

## Krypta – Bewahrte und verdrängte Vergangenheit

*Künstlerische und wissenschaftliche  
Explorationen des kulturellen Gedächtnisses*

JAN ASSMANN

*Ästhetische Zeitreisen im Kulturellen Gedächtnis*

Seit 1966 befindet sich der »Archäologe-Architekt«, jene *persona*, in der Anne und Patrick Poirier ihre individuellen Persönlichkeiten aufgehoben haben, auf seiner »langsamen Reise in das Land der Erinnerung und des Vergessens«. Das begann in Rom, als sie, Ende der 60er Jahre, bei einem Stipendiaufenthalt in der Villa Medici deren Park als Gedächtnisort entdeckten und auf ihre Weise in eine künstlerische Installation umsetzten. Dabei setzten sie Mittel ein, derer sich die frühe Archäologie bedient hatte, wie z.B. Papierabklatsche. 1970 wurde das bei einer Reise nach Kambodscha und im Anblick der grün überwachsenen Ruinen von Angkor (Abb. 2) zum Lebensprogramm. »Parallel-Archäologie« sollte das Projekt zunächst heißen und seinen Charakter einer »Parallelaktion« zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Altertum deutlich genug ankündigen.<sup>1</sup>

Diese »Reise in das Land der Erinnerung und des Vergessens« führt sie, in ihren Worten, »schrittweise zu den Fundstätten und Spuren unseres kulturellen Gedächtnisses«. Wir interessieren uns, schreiben sie, »natürlich für das kulturelle Gedächtnis und niemals für das persönliche, das wir niemals in unsere Arbeiten miteinbeziehen«.<sup>2</sup> Was verstehen Anne und Patrick Poirier bzw. was versteht ihr Archäologe-Architekt unter dem »kulturellen Gedächtnis«? »Das kulturelle Gedächtnis [...] ist in der Tat die Seele eines Volkes«.<sup>3</sup> Und: »wir sind aus Gedächtnis gemacht [...] Wenn man ein Wesen zerstören will, schneidet man es von seinem Gedächtnis ab. Wenn man ein Volk zerstören will, vernichtet man seine Kultur.«<sup>4</sup> Die Kultur, deutlicher kann

1 ANNE und PATRICK POIRIER, *Découvertes et rapports sur les diverses campagnes de fouilles entreprises durant les années 1988-1989-1990-1991*, Bologna 1991, bes. S. 31.

2 ANNE und PATRICK POIRIER, *Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel*, 1987, S. 9.

3 POIRIER, *Découvertes* (wie Anm. 1) S. 30.

4 *Mnemosyne*, 4ème campagne de fouilles. *Fragments*, Paris (Thaddaeus Ropac) 1992, S. 16.

man es nicht sagen, ist für sie das Gedächtnis einer Gruppe, eines Volkes, des Kontinents Europa, der Menschheit. Auf dieser Reise ins Innere des Kulturellen Gedächtnisses sammeln sie,

wie unermüdliche Archäologen, Spuren, Notizen, Dokumente, Photographien, Bücher und Notizbücher. Nach und nach, in aufeinanderfolgenden Stadien und allmählichem Wachstum, haben wir die verschiedenen Räume einer ungeheuren, labyrinthischen Bibliothek oder eines Museums konstruiert. Wir sind seine Archäologen und seine Architekten.<sup>5</sup>

Sie besuchten im Lauf der Jahrzehnte die verschiedensten Ausgrabungsplätze und Ruinenstätten<sup>6</sup> und versuchten überall, so lange wie möglich zu bleiben und sich »mit ihrem Geist zu durchdringen, ihr vergrabenes Gedächtnis, ihre geheime Seele aufzudecken«<sup>7</sup>, indem sie nicht nur Photographien machten und Papierabklatsche nahmen, Skizzen anfertigten und Grundrisse aufnahmen, sondern indem sie, in gewollter Ungenauigkeit, die Maße mit ihren Körpern nahmen, abschreitend, abgreifend, abschätzend, immer bemüht um den sinnlichen und intuitiven Kontakt mit dem Gedächtnis der Orte und mit der Sammlung persönlichster Erfahrungen in einem vollkommen subjektiven Gesamtbild.<sup>8</sup> Selbst die Papierabklatsche gewinnen für sie eine sinnliche Qualität, »so ephemär und zerbrechlich wie der vorübergehende Blick, der auf den Statuen ruht, so fragmentarisch wie die Erinnerung, so weiß wie das Vergessen«, eine zarte zweite Haut, in der die Statuen sich »häuten«. In ihre Archive gehen aber auch Pflanzen ein, Kräuter, die den Duft des Ortes ausströmen und die Zerbrechlichkeit der Natur verkörpern und die sie in Herbarien versammeln.<sup>9</sup>

Zerbrechlichkeit ist das entscheidende Stichwort. Anne und Patrick Poirier sind durchdrungen vom Bewußtsein der Gefährdung, sowohl der Kultur wie der Natur. Nichts ist zerbrechlicher und gefährdeter als das kulturelle Gedächtnis; es ist von allen Seiten von Zerstörung bedroht. Die »Archäologie«, die sie betreiben, ist Rettungsarchäologie, die vor den anrückenden Bulldozern der Gegenwart sowohl das Gedächtnis der Vergangenheit wie die Visionen der Zukunft zu retten versucht. »Wir sind beide im Jahre 1942 geboren, in einer Zeit beispielloser Gewalt, und daher besser als die meisten darauf vorbereitet, die ständige Bedrohung zu spüren, die über den Zivilisationen der Erde

<sup>5</sup> POIRIER, *Découvertes* (wie Anm. 1) S. 27.

<sup>6</sup> »Angkor, Leptis Magna, Rom, Tikal, Ephesos, Klaros, Milet, Aizanoi, Aphrodisias usw., ich liebte diese Orte leidenschaftlich, lebte in diesen Städten, beobachtete ihre Erbauung, verfolgte ihren Verfall« (ebd., S. 30).

<sup>7</sup> Ebd., S. 30 f.

<sup>8</sup> Die Poiriers beschreiben ihre bewußt »pseudo«-archäologische Technik oft, am detailliertesten in dem Band *Découvertes* (wie Anm. 1).

<sup>9</sup> Zum Beispiel: Bordeaux, *Journal-Herbier*, 1973, abgebildet in: Anne et Patrick Poirier, *Ausst.kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien und Le Capitou, Centre d'Art Contemporain, Fréjus, Mailand (Electa) 1994*, S. 80 f, oder: *Le jardin noir*, 1974, Abb. ebd., S. 82.

schwebt.«<sup>10</sup> Sie sind von der Überzeugung getragen und vorangetrieben,

daß das Gedächtnis und die gegenseitige Kenntnis der Kulturen die Grundlage aller Verständigung zwischen Individuen und Gesellschaften ist und daß die Ignoranz oder die Zerstörung dieses kulturellen Gedächtnisses alles Vergessen, alle Lügen und alle Exzesse nach sich zieht, daß Haß und Gewalt zwischen Völkern, Intoleranz in all ihren schrecklichsten Formen mit Ignoranz und der willentlichen Zerstörung des Gedächtnisses anfangen. Wir glauben auch, daß in der gegenwärtigen Welt die Zerstörung sowohl des kulturellen Gedächtnisses als auch der Natur sich beschleunigt hat und daß wir uns mit allen unseren bescheidenen Mitteln dieser allgemeinen Amnesie und Zerstörung widersetzen müssen.<sup>11</sup>

Wie bei vielen anderen Installationskünstlern auch, die sich dem Thema Gedächtnis verschrieben haben – Christian Boltanski, Jochen Gerz, Anselm Kiefer, Sigrid Sigurdson<sup>12</sup> –, wurzeln die künstlerischen Impulse in der Erfahrung des zweiten Weltkriegs, aber bei den Poiriers weniger in der Katastrophe der Shoah, des Völkermords, der Vernichtung biographischer Geschichte, der zwischenmenschlichen Hölle, als in der Zerstörung der Städte, der zertrümmerten Straßen, der Vernichtung von Kultur (ikonographisch greifbar in dem von den Poiriers immer wieder abgedruckten Bild des zerstörten Nantes, der Geburtsstadt von Patrick Poirier, vgl. Abb. 1).

Es gibt aber noch andere Motive, die von weiter her stammen. Die Faszination der Archäologie teilen Anne und Patrick Poirier mit Sigmund Freud und berufen sich immer wieder auf die metaphorische Wechselbeziehung zwischen Psychoanalyse und Archäologie. Rom, für Freud die zentrale Metapher der menschlichen Psyche in ihrer Schichtung bewußter und unbewußter, zutage liegender und verborgener Erinnerungsspuren, war auch für sie der Ausgangspunkt ihrer Reise ins kulturelle Gedächtnis, und auch sie kommen immer wieder auf die stratifizierte Struktur des Menschheitsgedächtnisses zurück. Die Orte ihrer Reisen formen sich in ihnen zu »Gedächtnislandschaften«<sup>13</sup>, die sie in ihren Installationen wiedererstehen lassen.

Gedächtnislandschaften – diese Wendung erinnert unmittelbar an Projekte, die das künstlerische Anliegen der Poiriers um 200 Jahre vorwegzunehmen scheinen und an die die Poiriers in manchen Aspekten ihres Werks ausdrücklich anknüpfen: die manieristischen Gärten der Renaissance und die Landschaftsgärten des späten 18. Jahrhunderts.

<sup>10</sup> POIRIER, *Découvertes* (wie Anm. 1) S. 30.

<sup>11</sup> Ebd., S. 12 und 27.

<sup>12</sup> Vgl. zu diesen Künstlern und zum Begriff »Gedächtnis-Kunst« ALEIDA ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 359-407, sowie DIES., *Das Gedächtnis als Leidenschaft*, in diesem Buch unten S. 100-108.

<sup>13</sup> POIRIER, *Découvertes* (wie Anm. 1) S. 30.

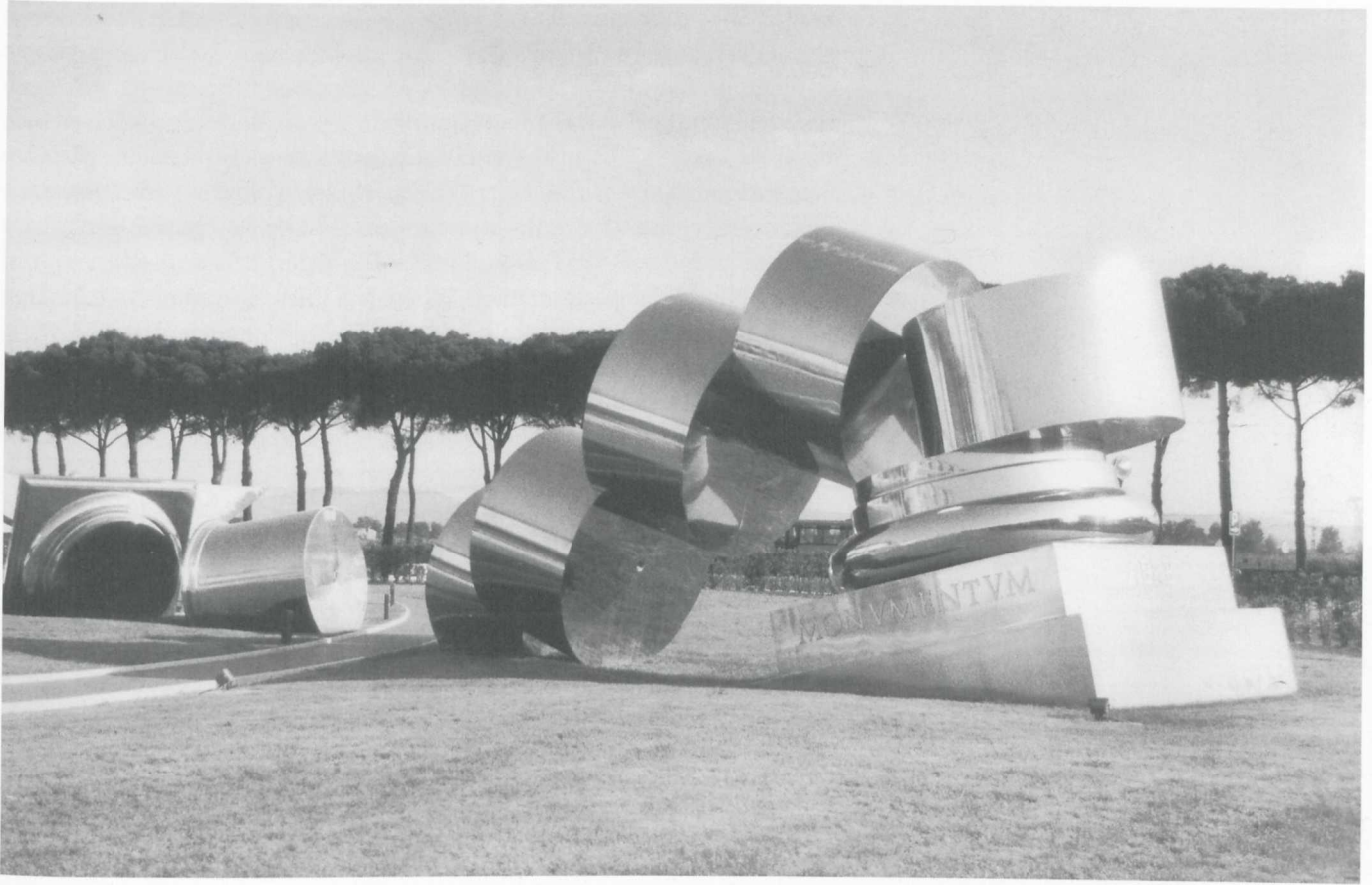
Auch hier wird durch künstliche Ruinen und architektonische Zitate aus der klassischen und ägyptischen Antike – Tempietti, Rotunden, Pyramiden, Sphingen – die Tiefe der Zeit, der Gang der Kulturgeschichte, das Gedächtnis der Menschheit beschworen, auch hier wird durch Labyrinth und Inschriften die Begehung zur Einweihung, und hier wird zugleich mit dem Gedächtnis auch das Vergessen und Verschwinden, die Melancholie der Vergänglichkeit beschworen.<sup>14</sup> *Exegi monumentum aere perennius* als Inschrift auf einer zerbrochenen bronzenen Säule (Abb. 31) könnte auch in Bomarzo oder in Wörlitz stehen. Die Poiriers haben ihre Inspirationen auch aus den selben Quellen geschöpft wie die Gartenarchitekten der Renaissance und des 18. Jahrhunderts: die Villa Tiburtina des Kaisers Hadrian und der Roman *Hypnerotomachia Poliphili* des Francesco Colonna.

Er begann sich vorzustellen, daß sein ganzes Werk wie der ›Traum des Poliphilus‹ war, mit seinen Anlagen, Ruinen, Brunnen und Labyrinth, Gigantomachien, seiner in tausend Stücke zerschlagenen Statuenwelt, seinen Monstern, seinen Stätten des Schreckens und der Wonne. Er begann, von einem einzigen riesigen Garten zu träumen. Er träumte, daß er sich in einem riesigen Garten verirrt hatte.<sup>15</sup>

Die Villa Tiburtina war ihrerseits das Werk einer Gedächtnis-Kunst, das ähnlichen Anliegen entsprang. Hier hat der weitgereiste Kaiser jene Gedächtnis-Orte spielerisch-evokativ und keineswegs exakt nachbauen lassen, die ihn auf seinen Reisen beeindruckt hatten. Die Villa Adriana ist eine Installation, die das Gedächtnis eines reisenden Welt herrschers in eine ästhetische Formensprache gießt. Der Roman des Francesco Colonna zeichnet den Gang der Kulturgeschichte als »Liebes-Kampf-Traum« des Polifilo nach, der aus den Wäldern der Urgeschichte in die ersten urbanen Welten der antiken Hochkulturen und in die Zentren der geistigen Entwicklung vordringt, dann in den heiligen Hain des Mittelalters voller Ritter und Drachen verschlagen wird, bis er endlich zur Insel der Venus und zu seiner Polia gelangt. Auch dies ein Text voller »Installationen« – Tempel, Haine, Wälder, Pyramiden, Labyrinth –, in denen sich das kulturelle Gedächtnis der Menschheit allegorisch manifestiert. Sowohl Tivoli als auch die *Hypnerotomachia Poliphili* haben zu unendlichen Nachbildungen und Variationen Anlaß gegeben, angefangen von der Villa d'Este und dem heiligen Hain von Bomarzo über die Freimaurergärten des späten 18. Jahrhunderts bis, wie man vielleicht sagen darf, zur Gedächtnis-Kunst der Poiriers.

<sup>14</sup> Siehe hierzu insbesondere GÜNTER HARTMANN, Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik, Worms 1981.

<sup>15</sup> Aus einem Notizbuch, zit. bei J. OHAYON in: POIRIER, Villa Merkel (wie Anm. 2) S. 25.



*Kunst und Wissenschaft:  
Anarchisches und diszipliniertes Gedächtnis*

Eines aber muß in diesem Zusammenhang betont werden: Romantiker wollen sie nicht sein; und es käme einem auch nicht in den Sinn, sie so einzuordnen. Ihre Beschäftigung mit der Vergangenheit ist nicht von Nostalgie geleitet. Sie treibt nicht die Sehnsucht nach dem Ursprung. Sie registrieren die Veränderungen mit einer Aufmerksamkeit, deren kühler Blick sich nicht durch Trauer, Sehnsucht und andere Leidenschaften trüben läßt. Aber Wissenschaftler, Historiker, Archäologen wollen sie noch viel weniger sein. Sie sind sorgfältig bemüht, ihrem kühlen, aber doch von einer leidenschaftlichen, geradezu besessenen Aufmerksamkeit aufs Kleine und Große, auf das unscheinbarste Detail und die größten Zusammenhänge geleiteten Blick die völlige Subjektivität und spielerische Willkür zu belassen. Photos, deren fixierter »Blick zum Objektiven und Dokumentarischen tendiert«, werden eingefärbt und mit verschiedenen Techniken zu vollkommen subjektiven Bildern umgeformt.<sup>16</sup> Die Grenze, die sie zwischen ihrem Projekt einer künstlerischen, spielerisch-parodistischen Archäologie und der wissenschaftlichen Archäologie errichten und über die sie sich definieren, ist äußerst lehrreich auch für die Archäologie selbst.

31: Weniger die antiken Ruinen werden hier erinnert, als eher die künstlichen Ruinen der Gedächtniskunst, die »lieux de mémoire« der Renaissance und der Romantik. Die Inschrift könnte auch auf einer zerbrochenen bronzenen Säule in den Gärten von Bomarzo oder Wörlitz stehen; *Exegi monumentum aere perennius*, 1988.

<sup>16</sup> POIRIER, Découvertes (wie Anm. 1) S. 31.

Wenn sie schreiben, daß ihre Form der Begegnung mit dem Altertum eine »Begegnung mit uns selbst« sei, implizieren sie, daß die gelehrte Beschäftigung mit demselben Gegenstand eine Begegnung mit dem anderen ist. Der Archäologe und der Historiker interessieren sich nicht für die Vergangenheit, wie sie in uns weiterlebt, sondern ganz im Gegenteil dafür, »wie es eigentlich gewesen«. Es führt wenig weiter, diesen Ausspruch Leopold von Ranke als Devise eines längst überholten Positivismus zu belächeln. Die Archäologie hat wie alle anderen historischen Wissenschaften eine kritische Funktion; sie ist die einzige Instanz, vor der wir gegenüber den allzeit gegebenen Bestrebungen, die Vergangenheit für alle möglichen legitimatorischen Zwecke zu vereinnahmen (und sei es, um sie mit einem »Schlußstrich« zu versehen und zu vergessen), Berufung einlegen können. Wir dürfen das nicht aufgeben. Auch wenn wir hundertmal eingesehen haben, daß auch Archäologen Organe eines größeren kulturellen Gedächtnisses sind und daß die von ihnen freigelegten Fundstätten alsbald zu *lieux de mémoire* regionaler, nationaler oder global-touristischer Gruppierungen werden (oder das immer schon waren), daß ihre Rekonstruktionen die Formensprache jeweils zeitgenössischer Architekturen sprechen und die »Begegnung mit dem anderen« sich in der Rückschau immer auch und vor allem als ein Blick in den Spiegel zu erkennen gibt, auch wenn wir uns von dem falschen Ideal einer unerreichbaren Objektivität hundertmal losgesagt haben, so führen uns Anne und Patrick Poirier in ihren höchästhetisierten Parodien unseres Gewerbes wieder klar vor Augen, was Objektivität ist und woran wir uns zu halten haben. Sie ziehen eine Grenze, die ihre Kunst und unsere Nicht-Kunst, unsere Wissenschaft und ihre Nicht-Wissenschaft definiert. Diese Grenze ist nicht politisch, sie berührt nicht das Problem der Vereinnahmung, und sie ist nicht erkenntnistheoretisch, sie berührt nicht das Problem der Objektivität in diesem Sinne. Sie ist ästhetisch und betrifft das Problem der Objektivität im ästhetischen Sinne, die Legitimation des Werkes, die im Falle der Kunst eine ganz andere ist als im Falle der Wissenschaft.

Nun ist seit Nietzsche die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst durchlässig geworden. »Wissenschaft als Kunst, Kunst als Leben«, so hatte Nietzsche im Nachwort der »Geburt der Tragödie« gefordert. Auch das wissenschaftliche Werk kann sich (wo die Wahrheit und die reine Objektivität als Legitimationsquelle nicht mehr zur Verfügung stehen) nur durch ästhetische Objektivität legitimieren, und das Streben nach ästhetischer Objektivität hat sich seinerseits durch das Leben selbst zu legitimieren. Den zweiten Satz würden die Poiriers unterschreiben. Leben als Kunst, das ist auch ihre Devise, aber Kunst nicht als Wissenschaft, sondern als Erinnerung oder Gedächtnis. Die Konfrontation mit der spielerischen Parodie ihres Gewerbes lädt die Archäologie dazu ein, sich über ihren Ernst und seine Grundlagen klar zu werden. Anne und Patrick Poirier führen uns vor, was wir selbst uns versagen. Sie leben das aus und führen es zu höchster ästhetischer Vollendung, was uns methodisch verschlossen, aber, seien wir nur ehrlich, als Versuchung, Verlockung und Anfechtung von jenseits der Grenze

nicht unbekannt ist. Das Prinzip der Poiriers ist die methodische Aneignung. Die Eindrücke akkumulieren sich in einem »anarchischen Gedächtnis«, bevor sie in die neue Ordnung eines Kunstwerks versammelt werden. Der »Archäologe-Architekt« hat ein »anarchisches Gedächtnis«, dieser Begriff ist entscheidend.<sup>17</sup> Es nimmt alles auf und ist nicht vorstrukturiert durch gesellschaftliche, politische, religiöse, wissenschaftliche Interessen und Disziplinierungen. Für diesen anarchischen Umgang mit der Vergangenheit ist ihnen die Stadt Rom zum Symbol und Modell geworden. In Rom sind die Spuren der Vergangenheit nicht musealisiert, sondern auf respektlose und ungezwungene Weise in das heutige Stadtbild eingebaut und »aufgestaut in anarchistischen Schichten unter vollständiger Mißachtung der Chronologie«. »Hierin«, so sagen Anne und Patrick Poirier, ...

... liegt gerade der Unterschied zwischen Geschichte und Gedächtnis. Rom ist also für uns keine Stadt der Geschichte, sondern des Gedächtnisses. Und sie impliziert wie die Funktion »Gedächtnis« auch ihr Gegenteil, das Vergessen. Im Fall einer Stadt macht das Vergessen alle verborgenen, vergrabenen, von den Jahrhunderten verdrängten Dinge aus, die jedoch weiterhin irgendwo existieren, bereit, wieder zu erscheinen, in der Erwartung, wieder ausgegraben zu werden, nach langer Verschüttung wieder ans Tageslicht zu kommen. Denn das Vergessen kann wie die Erinnerung ein Faktor der Schöpfung sein: man könnte sich fast fragen, ob nicht jede Schöpfung ein Sieg über die Erinnerung ist.<sup>18</sup>

So macht sich der Gedächtnis-Künstler zum Medium oder Organ einer *Memoria Mundi*, eines entgrenzten Gedächtnisses, das auch das Vergessene und Verdrängte umgreift, und seine Schöpfungen sind »Entdeckungen« von Bildern und Gedanken, die nur darauf warteten, »erinnert« zu werden. Diesen Akt der kreativen Erinnerung beschreiben die Poiriers auch als »Beseelung«, und neben *Memoria Mundi* stellen sie den Begriff *Anima Mundi*. Die Welt ist von Gedächtnis »beseelt«, und das Projekt ihrer Gedächtnis-Kunst ist die Aufdeckung »ihres verschütteten Gedächtnisses, ihrer geheimen Seele«.<sup>19</sup> Der Künstler versteht sich als Emanation einer *Memoria Mundi*, die sich an die archäologischen Ruinenstätten heftet und sich in ihren ganz persönlichen Erinnerungen wiederbelebt. Indem er auf Reisen und langen Aufenthalten die Erfahrung dieser Orte in sich aufnimmt, eignet er sich die Vergangenheit an und »privatisiert« die Geschichte. Das Kunstwerk aber, in das er dann seine radikal subjektiven Erinnerungen investiert oder transformiert, erhebt Anspruch auf allgemeingültige Aussagen über Zeit, Geschichte und Gedächtnis. Diese Allgemeingültigkeit beruht zum einen auf dem Ästhetischen, auf dem Wesen der Kunst, die als solche auf der Verbindung des Subjektiven und des

17 Z. B. ebd., S. 12.

18 POIRIER, Villa Merkel (wie Anm. 2) S. 10.

19 POIRIER, Découvertes (wie Anm. 1) S. 31.

Öffentlichen beruht. Im Sonderfall der Gedächtnis-Kunst aber kommt diese Allgemeingültigkeit überdies auch aus dem Thema. Die Bilder, die sie inszeniert, haben ein Thema, sie handeln von Zeit, Vergangenheit, Geschichte und Gedächtnis. Gedächtnis-Kunst zielt auf eine Aussage, die sich nicht im Ästhetischen erschöpft. Im Falle der Poiriers nun geht es bei dieser Aussage um ein Thema, das auch die Wissenschaften wie Archäologie und Geschichte beschäftigt: das Kulturelle Gedächtnis.

Der wissenschaftliche Umgang mit der Vergangenheit strebt ebenfalls allgemeingültige Aussagen an. Diese Allgemeingültigkeit beruht aber nicht auf dem Ästhetischen, sondern auf dem »Disziplinären«. Die Archäologie ist als akademische Disziplin ein Kollektivsubjekt, das im Rahmen anerkannter Wissens-, Methoden- und Verfahrensparadigmen Erkenntnisse sammelt. »Objektivität« ist nichts anderes als die Einpassung der vom einzelnen Forscher gewonnenen Erkenntnisse in diese Rahmenbedingungen. Der einzelne Forscher versteht sich als Emanation dieses erkennenden Kollektivsubjekts der Disziplin und trägt seine Bausteine zum Bau einer Wissenskathedrale, eines Paradigmas, bei.<sup>20</sup> Der Archäologe ersetzt sein privates oder subjektives Gedächtnis durch ein diszipliniertes Gedächtnis. Ohne eine begrifflich trainierte Aufmerksamkeit und einen strukturierten und fokussierten Wissensfundus wäre er blind. Auch er muß seine Imagination einsetzen, um Beziehungen herzustellen und Kontexte zu rekonstruieren. Aber diese Verknüpfungen betreffen Elemente seines Wissensfundus. In dieser Kontextualisierung der gefundenen Spuren, Befunde, Objekte, Grundrisse liegt das Faszinosum seines Berufs, auch für Freud und auch für die Poiriers. Natürlich kommt es auch hier letztlich auf einen Akt der »Beseelung« an, darauf, die Spuren zu lesen und die Funde zum Sprechen zu bringen, so daß sie letztlich sogar uns etwas sagen und nicht in ihrer totalen Fremdsprachlichkeit verharren. Alle bedeutende Wissenschaft ist ein Akt der Beseelung. Aber der Prozeß dieser Beseelung ist ein völlig anderer, auch wenn das Ergebnis am Ende einem Werk der Kunst so ununterscheidbar ähnlich sieht, daß es, wie im Falle Theodor Mommsens, mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wird.

Der Unterschied liegt eben darin, daß der Wissenschaftler mit einem disziplinierten und der Künstler mit einem »anarchischen« Gedächtnis arbeitet. Das gilt selbst für einen *poeta doctus* wie Thomas Mann, der sich für seine Projekte wie ein Wissenschaftler mit einem spezialisierten Wissensfundus auszurüsten pflegte. Ein literarisches Kunstwerk

<sup>20</sup> Vgl. FRANK R. ANKERSMITH, Die postmoderne »Privatisierung« der Vergangenheit, in: HERTA NAGL-DOCEKAL, Der Sinn des Historischen. Geschichtsphilosophische Debatten, Frankfurt 1996, S. 201-234. Ankersmith charakterisiert in dieser Weise die »moderne« Geschichtswissenschaft im Gegensatz zur »postmodernen«, die er mit einer »Metropolis« vergleicht, »in der jeder seinen eigenen Weg geht«. Diese postmoderne »Privatisierung der Vergangenheit« führt zu einer Annäherung von Wissenschaft und Kunst.



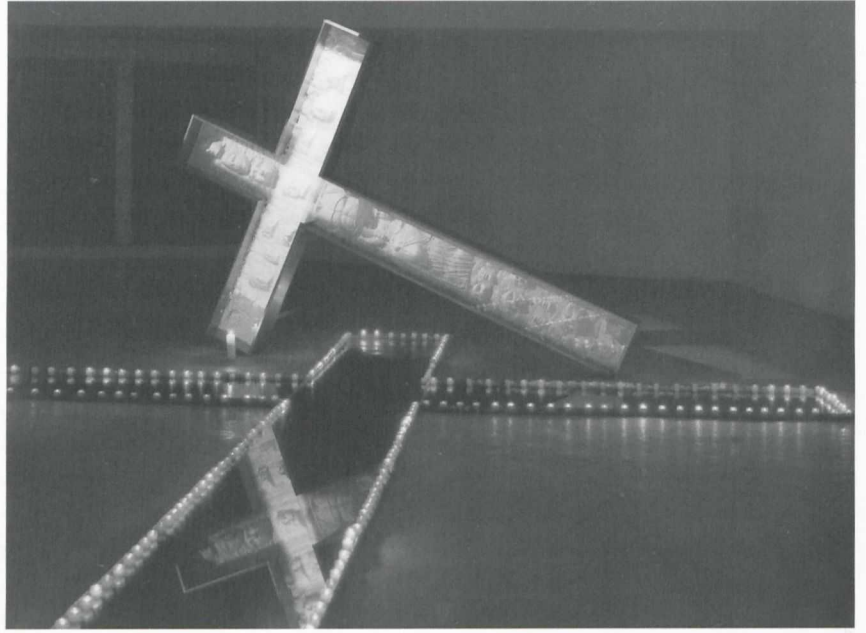
wie »Joseph und seine Brüder« ist ebenso nah und ebenso weit entfernt von der wissenschaftlichen (ägyptologischen und alttestamentlichen) Beschäftigung mit demselben Stoff wie etwa die Installationen »Ostia Antica« und »Domus Aurea« von der archäologischen Bearbeitung dieser Fundstätten. Ohne diese methodische »Anarchie« wäre das Ergebnis nicht Kunst, sie allein ermöglicht jenes spielerische Element der Befreiung von der »Tyrannei der Zeit«, die das Geheimnis des Ästhetischen ist.<sup>21</sup> Es ist auch dieses anarchische Element, das die Kunst der Poiriers mit dem Traum und der Psychoanalyse verbindet, auf die sie sich immer wieder berufen. Man könnte viele ihrer Installationen auch »Träume des Archäologen« nennen. Traum besteht eben darin, daß sich die soziale, konventionelle und professionelle Disziplinierung unseres Gedächtnisses lockert und eine narrative und imaginative Kreativität freisetzt, über die wir sonst nicht verfügen.

Ist es diese »Beseelung«, die uns Wissenschaftlern versagt ist? Nein; wollten wir darauf verzichten, würden wir nur toten Datenschutt umwälzen und anhäufen. Ganz gewiß nicht. Aber wir müssen schrittweise vorgehen. Wir müssen auf Unmittelbarkeit verzichten, darauf, unsere Imagination unmittelbar mit den Daten spielen zu lassen. Der erste Schritt besteht in der Gewinnung, Sichtung, Ordnung und Sicherung der Daten, und der zweite in ihrer Kontextualisierung, ihrer Rückführung in Lebenskontexte, die aus ihnen und allen irgend verfügbaren einschlägigen Elementen jenes Wissensvorrats erschlossen werden müssen, über den das »disziplinierte« Gedächtnis verfügt. Was auf seiten der Kunst die methodische Anarchie des Gedächtnisses und die methodische Subjektivität der unmittelbaren Aneignung, das ist auf seiten der Wissenschaft die ebenso methodische Disziplinierung des Gedächtnisses (durch über Forschergenerationen akkumulierte Daten) und die methodische Verfremdung der Rekonstruktion. Der Wissenschaftler kommt der Vergangenheit desto näher, je fremder sie ihm wird. Die eigentliche »Beseelung« des Vergangenen aber ist erst Sache eines dritten Schritts, zu dem sich wenige aufraffen, denn er gehört nicht eigentlich zum Fach, heute weniger als je zuvor, und erfordert auch den Übergang in eine andere Gattung. Dies aber ist das Gebiet, wo sich Kunst und Wissenschaft begegnen.

Dieser dritte Schritt besteht im Versuch einer Rückbindung der erforschten Vergangenheitsausschnitte an das, was Anne und Patrick Poirier das »kulturelle Gedächtnis« nennen, die Einbindung des spezialisierten Wissens in die Fragestellungen zeitgenössischer Diskurse. Denn auch um einer kulturellen Erscheinung in ihrer ganzen Fremdheit ansichtig werden zu können, muß man sie zum Eigenen in Beziehung setzen. Bei diesem dritten Schritt einer Rekontextualisierung auch ins Eigene und Zeitgenössische lassen wir uns vom Kulturellen Gedächtnis leiten und treffen uns mit den Poiriers auf gemeinsamen Terrain. Man hätte Troja, Mykene, Tiryns ausgraben können, auch ohne Homer gelesen zu haben, und wäre vielleicht sogar vor vielen

<sup>21</sup> Vgl. hierzu das Kapitel »Zeit ohne Tyrannei« in: POIRIER, Villa Merkel (wie Anm. 2) S. 9 f.

32: In den Kellern des Speichergedächtnisses landet jenes abgesunkene Wissen ohne Relevanz für den sinnhaften Aufbau der Gegenwart, das aus dem Funktionsgedächtnis – der aktiven Semantik – absinkt; *Krypta*, 1989.



Mißverständnissen und Fehldatierungen bewahrt geblieben. Zweifellos hat die Entzifferung von Linear B mehr Licht auf diese Kultur geworfen als die homerischen Epen. Aber ohne Homer würden uns diese Grabungsplätze wenig bedeuten, und um das Geheimnis dieser Bedeutung kommt auch die Archäologie nicht herum. Dieser Sinn strömt den Ruinen aus dem Kulturellen Gedächtnis zu.

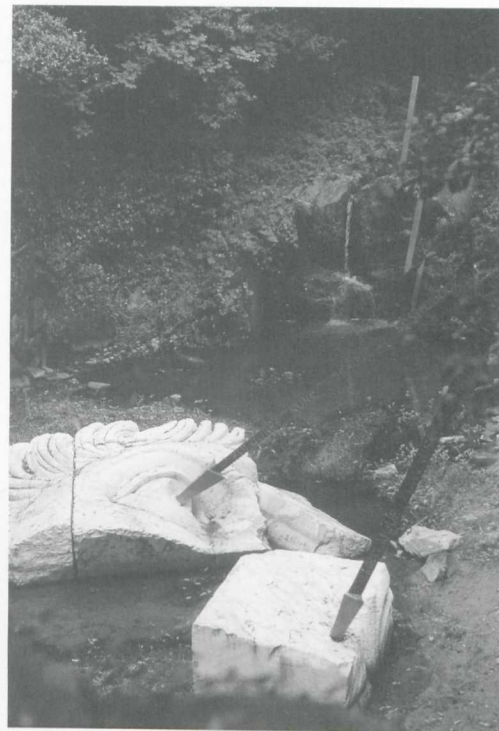
### *Krypta*

Die Installation »Krypta« (Abb. 32) stammt aus dem Jahre 1988/89 und wurde im Lenbachhaus in München gezeigt. Ein kreuzförmiges Wasserbecken wird umrahmt von roten Grablichtern. Dies evoziert »Friedhof«, »Totengedenken«, aber auch »Heiliger See« und »Spiegel«. In dem Becken spiegelt sich ein anderes Kreuz, das schräg auf seine Querhaste gekippt ist. Es handelt sich um ein Kreuz-Reliquiar aus Eisen und Silberfolie, innen mit Baumwolle ausgeschlagen, »aber nicht mit den Knochen von Heiligen angefüllt, sondern mit Fragmenten antiker Skulptur« in Form getönter Papierabklatsche, überwiegend Gesichter, hinter Maschendraht und schwach beleuchtet.

Hier stellen die Poiriers erstmals die Religion ins Zentrum ihrer Gedächtnis-Kunst. Diese Arbeit gehört in einen Zusammenhang, den sie »Mythologie« nennen, im Gegensatz zur Archäologie. Beides sind Schlüsselmetaphern ihrer Arbeit am und mit dem kulturellen Gedächtnis. Mit der Metapher der Archäologie zielen sie auf die Tiefendimension des Kulturellen Gedächtnisses, die Schichten des Verdrängten und Vergessenen, Verformten und Überlagerten, Verbauten, Umfunktionierten, Wiederverwendeten, auf die Verräumlichung der Zeit, die ihnen so wichtig ist, weil sie eine Befreiung von der Tyrannei des Linearen und Irreversiblen bedeutet. Mit der Metapher der Mythologie dagegen kommt das Narrative und Spannungsvolle der kulturel-

len Erinnerung in den Blick. Hier lagert sich nicht eine Schicht friedlich über die andere, sondern schleudert eine siegreiche Zeit ihre Vorgängerin in den Abgrund. Hier geht es um erschlagene Giganten, vom Blitz zerschmetterte Landschaften, gestürzte Kreuze, Bilder gewaltsamer Verwüstung.<sup>22</sup> Zwei Konflikte spielen dabei im Werk der Poiriers eine besondere Rolle.

Der eine ist der Titanenkampf als »Mythos von Revolution und Gewalt«, als ein »ungeheurer Kampf zwischen den Kräften der Erde und denen des Himmels, zwischen den Mächten des Chaos und denen der Ordnung«. Hierher gehören etwa die Installationen »Der Tod des Ephialtes« (1982, Abb. 33), »Enceladus« (1983), »Depot der Erinnerung und des Vergessens. Theogonie« (1989, Abb. 36 u. 37), »Memoria Mundi« (1989, Detail, Abb. 39) und »The Fall of the Giant« (1989, Abb. 34 u. 35), jenes »unlängst entdeckte Chaos aus Marmor und Ruinen« in Nordamerika, das zusätzlich zu diesem Ensemble aus Trümmern, Statuenfragmenten, dem riesigen Auge und den Bronzepfeilen als Symbolen der zerstörerischen Gewalt auch noch ein halbverschüttetes Portal, einen Eingang zur Unterwelt aufweist.<sup>23</sup> Es sind übrigens diese Installationen der 80er Jahre, die der Gartenkunst des Manierismus und der Frühromantik gedanklich besonders nahe kommen. Das Tor zur Unterwelt ist ein Motiv aus Bomarzo. Im Hintergrund des erschlagenen Ephialtes rauscht eine kleine Kaskade (Abb. 33).



33: Eine siegreiche Zeit schleudert ihre Vorgängerin in den Abgrund: *Der Tod des Ephialtes*, 1982.



35: *The Fall of the Giant*, 1989.



34: *The Fall of the Giant*, 1889, Detail.

<sup>22</sup> Vgl. dazu die Deutung von EGON FLAIG, *Spuren des Ungeschehenen*, in diesem Buch oben S. 25-29.

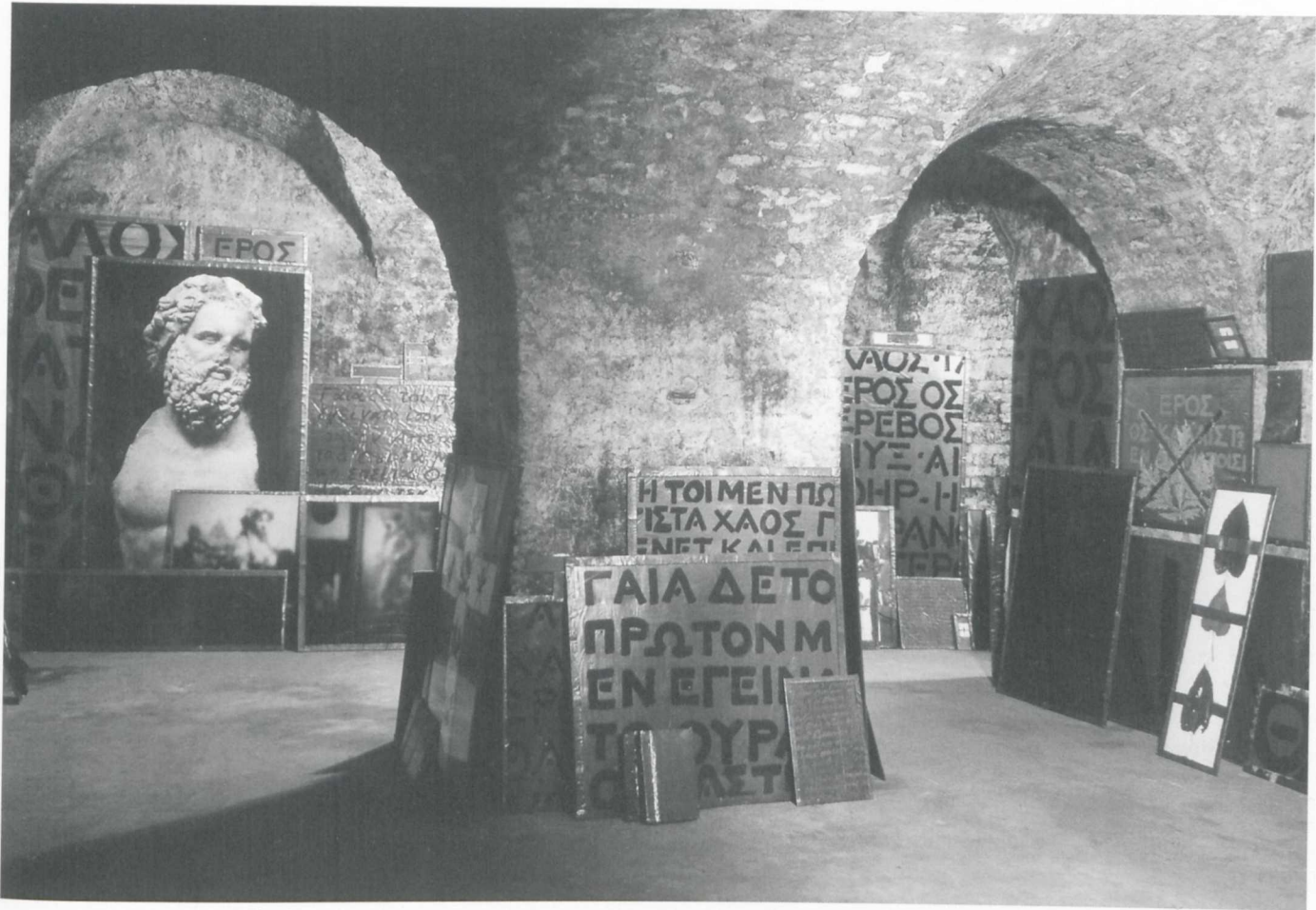
<sup>23</sup> Abbildungen der Arbeiten »Enceladus« (1983), »Depot der Erinnerung und des Vergessens. Theogonie« (1989) und »Memoria Mundi« (1989) finden sich in: POIRIER, *Découvertes* (wie Anm. 1), vgl. Text ebd. S. 33-35.

Der andere Konflikt ist der Antagonismus zwischen den als Heidentum abgestempelten und ausgegrenzten Religionen der Antike und dem biblischen Monotheismus. In diesen Zusammenhang gehört die Auseinandersetzung mit den Bauformen der Krypta (Abb. 36) und des Kellergewölbes als metaphorischen Veranschaulichungen des Kulturellen Gedächtnisses und der *Memoria Mundi*. Schon gleich nachdem sich Anne und Patrick Poirier im Anschluß an ihre Ostasienreise und ihre Begegnung mit den Ruinen von Angkor ganz auf die Exploration des eigenen, europäischen Kulturellen Gedächtnisses einließen, trat ihnen hier nicht nur die zentrale Rolle der Religion entgegen, sondern vor allem der Gegensatz zwischen den Göttern der heidnischen Antike und dem Gott des biblischen Monotheismus. Der europäische Mensch des 20. Jahrhunderts trägt beide Welten in sich, das polytheistische Gedächtnis der griechisch-römischen Antike und das monotheistische Gedächtnis der Bibel. Das polytheistische Gedächtnis sagt ihm,

... daß die Götter nicht außerhalb der Welt existieren. Sie sind von dieser Welt: sie bringen sie hervor und werden von ihr erzeugt. Es ist die Welt selbst, die göttlich ist. Aber 2000 Jahre biblischen und christlichen Gedächtnisses haben eine andere und diametral entgegengesetzte Erklärung der Welt gegeben. Dies ist eine monotheistische und mystische Welt, der Gott, die einzigartige Existenz, von außen gegenübersteht und sie von außen erschafft durch sein Wort, seinen Gedanken und seinen Willen. Zu diesen beiden Weltbildern kommt dann als drittes noch das moderne wissenschaftliche und philosophische Weltbild hinzu, das der europäische Mensch geerbt hat.<sup>24</sup>

Mit Recht betonen die Poiriers den diametralen Antagonismus zwischen den innerweltlichen Göttern der Antike und dem außerweltlichen Gott der Bibel, zwischen dem antiken »Kosmotheismus«, dem die Welt selbst göttlich ist, und dem biblischen Monotheismus, der mit der Grenze zwischen Gott und Welt, Schöpfer und Geschöpf, die kategoriale Nichtgöttlichkeit alles Innerweltlichen postuliert. Auch der olympische Polytheismus der Antike baute schon auf älteren Religionsformen auf, setzte sich von Älterem ab und stellte sich als neue, zivilisiertere Stufe der Götterwelt dar. Für diese Spannungen und Antagonismen zwischen dem Weltlichen und dem Vorweltlichen, zwischen Kosmos und Chaos, finden Anne und Patrick Poirier die Bilder der blankschimmernden, beschrifteten bronzenen Pfeile, die in den marmornen Trümmern stecken und das Gerichtete, Willentliche hinter den Kräften der Zerstörung andeuten. Für den Antagonismus zwischen Kosmotheismus und Monotheismus, dem Weltlichen und dem Überweltlichen aber finden sie ganz andere Bilder. Hierfür entwickeln sie die Bauformen Krypta und Kellergewölbe (Abb. 36).

<sup>24</sup> Ebd., S. 34.



Das Motiv des Kellers steht zunächst für eine Tiefendimension des Kulturellen Gedächtnisses, die nicht ohne weiteres zugänglich und nur schwach vom Bewußtsein beleuchtet ist. Hier kommt man nur selten hin. Der Eindruck des Verborgenen und Abgestellten verstärkt sich durch die Schrägstellung des Kreuzreliquiars. Das auf seinen Querarm gekippte Kreuz hat alle unmittelbar christliche Signalwirkung verloren, es wirkt als religiöses Symbol ausrangiert, umfunktioniert und im doppelten Sinne abgestellt. Wir befinden uns im Reich des Vergessens, das aber, wie schon die Romantiker entdeckt haben und wie es Freud dann theoretisch ausgearbeitet hat, kein Verschwinden, sondern nur ein Absinken oder Abdrängen ins Unbewußte ist. Besser noch als die Freudsche Unterscheidung zwischen Bewußtsein und Unbewußtem paßt auf das Symbol der Krypta, wie es Anne und Patrick Poirier verwenden, die von Aleida Assmann vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Funktions- und Speichergedächtnis, weil sie sich sowohl auf das individuelle als auch und vor allem auf das Kulturelle Gedächtnis bezieht.<sup>25</sup> Darum geht es auch in der Installation »Krypta«. Das Funktionsgedächtnis umfaßt jene Erinnerungs- und Überlieferungsbestän-

36: Die Bauformen Krypta und Keller-  
gewölbe, Bildformel für den Antagonismus  
zwischen Kosmotheismus und Monotheismus,  
Weltlichem und Überweltlichem; *Depot de  
mémoire et d'oubli*. Theogonie, 1989.

<sup>25</sup> ASSMANN, Erinnerungsräume (wie Anm. 12) S. 130-145.



37: Weihgeschenke für die vergessenen, einverlebten Götter der Antike; *Depot de mémoire et d'oubli. Theogonie, 1989.*

de, die den »Erfahrungsraum« einer jeweiligen Gegenwart bilden und für den sinnhaften Aufbau dieser Gegenwart, ihre Semantik, unmittelbar gebraucht werden. Alles andere, was sonst noch in den Archiven und Reserven lagert, aber in der Wissenskultur der Gegenwart keine Rolle spielt, bildet das Speichergedächtnis. Die Kippelage des Kreuzreliquiars signalisiert seine Auslagerung aus dem Funktionsgedächtnis ins Speichergedächtnis. Auch der biblische Monotheismus hat in der säkularen Welt seine Funktion im sinnhaften Aufbau der Gegenwart eingebüßt. Eine ganz andere Auslagerung oder Umfunktionierung aber bringen die in das Kreuzreliquiar eingelagerten Fragmente zum Ausdruck (Abb. 37).

Dies sind die vergessenen Götter der Antike. Der biblische Monotheismus hat sie verdrängt und unsichtbar gemacht, indem er sie sich einverleibt hat. Er hat seine Kirchen auf ihren Tempeln errichtet und seine Feiertage auf ihre Festdaten gesetzt. Dadurch teilen die unsichtbar gewordenen Götter den Wirklichkeitsmodus der vergessenen, aber bewahrten Erinnerung. Das Kreuz, in den Worten der Poiriers, »illustriert, wie eine neue Religion oder Denkweise oder Kultur auf der Zerstörung der vorhergehenden errichtet wird und sie doch gleichzeitig bewahrt, indem sie sie umformt und sich einverleibt.«<sup>26</sup> »Die Götter sind nicht tot«, zitieren die Poiriers den portugiesischen Dichter Fernando Pessoa, »nur unsere Wahrnehmung der Götter ist tot. Sie haben sich nicht entfernt, nur wir können sie nicht länger sehen. Ein Nebel, ein Irgendetwas hat sich zwischen sie und uns gelegt. Aber sie sind noch dort und sie leben noch«. Die antiken Götter werden den Poiriers so zu Inbegriffen einer Tiefenschicht des Kulturellen Gedächtnisses, die dem normalen Bewußtsein unzugänglich ist und in die nur die weiter gespannte und feiner empfindende ästhetische Aufmerksamkeit vorzudringen vermag.

Diesen vergessenen, aber im Unbewußten des Kulturellen Gedächtnisses bewahrten Göttern errichten Anne und Patrick Poirier ihre Kreuzreliquiare als Weihgeschenke. »Wir haben diesen vergessenen Göttern Altäre, Reliquare und Weihgeschenke aufgestellt. Wir haben immer wieder ihre Namen in griechischer Schrift geschrieben. Wir haben ihre Bilder neu erschaffen«.<sup>27</sup> Auch dies erinnert an den spielerisch-ästhetischen Umgang des 18. Jahrhunderts mit der Mythologie. Während aber im 18. Jahrhundert der Raum des Ästhetischen noch einen unmittelbaren Zufluchtsort für die »Götter im Exil« bildete, veranschaulichen die Installationen der Poiriers zugleich mit diesen Göttern auch den Status ihrer Vergessenheit. Sie treten hier nur noch als Allegorien einer Vergangenheit in Erscheinung, gegen die sich die Gegenwart teils zerstörerisch abgesetzt hat und die sie sich andernteils synkretistisch einverleibt hat.

Ohne Gewalt geht dieser Prozeß nicht ab. Fast möchte man in bezug auf die Zerstörung der antiken Götterwelt von »Trauma« sprechen. Gerade für diesen destruktiven Aspekt des Kulturellen Gedächtnisses

<sup>26</sup> POIRIER, Découvertes (wie Anm. 1) S. 35.

<sup>27</sup> Ebd.

ist der Begriff »Krypta« äußerst suggestiv. Gerade in diesem Sinne hat sich auch die Psychoanalyse den Begriff der Krypta zu eigen gemacht. Nicolas Abraham und Maria Torok verwenden ihn für verdrängte Erinnerungen, die sich transgenerationell vererben.<sup>28</sup> Seit langem wissen wir, daß schwere Traumatisierungen, die zu Verdrängungen führen, von einer Generation zur anderen weitergegeben werden können. Therapeutische Arbeit an Nachkommen sowohl der Opfer- als auch der Tätergenerationen des Holocaust haben zahlreiche derartige Fälle ans Licht gebracht. Anne und Patrick Poirier übertragen diesen Begriff der Krypta vom individuellen und Familiengedächtnis auf das Kulturelle Gedächtnis. Ihre Installation »Krypta« veranschaulicht die von einem verblässenden, bereits ausrangierten Christentum verdrängte, verfolgte und vereinnahmte Antike.

Auch hier ergibt sich eine eigentümliche Konvergenz zwischen Kunst und Wissenschaft. Das Bild von den einverleibten Göttern entspricht mit verblüffender Präzision dem Verhältnis zwischen alten und neuen bzw. »primären« und »sekundären« Religionen, wie es der Heidelberger Missions- und Religionswissenschaftler Theo Sundermeier herausgearbeitet hat.<sup>29</sup> Primäre Religionen sind über Jahrhunderte und Jahrtausende historisch gewachsen im Rahmen einer Kultur, Gesellschaft und meist auch Sprache, mit der sie unablässig verbunden sind. Dazu gehört auch die Kult- und Götterwelt der griechisch-römischen Antike. Sekundäre oder neue Religionen dagegen verdanken sich einem Akt der Offenbarung und Stiftung. Sie bauen auf den primären Religionen auf, grenzen sich aber typischerweise gegen diese ab und erklären sie zu Heidentum, Götzendienst und Aberglauben. Zu diesen Religionen gehört das Christentum, das die antike Götterwelt als Heidentum verfolgt und vernichtet hat. Auch diese spannungs- und konfliktreiche Beziehung zwischen alter und neuer Religion gehört zum Kulturellen Gedächtnis des Abendlands, ja es gibt kaum eine andere Kultur, deren Gedächtnis von einem ähnlich starken Antagonismus geprägt ist.<sup>30</sup> Nun ist es aber keiner neuen oder sekundären Religion jemals gelungen, die Spuren der primären Religion(en), auf der oder denen sie aufbaute, vollständig zu vernichten; sie haben sie vielmehr vielfältig in sich aufgenommen und der Grad, in dem ihnen das gelingt, entscheidet sogar, Theo Sundermeier zufolge, über ihre Assimilationskraft und Missionsfähigkeit. Diesen Synkretismus zwischen alter und neuer Religion macht das Kreuzreliquiar der Poiriers deutlich. Das Christentum hat im Prozeß seiner Inkulturation in die römische Gesellschaft der Spätantike die von ihm verfolgte und verdrängte Götterwelt in sich aufgenommen.

»Allegorien sind im Reiche der Gedanken, was Ruinen im Reiche der Dinge sind«, schrieb Walter Benjamin mit Bezug auf das barocke

<sup>28</sup> NICOLAS ABRAHAM und MARIA TOROK, *L'Ecorce et le Noyau*, Paris 1976.

<sup>29</sup> THEO SUNDERMEIER, *Religion, Religionen*, in: *Lexikon missionstheologischer Grundbegriffe*, hrsg. von KARL MÜLLER und THEO SUNDERMEIER, Berlin 1987, S. 411-423.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu JAN ASSMANN, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München 1998.

Trauerspiel.<sup>31</sup> Sie beziehen ihren Sinn aus ihrem Verweis auf Anderes, Abwesendes und funktionieren nur als Spuren eines verschwundenen oder entzogenen Zusammenhangs. Die Installationen der Poiriers sind potenzierte Allegorien, indem sie die Sprache der Ruinen verwenden. Sie inszenieren sich nicht nur als Spuren eines verschwundenen Zusammenhangs, sondern thematisieren darüber hinaus auch noch die Dynamik des Verschwindens, die »Tyrannei der Zeit«. Gegen diese Tyrannei errichten sie ihre allegorischen Installationen. Es geht ihnen nicht um die Vergangenheit und die Wiederbeseelung des einmal Gewesenen, sondern um Andeutungen eines Verborgenen-Gegenwärtigen, das wir in uns tragen und das unsere Welt mitbestimmt, das uns trägt, aber auch heimsucht. Ihre künstlerische Neugier und ästhetische Aufmerksamkeit gilt nicht der Vergangenheit, sondern dem Gedächtnis. Darin treffen sie sich mit verschiedenen Richtungen der modernen oder vielleicht auch postmodernen Geschichtswissenschaft, die immer stärker zugleich mit der Vergangenheit selbst auch die Modi in den Blick zu bekommen versucht, in denen uns das Vergangene gegeben bzw. entzogen ist. Wie die Historiker, allen voran Jacques LeGoff<sup>32</sup> und Pierre Nora<sup>33</sup>, ziehen sie eine Grenze zwischen Geschichte und Gedächtnis. Es geht um das gleiche Projekt, wenn auch von ganz verschiedenen Seiten und in verschiedener Beleuchtung. Anne und Patrick Poirier ziehen diese Grenze, um deutlich zu machen, worum es ihnen nicht geht: nicht um die Geschichte, sondern um das Gedächtnis. »Wir ziehen es vor, unsere Arbeit unter das Motto der Zeit und des Gedächtnisses zu stellen.«<sup>34</sup> Die Historiker ziehen die Grenze, um sich neue Gegenstandsbereiche zu erschließen: die »Oral History« und die »Gedächtnisgeschichte«. In beiden Fällen geht es um die Vergangenheit, wie sie erinnert wird. Besonders eng berührt sich die Gedächtnisgeschichte, die Erforschung der *lieux de mémoire* mit dem Anliegen der Poiriers im besonderen und der Gedächtnis-Kunst im allgemeinen. Während aber die Gedächtnishistoriker die Geschichte des Gedächtnisses erforschen, geht es Anne und Patrick Poirier um das »Gedächtnis des Gedächtnisses«, *la memoria della memoria*. Die Unterscheidung zwischen Gedächtnis und Geschichte wiederholt sich hier auf zweiter Stufe oder wird, mit Niklas Luhmann und George Spencer Brown zu reden, mit der Operation des »re-entry« im Raum des Unterschiedenen, hier: des Gedächtnisses, nochmals durchgeführt. Hier wird das Gedächtnis erinnert. Die künstlerische Installation versteht sich als ein *lieu de mémoire*, der nicht an ein Ereignis, sondern an das Erinnern erinnert und Tiefeneinblicke gibt in Zeitlandschaften, die

31 WALTER BENJAMIN, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften, Bd. I/1, Frankfurt 1974, S. 203-430, hier S. 353.

32 JACQUES LEGOFF, Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt und New York 1991. Es handelt sich um eine Übersetzung von Artikeln in italienischer Sprache, die LeGoff bereits in den 70er Jahren für die *Enciclopedia Italiana* verfaßt hat.

33 PIERRE NORA, Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990.

34 POIRIER, Villa Merkel (wie Anm. 2) S. 9.



quer zur Zeitlinie unseres Alltagslebens stehen und zur irreversiblen Linearität der normalen Zeiterfahrung. Es geht weder um »nostalgische Bewunderung«, noch um »einen akademischen Bezug zur Vergangenheit«, sondern um »einen Vorstoß der Befreiung von der Zeit« mit dem Ziel, »ihrer zwangsweisen Flucht nach vorne zu entgehen«. <sup>35</sup> Anne und Patrick Poirier berufen sich darin auf Freud, der von der antiken Plastik gesagt hat, daß sie »die Unvergänglichkeit unserer Emotionen« darstelle. Der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Aby Warburg sprach im gleichen Sinne von einem »Leidschatz der Menschheit«. <sup>36</sup> Indem die Gedächtnis-Kunst das Gedächtnis erinnert, visualisiert und verräumlicht sie die Zeit.

<sup>35</sup> Ebd., S. 9 f.

<sup>36</sup> Dieser Gedanke wird im folgenden Beitrag von ALEIDA ASSMANN (unten S. 100-108) weiter verfolgt.