

In ihrer Werbung für die *Fur Trade Review* schrieben die Gebrüder Assuschkewitz: "If you want reliable representatives, communicate with us." But we didn't communicate. *Wir* hatten unsere Felle, unsere Pelze, unsere Werte in den Keller gebracht, um sie vor einstürzenden Wänden und Bränden zu schützen. Wir ahnten nicht, dass dort unten im dunklen, ausgeklinkerten Teil des Brühls ein Rohrbruch alles vernichten, uns Wasser etwas anhaben könnte.

Eine kurze Geschichte des Nichts (in vier Teilen)

Dieter Daniels

Der Titel der Arbeit von Famed lautet: *As If Nothing Happened* (Als wäre nichts geschehen). Welche Konnotationen hat das Wort „nothing“/„nichts“ in diesem Kontext? Zum Beispiel: ist „everything“/„alles“ wieder in Ordnung, wenn die Lichter wieder angehen? Oder: waren die Lichter wirklich aus? Vielleicht habe ich mich nur versehen, und es ist eigentlich doch „nothing“/„nichts“ passiert. Das heißt, alles geht weiter wie vorher, denn „nothing“/„nichts“ war entweder schnell vorbei, oder es hat es gar nicht gegeben. Doch wenn die Lichter einmal länger aus bleiben sollten, ist dann „something“/„etwas“ geschehen, über das man sich doch Gedanken machen muss? Und wie lange dauert es, bis aus „nothing“/„nichts“, das schon vorbei oder gar nicht da war, ein „something“/„etwas“ wird, das man nicht übersehen kann? Aber wenn die Lichter gar nicht wieder angehen? „Der Letzte macht das Licht aus“, sagt man, wenn etwas endgültig vorbei ist.

Im Folgenden werden vier verschiedene Perspektiven eingenommen, um die Bedeutungen des Begriffs „nothing“/„nichts“ im Titel der Arbeit auszuloten.

Erstens: eine regionale Geschichte des „nichts geschehen“

In dem Areal, das heute „Höfe am Brühl“ heißt, sind die Lichter schon mehrfach für längere Zeit ausgegangen. Es ist einer der wenigen Bereiche der Leipziger Innenstadt, der im Zweiten Weltkrieg stark zerstört wurde. In der DDR wurden hier bis 1968 moderne Geschäfts- und Wohnhäuser errichtet. Seit Ende 2004 standen diese Plattenbauten leer, dann wurde flächendeckend abgerissen.

Von 2010 bis 2012 entstand die neue Geschäftsmeile, für die Famed die in diesem Text behandelte Arbeit als Kunst am Bau entwickelt hat. Der Neubau nimmt Elemente der früheren Bebauung wieder auf. Aufsehen erregte vor allem die Remontage der Vorhangfassade aus Aluminiumplatten des ehemaligen Konsument-Warenhauses auf der Ecke zum Richard-Wagner-Platz, ein Entwurf des Leipziger Bildhauers Harry Müller aus dem Jahr 1968, für den sich die volkstümliche Bezeichnung „Blehbüchse“ durchgesetzt hatte. Die Presse titelte: „Leipziger haben ihre ‚Blehbüchse‘ wieder.“ (*Als wäre nichts geschehen?*)

Zuvor hatte die Entkleidung des Gebäudes von der Aluminiumhülle die darunter lange verborgene, weitgehend erhaltene Gründerzeitfassade zum Vorschein gebracht.

Daraufhin war eine Debatte darüber entbrannt, ob nicht diese mit zahlreichen figürlichen Reliefs geschmückte Steinfassade von 1908 wiederhergestellt werden solle. Vergleichsbeispiele waren schnell bei der Hand, etwa die Braunschweiger Schlossarkaden: An der Stelle des 1960 wegen Bombenschäden abgerissenen Residenzschlosses wurde 2007 durch einen Investor eine Shoppingmall errichtet, verkleidet mit einer Imitation der Fassade des historischen Schlossbaus. (*Als wäre nichts geschehen?*)

Auch Erinnerungen an die jahrelange, ausgesprochen polemisch geführte Debatte um einen Wiederaufbau der 1968 auf Anweisung von Walter Ulbricht gesprengten gotischen Universitätskirche am Leipziger Augustusplatz flammten auf. Das irreführende Vorbild war seinerzeit der Wiederaufbau der Frauenkirche in Dresden. Ihre Trümmer dienten in der DDR als Mahnmahl der Zerstörung Dresdens durch das Bombardement der Alliierten zwei Monate vor Kriegsende. Nach 1990 war ein wesentliches Argument für den Wiederaufbau die Wiederherstellung des Stadtbildes. (*Als wäre nichts geschehen?*)

Im Ergebnis dieser Debatte umhüllt nun die DDR-Aluminiumfassade der „Blehbüchse“ von 1968 den Neubau von 2012, darunter blieb eine Tranche der Gründerzeitfassade von 1908 erhalten, die sich durch einen Schlitz von unten betrach-

ten lässt. Hingegen geht der Name des Neubauensembles zurück auf die Zeit vor der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg und vor den Plattenbauten der DDR, als hier noch die für die Messestadt Leipzig typischen, miteinander über Innenhöfe verbundenen Handelshäuser standen: die Höfe am Brühl. (*Als wäre nichts geschehen?*)

Zweitens: eine modernistische Geschichte der Stille, der Leere und des Nichts

Der erste Teil handelte von dem Wort „nichts“ als Pronomen, der weitere Text wird sich vor allem dem „Nichts“ als Substantiv widmen (was in der englischen Übersetzung leider zu nichts führen wird) und dessen erstaunlicher Karriere in der Kunst des letzten halben Jahrhunderts. Die Aktualität des Nichts lässt sich bereits an einer Reihe von Ausstellungstiteln der letzten Jahre ablesen: *Nothing*, London, 2001; *NICHTS*, Frankfurt am Main, 2006; *Fast nichts*, Berlin, 2005.¹ Hinzufügen ließen sich Ausstellungen zum Thema der Stille, der Leere oder der Unsichtbarkeit: *Silence*, Houston, 2012; *Several Silences*, Chicago, 2009; [*silence*], New York City, 2007; *Sounds like Silence*, Dortmund, 2012; *Voids. A Retrospective*, Paris und Bern, 2009; *Invisible: Art About the Unseen*, London, 2012.²

Alle diese aktuellen Projekte haben ihre historischen Referenzen in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Von 1950 bis 1958 ergibt sich eine erstaunliche Koinzidenz von Praktiken der Absenz, der Auslassung und der Verweigerung quer durch die künstlerischen Gattungen Malerei, Musik,

1 Vgl. die Ausstellungskataloge: *Nothing*, curated by Ele Carpenter and Graham Gussin (Ausst. NGCA, Sunderland), London: August media, 2001; *NICHTS*, Hg. Martina Weinhart und Max Hollein (Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main), Ostfildern: Hatje Cantz, 2006; *Fast nichts: minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection* (Ausst. Hamburger Bahnhof), Berlin: SMB DuMont, 2005.

2 Vgl.: *Silence*, Houston: The Menil Collection / Berkeley: UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2012; *Several Silences*, curated by Hamza Walker (Ausst. The Renaissance Society, Chicago), University of Chicago, 2009; [*silence*], curated by Galen Joseph-Hunter & Dylan Gauthier, Gigantic Art Space [GAS], New York City, 2007, <http://www.giganticartspace.com/silence/> (20.03.2013); *Sounds like Silence. John Cage – 4'33" – Silence today*, Hg. Dieter Daniels, Inke Arns, Leipzig: Spector Books, 2012; *Voids. A Retrospective*, Hg. John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot (Ausst. Centre Pompidou, Paris; Kunsthalle Bern), Zürich: JRP Ringier, 2009; *Invisible: Art About the Unseen 1957–2012*, curated by Ralph Rugoff, London: Hayward Gallery, 2012.



Yves Klein, *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Galerie Iris Clert, Paris, 28. April – 12. Mai, 1958

Literatur, Theater und Film. Ohne diese Positionen hier angemessen würdigen zu können, sei eine kurze Auflistung gestattet: Robert Rauschenbergs *White Paintings* (1951), John Cages „stilles Stück“ *4'33"* (1952) ohne intentionale Klänge, Guy Debords Film *Hurléments en faveur de Sade* (1952), der nur aus schwarzem und leerem Zelluloid besteht, Samuel Becketts verschiedene Ansätze zu einem Theater des Nichts, Yves Kleins „Ausstellung der Leere“, welche 1958 unter dem vollen Titel *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* (Die Spezialisierung der Sensibilität im Urzustand als eine dauerhafte malerische Sensibilität) stattfand. Diese Beispiele zeigen eine Reihe von Derivaten des Nichts in verschiedenen Artikulationsformen: die Leere (der Leinwand bei Rauschenberg und des Raums bei Klein), die Stille (der Musik bei Cage), die Pause (des Films bei Debord), die Stagnation (des Theaters bei Beckett).

Dabei finden sich zugleich fundamentale Unterschiede in den künstlerischen Haltungen, denn man könnte sagen „Nichts ist nie gleich Nichts“.³ Es gibt kein Nichts ohne Kontext, denn erst die Umgebung des Nichts lässt es erscheinen, macht es sichtbar, hörbar, spürbar. Darum hat jedes Nichts je nach seinem Kontext eine ganz unterschiedliche Anmutung: Es ist emphatisch (Cage) oder pathetisch (Klein), es wirkt hell (Rauschenberg) oder dunkel (Beckett), es ist spirituell (Cage und Klein) oder destruktiv (Debord), es ist politisch-kritisch (Debord) oder sozial-utopisch (Cage). Das gilt ebenso für die unterschiedlichen Rollen der Autoren: Wo Yves Klein sich egozentrisch in die Mitte der Leere stellt, sucht John Cage in der Stille die Überwindung des künstlerischen Egos, während Samuel Beckett die Krise des Nicht-Ichs in das Nichts stellt. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser künstlerischen Arbeit mit Stille, Leere und Nichts wurden meines Wissens noch nie interdisziplinär untersucht.

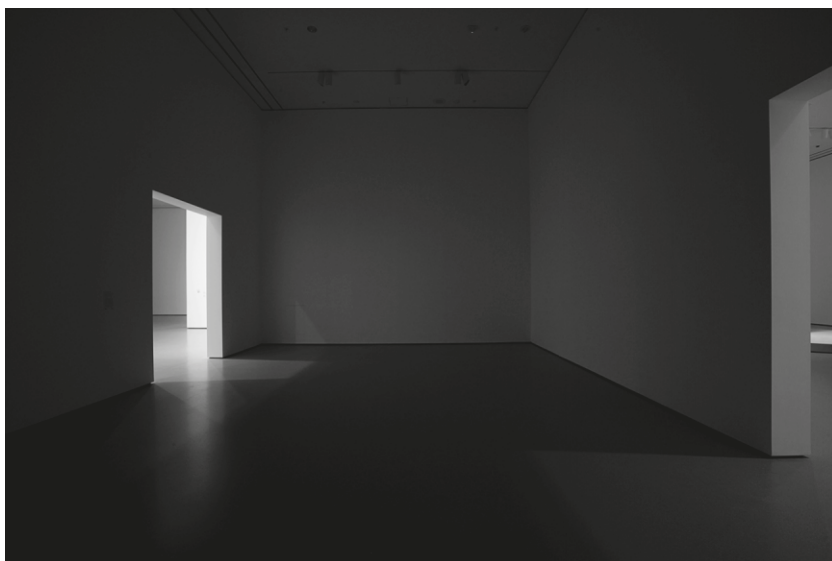
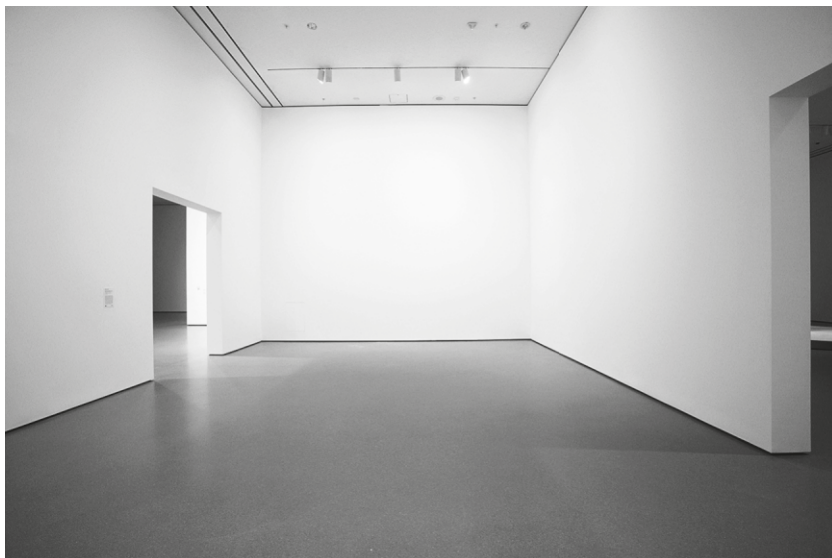
Besonders hervorzuheben sind zwei Texte, die sich der Unmöglichkeit stellen, das Nichts in Worte zu fassen, und die

3 Vgl. Dieter Daniels, *Your Silence Is Not My Silence*. In: *Sounds like Silence. John Cage – 4'33" – Silence today*, Hg. Dieter Daniels, Inke Arns, Leipzig: Spector Books, 2012, S.20–38.

als Teil der künstlerischen Praxis zugleich eine Theorie des Nichts implizieren: John Cages *Lecture on Nothing* (1950) und Samuel Becketts *Texte um Nichts* (1955). Wie nicht anders zu erwarten, fallen diese beiden Entwürfe denkbar verschieden aus: Becketts Prosa spricht voll existenzialistischem Weltekel von der Unmöglichkeit, mit sich selbst eins zu werden. Cages Vortrag ist eine Demonstration von Kompositionsverfahren, die er selbstreferenziell zugleich vorführt: Der Vortrag ist nach den gleichen Verfahren strukturiert wie die Musik, über die er spricht. Sein tautologisches Motto „I have nothing to say and I am saying it“ bereitet als doppelte Verneinung die Bejahung des Nichts als Moment der Befreiung vom Ego vor, wie sie Cages weiteres Werk prägt.

Drittens: Eine postmoderne Geschichte der Leere und des Nichts

Aus heutiger Sicht stellt sich die Frage, ob nach dieser umfassenden Auslotung des Nichts in den Fünfzigerjahren dem Thema noch etwas hinzuzufügen bleibt. Die eingangs genannten zahlreichen Ausstellungstitel zu Stille, Leere und Nichts scheinen dafür zu sprechen, dass hier noch weiter gedacht werden kann. Zumindest in der bildenden Kunst greifen die aktuellen Künstlerpositionen dabei oft den Kontext der Ausstellung auf, indem sie die Institution, den Raum als White Cube, das Verhalten der Besucher, die Rolle des Kurators, des Kunstmarkts, der Medienberichte etc. thematisieren. Die Retrospektive von leeren Räumen in der Kunst seit 1950, die 2009 unter dem Titel *VOIDS. A Retrospective* im Centre Pompidou und in der Kunsthalle Bern stattfand, legt davon in paradoxer Weise Zeugnis ab. Der Kontext der jeweiligen Arbeiten wird ausschließlich im umfangreichen Katalogbuch verhandelt, im Centre Pompidou hingegen waren die Werke nur durch neun gleichartige, leere, weiße Räume als symbolische Platzhalter repräsentiert. Diese Ausstellungssituation provozierte eine Scheinähnlichkeit von ansonsten völlig unterschiedlichen Arbeiten. Demgegenüber liefen die Recherchen zu diesen Arbeiten im Resultat laut Ko-Kurator Mathieu Copeland auf eine Nicht-Vergleichbarkeit hinaus: “The empty space exhibited as such thus became, in a way, a classic of



Martin Creed, *Work No. 227, The lights going on and off*, 2000
5 seconds on / 5 seconds off, MOMA, New York, 2007



Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz, *Mahnmal gegen Faschismus (Monument against Fascism)*, 1986, Harburg – Hamburg

radicalism, and would be repeated and remade in other contexts, other places and other times by other artists whose intentions might be similar, different or even opposed to Klein's. ... the affirmation that there is no such thing as nothing."⁴ Seltsame Verfremdungseffekte entstanden bei *VOIDS* zum Beispiel für die Arbeit *Das Geld der Kunsthalle Bern* (2001) von Maria Eichhorn. Diese bestand ursprünglich, 2001, aus der Investition ihres Ausstellungsbudgets in die Renovierung der Kunsthalle Bern, die dann leer und renoviert zu besichtigen war. Dass diese Arbeit 2009 zunächst als leerer White Cube in Paris ausgestellt war, aber ohne ein Budget für die Renovierung der Institution des Centre Pompidou, war bereits paradox. Wenn dann die Ausstellungsübernahme von *VOIDS* durch die Kunsthalle Bern diese Arbeit acht Jahre später wieder an ihren Entstehungsort zurückbringt, aber ohne eine erneute Renovierung der Kunsthalle, hat sich die künstlerische Intention sozusagen in ihr Gegenteil verkehrt. Es kommt nicht mehr zur subtilen Verschiebung der Aufmerksamkeit zwischen Programm und Institution, oder man könnte sagen zwischen Figur und Grund, sondern ein leerer Raum bleibt einfach ein leerer Raum. Sogar die Leere ist dem Raum genommen worden, weil die Leere ja nun durch *VOIDS* zum Programm geworden ist, das die Institution füllt. Das entspricht eher der Herangehensweise einer künstlerischen Arbeit als einem kuratorischen Konzept. In der Tat gehörten mit John Armleder, Gustav Metzger und Mai-Thu Perret drei KünstlerInnen zum Team der Kuratoren von *VOIDS*.

Aktuelle Künstlerpositionen rund um das Nichts arbeiten oft mit solchen Verschiebungen von Situationen, wie sie bei *VOIDS* sozusagen als kuratorischer Nebeneffekt auftre-

4 Mathieu Copeland, <http://www.mathieucopeland.net/VOIDS.html> (20.03.2013). Vgl. auch den Presstext der Kunsthalle Bern: „Jede Leere bietet eine andere Interpretation des leeren Raumes und repräsentiert vielleicht etwas wie einen Anspruch auf, eine Entsagung an oder gar eine Feier des musealen Raums. In der Kontemplation der Leere wird man mit dem Nichts konfrontiert, der Abwesenheit aller Dinge, mit dem Unsichtbaren und Unbeschreiblichen, mit Destruktion und Negation. VOIDS werden einfach als das angeboten, was sie sind und was sie zulassen. Diese Akkumulation leerer Räume, die einander gleichen, aber in Wahrheit enorm verschiedenen sind, zeitigt Resonanzen und Implikationen jenseits der Mauern des Museums.“ http://www.kunsthalle-bern.ch/data/exhibitions/87/D_Pressemitteilung_mit_Bildern.pdf.

ten. Roman Ondak inszeniert in *Good Feelings in Good Times* (2003) eine Warteschlange im Innenbereich der Ausstellung, wie sie sonst außen vor den Ausstellungsräumen zu finden ist. Für seinen Beitrag zur Biennale von Venedig 2009 lässt Ondak das Innere des tschechisch-slowakischen Pavillons mit der gleichen Gartengestaltung wie die Gardini im Außenbereich ausstatten, so dass die Besucher, wie der Titel der Arbeit *Loop* andeutet, in eine Wahrnehmungs- und Reflexionsschleife über die Innen-Außen-Relation geschickt werden. Martin Creed ließ 2008 in einer Auftragsarbeit für das Stammhaus der Londoner Tate Gallery Akteure im 30-Sekunden-Takt so schnell wie möglich durch die neoklassizistischen Hallen des Museums sprinten. Auch hier wurde eine Situation, die im Außenraum zur Normalität urbanen Lebens gehört, in den Innenraum transferiert. Hier erzeugte sie eine sehr eigentümliche Intensität und konterkarierte den gemäßigten Schritt des normalen Museumsbesuchers. Diesen Beispielen von Ondak und Creed ist gemeinsam, etwas vorzuführen, was es auch ohne diese Arbeiten gibt (Menschenschlange, Park, Läufer). Sie zeigen zwar nicht nichts, aber auch nichts Neues. Der Transfer in den Ausstellungsraum erfordert dabei jedoch einen beachtlichen kontinuierlichen Aufwand, weil menschliche Akteure beziehungsweise Pflanzen im Spiel sind.

Ebenfalls für die Tate Gallery entwickelte Creed 2001 die mit dem Turner Prize ausgezeichnete Arbeit *No. 227*. Sie besteht lediglich aus der Anweisung, das Licht in den Ausstellungsräumen im 5-Sekunden-Takt aus- und anzuschalten. “It is like a piece of music. It is a set of instructions that needs the lights to go on and off. It could be done by hand – I don’t mind how it is done”, sagte Martin Creed dazu 2010 anlässlich seiner Schenkung des seinerzeit sehr kontroversen Werks an die Tate London.⁵ Es erscheint konsequent, dass diese prominente Arbeit an die Institution geht, für die sie erstmals ausgeführt wurde, zumal von der Auflage von drei Exempla-

5 Zitiert nach Jonathan Brown, Turner-winning art bequeathed to the nation (well, sort of ...). Martin Creed donates “The Lights Going On and Off” – minus the switch and bulb. In: *The Independent*, 23. April 2010. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/turnerwinning-art-bequeathed-to-the-nation-well-sort-of-1951951.html> (20.03.2013).

ren zwei zuvor für Privatsammlungen erworben wurden. Hier wäre es interessant zu wissen, ob Creeds Arbeit *No. 227* jemals in den Privaträumen eines Sammlers installiert wurde. Dies wäre ähnlich wie bei *VOIDS* mit einer weitgehenden Verschiebung ihrer institutionsspezifischen Konnotationen verbunden.

Auch von Famed gibt es mehrere Arbeiten, die das Verschwinden, die Absenz, die Auslassung, die Lücke und letztlich auch das Nichts tangieren. In *Untitled* (2007) bezieht sich Famed auf die „Selbstausslöschung“ eines US-amerikanischen Konzeptkünstlers, der zuvor zusammen mit prominenten Kollegen wie Lawrence Weiner, Louise Lawler und Cindy Sherman in Ausstellungen präsent war. 1978 entschied er sich im Zusammenhang mit einer Gruppenausstellung im New Yorker Artists Space, alle Verweise auf seine Person im Kunstkontext zu eliminieren. So findet sich auf Einladungskarten und Publikationen anstelle seines Namens nur noch die Leerstelle in der Größe, die der typografischen Darstellung seines Namens entspricht. Diesen Fall hat Famed recherchiert und ihn zumindest insoweit dem selbstgewählten Vergessen wieder entrissen, als die Geschichte des in der Tat völlig aus der Sichtbarkeit verschwundenen Künstlers damit wieder bekannt wird. Der Name des Künstlers wird jedoch konsequenterweise nicht kommuniziert, sondern an seiner Stelle findet sich auch in der Arbeit von Famed die besagte Leerstelle. Insofern handelt es sich um eine subtile Hommage an einen Abwesenden, die zugleich seine Entscheidung zur Selbstausslöschung respektiert. Sie wahrt damit auch, so weit das überhaupt geht, die ursprüngliche Intention des Ungenannten, statt sie in ein Spektakel der Enthüllung zu überführen. Konsequenterweise ist *Untitled* deshalb auch nicht verkäuflich.

Die offensichtliche Parallele zwischen Martin Creeds *No. 227* (2001) und der Installation von Famed *As If Nothing Happened* besteht darin, dass beide Arbeiten Lichter an- und ausgehen lassen. Das sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre Unterschiede größer sind als die Gemeinsamkeiten. Sonst besteht die Gefahr, die bereits für die Ausstellung *VOIDS* von 2009 festgestellte Scheinähnlichkeit zu provozieren. Creed bezieht sich auf das Museum, Famed auf

den öffentlichen Raum, bei Creed gehen die Lichter alle fünf Sekunden an und aus, bei Famed nur einmal am Tag, und dabei folgen sie einer elaborierten Lichtpartitur.

Eine weitere hier zu nennende Arbeit stammt von dem südafrikanischen Künstler James Webb. Seine Beschreibung für *The World Will Listen* (2005) lautet ganz einfach: "4-minute 33-second power failure instigated at a gallery opening."⁶ Anne Szefer Karlsen schreibt dazu: "During a period of rolling blackouts in 2005 in the Western Cape, the unannounced intervention titled *The World Will Listen* staged at an exhibition opening went by unnoticed. The subtle hint at this being part of the exhibition, or even a work of art, was the duration 4 minutes and 33 seconds, referencing of course the famous Cage-piece 4'33". Other than that it appeared as just another instance of load shedding. The result: a social wave of exhibition goers moving out of the gallery space to carry on with their conversations."⁷ Der Fluxus-Künstler George Brecht hat für solche Interventionen den Begriff „Borderline art“ geprägt: "An art at the point of imperceptibility".⁸ Wenn das Publikum einer Galerieeröffnung sich bei Ausfall der Lichter vor der Türe weiter unterhält, *als wäre nichts geschehen*, kommen wir der Herausforderung, der sich Famed im öffentlichen Raum stellt, näher.

Viertens: eine memoriale Geschichte der Leere und des Nichts
(im öffentlichen Raum)

Abgesehen von der Lichtintervention von Famed sind alle im vorigen Kapitel genannten aktuellen Arbeiten institutionspezifisch: Würde man sie in einen privaten oder öffentlichen Raum transferieren, so würde diese Verschiebung auch in die Bedeutungsschichten des künstlerischen Werks eingreifen. Für Kunst im öffentlichen Raum scheint sozusagen der Rahmen zu fehlen, welcher eine künstlerische Intervention der Absenz, Auslassung oder Lücke erst sichtbar macht.

6 <http://www.theotherjameswebb.com/theworldwill.html>

7 Anne Szefer Karlsen zu James Webb, <http://works-and-places.appartement22.com/spip.php?article24&artpage=1-3> (20.03.2013).

8 George Brecht, *Notebook IV*, Hg. Hermann Braun, Köln: Walther König, 2005, S. 74f.

Dennoch gibt es prominente Beispiele für einen solchen Ansatz, insbesondere im Kontext der Memorialkultur. Ein Pionier dieser Arbeitsweise ist Jochen Gerz. Sein zusammen mit Esther Shalev-Gerz entwickeltes Harburger *Mahnmal gegen Faschismus* wurde seit seiner Eröffnung 1986 stückweise im Boden versenkt, bis der Prozess 1993 mit der achten Absenkung offiziell beendet war. Entscheidend für den Zeitpunkt der Absenkungen war die Partizipation der Bevölkerung, eine Tafel fordert in sieben Sprachen dazu auf, in die Bleihülle den eigenen Namen einzuritzen. „Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben“, so lautet der letzte und entscheidende Satz der Tafel. Jede dieser acht Absenkungen wurde von einer öffentlichen politischen Veranstaltung zum Thema begleitet. Es gelang der Arbeit damit, die – wie nicht anders zu erwarten – kontroverse Debatte über das Denkmal immer wieder aufflammen zu lassen. So hat sich das Harburger *Mahnmal gegen Faschismus* paradoxerweise gerade durch sein stückweises Verschwinden der von Robert Musil beschriebenen Unsichtbarkeit von Denkmälern widersetzt.⁹

Auf jegliches sichtbare Spektakel verzichtet das von Jochen Gerz initiierte und zusammen mit Kunststudenten realisierte sogenannte „Unsichtbare Mahnmal“ (*2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus*, 1990–1993) in Saarbrücken. Zunächst wurden ab Sommer 1990 heimlich Pflastersteine aus dem Vorplatz des Saarbrücker Schlosses, heute Sitz des saarländischen Landtags, entfernt. Jeder Stein wurde mit dem Namen eines jüdischen Friedhofs in Deutschland beschriftet und dann, ebenso heimlich, mit der Schrift nach unten wieder eingesetzt. Nachdem die Aktion sich nicht mehr verheimlichen ließ, gingen Gerz und die Studenten an die Öffentlichkeit.

9 Gerz' Harburger *Mahnmal gegen Faschismus* ist zu einem viel diskutierten Gegenstand akademischer Theoriebildung geworden. Vgl. u. a. James E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*. In: *Critical Inquiry* 18:2 (Winter 1992), S. 267–296. Siehe kritisch zu den *counter monuments* der 1980er und 1990er: Noam Lupu, *Memory Vanished, Absent, and Confined: The Countermemorial Project in 1980s and 1990s Germany*, *History & Memory* 15:2 (2003), S. 130–164. Online: <http://noamlupu.com/countermonuments.pdf>. Für eine historische Einordnung siehe: Mechtild Widrich, *Performative Monuments: Public Art, Photography, and the Past in Postwar Europe*, Thesis (Ph.D.), Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Architecture, 2009.

Nach einer breiten öffentlichen Debatte entschied der Stadtverbandstag Saarbrücken 1991, das Denkmal offiziell zu realisieren. 1993 übergaben Ministerpräsident Oskar Lafontaine, der Vorsitzende des Zentralrates der Juden in Deutschland, Ignatz Bubis, und der Präsident des Stadtverbandes Saarbrücken, Karl-Heinz Trautmann, das Denkmal der Öffentlichkeit. Zeitgleich wurde der Platz in „Platz des Unsichtbaren Mahnmals“ umbenannt und die neuen Straßenschilder enthüllt.

Seitdem sind 2146 beschriftete Pflastersteine in den Schlossplatz eingelassen – das bis dato umfangreichste Verzeichnis jüdischer Friedhöfe, das zugleich in einem Buch publiziert wurde.¹⁰ Die Namen der Friedhöfe zu recherchieren, die Steine zu beschriften und einzulassen kostete sehr viel Zeit und Arbeit. Dies verdeutlicht nochmals, welchen Aufwand die Installation einer gezielten Leerstelle erfordert, zumal im öffentlichen Raum. Der Platz, auf dem es außer den Straßenschildern nichts zu sehen gibt, ist heute als offizielle „Sehenswürdigkeit“ auf der Website der Stadt Saarbrücken aufgeführt.¹¹

Prominente Beispiele der Memorialarchitektur, die mit der Leere als symbolischer Form und als Metapher für den Verlust arbeiten, sind das Jüdische Museum von Daniel Libeskind in Berlin und das Holocaust Mahnmal von Peter Eisenman, ebenfalls in Berlin. Der noch vor dem Fall der Mauer von Libeskind entworfene und 1999 eröffnete Bau wurde schon als leeres Gebäude zu einer Attraktion, die circa 350.000 Besucher anzog. Daraufhin kam es zu einer Diskussion, ob das Gebäude nicht leer bleiben solle, da eine Bespielung mit Exponaten seine Wirkung als Memorialraum nur schmälern könne. Auch nach der Eröffnung der Dauerausstellung im Jahr 2001 spielt die Leere eine tragende Rolle für die Gesamtwirkung des Museums, denn Libeskind hat in das Gebäude große *voids* eingelassen. Laut Libeskind ist das Gebäude “conceived as an emblem where the not visible has made itself apparent as a void, an invisible. ... The idea is very

10 Jochen Gerz, *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart: Hatje, 1993.

11 Allerdings rückt das Foto auf der Website der Stadt Saarbrücken den mit Skulpturen verzierten Schlossbrunnen in den Vordergrund – statt den leeren Platz zu zeigen.

simple: to build the museum around a void that runs through it, a void that is to be experienced by the public.”¹² “The central emptiness is the very centre of the museum, because despite the fact that Jewish German history is full of achievements, it is also a history of eradication and extermination.”¹³

Das 2005 eröffnete Holocaust-Mahnmal von Peter Eisenman bedient sich teilweise einer ähnlichen Formsprache, insbesondere im Vergleich mit Libeskind's *Garten des Exils* am Jüdischen Museum, der ebenfalls aus einem Stelenfeld besteht. Die Wirkung des Holocaust-Mahnmals geht jedoch vor allem von der großen Dimension des Flächendenkmals aus. Im ursprünglichen Entwurf, den Eisenman zusammen mit Richard Serra eingereicht hatte, wurde diese Dimension noch radikaler ausgespielt, insofern es keine Randbebauung und ein sehr viel tieferes Stelenfeld geben sollte.

Allen hier genannten Beispielen ist gemeinsam, dass die Leere, das Verschwinden, die Unsichtbarkeit für etwas nicht Darstellbares stehen – die Ermordung von sechs Millionen Juden im Holocaust und den Verlust jüdischer Kultur in Europa. Im Unterschied zu den genannten modernistischen und post-modernen künstlerischen Arbeiten wird die Leere, das Nichts in der Memorialkultur zum eigentlichen Inhalt, zur zentralen Aussage. Es geht hier nicht mehr um eine selbstreflexive oder institutionskritische Arbeit mit dem Kontext und den Konditionen der Wahrnehmung von Kunst. Stattdessen erhält die Absenz eine historische, existenzielle Dimension, es geht um emotionale statt formale Aspekte. Die Relation von „Figur“ und „Grund“, von Kunst und Kontext, kehrt sich um: Das Nichts wird begehbar, greifbar, ja sogar dramatisch.

Der Begriff des *counter monuments*, den James E. Young für diesen Typus der Memorialkultur geprägt hat, soll für

12 Libeskind zitiert in: James E. Young, Libeskind's Jewish Museum in Berlin. In: *Jewish Social Studies* 6:2 (Winter 2000), S. 11. Hier auch eine ausführliche Darstellung der Struktur und Metaphorik der *voids* in dem Gebäude.

13 'Void' central to Jewish museum, CNN, 22. Januar 2003. http://articles.cnn.com/2003-01-22/world/design360.libeskind_1_museum-displays-jewish-museum-empty-space?_s=PM:WORLD (20.03.2013).

eine „Memory against itself“ stehen.¹⁴ Sie will dem Paradox eines modernen Monuments gerecht werden, das Lewis Mumford schon 1938 so beschrieben hat: “If it is a monument it is not modern, and if it is modern, it cannot be a monument.”¹⁵ Die potenzielle Übersteigerung der Absenz als neue Form des Pathos ist allen genannten Beispielen immanent, vielleicht mit Ausnahme des „Platzes des Unsichtbaren Mahnmals“ von Jochen Gerz, der interessanterweise auch in dem lebhaften Diskurs zu den *counter monuments* weitgehend ausgespart bleibt. Diese Gefahr des Pathos der Leere bestätigt sich spätestens mit den gigantischen *voids* des 9/11-Memorials in New York (Michael Arad, *Reflecting Absence*), das termingerechtem zum zehnten Jahrestag des Terrorangriffs am 11. September 2011 eröffnet wurde. Das Anti-Monument wird hier selbst ins Monumentale gesteigert, und die Leere wird zu einem Resonanzraum des Nationalismus.

Dennoch stellt James E. Young das 9/11-Memorial in die Genealogie der *counter monuments* und referiert dabei über die Vorbildrolle der deutschen Memorialkunst für die US-amerikanische Entwicklung nach 9/11. Hingegen sieht der Schriftsteller Adam Haslett im 9/11-Memorial eine architektonische Formwerdung der nationalistischen Aneignung der Terrorangriffe.¹⁶ Sie dienten Präsident George W. Bush als Legitimation für den Irak-Krieg, der angeblich zur Prävention weiterer Terrorangriffe begonnen wurde. Im 9/11-Memorial werden jedoch die zahlreichen Opfer dieses Krieges in keiner Weise erwähnt.¹⁷

Neben den nationalistischen Konnotationen des 9/11-Memorials unterscheidet sich vor allem die dafür proklamierte

14 James E. Young, The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. In: *Critical Inquiry* 18:2 (Winter 1992), S. 267–296.

15 Mumford zit. ebd. S. 272.

16 Hierzu gab es ausgesprochen kontroverse Beiträge von Young und Haslett zu der Tagung *Memorial Mania – soziale und politische Strategien des Erinnerns*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 10. Dezember 2011.

17 Vgl. Adam Haslett zum politischen Kontext: “But rather than offering a narrative that helped explain the purpose of the attacks and how most citizens weren’t at risk of immediate harm, the Bush Administration instead amplified their terrorizing effect by using them to induce more fear.” Adam Haslett, *Feeding the Fire: The Political Context of 9/11*, <http://www.granta.com/New-Writing/Feeding-the-Fire-The-Political-Context-of-9-11> (20.03.2013).

Zielsetzung von den zuvor genannten europäischen Mahnmalen. Die *voids* im Libeskind-Bau oder im Stelenfeld von Eisenman sollen vor allem an den unwiederbringlichen Verlust von Millionen Menschenleben erinnern. Hingegen mischt sich in die Rhetorik der Absenz beim 9/11-Memorial ein Versprechen der Heilung des Traumas.¹⁸ So schreibt der Kunstkritiker G. Roger Denson: “All who come to the Memorial, however, will acutely feel the Absence. Arad has seen to this by making the site something akin to those paintings and stories telling of long departed deities, heroes, and buddhas who, in their departure from earth, left no trace behind but their footprints. ... Spiritual sustenance and healing is exceedingly personal, and it will take years and tens of millions of visitors to tell us whether the site succeeds in this rite for the majority.”¹⁹

Noch drastischer fallen die Kommentare zu den beiden gigantischen Lichtsäulen aus (*Tribute in Light*), die schon seit 2002 jedes Jahr am 11. September die Lücke, die die Zerstörung der Twin Towers des World Trade Centers hinterlassen hat, wieder ausfüllen. “An ethereal surrogate for the absent towers, the lights’ white luminescence not only replaces the void in New York’s skyline with a sense of memory and the possibility of hope and rebirth, but its ghostly presence is also a moving commemoration of the thousands of men and women who died on September 11, 2001.”²⁰ Oder noch knapper: “*Tribute in Light* is one of the most powerful and healing works of public art ever produced.”²¹ Evidenterweise rufen die Lichtsäulen neben der Heilung der Lücke in der Skyline von Manhattan auch ganz andere Erinnerungen wach, beispielsweise an die Lichtdome von Albert Speer 1938 auf dem Reichsparteitagsgelände.

18 Erika Doss untersucht in ihrem Buch *Memorial Mania* (2010) den Boom der Memorialbauten in den USA seit 9/11 und sieht darin eine Reaktion auf die Normalität der Angst und den zum Scheitern verurteilten Versuch eines „socio-therapeutic approach to terrorism“. (Vortrag von Erika Doss, Tagung *Memorial Mania – soziale und politische Strategien des Erinnerns*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 10. Dezember 2011).

19 G. Roger Denson, Michael Arad’s 9/11 Memorial Reflecting “Absence”: More Than a Metaphor Or A Monument. In: *Huffington Post*, 9. September 2011, http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/michael-arads-911-memoria_b_955454.html (20.03.2013).

20 *Tribute in Light*, a public art project created by the Municipal Art Society and Creative Time, <http://creativetime.org/projects/1799-2/> (20.03.2013).

21 Municipal Art Society: <http://mas.org/programs/tributeinlight/> (20.03.2013).

lände in Nürnberg, die Speer gegen alle Vorwürfe der Propaganda als „Instrument der Erleuchtung“ verteidigte.

Das Resümee der memorialen Geschichte von Leere und Nichts kann tautologisch ausfallen: So wie Nichts nicht gleich Nichts ist – so ist die Leere nicht gleich Leere – so ist Licht nicht gleich Licht.

Post Scriptum:

Wir sind damit wieder am Ausgangspunkt dieses Textes angekommen – den Brüchen der deutschen Geschichte und der Suche nach einer angemessenen Form der Erinnerung, die nicht so tut, *als wäre nichts geschehen*. Eine offene Frage bleibt, ob im Rückblick auch die modernistische Arbeit mit der Stille, der Leere und dem Nichts in den 1950er Jahren vor dem Hintergrund der damals aktuell erlebten Katastrophen (des Zweiten Weltkriegs, des Holocaust, der Atombombe) gelesen werden können – als eine Konkretisierung des Nichts im Bewusstsein der Möglichkeit eines Endes der Zivilisation. In diesem Sinne ließe sich sagen: Wenn das Nichts real wird, nützt es nichts mehr, so zu tun, *als wäre nichts geschehen*. Vielleicht kann uns die Intervention von Famed im öffentlichen Raum dabei helfen, dies nicht zu vergessen.

Im Dunkeln sehen wir die Sterne.

Über das Verhältnis von Licht, Ware und Gemeinschaft

Marc Ries

Von einem Traum gibt es folgenden Bericht. Jemand wacht auf, es ist noch Nacht, das Zimmer im Dunkeln. Er steht auf und geht zur Tür, er versucht das Licht anzumachen, doch es geht nicht. Er geht in ein anderes Zimmer, auch hier lässt sich das Licht nicht einschalten. Irgendwo im Hause gibt es eine Bedrohung. Er sucht eine Taschenlampe oder Kerzen. Findet sie nicht. Oder findet Kerzen, doch keine Streichhölzer. Er geht weiter umher, verzweifelt. Wieder ein vergeblicher Versuch, das Licht anzuknipsen ... Irgendwann wacht er auf. Ein jeder Traum ist eine Erscheinung, allerdings eine, deren Träger das ausgeschaltete helle Bewusstsein ist; ein anderes dunkles Bewusstsein bemächtigt sich des Körpers. Voraussetzung für den Traum ist eine Art Deterritorialisierung. Eine Auflösung aller Bedingungen des Wachlebens, ihre