

Christian Wevelsiep

Sehen lernen – sehen versuchen
Grenzfragen der Memoria

Christian Wevelsiep

Sehen lernen – sehen versuchen

Grenzfragen der Memoria



Deutscher Wissenschafts-Verlag (DWV)
Baden-Baden

Umschlaggestaltung: DWV in Kooperation mit dem Autor

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

Information bibliographique de Die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.

1. Auflage

Gedruckt auf alterungsbeständigem, chlorfrei gebleichtem Papier

© Copyright 2020 by

Deutscher Wissenschafts-Verlag (DWV)[®]

Postfach 11 01 35

D-76487 Baden-Baden

www.DWV-net.de

www.UniversityPress.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

ISBN: 978-3-86888-159-2

Inhaltsverzeichnis

Erster Teil. Gegen die Anonymität der Geschichte	1
I. Sehen lernen – sehen versuchen	1
II. In den Schuhen der Anderen. Leiden und kulturelle Sinnproduktion	8
1. Das Kleid der Historie	11
2. Im Leiden bei Anderen sein	15
3. Bilder und Gesichter trotz allem	17
III. Das Antlitz der Geschichte	23
1. Über die Grenzen der Geschichte	24
2. Das Motiv einer Ethik „trotz allem“	26
3. Gesichter in den Archiven der Moderne	27
Zweiter Teil. Auf der Suche.	32
IV. Das Schiff der Verdammten	33
1. Die Irrfahrt der St. Louis	33
2. Über die Relevanz der Geschichte	38
3. Erzählungen zwischen Gesichtern	41
V. Auf der Suche nach Einzigartigkeit	43
VI. Rahel Varnhagen, Hannah Arendt und das Antlitz der Geschichte	53
1. Die Geschichte der Rahel Varnhagen	55
2. Anonymität der Moderne	59
3. Schreiben gegen die Gesichtslosigkeit	62
Dritter Teil. Gesichter sehen	66
VII. Das Motiv: Gesichter trotz allem	67
VIII. Melancholische Präsenz. Gesichter als Gegenarchive	71
IX. Die tiefe Schicht der Solidarität. Über das Antlitz in der Geschichte	74
1. Die Hoffnung auf Transparenz	76
2. Die Undurchsichtigkeit des Lebens	79

3. Bild und Sprache	82
Vierter Teil. Das Antlitz in der Geschichte der Macht	84
X. Die Ethik des Singulären	84
1. Brüchige Zeugenschaft	84
2. Der Verlust des Subjekts	87
3. Die Ethik der Dekonstruktion	89
XI. Andere erkennen. Die Wahrnehmung des Gesichts in der Geschichte der Macht	93
1. Das Gesicht in der Masse	95
2. Räume des Sehens: der entleerte Blick	100
3. Subjektloses Sehen	104
4. Bilder als Gegenarchive	107
5. Sprache gegen Gewalt	108
XII. Das Ethos des Singulären	111
1. Gegenerzählungen	112
2. Vom Verlust zum „Wiedergewinn“ der Menschlichkeit.	116
3. Der unverstellte Blick auf die fundamentale Situation	119
4. Sprache und Verstehen	122
Epilog. Das Bild am Strand	126
Literaturverzeichnis	131

Erster Teil. Gegen die Anonymität der Geschichte

I. Sehen lernen – sehen versuchen

Das Bild zieht seinen Betrachter in seinen Bann. Es zeigt das Angesicht einer jungen Frau, mit offenem, aber verträumtem Blick, scheinbar ohne Sorgen. Und doch ist es kein gewöhnliches Bild unter vielen. Es ist von daher verstörend, weil es die Umstände seiner Entstehung verdeckt und sich ganz auf die Umrisse einer geliebten Person konzentriert. Wincenty Gawron hatte sich auf seine Weise dem drohenden Verlust der Menschlichkeit entzogen, indem er malte. Andere zeichneten Pferde oder Schlachtengemälde. Wieder Andere hielten die Eindrücke fest, die ihnen in den Lagern die Luft zum Atmen nahmen. Józef Szajna malte in Auschwitz ein 34 mal 30 Zentimeter großes Bild mit 37 Abdrücken seiner Daumen. 37 Gesichter, mit Oberkörpern aus Bleistiftstrichen. Ein Daumenabdruck ist keine Kunst; aber die Aneinanderreihung von Abdrücken und Strichen gilt zu Recht als ästhetische Praxis¹.

Natürlich war die künstlerische Betätigung im Lager verboten, aber auch hier hatten sich Spielräume ergeben, weil sich die Lagerkommandanten stillschweigend Zeichnungen oder Gemälde zukommen ließen². Für die wenigen Häftlinge ergab sich die Möglichkeit eines Widerstands durch die künstlerische Betätigung, in Landschaftsbildern in Öl oder eben in Portraits eines geliebten Menschen. An Orten der Auslöschung von allem, was man mit einem menschlichen Antlitz verbindet, wurde eben diese Menschlichkeit in Bildern bewahrt. Der Tod hat nicht das letzte Wort, schreibt Jürgen Kaumkötter in einer entsprechenden Monographie und deutet damit zunächst nur an, unter welchen Umständen wir uns das Verhältnis von widerständiger Kunst und menschenverachtender Gewalt vorstellen können³.

Sich ein *Bild von der Vergangenheit* zu machen, wie könnte dies gelingen? Indem man ein Artefakt betrachtet, das authentisch zu sein verspricht, oder einen Raum betritt, der eine historische Aura verbreitet? Indem man sich im Archiv verliert oder sich in Dokumente vertieft, die vom Vergangenen berichten? Oder viel einfacher: indem man in Gesichter blickt, Stimmen hört, Erlebtes vergegenwärtigt? Der Blick in das einzelne Gesicht ist nicht die Antwort auf alle Fragen, die an die Historie gestellt werden, aber er hat einen Eigenwert. Was das Dokument nicht hergibt, kann der Einzelne bezeugen; was wir vielleicht im Blick auf eine aura-

¹ Józef Szajna: Kunst und Theater. Hg. von Ingrid Scheurmann und Volkhard Knigge. Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau Dora. Wallstein Verlag 2002

² Die Gesichter von Auschwitz. In: Cicero. Magazin für politische Kultur. Unter: <https://www.cicero.de/innenpolitik/die-gesichter-von-auschwitz/36916>

³ Jürgen Kaumkötter: Der Tod hat nicht das letzte Wort. Kunst in der Katastrophe 1933-1945. Verlag Galiani Berlin 2015

tische Landschaft vermissen, das wird erst von einem konkreten Angesicht vervollständigt.

Gesichter von Auschwitz – sie treten noch einmal in die Mitte der Öffentlichkeit. Anfang 2020 jährt sich die Befreiung von Auschwitz zum 75. Mal. Damit endet nicht die Erinnerung, aber man weiß, dass andere Zeiten kommen, in denen man sich nicht mehr in eine gemeinsame Runde begibt, um zu erzählen, zuzuhören und sich ein Bild vom Ungesehenen in lebendiger Sprache zu machen. Zumindest wird man nicht mehr im gleichen Maße in Gesichter schauen dürfen, die uns den Geschehnissen nah, wenn auch nie nah genug bringen. Es bleiben nur noch jene Gesichter, die so freundlich von Portraits auf ein Publikum herabblicken. Als hätten sie eine ungeheure, also fantastische Geschichte zu erzählen. Es bleiben unglaubliche Gemälde wie das erwähnte „letzte Bild auf der Flucht“. Dieses zeigt Luisa Torgoszowa, nicht in Öl, sondern mit Buntstiften auf Karton, gemalt von Wincenty Gawron. Für den unwissenden Betrachter ist es eines jener Bilder, bei dem man verweilt, vielleicht weil es von einem Romantiker gemalt wurde, weil es von Zuneigung oder Begehren zeugt. Weil es von dem Blick zwischen Gesichtern zu erzählen scheint, der nur zwischen Liebenden möglich ist. Aber sicherlich nicht Zeugnis abgeben will von einer Flucht vor der Vernichtung.

Das Bild der Luiza Torgoszowa deutet indes an, worum es geht und was thematisch berührt wird. Das Thema selbst ist nicht kompakt, nicht als thematische Einheit zu verstehen. Es fragt nach der Möglichkeit des Sehens heute und in der Zukunft, es ist also an der Vergangenheit ebenso wie am Zukünftigen orientiert. Es stellt sich einer großen Herausforderung: sehen zu lernen, sehen zu versuchen. Formal und inhaltlich sind damit die Weichen gestellt: es geht um das angemessene Erinnern im Angesicht des Ungeheuren, es geht um Bilder, die wir trotz aller Unschärfe und trotz allem Widerstreben wahrnehmen sollen. Es geht um das Lernen als gemeinsame Aufgabe. Aber mit dieser Pflicht werden zugleich die Grenzen offenbar, die ein solches vereinnahmendes Ethos mit sich bringt. Man kann sich den Gesichtern auf Bildern entziehen oder sie überhöhen, man kann sie als unwirklich denunzieren oder sie schlicht und einfach als Artefakt hinter sich lassen.

Daher muss das Thema in verschiedene Richtungen weisen, um nicht an den Grenzen des Negativen aufzulaufen. Es muss gewissermaßen das eigene Scheitern mit in Rechnung stellen und sich selbst als grenzenlos begreifen. *Sehen versuchen* bedeutet, sich ein Bild des Vergangenen zu machen, auch wenn kein Bild uns jemals eine endgültige Gewissheit vermitteln kann. *Sehen versuchen* meint ebenso, sich mit der Tatsache vertraut zu machen, dass es Räume des Sehens und Variationen des Blicks gibt, die ethisch gehaltvoll sind.

Das Bild, das hier angedeutet wird, ist indes trügerisch. Es klingt, als ob die Geschichte *an sich* in jenem Moment vollendet würde, in dem wir in das Antlitz eines Menschen blicken. Im Moment der Erinnerung an den Anderen könnten wir die Nebel des Vergangenen durchdringen; alle Widerfahrnisse und alle Gewalt-

samkeit, alle historischen Verletzungen und alles Leiden wäre gleichsam in einer Letztbegründung aufgehoben. Es ist eine verführerische Hoffnung: dass die Geschichte zu sich käme, wenn sie sich ganz auf ihr Eigenes zurückführen lässt, nennen wir es Existenz, Dasein oder den einfachen Menschen. Dass diese Denkbewegung nicht das einlösen kann, was sie verspricht, von dieser Enttäuschung zeugen die folgenden Reflexionen. Sie versprechen nichts, aber lassen sich als ein Engagement in der Sache beschreiben: sie versuchen zu sehen.

Der erwähnte Blick in das einzelne Gesicht lenkt die Überlegungen auf das Wesentliche. Gesichter nehmen uns die Last, die von der Erfahrung der Geschichte herrührt. Wenn man in Gesichter blickt, wird etwas geltend gemacht: jemand ragt aus einer Anonymität heraus und bricht mit dem Vergessen. Er widersteht dem Verdacht, dass alle Bemühungen der Memoria doch nur dem Vergessen anheimgestellt sind. Gesichter lassen die gelebten Erfahrungen erahnen, sie bringen den Betrachter dichter an eine Vergangenheit heran, als dies die Unwirklichkeit des historischen Ortes vermag. Gesichter kann man sichtbar werden lassen, in Druckmedien oder auf großflächigen Formaten. Als Gesichter des Lebens, als Portraits eingerahmt von Erzählungen.

Es gibt indes hintergründige und vordergründige Fragen, die vom hier gewählten Thema angesprochen werden. Wir müssten heute, scheinbar intensiver als zuvor, die Erinnerung lebendig halten. Wir sollten zudem die Begrenztheit unserer eigenen Perspektive erkennen und das Negative der Erfahrung in unsere Kultur und Praxis integrieren. Diese Aufforderung wird manchmal deutlich artikuliert, aber undeutlich bleibt der philosophische Anspruch, der damit einher geht. Die Geschichte zu sehen, hieße sie zu verstehen; Verstehen aber wiederum ist ein komplexer und widerspruchsoffener Prozess, er umfasst das Sinnwidrige und das Nicht-Sein-Sollende. Er stößt sich an den Grenzen der Vernunftkritik, die schon mit der Einsicht in die sprachliche und geschichtliche Gebundenheit unserer Erkenntnis beginnt.

Daher ist jeder Versuch, sehen zu lernen, mit einem Selbstzweifel belastet. In der Hoffnung auf eine unrelativierbare Wahrheit oder auf eine letzte Begründung werden wir doch immer wieder enttäuscht. Die Sprache erweist sich selbst als gewaltsam; die Diskurse trügen trotz aller sprachlichen Klarheit. Warum erscheint der Blick in ein Gesicht als wertvoller als eine abstrakte Zahl oder eine nüchterne Kalkulation? Und warum, so wird mancher stille Beobachter fragen, wird die Suche nach dem Gesicht immer wieder auf das Gesicht der Gewalt zurückgeworfen? In den Momenten, in denen wir von den Botschaften hören und lesen, die uns Andere hinterlassen haben, wird die Ambivalenz deutlicher. Die Botschaften, die früher oder später, unmittelbar oder verzögert die Innenwelt der Leser verlassen haben, ergeben ein unscharfes Bild. „Wir“, das heißt die Nachgeborenen und außerhalb Stehenden, haben kein richtiges, angemessenes oder irgendwie vermittel-

bares Bild vom Lager. Auschwitz – der Name hat seinen Standort in der kulturellen Sinnproduktion, er ist Chiffre und universelles Symbol. Aber als Titel schwebt er über den konkreten Dingen und findet zu keiner je passenden Beschreibung. Was *nicht* weiter hilft, ist bereits mehrfach hervorgehoben worden: die Würdigung des Schreckens und damit die unbewusste Überhöhung einer gleichsam metaphysischen Erzählung; die Mythisierung des Bösen, das angeblich so weit entfernt von unserer Mitte sei, schließlich die kollektive Erinnerung, die sich in irrierender Identifikation oder gar im Wettstreit der Erinnerungspolitik festsetzt. Was hingegen konkret eine Nähe zu den Dingen herstellt, ist der offene Blick in das Gewebe des Alltags, in die Ordnungen inmitten einer Gewaltsamkeit, die fern und unverständlich bleiben wird.

Wenn wir also ernsthaft daran interessiert sind, uns ein Bild zu machen von einer Vergangenheit, die sich immer weiter entfernt und schließlich eines Tages ihre Bedeutung einbüßt, dann müssten wir zu einer sinnlichen und phänomenologischen Einsicht bereit sein. Wir müssten die gelebten Erfahrungen nicht ins Mystische überführen, sondern ihre Eigenheiten, ihre Normalität (um nicht zu sagen ihre Banalität) erfassen.

Eine Topographie zu erstellen, heißt im Allgemeinen, das Verhältnis des Raums zu den Menschen zu ordnen. Der Raum ist demgemäß nichts Statisches und objektiv Gegebenes; er wird erkundet und vermessen, eingezäunt und sinnlich erfahren, mit Bedeutung und Empfindungen verbunden. Die Problematik einer Topographie des Lagers ist freilich, dass sie als Topographie des Schreckens gleichsam versagt. Der Schrecken steht in einer merkwürdigen Allianz mit der Anziehungskraft des Ortes; die Landschaft, die uns in anderen Situationen willkommen heißt, die uns magisch anzieht oder uns wie ein Wintermantel umarmt, ist identisch mit jener Landschaft, die für immer die Bedeutung des Verrats und der Aussetzung behalten wird.

Es ist das Ineinander des Gegensätzlichen, das nachhaltig verstört und nur über den phänomenologischen Weg erträglich wird. Es steht die Erfahrung des Naturschönen unvermittelt mit der Erfahrung der desaströsen Gewalt. Es stehen Landschaften in einem historischen Kontext, der von Unsagbarem und nicht Darstellbarem berichten sollte. Die Erde wirkt bei einer Erkundung so vital und reichhaltig wie immer – dabei trägt sie Spuren der Vernichtung in sich. Auf die Landschaften, von denen man auf einer Reise facettenreich berichten könnte, fallen dunkle Schatten der Bedeutung. Man muss die Gegensätze zusammenlesen, was nur im Rahmen von Erzählungen geschehen kann. Diese berichten von Winterlandschaften, die im Auge des unvoreingenommenen Betrachters behaglich wirken. Autoren erblicken mit dem Leser gemeinsam eine Natur, der man sich gerne ausliefert. Sie blicken auf Borken und Birken, wandeln mit uns gemeinsam auf der Erdkruste, spüren den Wind und blicken in verträumte Landschaften. Diese Erzählungen, von Maurice Blanchot oder Jorge Semprun in stiller Meisterschaft vollendet, wollen nicht „aufklären“. Sie enthalten sich der Geste, die auf ein

schreckliches „Dahinter“ zeigt. Sie halten uns vor Augen, dass es nicht darum geht, mit Bildern und Worten das Außergewöhnliche der erlittenen Gewalt zu „entdecken“ – als wäre es unerkannt und unvermutet hinter jenen Dingen, die uns umgeben.

Die Art und Weise, auf die Topographien des Desasters (Blanchot) zu blicken, ist subtiler und höchst voraussetzungsvoll. Man lernt nur, indem man das erblickt, was sich entzieht und was unausgesprochen bleiben muss. Man kann nur versuchen zu sehen; das ersehnte letzte Bild, das uns von einer selbstdurchsichtigen Wahrheit berichtet, ist uns nicht zugänglich. Wir hören und lesen von den Bedingungen im Lager: von einer Natur, die für die Lagerinsassen bedrohlich war, weil der ohnehin ausgemergelte Körper Infektionen ausgesetzt war. Die Wetterverhältnisse waren eine Quelle der Beunruhigung, weil sie durch Regen und Wind, Trockenheit und Dürre das langsame Sterben beschleunigten. Noch in den harmlosen Insekten oder in der Belanglosigkeit eines Regenschauers steckte eine Unwirtlichkeit, die das Verderben bedeuten konnte. Es sind diese Erfahrungen, die in seltsamer Einheit mit der Erfahrung einer Natur steht, die die Menschen schon immer umgetrieben hat. Man muss Bilder ertragen, die unscharf bleiben müssen; wenn man auf einer Zugreise durch verschneite Winterlandschaften fährt oder wenn man die Frische eines Buchenwaldes riecht. Unwirklich bleibt stets der Gedanke, dass *dahinter* oder *darunter* Anzeichen des Verderblichen und Verfaulten stehen.

In einem eher unscheinbaren Landschaftsbild des deutschen Fotografen Dirk Reinartz lassen sich vergleichbare Aspekte erkennen⁴. Eine Lichtung in schwarz-weiß, in einem unregelmäßig wachsenden Mischwald; dünne Kiefern und Birken umrahmen eine offene, unbewachsene Fläche mit sandigen Stellen. So harmlos die Beschreibung ist, so vereinnahmend ist die Perspektive im Moment der historisierenden Betrachtung. Die Lichtung, die den Betrachter als unscheinbar, ja gewöhnlich vorkommen mag, markiert den historischen Raum des ehemaligen deutschen Vernichtungslagers Sobibór bei Lublin. In der Darstellung, die eigentlich auf nichts als die Leere eines Ortes verweist, kommen ästhetische Prinzipien der Landschaftskunst der europäischen Romantik zum Tragen; zugleich folgt sie den Grundgedanken der modernen Bildtheorie, die den Betrachter zu einer Positionierung zwingt⁵.

Um diese Positionierung eben geht es: um eine Haltung und eine Neugierde, ein Wissen-Wollen und Verstehen-Wollen angesichts einer merkwürdigen Leere. Viele Möglichkeiten der „Geschichts-Bewältigung“ sind bezweifelt worden: man

⁴ Dirk Reinartz/Christian Graf v. Krockow. Totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern. Göttingen 1994

⁵ Ulrich Baer: Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoa oder die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild. In: Ders. (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 236-255

kann sich Bilder des Terrors aanblicken und die Gewalt wie auf einem Reißbrett analysieren; man kann aufgeschichtete Körper betrachten – wenn man es erträgt – und in Demut erstarren. Man kann versuchen die Tragweite einer historischen Begebenheit abzuschätzen und scheitert letztlich an dem definitiven Bruch der Geschichte.

Was es mit diesem Bruch auf sich hat, soll im folgenden gefragt werden. Im erwähnten Bild kommen die Fliehkräfte der Geschichte zum Ausdruck, obwohl wir doch nichts als Leere und Stille im Bild erkennen, eine Aura des Entzugs: einen Ort, der undenkbar und ein Geschehen, das ohne jeden Sinn bleibt. Ein metaphorisches Jenseits. Die Lichtung (die hier mit dem Heideggerschen Topos nichts zu tun hat.) verrät etwas über die Unzugänglichkeit der Vernichtungsstätten, die stets mit dem Gefühl der Haltlosigkeit einher geht. Und doch bleibt der Grundgedanke ja erhalten, dass man sich den Dingen nicht entziehen kann und sich der erlittenen Geschichte zuwenden soll; so wird durch die Fotografie „ein Gefühl des Ortes für das Ereignis wieder instand gesetzt, das seit seinem Geschehen sowohl geographisch wie auch begrifflich als ortlos erscheint.“⁶

Brüchige Geschichte – in diesem Begriff finden wir die Anhaltspunkte, die eine Beschäftigung mit der Vergangenheit in der hier gewählten Position rechtfertigen. Dass die Geschichte zerbrochen sei, ist eine vielsagende Metapher. Die Intellektuellen, die sich der Shoa zu widmen versuchten, vermissten angesichts der Ereignisse jede Möglichkeit eines konzeptuellen, moralischen und geistigen Halts. Man konnte nur noch etwas erblicken, ohne zu verstehen. Bilder blieben, auch wenn sie die Geschehnisse prägnant abbilden konnten, nebulös. Die Texte und die Aussagen wurden wieder und wieder rezipiert, aber das sinnentnehmende Lesen blieb unmöglich. Selbst die Sprache versagte vor der Aufgabe, dem grotesk verstellten Geschichtsverlauf etwas Sinnvolles abzurufen. Generationen standen einander gegenüber in stummer Zwietracht; sie fanden zu keiner wie auch immer gearteten Verständigung, die etwa im Ideal kommunikativer Vernunft zu sich kommt. Es herrschten, zumindest für einen Zeitraum, Sprachformeln, mit denen man die Dinge zu bewältigen glaubte, aber auch eine Sprachlosigkeit, wo traumatische Erfahrungen, Schuld und Verfehlung, Unverständnis zwischen den Generationen unvermittelt nebeneinander standen. Für diejenigen, die in der gebotenen Distanz zur Geschichte als Gegenstand der Erkenntnis standen, blieb die melancholische Rhetorik einer offensichtlichen Bodenlosigkeit, die allen Diskursen das Fundament entzieht⁷.

Hier ist zu betonen, dass der Rückblick auf den Generationenkonflikt speziell der deutschen Geschichtskultur nur ein Moment in einem weitaus komplexeren Zusammenhang ist. Die älteren Mauern des Schweigens kann man retrospektiv zur

⁶ Ebd., S. 240

⁷ Dan Diner: Zwischen Aporie und Apologie. Über Grenzen der Historisierbarkeit der Massenvernichtung. In: Babylon 2, 1987, S. 33

Kenntnis nehmen, im Vergleich zu physischen Mauern sind auch hier nur noch Überreste, Relikte vergangener Zeiten bewahrt worden. Die Zeit bleibt trivialerweise nicht stehen und so stellen sich neue Herausforderungen, neue Einsichten und neue Gedanken, wie man sich in der Gegenwart über die Vergangenheit verständigen könne. Die Mauern des Schweigens zwischen Generationen werden von einer Vielfalt kultureller Konflikte überlagert: Mauern zwischen Völkern und ethnischen Gemeinschaften, Nationen und Religionsgemeinschaften, zwischen Dazugehörigen und Fremden, „Integrierten“ und Ausgeschlossenen. Die Geschichtsbilder, die zwischen allen diesen Gesellschaften bestehen, finden zu keinem geschlossenen Bild der Geschichte zusammen, das in irgendeiner Weise einer großen erneuerten Allianz nahe käme.

Eben hier muss die Rede vom Bruch der Geschichte in verschiedene Richtungen führen. Nationale, soziale und generationsspezifische Geschichtsbilder begleiten die erzählte Geschichte seit Jahrhunderten. In der globalisierten Welt des 21. Jahrhunderts wirkt sich diese Entwicklung zu einer mehr oder weniger erkennbaren Bedrohung aus. Der Verlust überwiegt jeden Gewinn: es gibt keinen übergreifenden Horizont einer metaphysischen Erzählung, die Geschichte vor Gott gestellt sieht; der geschichtsphilosophische Geist der Bemächtigung scheint erlahmt zu sein, die Unvereinbarkeiten zwischen den vielen Geschichtsbildern nehmen zu⁸. Dies hat selbstredend mit politischen Entwicklungen und Verschärfungen zu tun, mit dem Kampf der Hegemonien, die auf ein historisches Selbstbild angewiesen sind. Aber es verweist auch auf eine schlichte Denknöwendigkeit: *Geschichte zu überdenken*.

Sehen lernen, sehen versuchen – mit diesen Formeln soll versucht werden, der Beunruhigung durch die Geschichte etwas entgegen zu setzen. In mehreren großen Abschnitten wird im folgenden das Angesicht der Geschichte konfrontiert. Im ersten Abschnitt wird ein Zusammenhang begründet: zwischen der Sinnproduktion, die das Ereignis der Shoa hervorgetrieben hat und dem Sinnverlangen, das über diese Erfahrung hinausweist. Im zweiten Teil werden Gesichter in einer Suchbewegung nachgezeichnet: auf der Suche nach dem Eigensinn, der Identität und der Bedeutung der Gewalt werden wir auf Erzählungen verwiesen. Schließlich gilt es im dritten und vierten Teil, den Übergang vom lernenden Sehen zum versuchenden Sehen zu schildern. Verstehen versuchen: damit wird eine notwendige Distanz zu der Tradition des Lernens aus der Geschichte hergestellt. Aller Schmerz und alles Leiden, von dem wir in der Rückschau auf das Gewesene erfahren, hat etwas von einer Heimsuchung, einer Traumatisierung, die schwierig bleibt; entweder handelt es sich um Eindrücke, die mit der Zeit verblassen und ihre Bedeutung einbüßen oder sie erhalten einen tragenden Sinn, der seine monu-

⁸ Lucian Hölscher: Zerbrochene Geschichte. Der Generationenkonflikt in der deutschen Geschichtskultur. In: Ders.: Semantik der Leere. Grenzfragen der Geschichtswissenschaft. München: Wallstein 2009, S. 212-226

mentalenen Züge nicht verbergen kann. Beide Perspektiven erscheinen heute nicht mehr fruchtbar. Sie sind auf Erzählungen verwiesen, die einen lebensdienlichen Sinn ermöglichen (J. Rüsen).

Sinn meint dabei nicht den übergreifenden, gleichsam rettenden Sinn, den frühere Generationen reklamierten, sondern nichts weiteres als den Gedanken der Sagbarkeit in einem Umfeld, das angeblich vom Zerbrechen der Begriffe, vom erzwungenen Schweigen, der Hinterfragung von allem zeugt. Sagbarkeit meint eine Widerständigkeit, die Autoren wie Didi-Huberman zu einprägsamen Formeln führen: weil es ja gar nicht darum gehen kann, ein lähmendes Gefühl des Horrors zu erzeugen, oder eine unübertragbare Erfahrung des Ausgesetzt-Seins mit allen denkbaren Sinnen nachzuvollziehen, bleibt der Rückzug auf die Wirksamkeit von Bildern, Gesichtern, Orten und Gesten trotz allem. Das „trotz allem“ widersteht dem alles überragenden Zweck, der Geste der vorschnellen Politisierung, der Ansprache des Gewissens, das immer gleich als Weltgewissen anzusprechen sei. Widerständig zeigt sich das erkennende Subjekt vielmehr darin, dass es sich der Einweisung in die Geschichte widersetzt, dass es keine Anleitung von einem Dritten erhält und dass es inmitten einer Leere zu sehen gezwungen ist. Darin, in dieser paradoxen und herausfordernden Situation stehen wir mit allen jenen Autoren, die sich der Aufgabe der kulturellen Sinnproduktion gleichsam verschrieben haben. „Vernunft, Kunst und Dichtung tragen nicht dazu bei, den Ort, aus dem sie verbannt sind, zu *entziffern*“⁹, schreibt Didi-Huberman. Daher sollte die Erinnerung, bzw. das Bild des unsagbaren, unerkennbaren, totalitären Ortes zerrissen werden. Eine scheinbar hilflose Geste, aber sie ist notwendig. Sie ist hilfreich, um einen Korridor zu eröffnen, durch den die nachfolgenden Generationen gehen können, die doch immer wieder in den toten Winkeln der Geschichte verbleiben, an denen sie vergeblich nach jenem Stück Menschlichkeit suchen, von dem so viel geschrieben wurde.

II. In den Schuhen der Anderen. Leiden und kulturelle Sinnproduktion

Noch einmal dürfen wir in ihre Gesichter schauen, zum letzten Mal vielleicht in dieser Form und dieser Zeit. Gesichter, die anlässlich des Gedenkens von großflächigen Plakaten blicken, mit offenen Gesichtern, als hätten sie Dinge zu erzählen, die leicht mitzuteilen sind. Dabei handelt es sich doch um die Gesichter der Menschen, die heute noch als letzte Zeugen gelten und in naher Zukunft eben nur noch diese Geschichten hinterlassen werden. Ältere, die an den unwirklichsten aller Orte gewesen waren und als Überlebende der Shoa Zeugnisse ablegen konnten oder einfach nur weiterlebten, ohne sich zu mitzuteilen.

⁹ Georges Didi-Huberman: Sehen versuchen. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Konstanz University Press: Wallstein Verlag (Imprint) 2014, S. 10