antwort gab der Künstler Jochen Gerz, als er 1993, gemeinsam mit acht Studenten, die Pflastersteine auf dem Schlossplatz von Saarbrücken ausgrub, um auf ihrer verborgenen Unterseite die Namen jener 2.146 jüdischen Friedhöfe einzugravieren, die bis zur Errichtung der NS-Diktatur Bestattungen durchgeführt hatten; heute trägt der Schlossplatz den Namen »Platz des unsichtbaren Mahnmals«. Welche Steine sollen wir heben, wenden, aufheben (in des Wortes mehrfacher Bedeutung)?

Steine als Erinnerungen, Steine als Zeugen: Noch vor seinen Forschungen zur Begriffs- und Kulturgeschichte der Repräsentation hat Carlo Ginzburg die Entstehung eines »Indizienparadigmas« der Zeugenschaft in der Moderne kommentiert und an drei Namen gebunden: Giovanni Morelli, Sigmund Freud und Sherlock Holmes (alias Arthur Conan Doyle).³ Mit Morellis Methode des Vergleichs und der kennerschaftlichen Zuschreibung von Kunstwerken, mit Freuds Entzifferung der Symptome als Hinweise auf unbewusste Wunsch- und Passionsgeschichten, mit Conan DoYLES Exemplifikation einer Kriminalistik, die noch aus den unscheinbarsten Spuren den Hergang eines Verbrechens erschließen kann, verband sich eine Aufwertung materieller Zeichen zu lesbaren Botschaften. Dinge, Steine, Farbpigmente, Bilder wurden in Zeugnisse verwandelt, in Medien einer der Erinnerung und Vergegenwärtigung. Nicht zufällig war es gerade Conan Doyle, vielleicht der wichtigste literarische Protagonist des modernen »Indizienparadigmas«, der – spätestens nach dem Tod seines Soh-

² Paul Celan: *Welchen der Steine du hebst*. In: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Beda Allemann. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S. 129.

³ Vgl. Carlo Ginzburg: *Spurensicherung*. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli: die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: *Spurensicherungen*. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Übersetzt von Karl Friedrich Hauber. Berlin: Klaus Wagenbach 1983. S. 61–96.

nes im Ersten Weltkrieg – den Spiritismus zu propagieren begann, eine technische Praxis der Kommunikation mit den Toten, die einer Unterstützung durch Steine, Bilder und Medien – vom Ouija[[wi:dʒə](#)]-Brett bis zur Fotografie und später der Stimmenaufzeichnung – ausdrücklich bedurfte; dieser Leidenschaft opferte der Erfinder von Sherlock Holmes sogar die Freundschaft mit dem – am 24. März 1874, also heute vor 139 Jahren – in Budapest als Erik Weisz, Sohn des Rabbiners Mayer Samuel Weisz – geborenen Bühnenmagier, Flucht- und Entfesselungsartisten, den wir unter seinem Künstlernamen Harry Houdini kennen. Houdini wurde nämlich immer öfter von der *American Psychological Association* engagiert, um spiritistische Séancen zu beobachten und etwaige Betrugsversuche aufzudecken (was ihm übrigens in mehr als neunzig Prozent der Fälle auch gelang).⁴

Spurensuche im Dienst der Erinnerung und Rekonstruktion: Beinahe von selbst versteht sich, dass die »Indizienparadigmen« im Sinne Carlo Ginzburgs zu den Wahrnehmungsdispositiven des Ersten Weltkriegs gehörten, während die Schrecken des Zweiten Weltkriegs – vor allem die Massenmorde im Osten, die Konzentrationslager und die *Shoah* – die Fragen nach Sichtbarkeit und Nichtsichtbarkeit, Vorstellbarkeit und Unvorstellbarkeit, Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit völlig neu aufwarfen und konstellierte. Um diese Fragen ist – kurz nach der Jahrtausendwende – ein heftiger Streit entbrannt: als in Paris (und danach in Winterthur) eine Ausstellung zum Gedächtnis der Lager, *Mémoire des Camps*, aufgebaut wurde, die schon im Titel die Evidenz der Unvorstellbarkeit widerrief. In dieser Ausstellung wurden vier Fotografien gezeigt, die von Mitgliedern eines Sonderkommandos im Jahr 1944 in Auschwitz aufgenommen und aus dem Lager geschmuggelt worden waren, unter schwierigsten Bedingungen und höchster Selbstgefährdung der fotografierenden Häftlinge. Der

⁴ Vgl. Massimo Polidoro: *Final Séance. The Strange Friendship Between Houdini and Conan Doyle*. New York: Prometheus Books 2001.

Pariser Bildwissenschaftler und Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman (seit seinen Studien zur Modernität des Abdrucks, zu *Ähnlichkeit und Berührung*,⁵ ein Spezialist auch für das Thema der Spuren und der materiellen Zeugnisse) hat diese Fotografien in einem Beitrag zum Ausstellungskatalog, danach in einer Monographie – erschienen unter dem Titel *Images malgré tout* (2003), *Bilder trotz allem* (2007) – eindringlich analysiert und kommentiert; prompt wurde ihm, etwa von Claude Lanzmann und dem Psychoanalytiker Gérard Wajcman, vorgeworfen, er profaniere den Schmerz und verbreite die Illusion, den singulären Schrecken sichtbar machen zu können. Didi-Huberman, so lautete der Vorwurf, sei von einer historisch gebotenen Bilderabstinenz, die einem religiösen Bilderverbot gleichkomme, zu einer medientauglichen Variante des katholischen Reliquienkults konvertiert. Gegen diesen Vorwurf betonte Didi-Huberman, es habe doch gerade zur Strategie der Nationalsozialisten gehört, die Massenvernichtung im Schatten einer radikalen Sprach- und Bilderlosigkeit zu exekutieren. Nichts sollte Zeugnis ablegen, nichts sollte erinnern.

»Die vier Fotografien, die die Mitglieder des Sonderkommandos dem Krematorium V in Auschwitz entrissen haben, *richten sich an das Unvorstellbare* und zugleich *widerlegen sie es* auf die denkbar erschütterndste Weise. Um das Unvorstellbare zu widerlegen, sind mehrere Männer das gemeinsame Risiko eingegangen, zu sterben oder das noch schlimmere Schicksal zu erdulden, mit dem solche Versuche bedroht waren: die Folter.«⁶ Kurzum, die »vier Fotografien, die dem Lager von den Mitgliedern des Sonderkommandos entrissen wurden, sind also auch vier *Widerlegungen*. Sie wurden einer Welt entrissen, die nach dem Willen der Nazis dunkel bleiben sollte: ohne Worte und ohne Bilder. In einem Punkt stimmen sämtliche Untersuchungen über das Universum der Konzentra-

⁵ Vgl. Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Übersetzt von Christoph Hollender. Köln: DuMont 1999.

⁶ Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*. Übersetzt von Peter Geimer. München: Wilhelm Fink 2007. S. 35.

tionslager seit langem überein: Die Lager waren Laboratorien, Experimentiermaschinen einer *umfassenden Auslöschung*.⁷ Zu dieser Auslöschung sollte auch die Auslöschung der Auslöschung gehören: Bei aller Arroganz wussten die selbsternannten »Herrenmenschen« allzu genau, dass sie unsägliche Verbrechen begingen; sonst wären wohl die Knochenmühlen der »Sonderaktion 1005« nicht bereits 1942 in Betrieb genommen worden.⁸

Wie kann die Suche nach Zeugnissen und Spuren diesem Dilemma entgehen? Wie kann sie die vorausgesetzten Intentionen der Spurlosigkeit, einer Auslöschung aller Spuren der Auslöschung, sichtbar machen, ohne dabei den Respekt vor den Opfern zu relativieren? Kann sie die Abwesenheit, das Fehlen selbst, zeigen, wie es etwa Micha Ullman versuchte: in seinem Mahnmal zur Bücherverbrennung, auf dem Berliner Bebelplatz, gegenüber der Humboldt-Universität unter den Linden, mit Hilfe unterirdischer, leerer Buchregale, denn die Bücher wurden ja verbrannt? Freilich bedarf auch sein Mahnmal einer Legende, einer Tafel mit schriftlichem Kommentar. Das Dilemma betrifft Ausstellungen nicht anders als Mahnmale oder Gedenkstätten, die zunehmend mit schwierigen Fragen konfrontiert werden: Welche Dinge sollen erhalten und restauriert, was darf vergessen werden? Soll die Holzbank aus dem ehemaligen KZ-Bordell vermodern und zerfallen, oder soll sie wiederhergestellt werden? Welche Bilder sollen gezeigt werden, und mit welchen Bildlegenden, Kommentaren und Erläuterungen? Bedarf das Gedenken der Regeln des Denkmalschutzes?

Kaum eine Frage ist schwieriger zu beantworten als die Frage nach der Haltung, in der wir Spuren oder Bilder betrachten, die das Leiden, den Schmerz, die Erniedrigung oder den Tod anderer Menschen zeigen. Die Motive sind wider-

⁷ Ebd. S. 37.

⁸ Vgl. Jens Hoffmann: »Das kann man nicht erzählen«: »Aktion 1005« – Wie die Nazis die Spuren ihrer Massenmorde in Osteuropa beseitigten. Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2008.

sprüchlich, die Empfindungen vieldeutig. Neugier, Schaulust, Sadismus und eine gewisse Komplizenschaft mischen sich mit Entsetzen, Empathie, Trauer und dem Wunsch, Erinnerungen als wahr zu bezeugen. Doch was ist wahr? Dinge und Bilder können die Kontexte ihrer Entstehung nur selten dokumentieren; soviel lässt sich bereits an jenem berühmten Lichtbild demonstrieren, das Robert Capa während des Spanischen Bürgerkriegs am 5. September 1936 aufgenommen hat. Die vielkommentierte Synchronisation des Blendenverschlusses mit dem Einschlag der Kugel, die den 24jährigen Milizionär Federico Borrell Garcia tötete, ereignete sich damals nicht zufällig, sondern bei Gefechten, die eigens für das Auge der Kamera inszeniert wurden. Echt war nur der *Moment of Death*, der seit Veröffentlichung der Fotografie zahllose Blicke angezogen hat; das *Wir* dieser Blicke ist jedoch ebenso abstrakt geblieben wie das *Wir* der Kriegsberichterstatte und ihrer Auftraggeber in den Redaktionen der Agenturen und Bildmagazine. Doch wo »es um das Betrachten des Leidens anderer geht«, betonte Susan Sontag in ihrem Essay *Regarding the Pain of Others* von 2003, »sollte man kein ›Wir‹ als selbstverständlich voraussetzen. Wer sind die ›Wir‹, an die sich solche erschütternden Bilder richten?«⁹

Das *Wir*, nach dem Susan Sontag fragt, erschließt sich aus der Relation zwischen Tätern und Opfern. Capas Fotografie dokumentiert ja nicht nur den Bürgerkrieg, sondern auch eine zufällige Allianz zwischen dem Todesschützen und der Kamera, die sich in den Blicken der Betrachter fortsetzt. Für diese Allianz ist die Differenz zwischen Positionen und Schussrichtungen ebenso bedeutungslos wie die Frage nach der Partei, die ergriffen wird. Das Bild wäre gewiss nicht widerlegt, wenn der *Falling Soldier* auf Seiten der Faschisten gekämpft hätte, denn im Augenblick des Todes stehen wir immer schon auf der anderen Seite. Wider Willen verschmelzen wir mit dem südvietnamesischen General Loan, der

⁹ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. Übersetzt von Reinhard Kaiser. München/Wien: Carl Hanser 2003. S. 13.

einen gefangenen Vietcong auf der Straße in Saigon vor laufender Kamera erschießt. Jeder Blick, der auf dieses seither häufig reproduzierte Bild von Eddie Adams gerichtet wird – ein Bild, das 1968 zum »Pressefoto des Jahres« gewählt und im folgenden Jahr mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde –, vermehrt gleichsam die Truppen der Überlebenden, steigert jenen Triumph des Überlebens, den Elias Canetti in *Masse und Macht* als absolutes Ziel der Herrschenden beschrieben hat: als rasende »Genugtuung« und »Lust«, als den paranoiden Rausch, der »zu einer gefährlichen und unersättlichen Leidenschaft werden kann«.¹⁰ Diese Leidenschaft – eine Überlebenssucht – verlangt Erfüllung; sie findet vielleicht Befriedigung an den medialen Zeugnissen gewaltsamer Tode, die wie Drogen verbreitet und konsumiert werden. Diese Drogen sind stark; ihre Wirksamkeit beeindruckt das Publikum, das die Passionsbilder betrachtet. Susan Sontags Frage nach den Adressaten, dem *Wir* der Zeugnisse von Krieg, Folter und Völkermord, führt zu einer deprimierenden Antwort: Die Spuren der Gewalt vermehren auch und unfreiwillig das namenlose Kollektiv der Täter.

Dass materielle Spuren und Fotografien das schlechthin Unvorstellbare bezeugen, das Nichterinnerbare erinnern können, verdanken sie dem rätselhaften Schein einer Souveränität, die sich den Zuschreibungen des Natürlichen wie des Sozialen entzieht. Eine Ahnung von der Macht der Spuren und Bilder vermittelt eine parabolische Erzählung, die Arkadi und Boris Strugatzki unter dem Titel *Picknick am Wegesrand* im Jahr 1972 veröffentlicht haben; sie wurde von Andrej Tarkovskij 1979 (*Stalker*) verfilmt. Erzählung und Film handeln von vergessenen Zonen (vielleicht auch von jenen *Bloodlands* in der Ukraine, deren Wirklichkeit erst seit kurzem wieder erinnert wird¹¹), zu denen nur wenige Schatzgräber – die *Stalker* – einen unvermindert gefährlichen Zugang finden. In diesen Zonen wimmelt es von Dingen, absichtsvoll plazierten oder zufällig verlorene-

¹⁰Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*. Werke: Band III. München/Wien: Carl Hanser 1993. S. 271.

¹¹Vgl. Timothy Snyder: *Bloodlands*. Europa zwischen Hitler und Stalin. Übersetzt von Martin Richter. München: Beck 2011.

gangenen Gegenständen, Fallen oder Abfällen (wie Stanisław Lem in seinem kongenialen Nachwort erläutert), Spuren eines Besuchs fremder, womöglich außerirdischer Intelligenzen, Zeugnisse vielleicht auch von Unfällen und kosmischen Havarien, oder eben bloß eines Picknicks am Wegesrand des Universums. Diese Dinge repräsentieren unvorstellbar fremde Welten; sie können als Medien einer erschreckenden Wiederkehr wirken; sie sind – wie Doktor Valentin Pillman erläutert – »für den gegenwärtigen Bedarf des Menschen völlig nutzlos, auch wenn sie, von wissenschaftlicher Warte aus gesehen, fundamentale Bedeutung haben. Es sind vom Himmel gefallene Antworten auf Fragen, die wir zu stellen überhaupt noch nicht imstande sind.«¹²

Die Zone beginnt hier. Und vielleicht verkörpert sich in den Sätzen einer utopischen Erzählung – oder des grandiosen Films von Andrej Tarkovskij – ein vorläufiger Kommentar zur Frage nach den Spuren und Zeugnissen der Verbrechen und Katastrophen des vergangenen Jahrhunderts. Sie repräsentieren »Antworten auf Fragen, die wir zu stellen überhaupt noch nicht imstande sind«, auch und gerade im Schatten der Gewissheit, dass die Steine und Bilder, die unsere Historiker aus den verborgenen Zonen ihrer Archive schmuggeln, nicht vom Himmel gefallen, sondern aus grauenhaften Unterwelten aufgestiegen sind.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

¹² Arkadi und Boris Strugatzki: *Picknick am Wegesrand*. Utopische Erzählung. Übersetzt von Aljonna Möckel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 137.