

Zukunftsfähige Erinnerungskultur Digital Holocaust Memorial

Dr. Peter Daniel und Dr. Nicole Horn



In dankbarem Erinnern
an Universitätsprofessor DDr. Michael Fischer
(1945–2014)
und
an Universitätsprofessor Dr. Burghart Schmidt
(1942–2022)

Notwendigkeit Für Dialog

Dialog, Diskurs, *offene* (weil keine Synthese anstrebende) *Dialektik* kennzeichnen das talmudische Denken: ein Denken im Widerspruch.¹ *Offene Dialektik* (Machloket: Disput zwischen Talmudisten) „bedeutet, daß der Geist sich der Anerkennung der Andersheit eines anderen Geistes öffnet“.² Keine Versöhnung der einzelnen, kontroversiellen rabbinischen Lehrmeinungen anstrebbend, nach keinem dritten – den Widerspruch auflösenden – Term suchend, Synthese wie System verweigernd, der Synchronisation widerstehend, anti-dogmatisch, nicht-konzeptuell, destabilisierend: so versucht *Marc-Alain Ouaknin offene Dialektik* zu charakterisieren. „Die *Machloket* (Machloket, Anm. d. Verf.) bringt die immanente Struktur des synthetischen und rückführbaren Denkens zum Bersten; sie erschüttert die Ruhe einer einen Wahrheit“.³

Und der große philosophisch-poetische Denker *Edmond Jabès* (1912–1991) lässt in seinem *Buch der Fragen* den imaginären Reb Mendel lapidar sagen: „Wissen ist Fragen“.⁴ Denn „Wesen der Frage ist es, zu öffnen“ – *den Dialog zu eröffnen* –, „Möglichkeiten offenzulassen“.⁵

Denken heißt also Fragen stellen und – auch einander widersprechende – Antworten zulassen.⁶ *Offen sein* für wahrhaftigen **Dialog**⁷: Diesen als *Notwendigkeit* für alles **Zukunftsfähige** – für *denkendes Denkens*⁸ – zu erkennen, ihn als *Chance* zu begreifen.

1 Vgl. Marc-Alain Ouaknin, *Das verbrannte Buch. Den Talmud lesen*, Weinheim-Berlin 1990, S. 127ff.

2 Marc-Alain Ouaknin, *Das verbrannte Buch*, S. 130.

3 Marc-Alain Ouaknin, *Das verbrannte Buch*, S. 130.

4 Edmond Jabès, *Das Buch der Fragen*, Frankfurt am Main 1989, S. 117.

5 Marc-Alain Ouaknin, *Das verbrannte Buch. Den Talmud lesen*, S. 134.

6 Wir leben in einer Zeit der *Antwortlosigkeit*, in einer Zeit der Rede *ohne* Antwort. Dies gilt es zu durchbrechen: durch die Wiederherstellung der *Möglichkeit* zur Antwort.

Vgl. dazu insbes.: Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 83ff. (Requiem für die Medien).

7 *Martin Buber* (Begründer der *Dialogphilosophie*): „Alles wirkliche Leben ist Begegnung.“ (Martin Buber, *Ich und Du*, Heidelberg 1983, S. 18) – *Wahrhaftige Beziehung* eben. Vgl. insbes.: Martin Buber, *Das dialogische Prinzip*, Gerlingen 1994, S. 293ff. (*Das echte Gespräch*.)

Auch für den Kommunikationsphilosophen und Medientheoretiker *Vilém Flusser* ist Kommunikation ausschließlich durch *Dialog* definiert. Dialogische Kommunikation könne nach Flusser nur in dezentralisierter Netzstruktur umgesetzt werden, in der jeder Beteiligte zum Zentrum der Kommunikation wird.

8 Im Gegensatz zu bereits *gedachtem Denken*.

Allgemeines

Auschwitz kam nicht aus dem Dschungel, nicht aus der Steppe. Die Barbarei überfiel den modernen Menschen im Zentrum der Kultur, der Künste, der universellen Bildung und des naturwissenschaftlichen Wunders. Nur wenige Kilometer entfernt von einigen der schönsten Museen, Bibliotheken, Konzertsälen verpestete Dachau die Luft. Männer, die bei Tage folterten, Kinder erhängten, lasen abends Rilke, hörten Schubert. Das ist ein ontologisches Rätsel, das Mysterium (...) des Bösen und es stellt für mich die Zukunft des Menschen überhaupt in Frage.

George Steiner, Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche

In allem und jedem war der Nationalsozialismus in der Tradition „abendländischen“ Denkens verwurzelt gewesen. Die Ideologie des Nationalsozialismus griff – je nach Bedarf, selektiv, entfremdend und verfälschend – auf Inhalte europäischer Philosophie zurück. So sind denn auch *Holocaust* oder *Shoah*⁹ Synonyme für ein und dasselbe: für den *Bruch (rupture)*, ja für den Zusammenbruch unserer *abendländischen Zivilisation: „Zivilisationsbruch“* (Dan Diner). Synonyme für Verlust, Abwesenheit, Leere – für etwas *Universales*. Daher geht dieses Thema uns alle an, betrifft *uns alle*, macht uns betroffen. *Gemeinsam* tragen wir als Gesellschaft – im Sinne einer europäischen (Rechts-)Normen- und Wertegemeinschaft – *Verantwortung* für eine *zukunftsfähige Holocaust-Erinnerung*. Ob wir nun Opfer, Täter, Widerstandskämpfer oder Mitläufer (Menschen, die bereitwillig mitmachten und andere, die mitmachen mussten, um zu überleben) in unseren Familienhistorien hatten oder aber einen Migrationshintergrund¹⁰ haben, liegt es an **uns allen** einer *Erosion* liberal-demokratischer Werte und dem Aufstieg von Autoritarismus in Europa entgegenzuwirken.

9 Der Begriff **Holocaust** ist dem Altgriechischen entnommen, um damit die nationalsozialistischen Massenmorde zu benennen und meinte im Altertum *Brandopfer*. **Shoah** ist ein hebräischer Begriff, der *Katastrophe, großes Unheil* bedeutet. Weiteres dazu im Anhang IV. dieses Textes.

10 Der Zeithistoriker *Wolfgang Benz* dazu: „Es ist selbstverständlich, dass die Berufung auf einen Migrationshintergrund, auf die Herkunftsfamilie kein Grund ist, sich von der Beschäftigung mit Judenfeindschaft und Völkermord oder dem Nationalsozialismus generell dispensieren zu lassen.“ (Wolfgang Benz, *Zukunft der Erinnerung. Das deutsche Erbe und die kommende Generation*, München 2025, S. 216). Und Aleida Assmann fordert hinsichtlich unserer **heutigen Migrationsgesellschaft** – denn Europa als Ganzes habe mittlerweile einen *Migrationshintergrund* bekommen – über eine *Erweiterung der Erinnerung* nachzudenken. Politik und Gesellschaft hätten sich zu fragen: „Haben die vielleicht noch andere Erinnerungen, die wir in unsere Erinnerungskultur hineinnehmen müssen?“ (Aleida Assmann, SWR2 Journal am Mittag, 4.12.2023). Gleichzeitig stellt Assmann klar: Der **Holocaust** ist und bleibt das **Zentrum der Erinnerungskultur**. Und zwar – so ließe sich hinzufügen – **gerade** in unserer *zunehmend diverser* werdenden Gesellschaft.

Die Kulturwissenschaftlerin *Aleida Assmann* spricht sich – hinsichtlich *Holocaust* und unseres gemeinsamen Projekts *Europa* – für ein „transnationales dialogisches Erinnern“ aus, für eine „wechselseitige Anerkennung von Opfer- und Täterkonstellationen in Bezug auf eine gemeinsame Gewaltgeschichte“, denn erst so könne sich „der Blick auf eine gemeinsame Zukunft öffnen“.¹¹ Aleida Assmann sieht im Zusammenführen der Täter- und Opferperspektiven in ein „**dialogisches Erinnern**“, im Überführen von monologischen in *dialogische* Gedächtnis-Konstruktionen also, **die große kulturelle und politische Chance** für Europa¹² – und zwar **gerade jetzt** (*in der 4. oder 5. Generation*¹³), wo kaum noch Täter, Opfer oder Mitläufer/Zuschauer von damals unter uns sind. Und gleich wie Aleida Assmann begreift auch der deutsch-israelische Historiker Dan Diner die *Erinnerung* an den **Holocaust** als **Kernpunkt einer Europäisierung Europas**.

Hinsichtlich des **Einbeziehens** der Erinnerungen wie Erfahrungen¹⁴ von **Migrant:innen** meint Aleida Assmann, dass es unsere Aufgabe wäre „an einer neuen Erinnerungskultur zu arbeiten, (...) die das Genozidale als allgemeinmenschliche Möglichkeit voraussetzt“.¹⁵

Nur mittels *offenen Diskurses* kann eine **Intensivierung**¹⁶ unserer **demokratischen Kultur**¹⁷ gelingen: durch *dialogisches, mehrstimmiges, inklusives* – und damit **zusammenführendes – Erinnern**; jenseits aller (verständlichen) Sehnsüchte nach *shared memories*, wo eben auch *divided* oder gar *conflicting memories* ihren Platz haben¹⁸, ausverhandelt werden.

11 Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München 2020, S. 197 und S. 200; vgl. auch S. 105.

12 Aleida Assmann spricht in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit einer „**europäischen Gedächtniskultur**“. Vgl. auch: A. Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, S. 150 und S. 197.

13 Dass „keine persönlichen Beziehungen oder Loyalitäten mehr in der 4. oder 5. Generation gegeben sind (...) kann aber auch eine Chance sein, die Erinnerung jenseits von moralisierenden Betroffenheitsforderungen klar aufzurollen.“ (Prim. Dr. Klaus Mihacek, *Erinnerungskultur der Zukunft. Der Übergang von „heißer“ zu „kalter“ Geschichte*, Vortrag im Rahmen von ESRA, 09.03.2014).

14 Vgl. Klaus Ottomeyer, *Angst und Politik. Sozialpsychologische Betrachtungen zum Umgang mit Bedrohungen, Gießen 2022*, S. 9 und S. 140ff.

15 Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, S. 231 nach: Susan Neiman in ihrer Rezension des Buchs *Das neue Wir* von Jan Plamper ihn zitierend, Spiegel Online vom 12.05.2019; vgl. auch A. Assmann, S. 231f.

16 Vgl. dazu auch das umfangreiche Werk der US-Holocaust-Forscherin *Deborah Lipstadt*.

17 „**Demokratie**“ definiert Karl Popper als eine Staatsform, in der es möglich ist, die jeweilige Regierung ohne Blutvergießen durch eine Abstimmung loszuwerden (vgl. Karl R. Popper, *Alles Leben ist Problemlösen*, München 2020, S. 208).

18 Vgl. dazu: Richard Sennett, *Disturbing Memories*, in: Patricia Fara/Karalyn Patterson (Hrsg.), *Memory*, Cambridge 1998, S. 10ff.; vgl. Martin Lücke, *Inklusive Erinnerungskulturen*, in: LaG-Magazin, Berlin 24.10.2018, S. 4ff. Zum „**progressiven Potential von Erinnerung**“ vgl. Mirjam Zadoff, *Gewalt und Gedächtnis. Globale Erinnerung im 21. Jahrhundert*, München 2023.

*Zukunft braucht Erinnerung*¹⁹. Über die Vergangenheit zu schweigen, wäre aus Aleida Assmanns Sicht jedenfalls die falsche Strategie: „Schweigen konserviert nur das Leid und die Emotionen“. Vielmehr brauche es das *Gespräch* zwischen verschiedenen Gruppen und Alterskohorten, sodass diese ihre Erfahrungen einbringen können und mit ihren Erinnerungen auch anerkannt werden. Solche Gespräche hätten – betont Assmann – „fast therapeutische Wirkung“.²⁰

Zeithistoriker:innen *allein*²¹ – wie herausragend deren Arbeit auch ist – werden dieser Aufgabe, nämlich *innovative, zukunftsfähige* Shoah-Erinnerungsansätze zu entwickeln, wohl nicht gerecht werden können. Ein neuer, *interdisziplinärer*²² Ansatz ist nötig. Auch Psycholog:innen, Kulturwissenschaftler:innen und Künstler:innen sind hier gefordert. Eben Wissenschaft²³ und Kunst **gemeinsam**, in einem *konstruktiven Miteinander*.

Je weiter sich die Ereignisse des Holocaust von uns entfernen, desto näher rücken uns dessen **Mahnmale**. „Jede Generation“ – meint Aleida Assmann in ihrem Buch *Der lange Schatten der Vergangenheit* – „entwickelt ihren eigenen Zugang zur Vergangenheit und lässt sich ihre Perspektive nicht durch die vorangehende Generation vorgeben“.²⁴ So gilt es für uns fortan **neue Formen des Erinnerns** zu denken, *lebendige, kreative* Zugänge zu suchen, eine *andere* (= *unversteinerte*) *Gedenk- und Erinnerungskultur* zu entwickeln, um einer „Historisierung“ des Holocaust – besonders jetzt, mit dem Tod der letzten Zeitzeug:innen, mit dem Übergang²⁵ von einem kommunikativen in ein kulturelles Gedächtnis – vorzubeugen.

19 Christoph Ladstätter, *Zukunft braucht Erinnerung*, in: *Lass uns die Welt vergessen*. Volksoper 1938, Wien Dezember 2023 (Programmheft).

20 Aleida Assmann, SWR2 Journal am Mittag, 4.12.2023.

21 „Niemand kommt ohne die Lichter des Historikers aus; aber wir denken, daß sie nicht für alles ausreichen“ (Lévinas, *Quatres lectures talmudiques*). Marc-Alain Ouaknin, *Das verbrannte Buch. Den Talmud lesen*, Weinheim-Berlin 1990, S. 94.

22 Vgl. Aleida Assmann, *Die Last der Vergangenheit*, in: *Zeithistorische Forschungen/ Studies in Contemporary History* 4, Göttingen 2007, S. 375ff.; vgl. Eva Ribarits/Gitta Stagl, *Erinnern – Suche nach dem Vergessen(en)*, Wien–Berlin 2020, insbes. S.12–65.

Besonders spannend ist in diesem Zusammenhang auch der Ansatz von *Susanne Siegert* (**Gedenkarbeit** auf Instagram und TikTok) – vgl. *Susanne Siegert, Gedenken neu denken. Wie sich unser Erinnern an den Holocaust verändern muss*, München 2025.

23 **Neben** Historiker:innen **eben auch** Psycholog*innen, Kulturwissenschaftler*innen, Neurowissenschaftler*innen, Medienwissenschaftler*innen sowie Bildungswissenschaftler:innen.

24 Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 1. Auflage München 2006, 4. Auflage 2021, S. 27.

25 Als **kommunikatives Gedächtnis** bezeichnen *Jan und Aleida Assmann* die mündliche Weitergabe von persönlichen Erfahrungen. Dabei ist das kommunikative Gedächtnis auf die mündliche Überlieferung der vorangegangenen drei Generationen begrenzt, also auf rund 80 Jahre. Das lebendige, alltagsnahe kommunikative Gedächtnis vergeht mit seinen Trägern. Als **kulturelles Gedächtnis** bezeichnen die beiden Kulturwissenschaftler hingegen all jene Traditionen, die – in jahrhundertelanger, ja teilweise jahrtausendelanger Wiederholung (Texte, Bilder und Riten), – unser Selbst- und Weltbild prägen. *Wolfgang Benz* unterscheidet – im Anschluss an den israelischen Philosophen *Avishai Margalit* – zwischen gemeinsamer (selbst erlebter) und geteilter Erinnerung. *Geteilte Erinnerung* stiftet Gemeinschaft und begründet eine gemeinsame Ethik (vgl. *Wolfgang Benz, Zukunft der Erinnerung*, München 2025, S. 7).

Die *Zukunft* des Erinnerns an die Shoah wird – in unserem Zeitalter fortschreitender Durchdringung von realer wie digitaler Welt – wohl primär in *entgrenzten, entorteten* Formen²⁶ des **Digitalen** stattfinden, und daher auch *neuer* ästhetischer Erinnerungsansätze und -konzepte bedürfen.

Erinnern ist ein Prozess, der hilft – mittels eines Blickes zurück in die Geschichte –, unsere Gegenwart besser zu verstehen. Es liegt an uns, dieses Erinnern auch **zukunftsfähig** zu gestalten. Denn, wie bereits Elias Canetti so treffend meinte: *Vorbei ist nicht vorüber*.²⁷ Anstatt die Vergangenheit monumental erstarren zu lassen, gilt es, *Holocaust-Erinnerung* – in ihrer fortdauernden Nicht-abgeschlossenheit – durch *gemeinsame* Erinnerungsarbeit (**Interaktion wie Partizipation**), zu beleben.

Wo, wenn nicht in unseren **Bildungseinrichtungen**²⁸, kann es gelingen, Antisemitismus sowie Rassismus entgegenzuwirken und zentral eben auch **Prävention** zu betreiben, eine *kritische Denkweise zu schärfen*, um **Signale** einer Gefährdung²⁹ unserer liberalen Demokratien *früh- wie rechtzeitig* zu erkennen? – Mittels *kreativer Schaffensprozesse*. Mittels innovativer, ästhetischer Ansätze, um *Interesse* am Thema zu wecken (zu *er-wecken*), um *Sensibilisierung, Empathie* zu fördern – durch Zulassen von Kreativität (*Möglichkeiten*), durch Ermunterung zu *kenntnisreicher* Partizipation, durch Freiheit zu *beweglichem* Denken, durch ein Zeit-Geben zum Nachdenken, zu gedanklichem Verweilen, durch Raum-Schaffen für eine *lebendige, zukunftsfähige* Erinnerungskultur: *Nicht* soll es um institutionell erklärte, aufgesetzte, ritualisierte und moralisierende Erinnerung gehen, vielmehr um *selbst erlebtes* Erinnern, um *Suche* nach Erinnerung

26 Vgl. dazu etwa: Vilém Flusser, *Vom Stand der Dinge*, Göttingen 1997, S. 42.

27 So fordert die UN-Resolution betreffend „Holocaust Remembrance“ (2005) „measures to mobilize civil society for Holocaust remembrance and education, in order to help to prevent future acts of genocide“.

28 Vgl. Heidemarie Uhl, *Warum Gesellschaften sich erinnern*, in: *Forum Politische Bildung* (Hrsg.), *Erinnerungskulturen* (Informationen zur Politischen Bildung, Bd.32), Innsbruck-Wien-Bozen 2010, S. 13; vgl. auch: Umberto Eco, *Der ewige Faschismus*, München 2020, S. 59.

Theodor W. Adorno in *Erziehung nach Auschwitz* (1966): „Die Forderung, dass Auschwitz nicht noch einmal sei, ist die allererste an Erziehung. (...) Jede Debatte über Erziehungsideale ist nichtig und gleichgültig diesem einen gegenüber, dass Auschwitz nicht sich wiederhole.“

29 Denn – so der berühmt gewordene Satz von Primo Levi (1974) –: *Every age has its own fascism*. Übrigens stammt der **Begriff „Faschismus“** vom lateinischen *fascis*, was „Rutenbündel“ bedeutet. Die einzelne Rute ist schwach, kann leicht entzweigebrochen werden. Im Bündel jedoch sind Ruten kaum zu brechen. So ist es Ideologie des Faschismus, die Interessen des Kollektivs über jene des Individuums zu stellen.

Vgl. dazu auch: Umberto Eco, *Der ewige Faschismus*, München 2020, insbes. S. 30ff.

Eco beschreibt hier das, was er als den *ewigen* oder auch den *Ur-Faschismus* bezeichnet, der heute lebendiger ist als jemals zuvor. „Es ist unsere Pflicht, ihn zu entlarven und mit dem Finger auf jede seiner neuen Formen zu zeigen – jeden Tag, überall in der Welt.“ (S. 40). Umberto Eco zeigt in diesem – ursprünglich aus Vorträgen und Artikeln entstandenen – Text anschaulich, welch riesiger Fehler es ist, den Faschismus als ein ausschließlich historisches Phänomen begreifen zu wollen.

des *Abwesenden* im eigenen Inneren, um *eigene Erinnerungserfahrung*³⁰ in einem *offenen* Lehr- und Lernsystem, das der Lebenswirklichkeit junger Menschen entspricht.

Kenntnis wie Wissen, **kritisches Reflektieren, Hinterfragen und aktives Auseinandersetzen** sind dafür unerlässlich, um die großen Zusammenhänge, *Muster sowie Mechanismen*, erfassen zu können. Es geht um Einordnen ohne dabei zu schubladisieren. Details können wichtig wie interessant sein, entscheidend ist dann aber das Erkennen kultureller Wirkungszusammenhänge sowie gesellschaftspolitischer Abläufe, **Erkenntnis** also.

„Die Zukunft der Erinnerung liegt im Interesse der nachwachsenden Generationen. Denn Erinnerung sind wir nicht nur den Opfern schuldig, sie ist wichtig zur Verteidigung menschenwürdigen Zusammenlebens“³¹, erklärt der Zeithistoriker *Wolfgang Benz* so treffend. Und Notwendigkeit wie Chance, sich für die Shoah zu interessieren hätten – so Benz weiter – von Pädagog:innen immer wieder aufs Neue begründet zu werden, etwa durch aktuelle Bezüge zur Tagespolitik, zu Populismus, Nationalismus und Fremdenfeindlichkeit, durch Problematisierungen gesellschaftlicher Entwicklungen.

Der vorliegende Text geht von einem *inklusiven Kulturbegriff* aus und versteht *Kulturwissenschaft* als eine „von vornherein auf Grenzerweichung, Grenzerweiterung und Grenzüberschreitung“³² hin angelegte Disziplin.

30 Vgl. dazu auch den pädagogischen Ansatz von *Erin Gruwell* und ihren *Freedom Writers*. Und der amerikanische Philosoph und Pädagoge *John Dewey* (1859-1952): „Democracy has to be born anew every generation, and education is its midwife.“

31 Wolfgang Benz, *Zukunft der Erinnerung. Das deutsche Erbe und die kommende Generation*, München 2025, S. 214; zur Relevanz der Stimulation von *Fantasie und Kreativität* in der *politischen Bildung* vgl. insbes. S. 214ff. **Und doch** ist Nationalsozialismus zentral *auch* „kognitiver Lehrstoff“ (Wolfgang Benz, S. 217).

32 Aleida Assmann, *Die Grenzenlosigkeit der Kulturwissenschaften*, ifk-Lecture vom 7.03.2016, abgedruckt in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Ausgabe 2016/1, S. 16; vgl. Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2006.

Politische NS-Ästhetik

Hannah Arendt formulierte in ihrem (1951 in New York und 1955 in deutscher Fassung erschienenen) Buch *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* hinsichtlich Holocaust/Shoah drei zentrale Fragen: *Was war geschehen? Warum war es geschehen? Wie konnte es geschehen?* Besonders auf die Frage *Wie konnte es geschehen?* kann uns *Politische Ästhetik* Aufschluss geben. Es scheint in unserem Kontext (Stichwort: *Intensivierung demokratischer Kultur*) daher lohnend, anfangs kurz auf eben diese *Politische NS-Ästhetik* einzugehen – wird ihr doch auch heute noch immer zu wenig Augenmerk geschenkt.

Ganz allgemein wird unter *Politischer Ästhetik* die Selbstdarstellung der Politik mit den Mitteln der Ästhetik verstanden. Sie drückt sich durch sinnliche, künstlerische Repräsentation des Staates aus: Fahne, Symbole, Aufmärsche, Paraden mit ihren synchronen Bewegungsverläufen, Fackelzüge, Ausrichtung nationaler Feste, architektonische Gestaltung und vielem mehr. Zielrichtung aller *Politischen Ästhetik* ist das Erwecken wie die anschließende Aufrechterhaltung von „Ehrfurcht“: die ästhetische Repräsentation des politischen Machthabers wird dabei unter Zuhilfenahme von Emblemen sowie Inszenierungen (Reklametechnik) bewerkstelligt. Jedenfalls operiert Politische Ästhetik mit Mitteln der Suggestion und ist auf *Massenwirkung*³³ ausgerichtet: So soll eine emotionale Identifikation der Masse³⁴ mit dem Staat, der Partei bzw. dem Machthaber erlangt werden.

Politische Ästhetik beginnt erst durch das Aufkommen des Faschismus in Italien und des Nationalsozialismus in Deutschland in den 1920er und 1930er Jahren des 20. Jahrhunderts so wirklich an Bedeutung zu gewinnen. Hierbei hatten die altrömischen Aufmärsche und Triumphzüge Vorbildfunktion, wurden ins

33 Vgl. dazu das Werk des französischen Arztes und Soziologen **Gustave Le Bon** „Psychologie der Massen“ (1895; 1908 deutsche Übersetzung), die sich darauf beziehende „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ (1925) von **Sigmund Freud** als auch das Standardwerk des Psychiaters, Psychoanalytikers und Soziologen **Wilhelm Reich** „Die Massenpsychologie des Faschismus“ (1933).

34 Gustave Le Bon: „Im gewöhnlichen Wortsinn bedeutet Masse eine Vereinigung irgendwelcher einzelner von beliebiger Nationalität, beliebigem Beruf und Geschlecht und beliebigem Anlaß der Vereinigung. Vom psychologischen Gesichtspunkt bedeutet der Ausdruck 'Masse' etwas ganz anderes. Unter bestimmten Umständen, und nur unter diesen Umständen, besitzt eine Versammlung von Menschen neue, von den Eigenschaften der einzelnen, die diese Gesellschaft bilden, ganz verschiedene Eigentümlichkeiten. Die bewußte Persönlichkeit schwindet, die Gefühle und Gedanken aller einzelnen sind nach derselben Richtung orientiert. Es bildet sich eine Gemeinschaftsseele. (...) Die Gesamtheit ist nun das geworden, was ich (...) als psychologische Masse bezeichnen werde.“ (Gustave Le Bon, Psychologie der Massen, Stuttgart 1982, S. 10).

Gigantische gesteigert und mit *Massenmedien* (NS-Film, Wochenschau, „Volks-empfänger“ – *Gustave Le Bon*: „Die Massen können nur in Bildern denken“) verknüpft. Anstelle einer politischen Argumentationsführung trat die euphorisch-ästhetische Darbietung. Die geistigen und moralischen Widerstände wurden ausgeschaltet, die Individuen waren zum *Ornament der Masse* geworden.

Die *NS-Sprache*³⁵ wirkte dabei gestaltend auf die – von den Nationalsozialisten geprägte – Öffentlichkeit und dieses Wechselspiel zwischen Masse und Macht³⁶ wurde zur politischen Agitation ganz bewusst eingesetzt: Die *NS-Propaganda* hatte einen unbedingt *ästhetischen Gestaltungswillen*. Politische Ästhetik (*Ästhetisierung der Politik*³⁷ – man denke bloß an Albert Speers *Lichtdom*) war für das *Funktionieren* des NS-Ganzen essenziell gewesen.

Nirgendwo jedoch drückte sich die *Politische NS-Ästhetik* sichtbarer aus, denn in der *NS-Architektur*: in den gigantomantischen, zur Kälte erstarrten, steinernen Formen der *NS-Bauwerke*.

Der verführerische Charakter aller NS-Mythen und -Ideologien kam durch neue Strategien und Techniken, durch *Propaganda* und *Kommunikation*, ungleich stärker zur Wirkung als je zuvor. Die Zustimmung der Massen wurde mit allen verfügbaren Mitteln manipuliert: So wurde eine permanente Kampfstimmung erzeugt und gegen einen absoluten Feind gerichtet.

35 Das wichtigste Werk zur **NS-Sprache** ist Viktor Klemperers Buch „LTI“, *Lingua Tertii Imperii*. Die Sprache des Dritten Reiches, 1947: „Nein, die stärkste Wirkung wurde nicht durch Einzelreden ausgeübt, auch nicht durch Artikel oder Flugblätter, durch Plakate oder Fahnen, sie wurde durch nichts erzielt, was man mit bewußtem Denken oder bewußtem Fühlen in sich aufnehmen musste. Sondern der Nazismus glitt in Fleisch und Blut der Menge über durch die Einzelworte, die Redewendungen, die Satzformen, die er ihr in millionenfachen Wiederholungen aufzwang und die mechanisch und unbewußt übernommen wurden.“ (Viktor Klemperer, LTI. Notizbuch eines Philologen, Leipzig 1975, S. 26). Zwölf lange Jahre hindurch im NS-Deutschland und sieben volle Jahre in Österreich wurde dieser ganze Wortschatz, dieser *Heroismus* der Nazisprache und Rhetorik internalisiert. Alles, was in Deutschland gedruckt, geschrieben wurde, war parteilich genormt. Bücher, Zeitungen, Behördenschriften waren durch ein und dieselbe Sprache geformt: Der Nationalsozialismus war in der Tat perfekte *sprachliche Totalität* gewesen. Auch für die *Neue Rechte* ist die Transformation des Denkens durch Sprache die zentrale Methode ihres *metapolitischen Kulturkampfes* zur Erringung *kultureller Hegemonie* als unabdingbarer Voraussetzung für die politische Machtergreifung. Die theoretischen Grundlagen – merkwürdigerweise in Anlehnung an das Denken des marxistischen Philosophen Antonio Gramsci – finden sich bereits bei *Alain de Benoist* in seinem zweibändigen Werk „Aus rechter Sicht“ (deutsche Ausgabe Tübingen 1983/84): kulturelle Machtergreifung in den Köpfen der Menschen (gleichsam als *Tarnkappenstrategie* im *vorpolitischen Raum*), der Wandel ethischer Prämissen also, hätte das Terrain für den anschließenden offenen politischen Auftritt der extremen Rechten vorzubereiten. Die **Aktualität** der Beschäftigung mit all diesen Themenfeldern ist also nicht geringer geworden, ganz im Gegenteil. Historisch längst überwunden Gemeintes fällt uns hinterhältig an. Es ist aber **heute** längst nicht mehr der *rechte Revisionismus* allein, der die Präzedenzlosigkeit des Holocaust in Zweifel zieht oder leugnet. Ein *Revisionismus von links* tritt ihm zur Seite: linke Aktivisten und postkoloniale Theoretiker (vgl. dazu: Alain Finkielkraut, *Revisionismus von links*. Überlegungen zur Frage des Genozids, Wien 2025). Und zu aller *Demagogie* vgl. Paul Sailer-Wlasits, *Demagogie*. Sozialphilosophie des sprachlich Radikalbösen. Ein Brevier, Würzburg 2025.

36 Nicht zuletzt durch *Elias Canetti* wurden „Masse und Macht“ (1960) zu Schlüsselbegriffen für die Analyse von Aufstieg wie auch Untergang totalitärer Systeme.

37 Der israelische Historiker *Saul Friedländer* spricht in diesem Zusammenhang von „fascinating facism“ (Saul Friedländer, *Reflection of Nazism*, New York 1984): Selbstverständlich soll und darf es nicht um Bewunderung der NS-Ästhetik gehen, vielmehr um das Aufzeigen der *Gefahren* eines solchen politisch-ästhetischen Konstrukts.

Hannah Arendts Analyse in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* scheint daher zutreffend: nämlich Ideologie („totale Welterklärung“) und Terror als Hauptcharakteristika moderner totalitärer Staatsformen anzusehen, und *Propaganda* eben als diese dann Legitimierendes.

Übrigens hatte bereits 1936 der Philosoph und Kulturkritiker *Walter Benjamin* in seinem Buch *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* so treffend bemerkt, dass die wirklichen ästhetischen und künstlerischen Ausprägungen des Faschismus auf der Ebene der Politik zu suchen seien. Daher betrachtete er all die NS-Massenveranstaltungen als nichts anderes, denn als *faschistische Propaganda-kunst*³⁸: also als eine für und von Massen exekutierte, das gesamte gesellschaftliche Leben durchdringende. Und auch *Ernst Bloch* hatte sich bereits 1935 in seiner *Erbschaft dieser Zeit* umfassend mit *Politischer NS-Ästhetik* auseinandergesetzt.

Der Nationalsozialismus und sein *politisch-ästhetisches Wollen*, lässt sich wohl am besten unter dem Begriff „Gesamtkunstwerk“ fassen: Modernste Technik, neo-klassizistische Formensprache und monumentale Raumauffassung bildeten ein Amalgam, das sich an den Erfordernissen der damaligen Massengesellschaft orientierte, den Massen imponieren wollte.

Unter einem *Gesamtkunstwerk* an sich wird die Vereinigung unterschiedlicher Künste zu einem einheitlichen Ganzen verstanden. *Richard Wagner*³⁹ versuchte in und mit seinen *Musikdramen*, die er bewusst von „der Oper“ im herkömmlichen Sinne streng abgrenzte⁴⁰, *Gesamtkunstwerke* zu schaffen, die Oper zu revolutionieren. Dichtung, Musik, Bühnenbild, darstellende Kunst waren bei Wagner zu einer Einheit verschmolzen, das Orchester sollte das „Unaussprechliche ausdrücken“. Joachim Fest meint in seiner Hitler Biographie dazu: „Die um die Jahrhundertwende (19./20. Jahrhundert) weit verbreiteten politischen Schriften Wagners gehörten zu Hitlers Lieblingslektüre. (...) Zusammen mit den Opern enthalten Wagners Schriften den gesamten ideologischen Hintergrund des Weltbildes, das Hitler sich aus den erwähnten Elementen zusammenbrütete: (...) Darwinismus (Sozialdarwinismus, Anm. d. Verf.) und Antisemitismus, (...) die Vorstellung von germanischer Kraft und Befreiungsbarbarei, den Blutreinigungs-

38 Vgl. Walter Benjamin, *Angelus novus*, Frankfurt 1966, S. 508f.

39 Anzumerken gilt, dass *Richard Wagners* Schrift „Das Judentum in der Musik“ (1850 & 1869) als *zentraler Text* des europäischen Antisemitismus des 19. Jahrhundert zu werten ist.

40 Vgl. dazu Wagners theoretisches Hauptwerk „Oper und Drama“ (1851).

mystizismus des ‚Parsifal‘, überhaupt diese ganze dramaturgische Kunstwelt des komponierenden Theatermannes, in der sich das Gute und das Böse, das Reine und das Verdorbene, Herrscher und Beherrschte in schroff dualistischen Positionen feindselig gegenüberstehen.“⁴¹

Der deutsche Regisseur Hans Jürgen Syberberg (geb. 1935) stellte die These auf, dass Hitler – jener verhinderte Kunststudent und Architekturbegeisterte – viel eher als *Künstler* denn als Politiker zu verstehen sei. Hitler habe den idealen Staat, seinen NS-Staat, als *Gesamtkunstwerk* im Wagnerschen Sinne aufgefasst: als *totale Ästhetisierung der Politik*.⁴²

Der *Künstler-Politiker* Adolf Hitler hat die einzelnen Teilbereiche des NS-Gefüges – jedes für sich – gleichsam als Fraktal des NS-Ganzen gesehen. Hitler stellte sich als mythisch überhöhte Führergestalt sowie als Inkarnation des Erlösers des deutschen Volkes dar.⁴³ Er bediente sich der Kunst, vereinigte die Werke Richard Wagners und Friedrich Nietzsches, um sie sodann entfremdet in seinen NS-Staat einzubauen.

Nimmt man Wagners Idee vom „Gesamtkunstwerk“ und Nietzsches Idee vom „Künstler-Politiker“⁴⁴, dazu jene Verletztheit des „verkannten“ Künstlers Adolf Hitler gepaart mit seinem „Künstler-Fanatismus“ (Adolf Hitler, 1933: „Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission“), so wird Syberbergs These mehr denn plausibel. Doch gilt es hier nicht Halt zu machen, sondern die Überlegungskette jenes *rationalen Wahnsinns* fortzusetzen. Hitler verstand den Krieg gegen alles „Minderwertige“, „Minderrassige“ als seinen Auftrag, seine Sendung: Der mittels ästhetisierter Vorgaben utopisierte NS-Mensch wurde mit Hilfe von Biologie und Medizin als zu züchtender *NS-Übermensch*⁴⁵ verstanden. Hitler und seine Gefolgsleute hatten für dieses Ziel den *Kampf des Guten gegen das Böse* ganz im Sinne der Apokalypse des Johannes⁴⁶

41 Joachim Fest, Hitler. Eine Biographie, Frankfurt a. M.-Berlin-Wien 1973, S. 87f.

42 Vgl. Hans Jürgen Syberberg, Hitler und die Staatskunst. Die Mephistophelische Avantgarde des 20. Jahrhunderts, in: Günter Metken (Hg.), Realismus zwischen Revolution und Reaktion. 1918–1939, München 1981, S. 382ff.

43 In Hitlers persönlichen Visionen, in seinem Wunsch nach Rückkehr „zu den authentischen Quellen“, bildeten Nietzsches *Blonde Bestie* und Wagners *Mythos von der Götterdämmerung* – wenn auch noch so missverstanden – ein unentwirrbares Ganzes.

44 Zum *Künstler-Politiker* vgl.: Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, Bonn 1999, S. 324f.; Friedrich Nietzsche, Nachlaß 1882–1884, Band 10, Bonn 1999, S. 510, Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra II, Bonn 1999, S. 124ff.; Bernhard H. F. Taureck, Nietzsche und der Faschismus, Leipzig 2000, S. 82f.

45 Friedrich Nietzsche verstand seinen Begriff des *Übermenschen* hingegen als *ethischen Imperativ*, als den sich selbst überschreitenden Menschen. Hitler hat Nietzsche also nicht begriffen, nicht begreifen können oder einfach bewusst falsch verstanden.

46 In der *Offenbarung des Johannes* geht die alte Erde unter, um einer neuen Platz zu machen. Ein apokalyptisches Heilsversprechen kann nicht sukzessive erfolgen, es muss sich als abrupte Wandlung und radikale Umkehrung der

sowie im Sinne des „Freund-Feind-Schemas“⁴⁷ des Staatsrechtlers Carl Schmitt (1888-1985) zu führen und dieser Idee zufolge den „Untermenschen“, den „Abfall“ und vor allem eben „den Juden“ zu vernichten – wie es gleichsam ein Bildhauer bei seiner Arbeit tut, indem er wegmeißelt, was wegzumeißeln ist, um die Figur, die er darstellen möchte, erstehen zu lassen. In Hitlers perverser Ideenwelt dürfte also seine Vision von der Schaffung des „arischen Übermenschen“ untrennbar mit der Auslöschung *des Juden* (Shoah) verbunden gewesen sein. Zur Vollendung seines Lebenskunstwerks musste einfach *der Jude* gleich wie alles andere – aus NS-Sicht – *unwerte Leben* vernichtet werden.⁴⁸

Nun aber zurück zu Hannah Arendts drei zentralen Fragen hinsichtlich **Holocaust**: *Was war geschehen? Warum war es geschehen? Wie konnte es geschehen?* Während wir noch immer um Antworten ringen, gilt es **im heute** eine **vierte Frage** hinzuzufügen: ***Was hat die Shoah mit mir (mit uns) zu tun?***

Verhältnisse ereignen. Auch die innerweltliche Apokalypse hält fest an der Notwendigkeit, dass die alte Welt untergeht und immer identifiziert sie das „Böse“, das liquidiert werden muss: bei Hitler das Judentum als „böser Feind der Menschheit“ und „Todfeind jeden Lichts“.

47 Vgl. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen* (1932).

48 Vgl. dazu insbes.: Nicole Horn, *Massenmord als NS-Erlösungsbedingung*, Saarbrücken 2008; vgl. auch: Michael Fischer, Peter Daniel, Silvia Augeneder, Nicole Horn, *Nationalsozialismus. Ein Register zum Nachdenken*. Von A bis Z, Saarbrücken 2008, S. 102f.; vgl. Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, New York 2021.

Zukunftsfähige Shoah-Erinnerungskultur

Vergiss nie, dass du der Kern eines Bruches bist.

Edmond Jabès, Das Buch der Fragen

Erinnerung dient – dem Neurowissenschaftler *Eric Kandel* zufolge – dazu, „unter Rückgriff auf ein in der Vergangenheit etabliertes Reizmuster eine Anforderung in der Gegenwart zu meistern, um in der Zukunft überleben zu können“. ⁴⁹ Die Art und Weise, wie wir uns erinnern, sagt also viel über uns und unsere Gesellschaft aus.

Zunächst scheint es zweckmäßig den Begriff „Erinnerungskultur“ zu definieren. In allgemeiner Auffassung versteht man darunter „einen formalen Oberbegriff für alle denkbaren Formen der (...) Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse (...), seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur. (...) Als Träger dieser Kultur treten Individuen, soziale Gruppen oder sogar Nationen in Erscheinung, teilweise in Übereinstimmung miteinander, teilweise aber auch in einem konfliktreichen Gegeneinander.“ ⁵⁰ Genau genommen wäre also von Erinnerungskulturen zu sprechen.

Unsere Problemstellung: *creative wie innovative Formen der Erinnerung* an den Holocaust zu suchen wie zu finden, um sein *Erstarren* in scheinbar weit zurück liegender Historie zu verhindern und so auch kognitiven wie strukturellen Gefährdungen unserer liberalen Demokratien ⁵¹ – kurz: einer *Erosion* demokratischer Werte – vorzubeugen. *Erinnern für die Zukunft* bedeutet nach Edward Serotta: *Demokratie-Intensivierung*. Auch geht es um *neue Qualitäten* des Erinnerns: eben um Wesen, Wirkung wie Aufgabe von Shoah-Memorials, um noch im Morgen von *Relevanz* zu sein. Denn: *Gedächtnis ist ein dynamisches Konzept*, betont die Historikerin Heidemarie Uhl.

Ausgangspunkt all unserer diesbezüglichen Überlegungen ist das *biblische Bilderverbot* – für *Immanuel Kant* der Inbegriff des *Erhabenen* (Kritik der

49 Dana Giesecke/Harald Welzer, Das Menschenmögliche. Zur Renovierung der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2012, S. 16.

50 Christoph Cornelißen, Erinnerungskulturen. Docupedia-Zeitgeschichte, 2012, S. 1.

51 **Liberale Demokratien** sind durch freie Wahlen, Gewaltentrennung, Rechtsstaatlichkeit, Menschen- und Bürgerrechte sowie politische Freiheitsrechte charakterisiert, welche verfassungsrechtlich garantiert sind. Entscheidend an dieser Stelle (Stichwort: Gefahren einer *Rechtsaushöhlung*) wohl auch der Hinweis auf alle *kulturelle Bedingtheit von Recht* (vgl. dazu etwa: Andreas Engelmann, Recht als Kultur – Rechtswissenschaft als Kulturwissenschaft, in: Rechtsphilosophie. Zeitschrift für die Grundlagen des Rechts, 2/2019, S. 129ff., insbes. S. 141).

Urteilkraft, § 29, 1790) – mit seinem *anti-idolisierenden* Impetus.

Arnold Schönberg, zentrale Gestalt der „Wiener atonalen Schule“ und Begründer der *Zwölftontechnik* im zweiten seiner *Vier Stücke für gemischten Chor op. 27* (1925) zum *biblischen Bildlosigkeitsgebot*:

*Du sollst Dir kein Bild machen!
Denn ein Bild schränkt ein,
begrenzt, fasst,
was unbegrenzt und unvorstellbar bleiben soll.*

Und in der 2. Szene des Ersten Akts von Schönbergs Oper „Moses und Aron“ (Arnold Schönberg hatte übrigens auch an diesem Werk bereits in den 1920er Jahren zu arbeiten begonnen) lässt er Moses sagen: *Kein Bild kann dir ein Bild geben vom Unvorstellbaren.*

Der Psychoanalytiker, Kulturphilosoph und Sozialpsychologe Erich Fromm in seinem Buch *Ihr werdet sein wie Gott* (1966) zu *Idolatrie/Götzendienst*: „Wenn man verstehen will, was ein Götze ist, muss man zunächst verstehen, was Gott *nicht* ist. Gott als höchster Wert und höchstes Ziel ist nicht ein Mensch, er ist nicht der Staat, er ist keine Institution, ist nicht die Natur, nicht Macht, Besitz, (...) oder irgendein vom Menschen künstlich gefertigtes Gebilde.“ Und dann weiter: „Die Geschichte der Menschheit ist bis zum heutigen Tage in erster Linie die Geschichte der Götzenverehrung (...) von den primitiven, aus Lehm und Holz geformten Götzen bis zu den modernen Idolen von Staat, Führer, Produktion und Konsum.“⁵²

Das *Bilderverbot* kommt in der Bibel (Torah) zweimal vor: einmal in *Exodus 20,4* (2. Buch Mose) und dann in *Deuteronomium 5,8* (5. Buch Mose). In *Exodus 20,4* erscheint das *Bilderverbot* als eigenes, zweites Gebot: *Du sollst dir kein Bild machen, kein Abbild (...)*.⁵³ Es handelt sich dabei um ein *Kultbildverbot*:

52 Erich Fromm, *Ihr werdet sein wie Gott. Eine radikale Interpretation des Alten Testaments und seiner Tradition*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 37.
Der berühmte chassidische Rabbi Menachem Mendel von Kozk (1787-1859, Polen) meinte einst dazu: „Wenn ein Mensch ein Gesicht macht vor einem Gesicht, das *kein* Gesicht ist, das ist Götzendienst.“ (Zitiert nach Martin Buber, *Die Erzählungen der Chassidim*, Zürich 1984, S. 793). Dem Kozker Rebbe war es zentral um das *Zerreißen von Vorstellungen*, von *Trugbildern* gegangen.

53 לא-תעשה לך פסל, וכל-תמונה
Thou shalt not make unto thee any image (Exodus 20,4):
Die Unterscheidung zwischen *pessel*, dem geschnitzten beziehungsweise gehauenen oder gegossenen Machwerk, und *tmunah*, jedem anderen – vor allem gezeichneten oder gemalten – Bild ist weitgehend bedeutungslos, sind doch alle *Kultbildformen* gleichermaßen untersagt. Ebenso verboten ist die Verehrung von Himmelskörpern und Tieren als Gottheit. Das **biblische Bilderverbot** enthielt also bereits eine Form des Wissens über ein *Medium* (über das Bild eben) und ist letztlich so zum *Ausgangspunkt* aller **Medientheorie** geworden (vgl. dazu: Günter Helmes/Werner Köstler, *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart 2002, S. 17 und S. 23); auch ist es wohl *tiefliegende* Wurzel des **Judenhasses**.

also um ein Verbot der abbildhaften Verehrung⁵⁴ fremder Götter sowie um das Verbot, den eigenen Gott (um dessen *Unverfügbarkeit* zu bewahren⁵⁵) darzustellen. So sprechen denn auch *Max Horkheimer/Theodor W. Adorno* in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1944/47) von einer *Entmächtigung der Magie*, welche dem Bilderverbot⁵⁶ schließlich gelungen wäre. Und *Sigmund Freuds* Überschrift des dritten Abschnitts (von insgesamt acht Abschnitten), in welchem er die Ergebnisse seines *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939) zusammenfasst, lautet: *Der Fortschritt in der Geistigkeit*.⁵⁷ Dieser bestand für Freud in der allmählichen *Entstrickung* des Menschen aus den Zwängen der Idolatrie. Sigmund Freud verstand das Bilderverbot als des Menschen Streben nach geistiger Befreiung.⁵⁸ „Heraus aus der Bildverstrickung“, denn „Bildverstrickung ist Weltverstrickung“⁵⁹, sagt der Ägyptologe und Kulturwissenschaftler *Jan Assmann*. Und in seiner Wiener Sigmund-Freud-Vorlesung vom 6. Mai 2019: „Die Idolatrie – überwältigend mächtig – ist in der (Trieb-)Natur des Menschen verankert. Der Mensch soll aber über seine Natur hinauskommen. Dies ist – für Sigmund Freud, Arnold Schönberg wie Thomas Mann – Sinn des Bilderverbotes.“ Denn ein Bild lässt erstarren, *enttäuscht* (Max Frisch).

- 54 Zu berücksichtigen ist, dass das *Götterbild der Antike* generell als magischer Träger göttlichen Fluidums gesehen wurde, als reale Gegenwart – *Bilder* waren also *eo ipso fremde Götter* – der jeweiligen heidnischen Gottheit.
- 55 „Weil“ eben – um es mit *Karl Jaspers* zu sagen – „die Transzendenz, in Bild- und Gleichnis gefasst, nicht mehr die Transzendenz ist, sondern endlich geworden“ wäre (*Karl Jaspers, Die Chiffren der Transzendenz*, Basel 2011, S. 45).
- 56 „Es geht nicht nur darum, die Welt zu entbildern und zu entzaubern, sondern vor allem darum, etwas anderes an ihre Stelle zu setzen: die Tora. Die Tora ersetzt die Bilder, macht sie überflüssig. Wo Bild war, soll Tora werden. Wo Bild ist, kann Tora nicht sein.“ (*Jan Assmann, Exodus. Die Revolution der Alten Welt*, München 2015, S. 381f.). Und *Leo Baeck* dazu: „Das Gesetz anstelle des Bildes (des Götzen-/Kultbildes, Anm. d. Verf.), das ist das große Revolutionäre.“ (*Leo Baeck, Epochen der jüdischen Geschichte*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1974, S. 70 – herausgegeben von Bach H. I.).
- 57 Übrigens hatte **Sigmund Freud** diesen Abschnitt nicht bloß als selbständigen Artikel in der *Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago* veröffentlicht, sondern auch von seiner Tochter Anna auf dem Internationalen Psychoanalytischen Kongress in Paris August 1938 als seinen Beitrag verlesen lassen. Dies zeigt, welch enorme Bedeutung Freud selbst dem Abschnitt *Der Fortschritt in der Geistigkeit* beigemessen hatte. Näheres dazu auch bei: *Jan Assmann, Der Fortschritt in der Geistigkeit*. Sigmund Freuds Konstruktion des Judentums, erschienen in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* (Hrsg. von Werner Bohleber), LVI. Jahrgang, Heft 2, Februar 2002, S. 154ff.
- 58 Das Christentum aber war für Freud zu den Bildern, zu magischen Riten (vor allem zum Opferritus der Totenmahlzeit) zurückgekehrt. Und so erkannte Freud im jüdischen Festhalten an eben diesem *biblischen Bilderverbot* denn auch eine der Wurzeln des *christlichen Antijudaismus*. Der deutsche Politologe *Samuel Salzborn* meint nun – daran anknüpfend wie weiterführend –, dass **Antisemitismus** abstraktes Denken, *Abstraktes* schlechthin ablehne: „Und da sich der Antisemitismus im Kern gegen alles wehrt und wendet, was Abstraktion darstellt, ist es auch ein massiver Angriff auf Demokratie und Rechtsstaat.“ (*Samuel Salzborn* im Interview mit Alexia Weiss zu seinem soeben erschienenen Buch „Wehrlose Demokratie? Antisemitismus und die Bedrohung der politischen Ordnung“, in: *Wina. Das jüdische Stadtmagazin*, Juni 2024, S. 16). *Samuel Salzborn* sieht hinsichtlich **Antisemitismus-Bekämpfung** die *zentrale Herausforderung* liberaler Demokratien in der *Verzahnung* von Prävention, Intervention und Repression – sind doch der Kampf gegen Antisemitismus und jener für Demokratie **untrennbar** miteinander verbunden.
- 59 *Jan Assmann, Bildverstrickung. Vom Sinn des Bilderverbotes im biblischen Monotheismus*, in: *Gerhard von Graevenitz, Stefan Rieger, Felix Thürlemann* (Hrsg.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder* (Literatur und Anthropologie 7), Tübingen 2001, S. 59ff. (hier S. 59 und S. 64).

Im Anschluss an Immanuel Kant verknüpft auch der französische Philosoph *Jean-François Lyotard* das Bilderverbot mit der *Ästhetik des Erhabenen*, versteht das *Absolute* – für ihn Gesetz wie Ereignis zugleich – als *undarstellbar*. Und doch sieht Lyotard die Möglichkeit einer „Darstellbarkeit“ des *Undarstellbaren*: „Kant selbst zeigt an“ – wie Lyotard in *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* (1982) ausführt – „welchem Weg hier zu folgen ist, indem er das *Formlose*, die *Abwesenheit von Form* als möglichen Index des Nicht-Darstellbaren bezeichnet“. Ganz ähnlich gelagert ist auch die Problematik der Darstellbarkeit von *Leere*. Dazu aber später.

Gleich wie das *Absolute* dem Bilderverbot zufolge – in jeglicher bildbeziehungsweise gestalthaft-gegenständlichen Form – *undarstellbar* ist, so ist es auch das „absolut Böse“⁶⁰ (Jeremy Adler), die **Shoah**.

Für Lyotard – *Auschwitz* gehört für ihn (ob der letztlichen Unerfassbarkeit) in eminenter Weise der *Ordnung des Ereignisses*⁶¹ an – wurde die *Shoah* so zum Fokus aller Frage nach der Bedeutung des *Undarstellbaren*. Und auch der französische Filmemacher *Claude Lanzmann* betonte – ganz im Sinne des Bilderverbots – die *narrative Undarstellbarkeit der Shoah*: „Der Holocaust ist vor allem darin einzigartig, dass er sich mit einem Flammenkreis umgibt, einer Grenze, die nicht überschritten werden darf, weil ein bestimmtes, absolutes Maß an Gräueln nicht übertragbar ist: Wer es tut, macht sich der schlimmsten Übertretung schuldig. (...) und es ist meine tiefste Überzeugung, dass jede Darstellung

- 60 Der britische Dichter und Literaturtheoretiker *Jeremy Adler* versteht unter dem **absolut Bösen** – in Anlehnung an „das radikal Böse“ von Kant und der frühen Hannah Arendt („Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft“, 1955) – ein Maß an Bösem, das mit menschlichen Mitteln *nicht mehr* messbar ist, ein Quantum, welches rational *nicht mehr* fassbar wäre. Dies bedeutet für Adler aber keineswegs, „dass die böse Handlung nicht zu erklären sei, doch das Böse, das sie beinhaltet – weil absolut – entzieht sich dem rationalen Verständnis“. (Jeremy Adler, *Das absolut Böse*. Zur Neuedition von *Mein Kampf*, Bremen 2018, S. 78). Der Literaturwissenschaftler und Philosoph *George Steiner* stellte dazu die Frage: „Mit welchen Verstehenskategorien, mit welcher Grammatik der Vernunft, ja, mit welchem Vokabular im allerkonkretesten Sinne lässt sich der Abgrund von 1938-45 begreifen, artikulieren, interpretieren?“ (George Steiner, *Das lange Leben der Metaphorik: ein Versuch über die Shoah*, in: *Akzente* 34, 1987, S. 195). *Aleida Assmann* sieht im **Holocaust** einen „Quantensprung in der Menschheitsgeschichte des Bösen“ (Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 2021, S. 278) und der deutsch-israelische Historiker *Dan Diner* bezeichnet den Holocaust als „*absoluten* Genozid“: eine **Epochengrenze unserer Gesellschaft – „Zivilisationsbruch“** (Diner, D. (Hrsg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a. M. 1988). *Auschwitz* manifestiert die Widerlegung unserer Zivilisation. Auschwitz war die **Bankrotterklärung unserer Zivilisation**. Und so reduziert Dan Diner denn auch Auschwitz nicht auf ein partikuläres Schicksal – *ganz im Gegenteil* beruhe die Bedeutung des Holocaust auf etwas **Universellem**, einem **Menschheitsproblem**: der Tod von Auschwitz war ein „absoluter Tod“, das Überleben reiner Zufall (vgl. Dan Diner, *On 'Auschwitz': Reflecting on the Meaning of Absolute Death*, The Alfred Landecker Memorial Lecture, 3 February 2021, Oxford University). **Menschenfinsternis**. So sprechen denn auch der israelische Historiker *Yehuda Bauer* hinsichtlich des Holocaust von einer **Präzedenzlosigkeit** und der deutsche Literaturwissenschaftler *Steffen Klävers* in seinem Buch „Decolonizing Auschwitz?“ (2019) von „**qualitativer Beispiellosgkeit**“. Die **Einzigartigkeit** der Shoah ist gegeben „durch die Dimension des Verbrechens, die Methoden und die Systematik zielgerichteten Mordens, die Organisation und Effizienz der Durchführung sowie als Anmaßung absoluter Herrschaft über Leben und Tod“ (Wolfgang Benz, *Zukunft der Erinnerung*, München 2025, S. 31).
- 61 Vgl. dazu auch: Elisabeth Weber (Hrsg.), *Jüdisches Denken in Frankreich*, Frankfurt am Main 1994, S. 175.

verboten ist.“⁶² Zwischen dem Verstehen der Ursachen und der *faktischen Realität* des Holocaust klappte, so *Lanzmann*, eben ein unüberbrückbarer *Abgrund*.

Im Einklang mit der – aus dem *Bilderverbot* resultierenden – jüdischen *Wort-Kultur* (und deren Skepsis gegenüber allem material Ikonenhaften) waren die ersten *Holocaust-Denkmäler* nicht aus Stein, Stahl oder Beton geformt, sondern aus *Buchstaben*: „Gedenkbücher“, die erinnern wollten an das Leben wie an die Zerstörung europäisch-jüdischer Gemeinden. Beim Lesen eines solchen *Gedenkbuchs* sollte sich der Ort des Lesens selbst in eine imaginäre, *innere* Gedenkstätte verwandeln.⁶³

Die Aufforderung, sich zu erinnern, war von Anbeginn an gleichsam Imperativ des Judentums: *Zachor – Erinnere Dich!* Erinnern spielte stets eine Schlüsselrolle: das Verb *zachar* (erinnern) in all seinen verschiedenen Formen kommt bereits in der Bibel nicht weniger als 169mal vor.⁶⁴ Dem Verb *zachar* zugeordnet ist aber auch sein Gegenteil: *das Vergessen*.

Namenlos, grablos, ausgelöscht. Schweigen und Vergessen gilt mit Blick auf die Shoah-Opfer als ein *Mnemozid* (Aleida Assmann), der auf den Genozid folgt und sie ein zweites Mal auslöscht – diesmal endgültig. Und der französische Medientheoretiker und Soziologe *Jean Baudrillard* erklärt dazu: *Das Vergessen der Auslöschung ist Teil der Auslöschung selbst*. Feind allen Erinnerns ist also das *Löschen* des Erinnerns – nimmt es doch auch jedwede *Möglichkeit zur Regenerierung* durch Erinnern.⁶⁵

Aleida Assmann schreibt in ihrem Buch „Der lange Schatten der Vergangenheit“: „Der Emphase (Eindringlichkeit, Anm. d. Verf.) des Erinnerungsgebots steht allerdings das Problem der Unvorstellbarkeit und der Undarstellbarkeit der Gräueltaten gegenüber, die von der hochgerüsteten technischen Zivilisation des NS-Staates ausgingen.“⁶⁶ Und dann weiter: „Die ganze Wahrheit der Geschichte ist und bleibt unzugänglich, deshalb zwingt sie uns aber gerade, immer wieder neue Zugänge zu suchen.“⁶⁷

Auf die Frage, *wen* denn überhaupt die Erinnerung an den Holocaust etwas angehe, findet *Aleida Assmann* die bestechend schlichte Antwort: *uns*

62 Claude Lanzmann, *Ihr sollt nicht weinen*, FAZ 1994.

63 Vgl. dazu: James E. Young, *Formen des Erinnerns*, Wien 1997, S. 34f.

64 Vgl. dazu: Yosef Hayim Yerushalmi, *Zachor. Jewish History and Jewish Memory*, Seattle-London 1982.

65 Vgl. James E. Young, *Beschreiben des Holocaust*, Frankfurt am Main 1992, S. 293.

66 Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, München 2021, S. 235.

67 ebenda, S. 238.

alle. Und auf die Frage: *Wer erinnert?* ist ihre Antwort: „Diese Gruppe ist unbegrenzt.“⁶⁸ Denn der *Holocaust* ist eben ein *Menschheitsproblem*.

Das stete Suchen nach neuen, anderen Erinnerungsansätzen an die Shoah (gleichsam in Weiterführung des jüdischen Imperativs *Zachor*): dies ist es, was Aleida Assmann von uns allen als Gesellschaft einfordert. „Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus bleibt ein Auftrag für die gesamte Gesellschaft“, betont auch der Zeithistoriker Wolfgang Benz in seinem Buch *Zukunft der Erinnerung*, denn: „Der Nutzen besteht in der Gesellschafts-, Staats- und Lebensform Demokratie, die Frieden, Recht und Freiheit garantiert.“⁶⁹ Das Erinnern an den Holocaust gehört zum *Wesenskern* der Demokratie: „Der Holocaust ist (...) das zentrale Ereignis einer Erinnerungskultur, die Demokratie stiftet und bewahrt.“⁷⁰

Die Zukunft aller Shoah-Erinnerung wird von ihrer *Erneuerungsfähigkeit* abhängen. Was aber wird die *Qualität der Erinnerung* in Zukunft ausmachen? Wie kann einer *Verflachung* (Beliebigkeit) der Erinnerung vorgebeugt werden? Wie einer *Trivialisierung*⁷¹, einer *Kommerzialisierung*, wie einer „Ästhetisierung“ der Shoah durch deren *Verkitschung*?⁷² Wie lassen sich *Holocaustverzerrungen* (‘distortions’), und wie lässt sich *Holocaust-Instrumentalisierung* verhindern?

Denkmal-Monument/Mahnmal⁷³

Besteht der *Zweck* von Monumenten zentral nicht darin – durch rationale Bewusstmachung – eine Gesellschaft zu *gemeinsamer Erinnerungsarbeit*, zu öffentlichem *Diskurs* zu bewegen? Sollte sich nicht zwischen Monument und

68 ebenda, S. 256.

69 Wolfgang Benz, *Zukunft der Erinnerung*. Das deutsche Erbe und die kommende Generation, München 2025, S. 13; vgl. dazu auch insbes. S. 11.

70 Wolfgang Benz, *Zukunft der Erinnerung*. Das deutsche Erbe und die kommende Generation, München 2025, S. 31.

71 Wolfgang Benz in *Zukunft der Erinnerung* (S. 223) dazu treffend: „Ritualisierung des Gedenkens und Erinnerns ist auch ohne Inhalt möglich, darin liegt die Gefahr der Trivialisierung.“

72 Vgl. Nicole Horn, Nationalsozialismus als „Zivilisationsbruch“, in: Michael Fischer/ Heinrich Badura (Hrsg.), *Politische Ethik II. Bildung und Zivilisation*, Frankfurt am Main 2006, S. 246f.

73 Der Philosoph und Kunstkritiker Arthur Danto zu den Begriffen „Denkmal“ – „Monument“: „Wir errichten Monumente, um uns für immer zu erinnern, und erbauen Denkmäler, um niemals zu vergessen.“ (Arthur C. Danto, *The Vietnam Veterans Memorial*, in: *The Nation*, 31.08.1986).

James E. Young in seinem Buch „Formen des Erinnerns“ (Wien 1997, S. 30): „Insofern ein und dasselbe Objekt beide Funktionen (Monument wie Denkmal, Anm. d. Verf.) übernehmen kann, sind an geschichtlichen Zeichen kaum eindeutige, wesenhafte Eigenschaften festzumachen, durch die sie von vornherein als Monument oder als Denkmal bestimmt werden könnten.“ Oftmals wird deshalb ganz einfach von einem *Denkmal-Monument* gesprochen. Hinsichtlich *Shoah-Erinnerung* wäre wohl der Begriff *Memorial* (**Mahnmal**) den Begriffen Denkmal/Monument vorzuziehen. Entstanden erst im 20. Jahrhundert ist das *Mahnmal* eine Spezialform des Denkmals, welches bei den Betrachter:innen Betroffenheit auslösen und das Erinnern über Generationen hinweg tradieren möchte. Denkmal ist also der *weitere* Begriff: Jedes Mahnmal ist ein Denkmal, aber nicht jedes Denkmal auch ein Mahnmal. Das Mahnmal – als öffentliches Erinnerungszeichen auf beliebigem Areal – ist nun wiederum zu unterscheiden von der *Gedenkstätte* am historischen Ort selbst, an dem sich Elemente der Zeichenhaftigkeit mit jenen des Lernorts verbinden.

Rezipient:innen wahrhaftig eine *Partnerschaft* entwickeln? „Und genau darum ist es nötig, dass wir diesen Denkmälen (Denkmälern, Anm. d. Verf.) *kritisch* begegnen, denn nur das kann uns vor einer Komplizenschaft bewahren, die die Symbole unseres Erinnerns zu bloßen *Idolen* erstarren ließe. (...) Wenn wir, um zu gedenken, zu den Denkmälen des Holocaust kommen, dann tun wir dies ja nicht um ihrer selbst willen; in jenem Raum der Besinnung, den die Denkmale ausfüllen und den sie uns zugleich erschließen, kommen wir zu uns selbst.“⁷⁴

Traditionellerweise wird ein Denkmal-Monument über seine scheinbar fest im Boden verankerte Stabilität definiert: *vermeintlicher* Garant für die ihm zugeordnete Idee wie Art der Erinnerung.

Aber bereits *Friedrich Nietzsche* fragte nach dem *Nutzen* des „Monumentalen“ für den modernen Menschen hinsichtlich des Erinnerns des Vergangenen.⁷⁵ Und *Robert Musil* meinte in seinem Essay „Denkmale“ (Prager Presse, 1927), dass es – wegen ihrer wesenhaften Starre, ihrer Abgeschlossenheit, ihrer Unverrückbarkeit – letztlich nichts *Unsichtbareres* als Denkmäler gäbe⁷⁶ (Musil: die Denkmäler „*entmerken* uns“). Auch aus der Sicht des US-amerikanischen Architekturkritikers und Kulturphilosophen *Lewis Mumford* (1895-1990) widerspricht das Monument dem Wesen der modernen urbanen Zivilisation, nämlich deren Fähigkeit zu ständiger Erneuerung, zu Veränderung. Während moderne Architektur einer illusionären Dauerhaftigkeit abschwört, würden Steine „ein trügerisches Gefühl von Kontinuität und eine Art von irreführender Sicherheit“ vermitteln.⁷⁷ Das Monument – so Mumford – bliebe statisch, mumifiziert: „die Hoffnung auf Erinnerung wird in Steinblöcke gesetzt, die für ewige Zeiten ihren Untergebenen und Erben gewidmet sind, nicht bedenkend, dass von den Lebenden verlassene Steine noch hilfloser sind als ein Leben, das nicht von Steinen geschützt und erhalten bleibt.“⁷⁸ Seinem Mentor, dem schottischen Biologen, Geographen und Stadtplaner *Sir Patrick Geddes* folgend meinte Mumford auch, dass es zumeist die instabilsten Regime in ihrem *Glauben an eine steinerne Unsterblichkeit* wären, welche die starrsten Monumente errichten würden.

74 James E. Young, *Beschreiben des Holocaust*, Frankfurt am Main 1992, S. 294.

75 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: *Sämtliche Werke*, Band 1, München 1980, S. 264.

76 Und doch, es gibt noch etwas „Unsichtbareres“: all die *Gedenk-Zusatztafeln* mit erläuternden Hinweisen an/zu einem Denkmal (vgl. Alex von Tunzelmann, *Heldendämmerung. Wie moderne Gesellschaften mit umstrittenen Denkmälern umgehen*, München 2022, S. 332).

77 Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, New York 1938, S. 438.

78 ebenda, S. 434.

Adolf Hitler sagte 1935 anlässlich der Grundsteinlegung der neuen Kongresshalle für die Parteitage in Nürnberg: „Eine Halle soll sich erheben, die bestimmt ist, die Auslese des nationalsozialistischen Reiches für Jahrhunderte alljährlich in ihren Mauern zu versammeln. Wenn aber die Bewegung jemals schweigen sollte, dann wird noch nach Jahrtausenden dieser Zeuge hier reden. Inmitten eines heiligen Hains uralter Eichen werden dann die Menschen diesen ersten Riesen unter den Bauten des Dritten Reiches in ehrfürchtigem Staunen bewundern.“ Und Albert Speer, der wohl prominenteste NS-Architekt, formulierte dann in seinen „Erinnerungen“ (1969) die sogenannte „Theorie des Ruinenwerts“: Sollte schon das Dritte Reich selbst nicht Jahrtausende überdauern, dann wenigstens seine *Monumentalbauten* – wenn auch bloß als Ruinen. Die kolossalen NS-Repräsentationsbauten hätten – dieser Theorie gemäß – noch in der Zerstörung ihren politisch-narrativen Zeugnischarakter zu bewahren, eben von „Dauer“ zu sein: *Illusion der Permanenz*.

Gegen-Monumente/Countermemorials

Eine neue Künstlergeneration, insbesondere in Deutschland, stellte gegen Ende des 20. Jahrhunderts – in Anbetracht all seiner faschistischen Tendenz wie Tradition – das *Monumentale* sowie dessen impliziertes Konzept von Ewigkeit, eben genau jene *Illusion der Permanenz*, in Frage. Ihrer Ansicht nach konnten weder bildhafte noch figurative Darstellungen einer Erinnerung an den Holocaust gerecht werden.

Allen *Gegen-Monumenten* gemeinsam ist die tiefe Skepsis gegenüber der Ästhetik traditioneller Denkmalformen. Ausgangspunkt all der Überlegungen jener deutschen Konzeptkünstler – Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz, Norbert Radermacher, Horst Hoheisel⁷⁹, Gunter Demnig⁸⁰ und andere – war die Frage, ob traditionelle Monumente nicht eher Hindernis, denn Anstoß für ein öffentliches Erinnern wären, ob konventionelle Mahnmale die Vergangenheit nicht weit mehr aus dem Bewusstsein drängen würden, als sie dort zu verankern. Besonders wichtig hingegen war ihnen die *Beziehung* (Interaktion, Partizi-

79 Man denke hier auch an Hoheisels einprägsame ein-nächtliche (26./27. Jänner 1997 – anlässlich des *International Holocaust Remembrance Day*) Lichtinstallation, welche das Auschwitz-Tor auf dem Brandenburger-Tor aufleuchten, zu einem Bild verschmelzen ließ.

80 Zur *Wirkung* und (gesellschafts-) politischen *Relevanz* von Gunter Demnigs „Stolpersteinen“ vgl. Oguzhan Turkoglu, Ruth Dittmann and Berenike Firestone, Commemorating local victims of past atrocities and far-right support over time (Edited by Timothy Wilson), in: PNAS, Vol. 120, No. 28, 2023 (Psychological and Cognitive Sciences).

pation), der *Dialog* zwischen dem Betrachter/der Betrachterin und dem jeweiligen Gegen-Monument: *gemeinsame Erinnerungsarbeit* in Wahrhaftigkeit, Suche nach *Erinnerung des Abwesenden, des Ausgelöschten*, im eigenen Inneren: Ort der Erinnerung ist der *Mensch* selbst.

Das *Gegen-Monument* – ob als verschwindendes, sich selbst auslöschendes Monument, ob als sich ständig verändernde Text-Installation, ob als mobiles Memorial oder als „Negativform“-Monument (die Historie als *Wunde* auffassend) – widerspricht aller Sicherheit, betont die Offenheit des Konzepts, die Unbeständigkeit der Form, verweist auf die Flüchtigkeit seiner Existenz, verwirft eben all das, was bereits Nietzsche als „antiquierte“ und „monumentale“ Geschichte bezeichnet hatte, wendet sich gegen das *Erstarrte*.⁸¹

Und indem wir einem Mahnmal die Erinnerung an seinen *Entstehungsprozess* – auch an die davor liegenden *Debatten* zu/über dessen Errichtung – zurückgeben, wird die *grundlegende Zerbrechlichkeit* eines jeden Monuments noch viel deutlicher.

Vietnam-Veteranen-Denkmal von Maya Lin: *Ein Exkurs*

Das Vietnam Veterans Memorial (1982) der US-amerikanischen Künstlerin *Maya Lin* in *Washington* erinnert an die ambivalente Einstellung einer Nation zum Vietnamkrieg und zu seinen Veteranen auf ganz und gar *ungegenständliche* Art und Weise.

Erst Lins Memorial sollte die Arbeit aller Countermemorial-Künstler möglich machen; auch beeinflusste es entscheidend die architektonische Arbeit von *Daniel Libeskind*.⁸² Daher ist es in unserem Zusammenhang von großer Relevanz.

„Carved into the ground, a black wound in the landscape“ ist das Vietnam-Veteranen-Memorial von Maya Lin “an explicit counterpoint to Washington’s prevailing white, neoclassical obelisks and statuary”.⁸³ In Lins eigenen Worten (Maya Lin, *Boundaries*, New York 2000): I “imagined taking a knife and cutting into the earth, opening it up, an initial violence and pain”. In dem Maya

81 Vgl. dazu: James E. Young, *Formen des Erinnerns*, Wien 1997, S. 57ff.; James E. Young, *At Memory’s Edge*, New Haven-London 2000, S. 90ff. und S. 120ff.; James E. Young, *The Stages of Memory*, Amherst-Boston 2016, S. 155ff.; James E. Young, *Memory and Counter-Memory (Essay)*, in: *Harvard Design Magazine*, Cambridge MA, 2023.

82 Vgl. dazu: James E. Young, *The Stages of Memory*, Amherst-Boston 2016, S. 2ff.

83 James E. Young, *The Stages of Memory*, S. 3.

Lin einen Raum im Gelände öffnete, öffnete sie auch einen Raum für Erinnerung *in uns*. "I never looked at the memorial as a wall, an object, but as an edge to the earth, an opened side." Lin öffnete (eröffnete) das Gelände für die Betrachter:innen in umgekehrter Form des Buchstabens „V“ – gleichsam als Negativform (*void*): zu füllen von all jenen, die kommen, um zu gedenken, zu erinnern. „The memorial is composed not as an unchanging monument, but as a moving composition, to be understood as we move into and out of it.“ Lins Memorial wird erst durch *unsere* Bewegung, in es hinein und aus ihm heraus, definiert. *Erinnerung* durch *unser* Wandern in ihm – durch uns selbst.

Bruch⁸⁴ also mit aller herkömmlichen „Denkmal-Tradition“. *Kontrapunkt* zu allem Mahnmal-Steinigen/-Stahlbetonigen, zum monumentalen Erinnerungszeichen. Und somit auch Ausgangs- wie Wendepunkt für Memorials des Undarstellbaren, des letztlich Unerfassbaren, der Shoah: *Fragment* als ästhetisches Konzept.

Der *Zivilisationsbruch* lässt sich seiner Ereignishaftigkeit entsprechend wohl bloß *ungegenständlich* darstellen⁸⁵: *Abwesenheit von Form, Formloses* (Kant) als Symbol für alles Nicht-Daseiende, alles Fehlende, für die Leere (*void*).

Void – Absence. Leere – Abwesenheit

In seinem „Response to Daniel Libeskind“ unterscheidet der französische Philosoph *Jacques Derrida* scharf zwischen *void/Leere*, die einfach Platz lässt für alles und jedes und eben jener – durch das *Trauma* des Holocaust determinierten – Leere, welche für *Daniel Libeskind*s⁸⁶ dekonstruktivistische⁸⁷ Architektur so bedeutsam ist. Es geht Libeskind um *volle Leere; voll* – gerade ob des Verlusts, des *Fehlenden*, wegen all der Nicht-Daseienden: *Abwesenheit*. Um *ungegenständliche* Darstellung solcher *vollen Leere* als auch „dichten Stille“ (Gustav Schörghofer SJ) geht es beispielsweise Anish Kapoor in/mit seinem

84 Beim Begriff *Bruch* kommt – neben Assoziationen mit dem „Bruch der Gefäße“ der lurianischen Kabbala (vgl. dazu für viele: Marc-Alain Ouaknin, Tsimsoum, Paris 1992) – sogleich jene einprägsame Denkmalmauer (sechs Meter hoch und 25 Meter lang) in Kazimierz an der Weichsel/Polen (entworfen von Tadeusz Augustynek, 1984) in den Sinn: bestehend aus Grabsteinfragmenten samt scharfkantig-klaffendem *Riss* in der Mauer. Und dann selbstredend auch Paul Celans (1920-1970) *radikaler Bruch* mit allen Konventionen der deutschen Sprache.

85 Vgl. dazu etwa auch Gerhard Richters „Birkenau“-Zyklus aus 2014.

86 Zu *Daniel Libeskind*s architektonischen Hauptwerken gehören etwa das Jüdische Museum Berlin, jenes von San Francisco und auch das in Kopenhagen. Und Jennifer A. E. Shields: „We can understand his strategy for collage-drawing as a prelude to his built work.“ (Jennifer A. E. Shields, *Collage and Architecture*, New York 2024, S. 69).

87 Der *Dekonstruktivismus* behandelte und behandelt Architektur ganz ähnlich wie der Psychoanalytiker mit seinem Patienten umgeht. Die Konstruktionen, die zur modernen Umwelt führten, wurden/werden durch das *Aufbrechen* (also Dekonstruktion des Existierenden), sichtbar und nachvollziehbar gemacht.

Shoah-Memorial⁸⁸ in der Liberal Jewish Synagogue, St. John's Wood/London (1996) oder etwa auch Micha Ullmann mit seiner „versunkenen Bibliothek“ (1995) unter dem Berliner Bebelplatz.

Kunst im öffentlichen Raum

Bereits in der griechischen Antike fanden sich die freien Bürger auf der *Agora*, dem antiken Äquivalent des Markplatzes und Charakteristikum der *Polis* zusammen, um dort über staatliche, philosophische und kulturelle Angelegenheiten zu diskutieren. Kunstwerke waren auf der Agora aufgestellt. Das öffentliche Interesse wurde – schon in der Antike – unmittelbar über Kunst zum Ausdruck gebracht, gleichsam auf *offener Bühne*.

Entgegen dem überwiegenden Teil von Kunstwerken, die sich in Museen, Galerien oder in Privatsammlungen befinden, begegnet *Kunst im öffentlichen Raum* also *uns allen*, und zwar auch völlig Kunst-Desinteressierten, ist an *uns alle* adressiert: Als Kunst für die Öffentlichkeit, Kunst durch die Öffentlichkeit möchte sie Öffentlichkeit durch *künstlerische Intervention* diskutieren⁸⁹ und so an einem *Wandel* der Sichtweisen wie Ausprägungen kollektiven und kulturellen Gedächtnisses mitwirken. Damit aber erwächst *Kunst im öffentlichen Raum* eine ganz besondere – über Kunst *an sich* weit hinausgehende – *Chance* wie auch *Verantwortung*: zumal sie sich *aus sich heraus* – und zwar *ohne* größerem kunsttheoretischen Erklärungs- wie Erläuterungsbedarf – Rezipient:innen zu erschließen hätte.⁹⁰

Memorials, und *gerade* Holocaust-Memorials, sollten – als *Kunst im öffentlichen Raum* – im Leben, im Alltag der Menschen und insbesondere im Alltag junger Menschen ankommen: *autonome* Digital Holocaust Memorials in **Bildungseinrichtungen**.

88 Näheres im Anhang I. zu diesem Text.

89 Der berühmte Satz (Novalis' Denken weiterführend) von Joseph Beuys „Jeder Mensch ist ein Künstler“ (1967) meint: Jeder Mensch als soziales Wesen hat die *schöpferische Kraft*, sich selbst, die Gesellschaft und damit die Welt zu verändern (Theorie der „Sozialen Plastik“). Beuys weiter: „Jeder Mensch ist prinzipiell ein Wesen, das kreativ sein kann, wenn ihm nur die *Möglichkeit*, kreativ sein zu können geschaffen wird.“ Unter *Kunst* verstand Beuys vorrangig eben *nicht* einzelne Werke, sondern Ereignisse, *Debatten* und Denkprozesse: kreative Schaffensprozesse.

90 Der Soziologe und Systemtheoretiker Niklas Luhmann spricht in *Das Medium der Kunst* von der „Übermittlung von Sinn“: Kunst als *Kommunikationsmedium*.

Edukative Funktion von Holocaust-Memorials

Haben – neben aller berechtigten Fragen zu Ästhetik – *Holocaust-Memorials* nicht auch eine *edukative* Aufgabe wie Funktion zu erfüllen, um von *Relevanz* zu sein? Präziser gefragt: Erwächst ihnen – als *Kunst im öffentlichen Raum* – eben nicht eine ganz besondere *Chance* wie *Verantwortung*?

Nicht umsonst findet sich beispielsweise unter dem Stelenfeld des Berliner Holocaust-Denkmal des Architekten Peter Eisenman ein komplementärer „Ort der Information“, nicht von ungefähr soll das sich gerade in Planung befindliche Holocaust-Memorial in Westminster/London ein aufwendiges „Education Centre“ mitumfassen. Und auch *Yad Vashem – The World Holocaust Remembrance Center* in Jerusalem (seit Mitte der 1950er Jahre des 20. Jahrhunderts die weltweit wohl bedeutendste Shoah-Gedenkstätte überhaupt) hat zu all seinen verschiedenen Memorials und Denkmälern ein umfassendes wie sich kontinuierlich erweiterndes „Holocaust Museum“ in mehreren unterirdisch angelegten Galerien eingerichtet.

Was, wenn aber Ästhetik und Edukation **weder** als etwas Gegensätzliches **noch** als Zusatz zum jeweiligen Anderen anzusehen wären? Was, wenn es gelänge, *Ästhetik und Edukation* zusammen zu denken, als *Einheit* aufzufassen?

Des Memorials *Form* und *Inhalt* – seit dem 18. Jahrhundert ein ganz wichtiges Begriffspaar in der Ästhetik – hätten also nicht bloß aufeinander bezogen, sondern vielmehr *untrennbar* miteinander verwoben zu sein: *Friedrich Hegel* spricht in seiner 1817 erstmals erschienenen „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse“ (§133) hierzu treffend von einem „Umschlagen derselben ineinander, so dass *der Inhalt nichts ist als Umschlagen der Form* in Inhalt, und die *Form* nichts als *Umschlagen des Inhalts* in Form“. Solch ein *ständiger Umschlag* von Form – oder besser gesagt: von *Formlosem* (Kant) zu Inhalt (*Substanz*) zu Formlosem, eben *Fragmentarischem* soll/kann Rezipient:innen in das Memorial *hineinziehen* (im Anish Kapoor’schen Sinne: „to draw them in“), sie *hereinholen*.

Das *Universelle*, Umschließende, Einbeziehende – und zwar *sämtliche* (!) Opfergruppen des Holocaust als auch *uns alle* –, die Shoah war eben ein *universales Ereignis*, das *empathisch* Umhüllende scheint bei einem Holocaust-Memorial so bedeutsam zu sein.

Konzeptkunst

Konzeptkunst – in den 1960er Jahren maßgeblich von Sol LeWitt geprägt – weist uns den Weg. Die Ursprünge der *Conceptual Art* (als auch der *Post-Conceptual Art* mit ihrer Nähe zum *Digitalen*) liegen im Minimalismus. Mit ihr wurden Theorien wie Tendenzen der ungegenständlichen (also der *konkreten*) Kunst weiterentwickelt. Das *Konzept* eines Kunstwerkes steht im Zentrum: Primat der *Idee* (Ideen implementieren das Konzept) in allem künstlerischen Handeln. An die Stelle des fertigen (gefertigten) Werkes treten *Ideen für/zu Kunstwerke/n*: *Skizzen, Studien, Modelle (selbstredend auch digitale), Fotografien, Notizen (künstlerische Forschung – Konzeptentwicklung), Pläne, Anleitungstexte* und vieles mehr. Immer werden die Rezipient:innen mit einbezogen, auch in den Prozess der möglichen Ausführung des Werkes. Assoziationen, wie Kontext, sind für die/in der *prozesshafte/n Entwicklung* von Konzeptkunst stets wichtig. Das Kunstwerk – definiert durch sein *Konzept* – ist somit „entmaterialisiert“. Die *Idee* ist *essenzieller* als dessen reale Umsetzung.⁹¹ Kunst spielt sich im Kopf ab. Sol LeWitt beschließt seine „Paragraphs on Conceptual Art“ (1967) mit dem lapidaren Satz: „Conceptual art is only good when the idea is good.“ Und er eröffnet seine „Sentences on Conceptual Art“ (1969) mit den Worten: „Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.“

91 Vgl. dazu bereits Baruch de Spinoza (1632-1677, Niederlande) in seiner „Abhandlung über die Berichtigung des Verstandes. Ethik“: „Denn wenn ein Handwerksmann sich ein Werk gehörig ausdenkt, so ist, wenn ein solches Werk nie dagewesen noch je daseyn wird, doch der Gedanke davon wahr, und der Gedanke bleibt derselbe, ob das Werk da ist oder nicht.“ (Spinoza, Opera. Werke, Lateinisch und Deutsch, Hrsg. von Konrad Blumenstock, Band 2, Darmstadt 1967, S. 53).
Und Joseph Beuys: „Denken ist bereits eine Plastik“ (*Idee der Sozialen Plastik*).

Digitale Erinnerungskultur

Erinnerungskultur wird mehr und mehr von der *digitalen Welt* verändert, ja bestimmt werden.⁹²

Digital Holocaust Memorial⁹³

Eine *digitale Plattform* zur *partizipativen, inklusiven* Holocaust-Erinnerung und Holocaust-Vermittlung. **‘A fluid Memorial’** – thematisch angesiedelt an der *Schnittstelle* von Conceptual Art, Holocaust Education und Shoah Remembrance.

Die zugrundeliegende Idee:

Was, wenn ein **Memorial** *pur*er Impuls wäre, *unstatisch* also und so per se unvollendbar? Was, wenn es gelänge, das Memorial **wahrhaftig „offen“** zu halten.⁹⁴ Was, wenn es den Rezipient:innen die *Möglichkeit* böte, zu Partizipant:innen zu werden, am Memorial weiterzuarbeiten, es weiterzudenken, es so *fortwährend* (neu) zu erschaffen? Was, wenn solch ein Memorial also **ohne allem Abschließenden** auskäme? Und was, wenn die *Zuschreibbarkeit*, die Zuordenbarkeit (= „Urheberschaft“) des Memorials zu einem spezifischen Künstler – so, wie eben auch vor der Renaissance – *wieder* an Bedeutsamkeit verlöre, wenn also das **Memorial an sich** wieder im Zentrum stünde? Und so die vermeintliche Permanenz erstarrter Monumente als *Illusion* erkennen ließe? Das *Collage-Prinzip* (*Fragmente* zusammengefügt zu einem *neuen Ganzen*)⁹⁵ eignet sich für solch einen Kunst-Ansatz trefflich. Eine **„offene Collage“**: *offen bleibend für Veränderungen* jedweder Art und Weise. Rahmenlos. Beweglich. Flüchtig. Unfixiert. Wandelbar. Unstatisch. Unabgeschlossen. Unabschließbar. Egalitär.

Zerbrochenes Gefäß (abstrahiert), eine Schale mit *gebrochener* Aufschrift „ZIVILISATION“ – aus dieser Schale, aus der *Bruchstelle*, fallen *Fragmente* aller Art und Weise [*Verdichtetes*: Kurz-Texte („postings“), digitale Fotos und

92 Vgl. dazu etwa: Victoria Kumar, Gerald Lamprecht, Lukas Nievoll, Grit Oelschlegel, Sebastian Stoff (Hg.), *Erinnerungskultur und Holocaust Education im digitalen Wandel*, Bielefeld 2024.

93 Näheres dazu auch im Anhang II. dieses Textes.

94 Eben *weit* über Umberto Eco *hinausgehend*, der das „offene Kunstwerk“ – vor allem das „Kunstwerk in Bewegung“ – als Einladung des Künstlers an den Interpretierenden verstand, sein (*des Künstlers!*) Kunstwerk zu Ende zu führen, es gleichsam zu vollenden. Bei unserem *Digital Holocaust Memorial* hingegen werden die Rezipient:innen/ Partizipant:innen zu den *eigentlichen Kreator:innen*.

95 Vgl. dazu auch: Christiane zu Salm (Hrsg.), *Manifesto Collage. Über den Begriff der Collage im 21. Jahrhundert*, Nürnberg 2012.

Videos, Audioinhalte etc.] zum Thema auf ein – zunächst noch *leeres*⁹⁶ – „digitales Pinboard“ (unter Verwendung interaktiver und kollaborativer Elemente).

Ein *digitales Pinboard* als „**offene Collage**“⁹⁷: eine solche *offene Collage* ermöglicht lebendige (= unversteinerte), empathische und somit *wahrhaftige* Beziehung (Interaktion) zwischen den Partizipant:innen und dem/ihrem Memorial – **Diskurs** als Form *mehrstimmigen Erinnerns*. Zentral für das *Digital Holocaust Memorial* ist also **aktive Teilhabe**: das *(Er-)Schaffende*, und nicht archaisches Konservieren von Erinnerung, eben auch mit Bezugspunkten zu Gegenwart wie Zukunft, zu *Neuem*.

Die *gebrochene Schale* soll mit *Fragmenten* – reflexiv, intuitiv sowie assoziativ – von Teilnehmer:innen (Student:innen/Schüler:innen) *weiter und weiter* befüllt und kommentiert werden. Bei *freier* Ausdrucksform. *Memorial-Entstehung* durch *kreative Schaffensprozesse*, Denk- als auch emotionale Prozesse: *eigenständiges* Erinnern. Der **Prozess** als Abfolge von Schaffensmomenten: das Memorial.

Diese – sich durch das Kommentieren (**Dialog**) von Beiträgen dann teilweise zu *Clustern* verbindenden – Fragmente (*Erinnerungsscherben*) werden von Pädagog:innen mittels weiterführender, *edukativer* Beiträge **moderiert**.⁹⁸ Auch besteht so – durch „Eingabe“ von Moderationstexten – die Möglichkeit zu einer *thematischen Schwerpunktsetzung*.⁹⁹

Schritt für Schritt kann das digitale Pinboard durchwandert¹⁰⁰ und *erfahren* werden: **Wissenserkundung durch Erinnerungserfahrung**.¹⁰¹ Das *Digital Holocaust Memorial* – ein *niederschwellig* konzipiertes **edukatives Tool**: Shoah-Erinnerung wird zu einer **aktiven** Handlung.

96 „Die Frage nach dem Wort, die Frage nach der Schrift, die Frage nach dem Buch sind Fragen an die Weiße, an die Leere, an das Nichts.“ (Edmond Jabès, *Die Schrift der Wüste*, Berlin 1989, S. 163).

97 Weiterführendes dazu im Anhang III. dieses Textes.

98 Ein **Digital Holocaust Sourcebook** zur NS-Ideen- und Wirkungsgeschichte, zu Politischer NS-Ästhetik, zur NS-Rechtsaushöhlung, zur Geschichte des Judenhasses, zu Antisemitismus, Shoah und zu Erinnerungskultur – *integriert* in das Digital Holocaust Memorial – will Pädagog:innen deren Arbeit erleichtern. In solch einem *digitalen „Koffer“* finden sich vorgefertigte *Kurz-Beiträge* zur Auswahl: Diese können von Lehrer:innen nach Belieben adaptiert, exzerpiert und als *Moderationsbeiträge* ins Digital Holocaust Memorial eingefügt werden, um so individuelle *Themenschwerpunkte* im Unterricht zu setzen.

99 Auch wird es in der Folge interessant sein, die *Erfahrungen von Pädagog:innen* zu erheben, die mit dem Tool *Digital Holocaust Memorial* im Unterricht bereits gearbeitet haben.

100 Bewusst soll es *keine* thematisch starre Gliederung der „Bubbles“ geben: stets rücken neue Themen nach, Diskussionen lösen einander ab, es bilden sich *Erinnerungsströme*. Ein Begriffs-Suchbutton im Memorial dient aber dazu, gewünschte Themenkreise innerhalb der Bubbles leicht aufzufinden.

101 „Persönliche Erfahrung ist die wichtige Brücke im Dreiklang zwischen Wissen, Erfahren und Erinnern.“ (Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München 2020, S. 230). Dieses *Programmwort* von „**Wissenserkundung durch Erinnerungserfahrung**“ ist – über Shoah-Erinnerung hinausgehend – von *allgemeiner* erinnerungskultureller Relevanz.

Schüler:innen **erschaffen** so ihr jeweils *eigenes* Memorial, können es fortwährend weiterdenken, daran weiterarbeiten, sich *sanktionsfrei* zum Thema Holocaust äußern und sich damit *selbst* tatsächlich in den *Erinnerungsprozess* einbringen. Auf *spielerische* Art und Weise, *ohne* dabei Spiel zu sein, werden *fächerübergreifend* Holocaust-Memorials – in ganz unterschiedlichen Settings – gleichsam *aus sich selbst heraus*, schul**autonom** entstehen können: „**Trickle-up Effekt**“.

Die **deliberative Entwicklung** solcher *digitalen* Holocaust-Memorials (Plural!) wird im Rahmen des *Instituts für Erinnerungskultur* der SFU-Fakultät für Psychologie zu beobachten, zu untersuchen, miteinander zu vergleichen, zu dokumentieren¹⁰² sowie durch forschungsgestützte Lehre zu begleiten sein. – Das Memorial: eben auch *Experiment*. Aber sind *Experiment* und *Offenheit* in Wissenschaft und Forschung nicht Grundlage aller gesellschaftlichen (Weiter-)Entwicklung?¹⁰³

In unserem kurzlebigen Heute wird es entscheidend sein, den einzelnen Digital Holocaust Memorials – als *Memorials der Vielen für die Vielen* – die nötige Zeit für deren **transformative Werdungsprozesse** zu geben sowie auch den notwendigen Raum. Raum, für ein **Zulassen** des *Auffindens*, des *Hervorbringens* von Erinnerung.¹⁰⁴

102 Die multimedialen Beiträge der verschiedenen Bezugsgruppen bergen *neben* ihrer expressiven und pädagogischen Funktion *auch* großes **sozialwissenschaftliches Potential** für psychologische Untersuchungen, empirische Analysen und Evaluationen: durchgeführt mittels qualitativer und quantitativer Verfahren (*forschender Aspekt* des Projekts). Diese beiden Analyse-Ebenen geben den am Projekt teilnehmenden Bildungseinrichtungen Gelegenheit zur Reflexion vorherrschender Kommunikations-prozesse zum Thema Holocaust. *Zugleich* wird aus gesamtgesellschaftlicher Sicht auch ein Monitoring diskursiver Entwicklungen unter Jugendlichen ermöglicht. So können sich kultur- und bildungspolitische Entscheidungsträger:innen fortlaufend einen Überblick über aktuell vorherrschende Narrative verschaffen und zu einem frühen Zeitpunkt mit geeigneten Maßnahmen darauf reagieren.

103 So wird es *in der Folge* entscheidend sein, das *Tool* Digital Holocaust Memorial *bereits* in der **Pädagog:innen-Ausbildung** zu verankern.

104 Ernst Bloch schreibt am Ende seines Hauptwerks „Das Prinzip Hoffnung“ (1959), dass *Heimat* wäre, was „allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war“. Nicht um Herkünftiges, vielmehr ums *Erzeugen* ginge es. Um *Zukünftiges* also. (Vgl. dazu auch: Burghart Schmidt, *Am Jenseits zu Heimat. Gegen die herrschende Utopiefeindlichkeit im Dekonstruktiven*, Wien 1994, S. 187).

Anhang I:

Shoah-Memorial von *Anish Kapoor* in der Liberal Jewish Synagogue, St. John's Wood/London

Am 9. November 2021 fand – anlässlich des Gedenkens an das Novemberpogrom 1938 und anlässlich der Inauguration des Shoah-Memorials von Anish Kapoor vor genau 25 Jahren – in der Liberal Jewish Synagogue St. John's Wood/London (LJS) eine Veranstaltung unter dem bezeichnenden Titel „Conceptualising and Expressing the Unimaginable“ statt, bei welcher Jeremy Lewison, vormals Direktor der Tate Kunstsammlungen, als auch Sir Anish Kapoor Vorträge hielten. Jeremy Lewison kam in seiner Rede bald auf Anish Kapoors „deep engagement with the void, with the idea of an absent presence“ zu sprechen. Und dann weiter: “The sculpture is carved from three tons of black Kilkenny (Republik Irland, Anm. d. Verf.) limestone. It lies on the central axis of the LJS building opposite the ark and the Jerusalem stone in the sanctuary, linking the inner sanctum to the outside. In its hollowed-out shape it even recalls the ark. The polished interior reflects (widerspiegelt, Anm. d. Verf.) light, creating an equivalent of the *ner tamid* (ein in Synagogen brennendes Ewiges Licht, Anm. d. Verf.). It provides a calm place (“Stille”, Anm. d. Verf.) for the repository of thoughts, a *makom* (hebräisch “Ort”), an *in-between space*. (...) There are many other Holocaust memorials but none more *intimate* than this. What is special about this work is that it obliges the viewer to be fully aware of their own presence before it but also to lose themselves. The only equivalent I can think of in the twentieth century art is sitting in the Rothko room at the Tate or standing before a large painting by Barnett Newman. Other Holocaust memorials, for example Sol LeWitt's large *black form* or Rachel Whiteread's *nameless library* (jene nach außen gewendeten Bibliothekswände des – nicht begehbaren und einen Leerraum bildenden – Stahlbetonquaders am Judenplatz, Anm. d. Verf.), eloquent as they are, *rebuff* the viewer. Anish's memorial *draws them in*.” Und genau dieses “to draw the viewer in” scheint – gerade bei einem Holocaust-Memorial – von ganz besonderer Relevanz zu sein: dieses Hineinziehen in die *Leere*, in die *Abgründe* des Seins.

Anish Kapoor selbst führte sodann weiter aus: “*Makom*, place, meaning here and now, physical, particular, is also a name for the ineffable, the distant, the faraway, the everywhere, the unreachable, the intangible. (...) *Makom*

points at the poetics of the object, the imaging of the un-imageable: that without image, that which is outside of image – hence perhaps the Jewish disavowal of image? (...) *Makom* is the present unknown, linked to the subconscious known.”

Und auch Anish Kapoor kommt zum Schluß: “Memorialising is done by *you*, in witness, to something that gives space to the inconceivable or the mysterious. If it is that the artist is a mediumistic being, then it is that *you*, the viewer, that is the artist’s accomplice in completing the circle of the work.” Zentral geht es Kapoor also um *wahrhaftige Beziehung* (emotionale Interaktion), um *Begegnung* (Martin Buber) des Betrachters zu seinem Memorial. Denn, führt Anish Kapoor aus, „any memorial can only be a *token* (ein *Zeichen*, Anm. d. Verf.). It *must not* become an icon (im Sinne von *idol*, Anm. d. Verf.).“ Um solch ein un-gegenständliches, nicht-figuratives *Zeichen* zu setzen, hat Anish Kapoor also den irischen, schwarzen Kalkstein zunächst aushöhlen – um *Leere* entstehen – und dann sein Inneres polieren lassen: um *Reflexion* wie *Inversion für Kontemplation* zu ermöglichen. Das Innere des Steines wird zu einem Spiegel.

Rabbi Dr David Goldberg (1939-2019) hat dies in seiner Rede anlässlich der Shoah Memorial Dedication (10. November 1996) – nach langen Debatten innerhalb der LJS über eine angemessene Form der Erinnerung an die Shoah und einem mehrjährigen *Entstehungsprozess* des Memorials selbst – folgendermaßen formuliert: „The power of Anish’s startingly (das *Erschrecken* scheint – wie auch in der Psychotherapie – zentral zu sein, Anm. d. Verf.) bold and original piece (...) is that it draws the viewer in, into a blackness (*darkness*, Anm. d. Verf.) which cannot be avoided, because it reflects one’s own image. There in the void, in the loneliness of personal thought and remembrance, one is forced to acknowledge the truth of William Blake’s (englischer Poet: 1757-1829) line from *Songs of Innocence and of Experience*, that ‘Cruelty has a human heart’.”

Biographische Notizen zu Anish Kapoor:

geboren 1954 in Bombay (heute Mumbai), Indien. Anishs Mutter war Jüdin, sein Vater Hindu. 1971 ging Kapoor nach Israel, um dort vorerst in einem Kibbuz zu leben. 1973 übersiedelte er schließlich nach London, wo er auch heute lebt und arbeitet, und begann Kunst am Hornsey College of Art und später dann am Chelsea College of Art and Design zu studieren. Sir Anish ist Träger einiger der begehrtesten Kunstpreise, so etwa des Turner Preises 1991. Im Jahr 2009 wurde er zum ersten lebenden Künstler, der jemals eine Solo-Exhibition in

der Royal Academy of Arts hatte. Er ist auch Träger hoher ziviler Auszeichnungen und gehört wohl zu den weltweit angesehensten Künstlern unserer Zeit. 2022 zeigte die Galerie dell'Accademia di Venezia eine große Retrospektive von Anish Kapoor unter dem – für sein Werk geradezu Motto haften – Titel „An den Grenzen der Sichtbarkeit“.

Anhang II:

Digital Holocaust Memorial

Das **Digital Holocaust Memorial** ist ein *neuartiges* Shoah-Mahnmal: eine **zukunftsfähige Form** des Erinnerns an die Shoah. **Neuartig** ist es in mehrfacher Hinsicht:

1. ist es **digital** und somit *unversteinert*
2. ist es **partizipativ**: Teilnehmer:innen **kreieren** *ihr eigenes* Memorial
3. ist es **fluid**: wandelbar, unabgeschlossen, *offen*
4. ist es ein *moderiertes*, **edukatives Tool** zur Holocaust-Vermittlung sowie zur Antisemitismus-*Prävention* und dient so der Demokratie-*Intensivierung*. Shoah-Erinnerung wird zu einer *aktiven Handlung*.
5. ist es bewusst **niederschwellig** konzipiert
6. ist es in einer *für Jugendliche* **ansprechenden** wie auch ihren Lebenswelten **entsprechenden** Form
7. ist es geeignet, **Interesse, Engagement, Kreativität und Empathie** bei Jugendlichen zu *(er-)wecken*
8. ist es *fit* für den Einsatz in **Bildungseinrichtungen** unterschiedlicher Form wie Ausprägung (Beiträge sind zuerst im Intranet der jeweiligen Bildungseinrichtung, erst nach Freigabe durch Moderator:innen/Lehrkräfte dann im Internet)
9. ist es **europäisch** orientiert: Erinnerung an den Holocaust als „Kernpunkt einer *Europäisierung Europas*“ (Aleida Assmann und Dan Diner)
10. führt es so zu einem *dialogischen, integrativen* und somit **zusammenführenden** Erinnern

Zusammenfassend:

Das **Digital Holocaust Memorial** ist eine *digitale Plattform* zur *partizipativen, inklusiven* Holocaust-Erinnerung und Holocaust-Vermittlung. **‘A fluid Memorial’** – thematisch angesiedelt an der *Schnittstelle* von Shoah Remembrance, Holocaust Education und Conceptual Art. Phänomenologisch-zugrundeliegende Idee (Konzept) des **Digital Holocaust Memorial** ist das *Prinzip* „**offene Collage**“: Die Partizipant:innen werden zu **Kreator:innen** ihres ganz eigenen, *unversteiner-ten* Memorials.

Anhang III:

Offene Collage

Goethe schreibt in seiner „Italienischen Reise“ (16.03.1787): „So eine Arbeit wird eigentlich nie fertig, man muß sie für fertig erklären, wenn man nach Zeit und Umständen das möglichste getan hat.“ Aber solch ein Für-Fertig-Erklären eines Kunstwerkes, eines Bildes, Objektes oder Textes birgt eben etwas *Abschließend-Unbefriedigendes* in sich. Überarbeitungen, Hinzufügungen, Weglassungen, Umschichtungen, auch Unzufällig-Zufälliges – kurz: *Veränderungen* – sind dann einfach nicht mehr möglich. Und daran ändert auch beispielsweise die Möglichkeit der Zweitaufgabe eines Buches nichts; diese ist wiederum – wenn auch zeitlich versetzt – für sich gesehen dann abschließend. Darüber hinaus können Leser:innen höchstens noch Randglossen im Buch anmerken, Rezensent:innen Kritiken verfassen, allenfalls können Kommentare geschrieben werden – aber der Text selbst bleibt geschlossen, *abgeschlossen* für jedwede Veränderung.

Was aber, wenn ein **Kunstwerk** (und dies gilt auch für *Kunst im öffentlichen Raum*) purer *Impuls* wäre, *unstatisch* also und so per se **unvollendbar**? Was, wenn es gelänge, das Kunstwerk **wahrhaftig „offen“** zu halten. Was, wenn es den Rezipient:innen die *Möglichkeit* böte, zu Partizipant:innen zu werden, am Kunstwerk (weiter) zu arbeiten, es weiterzudenken, es so *fortwährend* (neu) zu erschaffen? Was, wenn ein Kunstwerk also **ohne allem Abschließenden** auskäme? Und was, wenn die *Zuschreibbarkeit*, die Zuordenbarkeit (= Urheberschaft) des Kunstwerkes zu einem spezifischen Künstler – so, wie eben auch vor der Renaissance – *wieder* an Bedeutsamkeit verlöre, wenn also das Kunstwerk **an sich** wieder mehr im Zentrum stünde?

Das *Collage-Prinzip* (Fragmente zusammengefügt zu einem *neuen Ganzen*) eignet sich für solch einen *Konzeptkunst*-Ansatz trefflich. Eine „**offene Collage**“: *offen bleibend für Veränderungen* jedweder Art und Weise. Rahmenlos. Beweglich. Flüchtig. Unfixiert. Wandelbar. Unstatisch eben. Unabgeschlossen. Unabschließbar. Egalitär.

Genau dieses Prinzip „**offene Collage**“ ist auch die zugrundeliegende Idee (das *Konzept*) unseres *Tools/Mediums Digital Holocaust Memorial* – einem *partizipativen*¹⁰⁵, *deliberativen*¹⁰⁶ Format für *zukunftsfähige* Shoah Remembrance.

Nach Burghart Schmidt lässt *Collage* im Grundtypus „aus einem Fragmentarisierungs- oder Zersetzungsgemeinde neue Ordnungen (...) in höchsten Zufallsgraden des Sichanbietens und Zugänglichseins“¹⁰⁷ entstehen. *Collage* schafft – durch den Dialog von Juxtapositionen, durch nicht-lineare Narrative, durch Perspektivenwechsel also – *neue Wirklichkeiten*, hat in ihrer *Offenheit*¹⁰⁸ etwas Radikales, etwas Subversives an/in sich.¹⁰⁹ Dazu Thomas Hirschhorn: „Eine Collage ist etwas Widerständiges, sie entgleitet der Kontrolle, auch der Kontrolle dessen, der sie macht.“¹¹⁰

Auch hängt Collage immer mit dem Sammeln von Teilen, mit Spurensuche zusammen. So hat denn auch Walter Benjamin sein *Passagen*-Streben charakterisiert, dass im kleinsten Einzelmoment der „Kristall des Totalgeschehens zu entdecken“¹¹¹ ist.

Entstanden die ersten Collagen von Pablo Picasso und Georges Braque Anfang des 20. Jahrhunderts, so hängen die neuen Formen *digitaler Collagen* des Heute nicht mehr an Papier und Leim (französisch *colle*) – vielmehr verdichten sie hochkomplex Information und können so „tools for analysis“¹¹² sein. „Collage (...) has revelatory potential as it helps to uncover.“¹¹³ Zentral geht es also um der Collagen „illuminative potential (...) in qualitative research“, um „the

105 Teilnahme *sowie* diskursives Aufeinander-Bezugnehmen.

106 Das *Prozesshafte* will hier betont sein.

107 Burghart Schmidt, *SchriftBild in Collage*, Wien 1994, S. 51.

Interessant auch die Bedeutung von *Collage* für das Werk von *Daniel Libeskind* (vgl. Jennifer A. E. Shields, *Collage and Architecture*, New York 2024, S.65ff.).

108 Collages „allow for multiple readings“ (Jennifer A. E. Shields, *Collage and Architecture*, New York 2024, S. 66).

109 Vgl. dazu etwa: Siegfried Goehr, *Die wilde Ehe der Materialien – Zu den Collagen von Kurt Schwitters*, in: Schwitters (Hg. von Ingrid Brugger, Siegfried Goehr, Gunda Luyken), Wien 2022, S. 79.

110 Christiane zu Salm (Hg.), *Manifesto Collage. Über den Begriff Collage im 21. Jahrhundert*, Nürnberg 2012, S. 78.

111 Walter Benjamin, *Passagen, Übergänge, Durchgänge* (Hg. von Johanna Sprondel), Stuttgart 2020, *Fluchtlinien*1 – S. 7).

112 Jennifer A. E. Shields, *Collage and Architecture*, New York 2024, S. 11.

113 Suzanne Culshaw, *The unspoken power of collage?*, University of Hertfordshire 2019, in: *London Review of Education*, 17 (3), S. 268.

value of collage as a methodological approach”.¹¹⁴ Früh schon hatte Sigmund Freud auf die gemeinsame

Schnittmenge von Psychologie und Kunst hingewiesen.¹¹⁵ Um es mit Jennifer Shields auf den Punkt zu bringen: „It is thought-provoking that the psychoanalytic theories of the unconscious emerged almost simultaneously with the art of collage.”¹¹⁶

Anhang IV:

Begriffsbestimmungen

Der Begriff **Holocaust** ist dem Altgriechischen entnommen, um damit die nationalsozialistischen Massenmorde zu benennen und meinte im Altertum *Brandopfer*.

Shoah ist ein hebräischer Begriff, der *Katastrophe*, *großes Unheil* bedeutet. „Shoah” titelt auch der neunstündige *Dokumentarfilm* des französischen Journalisten und Filmemachers *Claude Lanzmann*: Zwölf Jahre lang hatte er Überlebende und Augenzeugen aufgespürt und befragt, die als Opfer, als Täter oder Zuschauer erlebt und gesehen haben, was in den Todeslagern des Dritten Reiches geschehen war.

Churban ist ein hebräisches Wort für *Verwüstung* oder *Vernichtung* und bezeichnet große historische, von Menschen verursachte Katastrophen. Der Schriftsteller, Sozialpsychologe und Philosoph *Manès Sperber* veröffentlichte 1979 seinen Essayband „Churban oder Die unfäßbare Gewissheit“: geprägt durch den besonderen Geist des *Erinnerns*. In seinen eigenen Worten wollte Manès Sperber zeitlebens ein „Erinnerer“ sein.

114 Amanda Roberts and Philipp A. Woods, Theorising the value of collage in exploring educational leadership, University of Hertfordshire 2018, in: British Educational Research Journal 44 (4), S. 626.

115 Vgl. dazu etwa: Nicole Fritz und Monika Pessler in ihrem Vorwort zu „Sigmund Freud und die Kunst“ (Schau & Katalog), Kunstportal Baden-Württemberg, 25.10.2023.
Von April bis November 2024 war – die von Nicole Fritz und Monika Pessler konzipierte und kuratierte – Ausstellung auch im Sigmund Freud Museum Wien (in Kooperation mit der Kunsthalle Tübingen) zu sehen.

116 Jennifer A. E. Shields, Collage and Architecture, New York 2024, S. X.

Lektorat: Dr. Margaretha Kopeinig
Grafische Gestaltung: Fuhrer, Wien

