Vom kollektiven Gedächtnis zum kollektiven Diskurs

Die Rolle der Erinnerung für Gegenwart und Zukunft der deutsch-polnischen Partnerschaft – ein Plädoyer für eine binationale Ikonografie der Erinnerung

Jacek Barski

Der gute alte Brockhaus in seiner letzten gedruckten Ausgabe hat die neuen Erkenntnisse der Wissenschaft in Bezug auf die Erinnerungskultur auf den Punkt gebracht: In den unterschiedlichsten Forschungsgebieten herauskristallisiert, stimmen sie alle damit überein, „dass es sich bei Gedächtnis und Erinnerung um komplexe, in sich widersprüchliche, in unterschiedlichen Gewissheitsgraden und ‚Wirklichkeiten' vorliegende Bezugnahmen und Setzungen handelt, aber keineswegs um eine einfache, möglichst genaue Annäherung an tatsächlich in der Vergangenheit vorhandene, lediglich zu vergegenwärtigende Fakten oder Erlebnisse".[1]

Die kulturelle und mediale Vermittlung dieser Bezugnahmen und Setzungen erhöht heute generell den Gestaltungsspielraum der Erinnerungskultur in bis dahin ungeahntem Maße und sanktioniert damit die vielfältigen Handlungsmöglichkeiten in nahezu allen Bereichen des kollektiven Gedächtnisses mit allen Vorteilen und Gefahren. Auf der nationalen Ebene der Etablierung des kollektiven Gedächtnisses wurden diese Möglichkeiten bereits oft eingesetzt und heute – auch im Bewusstsein der historischen Unbestimmtheiten und gar Manipulationen – verstärkt und geschichtspolitisch erfolgreich angewendet. „Unter Umständen lässt sich die Besonderheit eines bestimmten Mediengebrauchs, einer bestimmten Präsentation und die Formung einer spezifischen Erinnerung als differenzierendes Merkmal einer bestimmten Kultur hervorheben, ja im Grenzfall – z.B. angesichts äußerster Verfolgung, Diskriminierung oder des Entzugs eigenstaatlicher Organisationsformen, wie dies etwa bei den Juden, Polen oder den von Europa aus Kolonialisierten der Fall war – kann die Erinnerungskultur zum Kernbestand im Selbstverständnis einer bestimmten Bevölkerung, Gesellschaft oder Kultur werden".[2]

Das deskriptive und durch die Forschung oder durch öffentliche und sogar vereinzelte staatliche Institutionen geförderte Volumen des kollektiven Gedächtnisses nimmt am Anfang der 20er-Jahre unseres Jahrhunderts rasant zu. Mit der endgültigen Etablierung der neuen Medien in allen Bereichen der Kommunikation wachsen dabei nicht nur sein Umfang, sondern auch seine Gestaltungs- und Vermittlungsmöglichkeiten in noch nie dagewesenem Tempo. Die allgemeine postmoderne Erkenntnis, dass Erinnerung keine einfache Ansammlung von Daten, sondern aufwändige und oft nicht in ihrer Substanz nachvollziehbare Konstruktion ist, bestimmt heute sowohl die Erinnernden wie auch das Erinnerte selbst.

Angesichts der zeitlichen Dynamik dieses Prozesses und der Mehrdimensionalität seiner Inhalte ist es nur logisch, dass sich auf der individuellen, aber auch auf der national-kollektiven Ebene verschiedene Techniken der Erinnerung und des Erinnerns herausgebildet und

[1] Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden, 21. völlig neu bearbeitete Auflage, F.A. Brockhaus Leipzig, Mannheim, 2006, Band 8, EMAS-FASY, S. 287
[2] Ebd.

gleichsam als ultimative Setzung etabliert haben. Zu diesen Techniken gehört selbstverständlich auch das, was als Gegenteil der Erinnerung seine Besonderheit als Antriebskraft auch im kollektiven Bereich erst ausmacht: das Vergessen. Bemerkenswert ist dabei die lebensweltliche Macht des Vergessens: „Ständig vergisst der Mensch – sein Gedächtnis. Das Gedächtnis ist das, was wir am leichtesten vergessen".[3]

Auf der Ebene des national gebundenen öffentlichen Gedächtnisses, auf der die identitätsstiftende Rolle der Erinnerung besonders deutlich wird, verwandelt sich dieses „natürliche" lebensweltliche Vergessen oft aber in folgenreiche Verdrängungen oder sogar Leugnungen. Aus historisch-didaktischer Sicht im deutsch-polnischen Bereich kann es auf diese Weise zum verhängnisvollen Verschweigen, zu Auslassungen, zu den in der interpretatorischen Äquilibristik hoffnungslos untergehenden Fakten und folglich zu Missverständnissen kommen. Diese Lage wird zusätzlich durch die unterschiedlichen Schwerpunkte und Topoi der öffentlichen nationalen Diskurse verschärft, die aus den Gegebenheiten der Geschichte der beiden Nationen zumindest seit den Teilungen Polens resultieren. War beispielsweise im demokratischen Deutschland der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem die Vergangenheitsbewältigung die Antriebskraft des öffentlichen Gedächtnisses, so bildete im erst nach 1918 als Staat neu gegründeten und erst ab 1989 unabhängigen Polen die Pflege des Nationalbewusstseins das vorherrschende Thema.

Andererseits tragen auch rein sprachliche Grundvoraussetzungen und Konstruktionen zur Herausbildung unterschiedlicher Formen der Ars Memoriae in Deutschland und Polen bei: Der Erinnerungsort, im deutschsprachigen Raum als Begriff der praktischen Geschichtswissenschaft schon schwer zu fassen[4], ist im Polnischen als „miejsce pamięci" präsent und damit gleichzeitig als Gedenkort, Gedenkstätte und eher topographisch gemeinte Erinnerungsverortung.

Alle Faktoren zusammen führten letztendlich zur Herausbildung unterschiedlicher Erinnerungskulturen in Deutschland und Polen, die mit verschiedenen Deutungsmechanismen, Artikulationsstrukturen und schließlich Vermittlungsinhalten operieren und jeweils eigene Autonomien aufbauen. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass eine Annäherung der deutschen und polnischen Erinnerungskulturen unmöglich sei. Ganz im Gegenteil! Beide Kulturen sind nicht in einem solitären Vakuum entstanden, sondern schöpfen ihre Substanz – gerade in den aufeinander bezogenen Bereichen – oft aus den bilateralen Bezügen. Eine nur oberflächliche Analyse der wichtigsten Aspekte des aktuell präsenten öffentlichen Gedächtnisses in Deutschland und Polen sagt uns heute deutlich, dass die Geschichte Deutschlands ohne die Geschichte Polens nicht vollständig und dass beide ohne einander letztlich nicht begreifbar sind. Diese Erkenntnis haben wir vor allem der rasanten Entwicklung der freien geschichtlichen Diskurse in beiden Ländern seit der Transformation des politischen Systems in Polen 1989 zu verdanken.

---

[3] Paul Valéry, Cahiers/Hefte, Frankfurt am Main, 1989, Band 3, S. 424

[4] Vergl. die Definition des Erinnerungsortes von Hans Henning und Robert Traba: „Erinnerungsorte können sowohl realhistorische als auch imaginierte ‚historische Phänomene' sein: sowohl Ereignisse und topografische Orte als auch (imaginierte und reale) Gestalten, Artefakte, Symbole und Ereignisse…". In: Hans Henning Hahn, Robert Traba (Hg.), Deutsch-Polnische Erinnerungsorte, Band 1, Geteilt/Gemeinsam unter Mitarbeit von Maciej Górny und Kornelia Kończal, Paderborn, 2015, S. 20.

In zahlreichen historischen Studien, wissenschaftlichen Projekten und der institutionellen Praxis wurde seit 1989 auf beiden Seiten mehrfach belegt, dass jede der Erinnerungskulturen in ihrer Autonomie nicht nur beziehungsfähig ist, sondern dass sie einander brauchen, nicht zuletzt als Basis für die Transparenz des eigenen Verständnisses und damit als Grundlage für die bessere Verständigung zwischen den beiden Nationen.

Wie kann eine solche Annäherung praktisch aussehen? Die ersten Schritte wurden bereits mit dem Vorschlag einer deutsch-polnischen „Polyphonie der Erinnerung" getan, die in einer enzyklopädischen Aufstellung und in anschließenden Diskussionen der deutsch-polnischen Erinnerungsorte aufgehen kann.[5] Es zeigt sich hierbei deutlich, dass die Erweiterung des Wissens voneinander und der Respekt für die jeweils anderen nationalen Sensibilitäten unumgängliche Grundvoraussetzungen für einen erfolgreichen bilateralen Diskurs bilden. Die im Ergebnis entstandenen Evidenzen der Erinnerung werden dadurch nicht nur deskriptiv erfasst, sondern können als Material für weiteren Wissensgewinn und als Bildungsinhalte eingesetzt werden.

Eine noch breiter gefasste Dimension des Erkennens und der Vermittlung solcher Evidenzen bieten allerdings die Kunst und die Kunsttheorie mit den Mitteln der zeitgenössischen Bildanalyse im Spektrum des *Iconic turns*[6] und der *ikonischen* Betrachtung. Gerade die Kunstentwicklung seit der postmodernen Wende hat gezeigt, dass in den Erinnerungskonstruktionen neben der Sprache auch Bilder eine besondere Rolle spielen, „da sie im Gegensatz zu Texten eine *sichtbare* Erscheinung des Vergangenen vor Augen stellen. Hierbei kann es sich um visuelle Dokumente, historische Spuren und Überreste handeln oder aber um nachträgliche Rekonstruktionen, also Formen der Sichtbarmachung, die selbst nicht alt sind, sondern aus der jeweiligen Sicht einer Gegenwart heraus Vergangenes nachstellen, simulieren, faksimilieren oder vorstellbar machen"[7]. Die Erkenntnisse des *Iconic turns* haben gezeigt, dass das Bild heute nicht als statisches Betrachtungselement fungiert, sondern ein mit komplexem Eigenleben ausgestattetes zeitlich-räumliches Phänomen darstellt, das sich dynamisch zeigt und dynamisch erfasst wird. Im Bild, sollte es unter diesem Aspekt, das heißt *ikonisch,* wahrgenommen werden, eröffnet sich damit eine Bild*zeit*ebene, die tiefer liegt, als es bei einer textuellen Beschreibung oder bei ausschließlich räumlich erfassten Objekten der Fall ist.

Das Zeitliche ist dabei entscheidend, denn gerade dieses bewirkt, dass jede Bildwahrnehmung zu einem energetischen Erlebnis wird: ein Erlebnis, das sich als zeitlicher Akt konstituiert, der in der Folge Bedeutungen und Inhalte geradezu explodieren lässt. „Was wir als Bild erfahren, ist nicht nur statisch und starr, sondern erweckt zur gleichen Zeit den Atem einer wie auch immer gearteten *Lebendigkeit*. Deren zeitlicher Modus ist nun freilich von imaginärer, nicht von physischer Art. Er nistet sich in materielle Substanz ein. Wir begegnen deshalb nicht nur zwei unvereinbaren Aspekten, sondern ihrer Verschränkung: die der spröden Materie mit einer untergründigen Kraft."[8]

---

[5] Hans Henning Hahn, Robert Traba (Hg.), Deutsch-Polnische Erinnerungsorte, Band I-V, Paderborn, 2015.
[6] Mit *Iconic turn* und *ikonischer* Betrachtung wird hier der grundsätzliche Wandel in der Kunsttheorie seit den bahnbrechenden Untersuchungen von Gottfried Boehm bezeichnet.
[7] Peter Geimer, Michael Hagner (Hg.), Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild, München, 2012, S. 9.
[8] Gottfried Boehm, Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne, Paderborn, 2017, S. 273.

Die Aktivierung dieser Kraft liegt in der Hand der Betrachter. Dabei könnte die Fülle der in diesem Kontext bereits geleisteten Analysen und Untersuchungen gleichsam als Fundus für erste Beschreibungsversuche dienen.

Bereits 1940, im Zuge des phänomenologischen Durchbruchs in der Philosophie, sprach Jean-Paul Sartre im Kontext imaginär und aktuell aufkommender Bilder und Erinnerungen von „gelebter Erfahrung" (le vécu)[9], die nach seiner Überzeugung sogar das gesamte Bewusstsein ausmachen sollte. Die praktischen Analysen einer solchen Erfahrung in seiner berühmten Flaubert-Studie mit dem Titel „Der Idiot der Familie"[10] sind bis heute wegweisend auf diesem Gebiet und haben Generationen von modernen und postmodernen Denkern beeinflusst. Immer wieder sind in dieser Tradition zahlreiche *ikonische* Umschreibungsversuche für Erinnerungsorte entstanden, die diese Deutungsdimensionen berücksichtigen, wie beispielsweise das oft verwendete strukturalistische Diktum „Archipel der Erinnerung" (frei nach Michel Foucault).

Bei Gilles Deleuze und Félix Guattari wird innovativerweise ein Erinnerungsort zu einem Raum und Zeit verschränkenden Erinnerungsmilieu, wobei „jedes Milieu vibriert" [11] und von Rhythmen begleitet wird, wodurch ein dynamisches „Gefüge" (agencement) [12] entsteht. Dieses Gefüge ist linear also beispielsweise als Ansammlung von Punkten auf einer Linie nicht zu fassen. Es stellt einen landkartenähnlichen Komplex von *ikonischen* Evidenzen und Assoziationen dar, der an Filme der Nouvelle Vague von Jean-Luc Goddard erinnert (wie z.B. *Die Verachtung*, 1963). Die Erinnerungskultur besteht also nicht aus einem statischen Volumen, sondern aus *Tausend Plateaus*, auf denen sich die sogenannten Rhizome als *ikonische* Erkennungsstrukturen zeigen[13].

Auch in zeitgenössischen historisch-praktischen Analysen wird immer häufiger deutlich, dass die Beschreibung des Räumlichen ohne das Anerkennen der Gleichzeitigkeit von Raum und Zeit nicht auskommt. Da eine solche Gleichzeitigkeit in einem dynamischen Akt stattfinden muss – „denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff" [14] – kommt ihre Erfassung ohne *ikonische* Beschreibungen nach den Prinzipien des *Iconic turns* nicht aus. Das wird beispielsweise nicht nur auf dem Portal *Zeit-Räume Ruhr* besonders deutlich[15], welches die Erinnerungsorte des Ruhrgebiets interaktiv sichtbar macht, sondern vor allem in der Aufstellung der so verstandenen Erinnerungsorte (die damit als Zeit-Räume fungieren) in der kürzlich erschienenen außerordentlich umfangreichen Studie zur Entwicklung der Kulturgeschichte des Gedächtnisses von der Antike bis heute[16]. In der Konklusion des Werks postuliert Stefan Berger (mit Bill Niven als Herausgeber) ausdrücklich die Erweiterung der hier

---

[9] Jean-Paul Sartre, Das Imaginäre, Reinbek bei Hamburg, 1980, S. 18.
[10] Jean-Paul Sartre, L´idiot de la famille. La vie de Gustave Flaubert de 1821 à 1851, Paris, 1971-72; aktuelle deutsche Ausgbe: Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821-1857, Hamburg, 1996
[11] Gilles Deleuze und Félix Guattari, Tausend Plateaus, Berlin, 1992, S. 426
[12] Ebd. S. 12
[13] Ebd. S. 41
[14] Gottfried Boehm, Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne, Paderborn, 2017, S. 275.
[15] http://www.zeit-raeume.ruhr/ (letzter Aufruf: 15. September 2021)
[16] Stefan Berger, Jeffrey K. Olick (Hg.): A Cultural History of Memory, Volumes 1-6, Bloomsbury, London, 2020; siehe auch das dazugehörige Portal https://www.bloomsburyculturalhistory.com/ (letzter Aufruf 15. September 2021)

relevanten interdisziplinären Untersuchungen: „Insbesondere die Zusammenarbeit mit anderen Akteuren aus der Gedächtnisforschung, Aktivisten aus der Politik, aus anderen Wissenschaftsdisziplinen, aus den Medien und aus dem Kulturbereich war oft von entscheidender Bedeutung und die Schnittmenge aller dieser Disziplinen und Bereiche sollte in den kommenden Jahren noch stärker erforscht werden.“[17]

Darüber hinaus zeigen die neuesten Untersuchungen zum kollektiven Gedächtnis aus dem sozial-politischen Umfeld, dass beispielweise das vieldiskutierte „dialogische Gedächtnis zur Verarbeitung der europäischen Konflikte“[18] eine reflexive Betrachtungsweise aus zahlreichen verschiedenen Perspektiven erfordert und die sogenannte agonistische Einbeziehung des Leidens der Anderen notwendig macht[19]. Beide Handlungsweisen könnten allerdings nur dann praktisch funktionieren, wenn *ikonische* Klarheit und zumindest eine gemeinsame *ikonische* Vereinbarung in diesen Dialogen (wie z.B. im deutsch-polnischen Dialog) hergestellt wird.

Fest steht: Die Rolle der *ikonischen* Artefakte in der Erinnerungskultur wird immer bedeutender. Die *ikonische* Wahrnehmung in der Kunst ist zentrales Instrument, mit dem Inhalte des öffentlichen Gedächtnisses und des Erinnerns sichtbar gemacht werden können. Mit ihrer Hilfe können in der Erinnerungskultur Kommunikation und damit Verständigung aufgebaut werden. Dieses System funktioniert dabei wie Zeichnungen von Paul Klee, die deswegen mit einer solch faszinierenden Energie aufgeladen sind, weil sie mit der Idee dessen direkt verbunden sind, was sie abbilden sollen.

Wie sich das Sichtbarmachen des *ikonischen Gedächtnisses* im deutsch-polnischen Erinnerungsraum manifestiert, belegen Konrad Vanjas eindrucksvolle Analysen des Gemäldes „Finis Poloniae“ von Dietrich Monten[20]. Das Bild thematisiert das Ende Polens als staatliche Einheit nach den drei Teilungen von 1772 bis 1795. Es symbolisiert das Scheitern mehrerer Aufstände gegen die Teilungsmächte, die bevorstehende Verbannung der Aufständischen und die ungewisse Zukunft des Landes.

---

[17] Ebd., Band 6, S. 113, Übersetzung des Autors, im englischen Original heißt es: „In particular, the interaction with other memory, activists from politics, from other sciences, from the media and from the cultural sphere has often been absolutely vital and the intersectionality of all disciplines and spheres with each other is worth greater exploration in years to come.“

[18] Ann Rigney, Transforming Memory and the European Project, in: *New Literary History* 43(4), 2012, S. 620. Im Original: “Dialogic memory to the working through of intra-European conflicts” (Übersetzung des Autors).

[19] Anna Cento Bull and Hans Lauge Hansen, On Agonistic Memory, *Memory Studies*, 9(4), 2015.

[20] Solidarność 1830, Niemcy i Polacy po Powstaniu Listopadowym – Polenbegeisterung 1830, Deutsche und Polen nach dem Novemberaufstand 1830 (deutsch-polnische Ausgabe), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Berlin und Warschau, Warszawa, 2006, S. 72.

Dietrich Monten, *Finis Poloniae 1831*, 1832, Öl auf Leinwand, 44,2 x 52,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Alte Nationalgalerie

Das von einem deutschen Künstler nach dem verlorenen Novemberaufstand der Polen im Jahre 1831 geschaffene Gemälde, das den Verlust der Heimat und die bevorstehende Emigration der Aufständischen ins Bild setzt, verkörpert sowohl revolutionär-freiheitliche, als auch deutsche, polnische und europäische Inhalte. Die vom Maler verwendete Koloristik korrespondiert mit den deutschen, polnischen und französischen Nationalfarben. Bildaufbau und künstlerische Form stehen darüber hinaus in der Tradition der französischen Revolutionsmalerei, wie Vergleiche mit den Gemälden von Eugène Delacroix*, Die Freiheit führt das Volk,* oder Theodore Géricault, *Das Floß der Medusa,* zeigen. So entsteht ein binationaler deutsch-polnischer Erinnerungsort im europäischen Kontext. Würde eine derartige zeitlich-räumliche Betrachtungsweise mit der heute verfügbaren Wahrnehmungs- und Gedächtniserfahrung vollzogen[21], so entstünde ein Erinnerungsort, der nicht nur auf beiden nationalen Seiten, in Deutschland und Polen, autonom existieren, sondern für beide Seiten verständlich und damit dialogfähig sein könnte. Sollte es gelingen, eine solche Sichtweise in der deutsch-polnisch orientierten Erinnerungskultur zu etablieren, so könnten

[21] Einige Interpretationen des Gemäldes in der polnischen Kunstgeschichte verweisen beispielsweise auf die Verwendung seines Sujets im polnischem Nationalkino der 1970er-Jahre wie das Symbol des weißen Pferdes in Andrzej Wajdas Filmepos „Lotna“: Uta Hengelhaupt, a.A.o., S. 204.

die Nutzer der gemeinsamen deutsch-polnischen Geschichte einen neuen, praktischen Sinn abgewinnen.

Eugène Delacroix*, Die Freiheit führt das Volk*, 1830, Öl auf Leinwand, 260 x 325 cm, Louvre Paris

Doch wie kann ein solcher neuer Sinn in der Geschichte erkannt werden?

Dies scheint in Walter Benjamins berühmter Beschreibung des Bildes *Angelus Novus* von Paul Klee, die ein Paradebeispiel einer *ikonischen* Wahrnehmung darstellt, vorgezeichnet zu sein: "Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind angespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. […] Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenführen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm"[22].

[22] Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, Frankfurt am Main, 1980, S. 691-704.

Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, aquarellierte Zeichnung, 31,8 x 24,2 cm, Israel-Museum Jerusalem

Paul Ricœurs Frage nach diesem Sturm bringt uns alle ins Spiel: „Was ist dieser Sturm, der den Engel der Geschichte derart lähmt, nun für uns? Ist es nicht, in der heute so kritisierten Gestalt des Fortschritts, die von den Menschen gemachte Geschichte, die über jene Geschichte heranbricht, die die Historiker schreiben? Nun hängt der mutmaßliche Sinn der Geschichte nicht mehr von den Historikern ab, sondern vom Bürger, der den Ereignissen der Vergangenheit eine Folge angedeihen lässt“[23].

Eine solche Folge könnte die Aufstellung einer Ikonographie der Erinnerung im deutsch-polnischen Bereich sein, die einen gemeinsamen kollektiven Diskurs entscheidend prägen könnte. Die deutsch-polnische Geschichte würde auf jeden Fall sichtbarer, der Dialog lebendiger und die Bildung auf beiden Seiten um neue gemeinsame Inhalte reicher.

[23] Paul Ricœur, Gedächtnis, Geschichte, Vergessen, München, 2004, S. 768.