

Karl Eimermacher

## **KRIEG, VÖLKERMORD, GULAG AUS DER PERSPEKTIVE VON EVIDENZ UND ZEUGENSCHAFT**

Darstellungen von Krieg, Völkermord usw. erhalten – im Gegensatz zu anderen Jahrhunderten – wegen ihrer Massenverbreitung im 19. und 20. Jahrhundert in Kunst und Literatur einen neuen Charakter: Mit künstlerischen Verfahren wird versucht, die Diskrepanz zwischen Fakten und Artefakten aufzuheben, so dass Darstellungen die Ungeheuerlichkeit von Massenmord v. a. auch trotz ihrer zwangsläufigen Stilisiertheit emotional nachhaltig zum Ausdruck bringen und damit wirksamer bleiben. Hier unterscheidet sich die künstlerische Behandlung von Verbrechen gegen die Menschlichkeit von der historiographischen Betrachtung, die argumentativ nachvollziehbar vorgeht und daher nur indirekt emotional zu wirken vermag. Geschichtswissenschaft und Kunst sind sich dabei bewusst, dass ihrer Vermittlungsfähigkeit von Verbrechen gegen die Menschlichkeit jeweils spezifische Grenzen gesetzt sind und sie sich allenfalls gegenseitig kompensieren können. Ihre jeweilige ‚Zeugenschaft‘ ist damit fokus- und darstellungsabhängig, trägt also immer einen relativen Charakter. Bei der künstlerischen Gestaltung historischer Fakten bleibt allerdings der Kern des Historischen einerseits bis zu einem gewissen Grade erhalten, andererseits bewirkt die ästhetische Modellierung von historischen Ereignissen eine kontinuierliche Aufhebung des Unterschieds zwischen Fakt und Artefakt, so dass es zu ihrer ununterscheidbaren Verschmelzung kommt. Dabei erweist sich, dass das so entstandene sekundäre Faktum nicht von seiner künstlerischen Struktur getrennt werden kann, die es erzeugt und somit auch einen eigenen Realitätscharakter besitzt.

Dies betrifft auch das Unsagbare bzw. das Undarstellbare von Krieg und Holocaust, das nicht direkt dargestellt, sondern nur indirekt erzeugt und sekundärsprachlich vermittelt werden kann. Und nur durch derartige Modellierungen ist Unsagbares trotz seiner Undarstellbarkeit evident und kann den Status eines Zeugnisses erlangen. In diesem Sinne vermittelt ein Artefakt Fakten einer komplexen, anders nicht zugänglichen Realität. Bei der Darstellung von Verbrechen gegen die Menschlichkeit kommt hinzu, dass es nicht allein nur um deren spezifische Realität geht, sondern die dabei aktiv mitwirkenden semiotischen Modelle so ausgewiesen sein müssen, dass ihr Zeichencharakter unmarkiert, d.h. unauffällig bleibt, so dass auch der Eindruck der Unmittelbarkeit, der schein-

baren Unvermitteltheit vorliegender Gräueltaten zur Wirkung kommt. Es muss also jede Art vordergründiger Illustration von Ereignissen vermieden werden, um das Ungeheuerliche, das den Verstand Übersteigende derartiger Verbrechen, als etwas Unfassbares, existentiell Erschütterndes zu veranschaulichen und evident werden zu lassen.

Es versteht sich, dass es dabei um künstlerische Lösungen – einschließlich der sog. Foto- oder Filmdokumentation – gehen kann, die in ihrer unmittelbaren Wirkung besonders eindringlich sind. In der Geschichte der bildenden Kunst, natürlich auch der Literatur und Musik, hat man oft nach inhaltlichen und formalen Darstellungsmitteln gesucht, um mit diesem Phänomen des menschlichen Bewusstseins und damit auch der Kultur fertig zu werden (wenn man überhaupt mit dem Phänomen von Krieg und Holocaust fertig werden kann).

Das Spannungsverhältnis zwischen Faktum und Artefakt ist ein methodologisches Problem, das unterschiedlich behandelt und theoretisch verallgemeinert werden kann. Im künstlerischen Schaffen, das stark intuitiv geprägt ist, spielen Fragen der Evidenz und Zeugenschaft eher eine nur untergeordnete Rolle. Entscheidend ist vielmehr, ob die Intention einer Darstellung als adäquat empfunden wird und daher überzeugend wirkt. Allein die Intuition entscheidet, mit welchem Material oder welcher Art der Strukturierung ein Analogon entsteht, das eine intendierte Aussage ermöglicht. Statt Evidenz und Zeugenschaft im Sinne einfacher komplementärer Begriffe, auch wenn mit vergleichbarer Intention, sind es offenbar in erster Linie die medialen Verfahren, mit denen versucht wird, individuelle wie kollektive traumatische Ereignisse und Erfahrungen vermittelbar werden zu lassen. Im Vordergrund stehen – auch hier wieder im direkten Unterschied zu historiographischen Darstellungen – letzte Aussagen über grundsätzliche Dinge, also eher ethische Haltungen, die sowohl für den Künstler als auch den Rezipienten relevant sind.

Im Folgenden soll anhand von Beispielen der Literatur, Fotografie, bildenden Kunst gezeigt werden, wie (d. h. mit welchen Verfahren) auf das Ungeheuerliche von Krieg, Gulag und Völkermord hingewiesen wird. Als literarische Modelle sollen Werke von Šalamov und Solženicyn dienen.

Šalamov stellt Situationen menschlicher Würdelosigkeit dar, um zu erschüttern. Hierzu schildert er emotionslos und in schonungsloser Direktheit Menschen in ihrem unwürdig gewordenen Leben, bei dem es einzig und allein nur noch um den nackten Existenzkampf, ums Überleben angesichts geistiger und sprachlicher Abgestumpftheit geht. Der Mensch reagiert nur auf das Animalische, das rein Biologische. Er ist in seinen Reaktionsmöglichkeiten reduziert, da es für ihn keinen Unterschied mehr zwischen Gut und Böse gibt. Es sind dies Situationen, in denen für einen jeden nur noch seine augenblickliche Lage bestimmend ist und wo er Vergangenheit und Zukunft aus seinem aktiven Bewusstsein ausblendet. Sein menschliches Dasein ist einzig und allein aufs Überleben konzentriert. Šalamov lässt den Leser nicht mehr aus seinem sprachlichen

Bann. Die Einfachheit der Sprache sowie die Art der Verknüpfung ihrer elementarsten Einheiten erzeugt eine sprachliche Kompaktheit, die das Faktographische ins Ungeheuerliche potenziert.

\*

Das Modell Solženicyn funktioniert anders: In seiner Kurzerzählung *Odin den' Ivana Denisoviča* (*Ein Tag im Leben des Ivan Denisovič*), die der Tendenz nach eine ähnliche Absicht wie bei Šalamov erkennen lässt, wählt Solženicyn ein Darstellungsprinzip, das von Šalamov jedoch abgelehnt wird. Es sei zu literarisch, sujethaft, weil es einer in sich stringenten Handlungsentwicklung folge und dadurch die Unmittelbarkeit des Dargestellten verfälsche. Geschildert wird bei Solženicyn ein Lagerhäftling bei seinen verschiedenen, meist menschenunwürdigen Tätigkeiten während eines einzigen Tages im Lager. Der Tagesverlauf, der im Grunde genommen für den Betroffenen unerträglich ist, endet etwa mit den Worten: „...„Und dies war durchaus nicht der schlimmste Tag in seinem Leben“... Das Ungeheuerliche wird also darstellerisch nicht voll realisiert, sondern stellt sich nur durch die den Text überschreitende Vorstellungskraft des Lesers ein. Das Wenige des Geschilderten löst eine Fülle von Gedanken, Vergleichen und Schlussfolgerungen aus. Das Ungeheuerliche eröffnet sich somit erst jenseits der Erzählung, also erst im Bewusstsein des Lesers.

Ein anderes Beispiel für komplexes Bezeugen ist Solženicyns *Archipel Gulag*. Auch hier geht es um das unermessliche Ausmaß dessen, was unter Stalin Menschen angetan wurde. Das Verfahren zielt auf die existentielle Erschütterung des Lesers. Allerdings unterscheidet sich dieses künstlerische Modell von dem, das für *Ein Tag im Leben des Ivan Denisovič* konstitutiv war, aber auch von dem, das Šalamovs Texten eigen ist: Statt der Schilderung eines einzigen Tages im Leben eines Lagerhäftlings werden Biographien über Biographien auf über 1500 Seiten aneinander gereiht, so dass es nahezu unmöglich ist, sich durch die Fülle immer wieder ähnlicher Fakten und Fälle durchzulesen. Die Zahl der Opfer wird unüberschaubar, geht ins Unermessliche. Und gerade der inhaltlich nicht mehr fassbare Opferberg wird so zum Symbol für das Ungeheuerliche und Unsagbare dessen, was Menschen im Lager erleiden mussten.

Bei Šalamov und Solženicyn geht es nicht um die Transformation von sog. Fakten in Artefakte, sondern um Artefakte, die das Faktum des Ungeheuerlichen im Verhältnis von Gulag und Individuum erzeugen. Und nur wenn am Ende einer solchen Zeichentransformation Ungeheuerlichkeit eindringlich als Faktum bewusst wird, ist dieser Tatbestand bezeugt.

\*

Wie verhalten sich Evidenz und Zeugenschaft, Faktum und Artefakt in der Fotografie und der bildenden Kunst? Welches sind die Verfahren, die sowohl das Faktum als auch das Artefakt evident machen und Rezeptionsprozesse steuern und sog. Tatbestände bezeugen helfen, also wo sich durch unmittelbare Anschauung im komplexen Prozess von Zeichenbildung und Umcodierungen ihres semantischen Potentials neue Einsichten unmittelbar ergeben? Dabei fällt auf, dass der Evidenzbegriff der Rhetorik bei seiner Anwendung auf die Literatur oder Werke der bildenden Kunst eine begriffliche und funktionale Erweiterung erfährt. Der Grund hierfür ist einfach: Künstlerische Werke stellen komplexe Zeichenzusammenhänge dar, die nicht nur in Ebenen strukturiert sind, sondern deren Zusammenwirken unterschiedliche, auch dynamisch verschiebbare Dominanten bilden können. Entscheidend hierfür ist die Intention ihres Urhebers (also eines Fotografen oder Künstlers). Ihre unterschiedlichen Perspektiven erzeugen unterschiedliche Schnittmengen des Verstehens. Ein mehrfaches Neben- und Nacheinander eines partiellen und/oder ganzheitlichen Verstehens ist daher normal, so dass sich das zunächst Evidente nicht unbedingt immer als das durchgängig Evidente erweisen muss.

Beginnen wir mit Kriegsfotos. Sie gehören zur Kategorie von Dokumenten, die Fakten zeigen und repräsentieren, die scheinbar direkt und nur für sich selbst zu sprechen scheinen. Die Authentizität des fotografisch festgehaltenen Geschehens ist offensichtlich. Ihre Rezeption ist unmittelbar und ihre Aussage zweifelsfrei; sie bedarf keiner ergänzenden Interpretation.

Bei den Kriegsfotos von Roger Fenton (Abb. 1: *Tal des Todesschattens* aus dem Krimkrieg) und Nick Ut (Abb. 2) erweist sich jedoch das eben Festgestellte als weit schwieriger als zunächst angenommen. Das liegt am Begriff des Authentischen bei Fotografien, weil diese sich einzig allein nur auf die Authentizität gezeigter Details und ihrer Umgebung beziehen. Unschwer ist zu erkennen, dass in beiden Kriegsfotos das unmittelbar Gezeigte durchaus nicht das eigentlich Gemeinte darstellt, sondern dieses nur indirekt vorhanden ist und daher nur erahnt werden kann. Hieraus ergibt sich auch eine große Ähnlichkeit zwischen den Fotos von Fenton und Ut und Werken bildkünstlerischer Darstellungen. Für die Fotos ist charakteristisch, dass die dargestellten Situationen oder Ereignisse zu Symbolen für die Gesamtheit ähnlich gearteter Sachverhalte transformieren und damit eine Verallgemeinerung der Bildinformation stattfindet.

So zeigt Roger Fenton nicht die Toten des Krieges, sondern nur den Schatten des Todes. Die auf dem Foto fehlenden Toten sind lediglich durch eine Unmenge von Köpfen ähnlichen Kanonenkugeln ersetzt, die in dem offensichtlich umkämpften Tal nieder gegangen sind. Das Vordergründige, die Kanonenkugeln, verweisen auf die zwar abwesenden, trotz allem aber im Mittelpunkt stehenden Toten. Die Kanonenkugeln sind somit nicht mehr im direkten Sinne Kugeln, sondern ein Symbol für ungezählte Tote.

Auf dem Foto des AP-Korrespondenten Nick Ut (Abb. 2) vom 8. Juni 1972 werden fünf Kinder auf der Straße in der Nähe von Saigon dokumentiert. Entscheidend für den sich unmittelbar einstellenden Eindruck der Flucht von Kindern ist jedoch nicht allein ihre fotografische Wiedergabe, sondern dass Kinder von Soldaten auf der Flucht bedroht werden. Ihre Schutzlosigkeit wird zudem noch durch die Nacktheit eines der Kinder intensiviert. Das Erschütternde des Ereignisses ist somit die nackte Bedrohung, die nackte Gewalt, die nackte Angst, die unmittelbar erschreckend auf den Betrachter wirkt. Hinzu kommt, dass der dunkle Himmel im Hintergrund das Moment der Bedrohung noch zusätzlich verstärkt. Es ist somit die Wahl eines bewusst gewählten partiellen Ereignisses, das für das globale Geschehen jener Jahre steht, das die Ungeheuerlichkeit des Gesamtgeschehens verdeutlicht. Hierbei intensivieren auch die semantischen Wiederholungsstrukturen die nachhaltige Wirkung der Situation.

Bei bildkünstlerischen Werken scheint das Problem zunächst ähnlich wie in den behandelten Fotos zu liegen. So finden sich auch hier wie in der exemplarisch vorgeführten Fotografie Darstellungsverfahren, wie Ausschnitthaftigkeit, Verweigerung der Realität suggerierenden Totale oder Symbolisierung und Selektion von Wirklichkeitsdetails. Denn nur durch solche Verfahren ist eine Konzentration auf das Wesentliche von wiedergegebenen realen Details (Dingen, Handlungen) möglich und kommt es zu einer Sinnüberhöhung. Diese sekundärsprachlichen Verfahren werden jedoch in der Kunst durch eine Reihe weiterer Darstellungsverfahren ergänzt, die eine weit komplexere Struktur als bei den vorgeführten Fotografien ermöglichen.

Vasilij Vereščagins *Apotheose des Krieges* von 1871/72 (Abb. 3) möge als Beispiel dienen. Was bei Solženicyn die Überfülle von Gulag-Biographien war, ist hier der in den Himmel ragende Berg von Schädeln. Jeder Schädel steht für einen Toten. Die Aufsichtung der Schädel verweist außerdem auf eine ägyptische Pyramide. Im Gegensatz zu den ägyptischen Mumien sind Toten-Schädel allerdings nicht durch ihre Verhüllung vor den Blicken ihrer Betrachter verborgen. In der Anhäufung der Schädel wird zusätzlich noch ihre Entblößtheit markiert. In ihrer Gesamtheit und Anordnung bilden sie eine Schädelstätte per se. Der Titel *Apotheose* fügt dem Ganzen noch ein zusätzliches Interpretationselement hinzu. Apotheose meint traditionell Verherrlichung, Erhebung gen Himmel zu Gott. Davon kann hier jedoch nicht die Rede sein. Es handelt sich eher um das Gegenteil. Und die Adler, die eigentlich zum Darstellungsinventar der Apotheose gehören, sind bei Vereščagin durch aasfressende Krähen ersetzt. Das Jämmerliche menschlicher Kreatur wird daher angesichts so vieler Toter gleich mehrfach potenziert.

An diesem Beispiel wird deutlich, dass Werke der Kunst gegenüber einem Foto ein sehr viel größeres Potential an Deutungsmöglichkeiten aufweisen, um die Ungeheuerlichkeit von Kriegen zu verbildlichen. Und erst die zusammenwirkende Interpretation aller bildhaften Details, die strukturelle Wechselbezie-

hung ihrer Anordnung ergibt die Evidenz einer komplexen Aussage, die im Fall von Vereščagin allerdings in ihrer einfachen Form bereits beim ersten Anblick der Schädelstätte vorbereitet wird.

Diese Darstellungs- und im Werk selbst angelegte Deutungstendenz lässt sich auch an den folgenden Kunstwerken nachweisen. Sie scheinen zum Grundinventar der Kunst zu gehören. Dabei geht es vor allem mit Hilfe unterschiedlicher sekundärsprachlicher Verfahren vornehmlich um die Überhöhung von Detailzusammenhängen zu einer neuen Sinnfindung, die ihre Evidenz ausmacht.

In Ludwig Meidners *Revolution (Barrikadenkampf)*, 1913 (Abb. 4) ist ein schier unübersichtliches, chaotisches Geschehen komprimiert, wobei der Mensch gleichzeitig Verursacher eines Chaos und auch Kämpfer für eine neue Welt ist. Die gleichzeitige Überlagerung von gegenläufigen Bewertungsmerkmalen (Zerstörung, Verweis auf die Zukunft) menschlichen Handelns ermöglicht Deutungen, die in jeder vergleichbaren historischen Situation mit immer wieder neuen Assoziationen angereichert werden und sich dadurch nicht verbrauchen, sondern jedes Mal neu akkumulieren. In Otto Dix' *Selbstbildnis als Soldat*, 1914 (Abb. 5) liegt der Fokus auf dem entgeisterten Blick des Soldaten: Die blutrote Farbe, die ihren markantesten Ausdruck im Gesicht des Soldaten findet, steht als Symbol jedoch auch für die Zerstörung des Menschen als solchem.

Hans Platscheks *Pferdekopf*, 1969 (Abb. 6) zeigt einen expressiv und dramatisch gewählten Bildausschnitt, der – anders als bei Meidner – zur Metapher für das Verrecken im Krieg wird. Und es ist gerade die Spannung zwischen stilisierter Darstellung des Pferdekopfs und der eigentlich gemeinten Befindlichkeit des Menschen im und nach Kriegen, die unmittelbar schockiert und damit evident ist.

Tatjana Jablonskaja verwendet dagegen in ihrem Bild *Stille*, 1975 (Abb. 7) ein anderes Verfahren der Evidenzerzeugung. Es knüpft eher an das Foto von Fenton aus dem Krimkrieg an. Allerdings mit einem gravierenden Unterschied: Die abgebildete Malerin sucht in einer ausgeglichenen, farblich unwirklichen Landschaft nach den Spuren des Krieges, um sie im Bild festzuhalten. Dabei können die im Verschwinden begriffenen Bombentrichter den Krieg jedoch kaum noch veranschaulichen. Jablonskaja, eigentlich der Künstler, ist daher gerade in einer solchen Situation mit der Unmöglichkeit konfrontiert, das Ungeheuerliche des Krieges ohne eigentliche Merkmale des Krieges zu veranschaulichen. Von daher ist es logisch, wenn die Leinwand des Künstlers weiß, d.h. leer bleibt. Somit wird der Krieg als schwer interpretierbare *Black box* (eigentlich *White box*) in diesem Bild als flacher, historisch leerer, d. h. enthistorisierter Raum dargestellt.

Es ist offensichtlich, dass Künstler die Frage des Ungeheuerlichen (beispielsweise von Krieg, Vernichtung, Völkermord usw.), des Nicht-Direkt-, sondern nur Indirekt-Besprechbaren beschäftigt. Vor diesem Hintergrund wurde seit dem

Erscheinen von Adornos sog. „Auschwitzverdict“ (in dem Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“ (1951) schrieb Adorno: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“) dieses konkret über die Lyrik gefällte Urteil auf die Literatur oder die Kunst im Allgemeinen erweitert und nicht nur in Deutschland jahrzehntelang heftig diskutiert. Dieser Satz koinzidiert mit Šalamovs Kritik an Solženicyn, dass man nach dem Gulag nicht mehr sujethaft oder künstlerisch stilisiert über das Lager schreiben könne. Vielmehr müsse auf die bekannten literarischen Darstellungsverfahren zugunsten von unmittelbar dargestellten Fakten verzichtet werden, denn nur sie entbehrten der Stilisierung (= Modellierung) und wirkten daher – auch in Abgrenzung zur Historiographie – direkter und somit eindringlicher. Die Nacktheit der Fakten erschüttere, denn sie erkläre nicht, weil sie letztlich uneindeutig bleibe. Sie sei im Prinzip nicht mehr interpretierbar. Sollte dies tatsächlich so sein, dann fragt es sich allerdings, warum es doch immer wieder jenseits von historiographischen Darstellungen und extremer Faktographie in jedem Jahrzehnt neue Versuche gegeben hat, aus Anlass tagtäglich bekannt werdender Verbrechen gegen die Menschlichkeit künstlerisch auf sie zu reagieren.

Offensichtlich scheint es einem allgemeinen menschlichen und kulturellen Bedürfnis zu entsprechen, an begangene Verbrechen zu erinnern und sie im Bewusstsein virulent zu halten. Natürlich spielen dabei auch unmittelbar traumatische Erfahrungen wie bei dem Moskauer Bildhauer Vadim Sidur eine Rolle. Aber auch die durch Bücher oder Medien vermittelten Erfahrungen von Unrecht und Vernichtung können Impulsgeber für die Beschäftigung mit dem Problem des Ungeheuerlichen in der Geschichte sein und Künstler dazu anregen, mit ihren spezifischen Mitteln darauf zu antworten.

\*

Im Folgenden sollen einige Beispiele zeigen, in welcher Weise mich selbst das Problem Krieg – oder ähnlich Völkermord – beschäftigt hat, wohl wissend, dass diese Themenbereiche nicht in ihrer ganzen Dimension gezeigt werden können. Vielmehr lassen sich immer nur einzelne Charakteristika von Krieg und Völkermord modellieren. Die Darstellungen *Krieg* (Abb. 8 und Abb. 9), in denen Invaliden auf einem Transportkarren in ihrer unterschiedlichen Hinfälligkeit gezeigt werden, machen diesen Tatbestand deutlich. Die allgemeine Tragik des Krieges wird insbesondere durch ein weiteres Merkmal intensiviert: Invaliden werden nicht allein in ihrer Hinfälligkeit vorgeführt, sondern es wird gleichzeitig ihr insgesamt jämmerlicher Zustand markiert. Und damit nicht genug: Die existentiell wesentlichen Folgen von Krieg werden nicht allein an Invaliden verdeutlicht. Vielmehr markiert die Struktur ihrer Anordnung deren unendliche Zahl. Der Betrachter nimmt zwar zunächst die unterschiedlich verletzten Invaliden als Variation individuellen Leids auf (Abb. 10), muss dann aber erkennen,

dass sie sich im Prinzip ständig wiederholen und in Gestalt eines Karussells als Endlosreihe von Invaliden augenscheinlich werden. Im Endeffekt löst das ‚Karussell der Invaliden‘ ein breites Spektrum von Assoziationen aus, die die Absurdität des Krieges an sich offenbar werden lassen. Die sich ergebende Evidenz von Schrecken und Absurdität eines Krieges setzt also einen mehrfachen Prozess der Detailerkennung und ihrer mehrfachen semantischen Umcodierung voraus.

Ein anderer Fall von Umcodierung aufgrund vielfältiger Assoziationen aus dem Repertoire eigener Erlebnisse bzw. historischen Wissens liegt in *Der 1. September 1939* (Abb. 11) vor, wo ein Gehenkter vorgeführt wird, um auf den deutschen Überfall auf Polen zu verweisen. Im Unterschied zu manch anderen Kriegsdarstellungen ist hier die Titelgebung *Der 1. September 1939* unabdingbar, weil das Detail für sich genommen nur auf Mord verweist, nicht aber auf die Schrecken des deutschen Überfalls auf Polen. Ohne Titel wäre die Arbeit zu unverbindlich und könnte auf sehr verschiedene Situationen bezogen werden. Der hier dargestellte Mord macht das Morden als bedenkenlose Gewaltanwendung im Krieg evident.

Ähnlich verhält es sich bei *Der totale Krieg/Danach* (Abb. 12), wobei in diesem Fall hinzukommt, dass nicht ein Kopf wie beim *1. September 1939* (Abb. 11) abgeschlagen in der Schlinge hängt, sondern nur eine Gasmaske mit einem angedeuteten künstlichen Hals zu erkennen ist. Dieser Typ von Darstellungsverfahren (Ausschnitthaftigkeit, Verfremdung durch Anthropomorphisierung von Metall- und Stoffgegenständen plus Titelgebung) findet sich auch bei *21. Juni 1941/Der Anfang vom Ende* (Abb. 13). Die völlig mutierte Figur verweist auf Schrecken, erhält aber durch den erläuternden Titel *Der Anfang vom Ende* in Folge des Wechselspiels von Darstellung und Verbalisierung eines sehr weiten Themenkomplexes den Charakter eines komplexen Zeichens: Es besteht aus der wechselseitig assoziierten Modellierung unterschiedlichster Sachverhalte zur Erzeugung einer raum-zeitlichen Dimension nahezu aller Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges. Nicht minder komplex sind die Darstellungen *Nach dem Kriege* (Abb. 14, Abb. 15 und Abb. 17) oder *Nach der Schlacht* (Abb. 16). In ihnen sind es vor allem die jeweils gewählte ungewöhnliche Isolierung der mit Krieg (Allein- und Ungeschützt-Sein, Verlust eines schützenden Raums, Gestrandet-Sein, Nackt-Sein, Verkehrung jeder normalen Situation in ihr Gegenteil usw.) bzw. mit Gewaltanwendung (Opfer, Trauer usw.) und deren Folgen verbundenen Fragen (Neuanfang? Zukunftsaussichten, wie kann es weitergehen usw.?), die erschrecken. Und so sind es gerade diese Befindlichkeiten, die durch ihre Evidenz zu einem Zeugnis werden.

Die Wahl isolierter Situationen innerhalb eines durch die Titelgebung stimulierten vielgestaltigen, aber nicht vorgeführten historischen Kontextes vermittelt die Assoziation von Absurdität und Sinnlosigkeit von Krieg.

In *Nach der Schlacht* (Abb. 16) macht der Tod einer jungen Demonstrantin in Tiflis (1989), erschlagen mit Spaten einer militärischen Sondereinheit, zusätzlich den Eindruck einer Schändung. Und da nun die assoziierten Spaten auf dem Wege einer Überlagerung von semantisch widersprüchlichen Merkmalen belegt sind, ergibt sich tendenziell ein kompliziertes semiotisches Modell, das innerhalb bestimmter Grenzen interpretiert werden kann, also nicht unbedingt nur einen einzigen Sinn evident macht: Ausgeliefert-Sein, Aggressivität, Totschlag, Hilflosigkeit, Trauer usw. Es wird also nicht nur eine Tote (d.h. eine Studentin) betrauert, sondern gleichzeitig auch auf die totale Hilflosigkeit der Hinterbliebenen verwiesen.

In *Krieg (Guten Appetit)* (Abb. 18) wird ebenfalls vor allem durch die erläuternde Titelgebung ein raum-zeitlicher Kontext aufgerufen, in dem sich Lebens- und Kriegserfahrungen mit einer Zukunftsvision überlagern. Es entsteht auf diese Weise eine semantische Komplexion, die eine verallgemeinernde Aussage evident werden lässt: Bereits Neugeborene werden im Vorgriff auf den Krieg verbraten und verspeist.

\*

Anhand weniger Bildmerkmale wird wie beim Schwerpunkt *Krieg* aufgrund von Assoziationen und ihrer kontextuellen Interpretation auf das komplexe Phänomen *Krieg* aufmerksam gemacht. Da jedoch die Darstellungen kein direktes Analogon, sondern allenfalls ein assoziatives besitzen, zeichnet die Plastiken ein relativ hoher Grad an Unbestimmtheit aus, der die Voraussetzung für ein relativ offenes, jedoch nicht beliebiges Interpretationsspektrum darstellt. Hierdurch können das Moment der Ausschnitthaftigkeit und der einengende Fokus kompensiert werden. Der Fokus ergibt sich bekanntlich aus einer jeden Art von Modellierung zwangsläufig. Es sind also gegenläufige *Strategien*, die eingesetzt werden, um das Problem des Unsagbaren, auch das der Ungeheuerlichkeit von Krieg künstlerisch zu bewältigen?

Da sich das Evidente in künstlerischen Texten erst auf Grund einer spontan oder systematisch angelegten Interpretation von dargestellten Details (Fakten), ihres innertextlichen wie außertextlichen Kontextes sowie den sich hieraus gleichzeitig ergebenden Dominantenbildungen innerhalb eines strukturierten Beziehungsgeflechts ergibt, ist es komplex und besitzt daher einen anderen Charakter von Zeugnis als sog. historiografische Fakten. Fakten innerhalb eines Artefakts sind immer von der Sinnstiftung durch einen Rezipienten abhängig, während historische Fakten eher der Ergänzung von richtigstellenden Details bedürfen.



Abb. 1: Tal des Todesschattens



Abb. 2: Kinder auf der Straße nahe Saigon



Abb. 3: Apotheose des Krieges



Abb. 4: Revolution



Abb. 5: Selbstbildnis als Soldat



Abb. 6: Pferdekopf



Abb. 7: Stille

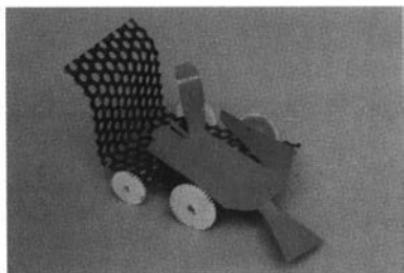


Abb. 8: Invalide (1)

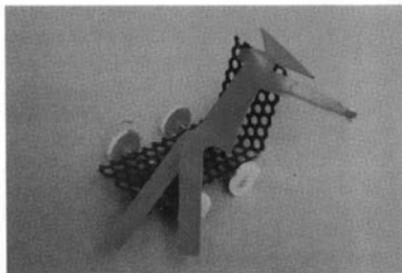


Abb. 9: Invalide (2)

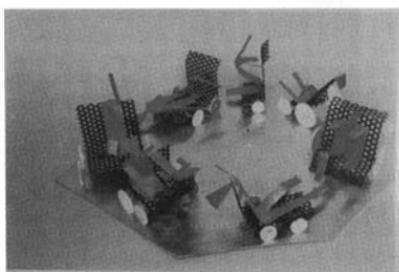


Abb. 10: Invalide in Gestalt eines Karussells

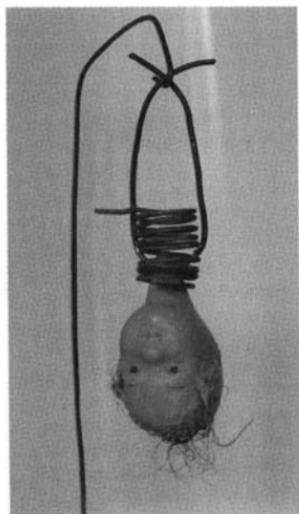


Abb. 11: Der 1. September 1939



Abb. 12: Der totale Krieg / Danach

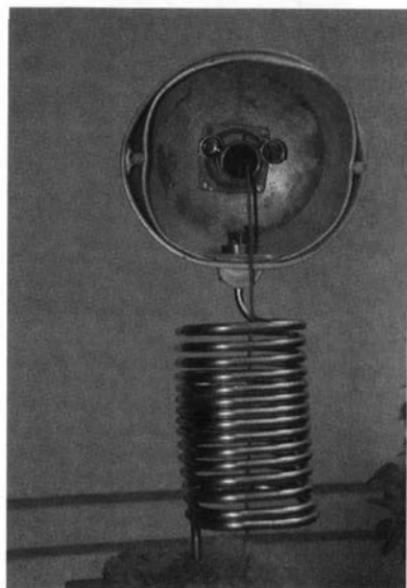


Abb. 13: 1941 / Der Anfang vom Ende

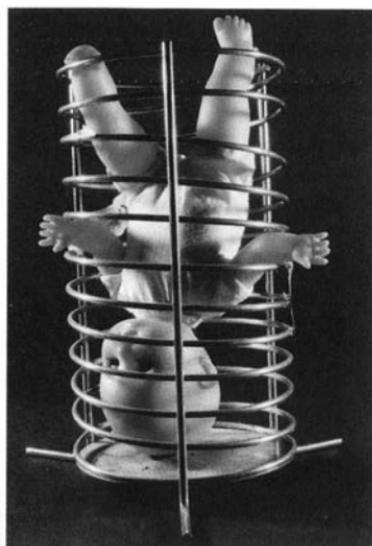


Abb. 14: Nach dem Kriege (1)



Abb. 15: Nach dem Kriege (2)

Abb. 16: Nach der Schlacht



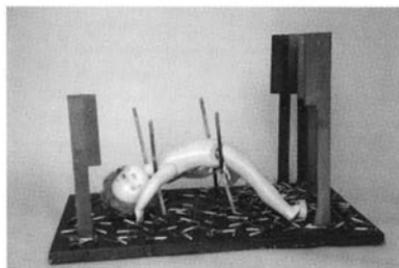


Abb. 17: Nach dem Kriege (3)



Abb. 18: Guten Appetit