

Ästhetik am Nullpunkt

Nach drei Architektenwettbewerben, nach siebzehn Jahren kontrovers geführten Diskussionen und nach mehrmaligem Vertagen der politischen Willensbekundung wurde am 10. Mai 2005 in Berlin das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas der Öffentlichkeit übergeben. Das Mahnmal besteht aus 2700 unterschiedlich großen, grauen Betonkuben, den sogenannten Stelen, die in einem rechtwinkligen Raster auf einer fußballfeldgroßen Fläche im Zentrum von Berlin aufgestellt sind. Mit der strengen Geometrie der Stelen bedient sich das Mahnmal einer minimalistischen architektonischen Formensprache. Absichtsvoll wird jede direkte Assoziation unterbunden, die etwas mit dem Holocaust zu tun haben könnte. Es gibt keine Hinweise auf die Widmung des Stelenfelds. Kritiker wandten ein, dass das Mahnmal in seiner abstrakten Formensprache auch einem anderen historischen Ereignis hätte gewidmet werden können, zum Beispiel, wie Hans-Ernst Mittag provokant anmerkte, „dem Untergang der sechsten Armee bei

Stalingrad“⁷². Wäre also Saul Friedländer Recht zu geben, als er bezweifelte, dass ein Ereignis wie die Endlösung in jeder Art von Narration dargestellt werden kann. Müssten nicht „vielmehr von vornherein bestimmte Erzählformen ausgeschlossen werden,“⁷³ Erzählformen wie die Architektur oder die abstrakte Kunst? Scheitert das Mahnmal für die ermordeten europäischen Juden an seiner Relativierung des Kognitiven zugunsten einer Aufwertung des Ästhetisch-Expressiven? 1992 schon prägte James E. Young den Begriff des „Gegendenkmals“⁷⁴ oder „Antidenkmals“, Anne Hoormann sprach vom „abstrakten Denkmal“⁷⁵. Bezeichnet wird damit jener neue Typus von *offenem* Denkmal, das im Blick auf die historischen Ereignisse der Form nach zeitlos gestaltet ist, an dem keine Kränze mehr niedergelegt werden können, das sich also dem Betroffenheitskult der Politik und der Funktion als „Kranzabwurfstelle“ verweigert. Die Frage ist, was dann die Funktion des Ästhetischen in diesen Gegendenkmalen ist, zu denen auch das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas gehört.

Politische Motivation Die Idee für das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas geht auf das Jahr 1988 zurück, auf die Initiative der Journalistin Lea Rosh. Sie hatte am 24. August 1988 in einer Diskussion über die Überreste des Berliner Prinz-Albrecht-Palais, das im Dritten Reich Sitz der Gestapo, des SS-Hauptamts und des Reichssicherheitshauptamts war, erstmals die Errichtung eines Mahnmals für die ermordeten Juden gefordert. Während im Prinz-Albrecht-Palais allen Opfern des nationalsozialistischen Unterdrückungsapparats gedacht werden sollte, forderte Rosh ein Mahnmal ausschließlich für den Völkermord an den europäischen Juden. Mit dem Ziel der Realisierung wurde dazu zwei Tage vor dem Mauerfall am 7. November 1989 ein Förderverein gegründet. Das Mahnmal sollte einerseits ein Zeichen sein für die Übernahme der historischen Verantwortung der Nachfahren der Tätergeneration, andererseits sollte es auch vor erneuten Verbrechen gegen die

Humanität warnen. Es ging, wie Holger Thünemann feststellte, „um das Ringen der Deutschen um ihr kollektives Selbstverständnis, um die Frage, ob die von Deutschen während der NS-Zeit begangenen Verbrechen dauerhaft und an exponierter Stelle vergegenwärtigt werden sollen und können.“⁷⁶

Während das Mahnmal heute mit dem vereinigten Deutschland in Verbindung gebracht wird, entstand die Initiative für das Mahnmal aus der besonderen politischen Situation der Bundesrepublik Deutschland der achtziger Jahre. Diese war geprägt von der konservativen Tendenzwende, die seit dem Ende der sozialliberalen Koalition 1982 und dem Beginn der Regierung Helmut Kohls die öffentliche Meinung prägte. Auslöser für die Mahnmalidee war der Historikerstreit. Dieser entzündete sich 1986 an einem Aufsatz des Historikers Ernst Nolte, der den Titel *Vergangenheit, die nicht vergehen will* trug. Darin wandte sich Nolte gegen das „Nichtvergehen“ der nationalsozialistischen Vergangenheit. Gegen die Dynamik, mit der im Allgemeinen die Geschichte über die Jahre hinweg langsam im kollektiven Gedächtnis zurücktrete, werde Deutschland von außen, wie er meinte, die ungebrochene Erinnerung an den Holocaust und der Glaube an dessen Einzigartigkeit aufgezwungen. „Mit alleiniger Ausnahme des technischen Vorgangs der Vergasung“⁷⁷ sei jedoch, so Nolte, Auschwitz nicht einzigartig gewesen. Es habe seine Vorgeschichte in den Völkermorden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, erst im Völkermord an den Armeniern, später in den Massendeportationen und den Todeslagern der Sowjetunion. Daher könne Auschwitz auch nicht konstitutiv für das Selbstverständnis der Bundesrepublik Deutschland sein.

Heftige öffentliche Debatten waren die Reaktion. Gegen Noltens „neuen Revisionismus“⁷⁸, der den Vernichtungswillen Hitlers aus einer Dialektik wechselseitiger Vernichtungsdrohungen durch die „asiatische“ Bedrohung erklärbar und entschuldigbar machen wollte, eröffnete Jürgen Habermas den Historikerstreit. Am 11. Juli 1986 erschien in der Wochenzeitung *Zeit* sein Artikel *Eine Art Schadenabwicklung*. Gegen eine revisionistische Geschichtsschreibung im Dienste einer im „Natio-

nalbewußtsein naturwüchsig verankerten Identität“⁷⁹ setzte sich Habermas für eine reflexive Erinnerungskultur und einen „autonomen Umgang“ mit der ambivalenten Überlieferung ein. Es folgte die Gründung vieler so genannter *Geschichtswerkstätten*. Aus der Debatte um den Umgang mit der SS-Vergangenheit und den Überresten des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais erwuchs dann die Idee für das Mahnmal. Mit ihm sollte die Bedeutung von Auschwitz und des Völkermords an den europäischen Juden als negativ konstituierender Gründungsakt der Bundesrepublik Deutschland im öffentlichen Bewusstsein verankert werden. Dem Aspekt der Sichtbarkeit des Mahnmals im öffentlichen Raum kam hierbei eine zentrale Stellung zu, man sollte nicht Wegsehen können.⁸⁰

Ortlosigkeit und autonome Kunst Von Anfang an war das Mahnmal mit einem entscheidenden Problem konfrontiert: Das ist seine Ortlosigkeit. Kritisiert wurde, dass das Mahnmal fern vom nachlebenden Schrecken der Lager an einem neutralen Ort und nicht an einem der vielen Orte der Tat entstehen sollte, also nicht an einem jener Orte, denen das Leid, die Verzweiflung und die menschliche Niedertracht quasi physisch eingeschrieben ist, wie den Konzentrationslagern, den Deportationsbahnhöfen, den Sammelstellen oder den Stationen der Todesmärsche. Die Kritik kam vor allem von den Vertretern der Gedenkstätten. Sie fürchteten die Entkonkretisierung und Relativierung des Holocausts zu einer abstrakten historischen Kategorie. Aber gerade der fehlende Bezug zu den Orten der Tat verleiht dem Mahnmal für die ermordeten Juden Europas eine eigene, programmatische Ausrichtung. Es eröffnet die Möglichkeit, die Trauer der Nachkommen der Opfer von der Vergangenheitsbewältigung der Nachkommen der Täter zu trennen. Das Mahnmal will ein offenes Bekenntnis zur Schuld und zur Verantwortung der Rechtsnachfolger des Dritten Reiches sein. Es will symbolischer Ausdruck des durch Auschwitz wesentlich gekennzeichneten Selbstverständnisses des heutigen Deutschlands sein. Als Anfang Februar 2008 der israelische Ministerpräsident

Ehud Olmert für einen dreitägigen Staatsbesuch in Berlin war, besuchte er die Holocaustgedenkstätte *Shalechet – Gefallenes Laub* von Menashe Kadishman im jüdischen Museum, das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas jedoch nicht.

Nur ein autonomes Kunstwerk, das abseits der Orte der Tat errichtet würde, könne den erwarteten Dienst der Symbolisierung für das im Verlauf der Debatten seit 1990 vereinte Deutschland leisten, so Jürgen Habermas. Gleichzeitig war dies vom Zweifel begleitet, ob ohne den konkreten Bezug zu den Orten der Tat das Mahnmal nicht einer gewissen interpretatorischen Beliebigkeit ausgeliefert sei. In der Tat, je mehr die kollektive Verantwortung für die Vergangenheit und je weniger der *genius loci* der Tatorte ins Zentrum rückte, umso mehr trat die Frage nach der ästhetischen Erscheinung und ästhetischen Erfahrung in den Vordergrund. Ohne den örtlichen Bezug auf die Tatorte war das Mahnmal mehr als andere auf den Kunstcharakter zurückgeworfen und dieses umso mehr, als ursprünglich kein Dokumentationszentrum, wie es sich heute als integraler Teil unter dem Mahnmal befindet, geplant war. Auch als dieses nachträglich dem Mahnmalentwurf quasi untergeschoben wurde, hielt man an der Konzeption der Ortlosigkeit des Mahnmals fest. So verzichtet man heute im Dokumentationszentrum konsequent, aber keineswegs selbstverständlich, auf die Präsentation von authentischem Material. Es werden keine Originale gezeigt. Das Mahnmal setzt oberhalb ganz auf die ästhetisch-sinnliche Präsenz des architektonischen Artefakts, das Dokumentationszentrum darunter auf die mediale Vermittlung durch Bilder und Augenzeugenberichte.

Von einer Ortlosigkeit kann man jedoch nur in einem eingeschränkten Sinne sprechen. Denn in unmittelbarer Nachbarschaft des Mahnmals befinden sich verschiedene, für die Geschichte des Dritten Reichs bedeutende Orte wie der Reichstag, die ehemalige Reichskanzlei Adolf Hitlers und die Ministergärten mit Joseph Goebbels Dienstvilla. An einer Seite grenzt das Mahnmal an die ehemalige Akademie der Künste. In ihr hatte Albert Speer, Generalbauinspekteur für die Neuge-

staltung der Reichshauptstadt Germania, sein Planungsbüro. Spätestens seit dem Dokumentarfilm *Speer und Er* von Heinrich Breloer wissen wir, dass Speer an den Deportationen der jüdischen Bevölkerung aus Berlin beteiligt war, die Weisungen dafür gingen von seinem Ministerium aus. Dass Speer von der Vernichtungsmaschinerie in Auschwitz wusste, gilt als gesichert.

Monumentalität und Darstellung des Nichtdarstellbaren In wirkungsästhetischer Hinsicht scheint für die Initiatoren die Dimensionslosigkeit des für das Mahnmal vorgesehenen Grundstücks von großer Bedeutung gewesen zu sein. So nimmt das Mahnmal einen ganzen Stadtblock von etwa 20.000 qm ein. Der Maßstab des Mahnmals scheint so der von vielen gewünschten Darstellungs- und Repräsentationsfunktion zu entsprechen. Doch die Frage ist, ob der industrielle Massenmord überhaupt mit künstlerischen Mitteln dargestellt werden kann? Welches wären die Mittel, um dessen Ungeheuerlichkeit adäquat darzustellen? Zurecht stellte Gerhard Schweppenhäuser die Frage, ob nicht generell künstlerische Darstellungsformen die Tendenz haben, das Dargestellte visuell und narrativ kommensurabel zu machen und damit das Geschehene gleichsam zu verkleinern, um es der menschlichen Apperzeptionsweise anzupassen?⁸¹ Auch Eduard Beaucamp fragte, ob die Kunst, wie sie heute in aller Vielfalt beschaffen ist, überhaupt noch fähig sei zur Vergegenständlichung. Eisenmans abstrakte Denkmalästhetik operiere „an der Grenze der Sichtbarkeit.“⁸²

Ein Ausweg aus dem Dilemma der Darstellung des Holocausts und damit des Leids, das Menschen von Menschen angetan wurde, bot sich, wie der Pädagoge und Religionsphilosoph Micha Brumlik forderte, in Form einer „abstrakten Ästhetik des Erhabenen“. Mit der paradoxen Form des Erhabenen könne das maßlose Leiden der Opfer in eine sinnlich erfahrbare, das heißt ästhetische Form gebracht werden. Brumlik verband die Ästhetik des Erhabenen unmittelbar mit der Erfahrung übergroßer Dimensionen. Nicht schön, sondern

erhaben, daher vor allem groß hätte das Mahnmal zu sein. Damit knüpfte er an die Debatten der achtziger Jahre an, besonders an Jean-Louis Lyotards postmoderne Rehabilitierung der Ästhetik des Erhabenen. Anhand der Malerei von Barnett Newman sah Lyotard das Erhabene als eine Form der Darstellung des Nicht-Darstellbaren.

Lyotard sah sein postmodernes Konzept des Erhabenen in der Tradition der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, von Moses Mendelsohn und Edmund Burke, vor allem aber in der Tradition von Immanuel Kants *Analytik des Erhabenen*. Kant definierte das Erhabene als ein übergroßes Ereignis, welches den menschlichen Verstand oder das menschliche Gefühl übersteigt, wie zum Beispiel die Unendlichkeit des Sternenhimmels oder des Meeres, oder aber, aus sicherer Distanz beobachtet, Gewitter, Blitz und Donner. Sie lassen uns am ganzen Körper erzittern. Das Gefühl des Erhabenen entsteht, wo wir zwar unsere physische Ohnmacht vor den Dingen eingestehen müssen, wir uns aber mit unserer Einbildungskraft subjektiv darüber erheben können. Wir entdecken in uns „ein Vermögen, uns als von ihr [der Natur] unabhängig zu beurteilen.“⁸³ Mit dem erhabenen Gefühl machen wir die Erfahrung einer Überlegenheit, mit der wir uns über die übergroßen Naturereignisse erheben und uns „mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen können.“⁸⁴ Zwei Dinge zeichnen demnach das Erhabene nach Kant aus. Einerseits baut das Erhabene auf den zwei Gefühlsmomenten Unlust und Lust auf. Wo das erhabene Ereignis den menschlichen Verstand und die Gefühle sprengt, löst es anfänglich Unlust aus. In dem Moment, in dem wir uns ideenmäßig darüber erheben, schlägt dann die Unlust in Lust um. Aus sicherer Ferne erschrecken wir erst über Donner und Blitz. Aber die menschliche Einbildungskraft kann sich darüber erheben. Dann schlägt Unlust in Selbstbestätigung und damit lustvolle Erfahrung um. Andererseits kann nach Kant das Erhabene, das größer ist als der menschliche Verstand und das menschliche Gefühl, immer nur eine Kraft der Natur sein. Nur die Natur kann größer sein als wir, während das von Menschenhand Geschaffene nicht

erhaben sein kann, denn es entsteht innerhalb des menschlichen Vorstellungshorizonts. Die menschlichen Werke können wohl sehr groß sein, wie zum Beispiel die ägyptischen Pyramiden, sind aber nach Kant nur „beinahe zu groß“⁸⁵. Kant nennt sie nicht erhaben, sondern kolossalisch.

Die Frage ist nun, ob die ästhetische Kategorie des Erhabenen einem Mahnmal, das der industriellen Vernichtung der europäischen Juden gewidmet ist, angemessen sein kann. Dem steht entgegen, dass nach Kant das Erhabene nur ein Naturereignis sein kann, bei dessen ästhetischer Erfahrung Unlust in Lust umschlägt. Man muss sich dann fragen, was es bedeuten soll, wenn im mahnenden Gedenken an den Massenmord von sechs Millionen Juden Unlust in Lust umschlagen soll? Was hieße es, uns beim mahnenden Gedenken in der freien Einbildungskraft über das übergroße Ereignis des industriellen Massenmords zu erheben und dabei noch Selbstbestätigung zu erfahren? Darüber hinaus würde mit einer Ästhetik des Erhabenen der Holocaust und die industrielle Massenvernichtung zu einem Naturereignis gemacht, das ohne Möglichkeit zur Verhinderung über die Menschheit hereingebrochen war, und dem wir heute staunend aus sicherer historischer Entfernung gegenüber stehen. Der Holocaust war aber von Menschenhand geplant und ausgeführt! Das war ja das Ungeheuerliche! Den Holocaust mit einem Naturereignis gleichzusetzen, das liefe auf eine Apologie der Täter hinaus. Das konnte aber keiner der Initiatoren gewollt haben, sonst wäre das Mahnmal tatsächlich geworden, was viele befürchtet hatten: ein materialisierter Schlussstrich unter die Geschichte.

Der erste Wettbewerb Wie sahen die Entwürfe für das Mahnmal aus? 1994 war ein erster Wettbewerb für Architekten und Künstler ausgeschrieben worden. Auslober war der von Lea Rosh initiierte Förderkreis. Die Beteiligung der Architekten und Künstler war überwältigend, 592 Entwürfe wurden eingereicht. Die Projekte von Simon Ungers und Christine Jakob-Marks gingen als Gewinner hervor, weitere sieben Entwürfe

wurden prämiert. Jakob-Marks schlug eine fast quadratische, das gesamte Grundstück bedeckende, schiefe Ebene vor. Sie war an ihrer höchsten Stelle sieben Meter über das Straßenniveau angehoben. 18 größere Bruchsteine aus dem israelischen Nationalpark Masada sollten, dem jüdischen Gebrauch folgend, auf der Fläche verteilt werden, so dass diese als überdimensionale Grabplatte hätte gelesen werden können. Auch Ungers schlug eine aus vier überdimensionalen Stahlträgern gebildete quadratische Skulptur vor. Diese sollten nur an den Eckpunkten auf vier mächtigen Pylonen aufgelagert sein. Ebenso wie Jakob-Marks' Entwurf muss Ungers abstrakte Skulptur als Versuch verstanden werden, die Sprachlosigkeit gegenüber dem industriellen Völkermord in eine Ästhetik des Erhabenen, das heißt in eine Ästhetik des Übergroßen zu übersetzen.

Äußerst kontroverse Diskussionen folgten, in deren Verlauf es sich zeigte, dass die Projekte der Preisgewinner nicht mehrheitsfähig waren. Überhaupt war insgesamt das Ergebnis des Wettbewerbs enttäuschend. Ganz offensichtlich waren viele Architekten und Künstler dieser anspruchsvollen, gestalterischen Aufgabe intellektuell und künstlerisch nicht gewachsen. Nachdenklich muss das mangelnde Verständnis für die Zeichenhaftigkeit und Symbolik der architektonischen Formen stimmen. Für György Konrád, damals Präsident der Berliner Akademie der Künste, zeigten die Entwürfe „gnadenlosen oder didaktischen Kitsch, besserwisserische Anspielungen [oder] geschraubte Symbole“. Ausdrucksformen, so fuhr er fort, „die dazu dienen, dem Menschen Angst und Schrecken einzujagen wie in einer Geisterbahn, gehören auf den Jahrmarkt.“⁸⁶ So schlug eine Architektengruppe ein Riesenrad vor. Ihr Projekt bezeichneten sie als „kinetische Stahlplastik“. Anstelle Gondeln sollten Güterwaggons hängen, das Projekt verfolge die Symbolisierung der „Idee von der ständigen Wiederkehr des Weltenlaufs.“⁸⁷ In ihrem Erläuterungsbericht, der im Unklaren lässt, ob er einer grenzenlosen Naivität oder einem gezielten Zynismus entsprungen war, äußerten die Autoren, ihr Projekt solle sich „bewusst provokativ im Spannungsfeld zwischen Hoffen und

Hoffnungslosigkeit, zwischen Volksfest und Volksvernichtung⁴⁸⁸ bewegen. Die Frage ist nun, was sie damit aussagen wollten? Sollte etwa die düstere Ahnung der ewigen Wiederkehr der Lager beschworen werden und damit die Idee einer unaufhaltbaren, gesetzmäßigen Wiederholung des nationalsozialistischen Terrors?

Die Überforderung auf gestalterischer Seite zeigte sich auch in den Erläuterungsberichten zu den einzelnen Wettbewerbsbeiträgen. Eines der Wettbewerbsteams schrieb, dass es das Ziel seines Entwurfs sei, „möglichst viele Menschen, junge und alte, belebte und einfache, gefühlsmäßig zu erreichen und zu beeindrucken.“⁴⁸⁹ Muss man aber, so fragt man sich, angesichts des Terrors und der Unmenschlichkeit der Lager die Besucher überhaupt noch beeindrucken? Genügt denn nicht das Wissen um die Taten? Ein anderer Autor schrieb: „Ziel meiner hier vorgestellten Aufgabe war es in allererster Linie, die beiden Gefühlskomplexe – Beschaulichkeit, Nachdenklichkeit – zu kompensieren“. Hier stellt sich die Frage, was denn die „Kompensation von Gefühlskomplexen“ für ein Mahnmal bedeuten soll. Ist damit die Kompensation von Schuld gemeint? Kompensation heißt doch, eine Sache durch ihr Gegenteil zum Ausgleich zu bringen und es damit zu neutralisieren. Also doch ein Schlussstrich? Der wohl zynischste Wettbewerbsbeitrag⁴⁹⁰ schlug ein Mahnmal in Form eines Hakenkreuzes vor! Gedenken des Massenmordes unterm Hakenkreuz, das heißt, die Opfer heute noch einmal im Zeichen des Nationalsozialismus zu geißeln und zu erniedrigen. Symbolisch würden also die Vernichter noch einmal über ihre Opfer triumphieren.

Der zweite Wettbewerb und Eisenman I Nachdem der erste Wettbewerb gescheitert war, wurde 1997 erneut ein Wettbewerb ausgeschrieben. Zusätzlich zu den neun prämierten Entwürfen der ersten Runde wurden weitere 16 Architekten und Künstler eingeladen. Aus diesem Verfahren gingen vier Gewinner hervor: Daniel Libeskind, Jochen Gerz, Gesine Weinmiller und Peter Eisenman mit Richard Serra. Wie sahen dieses Mal die

Vorschläge aus? Libeskind schlug ein „Mahnmal als Leerraum“ vor. Es bestand aus einer fragmentierten, hohen Mauer. Formal lehnte sich Libeskinds Idee an seinem Berliner Jüdischen Museum an, metaphorisch dagegen sollte sie Assoziationen an die Jerusalemer Klagemauer hervorrufen. Das jedoch schien vielen eine unangebrachte Metapher. Das Mahnmal sollte sich ja an die deutsche Bevölkerung wenden, so dass das Motiv des Klagens unangebracht war, denn Täter können ihre Opfer nicht beklagen. Jochen Gerz dagegen schlug ein „Mahnmal-in-progress“⁹¹ vor. Dahinter verbarg sich, vielleicht unbewusst, auch ein Konzept des Erhabenen, denn Gerz Mahnmal war als „größter Text der Welt“ konzipiert. Auf dem Gelände sollten nach und nach die Antworten der künftigen Besucher auf die Frage „Warum ist es geschehen“ eingraviert werden. Das hätte etwa hundert Jahre gedauert. Gerz wollte sich gegen das allgemeine Schweigen gegenüber dem Genozid wenden, sein Mahnmal sei eine „Darstellung von Demokratie“⁹². Aber man warf seinem Konzept Populismus vor, es höre nur auf die Stimme des Volkes und ignoriere die wissenschaftlichen Erkenntnisse zum *Warum* des Holocausts. Weinmiller wiederum verteilte scheinbar zufällig Mauerfragmente auf dem Grundstück, die sich von einem bestimmten Blickwinkel aus zu einem Davidstern als „Zeichen der Hoffnung“ ergänzen sollten.

Peter Eisenman und Richard Serra präsentierten jenes Projekt, das letztendlich nach verschiedenen Modifikationen realisiert werden sollte. Während das Mahnmal heute 2700 Stelen besitzt, hatte es in seiner ursprünglichen Fassung 4000 quaderförmige Blöcke. Die Intention dieses Projektes war es, mit den leicht aus dem Lot gekippten Stelen und den sich zu Schluchten vertiefenden Wegen einen Effekt der Verunsicherung bis hin zum Schwindelgefühl zu erzeugen. Es verstand sich als autonomes und abstraktes, monumentales Kunstwerk. Und doch, trotz seiner Gestaltlosigkeit eröffnete seine minimalistische Formensprache eine Vielzahl von Assoziationen. Man verglich es mit einem antiken Trümmerfeld, mit einem jüdischen Friedhof, mit einem Felsen aus Basalt oder auch mit

ausgetrockneter Erde. Eisenman sprach in einem Interview von einem im Wind wogenden Maisfeld. Man könne sich aber alles vorstellen, wie er meinte. Man könne auch an die Aufmärsche der Nationalsozialisten in Nürnberg erinnert werden. „Es wächst aus dem Boden hervor“, sagte Eisenman, „wie einst die Nazis in Deutschland hervorstiegen.“ Eisenman beharrte darauf, dass das Stelenfeld eine Vielzahl von Metaphern und Bildern evoziere, dass es aber auf keine konkrete Bedeutung festgelegt werden könne.

Es war der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl, der Kraft seiner Autorität die Diskussionen beendete und sich klar für den Entwurf von Eisenman und Serra aussprach, allerdings unter der Bedingung einiger Änderungen. Für ihn bestand das Mahnmal aus zu vielen Stelen, es schien ihm zu kahl, zu leer und zu erhaben, er wollte weniger ein erhabenes als ein schönes Mahnmal. Wie sein Nachfolger Gerhard Schröder später reklamierte, sollte man auch gerne dorthin gehen. Kohl forderte daher eine Reduzierung der Stelen und die Einfassung der Anlage durch eine Reihe von Bäumen. Eisenman zeigte sich flexibel. Serra dagegen wollte sich als Künstler dem Diktat der Politik nicht beugen und stieg aus dem Team mit Eisenman aus. Das Projekt, das bisher aufgrund der größeren Bekanntheit Serras *Serra-Mahnmal* genannt wurde, wurde zum *Eisenman-Mahnmal*.

Eisenman II/III Nach der Bundestagswahl und dem Regierungswechsel im Herbst 1998 nahm das Mahnmalprojekt eine neue Richtung. Denn der neue Bundeskanzler Gerhard Schröder hatte sich schon im Wahlkampf dagegen ausgesprochen. Die Monumentalität des Stelenfelds sei der Aufgabe nicht angemessen. In Schröders Ablehnung äußerte sich ein generelles Misstrauen der Kunst und ihrer ästhetischen Wirkungskraft gegenüber. Die Beschäftigung mit „diesem besonders bedrückenden Teil deutscher Geschichte“ müsse so ausgerichtet sein, „daß das ‚Nie wieder‘ nicht nur gefühlsmäßig, sondern auch intellektuell“⁹³ verarbeitet werden könne, so Schröders

Einwand gegen Eisenman. Auch der neue Staatsminister für Kultur im Kanzleramt Michael Naumann lehnte das Projekt ab. Seine Zweifel galten dem Mahnmal als autonomem Kunstwerk. Er schloss sich Schröder an und kritisierte die Kommentarbefähigung des Mahnmals. Seiner Meinung nach hätte der historisch-politische Kontext des Holocausts expliziter im Mahnmal thematisiert und sichtbar in dessen Mittelpunkt gestellt werden müssen. Naumann verband seine Kritik mit der sozialdemokratischen Forderung, das Mahnmal durch ein volkspädagogisches Museum und eine Dokumentationsstelle des Holocausts zu ersetzen. Vorbild dafür war das Holocaust Museum in Washington DC.

Im Herbst und Winter 1998/99 flammte die Diskussion noch einmal auf. Dem Förderverein von Lea Rosh war es gelungen, seine Interessen medienwirksam durchzusetzen, woraufhin das Kanzleramt und der Staatsminister ihre ablehnende Haltung aufgaben. Wie sich später herausstellte, hatte Naumann schon zuvor geheime Verhandlungen mit Eisenman geführt. Das Resultat war ein modifizierter Mahnmalentwurf, der dem volkspädagogischen Anliegen der aufgeklärten Linken entgegenkam. Die in den Augen vieler diffuse Ästhetik des Mahnmals sollte mit einem Dokumentations- und Studienzentrum eine klare Aussage erhalten. Eisenman überarbeitete noch einmal seinen Entwurf, der dann Eisenman II genannt wurde. In dieser Variante wurde das Stelenfeld an einer Seite durch ein mehrgeschossiges *Haus der Erinnerung* ergänzt. Es sollte eine ständige Ausstellung zur Geschichte des Antisemitismus, eine Holocaust-Bibliothek, eine Dependence des Leo-Baeck-Instituts und ein wissenschaftliches Genocide-Watch-Institute beherbergen. Dies war ein massiver Eingriff in die ursprüngliche Idee des Mahnmals. Es handelte sich um einen Kompromiss, der weder ein ausgearbeitetes Konzept für das Haus der Erinnerung noch eine überzeugende Lösung für das Mahnmal aufweisen konnte.

Im Sommer 1999 wurde dann über einen zweiten Kompromissvorschlag entschieden, der Eisenman III hieß. Dieser

verzichtete auf das Haus der Erinnerung, schob jedoch dem Stelenfeld ein Dokumentationszentrum unter. Das Dokumentationszentrum liegt heute in der Südostecke des Mahnmals und ist von fern kaum wahrnehmbar, nur ein kleines Gebäude für den Aufzug deutet auf es hin. Neben diesem führt eine in das Stelenfeld unauffällig integrierte Treppe nach unten. Im Dokumentationszentrum selbst wird an Schicksalen von jüdischen Familien eindrucksvoll der Völkermord an den europäischen Juden dargestellt. Aber selbst hier bleiben die Stelen sichtbar, als Negativform drückt sich in der Decke ab, was oben räumlich plastisch erfahrbar ist. Mit Eisenman III blieb also die Idee des Stelenfelds unangetastet, während gleichzeitig eine Form gefunden war, dem volkspädagogischen Konzept Naumanns, die Massenvernichtung in Bild und Schrift darzustellen, Rechnung zu tragen. Man könnte fast von einer Entlastungsfunktion der abstrakten, ästhetischen Form des Mahnmals durch das Dokumentationszentrum sprechen. Die ästhetische Autonomie des Mahnmals an der Oberfläche wird ergänzt durch die Konkretisierung der Geschichte des Holocausts im Dokumentationszentrum darunter.

Ästhetik am Nullpunkt Was machte das Eisenman-Mahnmal für die verschiedenen Interessensgruppen konsensfähig? Von Anfang an wurde die semiotische Beliebigkeit des Entwurfs, der Mangel an symbolischer Bedeutung kritisiert. Dem wurde jedoch entgegengehalten, dass die canyonartigen Wege, die aus dem Lot gekippten Stelen und der labyrinthische Charakter eine entautomatisierende Wirkung auf die Wahrnehmung der Besucher haben. Mit den gekippten Stelen und der wellenförmigen Bewegung, die durch das Mahnmal zu rollen scheint, scheint dieses wie von einer fernen Kraft bewegt, die der Besucher jedoch in ihrer Ursächlichkeit nicht erkennen kann. Der Besucher mache eine „beunruhigende persönliche Erfahrung,“⁹⁴ wie Eisenman die Wirkungsweise seines Entwurfs erläuterte. Zusammen mit dem Dokumentationszentrum ziele das Mahnmal auf die „methodische Verklammerung von historischer

Erklärung und existentieller Beunruhigung.“⁹⁵ Beim Eintauchen in das Mahnmal werde der Besucher von einer unsichtbaren Kraft ergriffen und in einen leichten Taumel versetzt, ähnlich der Wirkung einer posttraumatischen Belastungsstörung, deren tiefere Ursachen sich dem Betroffenen selbst nicht erschließen. Das heißt, dass Eisenmans Ästhetik des Erhabenen sich dadurch auszeichnet, dass im Unterschied zu Kants Definition Unlust nicht in Lust umschlägt. Auf psychologischer Grundlage erweitert das Mahnmal darüber hinaus Lyotards postmoderne Definition des Erhabenen, wo es gerade nicht um die Darstellung des Nichtdarstellbaren geht. In der Unlusterfahrung, die durch die leichte körperliche Verunsicherung zwischen den Stelen ausgelöst werde, erfahre der Betrachter, so Eisenman, die Anwesenheit einer unbestimmten und unsichtbaren Kraft, der er sich kaum entziehen könne. Weder wisse er, woher sie komme, noch lasse sie sich benennen.

Doch spätestens mit der Integration des Dokumentationszentrums ins Gesamtkonzept muss die Konzeption der Ästhetik des Erhabenen für das Mahnmal in Frage gestellt werden. Mit der Präsentation jüdischer Familienschicksale kann es keinen Zweifel geben: Erschütternd sind die Schicksale, erschütternd ist die Dokumentation des Terrors, der Hinrichtungen und Massenmorde. Diese werfen uns aus dem emotionalen Gleichgewicht, aber nicht das Wandeln zwischen den Stelen. Im Gegensatz zum Aufenthalt im Dokumentationszentrum ist dies eine harmlose Tätigkeit. Nachdem der Besucher aus dem Dokumentationszentrum wieder ins Stelenfeld aufgetaucht ist, spätestens dann erkennt er, dass die aus der Achse gekippten Stelen nur der Schein von Unsicherheit sind. Es gibt kein Taumeln oder Stürzen, das Schwindelgefühl bleibt aus. Die Erfahrung des Erhabenen entlarvt sich als ein formal-ästhetisches, künstlerisches und architektonisches Spiel.

Die Ästhetik des Erhabenen wird den Absichten Eisenmans nicht gerecht. Entscheidend ist jedoch die Kombination der somatischen Erfahrung mit der offenen Bedeutung des Mahnmals. „Ich bin der ausführende Künstler und habe nichts

zu kommentieren, sondern das Werk wirken zu lassen, gefällig oder anstößig⁴⁶, das war Eisenmans oft wiederholte Position. Gezielt verfolgt sein Minimalismus eine Strategie der Vermeidung von vorgegebenen Bedeutungssetzungen. Maisfeld und antikes Ruinenfeld, aus dem Boden wachsende Naziformationen, jüdischer Friedhof und Basaltfeld, all das sind Assoziationen, die sich bei der Betrachtung des Mahnmals einstellen können. Aber keine von ihnen kann von Dauer sein, keine der Assoziationen hat die Kraft, das Objekt dauerhaft zu besetzen. Auch die Stelen sind keine Stelen, dazu fehlt ihnen, wie üblich, die Aufschrift, wie sie aus demselben Grund auch keine Grabsteine sind; es fehlt den Metaphern die Evidenz. Die Metaphern sind schwach und können jederzeit durch andere abgelöst werden. Wo der Prozess der Ersetzungen nie zum Stillstand kommt, folgt das Mahnmal dem poststrukturalistischen Konzept einer Ästhetik der Supplementarität, also einer Strategie semantischer Ersetzungen, einer Strategie schwacher Semantik.

Eisenmans ästhetische Strategie zielt auf jenen äußersten Punkt, an dem sich keine Metaphern oder Assoziationen einstellen und der Besucher auf eine vorsprachliche Position zurückgeworfen wird. In diesem Moment steht nichts mehr zwischen dem architektonischen Objekt und dem Besucher. Man ist am Boden der ästhetischen Erfahrung angekommen, am Nullpunkt der Ästhetik. Denn das Mahnmal bleibt nicht bei der einfachen Verneinung der Bedeutung stehen. Eisenmans Entsemantisierung ist nur die eine Seite seines formal-ästhetischen Minimalismus. Die andere besteht im performativen Akt des Besuchers im Stelenfeld. Permanent entzieht sich das Mahnmal der symbolischen Besetzung, permanent muss es neu angeeignet und symbolisch neu aufgeladen werden. Es selbst sagt nichts, es ist stumm. Beredt wird es erst durch die persönliche Assoziationsarbeit und die Debatten in den Medien. So wird es zum Anstoß zu Erinnerungsarbeit, es ist weniger ein architektonisches als, im besten Sinne des Worts, ein mediales Ereignis. Bricht der Faden ab, das heißt, erlischt der Wille zur aktiven Aneignung, so verliert das Stelenfeld seine kulturelle Funktion.

Dann wird es sich in ein Feld grauer, nichtssagender Betonklötze verkehren, es wird zur Hülle seiner vormaligen symbolischen Funktion, überflüssig und abschaffbar.

