



© Gregor Schneider/VC Bildkunst, Bonn, 2015

1 | Gregor Schneider (*1969)
unsubscribe, 2014/15
 Die Hülle und ihre Fülle: Fragmente des Hauses Odenkirchener Straße 202 in der Warschauer Zachęta-Galerie

JOHANNES KIRSCHENMANN

Bühnen der Erinnerung

Vom Zerfräsen und Verschwinden in der Gegenwartskunst

Kann Kunst für die Erinnerung an Geschichtskatastrophen mit ihren Protagonisten des Bösen eine Form finden? Gregor Schneider manifestiert sich mit seiner jüngsten Arbeit (*unsubscribe*) dezidiert politisch – und gibt im Gespräch mit dem Autor Auskunft. *unsubscribe* wird im Kontext anderer zeitgenössischer Werke als Bühne der Erinnerung mit vielschichtigen Requisiten beschrieben.

Schon 1984 lenkte Martin Kippenberger mit seinem provokativen Bild *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken* mehr als nur den Rezipientenblick auf Erinnerung und Verdrängung der nationalsozialistischen Verbrechen. Immer wieder kratzen Künstler an der besonderen deutschen Identitätsproblematik, immer wieder steht damit die brisante künstlerische Frage im Raum, ob und wie Kunst das Monströse des Bösen und das häufig subtil Banale dahinter zum Thema machen kann. Kann das eigentlich Unmögliche, die Leerstelle aus dieser Frage ästhetisch zu besetzen, künstlerisch angegangen werden? Wie können Zeichen gefunden werden, die äußeren und inneren Bilder in Erinnerung und Gedenken zu überführen?

Die letzte documenta hat die Negativform des von den Nationalsozialisten zerstörten *Aschrottbrunnens* vor dem Kasseler

Rathaus als bildhauerische Lösung durch Horst Hoheisel in ihre ansonsten reichlich diffuse Geschichtslektion aufgenommen. In Weimar haben Hoheisel und Andreas Knitz das Gestapo-Gebäude zerschreddert, einige Jahre in Containern präsentiert und nun wird der kleinteilige historische Bauschutt unter den Schritten der Besucher und Mitarbeiter der Gedenkstätte langsam weiter zerbrösel.

Gregor Schneider dekonstruiert Räume, um dem Unsichtbaren, dem Geist der Behausung nachzuspüren. Im Herbst 2014 untersuchte Schneider das Gebäude, in dem der Demagoge Joseph Goebbels seine Kindheitstage verbrachte.

Mit *unsubscribe* (Abb. 1) – als installative Bühne in der Warschauer Zachęta-Galerie, dem prominentesten Museum zeitgenössischer Kunst in Polen – hat Gregor Schneider 70 Jahre nach der militärischen Kapitulation des Bösen eine vielschichtige Antwort gegeben auf die Frage nach der Unmöglichkeit, sich aus dem Erinnern wegzustehlen.

Im Jahr 2013 hat Schneider in seiner Heimatstadt Rheydt das unscheinbare Haus in der Odenkirchener Straße 202 gekauft – es ist das Haus, in dem Joseph Goebbels während seiner ersten drei Lebensjahre aufwuchs. Schneider hat mit Helfern Stück für Stück, Raum um Raum zerlegt, zerfräst, ausgegraben (Abb. 2) und Details immer wieder in Silikon abgeformt. Vor der Zerlegung hat

sich der Künstler an den Küchentisch des alten Goebbels-Hauses gesetzt, eine Suppe gelöffelt und eine Nacht den Schlaf im fremden Gemäuer gesucht – „*aber das habe ich nicht geschafft, weil ich es unerträglich fand, dass der Geist noch in dieser Wohnung war. Also habe ich eingegriffen – einen chirurgischen Eingriff, Schicht für Schicht habe ich mich vorgearbeitet, jetzt ist es entkernt, es ist nur das Gerippe übrig geblieben, wie es aufgerichtet wurde. Die Zeit nach dem Bau ist jetzt herausgeschabt worden und der Rest ist im Container. Und jetzt steht es wie eine Blackbox da, wie ein Memento Mori.*“

Das Haus steht nur gute 100 Meter von Schneiders Elternhaus entfernt, das er als *Haus „u r“* schon als Fünfzehnjähriger zeichnerisch erkundete, um dann 2001 mit einem verschachtelten, rekonstruktiven Nachbau zu einem klaustrophobischen Gewirr ohne oben und unten den Goldenen Löwen der Biennale von Venedig zu gewinnen. Das *Haus „u r“* geriet zum phantasmagorischen Labyrinth (vgl. Adam 2014, S. 57 ff. und Liebs 2010, S. 48 f.). Das zerlegte Wohnhaus der Familie Goebbels dagegen ging in großen Teilen als Bauschutt auf Reisen; erst im abgedeckten Containerlastwagen nach Warschau, vor dem White Cube der Galerie geparkt, dann vor der Volksbühne Berlin abgestellt. In den Ausstellungsräumen ordnete Schneider die Versatzstücke des Goebbels-Hauses zu einem ikonografischen Tableau, das auf die Wohnung der Goebbels nur Assoziationen oder Konnotationen, nicht aber mimetische oder ikonische Referenzen lenken konnte.

Zwei Bedeutungsfelder stehen sich gegenüber: Baumaterialien, die im Goebbels-Haus demontiert wurden und die Silikonrepliken der Versatzstücke aus dem Inventar, nur Weniges noch im Original. Schneider greift damit auf sein durchgehendes Moment der „Raumberührung“ und „Raumverdoppelung“ zurück. Beides dient einer bildhauerischen Annäherung an den Raum, dieser ist sukzessive aufzuspüren und in seinen Schichten von Materialität und Bedeutungen sichtbar zu machen. Es ist ein Identifizieren in der nur scheinbar bedeutungslosen Heterotopie.

Formreferenzen und ikonografische Bezüge

Die geschichteten, gehäuften Baureste (Abb. 1) stiften vielfältige Bezüge zu den widerständigen Trümmerbarrieren einer resignierten Romantik in der Formstruktur der antinaturalistischen, verschachtelten Eisplatten in Caspar David Friedrichs *Eismeer* (1823). Rebecca Horn zeigte auf der Biennale 1997 ihr Werk *Concerto di sospiri* – ein Schutthaufen, aus dem kupferne Schalltrichter herausragten, denen ein vielstimmiges Klagen entströmte, das zum Schrei answoll, weit lauter als ein Seufzer.

Zu Gregor Schneiders Bühne gehören – neben dem Rheydter Schutthaufen – verstaubte Bücher zur Rassenkunde, zum Schäferhund und oder zur Massage aus Goebbels Haus, dazwischen ein Kraniometer, das Werkzeug der rassistischen Schädelvermesser (Abb. 3). „*Alle originalen Materialien werden verschwinden!!*“, betont Schneider vehement im Gespräch. Keine Reliquien für die Adoration verblendeter Anhänger sollen bleiben, einzig Silikonrepliken mit ihrem Verweisungs-potenzial.



© Gregor Schneider/VG Bildkunst, Bonn 2015

2 | Gregor Schneider (*1969)
Entkernung des Geburtshauses von Goebbels, Odenkirchener Straße 202 in Rheydt, 2014

Bücher stiften Wissen und Orientierung, doch Schneiders Duplikate bleiben stumm, zeigen aber den Zusammenhang von kulturellem Bewusstsein und geschichtlicher Verantwortung – auch im Hinblick auf das Versagen des deutschen Bürgertums gegenüber dem nationalsozialistischen Aufstieg.

Kann das Haus Schuld tragen für den später im kleinbürgerlichen Habitus agierenden Demagogen? Lassen die Puppen, das dürftige Inventar und all die Requisiten aus einer biedermeierlichen Wohlfühlatmosphäre etwas vom satanischen Sozialcharakter eines ihrer Bewohner in seinen sehr jungen Jahren ahnen? „*Ich selbst habe in diesem Haus, das ich erworben habe, regelrecht eine Bibliothek mit nationalsozialistischem Gedankengut gefunden, die Geschichte war noch da drinnen, nicht abgeschlossen*“, resümiert Schneider.

Statt Möglichkeitsräumen didaktische Erzählung

Der Rote Waggon (Abb. 4) – eine Arbeit des in der Sowjetunion mit Ausstellungsverbot diskriminierten Konzept- und Installationskünstlers Ilya Kabakov – formuliert einen allegorischen Gang durch die Geschichte des untergegangenen Sowjetimperiums:



© Gregor Schneider/VC Bildkunst, Bonn 2015

3 | Gregor Schneider (*1969)
Kinder Mobile, Rheydt 2014, Metall, Nylonseil, Bücher, Postkarten, Fotos, Werkzeuge, 200x200x135 cm

Über eine Himmelsleiter als Utopie des revolutionären Aufbruchs – angelehnt an die Formsprache Tatlins *Monument der Dritten Internationale 0 10* (1917) – geht es hinein in den fensterlosen, düsteren Waggon. Dort und auf der Außenwand prangen die vom Bolschewismus verordneten realsozialistischen Propagandawerke, die nur ein freudiges Leben im Dreiklang Mensch, Arbeit und Natur – auch unterworfenen Natur – im erfolgreichen Sozialismus kennen.

Kabakov fertigte diese plakative Politpropaganda als Persiflage selbst. Doch beim Verlassen des radlosen, stillstehenden Waggons stößt der Geschichtsflaneur auf den Schutthaufen des Zerfalls; das kommunistische Imperium endet kläglich im schäbigen Müll mit bis heute nachwirkenden Wunden. Welch eine Bühne für einen multimedial installierten Parcours! Im Innern des Waggons tönt vom endlosen Kassettenband Musik der 1930er-Jahre, die wie die Propagandapersiflagen an der Wand von einer guten Zeit träumen lässt.

„Wie eine theatralisch gebaute Katharsis wirkt der ‚Rote Waggon‘, der mit Ausdrucksformen operiert, die verschiedenen Künsten entlehnt sind: dem Theater mit seinem szenischen Raum, dem Kino mit seinem Handlungszuschnitt in Sequenzen, der Literatur mit ihrer erzählenden Dimension und der Architektur mit ihrer räumlichen Präsenz. Die Musik verdoppelt die Sinntiefe und die Beleuchtung schafft erst die Perspektive. Der ‚Rote Waggon‘ ist nicht mehr nur das Imitat einer denkmalhaften Erinnerung an eine vergangene Zeit, sondern zugleich der Ort ihres Prozesses, den der Betrachter räumlich und gedanklich durchschreiten muss, um die Geschichte der Sowjetunion zu verstehen.“ (Rattemeyer 2000, S. 8)

Schneiders Geschichtsbühne ist nicht didaktisch angelegt wie bei Kabakov, weniger aufdringlich als bei Rebecca Horn und schon gar nicht ironisch wie Kippenberger. Sein Bühnenbild konfrontiert nicht, wie Kabakov, die Ideologie mit ihrem faktischen Resultat, sondern lässt den Raum für eine Deutung offen, entgeht einer linearen Kausalität, sie stößt Gedanken zu Verknüpfungen an. Gerade das harmlose, überall anzutreffende Inventar aus jedem beliebigen Kleinbürgerhaushalt meidet die Festlegung.

Es ist diese oberflächlich unscheinbare Normalität und Banalität, die das Sozialmilieu von weit mehr Menschen als nur dem

Volksverführer Goebbels umschreibt. Die Pfade zu Goebbels sind nicht eindeutig, Zuschreibungen bleiben im vagen Raum des Möglichen.

Der Bildhauer übernahm das Haus mit allem Inventar von der Familie Schmitz; sie hatten einst an die Familie Goebbels vermietet. Doch was von den Fundstücken stammt von wem? – diese Offenheit und die Offenlegung durch Abtrag des Inneren des Hauses lässt die nach Gewissheit suchende Zuordnung produktiv schwingen.

Für Schneider ist das ein Suchprozess: „*Das Haus war immer in Besitz der Familie Schmitz. Walter Schmitz war besessen von der Phrenologie. In seinen Tagebüchern schreibt er, nicht nur den Charakter in den Gesichtern oder Köpfen lesen zu können, sondern auch deren Zukunft. Er litt darunter!? Betreibe ich eine Phrenologie der Räume. Können originale Materialien an vergangene Geschichten erinnern lassen? Was macht den originalen Raum aus? Steine sind beschrieben wie Bücher. Bei der entsprechenden Sensorik holen die Geschichten den Bewohner ein.*“

Aufgerufene Imaginationen

In August Strindbergs *Gespensersonate* ist ebenfalls ein Haus der zentrale Ort, hinter dessen harmloser Fassade das Böse – in Gestalt des Direktors Hummel – sein psychologisch perfides Treiben zerstörerisch entfaltet. Strindbergs Stück lässt sich als Montage charakterisieren: Sprach-, Sinn-, und Handlungsebenen brechen den Kontext auf, verschachteln die komplexe und komplizierte Wirklichkeit zugunsten einer performativen Leistung als „Inszenierung von Gegenwart“ (Martin Seel). Jeder performative Akt, ob als bildhauerisches Ensemble oder auf der Theaterbühne, evokiert Imaginationen, die als Wahrnehmung nicht einer äußeren Realität abbildend nachgeordnet sind, sondern als Invention kreative und auch subjektive Konstruktionen in der Rezeption hervorbringen. Dazu brauchen Theater- und Kunstbühne Leerstellen und Andeutungen, die die Gedanken im Pendeln zwischen verweisenden Referenzen und performativer Offenheit anstoßen. Eine so umschriebene Wirkungsästhetik reduziert ihre theatralen

Mittel auf ihre Materialität und Sinnlichkeit, aus der die Rezipienten Bedeutungen generieren (Fischer-Lichte 2004, S. 242).

Die Werke von Schneider, Kabakov, Horn und Hoheisel sind in unterschiedlichem Maße soziale Inszenierungen ohne theatrale Akteure, in denen über Materialität und Sinnlichkeit Geschichte rekonstruiert und bei Schneider eine Biografie vielschichtig – teils identisch, teils gebrochen – gespiegelt und ins Heute transformiert wird. Die Requisiten der Erinnerung, die Skulpturen und Installationen auf den Bühnen der Kunst schaffen eine spezifische Atmosphäre, deren – auch verfremdete – Elemente und ihre Anordnung im Raum die Konstruktion von Sinn lenken.

unsubscribe – Kündigung unmöglich

Mit neun Lebensläufen debütierte Alexander Kluge (1962) als Erzähler, kurz bevor die deutsche Nachkriegsgesellschaft nach selbst entlastender Verdrängung mit dem Auschwitz-Prozess erstmals die grausamen Monster in ihren biedereren Anzügen und ganz normalen Biografien zur Kenntnis nehmen musste. Und wie Schneider heute gab auch Kluge nicht den ausschmückenden Erzähler aufseiten der Protagonisten, sondern den nüchternen Analytiker, einen, der Schichten offenlegt. In der Version des sachlichen Biografen zeichnet Kluge Lebensläufe im Ausschnitt nach, die ihre späteren Akteure des Unglücks oder bürokratischer Routinen aus braven, unscheinbaren Milieus entwachsen lassen. Erst die Distanz ermöglicht jene reflexive Empathie, die auch Schneider antreibt: „Goebbels war der einflussreichste, gefährlichste Nazi, auf seinen Befehl hin haben die Pogrome begonnen und aufgrund

der geschätzten 60–70 Millionen Toten des Krieges und den 6 Millionen ermordeten Juden, den 2000 zerstörten Synagogen kann mir dieser Mensch nicht gleichgültig sein.“

Mit *unsubscribe* setzt Schneider, der die Gnade der späten Geburt für sich negiert, ein Paradoxon ins Bild: Materiale Geschichte lässt sich demontieren – auch wenn Schneider aus statischen Gründen zugunsten der Nachbarhäuser das Haus nur entkernen, nicht aber völlig niederlegen konnte. Doch der Geist, das Gefangensein des Bewusstseins in den zurückbleibenden und überdauernden Dingen lässt sich nicht tilgen: „Wäre es richtig gewesen, dass dort eine Familie einzieht, ohne von der Geschichte zu wissen? Es sich dort gemütlich macht, alle wissen es, sprechen aber nicht darüber?“, fragt der Künstler rhetorisch und sichert den historischen Ballast gegen ein Vergessen.

Ergänzend zu den Replikaten wesentlicher Fund- und Erinnerungsstücke hat Schneider den gesamten Dekonstruktionsprozess des Goebbels-Hauses dokumentiert und auf einem USB-Stick fixiert. Mit diesem kann die Zerlegung und Entschichtung im Bild zurückgeführt werden in den vorgefundenen Zustand – *unsubscribe* als paradoxe Unmöglichkeit.

Literatur

- Adam, Johanna: Zuhause ist ein Raum: In: KUNST+UNTERRICHT 385/85 // 2014. Seelze 2014, S. 57 ff.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2004.
- Kluge, Alexander: Lebensläufe. Stuttgart 1962.
- Liebs, Holger: Gregor Schneider. Das tote Haus „ur“ als Leben und Werk. In: Gockel, Cornelia/Kirschenmann, Johannes (Hg.): Orientierung in der Gegenwartskunst. Seelze 2010, S. 48 f.
- Longerich, Peter: Goebbels. Biographie. München 2012.
- Rattemeyer, Volker: Der Rote Waggon in Wiesbaden. In: Rattemeyer, Volker (Hg.): Ilya Kabakov – der Rote Waggon. Nürnberg 1999, S. ff.



- 4 | Ilya Kabakov (*1933)
Der „Rote Waggon“, 1991,
seit 1999 im Museum
Wiesbaden
Der allegorische Gang
durch die Geschichte
des untergegangenen
Sowjetimperiums endet
im Müllhaufen.