Erinnerung und Konfrontation : Jenny Holzers Mahnmal "Black Garden" in Nordhorn

Autor(en): **Sachs, Angeli**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Topiaria helvetica : Jahrbuch**

Band (Jahr): **- (2001)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-382362

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Angeli Sachs

Erinnerung und Konfrontation.
Jenny Holzers Mahnmal «Black Garden» in Nordhorn

Seit den achtziger Jahren besinnen sich Gemeinwesen in der Bundesrepublik Deutschland zunehmend auf ihre Geschichte, vor allem die zweier Weltkriege und des Nationalsozialismus und geben Mahnmale in Auftrag, die ihre heutige Position in diesem historischen Diskurs definieren und die kollektive Identität einer demokratischen und friedlichen Staatsgemeinschaft stiften sollen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht seit einiger Zeit die Diskussion um die Konzeption des zentralen «Denkmals für die ermordeten Juden Europas» in Berlin[1], aber auch an anderen Orten der Republik konstituiert sich die Arbeit an der Vergangenheit. Nachdem jahrzehntelang nur zögernd Gedenkstätten für die Opfer der Nationalsozialisten und ihrer Gewaltherrschaft errichtet wurden, scheint die Wiedererweckung oder das Wachhalten der Erinnerung an den Holocaust oder die Shoah[2] in Deutschland nun eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe zu sein.

Aber sie erlangt ihre zentrale Bedeutung erst spät, in einer Situation, in der die Auseinandersetzung mit Schmerz und Scham zum Beitrag der zweiten und dritten Nachkriegsgeneration wird, an die dieses Erbe bewusst oder unausgesprochen überliefert wurde.[3] Laut Jochen Spielmann wurde «der Nationalsozialismus ... erst in das kulturelle Gedächtnis integriert, nachdem diese Integration keine ‹Gefahr› mehr für die Mehrheit der Tätergesellschaft, die mit der Nachkriegsgesellschaft gleichgesetzt werden kann, darstellte». Die Generation der Opfer und Täter ist, falls überhaupt noch am Leben, alt geworden, und es gibt von Jahr zu Jahr weniger Zeugen, die aus eigener Erfahrung über das Geschehene berichten könnten – und den Berichten ging in der Nachkriegsrepublik bekanntlich ein langes Schweigen voraus – ein Schweigen, das Ausdruck der Tabuisierung der jüngsten deutschen Geschichte war und lange Zeit die Auseinandersetzung mit ihr und daher auch Trauerarbeit verhinderte.

Die authentischste Form der Erinnerung sind die Berichte der Zeitzeugen. Doch mit der zunehmenden historischen Distanz wird es schwieriger, an der individuellen Erinnerung teilzuhaben. Stattdessen entstehen als Ausdruck des kollektiven Erinnerns nun immer mehr Mahnmale. Aleida Assmann begründet dies damit, «dass das Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeugen, wenn es in Zukunft nicht verlorengehen soll, in ein kulturelles Gedächtnis der Nachwelt übersetzt werden muss. Das lebendige Gedächtnis weicht damit einem mediengestützten Gedächtnis, das sich auf materielle Träger wie Denkmäler, Gedenkstätten, Museen und Archive stützt.»[4] Die Erwartungen an diese Erinnerungsorte haben sich im Gegensatz zum traditionellen Denkmal deutlich verändert. Christoph Heinrich drückt dies so aus: «An die Stelle ruhmreicher Vorbilder und Rechtfertigungen wie ‹Sie starben für Volk und Vaterland› trat eine zurückhaltende Trauer, ein mahnend formuliertes ‹Nie wieder›.»[5] Die Konzeption eines Mahnmals bedeutet, sich die geschichtlichen Ereignisse, die erinnert werden sollen, bewusst zu machen und einen angemessenen Ausdruck der Auseinandersetzung mit ihnen, des Gedenkens und der Trauer zu finden. Das kulturelle oder gesellschaftliche Gedächtnis ist dabei anderen Mechanismen unterworfen als die individuelle Erinnerung. Dazu noch einmal Aleida Assmann: «Während im Individuum Erinnerungsprozesse weitgehend spontan ablaufen und den allgemeinen Gesetzen psychischer Mechanismen folgen, werden auf kollektiver und institutioneller Ebene diese Prozesse durch eine gezielte Erinnerungs- bzw. Vergessenspolitik gesteuert. Da es keine Selbstorganisation eines kulturellen Gedächtnisses gibt, ist es auf Medien und Politik angewiesen. Der Übergang vom lebendigen individuellen zum künstlichen kulturellen Gedächtnis ist allerdings problematisch, weil er die Gefahr der Verzerrung, der Reduktion, der Instrumentalisierung von Erinnerung mit sich bringt. Solche Verengungen und Verhärtungen können nur durch öffentliche begleitende

Kritik, Reflexion und Diskussion aufgefangen werden.»[6] Wie kompliziert solche Prozesse ablaufen, zeigte vor allem die Diskussion um die Gestaltung der zentralen deutschen Gedenkstätte, das Berliner Holocaust-Mahnmal, und es ist weder die erste noch die letzte Meinungsverschiedenheit dieser Art. Das Unfassbare fasslich und angemessen darzustellen, ist und bleibt ein Problem. Wenn man Jochen Spielmann glauben darf, ist «in den achtziger Jahren», und dies gilt auch für die Zeit danach, «kaum eine Denkmalsetzung widerspruchslos akzeptiert worden», und trotz aller neuen «Ansätze bleibt das errichtete Denkmal immer das Ergebnis langwieriger Auseinandersetzungen und zumeist Produkt eines Kompromisses»[7] zwischen den Intentionen des Künstlers und den Ansprüchen des Auftraggebers und der Öffentlichkeit.

Die Mahnmalsetzungen der jüngeren Generation in Deutschland wenden sich dabei von den traditionellen Denkmalhaltungen ab und entwickeln neue Strategien und Formen für die Arbeit mit und an der Erinnerung. James E. Young prägte dafür den Begriff «Countermonuments».[8] Eines ihrer Hauptmerkmale ist, dass sie die Wunde offen und damit die Erinnerung lebendig halten, dass sie die Übernahme der Verantwortung und die Versöhnung verweigern und dass der Besucher die Möglichkeit hat, sich als wahrnehmende, reflektierende und politisch verantwortungsbewusste Person einzubringen. Die wohl bekanntesten Beispiele stammen von Jochen Gerz, vor allem das mit seiner Frau Esther Shalev-Gerz konzipierte, 1986 eingeweihte und bis 1993 achtmal abgesenkte «Harburger Mahnmal gegen Faschismus» in Hamburg-Harburg.[9] Der abschliessende Satz der Inschrift des Harburger Mahnmals «Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben» könnte auch als Ausgangspunkt für die Arbeit stehen, die ich hier als wichtiges und formal wie inhaltlich besonders gelungenes Beispiel für diese neuen Formen der Mahnmalgestaltung darstellen möchte: Den 1994 eröffneten «Black Garden» der amerikanischen Künstlerin Jenny Holzer in Nordhorn. Hier verbinden sich Motive der Natur und der Sprache, die Imagination, Erinnerung, Trauer und Nachdenken auslösen soll. Und ähnlich wie das Harburger Mahnmal zielt die Arbeit von Jenny Holzer nicht auf eine Versöhnung mit der Geschichte, sondern auf das Wachhalten der Erinnerung als Basis für eine Zukunft, in der sich solche Ereignisse nicht wiederholen sollen. Im übrigen verfügt auch dieses Mahnmal über eine relativ komplizierte Geschichte seiner Realisierung, die einiges über die Schwierigkeiten des Erinnerns und die Kommunikation zwischen Auftraggeber, Künstler und Rezipienten aussagt.

Nordhorn liegt im Nordwesten der Bundesrepublik Deutschland, in der Nähe der niederländischen Grenze. Die Stadt verfügt über einen Skulpturenweg, der seit 1977 entsteht und zum Zeitpunkt der Eröffnung des «Black Garden» 31 Arbeiten umfasste, unter anderen von Künstlern wie Ulrich Rückriem, Richard Deacon oder Bernhard Luginbühl.[10] Der «Black Garden» bildete insofern eine Ausnahme, als er im Gegensatz zu den anderen Arbeiten des Skulpturenwegs kein autonomes Kunstwerk im öffentlichen Raum ist, sondern eine Umgestaltung und Ergänzung der städtischen Gedenkstätte für die Gefallenen der Kriege 1870/71, des Ersten und des Zweiten Weltkrieges.

Das Areal liegt in der Nordhorner Innenstadt in einem spitzen Winkel zwischen der van-Delden-Strasse und Völlinkhoff in einer Grünzone, umgeben von einem Wohngebiet. Die von dem Hannoveraner Bildhauer Hermann Scheuernstuhl entworfene und 1929 eingeweihte Gedenkstätte trug ab 1938 den Namen «Mahnmal am Langemarckplatz» und war als Denkmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges gedacht. Über einer geschlossenen runden Fläche von ringförmig angeordneten Segmenten aus Kalksandstein, jedes Segment trägt den militärischen Rang, Namen sowie Geburts- und Sterbedatum eines Gefallenen, erhebt sich ein runder Sockel aus Kalksandstein mit der Inschrift «Die Gefällten sind es, auf denen das Leben steht. Liebe und Dank verbindet die Stadt Nordhorn mit ihren im Weltkriege 1914-18 ruhmreich gefallenen Heldensöhnen». Auf diesem Sockel stand ursprünglich eine Bronzefigur eines knieenden, nackten Jünglings, die 1933 von der SA demontiert und 1940 zerstört wurde. Die Reste wurden im Rahmen der Aktion «Metallspende des deutschen Volkes» eingeschmolzen. In den fünfziger Jahren wurde diese Skulptur durch eine Metallschale ersetzt. Dieses Mahnmal wurde Ende der fünfziger Jahre durch 23 Gedenktafeln aus Bronze für die Toten des Zweiten Weltkrieges ergänzt, die 1959 und 1960 nebeneinander an einer langen Wand unterhalb der Gedenkstätte für den Ersten Weltkrieg angebracht wurden. Die Verbindung zur unteren Ebene wird durch zwei gebogene Treppenabgänge aus Ziegelstein hergestellt. Die Toten sind nach dem einleitenden Satz: «Es starben für uns:» nach Jahren und innerhalb eines Jahres alphabetisch geordnet jeweils mit Namen, Geburts- und Sterbedatum aufgeführt. Die Inschrift lautet: «Dieses Mahnmal errichtete die Stadt Nordhorn den Gefallenen und Vermissten zweier Weltkriege zum Gedenken, den Lebenden zur Mahnung, 1914-1918, 1939-1945». Die dritte Tafel von rechts ist den «politisch und rassisch Verfolgten, die ein Opfer der Jahre 1933-1945 wurden» gewidmet. Gleichzeitig wurde eine alte Gedenktafel des Krieges 1870/71 in die Anlage eingefügt.[11]

Gedenkstätten wie diese gibt es viele in der Bundesrepublik Deutschland. Ein besonderes Problem Nordhorns war die unter nationalsozialistischer Federführung entstandene und nach dem Zweiten Weltkrieg beibehaltene Bezeichnung «Mahnmal am Langemarckplatz». Die Namensgebung erinnert an die Schlacht von Langemar(c)k im November 1914 in Flandern, wo allein an diesem Frontabschnitt wahrscheinlich über 80.000 Soldaten gefallen sind, unter ihnen viele junge, schlecht ausgebildete und ausgerüstete Freiwillige. Die vorauszusehende Niederlage und das sinnlose Sterben der Soldaten zum Gesang des Deutschlandliedes wurden später verklärt zu einem siegreichen Opfergang der Jugend für das Vaterland und mündeten in den «Mythos von Langemarck», der den Nationalsozialisten als Rechtfertigung diente, von der eigenen Jugend die gleiche «Hingabe und Opferbereitschaft» zu verlangen.[12] 1986 begann im Rat von Nordhorn die Diskussion um die Namensgebung des Platzes und der Gedenkstätte und damit verbunden auch um eine mögliche Umgestaltung des Areals. 1989 fragte die Stadt Nordhorn bei Jenny Holzer an, ob sie zu einer künstlerischen Umgestaltung des Mahnmals am

Langemarckplatz bereit sei. Sie erklärte ihr Einverständnis und erstellte nach einer Ortsbesichtigung 1991 eine Skizze, die zur Grundlage des Vertragsabschlusses 1992 wurde. Die Verwendung des Namens «Langemarckplatz» wurde 1991 per Ratsbeschluss aufgehoben. Im Herbst 1993 begannen die Gestaltungsarbeiten, am 28. Oktober 1994 wurde die 3.447 qm umfassende Anlage von der Stadt Nordhorn eingeweiht.

Jenny Holzer (geboren 1950 in Gallipolis, Ohio) ist eine gesellschaftlich und politisch sehr engagierte Künstlerin, das Magazin der Süddeutschen Zeitung bezeichnete sie 1993 als das «moralische Gewissen der Gegenwartskunst». Sie arbeitet vor allem mit Texten, seit 1977 hat sie insgesamt zehn Textgruppen verfasst, die sie in verschiedenen Zusammenhängen präsentiert: auf Plakate oder T-Shirts gedruckt, in Bänke, Sarkophage oder Bodenplatten eingemeisselt oder als Leuchtschrift in schnell aufeinanderfolgenden Abschnitten vorüberziehend. Der Charakter der Öffentlichkeit ist ihr dabei eminent wichtig, die Themen sind immer wieder Angst, Krieg, Tod, Machtmissbrauch, Sexualität und die Beziehung zwischen Täter und Opfer. Ihr wohl berühmtester Satz «Protect me from what I want» aus «The Survival Series» erschien neben anderen temporär als elektronische Laufschrift am Times Square in New York. Wie häufig in ihren Installationen läuft auch hier das Überraschungsmoment der eigentlichen Erwartung des Lesers entgegen, und der Text erscheint als fremde Botschaft in einem vertrauten Kontext. Beatrix Ruf äusserte sich zum Ansatz und der Wirkung der sprachlichen Komponente in Jenny Holzers künstlerischer Produktion 1997 im Ausstellungskatalog «Lustmord»: «Jenny Holzers Texte sind nicht Abbildung, Repräsentation oder Literatur, sondern Aktion. Sie entfalten ihre eigentliche Bedeutung in der Performanz, wenn sie Produktion und Handlung im Sprechakt und in den Köpfen der Rezipienten geworden sind. Sie bieten keine Moral oder ‹eindeutige› Haltung, sondern zielen auf die Urteilsfähigkeit des Lesers/der Leserin. Deshalb werden Jenny Holzers Texte zu sprachlichen Mahnmalen der Meinungsbildung.»[14]

1987 nahm sie an der Ausstellung «Skulptur Projekte in Münster» teil, wo sie als Teil eines dreiteiligen Projektes, von dem zwei Teile realisiert wurden, im Schlossgarten fünf Sandsteinbänke im räumlichen Zusammenhang mit einem Kriegerdenkmal installierte und darauf in Englisch Texte aus ihrer Serie «Under a Rock» einmeisseln liess. Die Texte handeln von Krieg und Gewalt und nehmen dabei verschiedene Perspektiven ein: die des unbeteiligten Erzählers, der Täter oder der Opfer. Im Kontext mit den Inschriften des Kriegerdenkmals entsteht eine irritierende Realität.[15] Dieser Ausstellungsbeitrag war die Ausgangsbasis für den Auftrag an Jenny Holzer, die Gedenkstätte in Nordhorn umzugestalten. Auch hier bildet ein schon vorhandenes Denkmal den Ausgangspunkt für eine kommentierende Ergänzung. Ihre Arbeit ist laut Justin Hoffmann «gleichsam ein Denkmal über ein Denkmal».[16]

Als «Echo» auf die ringförmig angeordneten Kalksandsteinsegmente mit den Namen der Gefallenen des Ersten Weltkrieges entwarf Jenny Holzer einen Garten: ein in konzentrischen Kreisen über ein Kreuz angelegtes Wege- und Beetesystem auf der sich im tieferliegenden Bereich an das Mahnmal des Zweiten Weltkrieges anschliessenden Rasenfläche. Das aus vier Ringen bestehende Wegesystem verleiht dem Garten seine formale Struktur und bietet neben der bereits erwähnten Korrespondenz mit der Gedenkstätte des Ersten Weltkrieges selbst Anlass zu Assoziationen. Das Kreuz, von seiner Ausrichtung zur Gedenkstätte des Zweiten Weltkrieges her als Schräg- oder Andreaskreuz zu lesen, ist ein wichtiger Bestandteil der christlichen Symbolik und meist Darstellungen der Opferung und des Märtyrertodes zugeordnet.[17] Auch der Gedanke an eine Zielscheibe liegt nahe. In die Beete und in den Randbereichen auch um die Mahnmale des Ersten und Zweiten Weltkrieges herum wurden verschiedene schwarzlaubige und schwarzblühende Pflanzen, Sträucher und Bäume gesetzt. Vor der Tafel mit den «politisch und rassisch Verfolgten» des Zweiten Weltkrieges wurde in einem vorspringenden Beet ein kleiner «White Garden» angelegt, so dass hier, ausgedrückt durch die symbolische Bedeutung des Weiss als Farbe des Lichts, der Reinheit und Unschuld im Kontrast zum Schwarz ein besonderer Akzent für diese Opfer gesetzt wird – ein Mahnmal im Mahnmal. In bereits vorhandenen Bankzonen wurden fünf Bänke aus ziegelrotem Bentheimer Sandstein plaziert, in die die englischen Originaltexte Jenny Holzers und ihre Übersetzung ins Deutsche eingemeisselt sind, zwei auf der Ebene und in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Mahnmal des Ersten Weltkrieges, drei auf der tiefergelegenen Ebene rund um den «Black Garden». Die Beete sind mit rotem Wesersandstein eingefasst, die Wege mit rotem Ziegelsplitt bestreut.

Die ursprüngliche Planung Jenny Holzers sah vor, den Schriftsockel aus dem Mahnmal des Ersten Weltkrieges zu entfernen, so dass nur die Namen der gefallenen Soldaten erhalten geblieben wären, und an dessen Stelle in Korrespondenz zu dem schwarzfruchtigen Apfelbaum in der Mitte des neu angelegten «Black Garden» eine Trauerblutbuche zu pflanzen. Für das Sockelelement mit der Metallschale sollte ein neuer Standort, eventuell in der benachbarten Grünanlage des Schlieperparks, gefunden werden. Die Diskussionen in der Nordhorner Bürgerschaft zu der Umgestaltung der Anlage, aber speziell zu der Veränderung der Gedenkstätte des Ersten Weltkrieges, waren sehr kontrovers und heftig, unter anderem bildete sich eine «Bürgerinitiative zur Sicherung des Nordhorner Ehrenmals». Im Frühjahr 1994 wurden sämtliche Aktivitäten zur Versetzung des Schriftsockels gestoppt, die Denkmalschutzbehörden befassten sich mit der Angelegenheit und verwiesen sie an den Rat von Nordhorn zurück, der sich im November 1994, also nach der offiziellen Eröffnung des «Black Garden» mit grosser Mehrheit entschloss, den Sockel nicht versetzen zu

lassen. Es wurde lediglich die darauf plazierte Flammenschale entfernt. Das bedeutet, dass die Anlage in ihrer jetzigen Gestalt in diesem Punkt einen Kompromiss darstellt, der nicht den ursprünglichen Intentionen Jenny Holzers entspricht. Der Schriftzug «Die Gefällten sind es, auf denen das Leben steht», schrieben die Grafschafter Nachrichten in ihrem Bericht zur Ratsentscheidung, «entspringt für Jenny Holzer und für viele andere Kritiker einer negativen und politisch äusserst fragwürdigen Geisteshaltung und Denkweise».[18] Die starke Spannung, die durch die Gegenüberstellung dieser militaristischen Aussage mit den Texten Jenny Holzers entsteht, war ursprünglich so nicht beabsichtigt. Was im Konzept der Künstlerin ganz auf Meditation und Trauer ausgerichtet war, bedeutet in der jetzigen Form eine aktive Auseinandersetzung mit der politischen Haltung, die für die grössten Verwüstungen dieses Jahrhunderts verantwortlich war. Der Vorteil der durch den Kompromiss erzielten Form ist, dass sie die Veränderung des Denkens in Bezug auf Gewalt und Krieg und die damit einhergehende Veränderung des Gedenkens den Besuchern des Mahnmals explizit vor Augen führt und dieser Prozess einer sich verändernden politischen Haltung nicht wie so häufig aus Dokumentationen erschlossen werden muss.

Der Eindruck von Versenkung und Trauer entsteht, da so konzentrierte Dunkelheit in der freien Natur nicht üblich ist, durch die ungewöhnlich anmutende Schwärze des Gartens. Die bestimmende Farbe des «Black Garden» zeigt sich über Blüte, Blatt, Frucht und Rinde der ausgewählten Pflanzen und ist grundsätzlich eher als Idee denn als absolute Realität aufzufassen, da der für das Wachstum der Pflanzen notwendige Vorgang der Photosynthese kein reines Schwarz, sondern nur Annäherungswerte wie tiefes Dunkelrot, Violett, Dunkelbraun oder Dunkelgrün zulässt und zudem nicht alle Teile der Pflanze so dunkel gefärbt sind. Trotzdem trägt der Gesamteindruck des Gartens die Idee des Schwarz, so wie es auch viele Namen der hier gepflanzten Gehölze oder Blumen tun, zum Beispiel der Apfelbaum «Arkansas Black», die Blutpflaume «Nigra», die Nelke «King of the Blacks», die Taglilie «Devil Delight» oder die Tulpe «Queen of the Night». Jenny Holzer entwickelte ein ausserordentlich vielfältiges, auf nordamerikanische Gegebenheiten ausgerichtetes Pflanzkonzept, das in Zusammenarbeit mit den norddeutschen Gärtnern auf Nordhorner Verhältnisse übertragen werden musste. Die Winter in dieser Gegend haben harte Fröste mit wenig Schnee, so dass Pflanzen für gemässigtere Klimazonen hier praktisch keine Überlebenschance haben. Die ursprünglich sehr umfangreichen Pflanzvorstellungen wurden im Lauf der Zeit reduziert und der Anteil der Bodendecker und Dauerstauden entsprechend erhöht. Besondere Bedeutung kommt hier dem fast rein-schwarzen Mondo-Gras, der Ajuga und der Heuchera zu. Diese werden durch jahreszeitliche Pflanzen wie Krokus, Tulpen, Kaiserkronen, Iris, Taglilien, Stiefmütterchen und andere ergänzt. Manche dunkellaubigen Pflanzen mussten ausgetauscht werden, weil ihre Blüten einen zu bunten Akzent in den Garten brachten, so wie umgekehrt schwarz blühende Pflanzen grünlaubig sein können. Insgesamt wurde daran gearbeitet, zugunsten eines ruhigen und gleichmässigen Eindrucks ein Farbkonzept konsequent durchzuführen, das sich einerseits in die Richtung schwarz und dunkelblutrot orientiert und andererseits bei den Blüten neben dezenten Rosatönen nur weiss und blau zulässt. Die Kuppel des alten Baumbestands verleiht der Anlage zusätzlich einen ernsten und geschlossenen Charakter, wobei die Randbereiche als Kulisse und die Übergangsbereiche der verschiedenen Wege in den Garten mit Sträuchern und Büschen noch dunkel verstärkt werden sollten. Die kleineren und grösseren Gehölze sind als Akzente gepflanzt: zwei Trauerblutbuchen flankieren den Eingang der Anlage bei der Gedenkstätte des Ersten Weltkrieges, das Zentrum des neu angelegten «Black Garden» wird durch einen jetzt noch kleinen, später schwarzfruchtigen Apfelbaum bestimmt – Symbol für Fruchtbarkeit und Leben, aber auch für den Sündenfall und die Sterblichkeit – der Baum der Erkenntnis trägt Trauer. Schwarz wird hier analog zu seiner Interpretation im europäischen Kulturkreis mit Nacht, Melancholie, Tod und

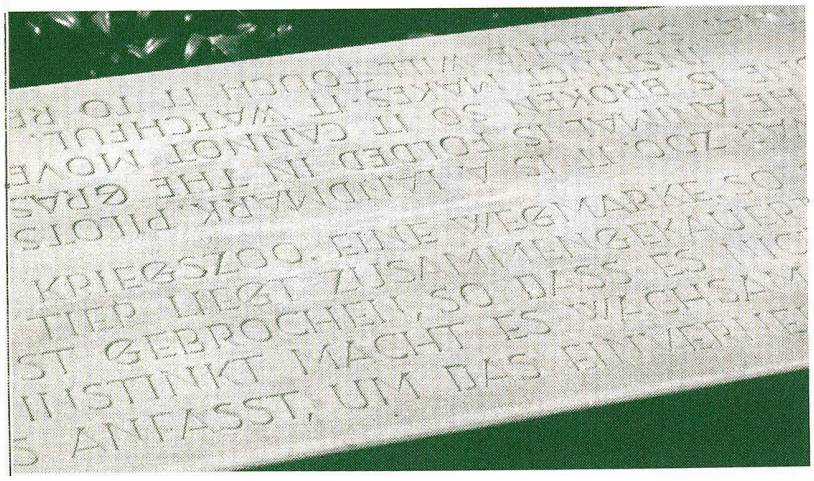
Trauer verbunden, steht aber auch für Wiederauferstehung bzw. Wiedergeburt. Im organischen Bereich, angesichts einer Gartengestaltung ein wichtiger Aspekt, findet es sich neben der Erde und der Kohle vor allem im Zusammenhang mit Verbranntem und Erloschenem, die Farbe Schwarz entsteht in diesem Fall also durch die Berührung mit Feuer – in dem ambivalenten Feld der Bedeutungen, die sie zwischen Tod und Leben entfaltet, sind Rot und Weiss immer wieder die wichtigsten Gegenpole.[19]

Zu den Weiss-Schwarz und Rot-Schwarz-Kontrasten, die im Zusammenhang mit der Einwirkung des Feuers stehen, möchte ich einen kleinen Exkurs einschieben. Es handelt sich um zwei besonders prägnante Beispiele für die künstlerische Bearbeitung dieser Farbkontraste unter Einbeziehung des Feuers im ideellen oder konkreten Sinn. An ihnen wird deutlich, welch existentielle Gefühle und Erfahrungen damit in Verbindung stehen und welch starke Wirkung und Ausstrahlung sie sowohl für die Künstler wie die Rezipienten haben können. Barnett Newman hat eine ganze Reihe Bilder gemalt, die in ihrem Titel den Begriff Feuer enthalten. Besonders eindrucksvoll ist sein Gemälde «White Fire II» aus dem Jahr 1960.[20] Das hochformatige Bild, das ausschliesslich in den Farben Weiss und Schwarz gehalten ist, verfügt über die für Newman typische vertikale Einteilung, bei der die Farbstreifen oder -felder sich über die Ränder der Leinwand hinweg zu erstrecken scheinen und so einen unendlichen Wahrnehmungsraum und ein Gefühl von Ganzheitlichkeit schaffen. Links und rechts wird es von zwei relativ schmalen schwarzen Flächen eingefasst, deren Ränder eine Spur unregelmässig verlaufen. In der Mitte des Bildes befindet sich ein sehr schmaler weisser, schwarz begrenzter Bildstreifen, der als «Zip» bezeichnet wird. Bei der schwarzen Begrenzung des «Zip» handelt es sich nicht um zwei klar verlaufende Linien, sondern das Schwarz flockt wolkig in die ebenfalls weissen Flächen rechts und links des vertikalen Streifens aus und erweckt so trotz der Ungegenständlichkeit des Bildes die Assoziation an Feuer und Rauch. Für Katharina Schmidt stellt das «weisse Feuer» den «Inbegriff reingeistiger Energie und Verwandlungskraft sinnbildlich für Newmans Forderung nach dem ‹Sublimen›» dar[21], das er 1948 in seinem Essay «The Sublime is Now» propagierte. Dort forderte er das «Erhabene», die «absoluten Emotionen», Kunst, die sich «des Ballastes der Erinnerung, der Assoziation, Nostalgie, Legende, des Mythos» entledigt hat. Armin Zweite führt dazu aus, dass es Barnett Newman wie auch Mark Rothko, Jackson Pollock und Ad Reinhardt darum ging, «die ‹Tragik des Daseins› und den ‹Terror des Unbekannten› in den Werken zu spiegeln, Ideen, die,» wie Barnett Newman es formulierte, «die Verbindung mit dem Mysterium» herstellen, «mit dem Mysterium des Lebens, der Menschheit, der Natur, mit dem harten schwarzen Chaos des Todes».[23]

Ungefähr zur gleichen Zeit formierte sich in Deutschland die Gruppe «Zero» mit Otto Piene, Heinz Mack und Günther

Uecker, die sich vor allem gegen die damals bestimmenden Strömungen des Informel und Tachismus wandte. 1958 verfasste Otto Piene einen Essay über die «Reinheit des Lichts», das «reine Empfindungen» wecken soll.[24] Entsprechend arbeitete er in seiner Malerei mit klaren Farbkontrasten und verwendete in einer Serie, ähnlich wie Yves Klein zu Beginn der sechziger Jahre, auch Rauch und Feuer. Ein häufig abgebildetes Beispiel ist Pienes Arbeit «Venus von Willendorf» aus dem Jahr 1960, auf der ein schwarzer, wie mit Rauch ausklingender Kreis auf einer weissen Fläche erscheint.[25] Aber noch eindrucksvoller erscheint diese Technik im Rot-Schwarz-Kontrast des Gemäldes «Rote Nacht – dunkle Blume» aus dem Jahr 1963/64.[26] Thomas Heydens Beschreibung richtet sich auf die existentielle Wirkung des Farbkontrasts und des Feuers: «Unter direkter Einwirkung einer Flamme haben sich auf der mit roter Ölfarbe bemalten Leinwand fünf tiefschwarze, kreisrunde Flecken gebildet. Russ legt sich konzentrisch um die aufgetürmten Feuerspuren und vermittelt als Sfumato zwischen Schwarz und Rot. In diesen Feuermalen erscheint das Element Feuer unmittelbarer als in jeder Abbildung eines Brandes. Bis hinein in die Mikrostruktur der verbrannten Oberfläche erweist sich seine Urgewalt. Im satten Rot scheint die Hitze gespeichert zu sein.»[27] Der Titel wie die Oberflächenstruktur des Bildes erweitern den Assoziationsrahmen, sie verweisen auf Verletzung, Gewalt, Vernichtung und in der dunklen, eigentlich schwarzen Blume, oder exakter den fünf Blumen, die eine einander überlagernde, vertikale Spur bilden, auf den Tod und das Jenseits.

Trotz völlig unterschiedlicher künstlerischer Haltungen ergeben sich in den Interpretationen der Farbkontraste deutliche Parallelen zum «Black Garden» von Jenny Holzer. Der Kontrast zwischen dem Ziegelrot der klar abgegrenzten Wege, Einfassungen und Bänke und den schwarzen Pflanzen in den Beeten und Randbereichen der Anlage vermittelt den farblichen Haupteindruck in der Gesamtgestaltung des Mahnmals. Der «White Garden» bildet einen zusätzlichen Akzent. Jenny Holzer hat schon früher mit diesen Farben gearbeitet. Sie verwendete Bänke aus rotem (indian red) Granit mit eingemeisselten Texten für ihre kreisförmige Installation in der Rotunde des New Yorker Guggenheim Museums 1989[28] und Stein in einem ähnlichen Rot, Schwarz und Weiss beziehungsweise einen hellen Sandton für ihre Installation im amerikanischen Pavillon der Biennale von Venedig 1990.[29] Der provozierendste Einsatz von Rot fand sich in ihrer Gestaltung des Magazins der Süddeutschen Zeitung mit dem Bilderzyklus «LUSTMORD» vom 19. November 1993.[30] Der Druckfarbe für den Satz auf der Titelseite «DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH» wurde Blut beigemischt, um auf die systematische Vergewaltigung und Ermordung von Frauen im jugoslawischen Bürgerkrieg aufmerksam zu machen. Eine weitere Station der Serie «LUSTMORD», die im Zusammenhang mit dem Nordhorner Mahnmal wichtig ist, war 1996/97 die Installation im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, im ehemaligen Kloster Kartause Ittingen. Im Prioratsgarten des Klosters wurden als Teil des Projekts drei Sandsteinbänke mit Texten aus der Serie «LUSTMORD» als Dauerinstallation aufgestellt.[31]



Die Assoziation der Farbe Rot mit Blut wird von dem britischen Bildhauer und Land Art-Künstler Andy Goldsworthy geteilt. Der Vergleich erscheint auch deshalb so interessant, weil er wie Jenny Holzer in ihrem «Black Garden» mit organischen Materialien in der Natur und auch mit dem Schwarz-Rot-Kontrast arbeitet. Im Winter 1994/95 schuf er im schottischen Dumfriesshire die Arbeit «Black Stones Red Pools». In der kargen, von der Kälte gebleichten schottischen Winterlandschaft färbte er markante Steine mit Torf tiefschwarz ein und fotografierte sie anschliessend in ihrer weiträumigen Umgebung. Dabei entstanden Ansichten von dramatischer Ausdruckskraft und Tiefe. Die Steine stellten für ihn Zeugen der gewalttätigen Geschichte Schottlands dar, die sich in einer dunklen Seite der schottischen Landschaft ausdrückt. Das Schwarz ist dabei wie ein Schatten, eine Erinnerung, die sich in den Stein eingeprägt hat.[32] Als Kontrast zu diesen schwarzen Steinen färbte er Wasserlöcher, die sich in den Vertiefungen von Steinen in oder neben Flüssen gebildet hatten, durch Zerreiben roter Steine ziegelrot ein. Er fotografierte diese kleinen Seen in ihrer natürlichen Umgebung auf eine Weise, dass die Fliessgeschwindigkeit des Flusswassers sichtbar wurde und so einen starken Kontrast zu den unbewegten tiefroten Wasserlöchern bildete. Goldsworthy betont in seiner Erläuterung dieser Arbeit, dass er eine Verbindung zwischen dem Schwarz und dem Rot fühlt. Für ihn fliesst das Rot, das als eine der zentralen Farben in seinem Werk bezeichnet werden kann, um die Erde wie eine Ader. Demzufolge hat er bereits in unterschiedlichen Gebieten und Kontinenten mit der natürlich vorkommenden Farbe gearbeitet. Sie hat ihm den Kreislauf der Natur bewusst gemacht, und er erwähnt, dass sowohl Steine als auch Blut durch ihren Eisengehalt rot gefärbt sind.[33] Das Rot der Wasserlöcher kann analog zum Rot des Blutes als Ausdruck des Lebens verstanden, aber auch als Ausdruck der Gewalt interpretiert werden. Dies begründet sich hier durch seine Sichtbarkeit, denn im unverletzten Organismus bleibt es verborgen, und im Zusammenspiel mit den schwarzen Steinen, die als Gedächtnis der schwarzen Seite der Geschichte erscheinen.

Die physische Präsenz des Rot als Farbe des Lebens, aber zugleich der Aggression und Zerstörung, manifestiert sich auch in Jenny Holzers «Black Garden» in Nordhorn. Da Jenny Holzer wie Goldsworthy natürliche Materialien verwendet, nämlich Sandstein und Ziegel, wird das Rot in Nordhorn wie auch schon zuvor in ihren Installationen in New York und Venedig zu einem Ziegelton abgemildert, der auch in der bebauten Umgebung häufig verwendet wird. Der Kontrast zum Schwarz des Gartens führt ähnlich wie bei ihrer Installation anlässlich der 44. Biennale von Venedig 1990 zu einer optischen Bewegung und emotionalen Beunruhigung. Der Ausstellung in Venedig gingen Recherchen voraus, bei denen sich Jenny Holzer für den Marmorfussboden im Wartesaal des Dogenpalastes interessierte, der ihr wie ein Speicher der Anliegen der dort auf Audienz Wartenden erschien. Ihre Arbeit im amerikanischen Pavillon umfasste vier Räume. Die beiden Vorräume (First und Second Antechamber) liess sie rautenförmig mit Marmorplatten auslegen, einmal in rot-schwarz, einmal in rot-weiss. In die roten Bodenplatten wurden in fünf verschiedenen Sprachen

Kurztexte aus ihrer Textserie «Truisms» eingraviert. Entlang der Wände standen im ersten Raum weisse Marmorbänke mit Texten aus «Mother and Child», im zweiten Raum rote Marmorbänke mit Texten aus den «Inflammatory Essays». Im auf den Vorraum mit den rot-weissen Bodenplatten folgenden Raum (The Last Room) liess sie den Fussboden mit rotem Marmor auslegen und installierte an drei Wänden 21 horizontale Leuchtdiodenschriftzüge, auf denen in englischer, französischer, deutscher, italienischer und spanischer Sprache Texte aus allen ihren bis dahin geschaffenen Serien abliefen. Der auf den Vorraum mit den rot-schwarzen Bodenplatten folgende Ausstellungsraum (The Child Room) bekam einen Fussboden aus weissem, schwarzem und rotem Marmor, an der Stirnwand waren zwölf vertikale Leuchtschriftsäulen installiert, auf denen der Text von «Mother and Child» ablief. Gleichzeitig waren Teile dieser Texte im roten Marmorfeld in der Mitte des Fussbodens eingraviert. Da die hochpolierten Marmorböden in beiden Räumen die Leuchtschriftbänder widerspiegelten, schienen sich die Grenzen zwischen dem elektronischen Medium und dem Fussboden aufzulösen, und es entstanden bodenlose und entkörperlichte Räume, die in ein tiefrotes Licht getaucht waren. Dieser Eindruck führte besonders im Kontrast zu Schwarz, das der Installation eine zusätzliche Tiefendimension verlieh, zu einer starken Ausdruckskraft und in der Auflösung der Raumkonturen zu einer körperlichen und emotionalen Verunsicherung der Betrachter.[34]

Diese Verunsicherung erreicht in einer weiteren Ebene von Jenny Holzers Installationen, nämlich ihren Texten einen Höhepunkt. Dies gilt auch für Nordhorn, wo fünf Bänke mit den in Englisch und Deutsch eingemeisselten Texten in die Gesamtanlage integriert sind. Wenn wir uns den organischen Kreislauf noch einmal vergegenwärtigen, so ist Schwarz die Konsequenz des Rot, so wie Feuer verbrannte Materie erzeugt – und die Zerstörung des Lebens Trauer, von der die Texte der Bänke erzählen. Im folgenden möchte ich die Bankinschriften in der deutschen Übersetzung zitieren:

«ES IST EIN KRIEGSZOO. EINE WEGMARKE. SO SAGEN PILOTEN.
DAS TIER LIEGT ZUSAMMENGEKAUERT IM GRAS.
EIN KNOCHEN IST GEBROCHEN, SO DASS ES NICHT MEHR WEITER KANN.
DER INSTINKT MACHT ES WACHSAM. ES ERWARTET,
DASS JEMAND ES ANFASST, UM DAS EINVERNEHMEN WIEDERHERZUSTELLEN.

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

DAS MEER UMSPÜLT DIE TOTEN.
SIE LIEGEN MIT DEN GESICHTERN NACH OBEN UND UNTEN IM SCHAUM.
KÖRPER ROLLEN VON DEN WELLENKÄMMEN, UM IM SCHLICK AUFZUPLATZEN.

SEIN HALS RECKT UND DREHT SICH. ER BEISST RUND UM SICH.
ER KANN SEINE ARME NICHT HEBEN,
WEIL ER ZWISCHEN MENSCHEN EINGEKEILT IST.
GEBRÜLL ERHEBT SICH UNTER IHNEN.

DIE FORM DER DECKE IST IDIOTISCH. EIN TORSO IST GEBLIEBEN.
DIE MUTTER ERINNERT SICH AN DEN INTAKTEN SCHATTEN IHRES KINDES.
SIE FÄHRT MIT DER HAND DARÜBER UND
SCHIEBT DAS FLEISCH VON SICH.»[35]

Im Gegensatz zu den Münsteraner Banktexten oder der Serie «LUSTMORD», die über unterschiedliche Erzählperspektiven verfügten, beschreiben die Nordhorner Texte aus der auktorialen Perspektive in einer verkürzten, bildhaften und assoziativen Sprache verschiedene Arten des Sterbens und des Todes im Krieg: den Anblick der Verletzungen, den Prozess des Verfalls und die Erinnerung an den Schatten des Menschen, den es davor gab. Sie sind ein Teil des insgesamt neunteiligen Textzyklus «WAR» oder «KRIEG», der über ein paar wesentlich radikalere Passagen verfügt als die in Nordhorn eingravierten.[36] Wie dringt Jenny Holzer in diese Abgründe vor? Anlässlich des Erscheinens des von ihr konzipierten Süddeutsche Zeitung-Magazins sagte sie 1993: «Beim Schreiben krieche ich in meine Seele – oder in die Seele anderer – und untersuche: Was ist da los? Was geht da vor? Diese Neugierde treibt mich an. Und je weiter man vordringt, desto düsterer wird es. Desto leidvoller.» Sie steht auf dem Standpunkt, dass der «Tod ... keine saubere Angelegenheit» ist, «noch dazu, wenn er gewaltsam erfolgt», sondern «auch ein physischer Horror».[37]

Genau an diesem Horror in ihren Texten scheiden sich häufig die Geister. Ein Teil der Leser setzt sich der Aussage und den dadurch evozierten Bildern aus, so weit er kann, ein Teil lehnt die Texte wegen der quälenden Beschreibung gewalttätiger Details oder wegen ihrer moralischen Rigorosität vehement ab, allen gemeinsam ist die tiefe Beunruhigung, die durch sie ausgelöst wird. Die Texte in Nordhorn sind, wie schon in anderen Installationen von Jenny Holzer, in Bänke eingemeisselt und die durch sie hervorgerufenen Empfindungen stehen im Kontrast zu der Funktion, die eine Bank eigentlich hat: sich hinsetzen, ausruhen, den Blick schweifen lassen. Jenny Holzer sagt: «Mir ist im Prinzip egal, wo sie stehen, Hauptsache, sie provozieren zum Nachdenken. Aber natürlich ist es mir am liebsten, wenn meine Werke öffentliches Eigentum sind. In Museen, in Parks, auf Plätzen. Je mehr Leute sich daran stossen, desto besser.»[38] Die Bänke dürften im öffentlichen Raum ihre nachhaltigste Wirkung entfalten, da der Rezipient sie ja nicht unbedingt von vorneherein als Träger von Botschaften identifizieren kann. Wenn der Besucher den «Black Garden» auf den äusseren Wegen umrundet und auf einer dieser Bänke Platz nimmt, gerät er in die unmittelbare Berührung mit etwas zutiefst Verstörendem. Die eingravierte Inschrift wird beim sich Hinsetzen vom Körper zumindest teilweise zum Verschwinden gebracht und durch ihre Entdeckung und die Bewegung von ihr weg wieder aufgedeckt. Das Einschreiben und die Berührung mit der Schrift verbinden Erinnerung mit Schrecken und Schmerz. Aleida Assmann verweist auf Friedrich Nietzsche, der «vom Einschreiben» der Erinnerung «in Körper sprach und den Schmerz ‹das mächtigste Hilfsmittel der Mnemotechnik› nannte».[39] In Franz Kafkas Erzählung «In der Strafkolonie» wird «dem Verurteilten ... das Gebot, das er übertreten hat, mit der Egge auf den Leib geschrieben», er weiss weder, dass er verurteilt wurde, noch kennt er sein Urteil. Er erfährt es erst durch die Entzifferung seiner Verletzungen während einer endlosen Hinrichtung, die sich mit grausamer und unabänderlicher Präzision abspielt.[40] Die Eintätowierung von Nummern bei Häftlingen in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern folgte in der minutiösen Vorbereitung des bürokratischen Tötens und der Ermordung selbst ähnlichen Prinzipien eines Irrsinns, der für sich eine innere Logik beansprucht, sich aber von aussen betrachtet jeder Fassbarkeit und jedem Verständnis entzieht. Im Bilderzyklus «LUSTMORD» im Magazin der Süddeutschen Zeitung vom 19. November 1993 schrieb Jenny Holzer die Texte mit Tusche in Englisch und Deutsch auf die Haut verschiedener Personen und fotografierte die Ausschnitte so, dass sie anonym blieben. In ihrer äusseren Erscheinungsform wir-

ken die Texte wie Tätowierungen, was angesichts des zuvor beschriebenen Kontexts auch für die Tiefe und Dauerhaftigkeit der beschriebenen Verletzungen sprechen könnte.[41]

In Nordhorn wird die Konfrontation mit dem Grauenhaften, mit den physischen Details von Gewalt und Krieg, die sich in unserer Wahrnehmung mit gespeicherten Bildern solcher Ereignisse vereinen, gerade durch die idyllisch erscheinende Umgebung des Gartens zur Provokation. Markus Landert bestätigt diesen Eindruck in Bezug auf die Installation der Bänke im Garten der Kartause Ittingen, die dem Zyklus «LUSTMORD» angehören: «Wer zu entziffern beginnt und übersetzt, wird aus der idyllischen Ruhe gerissen. Die Texte auf den Bänken schildern Gewalt, Vergewaltigung, Tod. In unseren Köpfen steigen Bilder des Grauens, des Schreckens auf. Ein Film beginnt zu laufen, der unaufhaltsam zum schrecklichsten aller Enden hintreibt. ... Die Provokation liegt nicht eigentlich in der Brutalität der aufsteigenden Bilder. Ein Blick in die Zeitung, ins Abendprogramm des Fernsehens vermittelt ähnliches Grauen, oftmals noch wesentlich potenzierter. Was provoziert, ist der Bruch zwischen dem, was wir aufgrund der Umgebung erwarten, und den durch die Texte hervorgerufenen Bildern.»[42] Im Nordhorner «Black Garden» liesse sich vermuten, dass die aufgestellten Bänke der Meditation angesichts der bestehenden Mahnmaleinrichtungen und des sie umgebenden Gartens dienen, aber genau hier führt Jenny Holzer die Besucher zu den sich immer wiederholenden Details der verschiedenen Kriege, die zum Tod auch der in der Anlage eingeschriebenen Nordhorner Bürger geführt haben und sich in einer Geschichte der Gewalt fortschreiben. Namen verbinden sich also nicht nur mit Geschichte, sondern mit realem Grauen. Die verschiedenen Bedeutungsebenen werden zusammengeführt, wenn man aus dieser Position unwillkürlich wieder auf den «Black Garden» blickt, in dem das Wachsen, Blühen und Verwelken der Pflanzen auf den Kreislauf des Lebens zwischen Geburt und Tod und wieder neuer Geburt verweist. Aber dieser Zyklus kann nicht so einfach Hoffnung stiften, da das alle Pflanzen durchziehende Schwarz immer an Tod und Trauer erinnert, an das, was nach Gewalt und Zerstörung bleibt.[43]

Jochen Spielmann erwähnt die Gefahr, dass ein «Denkmal nicht Stein des Anstosses, sondern Schlussstein wäre». Er bezieht sich dabei auf «die Auseinandersetzungen um die Bewertung des Nationalsozialismus»[44], aber ich bin der Ansicht, dass dieses Problem nicht nur für Mahnmale des Holocaust gilt, sondern auch für Mahnmale, die sich allgemein mit Krieg beschäftigen. Die Transferierung der Erinnerung an Menschen, die einst zum eigenen Lebenskreis gehörten, in ein überhöhtes und daher fernes Heldentum, wie es neben unzähligen anderen das frühere Nordhorner Mahnmal für den Ersten Weltkrieg tut oder die undifferenzierte Vermischung der Täter und Opfer, wie es für viele Mahnmale des Zweiten Weltkriegs gilt – ein besonders bestürzendes Beispiel ist hier die aktuelle Gestaltung der «Neuen Wache» in Berlin[45] – verdrängt das Grauen des Krieges und das noch unvorstellbarere Grauen der Shoah. Die Gefahr eines solchen Denkmals ist immer, dass es einen Schlusspunkt unter die Erinnerung setzt, sie sozusagen im Denkmal versteinert. Gegen diese Verdrängung, die so leicht neue, sei es durch Rassismus oder Antisemitismus motivierte, oder durch den Begriff des Heldentums oder der Opferbereitschaft legitimierte Gewalt ermöglicht, hilft nur das Bewusstmachen der Wirklichkeit des Krieges und der Shoah mit all ihren Konsequenzen – und genau das tut Jenny Holzer, indem sie durch Sprechen, mit ihren Texten diese Wunde offen hält und gleichzeitig mit dem «Black Garden» einen Ort der Trauer und des Nachdenkens anbietet. Aus dieser Spannung bezieht dieses Mahnmal seine

besondere Ausstrahlung. Gleichzeitig ermöglicht es eine Kontinuität der Erinnerung, indem es ein für das aktuelle Verständnis heute überholtes Geschichtsbewusstsein, das sich in der traditionellen Nordhorner Gedenkstätte ausdrückte, nicht eliminiert, sondern die Geschichte dieses Gedenkens in ein Mahnmal einbezieht, das zum Umdenken anregen soll – ganz im Sinn der Inschrift des Gerz'schen Mahnmals in Hamburg-Harburg, dass nur wir selbst uns gegen das Unrecht erheben können. Es gibt nicht die singuläre, gültige Lösung für das Gedenken, aber der «Black Garden» von Jenny Holzer ist ein ermutigendes Beispiel dafür, wie Künstler und eine Gesellschaft, die sich der Erinnerung stellt, heute angemessene Formen des Gedenkens an die Opfer und die eigene Täterschaft in den beiden Weltkriegen dieses Jahrhunderts und im Nationalsozialismus entwickeln können.

1 Zur Ausführung soll nach einer nun über zehn Jahre währenden Debatte und einem offenen Wettbewerb von 1994/95 und einem engeren Auswahlverfahren von 1997/98 der überarbeitete Entwurf von Peter Eisenman kommen. Die Diskussion um das Procedere und die mögliche Konzeption, die verschiedenen Entwürfe und Auswahlverfahren sind dokumentiert in: Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das «Denkmal für die ermordeten Juden Europas». Eine Dokumentation, hrsg. von Ute Heimrod, Günter Schlusche und Horst Seferens, Berlin 1999.

2 «Shoah», das hebräische Wort für grosses Unheil oder Katastrophe, ist der Begriff, der seit Beginn der 40er Jahre im jüdischen Sprachgebrauch verwendet wird, um die Vernichtung der Juden durch die Nationalsozialisten zu benennen. Er ist auch Ausdruck der Einzigartigkeit dieses Ereignisses. Der angelsächsische Begriff «Holocaust» für den Mord an den europäischen Juden ist erst seit den späten fünfziger Jahren im allgemeinen Sprachgebrauch verankert, wird in letzter Zeit aber auch zunehmend auf andere historische Ereignisse angewendet. Der Begriff wird auch deshalb als problematisch empfunden, weil er in seiner religiösen Konnotation, abgeleitet vom griechischen Wort «holokauston», das «ganz verbrannt» bedeutet, die Vorstellungen des Opfers bzw. Brandopfers enthält und so den systematischen Massenmord an den Juden mit den Vorstellungen einer zielgerichteten heiligen Handlung verbindet. Ich danke Edward van Voolen für diesen Hinweis. Vgl. ausserdem James E. Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt am Main 1992, S. 141-149. Amerik. Originalausg.: Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation, 1988.

3 Vgl. Christian Staffa: Einführung, in: Christian Staffa, Jochen Spielmann (Hrsg.): Nachträgliche Wirksamkeit. Vom Aufheben der Taten im Gedenken, Berlin 1998, S. 12.

4 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 15.

5 Christoph Heinrich: Denkmal als Soziale Plastik, in: Kai-Uwe Hemken, Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 344.

6 Vgl. Anmerkung 4, S.15.

7 Vgl. Jochen Spielmann: Stein des Anstosses oder Schlussstein der Auseinandersetzung? Bemerkungen zum Prozess der Entstehung von Denkmalen und zu aktuellen Tendenzen, in: Ekkehard Mai, Gisela Schmirber (Hrsg.): Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S. 111-112.

8 Vgl. James E. Young: The Countermonument: Memory against Itself in Germany, in: James E. Young: The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning, New Haven und London, 1993, S. 27-48. In der Einleitung des erwähnten Kapitels schreibt er: «Perhaps the most stunning and inflammatory response to Germany's memorial conundrum is the rise of its countermonuments: brazen, painfully self-conscious memorial spaces conceived to challenge the very premises of their being. / Ethically certain of their duty to remember, but aesthetically skeptical of the assumptions underpinning traditional memorial forms, a new generation of contemporary artists and monument makers in Germany is probing the limits of both their artistic media and the very notion of a memorial. They are heirs to a double-edged postwar legacy: a deep distrust of monumental forms in light of their systematic exploitation by the Nazis, and a profound desire to distinguish their generation from that of the killers through memory.» Ebenda, S. 27.

9 Diese Arbeit ist dokumentiert in: Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz: Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus, hrsg. von Achim Könneke, Ostfildern-Ruit 1994. Ein weiteres wichtiges Mahnmal von Jochen Gerz ist das in Zusammenarbeit mit Saarbrücker Kunststudenten zwischen 1990 und 1993 entstandene «2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken». Vgl. Jochen Gerz: 2146 Steine - Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken, Stuttgart 1993.

10 Vgl. Skulpturenweg Nordhorn. Landkreis Grafschaft Bentheim. Stadt Nordhorn, 1977-1994, hrsg. vom Landkreis Grafschaft Bentheim und der Stadt Nordhorn, 1994.

11 Vgl. für die grundlegenden Informationen über die traditionelle Gedenkstätte und ihre Umgestaltung: Jenny Holzer. Black Garden, hrsg. von Sabine Dylla, Städtische Galerie Nordhorn 1994. Sowie: Nordhorn. Kulturbeiträge 4, Broschüre zum Tag der Eröffnung und der Übergabe des umgestalteten Gartens «Am Mahnmal», hrsg. von der Stadt Nordhorn, Dezernat II, 1994. Ausserdem danke ich der Städtischen Galerie Nordhorn und dem Grünflächenamt der Stadt Nordhorn für ihre großzügige Unterstützung meiner Recherchen.

12 Vgl. Lebrecht Forke: Von den Kämpfen bei Langemarck 1914 zum «Langemarckplatz» 1938, in: Nordhorn. Kulturbeiträge 4, S. 3-29, hier S. 16-17.

13 Vgl. Einführungstext zu: Da wo Frauen sterben bin ich hellwach. Lustmord, ein Bilderzyklus von Jenny Holzer für das Magazin der Süddeutschen Zeitung, Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 46, 19. November 1993, S. 3.

14 Beatrix Ruf: Tautologische Offenbarungen – Sprachliche Mahnmale – Trojanische Pferde, in: Jenny Holzer. Lustmord, Ausstellungskatalog, hrsg. von Beatrix Ruf, Markus Landert, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Ostfildern-Ruit 1997, S. 13-34, hier S. 15-16.

15 Vgl. Susanne Weirich: Jenny Holzer, in: Skulptur Projekte in Münster 1987, Ausstellungskatalog, hrsg. von Klaus Bussmann, Kasper König, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Köln 1987, S. 125-132.

16 Justin Hoffmann: Jenny Holzer. Garten in Schwarz, in: Jenny Holzer. Black Garden, hrsg. von Sabine Dylla, Städtische Galerie Nordhorn 1994, S. 61-73, hier S. 61.

17 Es war «ursprünglich Symbol der gekreuzten Hölzer des Feueropferaltars und diesbezüglich auf Darstellungen der Opferung Isaaks oder der Witwe zu Zarpath (Sarepta) zu finden. Der Apostel Andreas soll auf einem Kreuz dieser Form hingerichtet worden sein.» Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Freiburg im Breisgau 1991, S. 176-180. Das Andreaskreuz als Zeichen des Feueropfers ergibt eine aufschlussreiche Verbindung zur Bedeutung des Begriffs «Holocaust». Vgl. Anmerkung 2.

18 Thomas Kriegisch: Sockel bleibt im «Schwarzen Garten», Grafschafter Nachrichten, 12. November 1994, S. 13.

19 Zur Bedeutung der Farbe Schwarz vgl. hier vor allem: Ingrid Riedel: Farben. In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie, Stuttgart 1983, 10. Aufl. 1993, S. 155-172. Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, 4., durchges. und erw. Aufl., Stuttgart 1988, S. 638-639. Udo Becker: Lexikon der Symbole, Freiburg im Breisgau 1992, S. 265-266.

20 Barnett Newman: White Fire II / Weisses Feuer II, 1960. Öl auf Leinwand, 244 x 193 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel.

21 Katharina Schmidt: Einführung, in: Ausstellungskatalog: White Fire – Flying Man. Amerikanische Kunst 1959-1999 in Basel, hrsg. von Katharina Schmidt und Philip Ursprung, Museum für Gegenwartskunst Basel, 1999, S. 9.

22 Barnett Newman: Das Erhabene jetzt, in: Charles Harrison, Paul Wood: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 1998, S. 699-701, hier S. 701. Der Essay von Barnett Newman wurde unter dem Titel «The Sublime is Now» zuerst in: Tiger's Eye, 1, 6, Dezember 1948, S. 51-53 veröffentlicht.

23 Vgl. Armin Zweite: Barnett Newman. Bilder, Skulpturen, Grafik, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1997, Klappentext und Vorwort, S. 6.

24 Otto Piene: Über die Reinheit des Lichts, in: Charles Harrison, Paul Wood: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 1998, S. 989-990. Zuerst veröffentlicht in: Zero, 2, Düsseldorf, Oktober 1958.

25 Otto Piene: Venus von Willendorf, 1963. Öl und Rauch auf Leinwand, 150 x 200 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

26 Otto Piene: Rote Nacht – dunkle Blume, 1963/64. Öl, Russ und Feuer auf Leinwand, 170,5 x 121 cm. Neues Museum, Nürnberg.

27 Thomas Heyden, in: Neues Museum, Nürnberg, Prestel Museumsführer, München, London, New York 2000, S. 28.

28 Zu dieser ersten bedeutenden Einzelausstellung von Jenny Holzer in einem amerikanischen Museum erschien der Katalog: Diane Waldman: Jenny Holzer, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989.

29 Die Ausstellung im New Yorker Guggenheim Museum war eine Art Einführung für die Biennale von Venedig im Jahr 1990, bei der Jenny Holzer die USA vertrat. Ihre Installation ist dokumentiert in: Jenny Holzer: The Venice Installation, United States Pavilion, The 44th Venice Biennale, 27. Mai - 30. September 1990, hrsg. von Michael Auping, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York 1991.

30 Vgl.: Da wo Frauen sterben bin ich hellwach. Lustmord, ein Bilderzyklus von Jenny Holzer für das Magazin der Süddeutschen Zeitung, Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 46, 19. November 1993.

31 Vgl. Jenny Holzer. Lustmord, Ausstellungskatalog, hrsg. von Beatrix Ruf, Markus Landert, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Ostfildern-Ruit 1997.

32 Andy Goldsworthy schreibt: «The stones have witnessed so much. There is a dark side to the landscape of Scotland. Its history

contains much violence. / The ‹black› is a shadow – a memory imprinted in the stone.» In: Andy Goldsworthy: Black Stones Red Pools. Dumfriesshire Winter 1994-5, London 1995, ohne Seitenangabe.

33 Vgl. noch einmal Andy Goldsworthy: «It is difficult to explain, but I feel there is a connection between the black and the red. In some ways it is obvious. I have talked about the red flowing around the earth as a vein. I have found and worked with it in England, Scotland, Australia, Japan, California ... / It has made me aware of the flow in nature. I discovered last year that the reason the stone is red is its iron content which is why our blood is red.» Siehe vorige Anmerkung. Vgl. ausserdem die Dokumentation der Arbeit «Black Stones Red Pools» in der Chronologie von Terry Friedman in: Andy Goldsworthy. Time, London 2000, S. 197. Es gab zusätzlich eine Installation dieser Arbeit in der Galerie Lelong, New York von März bis April 1995. 1990 hatte Goldsworthy schon einmal eine ähnliche Arbeit auf der Isle of Skye gemacht.

34 Vgl. Jenny Holzer: The Venice Installation, United States Pavilion, The 44th Venice Biennale, 27. Mai - 30. September 1990, hrsg. von Michael Auping, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York 1991. Ausserdem: Diane Waldman: Jenny Holzer, Ostfildern bei Stuttgart 1997, S. 25.

35 Jenny Holzer. Black Garden, hrsg. von Sabine Dylla, Städtische Galerie Nordhorn 1994, S. 58.

36 Der Textzyklus «War» entstand zwischen 1992 und 1994 und wurde zum Beispiel für Installationen in der Ausstellung «TransForm: BoldObjekt» in der Kunsthalle Basel 1992, in der Kirche St. Peter, Köln 1993 und für den «Black Garden», Nordhorn 1994 verwendet. Die Textzyklen von Jenny Holzer bis 1995 sind dokumentiert in: Jenny Holzer. Writing. Schriften, hrsg. von Noemi Smolik, Ostfildern-Ruit 1996. Die Übersetzungen dort weichen von den in Nordhorn verwendeten ab.

37 «Der Tod ist keine hygienische Angelegenheit», Interview von Christian Kämmerling mit Jenny Holzer, in: Da wo Frauen sterben bin ich hellwach. Lustmord, ein Bilderzyklus von Jenny Holzer für das Magazin der Süddeutschen Zeitung, Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 46, 19. November 1993, S. 33-40.

38 Vgl. vorige Anmerkung.

39 Aleida Assmann: Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991, 1993, S. 13-35, hier S. 20. Das Zitat von Friedrich Nietzsche lautet: «‹Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, wehzutun, bleibt im Gedächtnis› – das ist der Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden.» Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: K. Schlechta (Hrsg.): Friedrich Nietzsche, Werke, Bd. 2, S. 802, hier zitiert nach Assmann. Ich danke Monika Steinhauser für diesen Hinweis sowie den auf Franz Kafkas Erzählung «In der Strafkolonie».

40 Franz Kafka: In der Strafkolonie, in: Franz Kafka: Erzählungen, in: Franz Kafka, Gesammelte Werke, hrsg. von Max Brod, Taschenbuchausg. in sieben Bänden, Frankfurt am Main 1983, S. 151-177, hier S. 155-156. Erstveröffentlichung der Erzählung: Leipzig 1919.

41 Vgl. Da wo Frauen sterben bin ich hellwach. Lustmord, ein Bilderzyklus von Jenny Holzer für das Magazin der Süddeutschen Zeitung, Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 46, 19. November 1993.

42 Markus Landert: Im Kopf die eigenen Bilder, in: Jenny Holzer. Lustmord, Ausstellungskatalog, hrsg. von Beatrix Ruf, Markus Landert, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Ostfildern-Ruit 1997, S. 55-57, hier S. 55.

43 1995 entwarf Jenny Holzer ein weiteres Mahnmal, das «Erlauf Peace Monument» Ihr Monument ist ein Pendant zu einem Entwurf des russischen Bildhauers Oleg Komow. Die Gedenkstätte erinnert an die historische Begegnung eines amerikanischen und eines sowjetischen Generals anlässlich der Kapitulation Deutschlands im Zweiten Weltkrieg. Passend zum Thema des Friedens wählte Jenny Holzer die Farbe Weiß und installierte einen Suchscheinwerfer, der von einem weißen Granitsockel gefaßt wird, der wiederum von einer weißen Bepflanzung umgeben ist. Zu ihm führen Wege aus weißen Granitplatten, in die eigens für dieses Monument geschriebene Texte eingraviert sind. Vgl. Diane Waldman: Jenny Holzer, Ostfildern bei Stuttgart 1997, S. 28-29, 122-125.

44 Jochen Spielmann: Stein des Anstosses oder Schlussstein der Auseinandersetzung? Bemerkungen zum Prozess der Entstehung von Denkmalen und zu aktuellen Tendenzen, in: Ekkehard Mai, Gisela Schmirber, Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, S. 110-114, hier S. 111.

45 Die 1993 zur zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland umgewidmete Neue Wache in Berlin hat eine wechselvolle Geschichte hinter sich. Von Karl Friedrich Schinkel 1816-18 erbaut, diente sie ursprünglich dem preussischen Militär, bis sie 1931 durch Heinrich Tessenow auf Betreiben der Sozialdemokraten zu einer Gedenkstätte für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges umgestaltet wurde. Die Nationalsozialisten widmeten sie zum «Reichsehrenmal» um, die DDR verwandelte sie in eine «Gedächtnisstätte für die Opfer des Faschismus und Militarismus», die

erneute Umgestaltung geht auf den ehemaligen Bundeskanzler der BRD, Helmut Kohl, zurück. Kritisch ist die Aufstellung einer vergrösserten Replik der Skulptur von Käthe Kollwitz «Mutter mit totem Sohn» (Pietà) von 1937 im rekonstruierten Innenraum von Tessenow nicht nur wegen der zweifelhaften Legitimität einer derart monumentalisierenden Rekonstruktion, sondern auch wegen ihrer christlichen Symbolik, mit der sich zum Beispiel die jüdischen Opfer nicht identifizieren können, einer Symbolik, die zudem eine Opferbereitschaft ausdrückt, die in der Auseinandersetzung mit Krieg und Holocaust heute nicht mehr als adäquat empfunden wird. Dazu kommt besonders erschwerend die unreflektierte Gleichsetzung der Täter und Opfer, die alle miteinander auf einer Tafel im Eingang aufgeführt sind und verschiedener historischer Perioden wie die des Nationalsozialismus und Stalinismus. Vgl. hierzu: Stefanie Endlich, Thomas Lutz: Gedenken und Lernen an historischen Orten. Ein Wegweiser zu Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus in Berlin, 2., überarb. und erw. Aufl., Berlin 1998, S. 125-126.

Dieser Artikel ist eine überarbeitete und erweiterte Version des Beitrags:
Angeli Sachs: Das traditionelle Mahnmal und seine zeitgenössische Umformulierung: Jenny Holzers «Black Garden» in Nordhorn, in: Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege, hrsg. von Hans-Rudolf Meier und Marion Wohlleben, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 21, vdf Hochschulverlag, Zürich 2000.

Alle Abbildungen stammen von der Autorin mit Ausnahme der Flugaufnahme gegenüber S. 46: H. Biester, 1994.

Weitere Literatur:

- Jenny Holzer. Black Garden, hrsg. von Sabine Dylla, Städtische Galerie, Nordhorn 1994.
- Jenny Holzer. Lustmord, hrsg. von Beatrix Ruf, Markus Landert, Ausstellungskatalog, Kunstmuseums des Kantons Thurgau, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1997.
- Diane Waldman: Jenny Holzer, Cantz, Ostfildern-Ruit 1997. Amerik. Originalausg.: Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989.
- David Joselit, Joan Simon, Renata Salecl: Jenny Holzer, Phaidon Press Ltd., London 1998.

Résumé

Dans les années 1980, les municipalités allemandes cherchent à définir leur position par rapport à leur histoire et leur passé au travers de monuments publics qui puissent exprimer la mémoire collective. On cherche alors à développer de nouvelles formes de monuments autour du travail de la mémoire. Le Black Garden de l'artiste américaine Jenny Holzer, inauguré en 1994 à Nordhorn, au nord–ouest de l'Allemagne, est un exemple particulièrement réussi. Le projet est conçu comme élargissement d'un site dédié aux soldats morts à la guerre de 1870/71 et pendant les deux guerres mondiales. Il s'agit d'un jardin, dont les motifs, puisés dans la nature et le langage, – forme de la croix, plantation de végétaux à feuilles et fleurs noires, ou textes gravés sur des bancs –, doivent déclencher l'imagination, la mémoire, le deuil et inviter à la réflexion.