

PERFORMING THE JEWISH BODY IN CONTEMPORARY GERMANY

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE FACULTY OF THE GRADUAT SCHOOL  
OF THE UNIVERSITY OF MINNESOTA

BY

JULIETTE BRUNGS

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS  
FOR THE DEGREE OF  
DOCTOR OF PHILOSOPHY

PROFESSOR LESLIE MORRIS

SEPTEMBER 2013



Komm auf den Händen zu uns.  
Wer mit der Lampe allein ist,  
hat nur die Hand, draus zu lesen.

Paul Celan, Stimmen, Sprachigter,  
Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1959

## **Abstract**

The dissertation explores the work of Tanya Ury and Esther Dischereit as political interventional, contemporary, Jewish art in Germany. Ury and Dischereit analyze the power relationships surrounding the body, femininity, and expressions of Jewishness in contemporary Germany. The dissertation focuses on the nature of their artistic work - such as video art performances, sound installations, and radio plays- in its relation to, and impact on the public discourse about history, memory, and a culturally diverse society in contemporary Germany. Performance and Body Art comment in the strategies of 're-embodiment' and 're-enactment', illustrate the historical facts from a contemporary perspective, and urge us to reconsider the transmissions of memory. Ury and Dischereit offer experimental spaces of experience, and succeed in preserving Jewish knowledge and art. The work by Ury and Dischereit unfolds a vital political function, as it creates and fosters a creative critical resistance.

## **Table of Contents**

## **Inhaltsverzeichnis**

Abbildungsnachweis	iv
Einleitung	1
1. Klänge und Töne	21
2. Schnitte und Gegenschnitte	81
3. Inmitten des Archivs: Spuren und Stimmen	136
Schlusswort	164
Bibliographie	174

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1-2, Tanya Ury, Kölnisch Wasser, 1993/2003, Videostills	S.85
Abbildung 3, Tanya Ury, Kölnisch Wasser, 1993/2003, Videostill	S.103
Abbildung 4, Tanya Ury, Röslein Sprach /Who's Boss (2004), Videostill	S. 112
Abbildung 5 Mirta Kupferminc, Embroider onto the Skin (2009), Videostill	S. 112
Abbildung 6, Tanya Ury, Who's Boss – Your Rules, (2004), Videostill	S.118
Abbildung 7, Tanya Ury, Golden Showers, 1997/1999/2005, Videostill	S.121
Abbildung 8, Tanya Ury, Kölnisch Wasser, 1993/2003, Videostill	S.121
Abbildung 9, Tanya Ury. Triptych for a Jewish Princess Second Generation, 1996, Print	S.131
Abbildung 10, Ruth Liberman, From the Archives, 2001-04	S.136
Abbildung 11, Ansicht Eichengrün-Platz in Dülmen	S.144
Abbildung 12, Esther Dischereit, Klanginstallation Dülmen, 2008	S.144
Abbildung 13-14, Esther Dischereit, Veruschka Goetz, Ausstellung, Goethe Institut, Jerusalem 2010	S.152
Abbildung 15-16, Holly Handman-Lopez, Esther Dischereit, 2010, Videostills	S.153
Abbildung 17, Holly Handman-Lopez, Esther Dischereit, 2010, Videostill	S.154
Abbildung 18-20, <i>Yours Faithfully, Dülmen, 1933, 2010</i> , Videostills	S.154
Abbildung 21-23, <i>Yours Faithfully, Dülmen, 1933, 2010</i> , Videostills	S.155
Abbildung 24-26, <i>Yours Faithfully, Dülmen, 1933, 2010</i> , Videostills	S.156
Abbildung 27-28, Das Historische Archiv Köln vor und nach dem Einsturz am 3.März 2009	S.159
Abbildung 29-31, Tanya Ury, <i>Fury</i> , 2009, Videostills	S. 162

## **Einleitung**

Als ich aufwuchs, besaßen meine Eltern einen Schreibtisch, den sie offiziell teilten, an dem meine Mutter, die jeden Morgen zum Arbeiten die Küche bezog, jedoch nie arbeitete. Der Schreibtisch, der heute bei meinem Vater steht, ist mir gut in Erinnerung; er hat eine Glassplatte, unter welcher sich einige wenige Familienfotos befanden. Ich kann mir die Erläuterungen meines Vaters ins Gedächtnis rufen, mit denen er mir von seiner Grossmutter, die uns durch das Glas hin ansah, berichtete und erinnere die Anekdoten, welche die arme, links-sozialdemokratische Berliner Arbeiterfamilie mit dem Generatorenbau der AEG verknüpften. Es scheint mir dagegen unmöglich festzustellen, ob und wann mir meine Mutter jemals ihre sehr wenigen Fotos unter Glas erläuterte. Doch ich sehe gerade diese scharf vor mir, wie das der zarten älteren Dame in Schwarz, ein sonderbares Foto, schlecht und verkantet aus der Distanz aufgenommen; eben verlässt sie das Altberliner Haus, das sie hier besucht und aus dem sie in den dreissiger Jahren emigrieren musste, meine Urgroßmutter. Daneben ein freundliches, älteres Ehepaar aus Israel, dessen Besuche zu den unwahrscheinlichsten und aufregendsten Ereignissen meiner Kindheit in der DDR gehörten, eine weit zurückreichende Familienfreundschaft, und wundersamer Weise zwei Bilder einer sehr sympathisch scheinenden jungen Frau, neben der mein jungenhafter Grossvater etwas verblasst und die ich nie kennenlernen konnte, meine Grossmutter mütterlicherseits.

Das Archiv unter Glas, soviel leuchtete mir damals ein, war eindeutig ein Archiv der Frauen. Frauen hatten dafür gesorgt, dass meine Eltern überlebten, Frauen

bestimmten zu grossen Teilen die Familiennarration und während die Öffentlichkeit dort draussen den Männern gehörte, schienen mir die eigentlichen Wahrheiten im Offenen verborgen unter jener Glasscheibe zu liegen. Vielleicht deshalb hat mich die Frage, die Marianne Hirsch in *The Generation of Postmemory* stellt, "Could – and should – the Holocaust even be considered within the context of gender?"<sup>1</sup>, sehr beschäftigt. Ich scheine aus einer, den von Hirsch beschriebenen offiziellen Geschlechtspolitik entgegenesetzt gedrehten, an den Realitäten des Überlebens ausgerichteten Narration zu kommen. In meiner Welt gab es nie einen Zweifel, dass die eigentlichen Heldinnen weiblichen Geschlechts waren.

Während die grausamsten historischen Ereignisse und neuesten Forschungsergebnisse im Familienkreis auf das Ausführlichste diskutiert wurden, jede Aussage selbst in diesem informellen Kreis exakt belegt und bewiesen sein wollte (und ich begann zu ahnen, dass historische Genauigkeit in anderen Familien weniger penibel gehandhabt wurde), blieben die Erzählungen vom eigenen Er – und Überleben an einem Nicht-Ort verborgen, zu dem es keinen Zugang gab und dessen Exklusivität sich stillschweigend von selbst verstand. Die Familiennarration war in einer unerhörten Splittung nach historisch belegbarem Faktenmaterial und sublimierter, von beängstigenden Traumata durchzogener Emotionalität erstarrt und belastete nicht nur die Beziehungen aller Familienmitglieder untereinander, sondern auch alle darüberhinausgehenden sozialen Interaktionen. Es gibt verschiedene Möglichkeiten für die Nachfolgenerationen einer solchen Situation zu begegnen: ignorieren,

---

<sup>1</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press 2012.



unterdrücken, ablehnen und dagegen ankämpfen, und schließlich sich der Thematik zuwenden und eine Form der Auseinandersetzung suchen. Ich sah mich einer schwierigen Aufgabe gegenüber, und nachdem ich viele Formen der Flucht vor der Thematik durchlaufen hatte, begann ich nach Verbündeten zu suchen. Ich empfinde es als einen glücklichen Umstand, dass ich ihnen begegnen durfte und darf, unter Lehrern, Kollegen und Freunden, in der Kunst und in der Wissenschaft. Ich danke meiner Mutter für ihre jahrzehntelange Bereitschaft schließlich in ihre furchterregenden Erlebnisse hinabzusteigen, um diese mit mir – nun auch im Gespräch – zu teilen und zu bearbeiten.

Als ich 2010 zu Interviews mit Tanya Ury nach Köln zurückkehrte, ahnte ich nicht, dass unsere Gespräche, unser Gang zur Einsturzstelle des Stadtarchives Köln und mein Hinweis auf Jacques Derridas *Archive Fever* dazu führen könnten, dass ich selbst in das künstlerische Archiv Tanya Urys eingeschrieben werden würde. „Für mich,“ schreibt Tanya Ury, „gibt es überall Spuren, Hinweise von Verbrechen. Jeden November gehe ich zur Art de Cologne in die Deutzer Messe und denke auch an meine von dort deportierten Verwandten Grete und Ella Unger, zwei Schwestern meines Grossvaters, die nie zurückgekommen sind.“<sup>2</sup>

Tanya Urys Webseite trägt den autoethnographischen Titel *You Are Why?* und es irritiert mich noch immer, dass ich den für Muttersprachler offenliegenden Code *You [U] Are [R] Why [Y]*, der den Namen der Künstlerfamilie Ury nur wenig chiffriert darstellt, erst im Moment des Verfassens dieser Arbeit wahrnehmen konnte. Dieser zur Frage geformte Familienname adressiert das Paradox des Überlebens und der eigenen Existenz

---

<sup>2</sup> Tanya Ury, *Die Gehängten*, In: Hede Helfrich (Hg.), *Patriarchat der Vernunft – Matriarchat des Gefühls? Geschlechterdifferenzen im Denken und Fühlen*, Münster: Daedalus Verlag 2001, 233-246, hier 242f.

und repräsentiert damit ein zentrales Motiv der Nachfolgenerationen, das auch den Ausgangspunkt der Arbeit der hier im Zentrum stehenden Künstlerinnen bildete.

Die hier vorliegende Arbeit diskutiert Werke der Autorinnen Esther Dischereit und Tanya Ury. Beide Künstlerinnen begannen ihre Laufbahn in den frühen neunziger Jahren. In meiner Analyse untersuche ich Hörspiele, Video-Art und Live-Performances, eine Klanginstallation, und Tanzperformances im Kontext der Literaturwissenschaft, Performancetheorie, Psychoanalyse, des jüdischen Selbstverständnisses und stelle sie in Kontrast zu deutscher Geschichtsschreibung. Es liegt mir an der jüdischen, weniger an der deutschen Perspektive, somit am jüdischen, weniger am deutschen Erinnern und an dem spezifischen Spannungsverhältnis, das aus dieser hier im Verlauf zu diskutierenden Opposition für Juden in Deutschland beständig entsteht.

Dischereit und Ury sind Kinder Überlebender der Shoah und damit als jüdische Künstlerinnen in Deutschland mit den historischen Folgen des Nationalsozialismus und der Ermordung der europäischen Juden, sowie mit einer prominenter werdenden Vereinnahmung durch die deutsche Gesellschaft konfrontiert, „die auf eine geliebtes Selbstbild rekurriert und die sich der spezifisch deutschen Ambivalenz des Holocaust-Gedenkens durch die Identifikation mit den Opfer zu entledigen sucht.“<sup>3</sup> Zudem „knirscht es kräftig im gedächtnistheoretischen Gebälk“ der bundesdeutschen Forschung am Thema, denn statt sich den Realitäten und ambivalenten Strukturen deutscher Erinnerung zu stellen, „identifiziert Aleida Assmann das

---

<sup>3</sup> Ulrike Jureit und Christian Schneider, *Gefühlte Opfer – Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, Stuttgart: Klett-Cotta 2010, 50.

Holocaust-Gedächtnis [...] derzeit noch auf allen Ebenen: als individuelles Erfahrungsgedächtnis, als soziales Gedächtnis der Familie oder Gruppe der Überlebenden, als kollektives Gedächtnis des israelischen Staates oder jüdisch-amerikanischer Identität, und als kulturelles Gedächtnis (...). Die Ambivalenz des spezifisch deutschen Gedenkens an den Holocaust sechzig Jahre nach Kriegsende findet in dieser Wahrnehmungsstruktur keinen Niederschlag. Denn nach dieser Auffassung ist das „Holocaust-Gedächtnis“ ein opferidentifiziertes Gedächtnis, in dem weder die Täter noch ihre Nachkommen, in dem auch nicht der deutsche Staat als Rechtsnachfolger des „Dritten Reiches“ in Erscheinung tritt. Und genau in dieser Opferidentifizierung liegt der „moralische Link“ zwischen der Theorie des kulturellen Gedächtnisses und den in Deutschland eingeübten Erinnerungspraktiken. Es besteht eine generationell aufgeladene Erinnerungsgemeinschaft, die auf das geliehene Selbstbild des *gefühlten* Opfers rekurriert.“<sup>4</sup>

Von Beginn an interessierte mich nicht nur die Frage, wie jüdische Künstlerinnen in Deutschland die Familientraumata beantworten, sondern auch, ob sie sich diesen von Ulrike Jureit hier angesprochenen Themen ausgesetzt sehen und wie und warum sie sich ihnen eventuell in ihren Arbeiten zuwenden. Sind ihre Arbeiten als politische Interventionen zu verstehen und vor allem, wie schätzen sie selbst ihre Arbeiten und deren Wirkungskreis in diesem Zusammenhang ein?

In der Partizipation an der Formung und Definition gesellschaftlicher Normen geht es selbstverständlich auch um die schlichte Ausübung demokratischer Grundrechte. Sowohl Dischereit als auch Ury wurden allerdings in jüngster Zeit aus sehr persönlichen Gründen immer wieder und in verschiedener Hinsicht auch im politischen Raum künstlerisch aktiv. Beide haben sich mit ihren Arbeiten stark in den politischen Debatten der vergangenen zwanzig Jahre engagiert, sind mit Interviews und Artikeln zum Thema im öffentlichen Diskurs vertreten. Während Esther Dischereit aktuell für eine

---

<sup>4</sup> Ebd., 75f.

Radiostation Hintergrundberichte zum NSU – Prozess produziert und ein thematisch anknüpfendes Opernlibretto verfasst<sup>5</sup>, ist Tanya Ury aktives Mitglied einer Kölner Gruppe, die sich um Aufklärung des Einsturzes des Historischen Stadtarchives bemüht und die die Korruption in der Stadtverwaltung Kölns aufzudecken versucht.

Ein wesentlicher Aspekt der anhaltenden Erforschung und Debatte zur deutschen Geschichte widmet sich der Aufdeckung dessen, was ich nach Lutz Niethammer die ‚Fiktion einer kollektiven deutschen Identität‘ nenne<sup>6</sup>, den Formen des Erinnerns und des ritualisierten Gedenkens und den in Deutschland verbreiteten Strategien öffentlicher Geschichtsvermittlung. Die Analyse aktueller Arbeiten jüdischer Künstler in Deutschland muss aufgrund des bereits angesprochenen Zusammenhanges mit der deutschen Debatte mit einer Diskussion, die diesen gesellschaftlichen Raum betrachtet, welchen die jüdischen Künstler zu adressieren suchen, einhergehen. Die gegenwärtige Rezeption deutscher Geschichte, ihre Interpretation durch die deutsche Politik und Gesellschaft stehen, wie zum Beispiel in den letzten Jahren durch Harald Welzer wiederholt dargestellt, in auffälligem Gegensatz zu den privaten und familiären Narrationen in Deutschland<sup>7</sup>. Die aus letzteren resultierenden, fremdenfeindlichen, rechten, rassistischen und offen antisemitischen politischen Statements mehrten sich seit den Neunzigern und transportieren so diese über das Private tradierten Positionen zurück in den

---

<sup>5</sup> Esther Dischereit, Der NSU-Komplex, Porträtreihe zum Auftakt des NSU-Prozesses, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/2074138/>

<sup>6</sup> Vgl. dazu Lutz Niethammer, Kollektive Identität – Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur, Hamburg: Rowohlt 2000, 44: „Identität als solche gibt es nicht, und sie kann deshalb (...) materiell auch nicht weiter definiert werden. Sie ist ein reiner Operationsbegriff und als solcher leer (...)“; vgl. auch Uwe Pörksen „Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur. Stuttgart: Klett-Cotta 2011.

<sup>7</sup> Vgl. z.B. Harald Welzer, Opa war kein Nazi, Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt/Main: Fischer 2010; ders. Soldaten, Protokolle vom Kämpfen, Töten und Sterben, Frankfurt/Main: Fischer 2011.

gesellschaftlichen Raum<sup>8</sup>. Sie sind mitunter von beeindruckender und zugleich erschütternder Ahistorizität, bezeugen ein ihnen inhärentes Schweigen, ein unerschütterliches Festhalten an der Projektion aufgrund alliierter Willkür zum Opfer einer kollektiven Bestrafung geworden zu sein und weisen eine „teils schleichende, teils offene Renationalisierung des deutschen Geschichtsbewusstseins“<sup>9</sup> auf. Man muss sich also fragen, wie es dazu kommen konnte, dass Jahrzehnte nach Kriegsende Mythen und Fantasien ungebrochen weiterleben, auf welchem Wege sie Eingang in das gesellschaftliche Selbstverständnis finden konnten, ja wo ihr eigentlicher Ursprungsort liegt<sup>10</sup>.

Die von Konrad Jarausch konstatierte Rückwendung zur Nation ist meiner Ansicht nach, wenn überhaupt, dann nur vorübergehend auf die an den Mauerfall 1989 anschließende Vereinigung der deutschen Staaten zurückzuführen, vielmehr jedoch scheint mir die von Jarausch diskutierte Wiederkehr traditioneller Methodologien im Zentrum zu stehen. Wie Frank Bajohr illustriert, waren es im Besonderen die Kinder und Jugendlichen, die von der nationalsozialistischen Propaganda infiziert wurden und sowohl Gleichaltrige jüdische Mitschüler misshandelten, als auch mit ausgesprochenem (und fotografisch belegtem) Vergnügen an öffentlichen Versteigerungen jüdischen

---

<sup>8</sup> Vgl. aktuell dazu die Studie der Friedrich-Ebert-Stiftung, 2012: Ralf Melzer (Hg.), Die Mitte im Umbruch – Rechtsextreme Einstellungen in Deutschland 2012, Bonn : Verlag J.H.W. Dietz Nachf., 2012. Online abrufbar unter <http://www.fes-gegen-rechtsextremismus.de/>.

<sup>9</sup> Konrad Jarausch, Normalisierung oder Re-Nationalisierung? Zur Umdeutung der deutschen Vergangenheit, In: *Geschichte und Gesellschaft* 21/4, 571-584, hier 580.

<sup>10</sup> Vgl. Alon Confino. Fantasies about the Jews: Cultural Reflections on the Holocaust, In: *History and Memory*, Vol.17, No. 1-2, Special Issue: *Histories and Memories of Twentieth-Century Germany* (Spring-Winter 2005), 296-322, hier 297: “It follows, I believe, that we cannot understand why the Nazis persecuted and exterminated the Jews unless we are ready to explore such Nazi fantasies, hallucinations and imagination.”

Besitzes, sowie öffentlich inszenierten Demütigungen und Deportationen jüdischer Bürger teilnahmen<sup>11</sup>: „Sich selbst aufzuwerten und ein persönliches Machtbedürfnis aktiv auszuleben, ohne negative Folgen gewärtigen zu müssen – dies übte offensichtlich einen Reiz aus, der nicht nur für Erwachsene, sondern auch für Kinder und Jugendliche attraktiv war.“<sup>12</sup> Kinder und Jugendliche, so führt Bajohr weiter aus, wurden nicht nur zielgerichtet von Lehrern zur Teilnahme aufgefordert, sondern erschienen zunehmend aus eigenem Antrieb, um sich an jener „Aura des Sensationellen und Außeralltäglichen, das die Deportationen umgab und besonders Jugendliche magisch anzog“ zu beteiligen.<sup>13</sup> Die von den Kindern und Jugendlichen hier erlebte Ausserkraftsetzung und Umkehrung gesellschaftlicher Normen, inszenierten „die Deportationen als eine gesellschaftliche Normsetzung [...], die den inferioren Status der Juden öffentlich dokumentierte – und damit aus Sicht der Verantwortlichen sogar erzieherischen Wert besaß.“<sup>14</sup> Diese bis zur Mitte der 30er Jahre geborenen Kinder und Jugendlichen erreichten zu Beginn der 1990er Jahre das Rentenalter und gehören damit jener Generation an, die besonders, wie mir scheint und wie die aktuellen Forschungen zeigen, die an die Enkel gerichtete Familiennarration der Gegenwart beeinflussen. Der auf diesem Weg stattfindenden privaten Vermittlung nationalsozialistisch geprägter Weltanschauungen, eventuell mit Provenzialismus und im Osten zudem mit einer Idealisierung der DDR gepaart, steht ein seinem Grundsatz nach auf demokratischen Prinzipien fußender öffentlicher Raum

---

<sup>11</sup> Bajohr, Frank, *Vom antijüdischen Konsens zum schlechten Gewissen. Die deutsche Gesellschaft und die Judenverfolgung 1933-1945*, In: Frank Bajohr und Dieter Pohl, *Massenmord und schlechtes Gewissen - Die deutsche Bevölkerung, die NS-Führung und der Holocaust*, Frankfurt/Main: Fischer Verlag 2007, 15-79, hier 48f.

<sup>12</sup> Ebd., 34.

<sup>13</sup> Ebd., 49.

<sup>14</sup> a.a.O.

gegenüber, unter dem es also spätestens zu Beginn der 1990er Jahre erneut zu gären begonnen hat. Der durch ein Beschweigen dieser Tatsachen reproduzierte und besorgniserregende mentale Stand der deutschen Gesellschaft, den Wissenschaftler vielleicht schon für gelöst und überwunden hielten, entlädt sich daher in zunehmend aggressiverer Weise im öffentlichen Raum.

Den Mordserien des „Nationalsozialistischen Untergrundes“ (NSU) gingen die aufgeheizten Debatten, die von Thilo Sarrazin (SPD), Martin Hohmann (CDU), Jürgen Möllemann (FDP), dem Kölner Kardinal Meissner und anderen in den vergangenen Jahren angestossen wurden, voraus. In ihnen werden nicht nur beständig die Frage nach Zugehörigkeit und Stellung von Minderheiten und Randgruppen zur deutschen Gesellschaft, sondern auch die Position und Legitimation ihrer offiziellen Repräsentanten und kulturellen Räume öffentlich, heftig, und häufig von der Mitte der Gesellschaft ausgehend attackiert. In zunehmendem Maße bringt dieser Zustand das demokratische Gefüge der deutschen Gesellschaft ins Wanken.

Meine Untersuchung blickt daher auch in die Grundlagen und die Geschichte deutscher Mentalität bis in die Gegenwart und widmet sich den Mitteln, mithilfe derer die Kunst diesen aktuellen Entwicklungen zu begegnen sucht.

„Es ist – davon ist neuerlich nicht viel zu sagen – das geschichtliche Leid der Deutschen, daß die Demokratie von ihnen nicht erkämpft wurde, sondern als letzte, als einzige Möglichkeit der Legitimierung eines Gesamtlebens kam, wenn der Staat in Katastrophen und Kriegen zusammengebrochen war. Das ist die Last, in der der Beginn nach 1918, in der der Beginn heute mit uns steht, das Fertigwerden mit den Vergangenheiten. Diese Aufgabe war 1918 da. Damals

dynastische Empfindungen, die weitergingen, von denen nicht gering zu sprechen ist: heute das Problem, vom Ausland stärker gesehen und groß gemacht, wie weit die nahe Vergangenheit, die hinter uns liegt, noch seelisch zwischen uns vorhanden.“

Theodor Heuss, Antrittsrede am 12. September 1949<sup>15</sup>

Die undefinierte, hinter den Deutschen liegende „nahe Vergangenheit“, für die Theodor Heuss hier in seiner Antrittsrede als Bundespräsident in ihren Auswirkungen auf die mentale Verfasstheit der deutschen Gesellschaft – untypisch für seine Zeit – recht klare Worte findet, die er als „noch seelisch zwischen uns vorhanden“ und sich so aus im psychischen, sozialen und kulturellen Raum im Nachkriegsdeutschland ausdrückend diagnostiziert, wirkt noch heute nach. Alltagserinnerungen und Vokabular des nationalsozialistischen Staates und seiner Organisationen sind, wie Welzer zeigt, in den neunziger Jahren zunehmend in „offiziösere Diskurse“ eingesickert<sup>16</sup>. Diese aus der Mitte der Gesellschaft wieder aufsteigende Diskrepanz von beschriebenem privaten Diskurs und offizieller Erinnerungskultur, verbunden mit dem Selbstverständnis der Deutschen unter „den Nazis“ gelitten zu haben, sind als „Leidenserzählungen der Deutschen“, wie Welzer es formuliert, „beinahe unbemerkt wieder in das offizielle Erinnerungsinventar der Bundesrepublik“<sup>17</sup> eingegangen. Dabei ist auch bemerkenswert, dass der häufig vorgebrachte Vorwurf, deutsche Leiden der Kriegs - und Nachkriegszeit hätten unter einem Verdikt der alliierten Streitkräfte seit Kriegsende nicht adressiert werden dürfen, in

---

<sup>15</sup> Helmut Dubiel, Niemand ist frei von der Geschichte – Die nationalsozialistische Herrschaft in den Debatten des Deutschen Bundestages, München: Carl Hanser Verlag 1999, 50.

<sup>16</sup> Harald Welzer, Von der Täter – zur Opfergesellschaft: Zum Umbau der deutschen Erinnerungskultur, In: Hans Erler (Hg.), Erinnern und Verstehen – Der Völkermord an den Juden im politischen Gedächtnis der Deutschen, Frankfurt/Main: Campus Verlag 2003, 100-106, hier 103.

<sup>17</sup> a.a.O.



keiner Weise den historischen Tatsachen entspricht. Noch im Jahr 1997 konnte im Deutschen Bundestag anlässlich der Debatte um die Wehrmachts-Ausstellung und die Verbrechen der deutschen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg Alfred Dregger (CDU), früheres Mitglied des „Stahlhelm“, markante politische Positionen der fünfziger Jahre vertreten, nach denen nur Hitler und die Kriegsherren Schuld und die Deutschen die eigentlichen Opfer des Nationalsozialismus gewesen waren. Am 13. März 1997 formuliert Dregger im deutschen Parlament:

„Meine Damen und Herren, es geht nicht um einzelne, sondern um uns alle. Wie ein Volk nach einem verlorenen Krieg mit seinen Soldaten umgeht, das sagt viel aus über seine moralische Substanz, über seine innere Würde und seine innere Stärke oder Schwäche... Die Ausstellung versöhnt nicht, sie spaltet. Sie empört durch die Art ihrer Darstellung die Generation der Großväter und Väter und verwirrt die Generation der Söhne und Enkel... - Bedeutende Entscheidungen wurden nicht von den Soldaten, sondern von den großen Kriegsherren getroffen, die allein die politische Macht und Befehlsgewalt hatten. Die meisten der deutschen Soldaten, die Leib und Leben für ihr Land riskierten und unendliches Elend ertragen mussten, können zu Recht darauf hinweisen, dass sie selbst an Hitlers Kriegsverbrechen nicht beteiligt gewesen seien und sich auch nicht sonstiger Kriegsverbrechen schuldig gemacht hätten“<sup>18</sup>.

An der ungewöhnlich emotional geführten Debatte im Parlament beteiligten sich nach Dregger zahlreiche Abgeordnete, unter ihnen auch Otto Schily, damals Abgeordneter der SPD. Schily lehnt einerseits eine seiner Ansicht nach unter den 68ern verbreitete Selbstgerechtigkeit gegenüber den deutschen Soldaten ab und öffnet im weiteren Verlauf der Rede das vom Nationalsozialismus geprägte familiäre Archiv.

---

<sup>18</sup> Helmut Dubiel, Niemand ist frei von der Geschichte – Die nationalsozialistische Herrschaft in den Debatten des Deutschen Bundestages, München: Carl Hanser Verlag 1999, 26.

Dabei übernimmt Schily vollkommen unkritisch einen weiteren klassischen deutschen Soldatenmythos:

„Wenn wir ehrlich mit uns umgehen, wird jeder einzelne von uns sich fragen müssen, wie er selbst in einer Extremsituation gehandelt hätte. Wer von uns könnte ohne weiteres behaupten, daß er z.B. den Mut eines deutschen Soldaten aufgebracht hätte, der sich der Exekution von wehrlosen Zivilisten verweigerte und sich schweigend in ihre Reihe stellte, um den Tod mit ihnen zu teilen...“<sup>19</sup>.

Der Gedanke, ein auf simplen humanitären Grundsätzen basierender Widerstand an der Front hätte mit dem eigenen Leben bezahlt werden müssen, gehört fest zum Repertoire deutscher Selbstverteidigung, nicht nur der Täter -, sondern auch wie dieses Beispiel zeigt, der Nachfolgegeneration. In keinem der Forschung bekannten Fall ist eine Verweigerung deutscher Soldaten an Erschießungen von Zivilisten teilzunehmen mit dem Tod geahndet worden. Bei der hier von Schily wiederholten Fantasie handelt es sich allerdings nicht um eine Rückprojektion, denn der hier vorgeführte und von der vergangenen Zeit ungetrübte Abwehrmechanismus im Hinblick auf eigene Schuld und Verantwortung entstammt dabei vielmehr der unmittelbaren Nachkriegszeit und sein Ursprung liegt, wie Frank Bajohr zeigt, in der Zeit der Niederlage vor Stalingrad, der Kapitulation der 6.Armee und dem an diese Ereignisse anschliessenden Stimmungsumschwung der deutschen Bevölkerung: erstmals zog diese nun „eine

---

<sup>19</sup> Ebd., 28.

Niederlage des „Dritten Reiches“ als realistische Möglichkeit in Betracht.“<sup>20</sup> Der Intensivierung der alliierten Bombenangriffe im Frühjahr 1943 kam dabei nach Bajohr eine Schlüsselrolle zu; verstand die deutsche Bevölkerung diese doch als einen Racheakt für die Behandlung der Juden durch die Deutschen. Ein Mitarbeiter des SD in Frankfurt notierte: „Dabei werden, wie früher schon einmal, Äußerungen laut, daß unsere ganze Einstellung zur Judenfrage, besonders aber ihre Lösung, eine grundverkehrte gewesen sei, deren Folgen und Auswirkungen das deutsche Volk heute ausbaden müsse. Hätte man die Juden im Land gelassen, würde heute wohl keine Bombe auf Frankfurt fallen.“<sup>21</sup> Bajohr stellt fest: „Diese Verknüpfung des Bombenkrieges mit der Judenverfolgung entbehrte zwar jeder realen Grundlage, machte aber in einer moralischen Schuld-Sühne-Perspektive Sinn. Sie entsprang einem schlechten Gewissen, das sich in den vielfach geäußerten Bestrafungsängsten und Vergeltungserwartungen offenbarte.“<sup>22</sup> Am Beispiel der privaten Aufzeichnungen des Technikers Karl Dürkefäden illustriert Bajohr anschaulich, wie viele von Bekannten oder Fremden eingeholten Informationen bereits dem einfachen Konstrukteur aus Celle, der über keinerlei „exklusive Kontakte und Bezugsquellen“<sup>23</sup> verfügte, innerhalb des Jahres 1942 zugänglich waren, welche er notierte, und aus denen sich ihm bereits zu dieser Zeit ein recht exaktes Bild der massenhaften Ermordung von Juden durch die Deutschen ergab. Es ist also bei weitem nicht davon auszugehen, dass die deutsche Bevölkerung uninformiert war. Am 19.7.1942

---

<sup>20</sup> Frank Bajohr, *Vom antijüdischen Konsens zum schlechten Gewissen. Die deutsche Gesellschaft und die Judenverfolgung 1933-1945*, 66.

<sup>21</sup> Ebd., 67. Bajohr zitiert hier nach Otto Dov Kulka und Eberhard Jäckel, Hrg., *Die Juden in den geheimen Stimmungsberichten 1933-1945*, Düsseldorf: Droste Verlag 2004, Bericht Nr.3708, Bericht der SD-Außenstelle Bad Brückenau vom 2.4.1944, vgl Anm 7 und 144, Bajohr.

<sup>22</sup> Ebd., 67.

<sup>23</sup> Ebd., 61.

vertraut auch der Hamburger Handwerksmeister Herman Frielingsdorf seinem Tagebuch an:

„In den letzten Wochen sind die letzten Juden in Hamburg abtransportiert worden, wohin, weiß man nicht. Aber schaurige Geschichten kursieren darüber im Volke. Sie sollen in Massen an offenen Gräbern oder auf freiem Felde mit Frauen und Kindern durch Massenerschießungen getötet sein. [...] Unsere Taten schreien zum Himmel, u[nd] das d[eutsche] Volk, daß sich die Untaten lüstern erzählt u[nd] Erschrecken heuchelt, ist das schuld an unsern Massengreueln? Nein, das ist es nicht, nur bei einem Volke mit einer solchen kritiklosen Gesinnung können solche Roheitsverbrechen vorkommen.“<sup>24</sup>

Es scheint also das sich, wie auch Susanne Luhmann beschreibt, insbesondere der Familienkontext in Deutschland weiterhin ungebrochen der Geschichte widersetzt, ja sich ihr entgegenstemmt, und besonders zu einer konsequenten Ablehnung der seit langem von der historischen Forschung gestützten Fakten neigt<sup>25</sup>.

Alon Confino vertritt in seinen Arbeiten vehement die These, dass Erinnerung, so sie über die Rezeption von Denkmälern, Gedenkstätten, Filmen und schriftstellerischen Arbeiten transportiert wird, zuvörderst ihre eigene Repräsentation im öffentlichen Raum offeriert und dabei in der Beschreibung der historischen Problemstellungen oder der Diskussion nationaler Repräsentation den Blick auf die psychologischen Aspekte

---

<sup>24</sup> Ebd., 62, Archiv FZH, Tagebücher H.Frielingsdorf, Eintragung vom 19.7.1942.

<sup>25</sup> Luhmann. Filming Familial Secrets: Approaching and Avoiding Legacies of Nazi Perpetration, In: *New German Critique* 112, Vol.38, No.1, Winter 2011, 115-133, hier 119: „..expand our understanding of the sphere of family, a sphere that has, in the German context, been most resistant to history“, sowie auf S.122 am Beispiel von Malte Ludins Schwester Bärbel, interviewt vom Bruder in seinem Dokumentarfilm *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß*, „Bärbel does not lack knowledge; she refuses it“.

verstellt<sup>26</sup>. (In diesem Zusammenhang sei besonders auf Dischereits Arbeit an der Erinnerung hingewiesen, geht es ihr, wie ich in Kapitel drei diskutiere in ihrem Klanginstallations-Zyklus doch um ein gänzlich anderes Konzept der Auseinandersetzung mit der Geschichte.) Die Frage, die sich demnach stelle, sei vielmehr die nach den ursächlichen psychischen Vorgängen, die, in Anlehnung an Erika Fischer-Lichte, gesellschaftliche Akteure und Zuschauer in „Volksgenossen“ umdefiniere<sup>27</sup>. Das performative Netz von *actio* und *reactio* als eine Fortsetzung des nationalsozialistischen Thingspiels betrachtend, verweist Fischer-Lichte auf die als Konstitutive der theatralen Aufführung fungierende stete Vermischung des Ästhetischen mit dem Sozialen. Es zeigt sich, dass Gemeinschaften „nicht, wie in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts angenommen, allein als Resultat geschickter Inszenierungs- und Überwältigungsstrategien entstehen, die einzelne clever entworfen haben, sondern auch aus einer besonderen Wendung, welche die autopoietische *feedback*-Schleife nimmt“<sup>28</sup>. Der Einzelne, so lässt sich daraus schließen, wird in jedem Falle zum an den Interaktionen innerhalb des gesellschaftlichen Raumes Beteiligten. Zu der Frage nach den Wegen der Tradierung nationalsozialistisch umdefinierter gesellschaftlicher Konstanten tritt also jene nach den ursächlichen psychologischen Funktionsmechanismen: Wie veränderten sich die Menschen im Feld deutscher Macht – und Selbstinszenierung der dreißiger Jahre, und wie verinnerlichten sie dabei Formen und Praktiken

---

<sup>26</sup> Vgl. Alon Confino, *Germany as a culture of remembrance – Promises and limits of writing history*, Chapel Hill: University of NCP, 2006.

<sup>27</sup> Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt-Main: Suhrkamp 2004, 85.

<sup>28</sup> Ebd. S.91.

nationalsozialistischer Repräsentation derart, dass diese bis heute aktiv bleiben konnten<sup>29</sup>?

Ich möchte noch kurz auf die psychoanalytische Forschung hinweisen, auf die ich im Weiteren ausführlicher eingehen werde und die sich in den vergangenen dreissig Jahren mit der Thematik von Trauma und Erinnerung der Opfer, sowie besonders auch mit der Zweiten Generation immer stärker beschäftigt hat. Diese Forschungen haben natürlich auch das Selbstverständnis der Zweiten Generation enorm befördert und geholfen, eine notwendige Debatte mit der Generation der überlebenden Eltern anzustossen.

Über verbale und nonverbale Muster, das gesprochene oder das verschwiegene Wort, über Gestik, Mimik und das Sozialverhalten der Eltern lernt die Zweite Generation vom Trauma der Eltern<sup>30</sup>. Nicht-Sprechen ist hier kein „Nicht-Mitteilen“, denn „Töchter und Söhne von Überlebenden wissen um die Verfolgung, unabhängig von den manifesten Erzählungen ihrer Väter und Mütter.“<sup>31</sup> Dieses wuchernde, nicht verbalisierte Wissen, dass die Welt der Kinder umrankt, macht es ihnen schwer, das umschliessende Terrain der elterlichen Geschichte zu verlassen. Wie Kurt Grünberg darstellt, bilden Überlebende und ihre Kinder dabei häufig eine Kernfamilie, die sich einem kalten, feindlichen Aussen entgegenstemmt und als Trostgemeinschaft fungiert. Mitunter entsteht hier auch ein

---

<sup>29</sup> Vgl. dazu Robert Gellately, *Backing Hitler – Consent and Coercion in Nazi Germany*, Oxford: UP 2001.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu die Arbeiten insbesondere von Epstein (1990), Hass (1990), Kestenberg (1995), Wardi (1997), Rosenthal (1997) und Kogan (1998). Diese Arbeiten markieren in ihrer Abfolge präzise die Forschungsschwerpunkte der 90er Jahre. Diese fasse ich in meiner Darstellung hier zusammen. Im folgenden beziehe ich mich explizit ausschliesslich auf die neuesten Arbeiten des am Sigmund Freud Institutes in Frankfurt am Main forschenden Dr. K. Grünberg (2003).

<sup>31</sup> Kurt Grünberg, *Vom Banalisieren des Traumas in Deutschland*, In: *Unverlierbare Zeit: Psychosoziale Spätfolgen des Nationalsozialismus bei Nachkommen von Opfern und Tätern*, Psychoanalytische Beiträge des Sigmund Freud Instituts 6, Tübingen: Edition Diskord 2001, 203.

„Familienghetto“, aus dem auszutreten den Kindern aufgrund ihrer auffallend starken Anbindung an die Eltern kaum gelingen will<sup>32</sup>. Die Bindung, eine symbiotische Beziehung zwischen den Generationen, überträgt den Kindern die Verantwortung für die Lebendigkeit und Lebensfähigkeit der Eltern: Sie werden von den Eltern aufgerufen, ihnen Schutz und Beistand zu leisten. So wird ein Ausbrechen der Kinder fast unmöglich, weil das dann schutzlose Zurücklassen der Älteren im Verständnis der Familiengemeinschaft einer Wiederholung der traumatischen Erfahrung gleichkäme. Das Verschränken der Zeiten, die aggressionshemmende Familiensituation<sup>33</sup> und die Vermittlung einer Vorstellung von einer konfusen, unberechenbaren oder feindlich gesonnenen Umwelt wird den Kinder übermittelt. Die so entstehende Konfusion des Denkens, Fühlens und aller Maßstäbe ist ein direktes Resultat der von den Eltern erfahrenen willkürlichen Gewalt durch Konzentrationslager und Verfolgung: Nach Auschwitz ist ein sicherer Halt in der Welt nicht mehr vorstellbar<sup>34</sup>. Der Spiegel, in dem das Kind sich selbst erkennen und anhand dessen es seine Entwicklung vollziehen kann, die idealer Weise spiegelgleiche, intakte Identität der Eltern ist zerbrochen, die traditionsvermittelnde Kette der Generationen zerstört und die Nachfahren sehen sich vor

---

<sup>32</sup> Kurt Grünberg, Liebe nach Auschwitz: Die Zweite Generation: jüdische Nachkommen von Überlebenden der nationalsozialistischen Judenverfolgung in der Bundesrepublik Deutschland und das Erleben ihrer Paarbeziehungen, Psychoanalytische Beiträge des Sigmund – Freud – Institutes 5, Tübingen: Edition Diskord 2000, 191.

<sup>33</sup> Das beziehungsstiftende Element gemeinsamer traumatischer Erfahrung gruppiert die Familie von Überlebenden um das Thema von Verleugnung und Vermeidung von Aggression. Kinder der Überlebenden leiden später häufig an ihren schon früh unterdrückten Aggressionen: ein adoleszentes Auflehnen gegen die Eltern verbietet sich meist im Hinblick auf deren Traumatisierung. Vgl. Grünberg, Liebe, 192f. Es herrscht ein gebrochenes ödipales Dreieck, in dem durch die Verbindung der Eltern zu den Ermordeten eine ödipale Rivalität von vornherein vermieden werden muss. Vgl. Grünberg. Banalisieren. 194.

<sup>34</sup> Ebd. 194.

die Scherben ihrer Familiengeschichten gestellt. So erklärt sich Ester Dischereits Darstellung,

„dass ich eine Scherbe bin, eine Scherbe auf dem Ghettoplatz“. „In meiner Kindheit“, so schreibt sie, „lagen Splitter auf dem Boden – von Auschwitz, Dachau, Bergen – Belsen. Ich sah sie und fasste sie an. Niemand bemerkte, was ich in der Hand hielt. Die anderen Kinder sahen keine Splitter nicht und fassten keine an. Ihre Eltern wussten davon und fassten keine an. Meine Eltern wussten davon und wollten nicht, dass ich welche sähe. So begann ich mich zu fragen, ob diese Hand zu mir gehöre. Die Selbstverleugnung beginnt, der Zweifel der Wahrnehmung, das Erleben der Mehrheitsübereinkunft – die Täuschung. Gibt es den einen Körper für den Mensch und Juden, oder teile ich mein Gesicht?“<sup>35</sup>

Wie Dischereit hier beschreibt und Grünberg, Kogan und andere es in ihren Arbeiten analysieren, wirken sich die symbiotische Beziehung und die eigene Traumatisierung durch die Erfahrung der Eltern für die Zweite Generation in sehr direkter Weise auch physisch aus. Nicht nur hat die Zweite Generation damit „kein normales Davor“<sup>36</sup>, vielmehr scheinen mir insbesondere die in der literarischen Beschreibung und Performance adressierten und visualisierten Themen von Dissoziation, und die körperlichen Reaktionsmuster, die in den Arbeiten beider Autorinnen reflektiert und bearbeitet werden ein enorm wichtiger Beitrag zu einem Prozess des Wiedereinschreibens jüdischer Frauen in Archiv und Gedächtnis.

---

<sup>35</sup> Esther Dischereit, *Übungen jüdisch zu sein*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, 44.

<sup>36</sup> Kurt Grünberg. *Vom Banalisieren des Traumas in Deutschland*, In: *Unverlierbare Zeit: Psychosoziale Spätfolgen des Nationalsozialismus bei Nachkommen von Opfern und Tätern*, Psychoanalytische Beiträge des Sigmund Freud Instituts 6, Tübingen: Edition diskord 2001, 216. Im Gegensatz dazu kann die Erste Generation zumeist auf einen vor der Shoah liegenden Erfahrungshorizont zurückgreifen. Ausgenommen hiervon ist die Gruppe der Child-Survivor.



Obleich durch die Alliierten mit dem Holocaust konfrontiert, herrschte mehrheitlich Schweigen in der deutschen Nachkriegsgesellschaft zu den Ereignissen während des „Dritten Reiches“, welches stattdessen mit Konsum einherging<sup>37</sup>, und schließlich in die bereits mehrfach angesprochene „Institutionalisierung einer Erinnerungskultur“<sup>38</sup> führte: „Die Erinnerung an den Holocaust,“ so führen Daniel Levy und Natan Sznaider aus, „beziehungsweise die Kritik an der Zentralität dieser Erinnerung stellte den Kernpunkt Deutschlands politischer Kultur und seines Selbstverständnisses als Nation dar.“ Dabei geht es jedoch vor allem auch um eine Deutungsmacht, um ein „Normierung bestimmter Vergangenheitsentwürfe.“<sup>39</sup> Es werden vermehrt „Erinnerungsgesetze“<sup>40</sup> gebildet, Vergangenheitsdeutungen fest definiert und solchermaßen „an die erinnernde Vergegenwärtigung von Geschichte die selbstverständliche Erwartung geknüpft [...], durch sie gegenwärtigen Antisemitismus und Rassismus bekämpfen zu können – eine Kausalannahme, der nicht nur Pessimisten mittlerweile durchaus skeptisch gegenüberstehen.“<sup>41</sup>

Im Gespräch mit Harald Welzer hat Raul Hilberg daraufhingewiesen, daß seinem Verständnis nach in jedem noch so unscheinbaren Detail, in der deutschen Sprache selbst und „auf jeder Seite der Quelle die ganze Kultur der Gesellschaft enthalten ist, in jeder

---

<sup>37</sup> Daniel Levy und Natan Sznaider, Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, 93.

<sup>38</sup> Ebd., 119.

<sup>39</sup> Ulrike Jureit und Christian Schneider, Gefühlte Opfer – Illusionen der Vergangenheitsbewältigung, Stuttgart: Klett-Cotta 2010, 89.

<sup>40</sup> Ebd., 90.

<sup>41</sup> Ebd., 91.

Aktennotiz ihre herrschenden Gedanken.“<sup>42</sup> Was uns erscheint als *ein* komplexes Gebilde wandelt sich im Prozess der Annäherung und bei genauerer Betrachtung zu Schichten, Strukturen und Verdecktem; „we are made by what we repress.“<sup>43</sup>

In seinem letzten grossen Interview für den „spiegel“ im Jahr 2005 gab Paul Spiegel seinem Entsetzen im Anblick dieser tektonischen Verwerfungen der deutschen Gesellschaft Ausdruck: „In den vergangenen Monaten ist die Hemmschwelle für den Transport antisemitischer Vorurteile deutlich gesunken – und das in Kreisen, in denen ich das nicht für möglich gehalten hatte. (...) Hier droht etwas hoffähig zu werden, was alle Demokraten gemeinsam auf den Plan rufen muss. (...) Früher hieß es: Um Gottes willen, bloß nicht in den Verdacht kommen, ein Antisemit zu sein. Heute rollt eine Gegenwelle, nach dem Motto: Nennen Sie mich ruhig einen Antisemiten, ich bin ja keiner, ich habe ja auch schon dies geschrieben oder das gesagt, was doch dagegenspricht. Und wenn der Zentralrat der Juden dann mit dem Antisemitismus - Vorwurf kommt, dann fühlen sich solche Leute als Märtyrer. Wir registrieren hier eine neue Enthemmung, ganz klar.“<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Harald Welzer, (Hrg), Auf den Trümmern der Geschichte – Gespräche mit Raul Hilberg, Hans Mommsen und Zygmunt Bauman, [Studien zum Nationalsozialismus in der Edition diskord, Bd.3], Tübingen: Edition diskord, 1999, 43.

<sup>43</sup> Griselda Pollock, Psychoanalysis and the Image – Transdisciplinary Perspectives, Malden et al: Blackwell Publishing 2006, 26.

<sup>44</sup> Interview mit Paul Spiegel, Eine neue Enthemmung – Paul Spiegel über deutschen Antisemitismus und den Streit mit den Innenministern um die Zuwanderung von Juden aus dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion, In: Spiegel 12/2005, 62-66, hier 62f., abrufbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39774195.html> .

## 1. Klänge und Töne

Dieses Kapitel widmet sich den Hörspielen Esther Dischereits, die seit vielen Jahren sehr erfolgreich sind. Fast alle Hörstücke und Hörspiele, die Dischereit seit den 90er Jahren verfasst hat, wurden erfolgreich produziert und gesendet, zunächst vom Südwestfunk, später vom Deutschlandradio und viele von ihnen sind aus der jahrelangen Zusammenarbeit mit der Produzentin Stefanie Hoster hervorgegangen. Dischereits Hörspiele, Hörstücke, „Wurftexte“<sup>45</sup> und Beiträge sind inzwischen eng an den Sender Deutschlandradio Kultur geknüpft. Leider führen die qualitativ sehr hochwertigen Hörspielproduktionen dieser Sendeanstalt zu einer äusserst verzwickten rechtlichen Lage, weshalb die Hörspiele weder nachzuhören noch im Handel erhältlich sind. Sie liegen leider ebenso wenig in Druckfassungen vor, eine Tatsache, die ich mit naivem Elan fragend an Dischereits betreuenden Lektor Hans-Ulrich Müller-Schwefe im Suhrkamp Verlag herantrug, der mich freundlich staunend auf die Problematik der (nicht existenten) Verkaufsstatistiken für gedruckte Hörspielfassungen hinwies.

Vielleicht aus den genannten Gründen haben die öffentlich hochgelobten und vielfach ausgezeichneten Hörspiele Esther Dischereits meines Wissens nach bisher als Textgrundlage wissenschaftlicher Analysen keine Beachtung gefunden. Ich habe von Beginn meiner Arbeit an grosse Unterstützung durch Esther Dischereit erfahren und bin auch auf diesem Wege, in ihrem Privatarchiv, das sie mir grosszügig öffnete, auf die zahlreichen und faszinierenden Hörfunkarbeiten Dischereits gestossen. Dischereits

---

<sup>45</sup> „Wurftexte“ ist ein sehr beliebtes und erfolgreiches Kurzformat des Senders Deutschlandradio Kultur.

Interesse am Musikalisch-Rhythmischen der Sprache und in der Performance und ihr sehr persönliches Interesse am Klang bespreche ich ausführlicher auch im späteren Abschnitt *Inmitten des Archivs: Spuren und Stimmen*. Das Dischereit das Format des Hörspiels wählte, ist vielleicht nicht nur jener direkten Aufforderung Hosters an die damalige Autodidaktin Dischereit zu verdanken, sondern scheint auch mit der Vorgeschichte des in Deutschland noch im populären Formates selbst zu korrespondieren.

Die Geschichte des Hörspiels in Deutschland, eng verknüpft mit der Verbreitung des Rundfunks, war in seinen technischen Entwicklungen an diesen gebunden und ist so heute auch ein Spiegel deutscher Geschichte. Im Nationalsozialismus als Vermittlungsinstanz nationalsozialistischer Ideologie eingesetzt und zur Selbstinszenierung des Systems gebraucht<sup>46</sup>, lag dem Hörspiel, wie überhaupt dem Rundfunk, zunächst das Konzept einer Lebenshilfe zugrunde<sup>47</sup>. Diese Auffassung drückte sich formal in der klassischen Form des dramatischen Hörspiels aus. Nach dem Zweiten Weltkrieg gewann das Hörspiel zunehmend an Einfluss und erlangte insbesondere im Zusammenhang mit der von den Alliierten energisch angestrebten öffentlichen Zugänglichkeit von Bildung zentrale Bedeutung. Den alliierten Bemühungen ist es somit zu verdanken, dass das Hörspiel im Deutschland der fünfziger Jahren einen derartig beispiellosen Aufschwung erleben konnte und sich, aufgrund dieser Popularität wie Hans-Werner Richter beschreibt, schnell zu einer regulären Einnahmequelle vieler

---

<sup>46</sup> Schneider, Das deutsche Hörspiel, S.183.

<sup>47</sup> Schneider, Das deutsche Hörspiel, S.187.

Autoren entwickelte<sup>48</sup>. Waren die vorherrschenden Themen in den fünfziger Jahren die Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg, mit Macht und Faschismus und Themen von Schuld und Sühne, betrat mit neuer thematischer und formaler Ausrichtung in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre eine neue Generation von Autoren die Hörspielbühne. In Parallelität zu den zeitgleich stattfindenden Entwicklungen auf dem Gebiet der Neuen Musik entstand das Neue Hörspiel als freie Form experimentierfreudiger Radiokunst. Die in den Fünfzigern weiterentwickelten Formen des frühen Features und der Reportage wurden ergänzt durch freie Hörstückformate, Collagen und das experimentelle Hörspiel<sup>49</sup>. An diese Arbeiten schliessen die Hörfunkproduktionen Esther Dischereits an, sie haben nicht nur auf Dischereit, sondern meines Erachtens auch auf Stefanie Hoster einen grossen Einfluss gehabt. Im Unterschied zu den klassischen Vorgängern sind Dischereits Arbeiten, deren Themen jüdisches Leben in Deutschland, Diskriminierung und Rassismus, Antisemitismus und Fremdenfeindlichkeit sind, häufig Fehlinterpretationen ausgesetzt. Deutlicher entschleierte sich eine solche Missinterpretation selten, als in der Ankündigung der öffentlichen Vorführung von Dischereits „Ein Huhn für Mr.Boe“ im Cafe Kostbar in Saarbrücken im Jahr 2001, in der es in Übernahme des Presetextes aus der „Hörspielzeit“ fälschlicherweise heisst: „Ein sprechendes Huhn und ein gefrorenes spielen in Esther Dischereits neuem Hörspiel kleine, aber nicht unbedeutende Rollen.“

---

<sup>48</sup> „fast alle haben vom Hörspiel gelebt“ (Hans-Werner Richter), so bei Schneider, Das deutsche Hörspiel, S.190.

<sup>49</sup> Vgl. Zur Entwicklungsgeschichte des Hörspiels in Deutschland u.a.: Knilli, Friedrich. Deutsche Lautsprecher. Versuch einer Semiotik des Radios. Stuttgart, Metzler 1970; Christian W. Thomsen und Irmela Schneider, (Hrg), Grundzüge der Geschichte des Europäischen Hörspiels, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985; Daniel Gillfilan, Pieces of Sound – German Experimental Radio, Minneapolis: UP 2009.

Der Verfasser dieser Ankündigung nimmt Bezug auf den von der männlichen Stimme (Rudolf Wessely) eingesprochenen Prolog und Epilog des 2001 vom Süddeutschen Rundfunk produzierten Hörspiels. Der Behauptung widersprechend lautet es im ersten Vers des Prologes allerdings: „das wirst du mir nicht glauben/mich interessiert das alles nicht/bin eben Mensch/Das geht doch oder?“. Und weiter: „Einmal vor einer Zeit/da war ich Tier/zur Schlachtung vorgesehen/aber das ist zum Glück nicht geschehen/trotz aller Versuche/ in der Zeit/ bin nicht Vergangenheit (...)“. Der Bezug zu Verfolgung, Überleben und Traumatisierung wird demnach bereits im Prolog hergestellt und der thematisch auf die kommunikativen Probleme ausgerichtete Schwerpunkt vorweggenommen.

Die dem Märchenrepertoire entlehnte und in den Prolog einleitende Metapher „Ruckediguh/Ich glaub, ich fall vom Schuh/Ruckedi Eierweck“ zitiert dabei keineswegs die Stimme eines lebenden oder toten Huhnes. Es ist eine interessante Fehlleistung das *Ruckediguh!* der die Wahrheit sprechenden Taube aus dem Grimmschen *Aschenputtel* (*Ruckediguh, es ist Blut im Schuh!*)<sup>50</sup> in eine Hühnerstimme umzuinterpretieren, die Zeile *da war ich Tier*, die deutlich den enthumanisierenden Charakter der Nürnberger Rassegesetze anklingen lässt, von der Betrachtung auszulassen und die in der Bezeichnung *Eierweck* liegende Referenz zum Hessischen, dabei insbesondere zum Frankfurter Raum, ehemals berühmt für seine aktiven jüdischen Gemeinden<sup>51</sup>, vollkommen zu ignorieren. In diesen Zusammenhang gehört ebenso die konsequente Unterlassung des Verfassers einer Kontextualisierung der Worte *Mensch* (einfach im

---

<sup>50</sup> Man beachte, dass Dischereit exakt das Versmaß des Taubenrufes einhält.

<sup>51</sup> Zudem die Gegend in der Dischereit aufwuchs.

Text) und *Mann* (zweifach). Stattdessen wird der Schlachtungsaspekt in den Vordergrund gehoben und assoziativ ausschliessend mit dem Animalischen verknüpft. Die um vieles gewichtigeren referentiellen Bezüge zum vormals aktiven jüdischen Leben in Deutschland, wie auch der dem Stück inhärente zentrale Symbolcharakter des Huhnes werden unterschlagen. Das sich der Prolog darin unmittelbar auf den im Folgenden auftretenden Überlebenden Mr.Boe und dessen erlebte Verfolgung bezieht, kann bei derartiger interpretativer Verdrehung dann nicht mehr entschlüsselt werden.

In der Diskussion und Analyse werde ich im Verlauf dieses Kapitels zeigen, inwiefern hier eine Unterdrückung der aus dem Text nachgeradezu hervorspringenden Referenz auf die Hinschlachtung und Ermordung der europäischen Juden repräsentiert ist, ja vorgeführt und kommentatorisch „performed“ wird, eine Tatsache, die unweigerlich die Frage nach der Abdrängung historischer Ereignisse aus dem bewussten Wahrnehmungshorizont des Verfassers der oben angeführten Veranstaltungsanzeige aufwirft. Es handelt sich, wie weitere Beispiele zeigen werden, leider nicht um ein einmaliges Missverständnis.

Am 12. April 2001 offenbart Norbert Schachtsiek seine Rezeptionsprobleme mit den freien Formen des experimentellen Hörspiels der Gegenwart im *Freitag*: „Das neue Hörspiel [der Autorin Dischereit, JB] erzählt keine sukzessiv entfaltete geschlossene Geschichte, sondern mehrere zumeist zerstückelte Einzelgeschichten in offener Form, die teilweise Fragmentcharakter haben und auch gelegentlich nach ein, zwei Sätzen

übergangslos in inneren Monologen fortgesetzt werden“<sup>52</sup>. Schachtsiek bemerkt: „Dem Hörer wird eine hohe Konzentrationsfähigkeit abverlangt, wenn er die verknöteten Fäden nicht verlieren will.“

Wie in allen Arbeiten Dischereits kommt auch in der Form des Hörspieles der Erzählstruktur eine zentrale Bedeutung und eine Repräsentanzfunktion zu. Zudem ist, wie ich zeigen werde, die Symbolfunktion des Sprachlichen selbst ein wichtiges Merkmal aller Arbeiten Dischereits. Für „Ein Huhn für Mr.Boe“ wie auch für andere Hörspiele Dischereits bedeutet dies nicht nur die bewusste Anlehnung der Autorin an moderne Hörspielformen, sondern auch den unmittelbaren Einsatz der Sprache zur Abbildung eines jüdischen Diskurses der Gegenwart, sowie die Reflektion und Herausarbeitung einer in das Sprachliche hineinragenden Traumatisierung durch die Shoah.

Seit langem weist Esther Dischereit auf die paradoxe Situation hin, der sie sich als jüdische Autorin in Deutschland ausgesetzt sieht und thematisiert in ihren Arbeiten dabei auch die Mühen einer literarischen Wanderung durch eine von Nationalsozialismus, Fremdenfeindlichkeit und Antisemitismus kontaminierten Sprachlandschaft<sup>53</sup>. Dabei spiegelt die von Dischereit gewählte Erzählform an ihrer zerissenen Oberfläche nicht nur die enorme Beschädigung jüdischer Geschichte und Tradition in Europa, sondern sie besteht auch in der Verwobenheit des von den Protagonisten gleichermassen monologisch und dialogisch entfalteten Textkörpers auf einer, dem eigenen Kulturellen Ausdruck verleihenden, Besonderheit jüdischen Sprechens. Dieses jüdische Sprechen

---

<sup>52</sup> Schachtsiek, Norbert. Geschichten zur deutsch-jüdischen Identität. Esther Dischereit: Ein Huhn für Mr.Boe. 12.4.2011. Freitag, In: Funkkorrespondenz 15-16. 2001, S.33.

<sup>53</sup> So bereits in dies., Übungen Jüdisch zu sein, Frankfurt/Main: edition suhrkamp 1998.



zeichnet sich häufig durch eine eklatante Gleichzeitigkeit aus, deren komplexe referentielle Bezüge hier im Weiteren diskutiert werden.

In der Rezension heisst es weiter, Dischereit setze „die zwei einander fremden Menschen an einen Cafétisch“ und liesse sie „Geschichten erzählen, so einfach ist das (...)“. Derart simpel ist es allerdings nicht, denn die Protagonisten haben nach außen und innen diverse Hindernisse zu bewältigen, bevor sie ihr Gespräch beginnen können. So müssen sie insbesondere zunächst den Tisch wechseln, da eine Besucherin des Cafés darauf besteht, den ihr „angestammten“ Platz einzunehmen:

Erste Frauenstimme: Ich möchte Sie bestimmt nicht vertreiben?

Mr.BOE: Ja?

ICH: (innen) Mein Gott, jetzt beugt sich dieser rote Mund noch herüber.

Erste Frauenstimme: Aber könnte ich vielleicht, ich weiß es ist albern, aber ...  
ich sitze immer.. sie wissen schon, ich meine... [sic!]

Mr.BOE: Keine Ursache.

Erste Frauenstimme: Bitte bleiben Sie doch, Sie bleiben und ich komme, komme einfach dazu.

ICH: (innen) Das fehlte mir noch. Ich sehe ihn an. Er weiß, daß wir jetzt keine deutsche Frau an unserem Tisch gebrauchen können. Wir haben etwas vor zusammen – das kann man mit Deutschen nicht bereden, was wir bereden werden. Ich weiß es, ich habe es gewußt, ich wußte es immer und er – ich gucke ihn an – er weiß es auch, natürlich weiß er es auch...würde er sagen „deutsch“ – ich würde das gar nicht so sagen, aber... es gibt kein Wort für diesen Zustand des

Deutsch-Seins, mit dem wir nicht Miteinander-Deutsch sind...

Mr. BOE: Meine Dame, keine Ursache, wir ziehen einfach um und tauschen die Tische. Nein, es macht keine Umstände.<sup>54</sup>

Die wohlmeinend angelegte Rezension Schachtsieks zeichnet sich ähnlich wie die bereits zitierte Veranstaltungsankündigung durch oberflächliche Betrachtung und mangelnde Textanalyse aus. So ist es Schachtsiek möglich zu behaupten, es handle sich bei dieser Arbeit Dischereits um ein Hörspiel bei dem es „ausschließlich um Identitätsprobleme jüdischer Deutscher“ ginge. Bei näherer Betrachtung schon der zitierten Sequenz lässt sich eine derartige Behauptung jedoch nicht aufrecht erhalten. Vielmehr ist die durch die historischen Ereignisse behinderte Kommunikation zwischen deutschen Juden mit deutschen Nicht-Juden durchaus ein zentrales Element der entworfenen Notwendigkeit zur Selbstverständigung.

Die Dringlichkeit exakterer Dekodierung Dischereitschen Schreibens wird umso deutlicher, betrachtet man die Rezensentenkommentare als eine Fortführung des im Hörspiel kontinuierlich beschriebenen und mitschwingenden interkulturellen Dilemmas. Eine schreibende Erfassung von Funktion, Tradition und Bedeutung des säkularen Judentums sowohl im Rahmen des Jüdischen als auch innerhalb der deutschen Gesellschaft vor dem Nationalsozialismus scheint der Wahrnehmung des Autors entzogen. Schachtsiek legt den Schwerpunkt seiner weiteren Beschreibung auf Mr. Boe, der sich dem orthodoxen Judentum verweigert habe, sich von den Nationalsozialisten

---

<sup>54</sup> Unveröffentlichtes Typoskript, Privatarchiv Esther Dischereit, S.6f.

zum Juden „gemacht“ fühle (Anführungszeichen im Original) und als Kind sein Judentum „verleugnet“ habe (Anführung JB). Dabei bleibt offen, welche Bedeutung dieser Hervorhebung einer Zuschreibung (oder des „Gemachtwordenseins“) in der Rezeption Schachtsieks zukommt, der entstehende Eindruck befördert allerdings Zweifel an der Motivation und Wahrhaftigkeit der männlichen Hauptfigur des Hörspiels. Diese von Schachtsiek ausgelöste verunsichernde Infragestellung des Texthintergrundes kann als ein subtiler Versuch der Unterwanderung des textlichen Gestus der Autorin Dischereit verstanden werden. Im besten Sinne steht die Apostrophierung allerdings für eine Abwehr der historisch-kulturellen Tatsache weit fortgeschrittener jüdischer Assimilation zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland und unterschlägt zugleich die Schärfe der die deutschen Juden aus dem gesellschaftlichen Raum bannenden Rassenerlasse und -gesetze.

Der Text, so heisst es weiter, scheue „im Ganzen keine Lücken“<sup>55</sup>, eine Feststellung die keine Anerkennung gezielt eingesetzter literarischer Mittel oder die Hervorhebung einer Autorenleistung in der Entfaltung des Spannungsfeldes von Geschichte und modernem Erzählen zur Folge hat. Schließlich wird auch die von Mr.Boe erzählte Geschichte des missglückten Erwerbs eines koscheren Huhnes in zweifacher Hinsicht missverstanden. Mr.Boes nicht gelingender Versuch im koscheren Laden ein Huhn zu erwerben, interpretiert Schachtsiek ihrem oberflächlichen Inhalt nach als Diskriminierung. Übersehen wird einmal mehr der hier verschlüsselt vorliegende Hinweis auf reale Schwierigkeiten gelebten jüdischen Lebens in Deutschland: Eine

---

<sup>55</sup> Schachtsiek, Norbert, „Geschichten zur deutsch-jüdischen Identität. Esther Dischereit: Ein Huhn für Mr.Boe,“ Freitag/FK, 12. April 2001, in: Funkkorrespondenz 15/16 .2001, 33.

unzureichende Anzahl rabbinisch beglaubigter jüdischer Betriebe in Deutschland<sup>56</sup> muss zur nur grotesk anmutenden Beschränkung des käuflichen Erwerbs eines nach jüdischen Gesetzen geschächteten Huhnes führen. Das dieser den eingetragenen Mitgliedern der jüdischen Gemeinde vorbehalten bleiben muß, bei denen davon ausgegangen werden kann, dass sie einen koscheren Haushalt führen, zeigt sich dann weniger als eine „Diskriminierung“, als vielmehr als eine aus deutscher Geschichte resultierende Notwendigkeit. Die in der Absurdität des Erzählten eingeblendete satirische Autorenhaltung gilt mithin sowohl einer absurd erscheinenden Regelung der Jüdischen Gemeinde, wie insbesondere der angesichts limitierter sozialer Räume als absurd empfundenen Lebenssituation von Juden in Deutschland.

Die unablässige Referenzierung des historischen Rahmens, die Thematisierung deutscher Geschichte, sowie des jüdischen Über- und Weiterlebens durch die Autorin Dischereit, die hier mein Untersuchungsgegenstand sind, wird von Schachtsiek demnach konsequent übersehen. Dies ist ein Phänomen, dem Dischereits Arbeiten häufig ausgesetzt werden und dem hier entgegengetreten werden soll. Dischereits Arbeiten zeichnen sich doch insbesondere durch unablässige Versuche der Öffnung textueller Ebenen aus und lassen sich so von sehr unterschiedlichen Orten her betreten. Es ist überraschend, dass es nur wenigen Rezensenten zu gelingen scheint den selbstverständlichen und unbedingt notwendigen Willen zur Texterkundung zugunsten eines diversifizierten interpretatorischen Blickes in den Textraum mit Hilfe beständiger Perspektivwechsel in Bewegung zu halten. Diese Technik ermöglicht den Lesern

---

<sup>56</sup> Ein nach wie vor existentes Resultat der Vernichtung und Vertreibung.

allerdings das Vordringen in voneinander unterscheidbare Textebenen. Es ist immer wieder festzustellen, dass Rezensenten sich dieser gemeinhin üblichen Arbeit am Text in Konfrontation mit den Texten Dischereits zu entziehen suchen. Dem in solcher Arbeitsverweigerung ausgedrückten Phänomen von Unterschätzung und Desinteresse sind noch stets zu höherem Anteil die Texte von Frauen zum Opfer gefallen. Mit der Abwertung ihrer literarischen Leistungen und dem Abstossen dieser in die Belanglosigkeit sahen sich allerdings durchaus auch jüdischen Autoren in Deutschland konfrontiert. Man könnte es Pech nennen, dass sich die Arbeiten der Autorin Dischereit mitunter in der Schnittmenge dieser Ignoranzen wiederfinden. Es ist Esther Dischereits intelligenter Unnachgiebigkeit zu danken, dass uns diese Zusammenhänge anhand ihrer Texten immer noch aufgedeckt werden.

Das Hörspiel „Ein Huhn für Mr.Boe“ entstand im Jahr 2000, wurde im darauffolgenden Jahr unter der Regie von Beatrix Ackers beim Saarländischen Rundfunk produziert und berichtet aus der Subjektivität einer jüngeren Frau der Zweiten Generation von ihrem Treffen mit einem älteren Herrn der Ersten Generation in einem Berliner Café<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> In den letzten zwanzig Jahren hat es eine umfangreiche Debatte zur Frage der generationellen Einordnung der Überlebenden und ihrer Kinder gegeben. Ich stütze mich im folgenden auf das auch von Kurt Grünberg verwandte Zuordnungsprinzip, welches ebenfalls innerhalb der neueren anthropologischen Forschung Anklang gefunden hat. Als Erste Generation gelten demnach alle Überlebenden, auch die „child survivor“, als Zweite Generation deren nach dem Zweiten Weltkrieg geborene Kinder. Mittlerweile sind daran anschliessend auch die Dritte Generation und deren Kinder bereits in das Zentrum der intergenerationellen Traumaforschung gerückt. In der Forschung debatierte Varianten einer „1.5 Generation“ haben mich leider nicht überzeugen können, dies besonders, da mittlerweile die Traumaforschung die verheerenden Auswirkungen von Traumatisierung gerade auf die kindliche Psyche ausführlich diskutiert hat. Vgl. dazu Susan Rubin Suleimans Artikel „The 1.5 Generation: Thinking about

Die erzählte Zeit ist, bis auf wenige rückblendende Ausnahmen vor allem im inneren Monolog und im Präsens gehalten. Auf den Prolog folgt eine telefonischen Verabredung, auf welche hin sich die Protagonisten im Café einfinden. Nach dem bereits erwähnten Tischwechsel beginnt und endet das Gespräch der Charaktere. In einem erneuten Telefonat unterrichtet die jüngere Frau den älteren Herrn von ihrer bevorstehenden Abreise. In New York, dem Ziel ihrer Reise, versucht die jüngere Frau ein koscheres Huhn für Mr.Boe zu erwerben. Das Stück endet mit dem gesungenen Epilog auf eine Hühnersuppe. Es liegt also folgende vereinfachte Struktur vor: 1) Prolog, 2) Telefonat, 3) Vor dem Treffen 4) Treffen mit Hindernis und Gespräch, 5) Telefonat, 6) New York Episode, 7) Epilog.

Das auffallendste und für den Ersthörer verwirrendste Merkmal ist die schliesslich einsetzende und sich überschlagende Kommunikationssituation zwischen beiden Hauptfiguren. Bei genauerer Betrachtung erschliesst sich allerdings eine Strukturierung der Rahmenhandlung durch die im Gespräch ausgetauschten Geschichten, die schliesslich soweit reicht, dass ein binnenerzählerischer Bericht in den äusseren Handlungsrahmen hinüber - und hinausgezogen wird. Bevor ich mich jedoch der im Stück zentralen Gesprächssituation zuwende, will ich zunächst Prolog und Eingangstelefonat betrachten, die New York Episode kurz vor Ausklang des Hörspieles werde ich gesondert

---

Child Survivors and the Holocaust”, der diese Kategorie zu etablieren sucht, ANGABE sowie als Beispiel der neueren Traumaforschung: „Für ein Kind war das anders...“. Ebenso sei hier auf die in dieser Arbeit zu Grunde gelegte Definition der Bezeichnung „Überlebende“ hingewiesen. Überlebende sind demnach diejenigen, die in Konzentrations -, Sammel – und Todeslager verschleppt, wie auch diejenigen, die ins Exil gezwungen wurden, ebenso wie jene, die in von den Deutschen besetzten Gebieten offen oder versteckt um ihr Leben rangen. Was sie unterscheidet sind die jeweiligen konkreten Lebensumstände und -erfahrungen, was sie dagegen teilen die Kerntraumatisierung des Ausgestossenwerdens aus dem ehemals gesicherten sozialen und gesellschaftlichen Raum.

untersuchen, und diese Analyse nach einem Blick auf das Ausgangstelefonat und den Epilog mit einer Zusammenfassung abschliessen.

Einige Aspekte des Prologes fanden bereits Erwähnung: die Anlehnung an das Grimmsche Märchen *Aschenputtel (Ruckediguh/Ich glaub, ich fall vom Schuh)*, das assoziative und regionale Anknüpfen an den hessischen Raum (*Eierweck*) und die Verkehrung der märcheneinleitenden Formel *Es war einmal* zu *Einmal vor einer Zeit da war*.

Im durch die männliche Stimme eingelesenen Prolog liegt das der Klassikersammlung deutscher Märchen entnommene gurrende Versprechen der Aschenputtel-Taube verschlüsselt: Wie das Blut im Schuh des falschen Aschenputtels, so wird die Wahrheit auch hier ans Tageslicht treten. Zwischen Flucht (*schnell ich lauf jetzt weg*), Zweifel (*das wirst du mir nicht glauben*) und Ablehnung (*mich interessiert das alles nicht*) bewegt sich der männliche Protagonist in der Suche nach Identität und der Ablehnung ihrer letztgültigen Definition im Angesicht seiner Lebensgeschichte. Zugleich liegt hier in der dialogischen Form des *das wirst du mir nicht glauben/mich interessiert das alles nicht/bin eben Mensch/das geht doch oder?Bitte sehr* eine dezidierte Vorankündigung der im Hörspiel zentralen Gesprächssituation im Kaffeehaus vor.

In einem Singsang greift der Überlebende in der Mischung lokaler und kultureller Einkapselungen auf das Paradox des Überlebthabens und auf die zu erwartenden Beschreibungen der Schwierigkeiten des Lebens mit dem Überleben voraus: *hab überlebt/hab überlebt/und dann und dann bleib ich der Mann//und suche seitdem nach*

*der Luft/die mir das Atmen möglich macht(e)<sup>58</sup>//zugegeben, sie wird dünn/ich bleibe/Mann also dann also dann.<sup>59</sup>*

Das Eingangstelefonat der Figuren wechselt von der noch im Prolog ausschliesslichen Perspektive der Ersten Generation in den kommunikativen Horizont der Generationen hinein. In das bizarr anmutende und äusserst knapp gehaltene Gespräch, in dem zudem nur die bevorstehende Verabredung besprochen werden soll, blendet die Autorin bereits die kommunikativen Hürden standardisierter Komplikationen dieses jüdischen intergenerationellen Sprechens ein:

ICH: Sie wissen, warum ich anrufe?

Mr. BOE: Ich werde es erfahren.

ICH: Wissen Sie, wer ich bin?

Mr. BOE: Sehen Sie, ich bin schon alt, aber das weiß ich.

ICH: Können wir uns heute sehen?

Mr. BOE: Nein, heute mache ich Aufgaben.

ICH: (innen, etwas entrückt leicht singend) Oh wie gut oh wie heiß Hühnersuppe mit Reis.

(außen) Regen Sie sich nicht auf, ich bin noch zu Haus, nicht bei Ihnen vor der Tür.

Mr. BOE: Kommen Sie übermorgen.

ICH: Ja.

(innen) Ein merkwürdig infantiles Wort: Aufgaben. Ich hätte wohl nach seinen *Aufgaben* fragen sollen. Hab ich nicht gemacht. Nun, hab ich nicht gemacht.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Widerspruch Typoskript (S.2 machte) und Audioproduktion (macht).

<sup>59</sup> Typoskript, S.2.

<sup>60</sup> Typoskript, S.3.



Es scheint, als handle es sich hier um eine Verabredung zu einem konspirativen Treffen. Erst im weiteren Verlauf, in der Konfrontation mit der Cafébesucherin wird deutlich werden, dass dem Treffen durchaus auch ein konspirativer Aspekt innewohnt. Am Telefon werden weder Namen noch zu erwartende Gesprächsthemen angeschnitten. Wie so häufig in Dischereits Arbeiten sind es die Leerstellen, die dem Text seine Mehrdimensionalität verleihen und den Leser/Hörer zur phantasierenden Mitarbeit auffordern. Statt des am Telefon üblichen Vorstellens und dem Vorbringen eines Anliegens springt der Text in der Eröffnung abkürzend in die Konversation hinein. Diese wird bestimmt durch zahlreiche, an den älteren Herrn herantretende Fragen der jüngeren Frau, deren Beantwortung dieser gelassen abwehrend an das zu führende Gespräch verweist: *Ich werde es erfahren, (...)*. Er beharrt dabei auf seinem Wissen (*ich bin schon alt, aber das weiß ich*) und zeigt sich autonom seinen Eigenheiten folgend, indem er ein sofortiges Treffen ablehnt: *Nein, heute mache ich Aufgaben*. Diese ablehnende Haltung Mr. Boes führt zum ersten kompensatorischen Reflex der ICH-Figur: (*innen, etwas entrückt leicht singend*) *Oh wie gut oh wie heiß Hühnersuppe mit Reis*. Der Reflex, oberflächlich eine Reaktion auf die Zurückweisung, kann sowohl regressiv aufgefasst wie auch als starke motivliche Anbindung an den Prolog des Überlebenden verstanden werden, handelt es sich doch um eine laut - und versmalerische Anlehnung an den Reim aus dem Grimmschen *Rumpelstilzchen*: „Ach wie gut das niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiss“.

In der Umdichtung verborgen, deren Funktion sich erst vom Ende des Stückes her entschlüsseln lassen wird, liegt dabei auch ein deutlicher Hinweis auf den für die ICH-

Figur bedrohlich-beängstigenden und regressionsauslösenden Aspekt der gerade stattfindenden wie auch der zu erwartenden Gesprächssituation. Mittels der klanglich zitierenden Textformel sucht die ICH-Figur im Rückgriff auf den zwar identisch anmutenden, aber doch subjektiv unterschiedenen kulturellen Rückraum beider Figuren, diese miteinander in Einklang zu bringen: das Unterscheidende, das Überleben der Shoah und das Nach-leben, bleibt unausgesprochen. Auf den kompensatorischen Reflex folgend beteuert die weibliche ICH-Figur, noch nicht beim Gesprächspartner vor der Tür zu stehen. Die letzte Terminierung wird dann dem Älteren (und in der Auseinandersetzung mit der eigenen jüdischen Identität scheinbar Erfahrenerem) überlassen. Zurück bleibt das mit der eigenen Verunsicherung ringende ICH: *Hab ich nicht gemacht. Hab ich nicht gemacht*, das seine Irritation in der projizierenden Zerlegung des vom Älteren benutzten Wortes *Aufgaben* auf dessen Aussagegehalt hin zu beruhigen sucht: *Ein merkwürdig infantiles Wort: Aufgaben. Ich hätte wohl nach seinen Aufgaben fragen sollen.*

#### Vor dem Treffen und Gespräch

Im abrupten Wechsel der Szenerie, die in der Hörspielproduktion auditiv markiert, im Typoskript jedoch nicht notiert ist, finden sich Leser und Hörer in einer Kaffeehausszene wieder. Im inneren Monolog entfaltet sich eine ansteigende Unruhe der zuerst eingetroffenen ICH-Figur: *Ich weiß nicht, wie er aussieht. Ich weiß ja nicht, wie er*

*aussieht. Ich suche mir jetzt einen Herrn aus, einen Herrn den werde ich für ihn ansehen.  
Wie soll ich das sonst machen?*<sup>61</sup>

In ihrer Phantasie tritt die Frau an einzelne ältere Herren heran, fragt sie nach ihrem Namen und erhöht im Ergebnis in der so angestossenen Beschleunigung der Handlung ihre eigene innere Unruhe. Die Hörspielproduktion führt geschickt diesen inneren Monolog als partiell inszenierte Interaktion mit einigen Kaffeehausbesucher vor, wobei es der Regisseurin gelingt Eindeutigkeit auszuschliessen. In der Balance zwischen dem im Hörspiel notwendigen Hörsignal und der vorsätzlichen Blockierung zu eindeutiger Aussagen versucht die Produktion erfolgreich sowohl den Bedingungen des Hörspiels, als auch denen des Originaltextes gerecht zu werden. Die Hörspielsequenz erscheint im Ergebnis nicht eindeutig angesiedelt zwischen der Realität und der Phantasiewelt der weiblichen Hauptfigur zu schweben.

In einer bemerkenswerten Umkehrung und unter Zuhilfenahme klassischer antisemitischer Zuschreibungen identifiziert die ICH-Figur im Negativverfahren alle anwesenden älteren Herren als nichtinfragekommend:

Juden tragen nicht das seit dem Mittelalter als Schmachfarbe gebrauchte Gelb

*Mit diesem gelben Pullover, das kann er nicht sein. (...) Ich meine, der Stimme nach zu urteilen, kann er keinen gelben Pullover anhaben (...),*

Die jüdische Physis spiegelt die von Mangelernährung gezeichneten Haftjahre ebenso wider, wie jüdische Augen das durchlittene Leid zu erkennen geben und nicht ignorant sein können

*(...) ich finde, der ist zu dick im Gesicht und zu ignorant mit den Augen,*

---

<sup>61</sup> Typoskript, S.4.

Juden sind intelligent und sehen auch so aus

*Ich müßte jetzt erkennen können, ob der nach Geist aussieht. Die sehen aber alle nicht nach Geist aus.*<sup>62</sup>

Im Umkehrschluß fallen die Merkmale Unsensibilität (*gelb, ignorant*); Völlerei , sicheres Leben und Selbstzufriedenheit (*dick, ignorant*); Dummheit oder mangelnde Intelligenz (*alle [sehen] nicht nach Geist aus*) den anwesenden, somit der Einschätzung durch die Figur nach Nicht-Jüdischen deutschen Kaffeehausbesuchern zu.

Mit diesem negierenden Zugriff auf das reichhaltige Repertoire des Antisemitismus gibt Dischereit in dieser Episode vor dem eigentlichen Treffen einen kritischen Autorenblick auf eine ihrer beiden Hauptfiguren frei und erweitert die in Prolog und Telefonat begonnene Figureneinführung um die Vorstellung spezifischer Charakteristika der weiblichen Hauptfigur. Die Autorin zeigt dabei ihre Protagonistin in einer Mischung aus Vorurteil und mythischem Denken gefangen. So konterkariert Dischereit die Figurenmotivation vermittels der Unruhe der Protagonistin und unterläuft das berühmte Vorurteil, Juden würden einander stets erkennen können: Die Suche der Protagonistin wird schließlich doch erst durch den sich im eiligen Hereinstürzen zu erkennengebenden Mr.Boe beendet. Ihre ausgedehnte Irritation beschließt die Figur beim Eintreffen Mr.Boes grotesker Weise mit dem an ihn gewandten und unrealistischen Kommentar: *Das ist doch schön, dass wir uns gleich erkannt haben*<sup>63</sup>.

In dieser grotesken Überziehung von Negativanalyse, Umkehrschlussverfahren und Mythos skizziert die Autorin nicht nur die nach innen und außen verunsicherte

---

<sup>62</sup> Typoskript, S.5.

<sup>63</sup> Typoskript, S.5.

Position der ICH-Figur, sondern setzt zugleich auch mit den Mitteln der Ironie Rezeptionshilfen für Leser und Hörer. Die so entstehende Botschaft könnte lauten: Wie jede andere, so ist auch die jüdische Identität eine Performance.

Der im Typoskript anschließende lange innere Monolog der ICH-Figur enthält zahlreiche Referenzen auf deutsche und österreichische Trivial -, Alltags - und Hochkultur: das breite Frauengesicht einer Werbung der Kaffeefiltermarke Melitta, Anspielungen auf die in Österreich angesiedelte Firma Bleyle (deren Produkte den Ruf haben besonders langlebig zu sein), den Studenten Adornos und Aktivsten Hans-Jürgen Krahl, dem *noch die schlagende Verbindung am Jackett* klebte, sowie den Lukacs-Schüler Rudi Dutschke, der 1968 angeschossen wurde und 1979 an den Folgen des Attentats verstarb<sup>64</sup>. Die im inneren Monolog enthaltenen Referenzen dienen der Formung einer kritischen Perspektive der ICH-Figur auf die linke 1968er Studentebewegung in Deutschland und suchen im Fantasieren einen biographischen Zusammenhang der politischen Ereignisse zur zweiten Hauptfigur Mr.Boe herzustellen. Die treibende Frage ist dabei die nach dem Bezug der Figur Mr.Boe zum Ort des

---

<sup>64</sup> Hier zeigt der Text faktische Verwirrung, S.5: „Soll ich ihn [d.i. Mr.Boe] fragen, ob er diesen begabten jungen Lukacs-Schüler gekannt hat.. ich kann mir nicht vorstellen, dass er ihn mochte... dem klebte doch noch die schlagende Verbindung am Jackett“. Bei dem begabten Lukacs-Schüler handelt es sich jedoch um Rudi Dutschke. Dutschke allerdings war niemals Mitglied einer Burschenschaft (schlagende Verbindung), sondern Hans-Jürgen Krahl. Da es dann im weiteren Textverlauf heisst: „Dutschke wäre wohl vielleicht eher was für ihn gewesen“, liegt hier vermutlich ein inhaltlicher Fehler im Text näher als die Vermutung eines Kunstgriffs und es müsste heissen „(...) ob er diesen begabten jungen Adorno-Schüler gekannt hat“. Der Fehler wurde offenbar bemerkt und die Passage ist In der Hörspielproduktion nicht enthalten.

Treffens: *Er hat diesen Ort vorgeschlagen, nicht ich. Als er bestellte, kannte man ihn. Anscheinend ist er sitzengeblieben, einfach sitzengeblieben – von damals noch*<sup>65</sup>.

Hervorzuheben sind die bereits hier auftretenden Erinnerungsrisse, ein für die Zweite Generation charakteristisches Phänomen in der Auseinandersetzung mit der Überlebendengeneration. Jahreszahlen werden nur ungenau erinnert und faktische Zusammenhänge verwirren sich mitunter ganz<sup>66</sup>. Die ICH-Figur wird somit hin – und hergerissen zwischen empathischem Bezug zu Mr.Boe und kritischem Hinterfragen seiner weltanschaulichen Positionen. Auf die Aufforderung von Mr.Boe, mit dem Erzählen zu beginnen, reagiert die ICH-Figur mit Ablehnung: *Ich bin nicht deshalb hergekommen*<sup>67</sup>. Mit dieser Pattsituation der Machtverhältnisse ist die Einführung der Figuren und Handlungsorte abgeschlossen und die zentrale Handlung des Hörspiels beginnt.

#### Das Gespräch I

Der Eindruck von Mr.Boe beobachtet zu werden, verunsichert die Protagonistin und bestärkt zunächst ihren Argwohn. Sie beginnt nun ihrerseits genau die Reaktionen ihres Gegenüber zu verfolgen:

„Warum nickt er jetzt. Er kennt mich doch gar nicht, oder? Er redet mit mir, als würden wir immer schon täglich miteinander sprechen, sagen wir gegen 19 Uhr? Und

---

<sup>65</sup> Typoskript, S.6.

<sup>66</sup> Vgl. Typoskript S. 5f. und meine Anmerkung hier zu Krahl/Dutschke.

<sup>67</sup> Typoskript, S.6.

wären nur kurz unterbrochen worden. Ich bin ihm nie begegnet, nirgendwo. Nicht in Breslau, nicht in Frankfurt.

Und nicht auf der Straße vor der Synagoge, die er nie betritt. Nirgendwo<sup>68</sup>.

Die Befürchtung erkannt zu werden, das Aufsteigen der problembeladenen Thematik der Nähe - und Distanzverhältnisse zwischen Erster und Zweiter Generation, dabei doch die Anbindung an den historischen Rahmen, die Tradition, die verschütteten Wurzeln einer Identität denen mit Abwehr – und Suchbewegungen begegnet wird, leiten deutlich auf den nun erwartbaren Beginn des eigentlichen Gespräches der Figuren hin. In diese von der Autorin durch eine komplex gestaltete Einleitung hervorgerufene Erwartungshaltung der Leser/Hörer bricht unvermittelt, überraschend und abrupt die Aussenwelt der deutschen Gesellschaft herein. Repräsentiert in der auf ihrem Lokalrecht beharrenden Dame mit dem roten Mund (das ist die „Erste Frauenstimme“), schiebt sich der nicht-jüdische deutsche Diskurs hinein in die im Moment im Entstehen begriffene, selbstreferentiell und identitätsstiftend ausgerichtete Gesprächssituation beider am Tisch sitzender jüdischer Deutscher. Als sinnbildliche Widerspiegelung gesellschaftlicher Prozesse wird der Vordergrund des Geschehens zu Ungunsten des jüdisch-jüdischen Dialoges unvermittelt von der deutschen Dame mit dem roten Mund besetzt. Die invasorische Bedrohung tritt für den Hörer ebenso unvermittelt ein wie für die Protagonisten und der Gefährdung wird in der Abschirmung des zu beginnenden Dialoges aktiv durch Mr.Boe begegnet: *Er hat sich umgeschaut, instinktiv hat er sich*

---

<sup>68</sup> Typoskript, S.6.

*umgeschaut. Ich hab mich auch umgeschaut und hier hätten wir besser sprechen können*<sup>69</sup>. Das aufkeimende Mißtrauen der weiblichen Hauptfigur kann nun als unnötige Aggression beruhigt und die Schuld an der Gefährdung zugleich dem Überlebenden zugewiesen werden: *Er hat den Platz ausgesucht. Ich wußte nicht, wie die Tische hier stehen*<sup>70</sup>. Die Grundlage der gegen die Elterngeneration gerichteten aggressiven Tendenz wird umgehend in einer Selbstkritik des eigenen unkoscheren Lebensstiles kompensiert: *Bevor er kam, hab ich mir eine Bratwurst von gegenüber gekauft. Der Saft tropfte durch die Finger. Irgendwie geriet ich in Eile. Ich wollte nicht, daß er mich mit vollem Mund antrifft. Mit dieser Wurst (...) Ich habe ziemlich geschlungen, konnte nicht wissen, ob er vorbeikommt. Ich meine, ich wußte ja nicht wie er...und wer er... (...)*<sup>71</sup>. Die imaginierte Schuldzuweisung durch den noch unbekanntenen Mr.Boe, die auf den Vorwurf der Traditionsferne der Nachfolgenerationen anspielt, irritiert die ICH-Figur und wird als bereits internalisierter Prozess widergespiegelt. In der Überwindung der eigenen Verunsicherung verbleiben Reste von Argwohn und Aggression und richten sich im Selbstvorwurf nun gegen die Protagonistin, sie beunruhigen, *stecken als kleine Fitzelchen von dieser Wurst zwischen den Zähnen*<sup>72</sup> und begleiten die ICH-Figur im weiteren Gesprächsverlauf: *Mit der Zunge schiebe ich sie hin und her*. Nach überstandener Gefahr kann nun das eigentliche Gespräch begonnen werden:

Mr. BOE: Fangen wir an. Nicht wahr. Womit fangen wir an?

---

<sup>69</sup> Typoskript, S.7.

<sup>70</sup> A.a.O.

<sup>71</sup> A.a.O.

<sup>72</sup> A.a.O.



Die Gesprächssituation entfaltet sich im Folgenden als ein Stakkato des Erzählens. Kontinuierliches Beginnen und Abbrechen von Geschichten fordern ein beständiges Nachfragen der anderen, zuhörenden Seite heraus. Unterschiedliche Methoden und Tempi in Erzählstil und Nachfrage dienen sowohl der weiteren Charakterisierung der Figuren als auch der rückschliessenden Beschreibung der von ihnen vertretenen Generationen und illustrieren die Beziehungen dieser untereinander beispielhaft. Obgleich der Titel des Hörspiels, „Ein Huhn für Mr. Boe“, die Figur des Überlebenden in den Fokus setzt, liegt der textuelle Schwerpunkt des Stückes auf der ICH-Figur. Während die Anzahl begonnener Geschichten ausgewogen verteilt wird (je neun), sucht neben den gesprächsbegleitenden Nachfragen der jüngeren Frau, überraschender Weise besonders die Figur des Mr.Boe mit hartnäckigen Fragen den finalen Verlauf begonnener Episoden zu erfahren<sup>73</sup>.

Neben der verwirrungstiftenden Struktur des Hörspiels, auf deren performativen Charakter ich hier im weiteren eingehen werde, wird das Stück von einer grossen Anzahl teilweise ausufernder innerer Monologe der ICH-Figur massgeblich bestimmt (ich zähle 24). Der Rezipienteneindruck wird also, in der Hörspielproduktion wie auch im Typoskript, nachhaltig durch das Sprechen der ICH-Figur geformt. Dabei ist nach faktischem und durch die ICH-Figur fantasiertem Dialog (zwischen den Generationen und im Selbstgespräch) zu unterscheiden.

---

<sup>73</sup> Gesprächsbegleitende Nachfragen der ICH-Figur: (11); anknüpfende Fragen um den Abschluß einer Geschichte zu erreichen: Mr.Boe (8), ICH-Figur (2). Anzahl innerer Monologe: Mr.Boe (1), ICH-Figur (24).

Den Gesetzen der Logik folgend wird mithin deutlich, dass das tatsächlich stattfindende Gespräch nicht nur kürzer, sondern durch lange, von der ICH-Figur ausgehende Schweigesequenzen unterbrochen sein muss. Die im Auditiven wie im Textlichen unterbrechungsfrei inszenierte Rede dient demzufolge insbesondere der *Verdeckung* eines zwischen den Generationen herrschenden *Schweigens*<sup>74</sup>.

Bemerkenswerter Weise lassen sich von hier aus Rückschlüsse auf die auktoriale Position ziehen, denen zufolge das innere monologisierende Fantasieren der Nachfolgegeneration der Shoah-Überlebenden den eigentlich angestrebten Dialog mit der Elterngeneration durchkreuzt und dabei entscheidend *behindert*. Wie die psychoanalytischen Studien mit Shoah-Überlebenden und ihren Nachfahren und die zahlreichen Arbeiten zu Erinnerung, Gedächtnis und Gedenken zu dieser Fragestellung gezeigt haben, handelt es sich dabei oft um ein an zentraler Stelle auftretendes Phänomen intergenerationaler Interaktion<sup>75</sup>. Ob diese Schlussfolgerung auch in anderen Arbeiten Dischereits bestätigt werden kann, bleibt zu untersuchen. Im Vorausblick auf die von mir zu betrachtenden Arbeiten „In Almas Zimmer“, „Rote Schuhe“, „Nothing to know but coffee to go“, sowie auch im Hinblick auf Dischereits Klanginstallation „During the Holy Days“ in Dülmen lässt sich eine derartige kritische Hinterfragung der eigenen generationellen Position durch die Autorin zunächst nur behaupten.

---

<sup>74</sup> Vgl. Kestenber, Judith, *Kinder der Opfer – Kinder der Täter, Psychoanalyse und Holocaust*, Frankfurt/Main: Fischer 1995.

<sup>75</sup> Vgl. Grünberg, Kurt, *Liebe nach Auschwitz*, Tübingen: Edition Diskord 2000.

Mr. Boe beginnt und beendet sieben Geschichten, wobei Erzählung 7 an Erzählung 1 anknüpfend den in der Zeit der Shoah beginnenden Familienbericht wieder aufnimmt und zum Abschluß bringt. Seine Erzählungen decken folgende Themen ab: Verfolgung, Flucht, Überleben (1), ein Geschenk von Albert Speer (2), Mr.Boe als Zeitzeuge bei der Gedenksteinlegung (3), Schwimmunterricht (4), der Freund (5), der koschere Laden und das Huhn (6), der Anruf des Bruders (7). Länge und Umfang des Erzählten differieren stark. Als Erzählung offenen Endes (wiederholte Aufnahme des Erzählfadens bis zum schliesslichen Abschluss) wird allein die Geschichte der Gedenksteinlegung gestaltet. Sie wird damit zum schwerkraftgleichen Zentrum im Sprechen der Figur Mr.Boe.

Die Erzählungen der ICH-Figur tragen folgende Themenbereiche zum Gespräch bei: der Bagelshop am Broadway (1), das Hochzeitsessen (2), Gypsie der Hund (3), Leas Hochzeit (4), den Klezmer haben (5), Gisele Freund (6), Schön in Deutschland (7).

Besondere Aufmerksamkeit verdient hier die Erzählung „Bagelshop am Broadway“. Mit ihr setzt der Erzählstrom der ICH-Figur ein. „Bagelshop am Broadway“ ist zudem jene bereits erwähnte Erzählung, welche aus dem inneren in den äusseren Erzählrahmen hinausgestreckt wird und als solche schliesslich als Szene in New York ihren „real time“ Abschluß findet. Erzähltechnisch bizarr und doch geschickt gelöst wird die Geschichte den Lesern/Hörern in der Form eines über das Stück verteilten fünffachen und in zunehmendem Maße neugierig-gequälten Nachfragens des Mr.Boe beständig an die Erzähloberfläche gehoben und so in Erinnerung gebracht, um schließlich in Echtzeit

ihrer zentral tragenden Funktion entsprechend zum Ende zu kommen und das gesamte Hörspiel abzuschliessen.

In der vergleichenden Betrachtung beider Sprecher – und Erzählpositionen zeigt sich desweiteren ein auffallendes Ungleichgewicht in der Herkunft beigesteuerter Geschichten. Während Mr.Boe sich auf Fakten und Erlebnisse seiner eigenen Erfahrungswelt bezieht, berichtet die ICH-Figur ihrem Gesprächspartner fast ausschließlich in einer „Rede von den Anderen“ aus einer Erlebniswelt zweiter Hand. Die eigene Gedanken - und Gefühlswelt der ICH-Figur werden demgegenüber abgeschirmt und fast vollständig in den inneren Monolog verlegt. Die literarische Auseinandersetzung zeigt sich oberflächlich auf die Beschreibung einer Situation zwischen der Ersten und Zweiten Generation der Shoah-Überlebenden ausgerichtet, welche durch knapp wiedergegebene Lebenserfahrungen, textreiche Fantasiewelten, sowie Erfahrungen Dritter skizziert wird. Unterhalb dieses inszenierten Gespräches jedoch, fließt der aus dem dialogischen Raum ausgekoppelte innere Monolog als Zwiesprache der ICH-Figur. Er unterwandert die vordergündig gelingende Kommunikation, bedingt die Entwicklung der Reaktionsmuster und beleuchtet und erläutert die unterschwelligen Projektions – und Abwehrprozesse der ICH-Figur. Der innere Monolog wird damit zum eigentlichem Beschreibungsfeld der weiblichen Hauptfigur: Im reaktiven Selbstgespräch manifestieren sich die zentralen Themen und Fragestellungen und erhellen sich die Motive der das Gespräch suchenden Protagonistin.

## Die ICH-Figur

Eine *Aufgeregtheit* befällt die ICH-Figur angesichts des beginnenden Gespräches mit dem älteren Herrn<sup>76</sup> angesichts des erwarteten Blicks in die Geschichte. Sie zwingt sich zu Geduld: *Ich gebe ihm Zeit (...), damit er nicht zeigen muß, wie schwer ihm das Atmen fällt*<sup>77</sup>, nimmt ihm nicht ab, dass er mit den Ereignissen des Überlebens abgeschlossen hat (*Der Arme, meint, dass es ginge*) und bemüht sich ihm aufmerksam zuzuhören: *Jetzt sagt er was, Achtung: er sagt was*<sup>78</sup>. Während des Gespräches abrupt auftauchende negativ mit der eigenen jüdischen Identität verkoppelte Assoziationen werden zensiert: *Ich verschweige, daß ich an den Broadway gefahren bin, um ein jüdisches Theaterstück zu sehen (...)* und *das war so blöd und dumm, daß ich nach der Pause gegangen bin*<sup>79</sup>. In ihrem Bemühen das Gespräch aufrecht zu erhalten, findet sich die ICH-Figur in den Strukturen einer Konkurrenzsituation wieder: *Ich erzähle, als ginge es um einen Wettkampf, eine Chance, etwas das keinen Aufschub duldet*<sup>80</sup> und wird mit dem Vorwurf konfrontiert, das Gespräch zu dominieren: *Schön, aber wollen Sie mich denn gar nicht zu Wort kommen lassen?*<sup>81</sup> Sie sieht ihr drängendes Unterfangen, den Anderen in seinem Schweigen zu schützen und dennoch das Gespräch im Fluss zu halten, durchkreuzt und verallgemeinert: *So sind sie, undankbar, ich erzähle und erzähle, ich erzähle mir die Seele aus dem Hals, weil er nicht sprechen will und er sagt zu mir,*

---

<sup>76</sup> Typoskript, S. 7.

<sup>77</sup> Typoskript, S.8.

<sup>78</sup> Typoskript, S.8.

<sup>79</sup> Typoskript, S.10.

<sup>80</sup> Typoskript, S.16.

<sup>81</sup> Typoskript, S.14.

*warum redest Du soviet*<sup>82</sup>. Nur nach innen debatiert die ICH-Figur die sie beunruhigenden Fragen des Alterns in Deutschland (*Ich werde ihn nicht fragen, ob er schon mal an ein Altersheim gedacht hat und ob ein jüdisches gar nicht infrage kommt. Bei den anderen hat er die SS auf dem Zimmer oder so ähnlich*), des Überlebens (...*oder sie haben sich selbst gerettet und es gibt nichts zu erzählen*) und der Schuld und ihrer Verleugnung (...*und sie leiden auch nicht daran, daß sie noch leben, nicht, nein, würden Sie sagen, warum soll ich an sowas leiden*)<sup>83</sup>.

Der Strudel des Erzählten und die Anspannung im Akt des Erzählens nach innen und außen lassen die Protagonistin schließlich physisch taumeln. Dissoziativ zerfällt ihr die wahrgenommene Umgebung in ihre einzelnen Bestandteile, deren Zusammenhang nicht mehr erfasst werden kann: *Das Mädchen hat eine Schleife im Haar, ich liebte solche Schleifen. (...) Ich hätte keinen Magen David um den Hals tragen können. Auf keinen Fall den Stern, aber die Schleife eben. Die Toilettentür sieht schal und krankenhaushweiß auf, schmuddelig ist es hier*<sup>84</sup>. Das eigene Herkommen wird von einer Unverbundenheit beherrscht, die schwindeln macht und das Ich im Motiv des Doppelgängers mit Zerfall bedroht: „Ich kam aus einem Vakuum, ich weiß nichts hinter mir, ich rudere vor mir. Ich weiß von keinem Ort, an dem ich gewesen wäre, oder einem Platz, den ich gerne wieder besuchen würde, weil es dort angenehme Erinnerungen gäbe“<sup>85</sup>. Trauma, Schuldgefühl, Verlusterfahrung, versäumtes Erfragen von Geschichte(n) und das Ringen um das eigene Ich mischen sich in eins und behindern im

---

<sup>82</sup> Typoskript, S.14.

<sup>83</sup> Typoskript, S.18.

<sup>84</sup> Typoskript, S.29.

<sup>85</sup> Ebd.

Rückblick die Entwicklung des Individuums: „Sie sind Schatten, ein Schatten von früher. Als ich begriff, was Schanghai ist, war es längst zu spät. Da waren sie alle schon alt, zu alt und auch längst gestorben. Wahrscheinlich war ich hart, zu hart zu ihnen allen. Es war anstrengend Luft zu holen im Vakuum“<sup>86</sup>. In der Zurückweisung eines von aussen vordefinierten Jüdischseins meint die ICH-Figur den Juden Mr.Boe zu erkennen und stellt ihn fantasierend in die Traditionenreihe ein: „Ist das nicht verrückt, wie diesem Un-Juden die jüdischen Haare abstehen. Es sieht aus, als trage er seit undenklichen Zeiten Pejes. Ich werde es ihm auch nicht sagen“<sup>87</sup>.

Das Rasonieren über den alten Mann, der ihr eine mögliche Vaterfigur vertritt, mit ihr wie mit einer Tochter zu sprechen scheint, und der stabil in seiner Identität verankert ein Gegenüber darstellt gegen welches rebellierend sich das Ich selbstdefinitiv behaupten kann<sup>88</sup>, erklärt sich aus der Leerstelle der eigenen Lebensgeschichte: „(...) ich habe diese merkwürdige Hingabe zu den alten Leuten. Ich liebe alte Leute. Nie sah ich alte Leute. Bei uns war doch niemand alt. Nur tot“<sup>89</sup>. Das Selbstverständnis des Mr. Boe, dass es ihm ermöglicht sich unabhängig von einer übergestülpten und vordefinierten Identität als ein „Selbst“ wahrzunehmen, dessen Jüdischsein allein *seiner* individuellen Festlegung unterliegt, lässt ihn zu einem positiven Identifikationsobjekt für die ICH-Figur werden. Er selbst ist es, der diesen Diskurs zum Jüdischen definiert, und so ist es ihm ebenso ohne weiteres möglich einen Laden zu

---

<sup>86</sup> Typoskript, S.30.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Vgl Typoskript, S.30: „Jetzt habe ich einen Vater. Ich stimme übrigens nicht mit ihm überein. Er ist rechthaberisch, vielleicht streitsüchtig. Und klug, zu klug, viel zu klug“.

<sup>89</sup> Ebd.

betreten, um ein koscheres Huhn zu erwerben. Der Protagonistin erscheint solches Verhalten des Mr.Boe inkonsistent und der von ihr an ihm identifizierten Ablehnung seiner Identität zu widersprechen.

Die auf Mr.Boe bezogenen Zuschreibungen, Definitionen und Assoziationen der ICH-Figur verweisen jedoch einmal mehr auf ihre eigenen Selbstunsicherheiten, Vorurteile und Ängste: „Ich kenne diese Frau. Sie war immer ein bißchen schmutzilig. Sie konnte nicht richtig deutsch, und ich hatte eigentlich immer ein bißchen Angst vor ihr, weil ich nicht verstand, wie man sein muß, um solch einen Laden zu betreten“<sup>90</sup>. Die durch das Betreten des koscheren Ladens aktivierten selbstunsicheren Ich-Anteile repräsentieren das eigene Ungenügen, werden als reale Abbilder einer mangelhaften und kümmerlich ausgeformten individuellen jüdischen Identität verstanden und auf die Figur der Ladenbesitzerin projiziert. In dieser Betrachtung einer Einkaufsszene verdichtet Dischereit die schmerzliche Erfahrung eines historisch bedingten Heranwachsens ausserhalb einer festgefügt jüdischen Tradition<sup>91</sup>, eine Erfahrung, die schließlich zum individuellen Eindruck maximaler Untauglichkeit und Inkompetenz bezüglich der vom sozialen Umfeld (jüdisch und nicht-jüdisch) erwarteten Ausprägung subjektiver Identität führt(e).

Diese Verknüpfung der Protagonistin, die zugleich stattfindende Rückprojektion in die Vergangenheit der Frau *und* auf den Überlebenden Mr.Boe charakterisieren den enorm erhöhten, von mehreren Seiten her einwirkenden Identifizierungs – und Identifikationsdruck der auf der jüdischen Nachkriegsgeneration lastet(e): „Sie beguckte

---

<sup>90</sup> Typoskript, S.32.

<sup>91</sup> Vgl. Dischereit, Übungen Jüdisch zu sein.



mich mißtrauisch, dachte ich jedenfalls, und weil ich sowieso keine Kenntnisse hatte, machte ich auch alles falsch (...)“<sup>92</sup>. Die Verunsicherung, „Als Mensch und Frau oder Kundin oder was hätte ich nie solch einen Laden betreten, aber als Jüdin betritt man diesen Laden, denn es gibt keinen anderen“<sup>93</sup>, wird als kaum erträgliche Wiederholung demütigend-peinigender Fremdzuschreibung empfunden. Wie durch ein unbekanntes Labyrinth bewegt sich die ICH-Figur durch die ihr unbekannte Landschaft jüdischen Wissens, von der sie durch historische Ereignisse und Traumata abgekoppelt ist. In dieser von Ausgrenzung, Scham und virulenten Ängsten gekennzeichneten Situation wird in der Anknüpfung an die imaginierten Verfolgungserlebnisse der Elterngeneration eine positiv idealisierte Identifikation mit dieser erzeugt: „Mr.Boe. also wagte es, ein koscheres Huhn zu wollen. Ach der Gute, jetzt könnte ich ihn umarmen für diese Geständnis. Ja, ich finde es ist ein Geständnis (...) Oh, wie gut, oh, wie heiß, Hühnersuppe, Hühnersuppe mit Reis..“<sup>94</sup>.

## Das Gespräch II

Drei Themenschwerpunkte beherrschen das Gespräch der Hauptfiguren und weben mit den Versatzstücken der inneren Monologe der ICH-Figur den Textkörper: die Reflektion über die Deutschen, das deutsch – jüdische Zusammenleben im Deutschland der Gegenwart und die Auseinandersetzung mit dem Judentum.

---

<sup>92</sup> Typoskript, S. 32.

<sup>93</sup> A.a.O.

<sup>94</sup> Ebd.

Wie in der Analyse der Schachtsiekschen Kritik zum Hörspiel bereits angemerkt, kreist das Hörstück „Ein Huhn für Mr.Boe“ thematisch keineswegs „ausschliesslich um Identitätsprobleme jüdischer Deutscher“<sup>95</sup>. Vielmehr steht - wie jetzt deutlich wird - die Debatte der historischen Ereignisse scharf im Vordergrund und man kommt nicht umhin, auf Seiten des Kritikers Schachtsiek eine verdrängende Rezeption vermuten.

Es scheint noch immer eine *Schwierigkeit, das zittrige Alte und das Deutsche und die Güte zusammenzubringen*<sup>96</sup>, und liegt auch die Verantwortlichkeit bei deutschen Tätern und die Verantwortung für die Geschichte bei den lebenden Deutschen, so wird doch deren Eintreten in diese als unzulänglich empfunden: *Die Deutschen sind unerträglich*<sup>97</sup>. Anstelle eines empathischen Bezuges verfangen sich die Deutschen noch immer im *Philosemitismus* oder im eigenen *Leiden*<sup>98</sup> und ihr Bezug zum Jüdischen sei bestenfalls schulmeisterlich: „Die Christen sagen mir, wie ich die Religion und die Kultur bitte verstehen soll – sie üben gewissermaßen für mich und übersetzen mir einiges – da fühle ich mich so ein bißchen defizitär – das ist nicht schön“<sup>99</sup>. Diese als Übertritt in die Befugnisse des Jüdischen empfundene Verhaltensweise wird im gemeinsamen, verbindenden Gelächter der Protagonisten abgewehrt. Die Deutschen, so heißt es, verfügten ihrem eigenen Verständnis nach inzwischen über ein *Wiedergutmachungsmonopol*<sup>100</sup>, *die Deutschen*, so wiederholt Mr.Boe unterstreichend, *sind unerträglich*. Ihre Unfähigkeit historische Realitäten von Täterschaft anzuerkennen

---

<sup>95</sup> Schachtsiek, Norbert, „Geschichten zur deutsch-jüdischen Identität. Esther Dischereit: Ein Huhn für Mr.Boe,“ Freitag/FK, 12. April 2001, in: Funkkorrespondenz 15/16 .2001, 33.

<sup>96</sup> Typoskript, S.8.

<sup>97</sup> A.a.O.

<sup>98</sup> Typoskript, S.9.

<sup>99</sup> Typoskript, S.9f.

<sup>100</sup> Typoskript, S.14.

und im Heute die Verantwortung zu tragen, illustriert er mit einer Geschichte vom älteren Ehepaar beim Besuch der Neuen Wache auf den Berliner Unter den Linden: Es sei doch hübsch, konstatiert die ältere Dame, „*dass die hier so alle zusammen sind, die Zigeuner und die und so*“, sagte die ältere Ehefrau. Dann deutete sie mit dem Schirm auf den eisernen Helm des deutschen Soldaten auf der Gedächtnisplatte<sup>101</sup>. Mangelhaftes empathisches Vermögen und kulturelle Hybris auf Seiten der Deutschen diagnostiziert auch die ICH-Figur, wenn sie berichtet: „Mir hat neulich eine geschrieben, dass doch sehr vieles falsch ist an dem, was ich denke und tue, aber es sei einfach schön, dass ich in Deutschland leben dürfte“<sup>102</sup>. In gleichem Maße zurückweisend wehrt sich Mr.Boe entschieden gegen die ihm von der deutschen Gesellschaft angetragene Rolle des *Zeitzeugen*, und lehnt den ihm darin enthaltenen Gestus ab, sich nach den Nazis nun von *ihren Kindern zum Juden machen [zu] lassen*<sup>103</sup>.

Die Beziehungen zwischen deutschem und jüdischem Leben in Deutschland werden im Text als nicht nur belastet von Ignoranz, Desinteresse oder Antisemitismus reflektiert, auch der unter Deutschen verbreitete Philosemitismus steht einem als ernsthaft empfundenen Interesse im Wege: „Dieser hebräische Namensfimmel - der kam erst später, viel später, mit der israelischen Staatsgründung, wenn ich nicht irre. Und mit den evangelischen Pfarrerssöhnen und -töchtern“<sup>104</sup>. „Ich habe es schon gesagt, der Philosemitismus ist das ekelhafteste, finden Sie nicht. Diese Heuchlerei - und dann

---

<sup>101</sup> Typoskript, S.25f.

<sup>102</sup> Typoskript, S.23.

<sup>103</sup> Typoskript, S.22.

<sup>104</sup> Typoskript, S.13.

laufen sie immer derart dummdreisten Figuren hinterher“<sup>105</sup>. Wie ein lebensgeschichtliches Eintreten in das auf Bildungszwecke ausgerichtete Zeugendasein<sup>106</sup>, lehnt Mr.Boe ebenso ein Fantasieren über eine deutsch-jüdische Symbiose ab<sup>107</sup>.

Die Beschäftigung der beiden Protagonisten mit ihrem Judentum findet daher seinen Verhandlungsort auch ausserhalb Deutschlands, im Beispiel des Bagelshops in New York, einem Ort *hundertfünfzigprozentiger Jiddischkeit* bei der die ICH-Figur *nicht mehr mithalten kann*<sup>108</sup>. Mit ironischer Geste werden *jüdische Reinheit* gegen Matze mit (unkoscherer) Leberwurst gerechnet<sup>109</sup> und die durch Verfolgung und Weltkrieg verursachten Immigrationen als die ost – und westjüdischen Identitäten verwirrende Migrationsbewegung persifliert<sup>110</sup>. Jude sein, legt Mr.Boe deutlich dar, sei schon immer und besonders für das assimilatorisch ausgerichtete deutsche Judentum vor allem auch ein Zustand der Zuschreibung von außen: „Sie verstehen das vielleicht nicht. Ich war eigentlich dermaßen jüdisch, dass ich gar nicht jüdisch sein konnte. Vielleicht so wie Heinrich Heine keiner war. Verstehen Sie das?“<sup>111</sup> In seiner unbedingten Selbstbestimmtheit verweigert Mr.Boe sich hartnäckig allen dieser von aussen an ihn herangetragenen Identitätsdefinitionen und löst damit in der nach ihrer Identität suchenden ICH-Figur einen inneren Konflikt aus: „habe ich mich jetzt zu einem Juden

---

<sup>105</sup> Typoskript, S.18.

<sup>106</sup> Typoskript, S.20.

<sup>107</sup> Typoskript, S.28.

<sup>108</sup> Typoskript, S.9.

<sup>109</sup> A.a.O.

<sup>110</sup> Typoskript, S.11.

<sup>111</sup> Typoskript, S.21.

machen lassen... oder was? Ich meine, das ist doch jetzt sechzig Jahre danach. (...) Ich muß doch Jude sein, ich muß doch, oder? Ich meine, ich übe<sup>112</sup>.

Jüdischkeit definiert sich für die Figur Mr.Boe demnach säkular und kulturell und nicht über die unbedingte Einhaltung der Tradition oder die Hinwendung zur jüdischen Religion. Er illustriert, dass weder Religion noch althergebrachte Rituale für ihn eine Bedeutung tragen:

ICH: [...] Halten Sie die Feiertage ein, waren Sie schon mal bei einem Seder?

Mr. BOE: Ich wußte, dass Sie mir diese Fragen stellen. Alle Juden stellen diese Fragen. Meinetwegen.

ICH: Das stimmt nicht. Die Christen auch. Oder die Deutschen, wie Sie sagen.

Mr. BOE: Sie haben Angst, es könnte sich jemand ins Judentum schleichen, nicht.  
Ist doch merkwürdig, finden Sie nicht? [...] <sup>113</sup>

Seiner persönlichen Desinteressiertheit zum Trotz besteht Mr.Boe dabei allerdings auf der allgemeingültigen Bedeutung des Rituellen für alle Kulturen, mithin auch auf der individuellen Freiheit jedes Menschen eine Entscheidung für oder gegen ein religiöses Leben:

Mr. BOE: Und bevor Sie mich weiter fragen - sage ich es Ihnen auch freiwillig und sofort. Ich habe keine Kinder und keinen Mohel gerufen.

ICH: Ich war zweimal bei einer Bracha<sup>114</sup>. Sage ich Ihnen. Es zerreißt

---

<sup>112</sup> A.a.O.

<sup>113</sup> Typoskript, S.27.

einem das Herz. Das Kindchen, der Segen, das Messer,  
Gebetsschal und dann fängt es an zu brüllen. Mein Gott, im  
einundzwanzigsten Jahrhundert.

Mr. BOE: Was wollen Sie? Woanders geißeln sich die Menschen die nackte  
Haut und reißen sich die Knie blutig, rutschen viele Stunden  
steiner Treppen entlang... So ist es nun mal. Sehr archaisch eben.  
Warum soll es bei den Juden anders sein?<sup>115</sup>

Im Akt des Sprechens bestätigen die Charaktere einander in ihrer Existenz<sup>116</sup> und  
formen zugleich im Rückgriff auf ihnen vertraute Erzählmechanismen ihre gemeinsame  
Gesprächsbasis: „Es ist schon merkwürdig, wie wir uns hier begegnen. Wir sind ja beide  
gewissermaßen aus Vorzeiten. Auch wenn Sie noch so jung sind. Sie erzählen wie von  
einem anderen Kosmos, ich habe schon lange keine Juden mehr getroffen, oder wenn ich  
es habe, habe ich mit Juden keine jüdischen Gespräche geführt“<sup>117</sup>. Im gemeinsamen  
Blick auf den erlittenen und anhaltenden kulturellen Verlust trifft die weibliche  
Hauptfigur in Mr. Boe auf ein ihr kulturell vertraut erscheinendes Gegenüber, das ihr  
ermöglicht aus der Isolation in ein Gespräch mit einem Gleichgesinnten einzutreten: „Sie  
kennen meine Geschichten, bevor ich sie erzählt habe Mr. Boe!“<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> Fehler im Typoskript, es muss heißen *Briss*.

<sup>115</sup> A.a.O.

<sup>116</sup> Vgl. Typoskript, S.17: „Merkwürdig, wie man so denkt, daß die Juden schon tot sind“.

<sup>117</sup> Typoskript, S.12.

<sup>118</sup> Typoskript, S.16.

Mr.Boe

Das Sprechen der männlichen Hauptfigur reflektiert ihre Erlebnisse aus erster Hand. Mr.Boes Erzählen erscheint dabei stets zeitlich in sich abgeschlossen und nur die Episode der Gedenksteinlegung an der ehemaligen Hohenschönhausener Synagoge wird mehrfach wieder aufgenommen und fortgeführt. Anhand ihrer werden die Absurditäten des verbliebenen jüdischen Lebens in Deutschland illustrativ vorgeführt: Ein von der Organisatorin einer Gedenkveranstaltung bestelltes Gesteck trifft nicht zur verabredeten Zeit an der Synagoge ein, wird von ihr am Sowjetischen Ehrenmal im Treptower Park noch beizeiten entdeckt und zu seinem eigentlichen Bestimmungsort transportiert. Mr.Boe, der als Zeitzeuge und ehemaliger Besucher der Synagoge zur Gedenkveranstaltung geladen ist, berichtet in sarkastischem Ton von der Verwechslung durch die beauftragte Ostberliner Firma:

„Ich meine, ich hab ja nichts gegen die russischen Soldaten, nein, nein – das waren ja Befreier, nicht wahr, aber jetzt brachten sie das Gesteck dahin, weil sie seit zwanzig Jahren da Gestecke hingebracht hatten, seit es den Laden da gab - und das mit der Synagoge hatten sie noch nie bemerkt. Ich meine, dass da überhaupt eine steht. Da waren sie eben vorbeigefahren und Gestecke hatte bis dahin keiner dafür gebraucht“<sup>119</sup>. Ideologische Folgsamkeit ehemaliger DDR-Bürger, zugleich ihr ignorantes Verhalten gegenüber ehemaligen Zentren jüdischen Lebens und das allgemein in der Geschichtsauffassung der DDR verbreitete Unterschlagen jüdischer Opfer, wie auch eine hintergründige Anspielung auf die gefährdete Lage der Juden in der Sowjetunion finden

---

<sup>119</sup> Typoskript, S.24.

hier ihre knappe Zeichnung. Trotz prominenter Erinnerungsprojekte, so klingt im Hintergrund an, scheint ein aufmerksames Interesse an jüdischem Leben nur von wenigen Deutschen gepflegt zu werden<sup>120</sup> .

Mr.Boe, offenbar ein früheres Mitglied der nur von 1935-1938 existenten „Jüdischen Gemeinschaft Hohenschönhausen“, gibt keine konkreten Hintergrundinformationen zu seinen Erlebnissen dieser Zeit innerhalb der Jüdischen Gemeinschaft. Er berichtet eher allgemein von der Verfolgung durch die Täter und einem wundersamen Verschwinden aller Täter nach dem Krieg (*Wissen Sie, ich hatte es ja eher direkt mit den Verbrechern zu tun. Die hatten die Uniform grad ausgezogen.*<sup>121</sup>) und verleiht seiner Resignation über die Verdrängung historischer Fakten und die unverschämte Wiedereinnahme des öffentlichen Raumes durch die Täter Ausdruck: *Sie haben sich überall eingenistet und sich selber wieder eingesetzt. Und jetzt eben ihre Kinderchen - die kommen mit einem goldenen Löffel im Mund auf die Welt.*

In der Anspielung auf Berlin – Hohenschönhausen, dem Berliner Bezirk, in dem sich zugleich mit der Synagoge auch die zentrale Gedenkstätte für die Opfer der Staatssicherheit und der SED befindet, verweist die Autorin auf die Verflochtenheit der Geschichte, den strukturellen Zusammenhang der Funktionsmechanismen ideologisch-totalitärer Systeme und lässt auch die in Deutschland aktuelle mentalitätshistorische Debatte anklingen. Die Figur Mr.Boe wird so zur kritischen Instanz von welcher aus drei

---

<sup>120</sup> Vgl. dazu auch Dischereits Kritik am „Stolpersteine“-Projekt: Esther Dischereit, *Gehen auf dem Pflaster der Gedächtnisse-Jüdische Identitäten in der deutschen Gegenwart*, 23.September 2007, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/signale/672808/> , sowie die Ausstrahlung einer Diskussion der Autorin mit Hörern des Senders Deutschlandradio Kultur vom 6. Juli 2010, unter dem Titel *Hörerstreit*, zum Thema der Stolpersteine.

<sup>121</sup> Typoskript, S.23.



deutsche Staatssysteme betrachtet werden: das nationalsozialistische „Dritte Reich“ ebenso, wie die beiden deutschen Nachfolgestaaten Bundesrepublik und DDR. In gewisser Hinsicht wird Mr.Boe vermittle seiner Lebenszeit und – erfahrung so, was er nicht sein will: ein Zeuge deutscher Geschichte im 20.Jahrhundert. Mr.Boe betrachtet dabei die Erarbeitung der historischen Ereignisse resignativ als ein Misslingen und konstatiert, dass stets nur den Täter und ihren Nachfahren (*mit einem goldenen Löffel*) ein neues Leben gelingt. In der assoziativen Verknüpfung der verschiedenen Opferdebatten (NS, Stasi) anhand eines sie verbindenden Ortsnamens, scheint das der Autorin Dischereit zentrale Thema eines sich beständig fortsetzenden gesellschaftlichen Missstandes auf: mangelndes Interesse, fehlende Empathie und vorsätzliche Sublimierung führen zum Ausschluß von Opfern aus dem öffentlichen gesellschaftlichen Raum.

Vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen erteilt Mr.Boe der jüngeren Frau resigniert den Rat ihren Abstand von diesen Themen zu suchen und ihre Lebenszeit nicht an die Analyse längst bekannter gesellschaftlicher Phänomene zu vergeuden: „Es hat keinen Sinn, wenn Sie sich mit diesen Fragen beschäftigen. Ich beschäftige mich seit langem nicht mehr. Eben darum nicht. Da ist auch nichts zu klären. Es liegt alles auf der Hand.“<sup>122</sup>

Wie von der Beschäftigung mit unabschliessbaren historischen Vorgängen, so hat sich die Figur Mr. Boe auch längst von der Frage kultureller Verbundenheit distanziert

---

<sup>122</sup> Typoskript, S.23.

(*jüdische Gespräche*<sup>123</sup>) und empfiehlt seiner Gesprächspartnerin dasselbe zu tun, kommt jedoch nicht umhin einzugestehen, dass Themenstellungen wie Geschichtsinterpretation, Umgang mit der Erinnerung und Identität ihn hintergründig beschäftigen: „Es hat mich nicht interessiert. Ich habe vor langer Zeit beschlossen, damit abzuschließen. Mitte der Fünfziger bestimmt, habe ich das beschlossen. Ich beschäftige mich nicht. Ich wußte nicht, daß es mich so umtreiben würde, als ich Sie das erste Mal sah...“<sup>124</sup>. Während er sich von seiner Gesprächspartnerin verabschiedet, schliesst Mr.Boe den erzählerischen Bogen zur einleitend begonnenen Familienerzählung<sup>125</sup>. Im Bericht über den zu Besuch erschienen vermutlichen Neffen wird die Unmöglichkeit einer Neubelebung alter Familienbande skizziert. Das Unheimliche und Schmerzhaftes liegt, so resümiert die ICH-Figur Mr.Boes Erzählung womöglich im Nachhinein, in der Möglichkeit des Wiedererkennens und in der Wiederbelebung kritischer grenznaher Lebenserfahrungen verborgen: „Er hatte Angst, dorthin zu reisen. Er hatte Angst, er würde das Gesicht seines Bruders sehen in diesem jungen, fremden Gesicht aus dem spanische Worte gesprochen werden. [...] Sechzig Jahre hat er sich damit gequält, dass er es ausgeschlagen hat, mit ihm nach England zu gehen, als es noch ging“<sup>126</sup>.

Die Begegnung mit Mr.Boe hat im strudelgleichen Erzählstakkato und Berühren zahlreicher identitätsrelevanter Themenbereiche Irritationen in der ICH-Figur ausgelöst.

---

<sup>123</sup> Typoskript, S.12.

<sup>124</sup> Typoskript, S.12.

<sup>125</sup> Typoskript, S.15: „Es waren einmal sechs Kinder, von denen ist der eine in Theresienstadt umgekommen, konnte nicht mehr, wollte nicht mehr - gut, verstehst du, der andere nach Lateinamerika gegangen und kein Mensch weiß, ob es ihn gibt und wo und wer, nie mehr irgendwas gehört [...]“.

<sup>126</sup> Typoskript, S.35

Auf Grund ihrer Intensität werden Wahrnehmungsstörungen hervorgerufen: *Ich weiß gar nicht, wo mir der Kopf steht. Dieser merkwürdige Sonnenschein auf der Straße*<sup>127</sup>. Die Verwirrung droht in einen erneuten Schwindelanfall umzuschlagen, und wie vor dem Gespräch beschließt die Protagonistin sich etwas zu essen zu kaufen: *Ich kaufe eine Boulette. Sie trieft zwischen den Fingern und Mundwinkeln [...]*<sup>128</sup>. Die Abwehr beunruhigender Gesprächsanteile spiegelt sich im Motiv der immer dringlicher werdenden Einverleibung: *Aber ich muss essen, ich muss jetzt unbedingt essen*. Sich ihrer selbst vergewissernd nimmt die ICH-Figur einmal mehr eine unkoschere Mahlzeit zu sich. Ihre Gedanken kreisen in schnellem Tempo um die Familienerzählung des Mr.Boe und reflektieren zugleich die eigene familiäre Situation: *Man kann nicht wissen, ob man eine Familie hat oder nicht. Man kann es einfach nicht wissen*. In ihrer Imagination schließt die ICH-Figur den lückenhaften Erzähltext Mr.Boes mit logisch erscheinenden Schlüssen und fantasierten Einschüben: „Sechzig Jahre lang hat dieser eine Tag in seinem Kopf gewütet, als er sich umgedreht und ihn im Zorn stehen gelassen hatte. So wird es sicher gewesen sein. Er mag es nicht sagen. Natürlich mag er es nicht sagen. Ich verstehe das“<sup>129</sup>.

Dieser hier direkt eingebauten Technik des schlussfolgerenden Verfahrens liegt eine heute als klassisch verstandene Interpretationsstrategie der Zweiten Generation gegenüber den Lebenserzählungen der Ersten Generation zu Grunde. Nicht immer gelingt dabei im fantasierten Verstehen das Erfassen tatsächlicher Lebenszusammenhänge,

---

<sup>127</sup> A.a.O.

<sup>128</sup> A.a.O.

<sup>129</sup> A.a.O.

Studien haben gar gezeigt, dass Kinder Überlebender mitunter über erstaunlich wenig konkretes historisches Material bezüglich des Lebens ihrer Eltern verfügen und dieses meist nur mit grossen Schwierigkeiten in geordnete Zusammenhänge zu bringen vermögen<sup>130</sup>. Die Gründe dafür sind vor allem in den Mechanismen von Abwehr, Trauma und Angst in beiden Generationen zu suchen. Das Sprechen der Ersten Generation verdeckt dabei auch immer Lebensbereiche von denen nicht oder nur schwer Bericht gegeben werden kann, während die Zweite Generation aufgrund ihres meist hochaktiven empathischen Vermögens mitunter nicht im Stande ist weiter fragend in das zeitlich stillstehende Leiden der Älteren einzudringen. Im Stück liegt eine Verdoppelung dieser Strategie vor, bei der zugleich dem Leser/Hörer des Hörstückes ähnliche imaginative Techniken abverlangt werden. Dischereit führt dabei nicht nur die Technik anhand ihrer Protagonisten innerhalb des Hörspieles vor, sondern unterwirft die Rezipienten einem hohen Identifizierungsdruck. In der Lese - und Hörerfahrung wird mit diesem Verfahren auf eine zentrale Perspektive der Zweiten Generation repliziert, die Leser und Hörer befähigt das komplexes und mitunter traumatisch verworrene Netz von Erfahrungen dieser Nachfolgegeneration zumindest teilweise zu duplizieren. Auf diesem Wege ist es dem aktiven Rezipienten möglich, den Text-Raum emphatisch zu erweitern und so die Auseinandersetzung mit dem Trauma nachzuvollziehen. Leser und Hörer werden dabei gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen gefordert: Sie können in eine derartige, zur Öffnung des Textes notwendige Nach-Erfahrung eintreten und sollen dabei dennoch nicht ihre Funktion als zur kritischen Distanz befähigte Rezipienten aufgeben. Dieses

---

<sup>130</sup> Vgl. Grünberg, Kurt, Liebe nach Auschwitz.

komplexe Angebot an die Rezipienten erfordert einen Balanceakt und ist nur mit der besonderen Bereitschaft der Leser und Hörer sich einer derartigen Rezeptionserfahrung überhaupt aussetzen zu wollen zu erreichen.

## Das Telefonat II

Das zweite Telefonat nimmt Replik auf die im zentralen Gespräch verhandelten Familienbeziehungen. Mr.Boe, der seinen jungen, aus Südamerika angereisten Verwandten nicht besucht hat, lehnt es zum wiederholten Male ab, gerissene Familienbände zu reaktivieren:

ICH: Brauchen Sie keine Familie?

Mr.Boe: I wo – das ist Quatsch, rührselige Erfindungen aus dem Protestantismus. Ich war dieser Baggage überdrüssig. Ich brauche meinen Hund.

Mit sarkastischem Unterton erläutert er, dass eine tatsächlich lebende Familie ihn seiner Identität als Überlebender berauben würde: *Glauben Sie mir nicht. Ich habe gar keine Toten, so richtig persönlich. Bei mir haben alle überlebt. Sehen Sie ja, kommt einer und schickt nach sechzig Jahren sein spanisch sprechendes Kind. Das ist mir immer peinlich, wenn ich das sagen muß. Es ist sozusagen unglaubwürdig. Ich bin gewissermaßen diskreditiert<sup>131</sup>. Im inneren Monolog ereifert sich die ICH-Figur: *Kann der nicht ein bißchen schwach sein, braucht der niemanden?* und schlussfolgert: *Ich habe ihn jedenfalls gestört. Er hat mehr gesprochen, als er sprechen wollte. Er hat seine**

---

<sup>131</sup> Typoskript, S. 37.

*Familie gehabt, als er ein Kind war. Immerhin. Er will partout kein Opfer sein.*

*Gratuliere, Mr.Boe [...] Dann erledige ich das für ihn*<sup>132</sup>. Am der Protagonistin zentralen Thema des Verlustes findet sie keine Übereinstimmung in der Haltung des Überlebenden. Entgegen seiner Reaktion, die sich dem Alltag und der Abwehr gesellschaftlicher Konflikte widmet, entscheidet sich die Protagonistin programmatisch gegen umdeutende Geschichtsinterpretation, Verschiebungen in Gedenken und Erinnern etc anzutreten<sup>133</sup>.

### New York Episode

Das im Gespräch beständig von Mr.Boe nachgefragte Ende der „Broadway Geschichte“ findet erst in dieser Episode in New York tatsächlich und in Echtzeit statt. Die Szene in einem New Yorker Bagelshop beschließt zugleich auch das gesamte Hörspiel, wobei der erzählerische Bogen aus der gemeinsam besprochenen Zeit in die Echtzeitebene der Protagonistin, also in die der Zweiten Generation hinübergezogen wird.

Im Gespräch mit einer Freundin beschließt die ICH-Figur für Mr.Boe ein echtes koscheres Huhn zu erwerben. Während sie noch überlegt, wie sie das Huhn durch die Sicherheitsbestimmungen des Flughafens hindurch nach Deutschland bringen kann, und beide Frauen auf ihre bestellten Bagel, Eier und Kaffee warten, erscheint der Kellner, um ihnen mitzuteilen, dass das Huhn verstorben und also ihre Bestellung leider hinfällig sei. Da es offen bleibt, ob es sich bei dem Bagelshop um ein koscheres Restaurant handelt ist

---

<sup>132</sup> Typoskript, 38.

<sup>133</sup> In gewisser Weise liesse sich sagen sie übernehme in aktivem Entschluß die Rolle einer „Gedenkkerze“, wie diese von Dina Wardi bereits in den Neunzigern definiert wurde. Vgl. Dina Warid, Siegel der Erinnerung, 62f.

auch ungeklärt, ob ein oder dieses Huhn schließlich nach Deutschland mitgeführt werden wird oder nicht. Strukturell verbindet Dischereit in dieser Episode rückwirkend die Erzähltexte beider Protagonisten miteinander<sup>134</sup>. *Das Huhn ist tot* verweist dabei auch auf die Finalität im Abriss der Traditionen.

In der von Dischereit entworfenen Erzählstrategie begegnen sich die von ihrer Umwelt abgekapselten und unterschiedenen Protagonisten in der gemeinsamen Hervorbringung eines zeitlich und kulturell exklusiven Diskurses. In seiner Exklusion dient dieser Diskurs des Jüdischen der Debatte historischer Ereignisse und ihrer Nachwirkungen im alltäglichen Leben, der wiederholenden Durcharbeitung traumatischer Prozesse und einer sich selbstvergewissernden Verständigung. Während die ICH-Figur im an die Elterngeneration anschließenden Gespräch Rückversicherung und Unterstützung im Prozess der Identitätsfindung sucht, erinnert sich Mr.Boe in der Begegnung mit der Protagonistin einer verloren geglaubten kulturellen Instanz jüdischer Tradition.

Obgleich „Ein Huhn für Mr.Boe“ ganz so wie andere Hörspiele Dischereits um das zentrale Thema der Autorin, das Misslingen kommunikativer Prozesse kreist, und obwohl die Struktur des Textes in seinem fragmentarisch dezentrierten Charakter jeden kommunikativen Akt zu durchkreuzen scheint<sup>135</sup>, liegt im erfolgreich die Zeitebenen der Figuren verbindenden Sprechen auch ein kulturell gelingendes Erkennen verborgen.

---

<sup>134</sup> Hier in der Verbindung der ersten Geschichte der ICH-Figur und der sechsten, der Ladengeschichte von Mr.Boe.

<sup>135</sup> Die wie ich hier zu zeigen versuche ganz und gar nicht misslingt.

Dabei können die thematischen Kreisbewegungen des Textes als eine Widerspiegelung traumatischer Prozesse aus der Perspektive der Ersten und der Zweiten Generation verstanden werden. Als besonderes Merkmal ist dabei das Ineinanderfließen der im Text wiedergegebenen Zeitebenen aufzufassen, bei denen Vergangenheit und Gegenwart ohne Brechung ineinander übergehen. In zweifacher Hinsicht, d.h. sowohl auf der Handlungsebene (abgekapselte Zeit des Treffens) als auch auf der Ebene des Textuellen (Ineinandersinken von innerem Monolog, erzählter Geschichte und Dialog), entfaltet die Autorin ein Panorama der Selbstbehauptung und Selbstfindung jüdischen Lebens, das sich sowohl mit den historischen Ereignissen aus der Perspektive jüdischer Deutscher auseinandersetzt, als auch ihre Position im Deutschland der Gegenwart verhandelt.

In den zentralen Erzählungen der Figuren Mr.Boe (Gedenksteinlegung) und ICH (New York Episode) wird das Ringen beider Generationen mit der Geschichte in ihrer Gegenwart illustriert. Dabei werden die schwierige Position und auch die Funktionalisierung zum Thema, denen sich die Erste Generation ausgesetzt sieht. Im Sinne des „Auftrags der Überlebenden“, im Kunde geben und im Auftrag zur Zeugenschaft, spiegelt sich das Dilemma der Ersten Generation, welches entlang gesellschaftlicher Verschiebungen zeitgenössischer Gedenk – und Erinnerungsdiskurse in zunehmendem Maße aufbricht: Wie soll aus der Perspektive Überlebender und ihrer Nachfahren Zeugnis gegeben werden angesichts des kontinuierlichen Wandels im Verständnis der Geschichte? Das daraus resultierende Paradox (noch Zeugnis geben zu können, damit zugleich aber ein als unausgewogen interpretiertes Geschichtsbild zu



stützen) und die Verleugnung, Abwehr und Sublimierung schmerzhafter Erfahrungen sind die Grundlage der resignativ gezeichneten Haltung Mr.Boes.

Der Bagelshop in New York führt die Identitätssuche der Protagonistin aus dem deutschen Kontext heraus und sucht diese darin auch an die kulturell aktiven und vielfältigen Formen anderen kulturellen Selbstverständnisses, hier an die amerikanisch-jüdische Identität anzubinden. Der historische Bezug in den eigenen kulturellen Horizont bleibt dabei bestehen und wird unterstrichen durch die zeitlich dringliche Notwendigkeit des persönlichen Gespräches mit Mr.Boe, der *Chance die keinen Aufschub duldet*<sup>136</sup>. Zentrales Moment hier ist der Anschluß an die Elterngeneration in der Möglichkeit des Gespräches und das Erfragen biographischer Bezüge. Mittels ihrer erfährt die ICH-Figur umfangreiche kulturelle Rückversicherungen, die den Prozess der Identitätsfindung und -bildung unterstützen (sollen).

Es bleibt zu fragen, welche symbolische Funktion dem Huhn in „Ein Huhn für Mr.Boe“ zukommt. Es liegt natürlich auf der Hand, das es sich bei dem Huhn, das Mr.Boe zu erwerben versucht, jenem über dessen Erwerb die Protagonistin nachdenkt, wie auch bei jenem zufällig versterbenden Huhn, nicht um ein und dasselbe Huhn handeln kann.

In *Deutsche Lautsprecher – Versuch einer Semiotik des Radios* hat Friedrich Knilli bereits 1975 den Versuch unternommen, Merkmale von *Kennszenen* für Hörspiele zu beschreiben. Als Kennszenen gelten jene Szenen, an welche sich die Hörer im

---

<sup>136</sup> Typoskript, S.16. Dieser Aspekt spielt selbstverständlich auf den Alterungsprozess der überlenden Generation an.

Nachhinein ohne Mühe erinnern und anhand welcher sie ein Hörspiel wiederzuerkennen vermögen<sup>137</sup>. Dies ist m.E. insofern von Bedeutung, als sich der Höreindruck im Nachhinein um diese Kennszene(n) gruppiert und damit neben einer Möglichkeit zur Identifizierung auch eine eventuelle „Kernaussage“ des Hörstückes trägt. Studien haben gezeigt, daß Hörer von Radiostücken sich dabei besonders jener Szenen erinnern, die einen starken visuellen Charakter tragen und sich auf der „inneren Bühne“ des Hörers relativ präzise visualisieren lassen<sup>138</sup>. Im Hinblick auf das vorliegende Hörspiel von Esther Dischereit lassen sich drei solche potentiellen Kennszenen identifizieren: die Szene der „Dame mit dem roten Mund“ (von mir hier auch Gesprächshindernis genannt), die Gedenkveranstaltung in Berlin - Hohenschönhausen und die New York Episode. Sowohl den behinderten Gesprächsbeginn, als auch die Gedenkveranstaltung habe ich hier bereits zur Diskussion gestellt. Im folgenden will ich mich daher der Abschlussequenz im New Yorker Bagelshop zuwenden und in diesem Zusammenhang den im Hörspiel vorzufindenden Symbolträger „koscheres Huhn“ betrachten.

Im Bagelshop in New York verstirbt, wie bereits beschrieben, das Eier legende Huhn. Es ist vielleicht etwas ungewöhnlich, dass ein Großstadtrestaurant anstelle eines Kühlschranks ein Huhn (und nur eines) besitzt, aber dieser Wendung kann man wohl mit grosszügiger Leserakzeptanz begegnen<sup>139</sup>. In seiner symbolischen Funktion stellt das Huhn allerdings für Dischereits Hörspiel jenes Objekt dar, welches nach Lacans

---

<sup>137</sup> Vgl. Knilli, Deutsche Lautsprecher, S.30.

<sup>138</sup> Vgl. Ebd.

<sup>139</sup> Vgl. So beschreibt Stefanie Hoester ein von ihr beigestiftetes Ende des Hörspieles, das nach ihrem eigenen Erleben auf einer wahren Begebenheit beruht. Interview mit Stefanie Hoester, Juli 2010.

Verständnis die immer notwendige Grundlage einer Begegnung bildet<sup>140</sup>. Das konkrete Motiv für den Wunsch ein Huhn zu erwerben, wird dabei nie zum vordergründigen Gegenstand des Gespräches beider Protagonisten. So stellt sich in Anlehnung an Lacan die Frage, worum es sich bei diesem Huhn handelt und welche Motivation die Protagonistin dazu bewegt, ein solches ungefragt für Mr.Boe mitbringen zu wollen. Es ist weiterhin davon auszugehen, daß die zahlreichen im Hörspiel erzählten Geschichten über ihren Beschreibungsgehalt hinaus der Verdeckung eines symbolisch verschlüsselten Autorenkomentares dienen<sup>141</sup>. Aus diesen Gründen ist die Frage nach der Bedeutung des auch titelgebenden Huhnes tatsächlich für das gesamte Hörspiel von zentralem Interesse.

Das Ziel der Handlung scheint zu keiner Zeit der Erwerb eines realen Huhnes zu sein; Episode und Fortsetzung dienen vielmehr als Stützung und Hervorhebung der symbolischen Bedeutung des Signifikanten „koscheres Huhn“. Dies bestätigt Lacans These, daß ein Signifikant nur *ist, sich nur erhält*, in seiner steten Verschiebung<sup>142</sup>, und er zugleich „infolge seiner Natur nur das Symbol einer Abwesenheit“ ist<sup>143</sup>. Das Huhn wird also zum Symbol, zur Metapher, einer beiden Protagonisten unhintergehbaren Abwesenheit jüdisch gelebter Tradition, und kann aus diesem Grunde niemals materiell in Erscheinung treten. Dabei bewegt sich das „Symbol koscheres Huhn“ seinem metonymischen Gehalt nach von der Berichterstattung des erlebten Ereignisses durch

---

<sup>140</sup> Lacan, Entwendeter Brief, S.17.

<sup>141</sup> Vgl. Lacan,ebd, S.21: „Wird also nicht soviel Geist lediglich dazu aufgeboten, um den unseren von dem abzulenken, was uns anfänglich als gesichert hingestellt wurde [...]?“

<sup>142</sup> Ebd., S.29.

<sup>143</sup> Ebd., S.23.

Mr.Boe hin zum Status eines Repräsentanten der die Protagonisten verbindenden Unmöglichkeit<sup>144</sup> einer Reinstallation ehemaligen jüdischen Lebens. Im Signifikanten „koscheres Huhn“ werden also kontradiktorisch erscheinende Abwesenheit und Verbundenheit symbolisiert, Aspekte die im Zentrum der Auseinandersetzungen deutscher Juden und jüdischer Deutscher der Gegenwart stehen. Mit der Finalität des Versterbens wird das koschere Huhn vollends zum Signifikanten der eben erst bestätigten intergenerationellen Verbundenheit. Dabei durchlaufene metonymische Punkte der Bedeutungsverschiebungen und -verdichtungen bleiben erhalten, sodaß schließlich im Symbol des koscheren Huhnes sowohl die diskutierten Elemente des limitierten Zuganges zu jüdischen Ressourcen als historisches Ergebnis, Ängste und Vorurteile, zugleich aber auch das intergenerationelle Gespräch und die neue verbindende und doch unterschiedene Gemeinsamkeit der Protagonisten zusammenfließen.

Im Symbol des Huhnes werden also durch die Autorin die komplexen Beziehungen der Charaktere zu sich selbst, zueinander und zu ihrer Umwelt verdeckt und beschrieben. Der Signifikant „koscheres Huhn“ trägt damit verschlüsselt ebenso einen im Hintergrund gehaltenen Autorenkommentar, der zu Einsicht und Anerkennung der schmerzhaften historischen Gegebenheiten und Resultate auffordert, sowie der Idee einer idealisierten jüdischen Identität in ihrer Unerreichbarkeit ganz im Sinne des Lacanschen Modells der „presentia in absentia“ eine Absage erteilt.

---

<sup>144</sup> Vgl dazu Typoskript, S.31: die ICH-Figur drückt zunächst ihr basses Erstaunen aus: „Ich sage nichts. Ich sage überhaupt nichts. Ich werde jetzt finden, dass es ganz normal ist, dass jemand ein koscheres Huhn kaufen will. Ich habe noch nie das Bedürfnis gehabt, ein koscheres Huhn zu kaufen, außer in Syrien, aber da ist es was anderes [...] aber ein rabbinisch reines Huhn wollte ich noch nie kaufen, schon gar nicht in Deutschland.“, um dann eine überschwengliche Verbundenheit zu entwickeln, vgl. Typoskript, S.32: „Mr.Boe, also wagte es, ein koscheres Huhn zu wollen. Ach der Gute, jetzt könnte ich ihn umarmen ür dieses Geständnis.“ (weiter vgl. Anmerkung 51, Zitat im laufenden Text).

„In Almas Zimmer fanden sich seltsame Stücke“

Als komplementäres Gegenstück zu „Ein Huhn für Mr.Boe“ thematisiert das Hörstück „In Almas Zimmer fanden sich seltsame Stücke“ die Täter und ihren Nachfahren und folgt mit der Hauptfigur des *Neffen* den Spuren der Vergangenheit am Beispiel kriminell organisierten Kunstraubs. Die letzte Textfassung von „Almas Zimmer“ wurde wie „Ein Huhn für Mr.Boe“ im Jahr 2000 abgeschlossen und bereits 2001 in einer Koproduktion des WDR und des Deutschlandradios unter der Regie von Angelie Backhausen produziert und gesendet. Wie „Ein Huhn für Mr.Boe“ untersucht auch „Almas Zimmer“ Aspekte misslingender Kommunikation zwischen den Generationen.

Seiner Struktur nach ein Kriminalhörspiel, zeichnet sich „Almas Zimmer“ vor allem durch die Abwesenheit eines positiven Helden aus. Das Fehlen einer solchen Identifikationsfigur erschwert den Lesern/Hörern den Zugang zum Stück und versinnbildlicht damit den unangenehmen und mühevollen Prozess der Erarbeitung historischer Ereignisse. Wie häufig in Dischereits Schreiben werden die Zusammenhänge den Rezipienten nicht eindeutig geöffnet, sondern müssen im Rezeptionsverlauf von diesen erschlossen und montiert werden. Mit den Mitteln der Aussparung und Verschleierung fordert das Stück Leser und Hörer zu detektivischer Arbeit auf, bringt sie so der Perspektive des *Neffen* nahe und zeichnet zugleich in diese Figur eine enttäuschende naive Ahnungslosigkeit, die eine Identifizierung verhindert und sich erst langsam durch das Stück hindurch auflöst. Mit „Almas Zimmer“ legt Dischereit nicht nur einen inhaltlichen Gegenpart zu „Huhn für Mr.Boe“ vor, sondern dreht die

Erzählperspektive vertikal um die dem Stück zu Grunde liegende Achse: Die Täterin Hertha Tonkay wird Opfer der von ihr jahrelang angewandten Technik und schließlich nicht nur von ihrem einstigen Komplizen vergiftet, sondern durch diesen auch ihres einzigen wirklichen Familienbesitzes im Nachhinein beraubt. Der *Neffe*, auf der Suche nach dem seit Generationen weitergereichten Erinnerungsbild seiner Kindheit, dem Stich einer Standuhr, enthüllt schrittweise das Leben seiner Großtante Hertha Tonkay, um am Ende das eigentlich gesuchte Originalbild gänzlich zu verlieren:

Nach dem Tod der Hertha Tonkay, von ihren Bekannten auch Alma genannt, wird der *Neffe* als ihr einziger lebender Verwandter gebeten ihren Besitzstand aufzulösen. Er trifft in dem nichtbenannten Ort ein und bezieht ihre Wohnung, in der er zahlreiche Gemälde verschiedener Formate vorfindet. Leben und Todesumstände der Großtante sind dem *Neffen* gänzlich unbekannt und es gelingt ihm schließlich nur durch archivarische Nachforschungen in das Gestrüpp aus Beziehungen, Kontakten und Lebensgeheimnissen vorzudringen. Auf diesem Wege erfährt er von der jahrelangen, später freiwilligen Tätigkeit der Großtante in einem Zoo und einem Altenheim. Wie sich herausstellt, hat die Großtante, durch den Altenpfleger Mario von Alm zu dessen Komplizin gemacht<sup>145</sup>, jahrzehntelang ihre Besuche genutzt, um den von ihr besuchten Alten Gemälde zu stehlen und sie gleichzeitig mit ihren selbsthergestellten Bonbons langsam zu vergiften<sup>146</sup>. Nach

---

<sup>145</sup> Als Herthas Abhängigkeitsverhältnis markierende Feminisierung des Familiennamens *von Alm*, wie auch aus ihrer besonderen Freundschaft zur verstorbenen Alma erklärt sich denn vielleicht auch Herthas Spitzname *Alma*.

<sup>146</sup> Vgl. Typoskript, S.10: „Ich bin durch Zufall drauf gekommen. Es ist richtig beliebt. Da gehen die Sachen auf, es ist nicht zu glauben. Ich dachte, vielleicht weil es ein bißchen giftig ist. Aber es geht. Geht gut.“, S.13: „Das ist für Alma [...] Das Pulver macht sie närrisch, haha. Besser als traurig. Nicht?“, S.23: „Gibt der Pfleger Mario von Alm an, daß Frau Hertha Tonkay nunmehr seit mehreren Tagen ausgeblieben sei.“

der Herstellung von Kopien „verwahren“ die Komplizen die Originale für die Bewohner (und über deren Tod hinaus). Wie Tonkay und von Alm sind auch die Bewohner des Altenheimes ehemalige Angestellte der Wehrmacht<sup>147</sup>. Wie die ehemaligen Wehrmachtsangestellten an die Kunstwerke gelangen konnten bleibt im Text fragmentarisch; es wird jedoch rückblickend geschlossen, daß die bekanntermaßen in der Enteignung der Juden besonders auf Kunstwerke spezialisierte Wehrmacht die Suizide vieler Juden nutzte, um in den Besitz auch dieser Gemälde zu gelangen<sup>148</sup>. In zeitlich abgespaltenen und unabhängigen Monologsequenzen setzt sich die geistig verwirrt erscheinende Figur Hertha Tonkay im Sprechen von und mit den Ziegen und Gänsen des Zoos, denen sie die Namen verstorbener weiblicher Heimbewohner gegeben hat, mit ihrer Schuld auseinander<sup>149</sup> und reflektiert die kriminellen Taten, an denen sie vermittelt oder unvermittelt beteiligt war<sup>150</sup>.

---

Sie habe es sich zur Gewohnheit gemacht, im Abstand von zwei Tagen die Alten zu besuchen und zu verköstigen“.

<sup>147</sup> Vgl. Typoskript, 18: „Das einzige, was ich mit dieser Geschichte zu tun habe, sind die Fotos in Uniform auf den Nachttischen. Die kommen bei mir auch vor“. Während seiner Recherchen fragt sich der *Neffe*, Typoskript, S.21: „Hat sie geputzt beim Hauptquartier? – Ich weiß, daß sie geputzt hat. Irgendwo habe ich gelesen, bei der Wehrmacht wären sie bis zur Sekretärin alle dagegen gewesen. Die ganze Zeit. Bestimmt hat sie bei der Wehrmacht geputzt.“ In ihrem Monolog bestätigt Hertha: „Ich putze nicht mehr. Ich teile aus jetzt, nicht. Wie bei der Wehrmacht“.

<sup>148</sup> Vgl. Typoskript, S.20: „Mein Gott, sind das viele Freitode in diesem Jahr. Ist das auch wirklich 1944? Das sind wohl Juden, ja, das sind Juden. Auch ein bißchen makaber, suche ich mitten im Krieg zwischen all den Toten, meine Tante, nein Großtante. Ich werd verrückt...ich muß das noch mal lesen“, Vgl. Auch S. 29f.:

„DER ALTE: Ja ja, das waren ... das stammte, dieses Stück stammte ehemals aus Pommern... sie hatten alle Kopien in den Zimmern...“

NEFFE: Das verstehe ich nicht.

DER ALTE: Ja, natürlich, was ist denn da nicht zu verstehen. Wer wollte denn solche Wertgegenstände bei sich stehen haben und darauf aufpassen. Die Originale wurden verwahrt und die Kopien standen in den Zimmern.“

<sup>149</sup> Vgl. Typoskript, S.2: „Na, jetzt sage ich Mario Bescheid. Das wirst du erleben, daß ich Mario Bescheid sage. Mario muß sie bestrafen. [...] Ich habe mich angefreundet mit Alma und Rosa, besonders Alma natürlich, meine Alma. Ich helfe ja auch dadurch gewissermaßen. Sie sind so anhänglich, besonders diese zwei. [...] Ich bin doch wie ihre...Familie möchte ich fast sagen.“ S.5: „Ich komme ja gerne hierher,

Als der *Neffe* schließlich das gesuchte Bild in der Wohnung Mario von Alms zu finden meint, ihm dieses abkauft und sich im Nachhinein herausstellt, dass es sich um eine Fälschung handelt, gibt er von Alm darin den entscheidenden Hinweis wo das Original aufzufinden sein muß. Von Alm dringt in Tonkays Wohnung ein und findet und stiehlt das Original des gesuchten Familienstückes.

In der als Schlußszene gestalteten Monologsequenz des *Neffen*, die auf seine Begegnung mit von Alm in Hertha Tonkays Wohnung folgt, fließen alle bisher gesammelten Informationen zusammen. Hier erkennt der *Neffe* nicht nur, dass er in von Alm dem Mörder seiner Großtante begegnet ist, sondern findet auch das von Hertha Tonkay geschaffene Versteck unter einer losen Diele, mit dessen Hilfe sie über Jahre das originale Familienerbstück vor von Alm geschützt hat. Das die Figur Hertha Tonkay ihre Gefahrensituation richtig einschätzt, wird in ihrer Gewissheit deutlich, durch die Mittäterschaft keineswegs davor bewahrt zu sein ihrem Komplizen zum Opfer zu fallen:

„Wenn ich hier hereinkomme, bin ich auch drinnen. Nicht. Es ist kein Unterschied zwischen mir und ihnen. Da muß man aufpassen. Jaja, ich bringe etwas. Aber weil ich etwas bringe, bin ich auch drinnen. Und ich komme, Tag um Tag. Mein Käfig ist größer, mit Auslauf, dann wird die Leine eingeholt und ich komme zurück“<sup>151</sup>.

---

natürlich. Jeden Tag, seit siebzehn Jahren jetzt, jeden Tag. Ich kenne alle, die hier hereingekommen sind. Sie denken, ich gehöre zum Personal. Aber das stimmt nicht. Ich habe sie alle gesehen. Wie sie am Anfang richtig ungezogen oder unleidlich waren oder traurig. Manche ließen den Kopf hängen. Immer war ich da“.

<sup>150</sup> Hier vermutlich sogar Mord, vgl. Typoskript, S.8: „Sehen Sie, Alma bleibt immer in meiner Nähe. Ich liebe Alma. Außer ihm, außer ihm natürlich. Ich träume auch von ihr, früher war das Erna. Weiß nicht. Weiß nicht, wo Erna ist. Mario hat nicht darüber gesprochen. Ich gucke ihn nicht an, er spricht nicht. Ich frage nicht. Erna war gesund. Sehr gesund sogar. Sie war nicht jung. Das ist hier keine. Ob Erna auch etwas gebracht hatte?“.

<sup>151</sup> Typoskript, S.14.



In der abschließenden Kennszene des Hörstückes, der Begegnung mit von Alm in Hertha Tonkays Wohnung, ringt der *Neffe* mit Mordgedanken und resümiert:

„Ich gucke auf seinen Hals, diesen faltigen Hals... Meine Hände, ich... halte diese Hände fest. Wie der Täter immer wieder zum Ort der Tat zurückkehrt... ist es nicht so? Vollständig angekleidet im Bett, vollständig angekleidet im Bett. ... Vollständig angekleidet im Bett. Der Alte ist hier eingebrochen. Naja mit einem Dietrich kann man das sowieso“<sup>152</sup>.

Schließlich, nachdem von Alm die Wohnung verlassen hat, findet der *Neffe* das jahrelang von Hertha Tonkay geheimgehaltene Versteck und erkennt, dass er es unvorsichtig im Bemühen um die Entschlüsselung von Tonkays Lebensgeheimnissen preisgegeben hat:

„Was ist das hier? Diese Diele hat doch immer ekelhaft gequietscht. [...] Ach, das Brett ist los. Das kann ich abheben, vollkommen abheben. Ein Versteck, ausgeschlagen mit altem Zeitungspapier. Sehr altem Zeitungspapier. Das ist doch... 1982. Moment mal, wann ist die Großmutter gestorben? Der Scheißkerl, der verdammte Scheißkerl, der Scheißker...“<sup>153</sup>

Mit Hilfe verschiedener Erzählstränge (Telefonate des *Neffen*, eingeschobene Selbstgespräche der Hertha, Begegnungen mit Hausbewohnern, Archivbesuche, Treffen mit von Alm), die um die zentral die Handlung antreibende Suche nach dem Familienerinnerungsstück gewunden werden, kreiert Dischereit eine helixartigen Erzählstruktur, mittels derer es ihr sowohl gelingt die strukturell komplexe Thematik erzähltechnisch abzubilden, als auch einen ungewöhnlichen Einblick in die

---

<sup>152</sup> Typoskript, S. 43.

<sup>153</sup> A.a.O.

psychologischen Situation der Täterkinder zu geben: Zunächst von naivem Glauben an die Gültigkeit des Sichtbaren (*Immerhin hat die Wohnung einen Balkon, den hatte ich bisher nicht. Ich glaube, die Leute im Haus sind auch in Ordnung. Alte Leute... ja... auch... wie alte Leute eben sind*<sup>154</sup>), lernt der *Neffe* der Oberfläche zu mißtrauen und gerät mehr und mehr in Zweifel angesichts der sich enthüllenden Fakten. Von der zunächst selbstberuhigenden Familiendeckerzählung, nach der bei der Wehrmacht alle schon immer dagegen waren und es sich daher dort um einen moralisch integren Arbeitsort gehandelt haben muss (*Ich hoffe jetzt einfach, daß sie bei der Wehrmacht war.*<sup>155</sup>), gerät der *Neffe* in eine besessene Suche nach der Wahrheit<sup>156</sup> und hat schließlich Mühe sich im Dickicht der Fehlinformationen nicht zu verlieren:

„Warum sagt sie mir nicht die Wahrheit? Ich hätte mich das alles nie getraut, wenn sie noch am Leben wäre. Andererseits suche ich die Wahrheit. Die Wahrheit suchen ist erlaubt, ist immer erlaubt. Ich muß das tun. Ich kann eben nicht wissen, was dabei herauskommt. Oder?“<sup>157</sup>.

Der *Neffe* repräsentiert hier deutlich eine Nachfolgeneration, die sich erst schrittweise einer Konfrontation mit der Geschichte annähert und deren durch Nachforschungen wachsende Zweifel an überkommenen Familienerzählungen schließlich zum Einsturz dieser Fassaden führen.

---

<sup>154</sup> Typoskript, S.3.

<sup>155</sup> Typoskript, S.21.

<sup>156</sup> Typoskript, S.15: „Ich – ich habe einfach so ein Gefühl. Vielleicht ist es Quatsch. Ich muß es genau wissen. [...] Die Wartezeiten... das macht mich nervös.“, S.26: „Du mußt mir zuhören, Du mußt, verstehst Du. Sonst mache ich einen Fehler. Bitte – hörst Du?“, S.31: „Hör zu, hor zu – entschuldige, Du mußt Dir das anhören...“, S.34: „...Was heißt „aufhören“ – ich kann jetzt nicht aufhören, so mittendrin...“, S.36: „Ich bin nicht besessen. Es ist nur dieser Mangel an Schlaf“.

<sup>157</sup> Typoskript, S.21.

In „Almas Zimmer“ nutzt Dischereit die historische Tatsache der Arierisierung jüdischen Besitzes als Erzählg Hintergrund für den Bericht eines Verlustes von Familienbesitz der anderen Art. In einer grotesk anmutenden Drehung der topoi verschiebt die Autorin nicht nur die Perspektive -der Schwerpunkt liegt nun auf der Verlustgeschichte einer nicht-jüdischen Familie-, sondern arbeitet auch mit der Vermischung von Symboliken jüdisch-christlicher Herkunft. Das Bild selbst, das den Stich einer Uhr zeigt, fungiert dabei als ein *memento mori*<sup>158</sup>, bei dem die abgebildete Uhr mehr und mehr zum mahnenden Symbol der abgelaufenen (*Hertha*) und ablaufenden (*Neffe*) Lebenszeit, historische Faktizität symbolisiert, sowie zum Zeichen und Sinnbild eines nunmehr vergangenen familiären Wohlstandes wird<sup>159</sup>.

Dischereit schließt hiermit an das im Stück aufscheinende Motiv einer christlichen *vanitas* an, das seinen literarischen Ausdruck in der Figur des betrogenen Betrügers findet. *Hertha Tonkay* ist die von *von Alm* hinters Licht geführte, betrogene Figur der Betrügerin. Obgleich Tonkay also zum Opfer wird, steht die Figur damit in der für die *vanitas* klassischen Form als eine Warnung vor sich selbst. Anstelle des zum klassischen Repertoire der *vanitas* gehörenden Appelles einer Hinwendung zu Gott, erscheint in Dischereits Stück eine moderne Form, die den Protagonisten zur moralische Pflicht in der Aufdeckung historischer Tatsachen aufruft. Dieser hintergründige

---

<sup>158</sup> *Memento moriendum esse*: Sei eingedenk das du sterben mußt. Das *memento mori* ist eine im Mittelalter weitverbreitete, in vielen Genres übernommene und mahnende Vermittlungsform christlicher Moral.

<sup>159</sup> Als Beleg für eine derartige Intention der Autorin mag die in der Produktion in dieser Form nicht realisierte Regieanweisung auf S.29 des Typoskriptes gelten: „(*Hintergrundgeräusch tickende Uhren, die gegen Ende der Szene zu einem ohrenbetäubenden Krach anschwellen*)“. Das daran orientierte Ticken einer einzelnen Uhr hat in diese Szene des Besuches des *Neffen* bei *von Alm* jedoch Eingang gefunden.

Autorenkommentar appelliert wiederum an die Fähigkeit der Rezipienten, angesichts schmerzhafter historischer Wahrheiten zu Einsicht und Akzeptanz zu kommen.

„Nothing to know but coffee to go“

Verunmöglichte Kommunikation, absurde Gesprächssituationen, unausgesprochene Konflikte und flüchtige Begegnungen charakterisieren auch das 2006 entstandene Theaterstück „Nothing to know but coffee to go“, das unter der Regie von Robert Schoen und in Zusammenarbeit mit dem Komponisten und Musiker *b.deutung* 2007 als Hörspiel für das Deutschlandradio produziert wurde.

„Nothing to know“ kann als vorläufig außerordentlichste Form extremer Fragmentarisierung im Hörspielwerk Dischereits gelten. In der Betonung der rhythmisch-musikalischen Aspekte ist „Nothing to know“ eng mit Dischereits Gesamtwerk verknüpft und der direkte Entstehungszusammenhang mit denen in dieser Zeit verstärkten Bemühungen Dischereits im Bereich der *music-poetry-performance* ist nicht zu übersehen<sup>160</sup>. Mit *music-poetry-performance* -Programmen tourte Esther Dischereit zu dieser Zeit nicht nur in Europa und den USA, sie veröffentlichte auch zahlreiche Arbeiten ihres Musikprojektes **wordMusic**. Dischereit kollaborierte in diesem Rahmen mit Raymond Kaczynski und anderen Künstlern. Die erarbeiteten Programme, deren Ziel in der Verknüpfung von Poesie und Experimentalmusik lag (und liegt), erscheinen inzwischen, wollte man rückläufige Linearität anlegen, wie ein weitläufiges Experimentierfeld aus dem zuletzt auch „Nothing to know“ hervorging.

---

<sup>160</sup> Vgl. dazu auch die Diskussion von Dischereits Klanginstallation Vor den Hohen Feiertagen im folgenden.

Das Stück ist zudem, wie die Produzentin Stefanie Hoster im Interview erläutert, in seiner Komplexität eine besondere Herausforderung an die Flexibilität und Möglichkeiten der Hörspielproduktion: „Manchmal ist es auch so, dass man sie einfach nicht verstehen kann, die Bezüge der Personen zueinander, die verwandschaftlichen zum Beispiel. In *Nothing to know* kann man es nicht hundertprozentig erklären und das macht dem Regisseur natürlich furchtbar zu schaffen: Bin ich jetzt die Cousine..?“<sup>161</sup>

Diese Einschätzung Hosters wird durch die Tatsache unterstrichen, dass das Deutschlandradio sowohl ein *Making of* von „Nothing to know but coffee to go“ bei Sylvia Rauer unter dem Titel „Ein einziges Kommen und Gehen“ (55:00 min.) in Auftrag gab, als auch die Autorin Dischereit in einem viertelstündigen, exklusiven Gespräch durch Rauer der Hörerschaft präsentieren liess (*Vom ganz eigenen Blick auf Realität*). Rauer, bekannt für ihre „Hörspielraum“-Projekte, mit denen sie seit Ende der 90er Jahre besonders aufwendige Hörspielproduktionen des Deutschlandradios begleitet<sup>162</sup>, ist selbst erfahrene Hörspielregisseurin<sup>163</sup> und verfolgt die Herstellung der Hörspielfassung mit akustisch und dramaturgisch sicherem Gespür. Rauers Stücke sendete das Deutschlandradio vorab<sup>164</sup>, sicherlich um Interesse und Akzeptanz der Hörerschaft für die eigentliche und aufwendige experimentelle Hörspielproduktion „Nothing to know“ zu stärken.

---

<sup>161</sup> Interview mit Stefanie Hoster, Interview Juli 2011.

<sup>162</sup> Vgl. <http://www.linie1studios.de/6.html>.

<sup>163</sup> Regisseurs Rainer Clute zum Radio-Feature Der Fall van Dusen (Deutschlandradio 1999): „Kurz nach dem Start der Serie stieß Sylvia Rauer zu uns, zuerst als Regie-Assistentin und inzwischen als unentbehrliche Co-Regisseurin.“ Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Professor\\_van\\_Dusen](http://de.wikipedia.org/wiki/Professor_van_Dusen).

<sup>164</sup> Das Making of am 5.März 2008, die eigentliche Hörspielproduktion dann am 9.März 2008. Vgl. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/hoerspiel/732652/>.

Das Stück ist eine Zusammenstellung fragmentarisierter und in den zwischenmenschlichen Distanzen zugrundegehender Alltagsbegegnungen. Geschlechterbeziehungen, Familienkonflikte, Krankheit, Tod, Einsamkeit, standardisierter behördlicher Umgang, Ankunft und Abflug in Flughafenhallen, Telefonate über kürzere und längere Entfernungen<sup>165</sup> beschreiben in einer unablässigen Bewegung, einem steten *Kommen und Gehen*, das beständige Ringen um Nähe und das unaufhörliche Auseinandertreiben der zahlreich auftretenden Protagonisten.

---

<sup>165</sup> Anruf bei der entfernt lebenden Mutter vs. Telefongespräch des auf dem Bett sitzenden Paares miteinander.

## 2. Schnitte und Gegenschnitte

“Mother-Tongue, Vater-Land.

Neunzehnhundertneunundfünfzig, / Ostern, die ganze Familie in der Seilbahn / Crossing the Rhine / in a cable car / Passover 1959 / Wir schauten uns um, in alle Richtungen, Köln noch in Ruinen, und wieder im Aufbau. / The family, the ruins of Cologne / the resurrection / looking for a sign / an economic miracle / In der Vorstellungswelt meiner Kindheit / suchte ich im Wasser nach Leichen. Searching for lambs / searching for corpses in the water / the fantastic imagines in my childhood / Kölnisch Wasser / Eau de Cologne.”

Tanya Ury, *Kölnisch Wasser* (00:03:58)

Mit diesem gemischtsprachigen Voice over, das den Besuch der in den dreissiger Jahren aus Köln vertriebenen Familie im Köln der Wirtschaftswunderzeit beschreibt, leitet Tanya Ury in die Vielstimmigkeit ihrer Performance *Kölnisch Wasser* ein. Wasser, das des die rettende Insel vom Festland trennenden Ärmelkanals, wie das des in der Geschichte vielfach mythisch überhöhten Rheines, wird zum Sinnbild des Todes und der Vernichtung. Der Rhein, der Stadt Köln ureigenstes „Kölnisches Wasser,“ wandelt sich in der erinnerten Überquerung, im passing over, in ein von Leichen bevölkertes Abbild des Flusses Lethe<sup>166</sup>. Tanya Urys Video Art Performance *Kölnisch Wasser* entstand 1993 und wurde bereits im Jahr darauf als Teil der auf der “Feminale 1994” aufgeführten Veranstaltung “Don’t Call me Erotic” gezeigt. Neben Ury waren als Teil des gemeinsamen Projektes Helena Goldwater (And the Hairs begin to Rise), Fran Jacobsen (It’s a Mitvah), Lily Markiewicz (Silence Woke Me Up Today) und Ruth Novaczek (Let

---

<sup>166</sup> Vgl. Harald Weinrich, *Lethe-Kunst und Kritik des Vergessens*, München: Beck 1997.

Them Eat Soup) mit Performancearbeiten und Filmprojekten vertreten<sup>167</sup>.

*Kölnisch Wasser* kombiniert eine dem Publikum visuell entzogene und in Parallelräumen stattfindende Live-Performance mit Performanceaufnahmen und entwickelte sich über die nächsten zehn Jahre hinweg zu einer der zentralen Arbeiten Tanya Urys. *Kölnisch Wasser* hat eine Länge von etwa 33 Minuten und enthält als zentrales Element eine Dokumentation, die das Gespräch mit einem Tattookünstler – das nahtlos am Anfang der Video Art Performance einsetzt und vom zitierten ersten voice over überlagert wird – sowie den Prozess des Tattoostechens verfolgt.

Ury setzte die Arbeit an diesem Projekt über zehn Jahre fort und erweiterte es im beständigen Überschreiben des eigenen visuellen Textes zu der seit 2003 vorliegenden Fassung. In dieser hier diskutierten letzten Fassung führt Ury das Videomaterial aus sieben Vorführungen zusammen und präsentiert es mit Hilfe einer Split-Screen-Technik in einer stetig wechselnden Anzahl von zwei bis vierzehn Screens. Diese visuelle Schichtung des Materials wird begleitet von einer Überlagerung des auditiven Materials der Tattoodokumentation, der Performances, sowie von zwei zusätzlichen Voice-overs. Die Fülle des Materials verweist darauf, dass die Zuschauer gezielt strategisch überfrachtet und ihre Aufnahme - und Beobachtungsfähigkeit besonders strapaziert werden sollen. Das Publikum, das versucht alle Teilaspekte der Performance gleichzeitig zu erfassen, sieht sich einem experimentellen Stresstest unterzogen, in dem es zwangsläufig versagen muss. Mit den bis zu vierzehn Screens, dem stetig fortschreitenden Gespräch mit dem Tattookünstler in deutscher Sprache und dessen

---

<sup>167</sup> Vgl. [http://tanyaury.com/dont\\_call/dont\\_call.htm](http://tanyaury.com/dont_call/dont_call.htm)



englischer Untertitelung, einem weiblichen und einem männlichem Voice-over (wahlweise in englischer oder deutscher Sprache), sowie einer periodischen Singstimme überfrachtet, muss die Rezeptionsposition, die sich zunächst in auswählende und fokussierende Rezeption zu retten versucht und sich dabei ins fragmentarische Erfassen zerfasert, schließlich in sich zusammenbrechen.

Die hier zugrundeliegende künstlerische Strategie ist dabei ebenso eine Provokation des Publikums, wie auch eine Metapher, die auf die Erfahrung traumatisierender Überfrachtung im Leben der Künstlerin verweist. Diese Metapher verkörpert die Monströsität der historischen Ereignisse, die Vielstimmigkeit der durch Familie, Freunde und Bekannte übermittelten Berichte, das unaufhörliche laute Schweigen und das ununterbrochene verdeckende Sprechen der jüdischen Überlebenden von Trauma, Verlust, Vertreibung und Ermordung, wie auch die oft bedrückenden psychischen Realitäten, die als Ergebnis des Ertrittenen zurückbleiben<sup>168</sup>. Interessanter Weise scheint Tanya Ury, sowohl in der vorführenden Darstellung als auch in der ihrer Arbeit zugrundeliegenden Struktur, eine glaubhafte Repräsentation der komplexen und von Tumulten gekennzeichneten Perspektive der in diese Traumata hineinwachsenden Generationen zu gelingen.

Während zwei Kameras die Videokünstlerin bei ihrer Performance beobachten, ist die dritte Kamera auf das Publikum gerichtet. Auf vier Monitoren verfolgt das Publikum die ausserhalb des Theaterraumes stattfindenden Performances, die Dokumentation der

---

<sup>168</sup> Vgl. z.B. Vamik D. Volkan, Gabriele Ast, William F. Greer Jr., *The Third Reich in the Unconscious*, London: Routledge 2002.

Tätowierung und betrachtet sich zudem selbst. Es ist Teil der von Ury intendierten Irritationsstrategie, dass das Publikum nie exakt wissen kann, welche der Performances tatsächlich stattfindet<sup>169</sup>, also live übertragen oder welche eingespielt wird.

Die Teilperformances von *Kölnisch Wasser* finden in verschiedenen Lokalitäten statt: die Tattodokumentation in einem Kölner Tattoostudio, eine Performance in einem kellerartigen Gewölbe (mit Dusche), in einem Standardbadezimmer und eine Performance in einer (vermutlich) leerstehenden Wohnung mit Duschkabine. Ich fasse die Performances zum einen unter „Tattodokumentation“ und zum anderen unter dem von Amelia Jones geprägten Begriff der „Body Art“ zusammen. Die Performancearbeiten Urys, die ich hier vereine, zeigen die Künstlerin in unterschiedlichen Live-Performances in jeweils anderer Örtlichkeit nackt, mit der Kamera und den Kameramännern flirtend und von diesen (und uns) beobachtet, singend und tanzend unter einer (wasserlosen) Dusche. Diese Live-Performances ähneln sich in ihrer Struktur stark und sollen daher hier gemeinsam diskutiert und analysiert werden. Dabei sind sie jedoch visuell voneinander deutlich differenziert und können als jeweils unabhängige Elemente des Gesamtprojektes aufgefasst werden.

---

<sup>169</sup> Vgl. dazu Tanya Ury. *Kölnisch Wasser*, DVD, (Eigenproduktion der Künstlerin).



Abbildung 1-2, Tanya Ury, Kölnisch Wasser, 1993/2003, Videostills.

Die Tattodokumentation begleitet das Gespräch mit dem Kölner Tattookünstler Andy Wolf und seine Tattoarbeit am Körper der britischen Künstlerin. Als Ury ihren Wunsch nach einem Tattoo, das die Nummer 4711 zeigen soll, erläutert und dabei sowohl die Verbindung zum bevorzugten Eau de Cologne ihrer aus Köln in den 30er Jahren vertriebenen Großmutter, zur Zwangsnummerierung jüdischer Häftlinge in Auschwitz, wie auch zu ihrer Arbeit als Performancekünstlerin darlegt, wandelt sich die zunächst beiläufige Unterhaltung zu einer politischen Diskussion über Neonazis, Vertreibung und die Beziehung des Tattookünstlers zu seiner Stadt. In zunehmend hartnäckigerem und patriarchischerem Tonfall bezieht Wolf, ohne direkt oder persönlich von Ury auf das Thema gelenkt worden zu sein, eine sich verhärtende Verteidigerposition bezüglich der Rolle der Stadt Köln und ihrer Bewohner während und nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere im Zusammenhang mit der Vertreibung und Deportation der Kölner Juden, und bestreitet vehement das Vorhandensein einer rechten und rechtsradikalen Szene zum Zeitpunkt der Dreharbeiten.<sup>170</sup> Die Auseinandersetzung

<sup>170</sup> Dagegen legt beispielsweise Saul Padover in "Experiment in Germany" dar, dass es gerade die

entwickelt sich zu einem Kommentar, der das Visuelle der Body Art - Performances im Sinne des Unheimlichen unterlaufen und bestätigen wird.

Die Strategie Tanya Ury's läßt sich mit einem Blick auf das Gespräch zwischen den beiden Künstlern verdeutlichen, der zudem illustriert, wie weit in der Debatte im Tattostudio tatsächlich in die Geschichte der Stadt Köln zurückgegriffen werden muß, um die Behauptung eines Kölnischen Widerstandes gegen den Nationalsozialismus aufrechterhalten zu können. Verschiedene Abwehrstrategien kommen hier zum Tragen: das Ausweichen auf Ersatzthemen, die Abwehr der historischen Verantwortung mittels Verweis auf einen wiederkehrenden Faschismus in der gegenwärtigen Gesellschaft, aggressive Frage - und Gesprächstechnik als Mittel der Einschüchterung, sowie die Rückspiegelung des Themas auf die jüdische Künstlerin.

Es steht mir fern, den Tattookünstler Andy Wolf persönlich zu diskretieren, vielmehr gilt ihm mein Respekt, sich für diese Arbeit zur Verfügung gestellt zu haben. Allerdings geht es in der Betrachtung auch um eine Aufdeckung jener in klassischer Weise vorgebrachten Abwehrrituale, die selbst in liberalen oder linksalternativen Kreisen in Deutschland noch immer üblich sind<sup>171</sup>. Derartige Gesprächssituationen verweisen auf die Tiefe und Beständigkeit der Spur, die die nationalsozialistische Ideologie in der deutschen Gesellschaft hinterlassen hat und die immer wieder geeignet scheint, direkten oder sekundären Antisemitismus, Rassismus und Fremdenfeindlichkeit zu reproduzieren.

---

Umgebung um Aachen und Köln war, deren Bewohner sich mit allen Mitteln gegen den Einmarsch der Alliierten zur Wehr setzten und die berechtigt harschen Eingriffe der alliierten Bevollmächtigten in die politische Struktur der Stadt unbedingt zu ver- und behindern suchten. Vgl. Saul Padover. Experiment in Germany-The Story of an American Intelligence Officer. New York, Duell: 1946.

<sup>171</sup> Vgl. dazu auch Tuvia Tenenboim, I Sleep In Hitler's Room-An American Jew Visits Germany, New York: The Jewish Theater of New York 2011.

Es ist genau dieses Problem, auf welches in jüngster Zeit Forscher wie beispielsweise Harald Welzer, Ulrike Jureit und Lutz Niethammer, sowie - bereits seit den 90er Jahren - Künstler wie Tanya Ury, Esther Dischereit, Maxim Biller und andere in ihren Arbeiten reagiert und hingewiesen haben<sup>172</sup>.

Aus dem Gespräch zwischen Ury und Wolf sollen hier vier Abschnitte näher betrachtet werden:

(1)

Ury: Ok, ich möchte die Nummer 4-7-11, so als handgeschrieben, kannst Du mir zeigen, wie...?

Wolf: Warum?

Ury: Warum?

Wolf: Ja.

Ury: Es wird ein Denkmal für meine Großmutter und für die zwei Schwestern meines Großvaters. Die zwei Schwestern kamen aus Köln und sind nach Theresienstadt geschickt worden und dann nach Auschwitz und ich mache dieses Stück für sie.

Wolf: Findest Du das nicht sehr makaber?

...

(2)

Wolf: Für mich ist das irgendwo..., also wir sind hier wie gesagt ein Laden der mit nationsozialistischem Gedankengut überhaupt nichts zu tun hat. In negativer Form, was meiner Meinung nach 'ne Minderheit ist, die auch nicht unbedingt 'ne denkende Minderheit ist, sondern ne Minderheit ist, die Leuten, die viel Geld damit verdienen hinterherlaufen und es gibt die positive Form, die Du da ausdrücken willst, aber also — mit beiden habe ich Schwierigkeiten (2:31)

Ury: Ja, wieso hast Du Schwierigkeiten?

Wolf: Einfach, es ist nicht so, dass ich das verdränge aus meinem Leben, sonst würde ich auch nationalsozialistische Sachen tätowieren..

Ury: Das machst Du nicht ...

Wolf: Das machen wir hier generell nicht, das ist bei uns vollkommen indiskutabel.

Ury: Aber da hättest Du viel Geschäft.

Wolf: Ich hätte da..., in Köln, es geht, Köln ist Gottseidank die Hochburg der Antifaschisten.

---

<sup>172</sup> Vgl. u.a. Sabine Möller, Karoline Tschuggnall und Harald Welzer, Opa war kein Nazi-Nationalismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt/Main: S.Fischer Verlag 2002. Harald Welzer, Verweilen beim Grauen-Essays zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust, Tübingen: Edition diskord 1997. Karoline Tschuggnall und Harald Welzer, Trümmer der Geschichte-Gespräche mit Raoul Hilberg, Hans Mommsen und Zygmunt Bauman, Tübingen: Edition diskord 1999. Ulrike Jureit und Christian Schneider, Gefühlte Opfer-Illusionen der Vergangenheitsbewältigung, Stuttgart: Klett-Cotta 2010. Lutz Niethammer, Kollektive Identität - Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur, Hamburg: Rowohlt 2000.

Ury: Ah?

Wolf: Also in Köln haben die Faschos eigentlich wenig Möglichkeiten den Fuß auf den Boden zu bekommen, einfach weil Köln is' 'ne liberale und offene Stadt.

Ury: Ah.

...

(3)

Wolf: Weißte irgendwo, auf irgendeine Art und Weise, — natürlich ist das ne Auseinandersetzung [d.i. das Projekt Urys, JB], aber irgendwann ist alles mal vorbei. (3:29)

Ury: Ja, aber weißt Du für mich ist es nicht vorbei. Ich weiß nicht warum. Ich bin nicht in Deutschland geboren. Wenn das Krieg [sic!] nicht passiert hätte [sic!], wäre ich in Köln geboren, ganz bestimmt. Für mich, wenn ich nach Deutschland komme, spüre ich das immer, das Vergangenheit [sic!], und es ist in meinem ganzen Leben wichtig gewesen, ja es ist immer mit mir, weil es ist unsere —

Wolf: Ja, Deine Geschichte, Deine Vergangenheit, das ist mir schon klar —

Ury: — meine Familie und ich finde es, ich bin Künstlerin und ich unterrichte auch junge Künstler an der Universität Köln und ich glaube es ist sehr wichtig, dass die das jetzt hören.

Wolf: HEUTE?

Ury: Ja, heute.

Wolf: Ja, natürlich, klar, aber es ist ein Tattoo und geht NIE wieder weg.

...

(4)

Wolf: ..wir haben uns ja schon unterhalten, daß Du Dir Gedanken gemacht hast, aber es ist einfach so, ein Tattoo ist immer ein sehr intimer..

Ury: I know.

Wolf: ...und individueller Ausdruck einer Persönlichkeit. Von daher versteh und respektier ich das. Aber — — , mir persönlich ist das einfach zu negativ. Ich kann Dir einen großen superfiesen gemeinen Totenkopf tätowieren, der ist immer noch viel positiver als sowas. Einfach, weil Köln is ne tolle Stadt und wenn Du Dich heute mit Kölnern unterhältst... Dieses —, ich glaub nicht, daß es in Deutschland noch ne zweite Stadt gibt, die so weltoffen ist wie Köln.

...

Wolf: Also Du hast in Berlin oder Hamburg, hast Du keine solche Atmosphäre. Du hast überall diese Skinheads...

Ury: Ja.

Wolf: — in Köln haste die nicht. Von daher ist es SEHR negativ über die Stadt, die ich sehr liebe.

Ury: Ich liebe sie auch.

Wolf: Weil —

Ury: Es ist meine Geschichte, my story.

Wolf: Ich mach Dir das.

Ury: Aha, gut.

Wolf: Aber ich find das nicht sehr gut, es is... grad die Kölner, also die Kölner sind ganz besonders (...)

In der Blockade der Kommunikation<sup>173</sup> wird einerseits die Wertung durch Wolf ("Findest Du das nicht sehr makaber?") und andererseits seine Abwehr eines drohenden direkten Gespräches über die Ausgrenzung, die schließliche Vernichtung der Juden Kölns und die Rolle der Kölner Bewohner dabei deutlich. Selbstverständlich ist nicht die der Erinnerungsarbeit gewidmete Performance oder das Tattoo "makaber," sondern es ist die ihm offenbar ungewohnte und unheimliche Nähe von Zeichen und Bezeichnetem, die ihn zurückschrecken lässt: "Ich kann Dir einen großen superfiesen gemeinen Totenkopf tätowieren, der ist immer noch viel positiver als sowas." Gegen die Vernichtung der Juden kann nur unter grossen Schwierigkeiten angeschwiegen werden, da sie im Körper der Künstlerin und im Zeichen (Tattoo) selbst das Studio betreten haben. Schließlich muss Wolf zudem auch die Situation meistern, als deutscher Tattokünstler der deutsch-britischen Jüdin ein in den hier analysierten Bedeutungszusammenhang gestelltes Tattoo zu stechen. Mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln versucht Wolf das Thema von sich zu distanzieren.

---

<sup>173</sup> z.B. durch die Gegenfrage: "Warum?".

Wolf drückt wiederholt seine Schwierigkeiten mit Urys Zugang zum Thema aus, wobei er den Fakt ihrer *künstlerischen* Erarbeitung des Themas vollkommen ignoriert. Er identifiziert die Erinnerungsarbeit als *ihr* Thema, mit dem er nichts zu tun habe: “Ja, Deine Geschichte, Deine Vergangenheit, das ist mir schon klar”<sup>174</sup>. Die ganze Situation wird ihm derart unangenehm, dass er schließlich auch zur berühmten Schlussstrichdebatte greift: “Weißte irgendwo, auf irgendeine Art und Weise, — natürlich ist das ne Auseinandersetzung, aber irgendwann ist alles mal vorbei”.

Hier wird deutlich, dass ein links-alternatives Selbstverständnis nicht zwingend mit dem Willen zu historischer Aufarbeitung und Auseinandersetzung und damit zu einer Anerkennung diversitärer Positionen z.B. zur Geschichte innerhalb einer Gesellschaft zusammengehen muss. Als Ury darauf beharrt, die Geschichte ihrer jüdischen Familie aus ihrer Sicht aufarbeiten zu wollen, versucht Wolf sich seiner historischen Verantwortung in einer Rückspiegelung der historischen Ereignisse auf die - stellvertretend für die jüdische Bevölkerung stehende - Künstlerin (“Deine Geschichte, Deine Vergangenheit”) zu entledigen. Ury bleibt freundlich, aber unerbittlich: Sie liebe die Stadt auch, das sei kein Grund, einer kritischen Auseinandersetzung aus dem Weg zu gehen.

Wenn Wolf erläutert, dass er die Anhänger der rechten und rechtsradikalen Bewegung in Köln für eine Minderheit hält, dass er sich deren Ideologie strikt verweigert und Köln aufgrund seiner Liberalität und Weltoffenheit eine “Hochburg der Antifaschisten” sei, sitzt er damit auch einem in der Stadt wohlbekannten und historisch

---

<sup>174</sup> Hervorhebung durch Wolf.



weit zurückreichenden Mythos auf. Nicht nur gründete die ausländerfeindliche “Pro”-  
Bewegung in Köln ihren ersten offiziellen Verband im Juni 1996; sondern es ist zudem  
den Kölnern eine erstaunlich lange Zeit gelungen, ihren Mythos vom widerständigen  
Köln während des Nationalsozialismus aufrecht zu erhalten. Diese Mär, zu deren  
Bewahrung Dokumente vernichtet und Tatsachen verdreht wurden, konnte erst in den  
90er Jahren öffentlich durchbrochen werden, und ist wie Ury hier zeigen kann noch  
immer sehr populär unter der Bevölkerung. Nichtsdestotrotz hat das Kölner NS-  
Dokumentationszentrum unter der Leitung von Horst Matzerath seit seiner Gründung  
Ende der 80er Jahre eine enorme Forschungs- und Aufklärungsarbeit in dieser Hinsicht  
geleistet.

## Köln in Deutschland

„Keine andere Stadt ist vom Krieg so schwer getroffen worden – und dabei hatte sie es am wenigsten verdient, denn nirgendwo ist dem Nationalsozialismus bis 1933 und seit 1933 so viel geistiger Widerstand geleistet worden.“ Diese Worte sprach der bis 1933 amtierende Oberbürgermeister Konrad Adenauer 1946 in der Kölner Universität. Mit seiner Rede stellte Adenauer der ganzen Stadt sozusagen einen Persilschein aus – der von den Kölnern, auch den Lokalhistorikern, begierig aufgegriffen wurde. Bis in die 1960er Jahre konnte man fast den Eindruck gewinnen, dass der Nationalsozialismus in der Region praktisch gar nicht existiert hatte (...).<sup>175</sup>

Mit den Mitteln der Body - Art - Performance analysiert Tanya Ury in ihrer Arbeit *Kölnisch Wasser* die Kategorisierungen Gender, Geschlecht und Rasse. Sie deckt zugleich das lokalpatriotische Verhältnis der Kölner Bewohner zu ihrer Stadt auf und konterkariert die hier verkapselten Idealisierungen mit den historischen Fakten der aus der aktiven Wahrnehmung offenbar abgedrängten Geschichte der Ausgrenzung, Verfolgung und Vernichtung der Kölner Juden. Ihre Arbeit widmet sie den ermordeten Frauen ihrer Familie und der politischen Aktivistin Milena Jesenská<sup>176</sup>.

Die blonde, mitunter zu Zöpfen geflochtene Langhaarperücke, die die Künstlerin während der Body Art - Performances trägt, ist dabei sowohl eine Anspielung auf die Germania<sup>177</sup> wie auch auf das berühmte Gedicht Heinrich Heines, „Die Lorelei“, dessen

---

<sup>175</sup> Carl Dietmar und Marcus Leitfeld. *Alaaf und Heil Hitler-Karneval im Dritten Reich*, München: Herbig 2010, 204.

<sup>176</sup> Vgl. Tanya Ury, *Kölnisch Wasser*, DVD: „This video is dedicated to my grandmother Hedwig Ury, my two great aunts Ella Unger and Grete Schiemann (who both came from Cologne), to my father's cousin, who at 15 was used as a concentration camp whore, before also being murdered, and to Milena Jesenská who died in Ravensbrück, 1944“. Milena Jesenská, enge Freundin Franz Kafkas und politische Aktivistin, wurde verhaftet und nach Ravensbrück deportiert, wo sie die Nummer 4714 und von Mitgefangenen den Spitznamen 4711 erhielt.

<sup>177</sup> Germania ist das deutsche Gegenbild zur französischen Marianne, im allgemeinen eine mehr oder

Vertonung die Künstlerin während der Performance zu singen beginnt. Die sich hier öffnenden und ans Historische anlehenden Zitationen erlauben es Ury, gebündelt nur im symbolischen Element der blonden Langhaarperücke, den Abgrund zwischen einem Verschwommen-Deutschnationalen, sowie den Mythen um Rhein und Lorelei einerseits und der berühmten Dichtung des deutsch-jüdischen Autors Heine andererseits aufreissen zu lassen. Mittels eines Symbols ist nicht nur das gesamte historische Dilemma bezeichnet, sondern wird zugleich auch ein scharfer und unbequemer politischer Kommentar entwickelt und in der Videoperformance der stetig fortlaufenden Debatte im Tattoostudio entgegengesetzt.

Wie Esther-Beatrice Christiane von Bruchhausen<sup>178</sup> zeigt, ist die Germania in ihrer historischen ikonographischen Bedeutung “stark außenpolitisch konnotiert”, “richtet sich oft gegen Frankreich” und wird meist begleitet von “Siegesgenien zum Zeichen einer erfolgreichen kriegerischen Handlung”: “die großen Feldherren reiten ihr voraus”<sup>179</sup>. Wie Bruchhausen weiter ausführt, symbolisiert die häufig von bewaffneten Männern begleitete Germania dabei oft realhistorische Figuren wie Bismarck, Moltke u.a.<sup>180</sup>. In der „Loreley“ hingegen begegnen wir nicht, wie von Heine betont, einem uralten Märchen, sondern einem Produkt der Romantik, einer Erfindung Brentanos, die er in

---

minder schwer bewaffnete Walküre mit wallendem oder geflochtenem blonden Haar, die besonders im 19. und 20. Jahrhundert zur Allegorie der deutschen Nation wird und vielfach in der bildenden Kunst dargestellt ist. Im 20. Jahrhundert wurde sie vor allem zum Sinnbild des nationalsozialistischen Deutschlands. Dennoch hat die Germania nie den Rang einer allgemeingültigen Allegorie einnehmen können, „für die *Germania* war - außer auf Briefmarken und Geldnoten – nur am Rhein Platz“ vgl. Helfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin: Rowohlt 2009, 403.

<sup>178</sup> Esther-Beatrice Christiane von Bruchhausen, *Das Zeichen im Kostümball - Marianne und Germania in der politischen Ikonographie*, Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: 2000, 155f.

<sup>179</sup> a.a.O.

<sup>180</sup> Ebd., 156. Weiterhin interessant hier sind die zahlreichen germanischen Mythen, die im Laufe der Zeit mit der Allegorie der Germania zusammengeführt werden, ebd. 158f.

seinem Rheinmärchen „Müller Radlauf“ von 1811 vorstellte. Es ist die fiktive, von Brentano erfundene und „neu“ erzählte Geschichte der Zauberin Lureley, die mit ihren sieben Töchtern den Nibelungenschatz bewache und der jeder „wer auch immer von ihr angeschaut wird“ verfallen müsse<sup>181</sup>, und die sich schliesslich als die Lore Lay Brentanos vom berühmten Felsen in den Rhein stürzt.

Der ursprünglich von den im 18. Jahrhundert durch das Rheintal reisenden Engländern entwickelte Rheinmythos hatte in Deutschland lange „die Funktion der in Deutschland fehlenden Hauptstadt übernommen, die es zu verteidigen galt<sup>182</sup>.“ In der Verbindung zum rheinischen Katholizismus wird denn auch durch die Jahrhunderte der Kölner Dom in ähnlicher Weise überhöht und instrumentalisiert<sup>183</sup>, sodass von einer an der Ausgestaltung eines Rheinmythos interessierten Verbindung von Katholizismus und nationalliberaler Bewegung ausgegangen werden kann, auf die sich die Nationalsozialisten im folgenden erfolgreich stützen konnten. Herfried Münkler schlussfolgert: „Mythenpolitisch hat der Rhein recht unterschiedliche Aufgaben gehabt: vom Hüter des Horts, in dem sich des Reiches Glanz und Herrlichkeit verbirgt, über eine narrativ-ikonische Verteidigungslinie gegen Frankreich bis zum symbolpolitischen Pendant Berlins“<sup>184</sup>.

Die in der blonden Perücke offensichtliche Anspielung auf den rheinischen, deutschnationalen Geist greift desweiteren auf die heilig-überhöhte Verbundenheit des

---

<sup>181</sup> Helfried Münkler, Die Deutschen und ihre Mythen, Berlin: Rowohlt 2009, 406.

<sup>182</sup> Vgl. ebd., 393.

<sup>183</sup> Helfried Münkler, Die Deutschen und ihre Mythen, Berlin: Rowohlt 2009, 409. Münkler diskutiert hier das städtische Repräsentationsbedürfnis des Kölner Großbürgertums.

<sup>184</sup> Ebd., 410.

als Folge des Ersten Weltkriegs französisch annektierten Rheinlandes mit dem deutschen Reich zurück und spielt mit dieser. Die sich gegen den Erzfeind Frankreich auflehrende Ausrichtung des Rheinlandes hin zur deutschen Kultur<sup>185</sup>, die deshalb keineswegs vor innerrheinischem Konkurrenzverhalten insbesondere der Städte Köln und Aachen zurückschreckte, ging in der Ablehnung des "wälschen Tand" problemlos mit einer Instrumentalisierung der mythischen Überhöhung des Rheines einher<sup>186</sup>: „Kein deutscher Fluss,“ führt Helfried Münkler aus, „ist in vergleichbarer Weise poetisiert und politisiert worden wie der Rhein<sup>187</sup>.“

Eine immer wieder beschworene und auf der Verbindung des Blutes basierende Schicksalsgemeinschaft deutete dabei bereits nach dem Ersten Weltkrieg einen "Wechsel in der Logik nationaler Identitätsstiftung" an und bezeugte eine "unlösbar Verbundenheit von Rhein und Reich."<sup>188</sup> In diesen Zusammenhang gehört denn auch eine starke Verbreitung der von Rüdiger Haude diskutierten "anachronistischen Rückprojektion des Nation-Konzepts ins Mittelalter<sup>189</sup>." Diese nach dem Ersten

---

<sup>185</sup> Vgl. Das Portal für Rheinische Geschichte. Rüdiger Haude, *Die "Jahrtausendausstellungen" in Köln und Aachen 1925*, <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/themen/Das%20Rheinland%20im%2020.%20Jahrhundert/Seiten/DieJahrtausendausstellungeninKoelnundAachen1925.aspx?print=true>. Zugriff 9. März 2013.

<sup>186</sup> Ebd., 4.

<sup>187</sup> Helfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin: Rowohlt 2009, 389. Münkler diskutiert hier u. a. historische Bezüge „einer beispiellosen patriotischen Rheinbegeisterung“ (390) von Nikolaus Beckers „Rheinlied“ über Heines Reaktion auf Becker „Vater Rhein“ im „Wintermärchen“ und Max Schneckenburgers „Die Wacht am Rhein“ oder Georg Herweghs „Protest“ bis zum demonstrativen, Heine referierendes, Wasserabschlagen durch General Patton im März 1945, vgl. 390ff. Dennoch sind es gerade die „um die Landschaft am Mittelrhein gerankten Mythen, mit denen man insbesondere die Amerikaner beeindrucken konnte“, vgl. 415.

<sup>188</sup> Rüdiger Haude, *Die „Jahrtausendausstellungen“ in Köln und Aachen 1925*, 8.

<sup>189</sup> Ebd., 12. Hierher gehört dann auch das überhöhte Interesse am Rheinschatz, wie überhaupt der Nibelungensage.

Weltkrieg verstärkt stattfindende „großangelegte Einübung im völkischen Denken“<sup>190</sup> ging nicht spurlos an den Rheinländern vorbei, sondern fand, besonders als Alternative zur französischen Besatzermacht ganz im Gegenteil starke Zustimmung. Nichtsdestotrotz galt weiterhin, was Münkler das „Distanzgefühl der Rheinländer gegenüber Preußen und seiner Betonung des Militärischen“ genannt hat, und das er bis in den im Zuge der Wiedervereinigung wiedererstehenden Anspruch hinein analysiert, nach dem im Rheinischen darauf beharrt wurde „das politisch-kulturelle Zentrum Deutschlands darzustellen“<sup>191</sup>.

Von hier wird verständlich, weshalb und wie sich der Mythos vom widerständig sich dem Nationsozialismus widersetzen Rheinland, und dabei insbesondere der oftmals beispielhaft zitierten hervorragenden Rolle der Stadt Köln, noch bis in unsere 2000er Jahre hinein erhalten konnte und aus welchem Grund Tanya Ury sich seiner kritischen Betrachtung so prominent zuwendet. *Kölnisch Wasser* richtet sich in der Konfrontation der verschiedenen Performanceteile ausdrücklich gegen die in der Tattoodokumentation zum Ausdruck kommende Tendenz zur Verschleierung historischer Tatsachen.

Noch in den frühen zwanziger Jahren hatte die *Rheinische Zeitung* ihre Leser ausdrücklich dazu aufgefordert, sich gegen antisemitische Äußerungen zur Wehr zu setzen. Das zu diesem Zeitpunkt noch existierende liberale Übergewicht in der Kölner Kommunalpolitik unter der Leitung Konrad Adenauers verfolgte eine „Isolierung der radikalen Antisemiten im öffentlichen Raum“, die „mit einer flächendeckenden

---

<sup>190</sup> Ebd., 13.

<sup>191</sup> Helfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin: Rowohlt 2009, 392.

polizeilichen Überwachung und juristischen Verfolgung der deutsch-völkischen Organisationen durch die politischen Behörden<sup>192</sup> einherging. Es kam also zunächst in Köln nicht, wie in anderen Städten, zu offener antisemitischer Gewalt. Dennoch hatten sich, wie Nicola Wenge ausführt, im Anschluss an die Gründerkrise auch in Köln antisemitische Stereotypen und Vorurteile zum ausgehenden 19. Jahrhundert hin stark verbreitet und „waren in den mentalen Deutungsmustern der Bevölkerung fest verankert“<sup>193</sup>. Diese bereiteten den Boden für die in den späten zwanziger Jahren immer aggressiver werdende nationalsozialistische Propaganda, welche wiederum einen „erstarkten Wirtschaftsantisemitismus im Katholizismus“<sup>194</sup> hervorbrachte:

„Erstmalig ab 1927 forderten die kleinen Handwerker und Einzelhändler die Kirchenoberen offen zur Intervention gegen die jüdische Konkurrenz auf. Sie taten dies in einer Form, die zuvor nicht denkbar gewesen wäre und die 1933 eine weitere qualitative Stufe erreichen sollte.“<sup>195</sup>

Die daraufhin einsetzende Boykottpropaganda ging mit „eine[r] öffentliche[n] Mobilisierung antisemitischer Gewalt einher“<sup>196</sup>. Der *Westdeutsche Beobachter*, aggressives Parteiorgan der Kölner NSDAP<sup>197</sup>, stand mit seiner antisemitischen Berichterstattung und mit seinen Rufmordkampagnen in dieser Hinsicht an vorderster

---

<sup>192</sup> Nicola Wenge, *Integration und Ausgrenzung in der städtischen Gesellschaft, Eine Jüdisch-Nichtjüdische Beziehungsgeschichte Kölns 1918-1933*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern 2005, 397.

<sup>193</sup> Ebd., 355.

<sup>194</sup> Ebd., 357.

<sup>195</sup> A.a.O.

<sup>196</sup> Ebd., 347.

<sup>197</sup> Horst Matzerath, *Köln in der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945* [=Geschichte der Stadt Köln, Band 12], Köln: Greven Verlag 2007, 536.

Front<sup>198</sup>.

Ab der Mitte der zwanziger Jahre traten die radikalen Antisemiten in Köln „entgegen dem klassischen Periodisierungsschema der Antisemitismusforschung“ „deutlich stärker als bisher im politischen Leben der Stadt auf“<sup>199</sup>. Erstmals waren 1924 Parteien mit „offener antisemitischer Hetze“<sup>200</sup> in den Wahlkampf gezogen, doch noch zu diesem Zeitpunkt widersetzten sich die jüdischen Verbände und die liberalen Kräfte der Stadt. In den späten Zwanzigern allerdings entstand ein antisemitischer Aktivismus, der v.a. von der Kölner Ortsgruppe der NSDAP ausging, und der sich in zunehmendem Masse offensiv gegen die „Judenrepublik“ zu richten begann<sup>201</sup>. Diese Art der „Kampfpropaganda“ wurde nun zum gängigen politischen Stil. Köln aber war nicht nur die Metropole des Rheinlandes, sondern auch politisch-organisatorisch einflussreicher Sitz einer Gauleitung<sup>202</sup>. Nach der Amtsenthebung Konrad Adenauers (Zentrum) durch Günter Riesen (NSDAP) im Jahr 1933 gingen vom Oberbürgermeisteramt zahlreiche antijüdische Maßnahmen aus. Dem reichsweiten „Boykotttag“ am 1. April 1933 „gingen in Köln am 11. März lokale Aktivitäten der SA gegen Warenhäuser voraus“<sup>203</sup>.

---

<sup>198</sup> Vgl. ebd., 413: Ab 1928/29 „veranstaltete der *Westdeutsche Beobachter* (...) zahllose Rufmordkampagnen gegen exponierte jüdische Persönlichkeiten aus dem Wirtschafts- und Kulturleben oder der Kölner Kommunalpolitik“.

<sup>199</sup> Ebd., 399.

<sup>200</sup> Ebd., 400.

<sup>201</sup> Vgl. Ebd., 404f. Vgl. auch ebd., 411: Am Beispiel des Ritualmordprozesses gegen den späteren Gauleiter Josef Grohé im April 1930 zeigt Nicola Wenge, „wie stark die radikalantisemitische Hetze die Gefühle der Bevölkerung mobilisierte und wie schnell die Ritualmordagitation auch im 20. Jahrhundert zu einer massiven Bedrohung jüdischer Personen im Alltagsleben führen konnte (...)“.

<sup>202</sup> Horst Matzerath, Köln in der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945, 538.

<sup>203</sup> Ebd., 374. Hierzu ist zu bemerken, dass alle Kölner Warenhäuser von jüdischen Kaufleuten betrieben wurden, sodass im antisemitischen Angriff auf das Prinzip „Warenhaus“ praktischer Weise nicht nur eine zentrale Erfindung der Moderne und der sich entwickelnden Konsumgesellschaft, sondern auch die jüdischen Eigner attackiert werden konnten. Vgl. zur Entwicklung der Warenhauskultur in Köln: Nicola Wenge, Integration und Ausgrenzung in der städtischen Gesellschaft.



Desweiteren ließ Oberbürgermeister Riesen Anfang April „also noch vor Erlass des Berufsbeamtengesetzes Meldung über jüdische Bedienstete erstatten und verfügte, dass Personen jüdischer Rasse einschließlich deren Ehepartner nicht mehr bei der Stadt beschäftigt werden sollten“<sup>204</sup>. Der „massive Antisemitismus des Jahres 1933“<sup>205</sup>, löste eine Schockwelle unter den Kölner Juden aus, „antijüdische Aktionen fanden in Köln sogar früher und heftiger statt als in anderen Städten“<sup>206</sup>. Der rasante Ausschluss aus dem öffentlichen Leben erreichte mit den Nürnberger Rassegesetzen 1935 eine neue Qualität, Juden „verloren alle politischen Rechte und behielten als „Staatsbürger“ - im Gegensatz zu den „Reichsbürgern“ – allein die Staatsangehörigkeit“<sup>207</sup>. Zum Ende der dreissiger Jahre hin war „endgültig allen bewusst, dass es für Juden in ihrer Heimatstadt keine Lebensmöglichkeiten mehr gab. Die in Köln verbliebenen Juden bemühten sich fieberhaft um die Auswanderung“<sup>208</sup>: „Zumindest von einem großen Teil der Kölner Bevölkerung wurden diese Erscheinungen, die sich vor aller Augen vollzogen, mit Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit hingenommen“<sup>209</sup>. Zumeist zogen sich die Kölner, wenn sie das System nicht unterstützten, ins Private zurück, witzelten<sup>210</sup>, hissten besonders kleine Hakenkreuzflaggen oder zeigten die Reichsfarben Schwarz-Weiß-Rot,

---

<sup>204</sup> Horst Matzerath, Köln in der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945, 378.

<sup>205</sup> Ebd., 387.

<sup>206</sup> Ebd., 537. Horst Matzerath erläutert zudem, 538ff.: „Durch die personelle Verzahnung von Parteifunktion und Amt in den öffentlichen Bereichen – zumindest in den Spitzenpositionen – ließ sich der Parteieinfluss relativ reibungslos umsetzen. Spannungen zwischen den Funktionsträgern, wie sie in anderen Großstädten an der Tagesordnung waren, wurden in Köln nicht bekannt“.

<sup>207</sup> Ebd., 381.

<sup>208</sup> Ebd., 408.

<sup>209</sup> Ebd., 409.

<sup>210</sup> Ebd., 423.

„bisweilen mit der Entschuldigung, sie könnten sich eine neue Fahne nicht leisten“<sup>211</sup>.

Obleich das Verhältnis der Kölner zum Nationalsozialismus also „beträchtlichen Schwankungen“<sup>212</sup> unterlag, stand „bis 1939 die große Menge auch der Kölner hinter dem NS-System, wie die Begeisterung bei den Auftritten Hitlers und anderer NS-Größen in Köln erkennen ließen“<sup>213</sup>. Auch in Köln stellte sich nur eine sehr beschränkte Anzahl von Menschen aus Glaubensgründen oder aufgrund ihrer Weltanschauung gegen den Nationalsozialismus<sup>214</sup>. Mit anderen Worten, die Kölner standen keineswegs als besonders aufsässig und widerständig Seite an Seite mit ihren jüdischen Nachbarn. Wie andernorts im nationalsozialistischen Deutschland, profitierten die Nicht-Juden von der wirtschaftlichen und politischen Entrechtung der Juden, eigneten sich deren Besitz ohne Skrupel an und intervenierten auch nicht, als die Juden deportiert wurden. Von den etwa 11.000 nach der Emigrationswelle in Köln verbliebenen Juden entkamen ca. fünfzig der Deportation und konnten im Untergrund überleben<sup>215</sup>. In den von Horst Matzerath in den achziger Jahren herausgegebenen Interviews mit Einwohnern der Stadt kommentiert denn auch ein Kölner die Zeit während des Nationalsozialismus:

---

<sup>211</sup> Ebd., 425. Im Übrigen handelt es sich hier bereits um eine Verhaltensweise, die von Blockwarten und SD-Einheiten rigoros geahndet werden konnte, vgl. dazu Frank Bajohr, *Vom antijüdischen Konsens zum schlechten Gewissen. Die deutsche Gesellschaft und die Judenverfolgung 1933-1945*, In: Frank Bajohr und Dieter Pohl, *Massenmord und schlechtes Gewissen - Die deutsche Bevölkerung, die NS-Führung und der Holocaust*, Frankfurt/Main: Fischer Verlag 2007, 15-79.

<sup>212</sup> Ebd., 541.

<sup>213</sup> Ebd., 542. Vgl. auch ebd., 383: „1938 stellten die Deutschlandberichte der Auslands-SPD fest: >>Köln hat sich während der letzten fünf Jahre immer durch ganz besonders rigorose Feldzüge gegen die Juden ausgezeichnet<<“.

<sup>214</sup> Vgl. ebd. Kapitel 10: Zwischen Widerstand und Anpassung: Gegnerschaft im Nationalsozialismus, 421-467.

<sup>215</sup> Vgl. Dieter Corbach, 6:00 Uhr ab Messe Köln-Deutz, *Deportationen 1938-1945*, Köln: Scriba Verlag 1999, 179.

„Äver ich wollt doch, dat unser Nachkumme nit meine däte, in Kölle wären >se< schon immer all >dojaje< gewese. Mer kunnt sich jo noh 1945 kaum vor all dänne rette, die nie dobei gewäse sin wollte, un vor dänne, die schon immer dojaje gewäse sin wollte“<sup>216</sup>.

## Das Tattoo und die Performance

Tattoos sollen die Aufmerksamkeit anderer auf ihre Träger lenken<sup>217</sup>, schockieren, Tabus unterlaufen<sup>218</sup> und eventuell, wenn sichtbar, auch als ein Kommentar im öffentlichen Raum lesbar werden. Die Tätowierung, die Tanya Ury auf ihrem Oberschenkel anfertigen lässt und die sich mehrdeutig auf die gewaltsame Markierung der Häftlinge der Konzentrationslager und ihre Entrechtung bezieht, schockierte in den neunziger Jahren Urys Publikum. Sie brach mit ihr nicht nur das Tabu einer vermeintlichen Wiederholung, sondern band sie auch eindeutig in den Zusammenhang des im Jüdischen Gesetz verankerten Tätowierungsverbotes ein<sup>219</sup>. Der Video-Performance vorangestellt ist eine Schrifttafel, welche die von dieser eher orthodoxen

---

<sup>216</sup> Horst Matzerath, Köln in der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945 [=Geschichte der Stadt Köln, Band 12], Köln: Greven Verlag 2007, 421. Zitiert nach Horst Matzerath und Brigitte Holzhauser (Hrsg.), „...vergessen kann man die Zeit nicht, das ist nicht möglich...“, Kölner erinnern sich an die Jahre 1929-1945, Köln: <sup>3</sup>1987, 316, ein Kölner erinnert sich in den 1980er Jahren: „Aber ich möchte doch, dass unsere Nachkommen nicht meinten, in Köln wären >sie< schon immer alle >dagegen< gewesen. Man konnte sich ja nach 1945 kaum vor all denen retten, die nie dabei gewesen sein wollten und vor denen, die schon immer dagegen gewesen sein wollten“.

<sup>217</sup> Margo DeMello, *Bodies of Inscription – A cultural history of the modern tattoo community*, Durham, London: Duke University Press 2000, 137.

<sup>218</sup> Ebd., 139.

<sup>219</sup> Vgl. Dona Apel, *Memory Effects–The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick: Rutgers University Press 2002, 64: “Traditional Jewish law forbidding tattoos is found in Leviticus [19:28], where the relevant line reads:” Ye shall not make any cuttings in your flesh for the dead, nor print any marks upon you.” Many Reform Jews (...) believe the Bible should not be interpreted literally; indeed, the heads of the Reform Jewish Council in America agree that the Bible should be understood in the context in which it was written, that is, six thousand years ago, and therefore Reform Jews (and Conservative Jews, but to a lesser degree) are called upon the Bible and give it meaning for their own lives.” Leviticus [19:28] entspricht Vayikra (ויקרא) [19:28].

Auslegung durchaus andere Lesart der entsprechenden Passage aus Vayikra [19:28] durch die Jüdischen Reformbewegungen nicht referiert. Die Tafel verweist ohne Nennung des entsprechenden Verses mit folgenden Worten auf den zu erwartenden Tabubruch: „A tattoo is a religious taboo; a tattooed person would not be allowed a burial in a Jewish cemetery“.

Im Gespräch mit Ury entwirft Wolf das Tattoo, für das er schließlich neben der Nummer 4711 auch einen Barstrichcode vorschlägt. Der Barcode, seiner Erläuterung nach Zeichen eines „neuen Faschismus“, sei Teil eines noch ausgefeilteren und moderneren Überwachungssystems und der Code der „Coca-Cola-Flaschen“. Der deutlich antiamerikanische Gestus, denn beim neuen, wie er behauptet alles registrierenden Code handle es sich um eine amerikanische Erfindung, wird nicht verborgen. Die Imagination eines konspirativ vorgehenden Überwachungsstaates, Ablehnung, Halbwissen, dumpfe Ängste und Vorurteile fließen hier organisch zusammen<sup>220</sup>. Im Gespräch bleibt der Zufall unerwähnt, der einen der beiden im Entwicklungsjahr 1949 jungen (und tatsächlich amerikanischen) Erfinder des Barcodes,

---

<sup>220</sup> Wolf: Du kannst natürlich auch hingehen und das Ganze als Strichcode ausführen, wie diese modernen

Computerstrichcodes, wie es auf jeder Coca-Cola-Flasche ist. Natürlich sauber abgegrenzt. Die totale Erfassung.

Ury: Ah, das sind aber, wieso willst Du das so machen?

Wolf: Warum ich das so machen würde?

Ury: Ja

Wolf: Weil, die Zeichnung der Menschen damals war eine Erfassung. Wir leben in einem modernen Zeitalter,

wir haben wieder Faschismus

Ury: Ja

Wolf: Und es wird mit moderner Technik gearbeitet

(...)

Wolf: Im Prinzip, das ist die Aussage nur, wir leben wieder in solchen Zeiten

Ury: Ja, das könnte auch interessant sein

(...)

der seiner Zeit der logistischen Vereinfachung und keiner unmittelbaren Kontrolle und Erfassung diene, aus einer jüdischen Familie stammen liess<sup>221</sup>.



Abbildung 3, Tanya Ury, Kölnisch Wasser, 1993/2003, Videostill.

Modifizierungen wie Piercings oder Tattoos, wie auch zahlreiche andere Varianten von Körpertransformationen<sup>222</sup> die Mike Featherston und Margo DeMello<sup>223</sup> diskutieren, haben verstärkt in den letzten Jahrzehnten Eingang in die westliche Kultur gefunden:

„Most noticeable is the increased incidence of tattooing and piercing, evident in the various rings and studs in noses, eyebrows, tongues, navels and other parts of the body. The term ‘body modification’ refers to a long list of practices which include piercing, tattooing, branding, cutting, binding and inserting implants to alter the appearance and form of the body.<sup>224</sup>”

<sup>221</sup> Es handelt sich um den 2012 verstorbenen jüdischen Erfinder Norman Joseph Woodland, vgl. Margalit Fox, *N. Joseph Woodland, Inventor of the Bar Code, Dies at 91*, In: The New York Times, December 12 2012,

[http://www.nytimes.com/2012/12/13/business/n-joseph-woodland-inventor-of-the-bar-code-dies-at-91.html?hp&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/12/13/business/n-joseph-woodland-inventor-of-the-bar-code-dies-at-91.html?hp&_r=0)

<sup>222</sup> Vgl. hierzu besonders auch die körpermodifizierenden Arbeiten der französischen Performancekünstlerin Orlan (<http://www.orlan.eu/>) und deren Diskussion z.B. in Mike Featherstone, Ed., *Body Modification*, London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: SAGE Publications, 2000.

<sup>223</sup> Mike Featherstone, Ed., *Body Modification*, London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: SAGE Publications, 2000, Margo DeMello, *Bodies of Inscription – A cultural history of the modern tattoo community*, Durham, London: Duke University Press 2000.

<sup>224</sup> Mike Featherstone, *Body Modification: An Introduction*, 1.

Das Tattoo, so erläutert DeMello, wandelte sich in diesem Prozess von einer „primitive“ Gesellschaften assoziierenden Markierung<sup>225</sup> hin zu einem Symbol, „a sign of patriotism and a mark of rebellion to where it stands for many today, as a sign of status“<sup>226</sup>. Es entwickelten sich in den vergangenen Jahrzehnten dabei in den nordamerikanischen Gesellschaften ganze communities, deren Anliegen durchaus auch politisch zu verstehen sei: „to change the world by changing one’s body“<sup>227</sup>. Dabei ist das Tattoo inzwischen keineswegs mehr nur ein Ausdrucksmittel der Arbeiterklasse, sondern hat längst auch andere Gesellschaftskreise, vor allem den Mittelstand, erreicht<sup>228</sup>. Nichtsdestotrotz bilden sich nach DeMello in den Tattoogemeinschaften nachwievor auch die gesellschaftlichen Verhältnisse ab und Arbeiter wie auch Mittelschichtler richten sich innerhalb dieser communities jeweils auch gegeneinander<sup>229</sup>. ‘Modefragen‘ sind dabei für beide Seiten bestimmend, doch „working class tattooed people may see the middle-class as made up of equal measures of yuppies, elitists, queers, and feminists“<sup>230</sup>.

Michel Foucault betrachtet das Tattoo vor allem als einen Versuch des Individuums dem eigenen Körper eine andere Sprache aufzuerlegen und dabei die Kommunikationsmöglichkeiten des Körpers auszudehnen: „It is to place the body in communication with secret powers and invisible forces. The mask, the tattooed sign, the face-paint – they lay upon the body an entire language, an entirely enigmatic language,

---

<sup>225</sup> Margo DeMello, *Bodies of Inscription*, 10.

<sup>226</sup> Ebd., 3.

<sup>227</sup> A.a.O.

<sup>228</sup> Ebd., 4.

<sup>229</sup> Ebd., 5.

<sup>230</sup> Ebd., 7. DeMello führt dort weiter aus: “When I use the term “middle class” in this book to refer to an informant, my definition includes having a college education as the basis of middle class status (...). DeMallo bezieht sich hier insbesondere auf Pierre Bourdieus „Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“.

an entire language that is ciphered”<sup>231</sup>. Nicht nur findet nach Foucault in diesem Vorgang eine Chiffrierung statt, sondern auch eine De-plazierung des Körpers in einen anderen räumlichen Zusammenhang: „The mask, the tattoo, the make-up: They place the body into another space. They usher it into a place that does not take place in the world directly. They make of this body a fragment of imaginary space (...)”<sup>232</sup>. Meiner Ansicht nach an diesen von Foucault als Neuverortung beschriebenen Vorgang anknüpfend, nennt DeMello das Tattoo den *mode of circulation*, einen Kommunikationsversuch<sup>233</sup>, der zugleich Status und Identität abzubilden suche. Das Tattoo unterscheidet dabei seinen im allgemeinen Verständnis männlichen Träger visuell von dessen Umwelt: „It is permanent, painful, masculine, and somewhat sexual“<sup>234</sup>.

Neben den historischen Implikationen ist es auch diese von DeMello diskutierte und dem Tattoo eingeschriebene Genderfrage, die offenbar in der Konversation im Tattostudio verschlüsselt bleibt und aus der sich der Widerstand des Tattookünstlers Wolf teilweise reproduziert: der schwer erträgliche patriarchale Duktus und Wolfs unangebrachtes, vollkommenes Desinteresse am künstlerischen Projekt Urys würden so zumindest teilweise erklärt.

Das im anthropologischen Verständnis Tattoos häufig eine (nach DeMello exotistisch idealisierte) Welt bezeichnen und verkörpern, die nicht mehr existiert, die also einem kolonialen Machtstreben zum Opfer gefallen ist, ist meiner Ansicht für den Fall

---

<sup>231</sup> Michel Foucault, *Utopian Body/Le corps utopique*, from “Utopies et Heterotopies” (CD), in: Caroline A. Jones, Ed., *sensorium – embodied experience, technology, and contemporary art*, 229-234, hier 231.

<sup>232</sup> Ebd., 231f.

<sup>233</sup> Ebd., 10.

<sup>234</sup> Ebd., 13.

des hier diskutierten Tattoos durchaus, wenn auch vermutlich in logischer Umkehrung, von Bedeutung<sup>235</sup>: Das Tattoo Ury's ist weder ausgerichtet auf eine exotische Landschaft der Sehnsucht, noch sucht es diese zu idealisieren. Die Performancearbeit in *Kölnisch Wasser* kreist vielmehr beständig um den Versuch, die jüdische Narration als Symbol und *enigma* verschlüsselt in die deutsche Sprache hineinzutragen und in diesem Akt sowohl am Prozess der (eigenen) Geschichtsschreibung entscheidend teilzunehmen, als auch Möglichkeiten zur Kommunikation mit und durch den Körper zu eröffnen. Die Performance verkörpert so eine Vorführung und exemplarische Aufdeckung historischer Verschiebungen, Verfälschungen und Umdeutungen, und dokumentiert auch in Genderclash und (post)kolonialem Diskurs zugleich die Ausmasse verstellter und behinderter Kommunikation.

Dabei ist vor allem die Foucault'sche Beschreibung des Tattoos als *ciphered, enigmatic language*, als eine Umplazierung des Körpers und die Auffassung Foucault's des Körpers als *fragment of imaginary space* für die Analyse von *Kölnisch Wasser* hilfreich. Das Tattoo in *Kölnisch Wasser* ist nicht nur symbolischen Charakters, und verweist als solches auf Traumata und Vernichtung, sondern ist darüberhinaus im Sinne Foucault's zudem ein sprachliches Enigma, das sowohl die jüdische Narration, als auch den Anschluss des weiblichen jüdischen Körpers an einen imaginierten Raum intergenerationeller, auf Verfolgung *und* Gender bezogener Verbundenheit hinein

---

<sup>235</sup> Vgl.ebd., 14: "Today, tattoos often signify the Third World and, in particular, exotic Asia. Tattoos are living embodiments of cultures that no longer exist (...) Thus for some observers, tattoos are an uncomfortable reminder of colonialism, and for others, they provide a means through which to *know* other cultures, as in a sort of bodily tourism".



repräsentiert,<sup>236</sup>.

Damit unterscheidet sich Urys Arbeit meiner Ansicht nach signifikant von der in jüngster Zeit vor allem in Israel populär gewordenen Übernahme der tätowierten Lagernummern Überlebender durch deren Kinder oder Enkel<sup>237</sup>. Während es sich in der Arbeit Urys um eine Konfrontation mit Geschichte und erlebtem Leid *anderer* handelt<sup>238</sup>, scheint mir in der exakt auf dem eigenen Arm positionierten Kopie der Nummer die Suche nach einem direkten Zugang zum Originalereignis irritierend immanent. Das darin enthaltene, problematische Umgehen der historischen Faktizität des „Nicht-Dabeigewesenseins“, also das Ausgeschlossenensein vom traumatischen Ereignis, verweist auf eine „negative Identität“<sup>239</sup>, wie sie Samuel Gerson im Anschluss an Haydée Faimberg<sup>240</sup> analysiert und welche er einerseits mit der Winnicottschen Formel „das Negative ist das einzig Positive“ beschreibt und zu der er andererseits mit Hilfe von Hal Boris ausführt: „These people...have not come fully in possession of their lives“<sup>241</sup>. Die Theorie Faimbergs, die ein *telescoping* der Generationen analysiert, ist hier interessant,

---

<sup>236</sup> Vgl. dazu auch Analysen der ungewöhnlich umfangreichen und auf die Shoah bezogenen Tattooarbeiten am Körper Marina Vainshteins: Barbie Zelizer, *Visual culture and the Holocaust*, New Brunswick: Rutgers University Press 2001; Dona Apel, *Memory Effects—The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick: Rutgers University Press 2002.

<sup>237</sup> Vgl. u.a., Jodi Rudoren, *Proudly Bearing Elders' Scars, Their Skin Says 'Never Forget'*, In: *The New York Times*, September 30 2012, [http://www.nytimes.com/2012/10/01/world/middleeast/with-tattoos-young-israelis-bear-holocaust-scars-of-relatives.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/10/01/world/middleeast/with-tattoos-young-israelis-bear-holocaust-scars-of-relatives.html?pagewanted=all&_r=0).

<sup>238</sup> Vgl. dazu Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*.

<sup>239</sup> Samuel Gerson (2009), *When The Third is Dead: Memory, Mourning, and Witnessing in the Aftermath of the Holocaust*, In: *International Journal of Psychoanalysis*, (90), 1341-135, 1348.

<sup>240</sup> Faimberg, H. (1988), *The Telescoping of Generations:—Genealogy of Certain Identifications*, *Contemp. Psychoanal.*, (24), 99-117.

<sup>241</sup> ebd. 1346: „Winnicott formulates this as „...a desperate attempt here to turn the negative into a last ditch defense against the end of everything. The negative is the only positive“. Vgl. auch Gersons Ausführungen zu Hal Boris, ebd. 1348: „Hal Boris (1987) captured the sense of life in this haunted state in his paper „Tolerating Nothing“; he wrote „I am saying that what for some people is an absence, a void, an echo, there is for others a presence, a menace, and a pain beyond measure. Nothing doesn't feel like merely nothing, but as a no-thing filled with malign and dreadful implication. These People have not come fully in possession of their lives“.

erhellte diese doch eine *circular, repetitive time*<sup>242</sup>. Faimberg erläutert:

“I think that identifications involving a telescoping of generations are carried out with the object and all of the attributes of the secret history, and not only with the object in question. There is still another issue: The enigmatic way in which history is transmitted”<sup>243</sup>.

Der Prozess der Identifikation wie hier von Faimberg beschrieben, richtet sich nicht auf das Identifikationsobjekt allein, sondern zielt vor allem auf die ‚Attribute verborgener Geschichte‘. Im Kontext der Traumatisierung durch die Ereignisse des Holocausts und seiner Wiederholung in der auf den eigenen Körper kopierten Lagernummer bedeutet dies m.E. auch eine nur unscharfe Unterscheidung des kindlichen Ich vom Identifikationsobjekt, da dieses als Passage zur Erreichung der verborgenen Geschichte benötigt wird: Der überlebende Elternteil wird aus der Perspektive der Nachfahren zum Tunnel, welcher einen als direkt imaginierten Zugang zu den historischen Ereignissen zu öffnen scheint. Das durch diesen Vorgang ermöglichte Eintauchen und Aneignen nicht erlebter Ereignisse der Elternbiographie kann die für die Ich-Entwicklung notwendige Abkopplung - und Distanzierungsfähigkeit gegenüber der Elternposition be – oder gar verhindern. Dieser Vorgang ist *nicht* mit der in der Literatur häufig diskutierten Funktion der Kinder Überlebender als Erweiterung, Ersatz oder Stütze im psychischen Haushalt der Eltern identisch.

---

<sup>242</sup> Faimberg, H. (1988): “telescoping as described in this paper reveals a circular, repetitive time,” 108.

<sup>243</sup> Ebd., 110.

Die Abwehr jeder Einsicht in die Unmöglichkeit einer rückwärtigen und absoluten Identifikation mit den Eltern – vielmehr stattdessen die unbedingte Suche, ja das Begehren nach Verschmelzung und Übernahme angeeigneter Erinnerungsanteile – scheint mir einem künstlerisch-analytischen Verfahren der Annäherung diametral entgegengesetzt zu sein.

Dabei ist dieses Begehren ausgerichtet auf den Kern des für die Überlebenden nur schwer zu ertragenden Paradoxes des Überlebthabens. Levinas hat dies in seiner Diskussion der „Tatsache des Seins, die sich auferlegt, wenn es nichts mehr gibt“ beschrieben und illustriert es am Beispiel der Schlaflosigkeit:

„Wachsamkeit ohne irgendein Ziel. In dem Augenblick, in dem man an sie gefesselt ist, hat man jeden Begriff ihres Ausgangs – oder ihres Ankunftspunktes verloren. Die an die Vergangenheit angeschweißte Gegenwart ist voll und ganz Erbe dieser Vergangenheit, sie macht nichts neu. Es ist immer dieselbe Gegenwart oder dieselbe Vergangenheit, die dauert. Eine Erinnerung – das wäre schon eine Befreiung hinsichtlich dieser Vergangenheit“<sup>244</sup>.

Im Begriff der stillgestellten, an die „Vergangenheit angeschweißten Gegenwart“ definiert Levinas also schon 1947 sehr präzise die von Fachkreisen erst Jahrzehnte später erkannten psychischen Auswirkungen der Traumatisierung. Die Bewegung von Vergessen und Erinnern, ein notwendiger Vorgang im Zuge individueller Emanzipationsprozesse vom Traumatischen, ist eine Distanzierungsleistung vom Vergangenen, die Überlebende sich nur unter großen Schwierigkeiten im Verlauf ihres

---

<sup>244</sup> Emanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003, 23f. Ersterscheinung: *Le temps et l'autre*, In: J. Wahl, A. De Waelhens, J. Hersch, Ed., *Le Choix, le Monde, l'Existence*, Grenoble et Paris: B.Arthaud 1947 [=Cahiers du College philosophique].

Lebens erarbeiten<sup>245</sup>. Könnte oder *müsste* gar die Vergangenheit erinnert werden (und wäre also vergessen worden), läge darin für die Überlebenden eine grosse Erleichterung.

Dieser Aspekt scheint mir bedeutsam im Hinblick auf die Absurdität des der Nummernkopie zugrundeliegenden Begehrens, bei dem es sich um eine derartige auf Stillstellung psychischer Dynamiken ausgerichtete Strategie der Aneignung und Übernahme auf der Basis des *telescoping* handelt. In scharfem Gegensatz dazu steht m.E. die künstlerische Arbeit, deren Ziel beständige Annäherung, Entfernung, Befragung und Analyse unter Einsicht in die Differenz und Abgetrenntheit der Generationen voneinander ist, wie sie Tanya Ury, Esther Dischereit und andere in ihren Arbeiten unternehmen.

Ähnlich wie in ihrem Performancestück *Kölnisch Wasser*, setzt Ury auch die mehrteilige Arbeit *Röslein Sprach/Who's Boss* am eigenen Körper um. Sie thematisiert hier die jahrelange Weigerung der Firma Hugo Boss sich am Fond für die Entschädigung der Zwangsarbeiter zu beteiligen. Erst im Jahr 2000 entschloss die Firma sich infolge massiven öffentlichen Drucks zu einer Minimalbeteiligung<sup>246</sup>. Musikalisch begleitet

---

<sup>245</sup> Vgl. Peter Liebermann, Trauma–Zeugenschaft–Beweis, In: Anne Klein und Jürgen Wilhelm, Hrg, NS-Unrecht vor Kölner Gerichten nach 1945, Köln: Greven Verlag 2003. Liebermann diskutiert hier neueste Ergebnisse neurologischer Untersuchungen, die veränderte Funktionsweisen im Gehirn Traumatisierter belegen. (152) Diese Studien betreffen besonders die veränderte Funktionsweise der Amygdala, sowie „das linkshemisphärisch gelegene Broca-Areal, das für die Umsetzung innerer Erfahrungen und Sprache zuständig ist“. Mit Hilfe radiologischer Verfahren wurden die Verarbeitungsprozesse traumatischer Erinnerungen sichtbar gemacht und es liess sich erkennen, dass bei der Erinnerung an das traumatische Geschehen, das Broca-Areal völlig unterdrückt war: „Damit konnte gezeigt werden, dass auch bei einer erneuten Konfrontation mit dem traumatisch erlebten Geschehen eine Fähigkeit, darüber zu sprechen, unterdrückt wird“. D.h. auch, was nicht zur Sprache gelangen kann, kann nicht abgelegt, archiviert, also nicht vergessen werden, bleibt also unverändert virulent.

<sup>246</sup> Vgl. Yael Katz Ben Shalom, Jens Herrmann, Wolfram Höhne und Andreas Paeslack (Hg.), Das Vermögen der Kunst, Köln und Weimar: Böhlau 2008, 219: „Im Gegensatz zu Flick hat die Modefirma Hugo Boss ein Tausendstel des Unternehmensgewinns nach reichlicher Bedenkzeit in den deutschen Zwangsarbeiterfond eingezahlt.“

durch die „Heidenröslein“-Vertonung Schuberts stickt Ury den Namenszug der Firma in ihre Handfläche und versinnbildlicht im Einschreiben des Textils in den Körper die Repressalien, denen die in Metzingen zur Herstellung deutscher Uniformen gezwungenen Frauen und Männer ausgesetzt waren. Dem Video folgt eine Texttafel, die den historischen Zusammenhang erläutert:

„Encoded within the video are allusions to the fascist activities of the fashion house Hugo Boss AG during the Third Reich era, when an elite workforce of seamsters and seamstresses was specially assembled from all over Nazi-occupied areas of Europe, to work as poorly paid forced labour, making uniforms in the Boss Metzingen workshop, Germany.“<sup>247</sup>

Urys Arbeiten zielen auf die Hebung verdeckter und verdrängter Narrationen und sind mitunter auch eindeutige Reaktionen auf tagespolitische Ereignisse. Ähnlich diesen Arbeiten Tanya Urys sind auch die Stickereiperformances von Mirta Kupferminc (Argentinien) in der Body Art verankert. Die multimediale Erkundung der Tradition ungarischer Handarbeitskunst, die die Überlebenden ihrer Familie in Argentinien pflegen und weitergeben, macht Kupferminc zum Gegenstand ihrer jüngeren Arbeiten *Embroider onto Skin* (2009) und *The Name and The Number* (2008-09). Dabei untersucht Kupferminc insbesondere die Formen der Kodierungen in den Techniken des ihr von ihrer Mutter weitergegebenen Stickens in der Tradition ungarischer Motive. Der immer wieder gelöste Faden in *The Name and The Number* symbolisiert dabei einerseits Instabilität und Fluidität in Erinnerung und Identität und unterstreicht andererseits die kulturtechnische Bedeutung des Stickens als kommunikatives Mittel der Anknüpfung im

---

<sup>247</sup> Vgl. Tanya Ury, DVD, Röslein Sprach, 2004. Ausschnitt auf: [http://tanyaury.com/rules/rules\\_more.htm](http://tanyaury.com/rules/rules_more.htm).

## Kontext weiblicher Wissens – und Traditionsvermittlung<sup>248</sup>.



Abbildung 4  
Tanya Ury, Röslein Sprach /Who's Boss (2004)



Abbildung 5  
Mirta Kupferminc, Embroider onto the Skin (2009)

In Kupfermincs und Urys Arbeiten wird der Bezug des Textilen zum Textuellen der Erinnerung deutlich und sowohl Ury als auch Kupferminc benützen zur Darstellung den eigenen Körper als Mittel und Oberfläche schriftlichen Ausdrucks. Dabei wird der Körper zur signifikant gewendeten Projektionsfläche, die nun nicht mehr die von aussen auf den Körper projizierten Politiken, sondern die aus dem jeweiligen Identitätsraum und dem eigenen Körper heraus entwickelten Diskurse zur Sprache bringt. Ury bedient sich hier methodisch ebenso der *Performancekunst*, wie der *Body Art* und der *Autoethnographie*. Im Interview nennt Tanya Ury Performance-Künstlerinnen, die sie besonders beeinflusst haben: Carolee Schneemann, Jo Spence, Sherrie Levine, Martha Rosler, Barbara Kruger, Marina Abramović und Cindy Sherman<sup>249</sup>.

In der Performance Art und besonders ihrer Unterkategorie der Body Art rückt der Körper ab Mitte der 60er Jahre mehr und anders als zuvor zum zentralen Gegenstand und künstlerischen Mittel auf<sup>250</sup>. In seiner räumlichen Bezogenheit, physischen

---

<sup>248</sup> Vgl. Mirta Kupferminc, The Name and the Number, <http://www.mirtakupferminc.net/en/videos/>.

<sup>249</sup> Interview mit Tanya Ury, 8. August 2011, Berlin.

<sup>250</sup> Anders als beispielsweise in den Arbeiten Hans Bellmers, deren Fokus auf der Fragmentiertheit des Körpers und dem sekundären Blick auf ihm liegt, stehen im Zentrum der Body Art besonders die

Verletzbarkeit, Gebundenheit an das Individuum und dessen Erfahrungen, in seinen Funktionen und Relationen zu Objekten stellt der Körper das ideale und unvermittelte Ausdrucksmittel der Performancekünstler dar. Während diese meist jungen Künstler ihre neuen Methoden erproben, die im Verlauf Performance – oder Body Art genannt werden, heben sie zugleich den Körper in den Vordergrund der sozialen Debatte und in den Diskursraum einer neuen, sich entfaltenden politischen Kultur im öffentlichen Raum hinein. Mit Hilfe des Körpers stellen sie sich dabei nicht nur einem “Schwinden der Sinne” entgegen<sup>251</sup>, sondern finden in seiner Nacktheit und Verletzbarkeit die ideale Grundlage für provokative Kunst, ein vorzügliches Mittel um einen Eklat zu erzeugen und das Interesse des Publikums zu wecken.

Wie Amelia Jones in ihrer Analysen darlegt, handelt es sich besonders in der Body Art um eine Destabilisierung von Kunstgeschichte und Kunstkritik, ausgelöst durch eben dieses in der Body Art enthaltene antiformalistische Potential, nach dem der menschlicher Körper nun selbst zum Gegenstand der Kunst wird. Mit den Mittel der Performancekunst und der Body Art arbeitende Künstler sehen sich jedoch bis in die 90er Jahre hinein Wellen von Antipathie und Sympathie ausgesetzt. Die von Amelia Jones beschriebene *Interkorporalität*<sup>252</sup> scheint in hohem Mass für diese Schwankungen verantwortlich und ist zugleich charakteristisch für die Performance Art. Bei der

---

subjektiven Erfahrungen des Individuums mit seinem Körper. Vgl. Hans Bellmer, Das graphische Werk, Berlin: Propyläen Verlag 1973.

<sup>251</sup> Vgl. Hartmut Böhme. Natur und Subjekt. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988. 1. Naturgeschichte: Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition zum sprachlichen Konzept des Leibes und dem leiblichen Konzept der Sprache nach Johann Georg Hamann; vgl. auch: Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Das Schwinden der Sinne, NF188, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994.

<sup>252</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte. Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, 67f.; Amelia Jones, Body Art–Performing The Subject, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1998, 8.

Interkorporalität handelt es sich um eine für die Zuschauerschaft verunsichernde Verschränkung von Zuschauer, Kunstwerk und Künstler. Die uns heute mittlerweile selbstverständlich gewordenen Selbst-Inszenierungen, in denen Künstler die Eigenkreation ihres Ichs als öffentliche Figur präsentieren, dehnen die Bedingtheit des eigenen Körpers in die Körperlichkeit der Zuschauer hinein aus und erhellen so, im Anschluss an Michel Foucaults Arbeiten, die machtpolitischen Verhältnisse, denen die Körper auf der Bühne wie im Zuschauerraum unterworfen sind. Diese Intersubjektivität, die dann mit dramatischen Mitteln zur *Interkorporalität* erweitert wird, erzeugt nicht nur Neugier, sondern auch Abwehr.<sup>253</sup> Die Vorgänge auf der Bühne werden über die interkorporelle Verbindung von den Zuschauern in ihre Körper gespiegelt, nachempfunden, eine Technik, die die ‚vierte Wand‘ zwischen Bühne und Zuschauerraum und also die Distanziertheit des Publikums durchbrechen kann<sup>254</sup>. Dabei wird nicht nur im Verfahren der Performance die Postmoderne repräsentiert<sup>255</sup>, sondern diese zugleich auch in ihrer Beschränkung auf die ihr zugrundeliegende Idee der Subjektivität hin angegriffen. Die Radikalität der Body Art liegt also, wie Jones darstellt, zugleich in der für die Kunstform unhintergehbaren Voraussetzung des Narzisstischen<sup>256</sup>, wie auch in dem ihr eigenen und mitunter aggressiven Angriff auf diese „mythical norm of subjectivity“<sup>257</sup>. Mit Hilfe dieses „Störpotentials“<sup>258</sup> zielt die Body Art ausdrücklich

---

<sup>253</sup> Jones, *Body Art*, 41.

<sup>254</sup> Erika Fischer-Lichte analysiert diese Wirkung im Eingangskapitel ihrer „Ästhetik des Performativen“ anhand der im Oktober 1975 präsentierten Performance *Lips of Thomas* von Marina Abramović: „Abramović schuf in und mit ihrer Performance eine Situation, welche die Zuschauer zwischen die Normen und Regeln von Kunst und Alltagsleben, zwischen ästhetische und ethische Postulate versetzte“, ebd., 11.

<sup>255</sup> Ebd., 21.

<sup>256</sup> Ebd., 48.

<sup>257</sup> Ebd., 52.



darauf, dem zwischen produzierendem und betrachtendem Subjekt zirkulierenden Begehren Raum zu geben und so ein intersubjektives Kunstwerk entstehen zu lassen<sup>259</sup>. In dieser Ausrichtung rührt die Body Art, wie sie von Carolee Schneemann, Marina Abramović, Orlan, Tanya Ury und anderen praktiziert wird, an künstlerische Arbeiten anderer Bereiche, wie zum Beispiel die Filme Michael Hanekes, an denen sich meiner Ansicht nach die Ähnlichkeit der künstlerischen Strategien sehr plastisch zeigen lässt.

Die Filme Michael Hanekes und seine Methode seine Zuschauer zu erschüttern, ihnen ihre Rezipientenposition vor Augen zu führen, diese zugleich zu verunmöglichen und sie in eine direkte Konfrontation mit moralisch-ethischen Grundfragen zu führen, weisen eine starke Parallelität zu den Techniken der Performancekunst auf. In seinem Film „Funny Games“ (1997) lässt Haneke die bürgerlich bedächtige Welt einer Mittelstandsfamilie mit der gewalttätigen Langeweile zweier junger Männer kollidieren, die im Verlauf die Familie auslöschen, um im Anschluß nach ihren nächsten Opfern suchend weiterzuziehen. Dabei ist es Hanekes erklärtes Ziel, seine Zuschauer in die konkrete Auseinandersetzung mit Gewalt im Film – und somit in der Realität – zu zwingen. Auch Haneke strebt damit für das Medium Film eine interkorporale und intersubjektive Kunsterfahrung an: In nur zunächst subversiv die Handlung des Films unterlaufender Kritik schlägt die Lust an der Betrachtung von Gewalt durch die ‚vierte Wand‘ des Bildschirms hindurch auf die Zuschauenden: Als es ANNA gelingt, eine Waffe zu ergreifen und PETER zu erschiessen, das Publikum also kurzzeitig auf eine (unrealistische) Wendung zum heroischen Happy End hoffen darf, richtet PAUL die

---

<sup>258</sup> Ebd., 31.

<sup>259</sup> Ebd., 51f.

Fernbedienung auf die Kamera, "spult" die Episode zurück und eliminiert so zugleich mit der Verzweiflungstat die Illusion des Zuschauers. Der sarkastische Kommentar Pauls „wir liegen noch unter Spielfilmlänge“, gipfelt schließlich in seiner direkten Ansprache an das Kinopublikum: „Was denken Sie, haben sie eine Chance? Sie sind doch auf ihrer Seite, oder?“

In Interviews hat Haneke seine Gedanken zu „Funny Games“ und zu Funktionen und Möglichkeiten von Kunst und Medien dargelegt und erläutert: „Ich versuche Wege zu finden, um Gewalt als das darzustellen, was sie immer ist, als nicht konsumierbar. Ich gebe der Gewalt zurück, was sie ist: Schmerz, eine Verletzung anderer“<sup>260</sup>.

Dementsprechend ist für Haneke, „jedes gelungene Kunstwerk eine Zumutung, weil es mich in irgendeiner Form verändert“<sup>261</sup>. Der von Haneke planvoll herbeigeführte Sturz der Zuschauer in einen kaum auflösbaren moralischen Konflikt kommt in seiner Strategie dem Verfahren der konfrontativen Body Art sehr nah. Um den hier durch die Rezeptionssituation Kino ausgelösten Konformismus und das Abtreten individueller Entscheidungsfähigkeit wahlweise an die Gruppe, den Filmregisseur oder die Handlung zu erschüttern, durchbricht Haneke die mediale Illusion und lässt die Figuren direkt das Publikum adressieren. So springt das Erzählte mit Hilfe einer enormen Schockwirkung überraschend auf den Zuschauer über. Dabei ist sich Haneke des manipulativen Vorgehens sehr bewusst:

---

<sup>260</sup> Michael Haneke im Interview mit Serge Toubiana, Bonusmaterial der DVD „Funny Games“, Concorde Home Edition.

<sup>261</sup> Michael Haneke im Interview mit Anke Sterneborg anlässlich des Deutschlandstarts von „Funny Games U.S.“ am 6. Mai 2008: Anke Sterneborg, *Funny Games. Gewalt und Medien im Werk von Haneke*, In: Film-Konzepte, Heft 21, Michael Haneke. München: edition text+kritik, Richard Boorberg Verlag, 2011, 72.

“Jeder Film ist per definitionem Manipulation, das fängt ja schon mit dem Standpunkt der Kamera an. Es ist gar nicht möglich einen nicht manipulativen Film zu machen, aber es ist die Frage wohin und wozu manipulieren. Wenn ich jemanden schon vergewaltige, was ich als Filmemacher automatisch tue, dann möchte ich ihn wenigstens zur Selbstständigkeit vergewaltigen, so dass er vielleicht beginnt, ein wenig über seine Rolle in dem Spiel nachzudenken.”<sup>262</sup>

Diese politische Haltung ist wie in der Performancekunst auf die Verantwortlichkeit der Zuschauenden ausgerichtet<sup>263</sup> und geht auch für Haneke einher mit einem Angriff auf die Postmoderne:

„In der Postmoderne ist Moral ein Schimpfwort. Aber ich fühle mich gar nicht so unwohl, wenn man mich einen Moralisten nennt, denn, wenn man diesen Begriff richtig versteht, dann ist jeder, der sich künstlerisch äussert, ein Moralist. Ernsthaftigkeit und Moral gelten heute als uncool und antimodern, heutzutage muss alles fun [sic!] sein, und da weigere ich mich“<sup>264</sup>.

In der durch Interkorporalität angestrebten Intersubjektivität liegt für die Künstler ein unerhörtes Erkenntnispotential, mithilfe dessen mediale Erfahrung, sei sie wie bei Haneke filmisch oder durch live aufgeführte Performances ausgelöst, von Vergnügen in selbstreflexive Rezeption übersetzt werden kann. Mit Hilfe des *embodiement* und der auf ihr aufbauenden Interkorporalität durchkreuzen Künstler wie Abramović, Haneke oder Ury aufkeimendes Rezeptionsvergnügen, selbst jenes an der eigenen, individuellen Empathiefähigkeit des Zuschauers. In Kombination mit einer Strategie des Überspringens oder Zerberstens subjektiver Rezeptionsgrenzen wird eine grundlegende intersubjektive, interkorporelle Position geschaffen und eine kritische Rezeption ermöglicht:

---

<sup>262</sup> a.a.O.

<sup>263</sup> In ihrer Diskussion der Arbeiten Laura Aguilars, kommt A.Jones zu einem ähnlichen Schluss: „Aguilar enacts just the dynamic of intersubjectivity that I argue is constitutive of the most powerful effects on recent body-oriented practices: she solicits her viewers to make us responsible for the effects of our own perceptions and interpretive judgments“. Jones, *Body Art*, 17.

<sup>264</sup> a.a.O.

„Once the body in representation is returned to the body in production and linked – through interpretive desire – to the bodies of reception, history and sociality return. The enactment of the artistic body (particularly that of the usually objectified female artist) enables the circulation of desire among subjects of making and viewing“<sup>265</sup>.

Über das Leiden des individuellen (Zuschauer-) Körpers werden repräsentative Formen intersubjektiv erzeugter Kunst entwickelt, die dem Zuschauer verunmöglichen sich der moralisch - ethischen Implikationen zu entziehen und die eine Auseinandersetzung herausfordern<sup>266</sup>.



Abbildung 6, Tanya Ury, Who's Boss – Your Rules, Videostill (2004)

In diesem Sinne setzte auch Ury ihre mehrteilige Arbeit *Röslein sprach/Who's Boss* fort und entwickelte in *Who's Boss - Your Rules* eine Gegenkampagne zu der zur Entstehungszeit 2004 aktuellen Werbekampagne der Firma Hugo Boss. In klarem Bezug zu ihrer Performance positioniert Ury ihre mit dem Firmennamen bestickte Hand neben Bildern der offiziellen Kampagne. Auch in dieser Performancearbeit konfrontiert Ury

---

<sup>265</sup> Jones, *Body Art*, 52.

<sup>266</sup> Vgl. Carolyn J. Dean, *Fragility of Empathy After The Holocaust*, Ithaca (NY) und London: Cornell University Press 2004, 15: "The consciousness that empathy can no longer be considered a straightforward response to suffering, whether willed or intuitive, arguably represents a dramatic shift in the suffering body's ability to represent humanity's violated dignity, one whose meaning is still unclear."

verdrängte historische Fakten mit ihrem Nachleben<sup>267</sup>.

“Narcissism is important; as long as one doesn’t get lost in one’s reflection”.  
Orlan<sup>268</sup>

Besonders in der Body Art gilt radikaler Narzissmus als eine wesentliche Grundlage<sup>269</sup>, um auf der Bühne einen hohen Grad an Authentizität erreichen zu können. Narzissmus versteht sich hier, wie Amelia Jones analysiert, als positive Selbstausdehnung, die eine Neudefinierung und eine Wiederaneignung des Körpers im Raum des Politischen überhaupt erst ermöglicht, ein Effekt, der besonders für Künstler, deren Ziel es ist mit ihren Arbeiten gesellschaftliche Minderheiten zu unterstützen, von zentraler Bedeutung ist<sup>270</sup>:

„Artists such as Orlan and Bob Flanagan (...) turn the body inside out, enacting the stubborn corporeality of the self while refusing any conception of this corporeality as fixed in its materiality. Turning the body inside out, its reversibility (its coexistence with the *flesh of the world*) [sic!] is made evident, the failure of the visual register to comprehend the meaning of the self (its „identity“ or „identities“) through the appearance of the body made manifest“<sup>271</sup>.

Der Einsatz des nackten weiblichen Körpers in *Kölnisch Wasser*, mit dem Ury sich in die lange Tradition nach Carolee Schneemann stellt, ist als künstlerisches Mittel

---

<sup>267</sup> Auf die Frage wie und ob die Firma Boss von ihrem Projekt Notiz genommen habe, antwortet Tanya Ury im Interview: „Die wissen über mich bescheid, dass habe ich von anderen gehört“. Interview mit Tanya Ury, 3. Juli 2009, Köln.

<sup>268</sup> Orlan in interview, The Guardian, video, [00:06:34], <http://comma.english.ucsb.edu/content/french-artist-orlan-narcissism-important-guardian>.

<sup>269</sup> Jones, Body Art, 8.

<sup>270</sup> Ebd., 49-51. Vgl. auch Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, New York: Routledge 1997. In gewisser Weise handelt es sich in dieser Definition von Jones um die aktive Umkehrung des auch noch in den 70ern zu konstatierenden männlichen Vorwurfes an die Frauen in der Performancekunst: „In 1976 (...) Lucy Lippard addressed the continuing broad dismissal of woman’s art work: „Men can use beautiful, sexy women as neutral objects or surfaces, but when women use their own faces and bodies, they are immediately accused of narcissism“, Schneider, *The Explicit Body*, 35.

<sup>271</sup> Jones, Body Art., 226.

besonders in Hinblick auf die Entstehungszeit der Performance interessant.

Überraschender Weise gab es in den UK während der 80er und 90er Jahren eine besonders starke Ablehnung gerade gegenüber dem Mittel der weiblichen Nacktheit in der Body Art, die generell als reaktionär oder metaphysisch angesehen und auf der Bühne als extrem problematisch und antifeministisch angegriffen wurde. In das Repertoire dieser Argumentation, die sich besonders auf den Brechtschen Verfremdungseffekt als probates theatrales Mittel stützte, gehörte eine wertende Vorwegnahme der Reaktion der Zuschauer ebenso<sup>272</sup>, wie ein generelles, hierarchisch verstandes Wertesystem der Kunst, aus welchem Body Art diesem Verständnis nach selbstverständlich als ineffizientes politisches Mittel herausfiel<sup>273</sup>. Um so mehr kann Urys deutliche Bewegung zur Einbringung und Analyse weiblicher Nacktheit in ihre Performancearbeit als ihre Ablehnung der britischen Debatte und ihre Zuwendung zur amerikanischen Performancetechnik verstanden werden. Es ist zu dieser Zeit, dass Ury, die schon Ende der 60er Jahre Performancearbeiten von Carolee Schneemann live erleben konnte<sup>274</sup>, beginnt, sich konkret in ihren Arbeiten der Technik der Body Art zuzuwenden. Ury, zu diesem Zeitpunkt aus einsehbaren Gründen mit ihren Arbeiten im britischen Raum nur wenig erfolgreich, verlässt zu Beginn der 90er die UK in Richtung Köln<sup>275</sup>. Es entstehen

---

<sup>272</sup> D.i.: sexistisch, lüstern, dem männlichen Blick ausgeliefert etc.

<sup>273</sup> Ebd., 198f. and 24f.

<sup>274</sup> Interview mit Tanya Ury, 8. August 2011, Berlin: Ury berichtet hier von dem Schock und der Faszination, die sie während der Performance von Carolee Schneemann erfassten.

<sup>275</sup> 3. Juli 2009, Köln, Interview mit Tanya Ury: JB: Wie war die Situation [für Performancenkünstlerinnen] denn in England? TU: Vergiss es! Was ich vor 20 Jahren machen wollte, ich habe damit angefangen und hatte damit [in den UK] schon Erfolg aber nicht genug. (...) Mit diesem Thema, als Frau, als ältere Frau – ich war schon älter, als ich mit dem Studium anfang – vergiss es. Wenigstens hier [in Köln], auch wenn es aus den falschen Gründen ist, ist mir egal, Hauptsache man kann in die Öffentlichkeit, und zeigen was man macht. Es macht keinen Sinn, Arbeiten zu machen, ohne das zeigen zu können.

Projekte wie *Kölnisch Wasser*, *Hotel Chelsea Köln* (1995/2005) und *Golden Showers* (1997/1999/2005), in denen Ury weibliche Nacktheit, Sexualität und Begehren auf der Bühne darstellt und mit ihrer autoethnographischen Erarbeitung jüdischer Geschichte zusammenzuführen. In diesem Prozess performativer Autoethnographie konzentriert sich die Arbeit auf

„the body as the site from which the story is generated by turning the internally *somatic* [sic!] into the externally *semantic* [sic!]. Embodied knowledge is the somatic (the body's interaction with culture) represented through the semantic (language), a linguistic articulation, a telling, of what does and does not go into the body, and why“<sup>276</sup>.

Von Ury häufig als Strategie angewandt, ist auch der Titel der Performance *Golden Showers* doppeldeutig. Die gewollt fehlleitende sexuelle Konnotation verbindet nur wenig mit dem Inhalt der Performance: In einem geschlossenen Raum legt der Kunstrestaurator Wolfgang Sassmanshausen unter Auslassung des aus *Kölnisch Wasser* bekannten Tattoos *4711 Blattgold* an den nackten Körper der Künstlerin an. Wiederum handelt es sich um einen Kommentar, mit dem Ury durch die Einschreibungen ihres Körpers hindurch zu historischen Fakten kritisch Position bezieht; vor der Ablende der zweistündigen Performance heisst es sarkastisch:

„50 years is a Golden Anniversary. In the late 1990's it emerged that Swiss banks had 50 years previously received the equivalent of \$6 billion of Nazi Gold and secretly hoarded it from the time onwards. This video/performance Golden Showers honours this Anniversary“<sup>277</sup>.

---

<sup>276</sup> Tami Spry, *Body, Paper, Stage—Writing and Performing Autoethnography*, Walnut Creek: Left Coast Press 2011, 63.

<sup>277</sup> Tanya Ury, *Golden Showers*, Live Performance, Schnitfassung 120 Minuten, 1997, DVD 2005.



Abbildung 7  
Tanya Ury, *Golden Showers*, 1997/1999/2005, Videostill



Abbildung 8  
Tanya Ury, *Kölnisch Wasser*, 1993/2003, Videostill

Die Nacktheit des jüdischen weiblichen Körpers kollidiert in *Golden Showers* mit dem skandalösen Vorgehen der Schweizer Banken. Wie andere politische Aktivisten nutzt auch Ury ihre Nacktheit um Aufmerksamkeit auf ein Thema zu lenken, dabei das Begehren der Anderen spiegelnd zu manipulieren und um ihre Kritik zu thematisieren, oder wie es Brett Lunceford beschreibt: „look at me; desire me; fear me; believe me.“<sup>278</sup> Wie Fischer-Lichte und Jones, so kommt auch Lunceford zu dem Schluß: „Rhetoric is not one-directional“<sup>279</sup>; denn die eigentliche Performance entsteht in der direkten Verbindung mit dem Publikum. Es bleibt die Frage offen, die Rebecca Schneider bereits 1997 in *The Explicit Body* diskutiert: „Nudity was not the problem. Sexual display was not the problem. *The agency of the body displayed, the author-ity of the agent* [sic!] – that was the problem with women’s work“<sup>280</sup>.

Der Vorwurf des Narzissmus (vgl. meine Diskussion hier weiter oben),

<sup>278</sup> Brett Lunceford, *Naked Politics – Nudity, Political Action, and the Rhetoric of the Body*, Plymouth (UK): Lexington Books 2012, 128ff.

<sup>279</sup> Ebd., 134.

<sup>280</sup> Rebecca Schneider, *The Explicit Body*, 35.



mangelnde Distanz zur Thematik oder generell unprofessionelles Arbeiten, sind die häufig gegen Künstlerinnen gerichteten Angriffe, die auf der Bühne ihren weiblichen Körper und seine Nacktheit als (in mehrfacher Hinsicht politisches) Ausdrucksmittel einsetzen. Im Rückblick auf die 70er Jahre schreibt R. Schneider:

„The live nude was widely used in Happenings as an object, and often as an „active“ object, or an object with choice (...) But Schneemann was using the live nude as more than an active object. Whether she ultimately wished it, the object of her body, was unavoidably also *herself* – the nude *as* the artist, not just at the artist’s (active) object.“ [sic!]<sup>281</sup>

In einem Interview mit Odili Donald Odita beschreibt Carolee Schneemann diesen Aspekt mit ihren eigenen Worten und unterstreicht besonders ihre präzise Wahrnehmung des Missbrauchs weiblicher Nacktheit und ihren Vorsatz diesem auf der Bühne aktiv entgegenzutreten:

„The question of using the body as a form of my own material has been to see if I could penetrate the traditional conventions of art history in which the female nude was static and in effect, held by the brush on the canvas as a source of male rumination, power, and erotics. (...) I felt that I had to incorporate my own body as one of my materials (...) And really the question that I was pushing for was, could I determine my pleasure in the body and situate my authority as an artist in its integration with various visual materials I would use?“<sup>282</sup>

*Kölnisch Wasser* zeigt neben der Dokumentation im Tattoostudio die im Vorhinein aufgezeichneten Performances und eine Live-Performance. In diesen Performances erscheint Ury zunächst schwarz gekleidet, in Lederjacke und Lederhose, und entkleidet sich, während sie mit der Kamera, dem Kameramann und den imaginierten

---

<sup>281</sup> Ebd., 35f.

<sup>282</sup> Odili Donald Odita, Conversation with Carolee Schneemann (Part I), 1998, <http://www.plexus.org/connect/texts/interviews/texts/1.html>

Zuschauern interagiert. Ury zitiert hier visuell sadomasochistische Praktiken ebenso, wie sie zugleich auf das in ihnen enthaltene faschistoide Potential hinweist.

Ury schliesst hier an die politischen Debatten der 1970er Jahre an, die die Manipulation der Masse und der individuellen Körper diskutierten. An diesen Diskussionen aktiv und mit kritischen Gesellschaftsanalysen beteiligt, erläutert Pier Paolo Pasolini in seinem letzten Interview im Jahr 1975 die Bedeutung des vernichtend-gewalttätigen Sexuellen in seinem Film *Salo* als die zentrale metaphorische Verschlüsselung einer herrschenden politischen Macht, der sich das Subjekt in seiner Körperlichkeit chancenlos und manipuliert ausgesetzt sieht. Die Manipulation der Körper, die bis in die Transformation des Bewusstseins hineinreicht, endet für Pasolini in der ultimativen Unterwerfung des Subjektes unter den Konsumzwang<sup>283</sup>,

“Sadomasochism is an eternal category of man: it was there in De Sade's time, it's here today, etc. But this is not what I care about. I also care about this, but the real sense of sex in my film is a metaphor of the relation between power with its subject [sic!]. Therefore, in reality, it is true for all times. The drive came from the fact that I detest, above all things, today's power. Everyone hates the power he is subject to. Therefore, I hate the power of today, of 1975, with particular vehemence. It is a power that manipulates the bodies in a horrible way, it has nothing to envy of Himmler's or Hitler's manipulation. It manipulates them, transforming their conscience, in the worst way, establishing new values which are alienating and false. The values of consumerism, which accomplish what Marx called genocide of the living, real, previous cultures. For example it has destroyed Rome. The Romans no longer exist”<sup>284</sup>.

Damit dient die Darstellung der Nacktheit des Körpers und seiner Sexualität auch

---

<sup>283</sup> Dies ist das letzte bekannte Interview mit Pasolini, die Dokumentarfilm “Prossimo Nostro” entstand kurz vor seiner Ermordung.

<sup>284</sup> Pasolini in interview, In: “Prossimo Nostro”, Documentary on *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, <http://vimeo.com/55512348>, [00:23:51-00:25:01].

für Pasolini unbedingt der Blossstellung dieser systematischen, manipulativen Gewalt die den sozialen Raum durchkreuzt, zersetzt und die individuellen Körper umfassend den kapitalistischen Mechanismen unterwirft. Obgleich Nacktheit heute im Alltäglichen omnipräsent ist, bleibt die selbstbestimmte weibliche Nacktheit auf der Bühne und im politischen Raum weiterhin ein Skandalon. Ob in den offensiven Performances der russischen „Pussy Riot“ oder der ukrainischen „Femen“ – Gruppen, in den provozierenden Arbeiten Orlans oder den Performancearbeiten Tany Urys, die Nacktheit des weiblichen Körpers im künstlerischen und öffentlichen Raum wird nach wie vor als provozierend empfunden. Damit liegt in ihr meiner Ansicht nach durchaus ein enormes Potential, das zu politisch-künstlerischer Arbeit benützt werden kann. Ich teile nicht Peggy Phelans Position, die hier von einem Missverständnis ausgeht, einer grundsätzlichen Verwechslung von Realem und Repräsentativem, sondern bin in meiner Arbeit zu dem vorläufigen Schluss gelangt, dass diese Kunst der Intervention Verschiebungen in der Wahrnehmung bewirken und politische Auswirkungen haben kann, wenn auch nicht immer die angestrebten<sup>285</sup>. Nichtsdestotrotz ist Phelans Warnung vor der Überschätzung der politischen Reichweite des Repräsentativen weiterhin gültig und bezogen auf das Thema meiner Untersuchung liegt es mir fern, die politischen Einflussmöglichkeiten jüdischer Künstlerinnen im Deutschland der Gegenwart zu

---

<sup>285</sup> Vgl. Peggy Phelan, *Unmarked*, London/New York: Routledge 1993, 2: “Currently however, there is a dismaying similarity in the beliefs generated about the political efficacy of visible representation. The dangerous complicity between progressives dedicated to visibility politics and conservatives patrolling the borders of museums, movie houses, and mainstream broadcasting is based on their mutual belief that representations can be treated as “real truths” and guarded or championed accordingly. Both sides believe that greater visibility of the hitherto under-represented leads to enhanced political power. (...) Insufficient understanding of the relationship between visibility, power, identity, and liberation has led both groups to mistake the relation between the real and the representational”.

überschätzen. Dennoch bin ich überzeugt, dass sowohl die Arbeiten Dischereits als auch Urys, dort wo sie ihr Publikum erreichen, in der Lage sind eine Diskursverschiebung anzustossen.

Wenn Ury in *Kölnisch Wasser* nackt unter der Dusche Kölner Karnevals – und andere Lieder singt, so lässt sie dabei die hier enthaltenen Zitate und Visualisierungen, z.B. nackte Jüdin/Erschiessungskommandos/Polizeibataillon 101, blonde Perücke/Lorelei/Arisierung, wasserlose Dusche/Gaskammer/Auschwitz, Tattoo/Auschwitz/Familienbezug, unter Zuhilfenahme ihrer Physis und Körperlichkeit Plastizität gewinnen. Jede dieser Assoziationsketten kann fortgesetzt werden und verschlingt sich mit den durch weitere Metaphern angestossenen Assoziationen. Die dabei entwickelte Narration ist ein Text jüdischer Interpretation historischer Ereignisse, dem der kritische Abstand zum Mehrheitsdiskurs der Schuldhaftigkeit bedingungslos eingewoben ist. Der Körper selbst tritt als Textproduzent in den Vordergrund und bringt die Verschränkung des Organischen und Sozialen, wie sie Marcel Mauss definiert, zur Sprache<sup>286</sup>. Der Körper, ein Archiv der Sozialisierungen und psychosozial-praktischen Implikationen<sup>287</sup>, dessen Erfahrungen im kulturell-sozialen Raum sich global wohl angleichen, nicht aber identisch werden<sup>288</sup>, die also weiterhin auch im engeren Sinne

---

<sup>286</sup> Marcel Mauss, *Techniques of the Body*, In: Margaret Lock and Judith Farquhar (Ed.), *Beyond the Body Proper—Reading the Anthropology of Material Life*, Durham and London, Duke UP 2007, 50-68.

<sup>287</sup> Carrie Noland, *Agency and Embodiment—Performing Gestures/Producing Culture*, Cambridge, MA: Harvard UP 2009, 27: “As Mauss shows time and again, in the case of shared bodily techniques, those belonging to the habitus of an entire community, the psychosocial implications of practice often take precedence over the physiological ones.”

<sup>288</sup> Vgl. Susie Orbach, *Bodies*, New York: Picador 2009, 40: “Globalism, as we shall see, is challenging these differences and bringing a kind of homogeneity to all matters physical, even in relatively isolated Bhutan.”

kulturell determiniert sind<sup>289</sup>, der Körper *bringt* nicht nur zur Sprache, sondern *wird* Sprache und wendet sich über die Techniken der Body Art un-vermittelt an das Publikum. „*Der Körper ist die Archi-Tektonik des Sinns*“ [sic!]<sup>290</sup> erläutert Jean-Luc Nancy und führt aus: „Nicht der Körper *des* >>ego<<, sondern *corpus ego*, >>ego<<, das nur >>ego<< ist, wenn es artikuliert wird, sich artikulierend als der Raum, die Beugung, mehr noch, als die Krümmung einer *Stätte*.“<sup>291</sup>

Die *performative autoethnography* (...) ist „a critically reflective narrative representing the researcher’s personal and political intersections/engagements/negotiations with others in culture/history/society“<sup>292</sup>: In ihrer frühesten Arbeit *False Premises* (1992/2007), die auf Super8-Material aus den Jahren 1983-86 basiert, begleitet Ury den gemeinsam mit ihrem damaligen Ehemann durchgeführten Hausbau in Swallowfields, Totnes, South Devon, England. *False Premises* analysiert nicht nur die gemeinschaftliche Errichtung des zukünftigen Familienheimes (das Ury bei Fertigstellung verlassen wird), sondern erarbeitet auch bereits die „ererbte Erinnerung an Exil und Tod“ [00:21:16], die Anziehungskraft des Herdes im Haus der Grossmutter, die schlafwandlerischen Erlebnisse des jungen Mädchens, die als traumatisch erlebte erste Menstruation und den sexuellen Missbrauch durch den Onkel. Die Analyse der patriarchalen Familienstruktur, die sich in die eigene Ehe sowohl Sylvia Plaths als auch Tanya Urys hinein fortsetzt, bindet diese Arbeit in den Zusammenhang des erst in den 90er Jahren entstehenden

---

<sup>289</sup> Carrie Noland, *Agency and Embodiment*, 24: “At any event, the body one experiences having varies from culture to culture (and not just from psyche to psyche), even at the earliest developmental stages.”

<sup>290</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2007, 26.

<sup>291</sup> Ebd., 27.

<sup>292</sup> Tami Spry, *Body, Paper, Stage-Writing and Performing Autoethnography*, Walnut Creek: Left Coast Press 2011, 53.

*Triptych for a Jewish Princess Second Generation* ein. Im *Triptych* nähert sich Ury über die eigene, hier wieder verschlüsselte, Familienerzählung der Autorin Plath an, deren Gedicht „Daddy“ als Kodierung patriarchaler Gewalt im häuslichen Bereich und als Metapher faschistischer Strukturen identifiziert wird<sup>293</sup>. Die Arbeiten beider Autorinnen stehen als eigenständige performative Autoethnographien nebeneinander und werden durch Ury intertextuell miteinander verbunden. Im unmarkierten Zitat der Plathschen Zeile *I was ten when they buried you*<sup>294</sup>, stellt Ury den direkten Anschluss an den Originaltext her: Der Vater, bei Plath der als Nazi identifizierte Patriarch, die Mutter, bei Ury fördernd und der Grund zur Anklage. Für beide Autorinnen verläuft die Spur nach Deutschland durch die patriarchale Figur hindurch; für Plath in die obszöne Sprache des Deutschen, die Gewalttätigkeit und die physische Erscheinung des Vaters. Obgleich nicht identisch, fließen in der patriarchalen Figur Urys die Vaterfigur und der sexuelle Angreifer zusammen, während der Ort des Sprechens für Ury schon Deutschland, „daddyland“ ist, wo sie sich 1993 niederlässt. Sylvia Plaths skandalauslösende Feststellung *Every woman adores a Fascist, / The boot in the face, the brute*, eine scharfe Kritik patriarchaler Strukturen und weiblicher Unterwerfung, korrespondiert mit der Einschreibung männlicher Gewalt in den missbrauchten weiblichen Körper bei Ury: *cunning+cunt? / me +you / rising to the bait*. Das triumphale *So daddy, I'm finally through* beschreibt ein sieghaftes Überleben der Tochter im Verlassen des (toten)

---

<sup>293</sup> Vgl. Laura Frost, *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism*, Ithaca and London: Cornell UP 2002, 145: “(...) metaphors of Nazism represent her [Plath’s] psychic conflicts with patriarchal structures.”

<sup>294</sup> Sylvia Plath, geboren 1932 war beim Tod ihres Vaters im Jahr 1940 erst acht Jahre, wohingegen Tanya Ury im Todesjahr Plaths, 1963, tatsächlich zehn Jahre alt war.

Patriarchen. Es wird wiederholt, wenn die modelhafte Nachbildung der Beziehung zum Vater in der zum eigenen Ehemann und mit ihr eheliche und mütterliche Pflichten abgelehnt werden und die Frau aus diesen Zusammenhängen heraustritt<sup>295</sup>. Die Verschlingung der Frauen – und Künstlerinnenbiographien durch Ury erzeugt eine Verdopplung, ein Echo und eine Korrespondenz beider biographischer Hintergründe, die jenseits einer Selbstenthüllung im künstlerischen Werk selbst sichtbar wird: „performative autoethnography is about connection“<sup>296</sup>.

1996, drei Jahre nach ihrem Umzug von London nach Köln, entwickelt Tanya Ury ihr *Triptych for a Jewish Princess Second Generation*. In der christlichen Kulturgeschichte häufig als klappbarer Altar genutzt, dienen die Rücktafeln und die Aussentafeln eines Triptychons der Illustration und Kommentierung des im zentralen Mittelteil Dargestellten. In der christlichen Ikonographie findet sich daher im Mittelteil zumeist eine bildliche Umsetzung aus der Geschichte Jesu oder eine Darstellung der Madonna mit dem Kinde<sup>297</sup>. Seinem jahrhundertlang besonders durch das Religiöse definierten Bedeutungsrahmen zum Trotz und oft in direkter Auseinandersetzung mit dieser Tradition, haben sich die Künstler des 20. Jahrhunderts vielfach der Form des Triptychons bedient und seine Aussagekraft durch Themen und Darstellungsweisen der Moderne über den religiösen Deutungsrahmen hinaus auszudehnen versucht.

---

<sup>295</sup> Vgl. Laura Frost, *Sex Drives*, 144: “Plath’s poems about the conflicts of trying to be a creative intellectual woman while fulfilling the duties of motherhood and marriage link fascism and patriarchy together (...).”

<sup>296</sup> Tami Spry, *Body, Paper, Stage*, 125.

<sup>297</sup> Berühmte Beispiele sind der Isenheimer Altar, sowie der Grünwald Altar.

„Daddy, I have had to  
kill you.  
You died  
before I had time-“

Sylvia, I was ten when  
they buried you.

“I used to pray to  
recover you,  
Ach, du.

Sylvia put her head  
in the gas oven  
to put out the pain  
trying to get back,  
get back,  
getting back what is Jew.

“Ich, ich, ich, ich,  
I could hardly speak.  
I thought every German  
was you.  
And the language obscene”

I have a complaint,  
a dis-ease,  
my mother’s  
silver tongue,  
uncalled/for  
calling.

“I began to talk  
like a Jew.  
I think I may well  
be a Jew.”

Yid/id/identity  
primitive instincts  
Princess of Darkness  
go back home.

“every woman adores  
a Fascist,  
the boot in the face,  
the brute”

Verdammt  
Dammed me  
getting laid  
laying a ghost.

“And then I knew  
What to do.  
I made a model  
of you.”

Slit, Schlitzohr,  
cunning + cunt?  
me + you  
rising to the bait  
Lamm in  
fox’s clothing.

“A man in black  
with a Meinkampf look  
and the love  
of the rack  
and the screw.”

It’s too early/late  
for personal missions  
Lufthansa-man  
Luftwaffe/man  
back home in  
gentrification, in  
daddyland

“So daddy,  
I’m finally through.”

Tanya Ury, Triptych for a Jewish Princess Second  
Generation, 1996



Die zehnteilige Triptychon-Werkfolge Max Beckmanns, die Triptychons *Großstadt* und *Krieg* von Otto Dix, Pablo Picassos *Guernica* und Francis Bacon *Triptych 1974-1977* sind in den ikonographischen Kanon des 20. Jahrhunderts eingegangen. Es ist besonders Francis Bacons kritische Arbeit an Form und Gegenstand des Triptychons in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die einen starken Einfluss auf die erneute Modernisierung des ikonographischen Repertoires ausgeübt hat. Noch Ende des 20. Jahrhunderts ist das Triptychon als Form lesbar und dechiffrierbar<sup>298</sup>.



Abbildung 9, Tanya Ury. Triptych for a Jewish Princess Second Generation, 1996, Print.

Das *Triptych* Urys verfügt nicht über Rück – oder Außenseiten und zeigt in aufgeklapptem Zustand drei Fotos, auf denen die Künstlerin nackt in einem Ledermantel der nationalsozialistischen Luftwaffe posiert, die beiden Aussentafeln vor weißem, die Mitteltafel vor schwarzem Hintergrund. Während die äußeren Tafeln den weiblichen nackten Körper im geöffneten Ledermantel präsentieren und so die Betrachter in eine voyeuristische Position zwingen, bleibt der Körper im Mittelteil vom Mantel verhüllt und

<sup>298</sup> Vgl. zur Geschichte des Triptychons u.a.: Triptychon in der Moderne. Zur Ausstellung DREI. DAS TRIPTYCHON IN DER MODERNE, <http://www.altertuemliches.at/termine/ausstellung/triptychon-der-moderne> auch als Katalog zur Stuttgarter Ausstellung: Marion Ackerman, Drei. Das Triptychon in der Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2009.

wird vom weissen Text auf schwarzem Grund umrahmt. Die farbliche Umkehrung des Hintergrundes der drei Fotografien von weiß nach schwarz erinnert, neben der hervorhebenden Anlehnung an die ikonographischen Geschichte des Altarbildes, auch an den Positiv-Negativ-Prozess der Bildherstellung in Film und Foto. Der Text der Mitteltafel gibt die bereits erwähnte Zwiesprache Urys mit der Autorin Sylvia Plath und ihrem im Oktober 1962 entstandenen Gedicht "Daddy" wider. Wie seine historischen Vorgänger, entfaltet sich auch Urys Triptychon vom Mittelteil her und thematisiert – in direkter Referenz zum Text Susan Sontags – auf drastische Weise sadomasochistische Konfigurationen und Überschneidungen von Voyeurismus, Gewalt, Mord, Begehren und Lust<sup>299</sup>. In der Konfrontation des weiblichen jüdischen Körpers mit einem Ledermantel der deutschen Luftwaffe stellen die Aussentafeln nicht nur einen Bezug zu den zahlreichen von Soldaten angefertigten Hinrichtungsfotografien her, zitieren die abgelichteten Körper nackter jüdischer Frauen kurz vor ihrer Erschiessung, sondern setzen dem in der Zwiesprache mit dem Text Plaths eine eigene Narration entgegen, in der Ury eine Einschreibung der Opferrolle in den weiblichen jüdischen Körper und eine "over identification with the role of the Jewess as victim" ablehnt<sup>300</sup>.

In den Fokus geraten auch hier wiederum die Betrachter, die in die Perspektive des Voyeurs gezwungen, sich den Schamgrenzen und Normen ihrer Gesellschaft ausgesetzt sehen. Der Fragilität des abgebildeten Körpers wird Trauma und Schmerz

---

<sup>299</sup> Vgl. Susan Sontag. "Fascinating Fascism," *New York Review of Books*, February 6 1975. Reprint in: *Under the Sign of Saturn*, New York: Farrer, Straus, Giroux, 1980, 73-105.

<sup>300</sup> Vgl. [www.tanyaury.com/trip/trip.htm](http://www.tanyaury.com/trip/trip.htm).

gegenübergestellt und einmal mehr wird die körperliche Wahrnehmung der Betrachter aktiviert. Für die Inszenierungen im Theaterraum beschreibt Freddie Rokem diesen Vorgang auch als das ‚Insistieren auf der Schaffung sehr direkter und nahezu intimer Beziehungen mit den Betrachtern.‘<sup>301</sup> Was Jones die interkorporellen Verschränkungen mit dem Publikum nennt, unterstreicht Rokem in dieser besonders engen Beziehung mit den Zuschauern, die er als unabdingbar für die Darstellungen des Holocaustes auf der Bühne charakterisiert.

„Im Denken über den Körper“, so führt Nancy aus,

zwingt der Körper das Denken immer weiter, immer *zu* weit: zu weit, als daß es noch Denken ist, doch nie weit genug, daß es Körper wäre. Daher ergibt es keinen Sinn, von Körper und von Denken als voneinander losgelöst zu sprechen, als ob sie jeder für sich irgendeinen Bestand haben könnten: Sie *sind* nur ihr gegenseitiges Berühren, die Berührung ihres Einbruchs voneinander und ineinander. Diese Berührung ist die Grenze, der Zwischenraum der Existenz. Doch sie hat einen Namen: sie heißt „Freude“ und „Schmerz“ oder „Pein“.<sup>302</sup>

Carolee Schneemann nennt die Performance „a way of drawing“<sup>303</sup>, ein Zeichnen mit dem Körper, das den Körper der Künstlerin in eine dynamische Beziehung zum sozialen Körper stellt und beständig auf der Suche nach dem Tabubruch an archaische

---

<sup>301</sup> Freddie Rokem, „On the Fantastic in Holocaust Performances“, in *Staging the Holocaust: The Shoah in Drama and Performance*, ed. Claude Schumacher, 40-52, Cambridge: Cambridge UP, 1998, 44: „Performances about the Holocaust insist on creating very direct and almost intimate relationships with spectators.“

<sup>302</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 35.

<sup>303</sup> Odili Donald Odita, *Conversation with Carolee Schneemann (Part I)*, 1998, <http://www.plexus.org/connect/texts/interviews/texts/1.html>

visuelle Traditionen anzuknüpfen sucht<sup>304</sup>. Ury entwickelt in ihren Performances umfangreiche, intertextuell angelegte und in vieler Hinsicht politisch ausgerichtete Arbeiten. Die häufig bewusst enervierenden, komplex geschichteten und historisch-kritischen Videoperformances sind auf die Dekonstruktion von Mythen der deutschen Geschichte, von Verdeckungs – und Verdrängungsstrategien und von Vorstellungen zu Weiblichkeit und Judentum ausgerichtet. Wenn Ury sich sprachlich und historisch verzerrenden Übergriffen temporär ausliefert, greift sie dabei mittels der Strategien der Performance nicht nur diese Diskurse an, sondern setzt diesen zugleich auch eine eigene Narration entgegen. Ury steht in der Tradition der Performancekünstlerinnen der 60er und 70er Jahre, nimmt deren Techniken auf, formt sie um und knüpft mit den Mitteln der performativen Autoethnographie in diese hinein an sie an. Wie andere Performances sehen sich auch Urys Werke den Abwehrreaktionen durch das Publikum ausgesetzt. Diese basieren zu grossem Teil auf den intersubjektiven und interkorporellen Techniken der Performance, mit deren Hilfe zielgerichtet eine Anbindung an die körperliche Erfahrung des Publikums gesucht wird. Die Betroffenheit, der Schock, die Bestürzung, wie sie auch die Arbeiten von Carolee Schneemann, Orlan, Cindy Sherman, Jo Spence und anderen hervorgerufen haben und hervorrufen, ist im Falle Urys nicht nur auf ein eventuelles Wiedererkennen historisch beunruhigender und noch immer virulenter Fragestellungen in Deutschland zurückzuführen, sondern wird auch durch den der Performancetechnik immanenten und als körperlich schmerzhaft empfundenen

---

<sup>304</sup> Delia Bajo and Brainard Carey, Carolee Schneemann with Praxis, InConversation: The Brooklyn Rail – Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture, <http://www.brooklynrail.org/2005/04/art/carolee-schneemann-with-praxis-delia-baj>

Distanzmangel zum Gegenstand der Arbeiten hervorgerufen. Die entstehende Konfusion der Wahrnehmungsebenen ist eine Herausforderung der selbstreflexiven Fähigkeiten der Zuschauer nahezu aller Performancearbeiten und die hier in Urys Arbeiten hinzutretende Konfrontation mit den Traumatisierungen in der Folge der Shoah kann ein kaum aushaltbares Oszillieren zwischen historischen Fakten und eigenem Körperempfinden hervorrufen.

### 3. Inmitten des Archivs: Spuren und Stimmen



Abbildung 10, Ruth Liberman, *From the Archives*, 2001-04<sup>305</sup>

Ruth Libermans Arbeit *From the Archives* verweist auf den Referenzrahmen dieses Kapitels: Auf karbonbeschichtete Schreibmaschinenbänder hat die Künstlerin Tagebucheintragen von drei Überlebenden der Shoah übertragen. Mit einem Zahnarztinstrument ritzte sie den Text in die Karbonschicht ein und riss ihn zugleich aus dieser heraus. Durch den Abrieb der Bänder auf Pergament, tritt die Schrift/der Text als Leerstelle hervor. Mit den verwendeten Materialien und Instrumenten zitiert Liberman das Archiv der Vernichtung: im Karbon öffnet sich die Spur der Kohleöfen, im Dentalinstrument die des ausgebrochenen Zahngoldes, im Pergament die Spur der Lampenschirme von Auschwitz. Zwischen die Materialien schreibt Liberman die

---

<sup>305</sup> Ausstellungskatalog Ruth Liberman, hrsg.v. Daniela F.Eisenstein und Hans-Peter Miksch, Katalog zur Ausstellung in der kunst galerie fürth und im Jüdischen Museum Franken/Fürth vom 28.9.-11.11.2007, Jüdisches Museum Franken 2007.

Geschichten des Überlebens, die einen fast unlesbaren Text-Körper aus Erinnerung, Trauma und Gedächtnis formen und an ihnen entlang Spuren in die Vergangenheit legen.

Dieses Kapitel widmet sich den auf das Archiv ausgerichteten, jüngeren Arbeiten Esther Dischereits und Tanya Ury. Beide Künstlerinnen schreiben ihren Werken die Arbeit am Archiv jüdischen und weiblichen Selbstverständnisses ein, unterstreichen die gesellschaftspolitische Bedeutung des Archives und analysieren die dem Archiv immanenten Machtstrukturen. Dabei handelt es sich sowohl um die Erkundung und Neuschreibung des Derridaschen Archives als einem selbstbestimmten und von der Mehrheitsgesellschaft unterschiedenen jüdischen Gedächtnis - und Erinnerungsortes nach der Shoah, um die Wiedereinschreibung weiblichen Jüdischseins in den Wissenskörper des Archives, wie auch um die kritische Auseinandersetzung mit der Rolle der Künstlerinnen selbst innerhalb dieser Prozesse. In dieser Auseinandersetzung heben die Autorinnen abgesunkene Anteile des Archives, nähern sich archivarischen Materialien auf ungewöhnliche Weise an, oder analysieren die Effekte des Verlustes archivarischer Materialität im Verschwinden des Archives. Derrida beschreibt das Archiv als prozesshaft, performativ und nie abgeschlossen. Damit befindet sich das Archiv, wie die Performance, in einem ununterbrochenen Prozess des Werdens; für beide gilt, dass sie nur aufgrund ihres prozesshaften Charakters relevant bleiben und ihre Aufgabe erfüllen

können: wie die Performance zwischen Entstehen und Vergehen oszilliert, „has the archive only a legacy through living on“<sup>306</sup>.

Die Archivierung von Live-Performance-Acts ist seit Bestehen der Performance Studies von einer umfangreichen Kontroverse begleitet worden. Was soll gefilmt und aufgenommen und wie kann es bewahrt werden? Peggy Phelan hat bereits 1993 darauf hingewiesen, dass die Performance im Moment der Aufnahme und Dokumentation einen Wandlungsprozess durchläuft und zu einer Spur von Erinnerung gerinnt. Das Performative, so behauptet Phelan, ist an das Sehen gebunden und die „Performance in a strict ontological sense is nonreproductive“<sup>307</sup>. Phelans Kritik richtet sich auf eine von ihr konstatierte Verschiebung der Aussage, einer Veränderung des Ereignisses im Moment seiner Transformation in ein wiederholbares Produkt. Diesen Vorgang versteht Phelan als dem Bestreben der Performance diametral entgegengesetzt. Sarah Jones, Daisy Abbott und Seamus Ross halten Phelan entgegen, dass die Aufzeichnung der Performance zweckorientiert ist und die Zugangsmöglichkeiten zum Material für Rezipienten entscheidend erweitert. Können diese zwar nur auf ein um die Live-Qualität reduziertes Kunstprodukt zurückgreifen, so bleibt ihnen dabei doch zumindest eine Spur der originalen Performance zugänglich: die „representations of performance echo its nature and inspire in their users the experience of the event“<sup>308</sup>.

---

<sup>306</sup> Sarah Jones, Daisy Abbott, Seamus Ross, Redefining the performing arts archive, In: *Archival Science*, Vol. 9, Issue 3-4, (2009), [=Special Issue: The Philosophy of the Archive. Papers from the Conference held in Edinburgh 10-11 April, 2008], Dordrecht, The Netherlands: Kluwer, 165-171, 170.

<sup>307</sup> Peggy Phelan, *Unmarked*, London/New York: Routledge 1993, 148.

<sup>308</sup> Sarah Jones, Daisy Abbott, Seamus Ross, Redefining the performing arts archive, 166.



Doch nicht nur Aufnahme, Aufbewahrung und Bearbeitung von Performancearbeiten geraten hier ins Blickfeld, die Debatte erfasste die agierende Profession selbst, das Archiv und seine Archivarinnen. Dabei wurde auch von der Ebene der in den Archiven gelagerten Materialien her die Tatsache deutlich, die schon seit den siebziger Jahren im Zentrum der kritischen feministischen Forschung steht: die historische und jahrhundertlange Herausschreibung der Frauen aus den Archiven – und mit ihnen aus dem Gedächtnis –, die dazu führte, dass sich die Frauen gemeinsam mit gesellschaftlichen Minderheiten ausserhalb der patriarchalen Geschichtsschreibung wiederfanden.

In einer paradigmatischen Verschiebung innerhalb der Archivwissenschaften, die zu grossem Teil von aussen und durch postmoderne, oft dekonstruktivistische Theoretiker angestossen wurde, haben die Archivwissenschaften in den vergangenen zwanzig Jahren in kontroversereichen und mitunter hitzigen Debatten begonnen, sich sowohl den Thesen Derridas, der Problematik des digitalen Archivs, sowie der Notwendigkeit eines neuen Selbstverständnisses der archivarischen Profession zu öffnen<sup>309</sup>. Die Anlage und Organisation eines Archives, der Gegenstand zu dem hier Dokumente oder Objekte versammelt werden und die politische Intention der eine Sammlung folgt, bringen – so wird im Verlaufe dieser Auseinandersetzung mit den Thesen Michel Foucaults und Jacques Derridas sichtbar – nicht nur die Formen gesellschaftlicher Erinnerung hervor und charakterisieren die Archive dabei auch als

---

<sup>309</sup> Vgl. Marlene Manoff, Theories of the Archive from Across the Disciplines, In: *Libraries and the Academy*, Vol. 4, No.1 (2004), 9-25.

„performers in the drama of memory-making“<sup>310</sup>, sondern fordern die Profession zusätzlich heraus, sich ihrer (machtvollen) Rolle in diesem Prozess kritisch bewusst zu werden. Es genüge nicht, so analysieren Cook, Schwartz und andere, sich aus dem lang eingeübten, Neutralität vorspiegelnden und passiven Zurückhalten der Archivare zu verabschieden, sondern es sei stattdessen von zwingender Notwendigkeit für die Archivare selbst, sich der Herausforderung zu stellen, sich aktiv den neuen Formen des Archivs, praktisch wie theoretisch, auszusetzen und kritisch reflektierend auch im akademischen Rahmen an deren Entwicklung mitzuwirken<sup>311</sup>.

Es ist sicher kein Zufall, dass Knut Ebelings Beschreibung des Archivs an den von Ernst H. Kantorowicz geprägten, politisch und sozialtheoretisch ausgerichteten Begriff der ‚Zwei Körper des Königs‘ erinnert: stets, so erläutert Ebeling, habe das Archiv „zwei Körper: Es ist ebenso Institution wie Konzeption, das heißt Arbeitsort und Methode“<sup>312</sup>. Die kritische Analyse des Archivs, die Jacques Derrida mit dem kontrovers diskutierten *Mal d'Archive: une impression freudienne* 1995 vorlegte, und mit der er scharf auf die Verstrickungen des Archivs in die jeweiligen politischen Machtverhältnisse hinwies, hat neben den Schriften Michel Foucaults ohne Zweifel entscheidenden Anteil an dieser wichtigen paradigmatischen Verschiebung genommen:

---

<sup>310</sup> Terry Cook and Joan M. Schwartz, Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance, In: *Archival Science*, Vol. 2, Issue 1-2, (2002), Dordrecht, The Netherlands: Kluwer, 171-185.

<sup>311</sup> Ebd., 175ff. Vgl. dazu auch Terry Cook, Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts, In: *Archival Science*, Vol. 1, Issue 1, (2001) Dordrecht, The Netherlands: Kluwer, 3-24 und Elizabeth Kaplan, ‘Many Paths to Partial Truths’: Archives, Anthropology, and the Power of Representation, In: *Archival Science*, Vol. 2, Issue 1-2, (2002), Dordrecht, The Netherlands: Kluwer, 209-220.

<sup>312</sup> Knut Ebeling und Stephan Günzel, Einleitung, In: *Archivologie – Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, 10.

„There is no political power without control of the archive, if not of memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation.“<sup>313</sup>

„Nothing,“ so fasst es Derrida zusammen, „is thus more troubled and more troubling today than the concept archived in this word „archive.“<sup>314</sup> Das Archiv ist eine *Instanz*, ein Prozess, der im Sammeln und Ordnen, Umschichten und Transformieren eine „Ordnung der Vergangenheit“<sup>315</sup> produziert, die Michel Foucault als ein Spiel kultureller Regeln, als „das Auftreten und Verschwinden von Aussagen, ihr kurzes Überdauern und ihre Auslöschung, ihre paradoxe Existenz als Ereignisse und als Dinge“<sup>316</sup> dechiffriert. Es ist der Ort, der zum „*Medium* der Geschichte“<sup>317</sup> wird. Wie Michel Foucault, so beschreibt auch schon Arlette Farge das Archiv als verführerische Gefahr eines scheinbar Realen<sup>318</sup>. Es ist dem „Paradigma des Textes verhaftet“<sup>319</sup> und verkörpert dabei die Illusion, das was in ihm gesammelt wird, vor Veränderung bewahrt werden könne: „Material [aber] ist kein Bürge für die Wahrheit“<sup>320</sup>. Die, mehr oder weniger an die Materialien des Archivs delegierte Hervorbringung von Geschichte, kritisiert auch Esther

---

<sup>313</sup> Jacques Derrida, *Archive Fever – A Freudian Impression*, Translated by Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press 1996, 4, Anm. 1.

<sup>314</sup> Ebd., 90.

<sup>315</sup> Knut Ebeling und Stephan Günzel, Einleitung, 14.

<sup>316</sup> Michel Foucault, „Über die Archäologie der Wissenschaften – Antwort auf den Cercle d’*épistémologie*“, In: *Schriften in vier Bänden – Dits et Ecrits*, Bd. 1 1954-1969, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, 902.

<sup>317</sup> Knut Ebeling und Stephan Günzel, Einleitung, 14.

<sup>318</sup> Vgl. Arlette Farge, *Der Geschmack des Archivs*, Göttingen: Wallstein-Verlag 2011, 14: „Das Archiv versteinert diese Momente zufällig und in Unordnung; wer in ihm liest, die Dinge berührt oder entdeckt, hat jedes Mal zunächst einen Eindruck der Sicherheit. (...) Als sei der Beweis dessen, was die Vergangenheit war, endlich da, definitiv und nah.“ Und weiter auf 52: „Die Arbeit ist einfach; sie besteht im Exzerpieren und im anschließenden Sammeln einschlägiger Dokumente; die Reihe, die so entsteht, ist Gegenstand der Recherche. Obwohl dieses Vorgehen scheinbar kinderleicht ist, entwendet und verdreht es das Wirkliche ein erstes Mal, sei es nur durch die erforderlichen Operationen der Klassifizierung.“

<sup>319</sup> Knut Ebeling und Stephan Günzel, Einleitung, 20.

<sup>320</sup> Ebd., 21.

Dischereit in einer Diskussionsrunde der NRW-Landesvertretung Berlin: „„Mich stört durchaus, dass Geschichte eigentlich nur noch von Historikern geschrieben wird. Diese Form, sozusagen die Interpretationshoheit quasi aus der Aktenlage zu holen, wenn ich das mal jetzt so gemein sagen möchte, finde ich eine nicht adäquate Dominanz in derzeitiger Geschichtsinterpretation.“ Dischereit Interesse dagegen gilt dem „giving a voice to the voiceless“, dem Aufspüren und Sammeln des Verschütteten, Be- und Verschwiegenen, den individuellen Gegen-Archiven<sup>321</sup>. Auf der Ebene des Subjektes wird das Archiv eine körperliche Angelegenheit, eine in den Körper eingeschriebene Erfahrung, die nur durch ihn hindurch wieder zur Sprache zu bringen ist: „Deshalb sprechen wir auch, und diese Deklaration könnte immer auch ein Geständnis verraten, von einem *mal d'archive*, einem Archivübel/einem Verlangen nach dem Archiv.“<sup>322</sup> Dabei sind jene Spuren die wertvollsten, „die nicht ausdrücklich hinterlassen wurden, um uns zu informieren“<sup>323</sup>, aus denen aber im Hier und Jetzt „das Vorübergegangensein lebendiger Wesen“ hervorgeht, die eine Spur hinterlassen, welche in „letzter Instanz an die *Signifikanz* einer vollendeten Vergangenheit“, die uns in Überresten überliefert ist, appelliert<sup>324</sup>.

---

<sup>321</sup> Sobelman, Alana, Listening to the Past: Esther Dischereit reflects on her Holocaust installation in Germany and latest exhibition in Jerusalem, In: *Jerusalem Post* July 8<sup>th</sup> 2010, <http://interchapter.com/2010/07/08/listening-to-the-past/>.

<sup>322</sup> Jacques Derrida, Dem Archiv verschrieben, In: *Archivologie – Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, 51.

<sup>323</sup> Ebd., Paul Ricœur, Archiv, Dokument, Spur, 125.

<sup>324</sup> Ebd., 129f.: „Folglich vereint die Spur eine Signifikanzbeziehung, die sich leichter an dem Gedanken eines Spuren hinterlassenden Vorübergehens ablesen lässt, mit einer Kausalitätsbeziehung, die sich aus der Dinglichkeit der Markierung ergibt. Die Spur ist Zeichen und Wirkung in eins. (...) Dass die Spur derart in zwei Bezugssysteme gehört, macht sie durchaus nicht zweideutig, sondern vielmehr zum Bindeglied zwischen zwei Denkrichtungen (...).“

Die Künstlerinnen verwenden also durchaus auch archivarische Verfahren, so sie an und mit Archivmaterialien arbeiten und sich dem Archiv in der Auseinandersetzung mit Techniken des Erinnerns und den Formen der Geschichtskonstruktion nähern<sup>325</sup>. In dieser Annäherung, in der sie die Materialien von den Rändern her lesen, bringen Ury und Dischereit im Prozess der „Spurensicherung“ – wie auch Daniel Blaufuks oder Christian Boltanski sie betreiben – zugleich ein Archiv hervor<sup>326</sup>. Wie bei Boltanski wird auch bei Ury und Dischereit gerade das nebensächlich auftretende zum eigentlichen Material: „Ich interessiere mich für all das, was ich als ‚kleine Erinnerung‘ bezeichne, eine emotionale Erinnerung, alltägliches Wissen, das Gegenteil der Erinnerung wie sie in Geschichtsbüchern aufbewahrt wird.“<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Vgl. Monika Rieger, Anarchie im Archiv – Vom Künstler als Sammler, In: Archivologie – Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, 257.

<sup>326</sup> Ebd., 260. Vgl. auch 258, Rieger zitiert hier Boltanski: Künstler achten auf die „Rückseiten und Ränder, das Absurde und Vernachlässigte beim Sammeln, Speichern und Archivieren“; Christian Boltanski, Auf der Suche nach den verlorenen Namen, In: Gerhard Theewen, Confusion – Selection, Gespräche und Texte über Bibliotheken, Archive, Depots, Köln: Salon-Verlag 1994.

<sup>327</sup> Ebd., 263.

Esther Dischereit: *Vor den hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Rascheln im Haus*  
(*Before the High Holy Days the House Was Full of Whisperings and Rustlings*)

---



Abbildung 11  
Ansicht Eichengrün-Platz in Dülmen



Abbildung 12  
Esther Dischereit, Klanginstallation Dülmen, 2008

Das Projekt *Vor den Hohen Feiertagen* verfolge ich seit seiner  
Wettbewerbseinreichung im Jahr 2008. Es besteht heute aus mehreren aufeinander  
aufbauenden und auseinander hervorgegangen Arbeiten und begann mit einer  
Wettbewerbseinreichung Dischereits: einer Klanginstallation.

Die Stadt Dülmen, unweit von Münster und heute ohne jüdische Einwohnerschaft,  
schrieb 2008 einen Wettbewerb zum Thema „Jüdisches Leben vor dem  
Nationalsozialismus“ aus. Dischereits Projekt gewann überraschend den Wettbewerb,  
obgleich oder weil es sich ausdrücklich den inzwischen standardisierten  
Erinnerungsritualen entgegenstellte<sup>328</sup>. Dischereit stellte der Stadtleitung ein Konzept vor,

---

<sup>328</sup> Esther Dischereit im Gespräch mit Wolfgang Benz, Veranstaltung der NRW-Landesregierung Berlin zur Erinnerung an die Reichsprogromnacht des 9. November 1938 am 9. Novemebr 2009 (unter Anwesenheit des Abgeordneten Werner Jostmeier, der Bürgermeisterin von Dülmen Frau Elisabeth Stremlau, sowie Angehörigen des Rates der Stadt Dülmen): „(...) warum ich den Zuschlag bekommen habe, wundert mich bis heute. Das finde ich wirklich gehört zu den Wundern, ich hab das auch gar nicht für möglich gehalten.“

„das jede Repräsentativität über das Würdigen der jüdischen Bürgerinnen und Bürger eigentlich verweigert, (...) gerade diese Möglichkeit sich sehr repräsentativ darüber zu stellen, wie auch monumentalisch, wollte ich nicht geben.“<sup>329</sup>

Frei von visuellen Mitteln stützt sich dieses Erinnerungsprojekt allein auf auditive Reize. Situierd auf dem damals zugleich neu – und nach einer vormals in Dülmen beheimateten jüdischen Familie – benannten „Eichengrün-Platz“, wird die Klanginstallation durch das Eintreten des Besuchers elektronisch aktiviert. Musikalisch arrangiert und begleitet von den Kompositionen Dietmar Kaufmanns gibt die Klanginstallation einen ungewöhnlichen Einblick in archivarisch erhaltenes Material aus dem Leben der Dülmer Juden vor ihrer Vernichtung. Namen und Alltagsfragmente aus den Archivbeständen der Stadt kombinierte Dischereit mit Auszügen aus Kochrezepten eines jüdischen Kochbuches. Die Klanginstallation trägt dabei Spuren von auch in anderen Projekten durch die Autorin angewandten Mitteln und Methoden, und schliesst an Dischereits experimentelle Musik-Performances und architektonischen Entwürfe zur Entwicklung urbaner Räume an<sup>330</sup>.

In *Vor den Hohen Feiertagen* bündelt Dischereit zahlreiche ihrer Kompetenzfelder: Text, Musik, Architektur, Theorie und Geschichte und legt einen

---

Und weiter dort: „Zunächst einmal wurde sicherlich, da bin ich doch fest davon überzeugt, eher an eine bildnerische Lösung gedacht. Also wie wir das einfach auch sehr häufig haben, das man unter Denk-mal, Denk-stein, Denk-ort eben was Haptisches versteht. Irgendetwas was so unübersehbar da ist, etwas was anzufassen ist, was Raum nimmt.“ Aufnahme, Privatarchiv Esther Dischereit.

<sup>329</sup> Ebd.

<sup>330</sup> Lange Zeit hatte Dischereit immer wieder ein besonders starkes Interesse an architektonisch-urbanen Projekten gezeigt: So entwickelte sie einem früheren Projekt für den Umbau des Synagogenplatzes Michelsberg in Wiesbaden das Konzept des „gefallenen Himmels“, eine Lichtinstallation, in der mit einem Licht jedem der 1200 Jüdischen Opfer der Stadt gedacht werden sollte. Dieser Entwurf konnte sich in Wiesbaden durchsetzen; wurde jedoch nicht realisiert. Interview mit Esther Dischereit, Sommer 2009.

Beitrag zu den Schnittmengen von Geschichte, Musik, Raum, Literatur, Performance, Gedenken und Erinnerung vor. Wie in ihren oft bilingualen Performances spiegelt sich auch hier Dischereits Interesse an experimenteller Musik, an rhythmischer Experimentierfreude, am Spiel mit Wiederholungen und Stille, sowie an der Inkohärenz von physischer und musikalischer Zeit. „Silence“ so erläutert John Cage, “cannot be heard in terms of pitch or harmony: It is heard in terms of time length.“<sup>331</sup>

Ihre besondere Wahrnehmung der Stille, ihrer Funktionen und den Bezug zu Verfolgung und Traumatisierung, das ihr eigene Verfolgen der Ricœurschen Spur, beschreibt Dischereit schon in früheren Arbeiten<sup>332</sup>:

„Jüdisch zu sein bedeutete für mich, eine große Anstrengung zu vollbringen, indem ich *nicht* sprach, sondern hörte. Den Ton meiner Stimme hörte, der es mir ermöglichen würde, die ungesprochenen Stimmen zu entschlüsseln. Die Stimmen der Toten, die schweigenden Stimmen der Lebenden...und die Botschaften der Dinge. (...) Und schließlich sollte ich inmitten dieser Szenarien üben, meine eigene Stimme zu hören und vielleicht eines Tages zu sprechen. Vor der Sprechübung steht die Übung des Hörens.“<sup>333</sup>

Die im Projektkonzept angelegte Zurücknahme des Prinzipes einer auf Bildung ausgerichteten Gedenkstätte ist nicht nur eine Absage an einen durch klassische Denkmalsgestaltung vordefinierten Raum, sondern auch Resultat aktiver Auseinandersetzung Dischereits mit dem physischen Ort an dem die Installation entstehen sollte: „der Platz war nicht besonders schön, er war überhaupt nicht kontemplativ (...) Dieser Platz wird nicht betreten, um sich zu erinnern. Der Platz wird

---

<sup>331</sup> John Cage, Defense of Satie, In: Silence, Middletown, Conn.: Wesleyan UP 1961, o.S.

<sup>332</sup> Vgl. Paul Ricœur, Archiv, Dokument, Spur, In: Archivologie – Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, 134: „Die Spur zu verfolgen, ist zunächst eine Weise des *Rechnens mit der Zeit*.“

<sup>333</sup> Esther Dischereit, Mit Eichmann an der Börse, Berlin: Ullstein 2001, 152f.



betreten, um Platz zu nehmen, um einen Moment auszuruhen. Ja, ja, das ist aber vollkommen richtig für jüdische Präsenz und es ist auch vollkommen richtig für jüdische Abwesenheit.<sup>334</sup> Dieser Intention des Einfügens in den Alltag vor Ort folgend, wurde die Eröffnung der Klanginstallation nicht am 9. November 2008 als öffentlicher Gedächtnisakt zelebriert, sondern bewusst „an einem Dezembertag, an einem ganz unpräzisen Tag“ vorgenommen<sup>335</sup>. Dischereit wendet sich durch die Installation hindurch unverstellt an die Besucher und fordert sie zur Mitwirkung heraus. Im offenen, begehbaren Raum entfaltet sich der vergängliche Inhalt dem spazierenden Besucher, markiert in seiner Flüchtigkeit dabei auch das unaufhaltsame Entrücken historischer Ereignisse und stellt sich einer eindimensionalen Lesart ausdrücklich entgegen:

„(...) die Geschichte der jüdischen Leute in Dülmen sollte eben nicht darauf festgelegt sein, eine Geschichte und *nur* eine Geschichte der Shoah zu sein. Und das Erinnern ist dann eben sozusagen auch in der ganzen Form, die dieses Projekt dann angenommen hat eben nicht auf solche Tage gesetzt worden und verweigert sich auch geradezu dem Ritual. Sie können sich eben *nicht* darum versammeln und dann kollektiv sagen, jetzt erinnere ich mich. Das geht mit diesem Projekt nicht. Sondern es ist einfach in den Alltag, in den fließenden Alltag des Platzes und in der Stadt gestellt und soll auch so, *kann* so wahrgenommen werden.“<sup>336</sup>

Die historische Kluft, so erklärt sich den Besuchern aus der Installation, kann nur durch die individuelle Anstrengung zur Annäherung überwunden werden, ein Bemühen,

---

<sup>334</sup> Esther Dischereit im Gespräch mit Wolfgang Benz, Veranstaltung der NRW-Landesregierung Berlin 2009. Aufnahme, Privatarchiv Esther Dischereit.

<sup>335</sup> Esther Dischereit im Gespräch mit Wolfgang Benz, Veranstaltung der NRW-Landesregierung Berlin 2009, Privatarchiv Esther Dischereit: „Das wollten wir so, ich glaube da waren sich alle Akteure einig, wir wollten es so.“

<sup>336</sup> A.a.O.

dessen Prozess zugleich Geschichte und Erinnerung hervorbringt. In seiner Diskussion des Berliner Holocaustdenkmales für die ermordeten Juden Europas erklärt auch James Young: „Ein Denkmal zu errichten (...) ist nicht lediglich eine passive Anerkennung und Erhaltung von Vergangenheit. Es ist ein befreiender Akt des Gedenkens, eine ausdrückliche Erklärung, dass Erinnerung für die kommende Generation gestaltet werden muss und nicht nur konserviert werden darf.“<sup>337</sup> Dischereits experimentell und performativ ausgerichtete poetische Arbeiten sind, wie der Komponist Michael Nyman es in anderem Zusammenhang nannte, von einer Ablehnung des nur symbolisch benützten Klanges gekennzeichnet und frei von Beschränkung und übertriebener Theatralik<sup>338</sup> und stellen sich damit besonders einer „(idealisierten) Vorstellung von einer Zeit, in der Orte (scheinbar) von kohärenten und homogenen Gemeinschaften bewohnt“ worden seien entgegen, während sie auf der Diskrepanz der Fragmentierung und unhintergehbaren Brechung des Alltags beharren<sup>339</sup>.

2009 entwickelte Dischereit in Zusammenarbeit mit Veruschka Götz, Professorin für Typographie an der Hochschule für graphische Gestaltung Mannheim, eine typographische Version des Installationsmaterials, die der AvivA Verlag Berlin in der Form eines hellgrünen Buches noch im gleichen Jahr publizierte. Ihm sind zwei CDs

---

<sup>337</sup> James Young, *At Memory's Edge – After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Princeton: Yale UP 2002, 199.

<sup>338</sup> Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and beyond (Music in the Twentieth Century)*, Cambridge, UK: UP 1999, 140f: “One single word might sum up what appears, on the surface at least, to be the most significant quality of experimental music. Limitlessness. (...) The origins of this minimal process music lie in serialism. Le Monte Young was attracted by aspects of Weber’s music similar to those that had interested Christian Wolff. He too noticed Webern’s tendency to repeat pitches at the same octave positions throughout a section of a movement, and saw that while on the surface level this was ‘constant variation’ it could also be heard as ‘stasis, because it uses the same form throughout the length of the piece...the same information repeated over and over again’.”

<sup>339</sup> Vgl. Jon Stratton, *Jewish Identity in Western Pop Culture – The Holocaust and Trauma Through Modernity*, Palgrave Macmillan 2008, 10: Stratton diskutiert hier Doreen Massey.

eingelegt, die das komplette Material der Klanginstallation enthalten. In ihrem graphischen Design experimentiert Götz wechselweise mit der horizontalen Auslassung oder Auslöschung halber oder ganzer Worte, der Konsonanten oder Vokale, der Worte oder Interpunktionen. Die Schrift wird horizontal geschnitten, eine Hälfte verloren, die Worte werden verdeckt, überlagert oder tauchen an anderer Stelle in anderer Färbung wieder auf und werden ihrer Größe (LAUTstärke) nach verzogen. Die Strassennamen der ehemaligen Wohnorte jüdischer Einwohner sind zu Nummern, ihre Namen zu Kommata zusammenschmolzen. Dem hellgrünen Buch, dessen Grün an die Farbe spriessender junger Eichen (und damit an die namengebende jüdische Familie nach welcher der Platz benannt ist) erinnern könnte, folgte im Oktober 2009 die zweisprachige, im gleichen Design ausgeführte Webseite [www.eichengruen-platz.de](http://www.eichengruen-platz.de). Die Auslassungen repräsentieren die Verluste von Menschenleben, Tradition, und Kontinuität. Interessanter Weise hebt diese Technik des Erinnerns besonders die Leerstelle hervor, steht damit der Intention Dischereits, nämlich der Hörbarkeit entgegen<sup>340</sup>, und erinnert darin auch an das Konzept des „perennial mournings“, wie es Vamik D.Volkan bei Überlebenden der Shoah (und ihren Kindern) analysiert:

„Holocaust survivors cannot achieve a remembrance formation and, therefore, cannot fully mourn. The feelings, perceptions, thoughts, and meanings connected with the representations of the lost object or objects are, to us, the most important factors in the inability to mourn or extreme difficulty in mourning (...) To complete the mourning process would require forgiving and forgetting, which would induce the unbearable anxiety that the horror, with its assault to the sense

---

<sup>340</sup> Dischereits Arbeiten tendieren im Allgemeinen zur Auslassung, jedoch nicht in diesem Falle, in dem das Fragmentarische dazu benützt wird, den Ermordeten Stimmen zu verleihen, ihre Alltagswelt also hörbar zu machen.

of the self, might them recur. Rafael Moses' (1984) writings in loss of security in Holocaust survivors' interpersonal worlds reflect the fact that for these victims, it seems better to cling to the "memory" and be perennially on guard."<sup>341</sup>

Hieraus ergibt sich die Frage, ob die zugrundeliegenden Intentionen der Klanginstallation und der – ohne Zweifel interessanten – graphischen Bearbeitung einander entgegenlaufen, ob sich also in einem dem Dischereitschen Konzept gegenläufigen Verfahren in der graphischen Gestaltung behinderte Trauerfähigkeit ausdrückt und Sprachlosigkeit im Angesicht historischer Fakten. Währenddessen Dischereits Ziel meiner Lesart nach die Wiederaufnahme der vertriebenen und ermordeten jüdischen Einwohner in das Archiv vergangener und fast erloschener „Stimmen“ zu sein scheint, könnte sich in der graphischen Gestaltung eine Tendenz zum „Leerhalten“, zur Darstellung eines Verlustes, sowie die Überzeugung einer Unmöglichkeit und die Ablehnung der Idee einer gelingenden Trauerarbeit ausdrücken. Es stünden sich dann hier, zwischen auditivem und visuellem Material, Dischereits jüdisches und Götz' deutsches Erinnerungsmodell gegenüber. Im Zusammenhang mit anderen Bearbeitungen des Materiales, auf die ich weiterhin eingehe, verweist Dischereit darauf, dass es ihr besonders wichtig sei, anderen Künstlern in der Arbeit mit dem Material vollkommene Freiheit zu lassen, denn nur so könne aus einer künstlerischen Zusammenarbeit etwas Neues entstehen<sup>342</sup>. Die graphische Gestaltung des

---

<sup>341</sup> Vamik D. Volkan, Gabriele Ast, William F. Greer Jr., *The Third Reich in the Unconscious*, London: Routledge 2002, 55f.

<sup>342</sup> Esther Dischereit im Interview mit Matthew Crothamel, German Department's Writer in Residence Prepares to Perform at Fall Forward, In: *The Oberlin Review*, June 17<sup>th</sup> 2011,

<http://www.oberlinreview.org/article/german-departments-writer-residence-prepares-perfo/> : "I laid a piece

Buches durch Götz kommentiert Dischereit auf der Veranstaltung der NRW-Landesvertretung Berlin<sup>343</sup>:

„Das stammt von Veruschka Götz und diese Art der Gestaltung durchzieht das ganze Buch. Und zwar deswegen, weil die Typographin und eben damit auch die Person, die ideell mit diesen Lettern umgeht, sich die Frage gestellt hat: Wie drücke ich selbst, mit meiner Kunst, die Leerstelle aus? Wie *schreibe* ich Leersein? Das ist ja in sich ein Widerspruch. Und in Dülmen ist der Ort leergeworden, leer von den früheren jüdischen Bewohnerinnen und Bewohnern. Wie drücke ich dieses Leersein aus und will es doch gleichzeitig hinschreiben?

Ich will es auch beklagen, ich will es auch zum Bedenken bringen und ich will eigentlich auch wissen, was haben die da gemacht, die Leute die da früher waren?“

Dischereit räumt damit sowohl ihren Rezipienten, wie auch ihren Künstlerkollegen, die sich dem Material nähern, Freiräume ein, die auf ihr undogmatisches Kunstverständnis verweisen, das sich vorsätzlich den unterschiedlichen Erfahrungen aller Geschlechter und Altersgruppen öffnet. Der Ort der Kultur wird bei Dischereit zu einem Ort der Erfahrung des und der Mitwirkung am Gesellschaftlichen.

Im Jahr 2010 eröffnet Esther Dischereit im Jerusalemer Goethe – Institut eine Ausstellung, um die graphischen Arbeiten von Veruschka Götz erweiterte, aber kleinere Version, ihrer Klanginstallation. Die vormals separaten Werke beginnen hier zu verschmelzen. Während der Ausstellung, die bis zum Oktober 2010 zu sehen war,

---

down, and someone else is free to expand on it. I like to preserve the freedom of other artists ... the work can become something new with each collaboration.”

<sup>343</sup> Esther Dischereit im Gespräch mit Wolfgang Benz, Veranstaltung der NRW-Landesregierung Berlin 9. November 2009, Aufnahme, Privatarchiv Esther Dischereit.

erläutert Dischereit der Presse ihr Verständnis der Klanginstallation *Vor den Hohen Feiertagen*: „I just show what happened, that the identities and biographies have all become intermingled – they have all become the same.“<sup>344</sup>



Abbildung 13-14, Esther Dischereit, Veruschka Goetz, Ausstellung, Goethe Institut, Jerusalem 2010

Dischereit lehnt eine wiederholte Viktimisierung der Opfer durch permanent entstehende Holocaustdenkmäler und – museen ab und legt den Schwerpunkt auf die Suche nach Spuren, die die Lebenden einst hinterliessen :„I wanted this intermingling between the dead and the living, because it’s not interesting to build one monument after the other for deadness...“<sup>345</sup> Es ist ihr Ziel, „to create a new discourse about the past, to illustrate how the past intermingles with the present, especially if it’s not asked for. It’s really placed in the middle of everywhere and anywhere, where people do ordinary things – they eat and meet there; the installation itself is not very beautiful or prestigious at all.“<sup>346</sup> So sehr es aber Dischereits Ansinnen ist, auf die Abwesenden aufmerksam zu machen, so sehr will sie auch vermeiden, die Räume, durch die sich die Lebenden

---

<sup>344</sup> Sobelman, Alana, Listening to the Past: Esther Dischereit reflects on her Holocaust installation in Germany and latest exhibition in Jerusalem, In: *Jerusalem Post* July 8<sup>th</sup> 2010, <http://interchapter.com/2010/07/08/listening-to-the-past/>.

<sup>345</sup> Ebd.

<sup>346</sup> Ebd.

bewegen, zu stark zu dominieren: „You can pass, you can go eating, but you can also stop for a minute (..).“

Noch im gleichen Jahr entstehen zwei Tanzfassungen des Materials: Im Herbst 2010 übernimmt Esther Dischereit als 42. Autorin die Position des Max-Kade-German-Writer-In-Residence am Oberlin College in Ohio. Hier trifft sie auf Holly Handman - Lopez, Visiting Professor am Department for Theater and Dance. Beide Künstlerinnen entwickeln zunächst eine Tanz-Lesung-Performance, musikalisch begleitet von



Abbildung 15-16, Holly Handman-Lopez, Esther Dischereit, 2010, Videostills

Alexander Geller (Violine) zu den Kompositionen Dietmar Kaufmans und Eli Stiles.

Handman-Lopez tanzt zu den Worten Dischereits unter einer Projektion der typographischen Arbeiten von Veruschka Goetz, die hier jetzt erstmals die Funktion übernehmen, Klanginstallation und originalen Entstehungsort im theatralen Raum zu repräsentieren. Im Vokabular des Modernen Tanzes, in das sie Rituale Jüdischen Gedenkens integriert wenn sie zur Verlesung der Namen früherer jüdischer Einwohner Dülmens Steine unter der Projektion ablegt, interagiert die Tänzerin mit den Texten der Autorin.



Abbildung 17, Holly Handman-Lopez, Esther Dischereit, 2010, Videostill

Jedes Jahr führt das Oberlin Dance Department die neuesten Studentenchoreographien im gemischten Programm *Fall Forward* vor. Im November 2010 präsentieren die Studenten von Holly Handman-Lopez (8 Tänzerinnen, 10 Musiker/Vorleser) ihre Version von *Vor den Hohen Feiertagen* unter dem Titel *Yours Faithfully, Dülmen, 1933*. Die Tänzerinnen, deren Interpretation den Moment des Ausschlusses der jüdischen Bevölkerung vom alltäglichen Leben der Stadt fokussiert, zeigen den schrittweisen Zerfall der Gemeinschaft und das Aufbegehren der Betroffenen.



Abbildung 18-20, *Yours Faithfully, Dülmen, 1933*, 2010, Videostills

In weitgreifenden Bewegungen machen sie Gebrauch vom gesamten Bühnenraum; durchkreuzen ihn in verschiedenen Formationen und illustrieren dabei die stufenweise



Gleichschaltung und Abgrenzung der Gruppe von den Einzelnen. In Linien beginnend, marschieren sie zunächst noch zurückhaltend über die Bühne und formen instabiler



Abbildung 21-23, *Yours Faithfully*, Dülmen, 1933, 2010, Videostills

werdende Kreise der Zugehörigkeit, aus denen die Individuen durch Erniedrigung und anschließenden Ausschluss entfernt werden. Während die verbleibende Gruppe eine Mauer des Schweigens und der Gleichgültigkeit bildet, erschöpfen sich die Ausgeschlossenen ganz im protestierenden Aufbegehren und im Versuch diese zu überwinden. Die Choreographie und die tänzerischen Fähigkeiten der Studentinnen sind bemerkenswert, und es gelingt ihnen überzeugend, das auditive Projekt Dischereits auf der Bühne körperlich-tänzerisch umzusetzen und dabei Dischereits stimmlosen Stimmen ihre Körper zu leihen.<sup>347</sup>

---

<sup>347</sup> Weitere Bühnenbearbeitungen des Materials befinden sich in Vorbereitung.



Abbildung 24-26, *Yours Faithfully, Dülmen, 1933, 2010*, Videostills

Das bemerkenswerte Verfahren des kontinuierlichen, die vorhergehenden Beiträge einbeziehenden Kommentares zur stets gleichen Ausgangsproblematik dieses Zyklus erinnert an ursprünglich rabbinische Disputationstechniken in deren Verlauf der Ausgangstext durch verschiedene Textformate hindurch zu migrieren beginnt, eine Kulturtechnik Jüdischen Denkens, die keineswegs auf rechtliche oder religiöse Auslegungen beschränkt ist, sondern sich auch im säkularen Bereich als Kulturtechnik behauptet hat. Hinzukommt, dass die Migration des Ausgangstextes in diesem Langzeitprojekt Dischereits erweitert wird durch die stetig hinzutretenden Formen des Medialen, die sich in den Kommentar einreihen, während sie dabei doch auch eigene Interpretationen des Materials anbieten und so im Gesamtkontext den Akzent der Werkfolge zu verschieben beginnen. Die typographischen Arbeiten von Goetz übernehmen topographische Funktionen und werden zur Repräsentation, zum Ort des Archives<sup>348</sup>. Obgleich die Teilperformances als solche weiterhin bestehen und gelesen werden können, entsteht zugleich in der Schichtung der Arbeiten ein neuer, gemeinsam verfasster Text, ein Text-Archiv, mit dessen Hilfe die Lebenden schliesslich auch um

<sup>348</sup> Vgl. Knut Ebeling und Stephan Günzel, Einleitung, 23: „Anlässlich der Frage nach einem Freud-Museum geht Derrida auf nahezu alle Aspekte des Archivischen ein, die in der Archivtheorie seit Foucault relevant sind, insbesondere deren zeitliche Struktur als Spur oder Entzug sowie deren räumliche Konfiguration der archivischen Macht als Topologie. Daneben ist Derrida wohl der erste Archivdenker, der auf die juristische Funktion griechischer Archive und ihre „toponomische“ Struktur hinweist (...).“

ihrer eigenen Rettung willen einer Spur folgen, und in das nunmehr alle Protagonisten und Protagonistinnen – wie auch das Publikum – gemeinschaftlich eingeschrieben sind<sup>349</sup>.

---

<sup>349</sup> Vgl. Paul Ricœur, *Archiv, Dokument, Spur*, 135: „Ich kann die Gedanken Lévinas‘ allerdings nur indirekt übernehmen, so dass für ihn sicherlich der Eindruck entsteht, ich verzerre sie. E.Lévinas spricht von der Spur im Zusammenhang mit der Epiphanie des *Antlitzes*. Sein Fragen zielt also nicht auf die Vergangenheit des Historikers, sondern, wenn ich so sagen darf, auf die des Ethikers. Was ist, fragt er, die Vergangenheit vor aller Geschichte, die Vergangenheit des Anderen, die sich weder enthüllt noch offenbart, nicht einmal im Bildnis? Die Spur, die Signifikanz der Spur ist es, die eine Bekundung und Heimsuchung ohne Offenbarung garantiert (...)“

Die Formel „Die Furie des Verschwindens“, den Dieter Wellershoff in seinem Abgesang auf das Kölner Stadtarchiv zitiert<sup>350</sup>, entstammt der „Phänomenologie des Geistes“ von Georg Friedrich Wilhelm Hegel. „Fury“ ist auch der Titel der Performance, mit der Tanya Ury versucht, sich dem Verlust des Familienarchives zu nähern, das wie hunderte andere Nachlässe und wertvolle Urkunden mit dem Stadtarchiv im Kölner Grund versank. Aber zurück zum Beginn. Tanya Ury übernahm die Sorge für das Archiv der Familie Ury/Unger:

„Nach dem Tod meiner Mutter in London vor zehn Jahren, brachte ich die Nachlässe der letzten Generation meiner Familie zurück nach Deutschland – an jenen Ort, dem sich nicht alle durch Flucht dem Nationalsozialismus hatten entziehen können. Ich entschied mich spezifisch für dieses Archiv, weil hier bereits der Nachlass meines Grossonkels Wilhelm Unger nach seinem Tod 1985 aufgehoben wurde. Unser persönliches Archiv umfasste neben originaler Noten meines Vaters - zwei Opern und andere musikalische Kompositionen und den Filmdrehbüchern meines Grossvaters Alfred Unger– auch die Photographien und Briefe jener Familienmitglieder, die in Nazi-Deutschland ermordet wurden. Von diesen Dokumenten haben wir keine Kopien.“<sup>351</sup>

Am 3. März 2009 stürzte das Gebäude des Historischen Stadtarchivs Köln in eine Baugrube auf der Nordseite des Gebäudes, in der Severinstrasse. Seit mehreren Jahren

---

<sup>350</sup> Wellershoff, Dieter, Vergangenheitsverlust – Anmerkungen zum Untergang des Kölner Stadtarchivs, In: Standpunkte: Kölner Persönlichkeiten zum Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln 2010, Verlag der Buchhandlung Walther König Köln, 30.

<sup>351</sup> Tanya Ury, [http://tanyaury.com/cons\\_de/cons\\_de.html](http://tanyaury.com/cons_de/cons_de.html).

wird dort eine U-Bahn errichtet, ein Bauvorhaben, das neben etlichen Berichten über Korruptionsvorwürfen, auch die mehrheitliche Ablehnung der Bürger der Stadt Köln erfährt, das für zahlreiche Gebäudeschäden entlang der Baustrecke und den allgemeinen Verfall urbaner Strukturen im Severinviertel verantwortlich gemacht wird.<sup>352</sup> „Aus den Kraterwänden,“ so schreibt Navid Kermani im März 2009, „schweben Zwischendecken in der Luft, Stützpfeiler wie abgerissene Adern, Zementblöcke. Auf dem Schuttberg selbst liegt noch eine Plastikfolie, als sei es ein Werk von Christo.“<sup>353</sup>



Abbildung 27-28, Das Historische Archiv Köln vor und nach dem Einsturz am 3.März 2009

Das grösste Kommunalarchiv in Deutschland begrub unter sich die älteste und umfangreichste Sammlung von Dokumenten und Materialien nördlich der Alpen, von denen inzwischen, vier Jahre nach der Katastrophe, ein kleiner Teil wieder zugänglich

---

<sup>352</sup> Vgl. Überall, Frank, Archiv mit Demenz – Was nach dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs verloren bleibt, Sendung des Deutschlandradio Kultur vom 1. März 2013, Text - und Audiozugriff unter <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/laenderreport/2026522/> : „Es war schon eine sehr große Ausnahmesituation. Und außer diesem Schrecken und gewisser Angst natürlich auch war auch immer Zorn. Weil, das war ja nicht neu. Weil, das war ja nicht neu. Dass das passierte, war schrecklich. Aber wir verfolgten natürlich den U-Bahn-Bau hier, mit den Rissen, die entstanden, mit dem schiefen Turm da Johann Baptist, wie der schief war. Wie sich die KVB und die Stadt da verhalten haben.“

<sup>353</sup> Kermani, Navid, Am offenen Herzen, In: Standpunkte: Kölner Persönlichkeiten zum Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln 2010, Verlag der Buchhandlung Walther König Köln, 18, Erstabdruck Neue Züricher Zeitung, 28.März 2009.

gemacht werden konnte. Tanya Ury wartet noch immer auf Nachricht über den Verbleib des Künstler – und Familienarchivs der Familie Ury/Unger. „Ich war überrascht“, so Stefan Kraus, Direktor des Kunstmuseums des Erzbistums Köln,

„als manche meinten, das Archiv selbst trage eine Mitschuld daran, dass man seine Bedeutung nicht gewusst hätte. Es hätte mehr aus sich machen, hätte populärer sein müssen. Doch naturgemäß verhält sich ein Archiv gegenläufig zur Popularität, denn es bewahrt Dinge auf, die im Alltag nicht mehr relevant und den meisten Menschen deshalb gleichgültig sind. Ein Archiv arbeitet im besten Wortsinn „nachhaltig“, weshalb seine Effizienz kaum messbar ist. (...) Wer mit Lust in Archiven forscht, der weiß, dass es ebenso um den Speckgürtel einer reichen Quellenlage geht, in der sich manches Detail findet, nachdem man nicht gesucht hatte (...) Ein stiller Reichtum, jenseits der Popularität, der mit kleinsten, scheinbar unwesentlichen Details gelebtes Leben wieder anschaulich macht.“<sup>354</sup>

Sicherlich ist Kraus grundsätzlich zuzustimmen, wenn er die Verantwortlichkeit für den Einsturz an die Zuständigen der Stadt und des Baugewerbes zurückverweist; nichtsdestotrotz stimmt der gegen das Archiv erhobene Vorwurf, es hätte sich allein auf das Sammeln und Bewahren beschränkt, gerade im Hinblick auf Derridas Kritik an den gängigen Archivstrukturen auch nachdenklich. Frank Überall hat für seine Sendung für den Sender Deutschlandradio Kultur den treffenden Titel „Archiv mit Demenz“ gefunden, und konstatiert für die kommenden Jahrzehnte eine „analoge Demenz“, unter der das Historische Archiv leiden wird. Das „analog“ steht hier stellvertretend für die tausenden Archivobjekte, die dem Gedächtnis der Stadt und der historischen Forschung nun auf lange Zeit entzogen und vielleicht für immer verloren sind. Wie viele andere

---

<sup>354</sup> Stefan Kraus, ohne Titel, In: Standpunkte: Kölner Persönlichkeiten zum Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln 2010, Verlag der Buchhandlung Walther König Köln, 21.

Kölner ist auch Tanya Ury von dem Einsturz des Archivs noch immer sehr betroffen. Seit 2009 ist sie daher Teil der Kölner Bürgerinitiative „Köln kann auch anders“ und engagiert sich mit Artikeln und Veranstaltungen für die Aufklärung und Ermittlung zu den immer noch unzureichend aufgedeckten Ursachen des Einsturzes. Dennoch geht Urys Verlust über den symbolischen und faktischen Rahmen hinaus und ragt schmerzlich in die Familiengeschichte hinein, für deren Erhalt sie ihrer Ansicht nach als inzwischen ältestes Familienmitglied die ganze Verantwortung trägt. Den Eindruck, die textuelle und archivarische Vernichtung der Familie miterlebt zu haben, nimmt Ury als eine „zweite Vernichtung“<sup>355</sup> der Familie wahr, die nur schwer, vielleicht nie, überwunden werden kann<sup>356</sup>. Nur einem Zufall ist es zu verdanken, dass ein Koffer mit Dokumenten der Katastrophe entkam. Er wurde versehentlich an Urys Privatadresse und nicht an das Archiv gesandt und überdauerte so den Einsturz. Seit 2009 arbeitet Ury an ihrer „*Archiv* Serie“, die inzwischen aus den Werken „Archive Fever“, „Fury“ und „Gewissen“ besteht. In Urys künstlerischen Bearbeitung der Katastrophe „Fury“ stellt sie den Koffer und seinen Inhalt ins Zentrum: In einem Video von Echtzeitlänge trägt die Autorin den Koffer entlang einer „Spur der Zerstörung“ durch die Strassen von Köln, von ihrer Wohnung bis zur Unglücksstelle in der Severinstrasse.

---

<sup>355</sup> Tanya Ury, Interview Köln 2009.

<sup>356</sup> Ury, Tanya 1999, [http://tanyaury.com/fury\\_de/fury\\_de.html](http://tanyaury.com/fury_de/fury_de.html) : „Ein Jahr nach dem Tod ihrer Mutter Sylvia, und nach langen Überlegungen und Familiendebatten, bei denen das Londoner Leo-Baeck-Institut, ein jüdisches Archiv als passender Ort in Betracht gezogen worden war, den Ury/Unger Nachlass aufzubewahren, hatte Tanya Ury das Familienarchiv dem Historischen Archiv der Stadt Köln in Verwahrung gegeben; sie lebt seit 1993 in Köln - der Stadt, die die Heimat vieler ihrer Familienmitglieder aus früheren Generationen gewesen war. Es sollte eine Geste der Versöhnung und des Vertrauens Deutschland gegenüber sein, diese Dokumente, Briefe, Photographien und andere Objekte vieler Generationen dieser deutsch-jüdischen Familie von Künstlern und Geschäftsleuten, die durch die Nazis Verfolgung, Vernichtung oder Exil erfahren hatten zurückzugeben.“



Abbildung 29-31, Tanya Ury, *Fury*, 2009, Videostills

Wenn Ury die Einsturzstelle erreicht, öffnet sie den Koffer und beginnt die verbliebenen Materialien zu sichten und aus ihnen zu lesen. In „Fury“, so beschreibt sie auf ihrer Webseite,

„übernimmt Tanya Ury die Rolle einer der drei Furien, jener auch Erinnyen oder Eumeniden genannten Rachegöttinnen der Antike, welche schwere Verbrechen vergelten. Sie trägt einen Koffer voller Drehbücher und Artikel ihres Großvaters Alfred H. Unger: dieser wurde vor zehn Jahren aus Versehen zu ihr nachhause geliefert, statt ins Stadtarchiv, und sie behielt ihn. Am „Loch“ - jenem Ort wo das Kölnische Stadtarchiv einmal gestanden hatte - verliert sie einen dieser Artikel, über Köln, von 1948.“

Der Gang durch die Stadt ist lang und beschwerlich, der das Verlorene repräsentierende Koffer schwer; Ury gerät ausser Atem, während sie auf ihrem Weg unablässig Bericht gibt von der Familie und den Bestandteilen des verlorenen Familienarchivs. Sie muss den Koffer mehrfach absetzen. Auch hier thematisiert Ury das psychische Leiden am Verlust durch ihren Körper hindurch, zeichnet nicht nur die eigene physische Erschöpfung auf, sondern setzt einen über sie hinausgehenden Verlust in Szene und zieht im Durchqueren der Stadt eine schmerzhaft und vielleicht letzte Spur des Ury/Unger - Archives nach.



„(...) what is no longer archived in the same way is no longer lived in the same way. Archivable meaning is also and in advance codetermined by the structure that archives“, führt Derrida aus<sup>357</sup>. Tanya Ury sieht sich einer Leerstelle gegenüber, und es bleibt ungewiss, ob sich Teile des verschwunden Archivs wieder enthüllen werden oder das sorgsam bewahrte und über die Verfolgung gerettete Familiengedächtnis gänzlich verloren gegangen sein wird.

---

<sup>357</sup> Derrida, Jacques, *Archive Fever – A Freudian Impression*, Translated by Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press 1996, 18.

## Schlusswort

„Die Kultur ist auch eine Vorrichtung zum Vererben erworbener Informationen“ (Vilém Flusser)<sup>358</sup>

Beiden Autorinnen ist das Anliegen gemeinsam, nicht nur den ihnen vermittelten Text, sondern auch ihre jeweilige Interpretation und Auslegung darzustellen, zugänglich zu machen und weiterzugeben.

Esther Dischereits künstlerische Produktion scheint um die Stille, das Verstummen, um das Schweigen und Hören zu kreisen: Sie diagnostiziert ein Schweigen, dass zwischen den Generationen bestehend die direkte Kommunikation zwischen diesen einschränkt oder gar verhindert. Der endlose, die eigene Psyche stützende, in sich selbst verschlungene tonlose Monolog der Zweiten Generation, Ergebnis innerer Verunsicherung, Orientierungslosigkeit oder Irritation aufgrund mangelnden Selbstverständnisses und eindeutiger Identität, kann den Zugang zu gemeinsamem Sprechen mit der Elterngeneration blockieren. Dabei werden Emotionen, die Abgetrenntheit, Trennungswiederholung, Isoliertheit und Verlassenheit widerspiegeln, kontinuierlich reproduziert und erschweren auch eine Orientierung in der Welt. Diese psychische Ausgangssituation echo zudem die von Dischereit immer wieder thematisierte (post)moderne Lebenssituation von Abgetrenntheit und Vereinzelung<sup>359</sup>, der sich Menschen trotz (oder aufgrund) extrem erhöhter digitaler Vernetztheit in unseren Gesellschaften ausgesetzt sehen können. Dischereits Hörspiele widmen sich den

---

<sup>358</sup> Vilém Flusser, *Kommunikologie weiter denken – Die Bochumer Vorlesungen 1991*, o.S.

<sup>359</sup> Vgl. Hierzu besonders Dischereits Hörspiele „Rote Schuhe“ und „Nothing to know but coffee to go“.

Phänomenen der Vereinzelung in der Gesellschaft ebenso, wie dem Abgeschnittensein von Tradition und Herkunft der Zweiten Generation. Sie zeigen Individuen, die sich im Ringen mit steter Selbstreferenziertheit in dieser zu verlieren drohen. Für die Charaktere Dischereit scheint es, ist der Bezug zum Anderen auch ein nichtendenwollendes Aufbegehren gegen die Auswirkungen historischer Faktizität beschädigter oder zerstörter Familien – und Sozialstrukturen.

Wie Carolee Schneemann die Performance als “way of drawing” nutzend, sucht Tanya Ury in ihrer Performancearbeit die emotionale Vereinzelung und die irreparable, durch die Vernichtung ganzer Generationen entstandene Abgetrenntheit zu skizzieren. Unter der Zuhilfenahme skandalöser und pornographischer Techniken repräsentiert Ury jüdische Konflikte und Kritik an der deutschen Geschichtsinterpretation und positioniert diese unübersehbar im Visuellen. Indem sie den weiblichen jüdischen Körper, dem die Erlebnisse, historischen Ereignisse und Erinnerungen der eigenen und der vorherigen Generation eingeschrieben sind, in das Zentrum ihrer Arbeiten stellt, verweist sie wie Dischereit auf die das jüdische Andere ausstossende Techniken deutschen Gedenkens, führt dessen Strukturen vor und deckt diese auf. Ury stellt sich dabei auch in die Tradition feministisch arbeitender Performancekünstlerinnen und schliesst sich so auf verschiedenen Ebenen an einen imaginierten Raum intergenerationeller und künstlerischer Vernetzung an.

Im Graben in den Archiven weiblicher und jüdischer Geschichte(n) legen beide Autorinnen Spuren frei, anhand derer sie ihre eigenen Arbeiten entwickeln, die das Archiv neu beschreiben und zugleich weiterführen. Dabei arbeiten sie von den „Rändern

der Geschichte“ (Ch.Boltanski) her, heben das Unscheinbare und Alltägliche als beispielhaft und individuell Konkretes, verkörpern dieses oder bringen es zu Gehör, führen es so einer Rezeption wieder zu und befördern auf diese Weise die Partizipation jüdischer Stimmen innerhalb des öffentlichen Raumes.

Schwerkraftgleiches Zentrum der Arbeiten beider Künstlerinnen bilden dabei die Formen und Themen jüdischer Erinnerung und jüdischen Gedenkens, zu denen sich die offiziellen Gedenkrituale in Deutschland oftmals diametral verhalten. Wie Dischereits *Mr.Boe* sarkastisch die Formen eingeübten und formelhaften deutschen Gedenkens kritisiert und sich diesen entgegenstellt, so unterläuft Ury in ihrer Performance *Kölnisch Wasser* die dem Anderen abgewandten selbstreferentiellen Rituale deutscher Vergangenheitsbewältigung und legt diese frei, während sie in ihrer Verkörperung jüdischer Lebensrealität nach der Shoa auf der Legitimität jüdischer Interpretationen der Geschichte beharrt.

Identität, auch die jüdische, ist, so geben uns beide Autorinnen zu verstehen, mannigfaltig und weder von aussen zu definieren, noch lässt sie sich in anderer Hinsicht festschreiben. Auch aus diesem Grunde widersetzt sich *Mr.Boe* einer eindeutigen Zuschreibung seiner Identität und stößt damit sein Gegenüber in einen schwindelerregenden Konflikt mit der eigenen Lebensrealität. Jüdisch sein nach den Erfahrungen der Ersten Generation, bedeutet für die Zweite Generation auch, mit dem Gefühl eigener undefiniertheit zu ringen und sich - mit mitunter mehr oder weniger ausgeprägter Selbstverständlichkeit - zwischen den Welten zu bewegen.

Der Körper, zwischen Natur und Kultur stehend und beide zugleich verbindend, repräsentiert “the locus of a disintegrated or dispersed self.”<sup>360</sup> In den Arbeiten beider Autorinnen steht damit zunächst auch die eigene Existenz im Mittelpunkt, doch die Intention reicht weit darüber hinaus<sup>361</sup>. Denn indem unsere Körper uns ermöglichen Raum zu durchkreuzen und Orte und Ereignisse physisch zu erfahren, sind sie unser unvermitteltes Speichermedium gesammelter Eindrücke und Emotionen und bilden das persönliche und individuelle Archiv einer/s jeden Einzelnen<sup>362</sup>. Erfahren und Erinnern hängen also aufs Engste zusammen; im Erinnern können erfahrene Eindrücke abgerufen *embodied* und über die Performance dem Publikum vermittelt werden. Aus diesem Grunde halte ich die Arbeiten Dischereits und Urys, in denen stets die Anerkennung der Individualität menschlicher Körper und damit auch das Recht auf einen individuellen Zugang zur Geschichte im Zentrum steht, für bedeutungsvoll. Mit ihren Werken öffnen die Autorinnen ihrem Publikum einen von der Pflicht des Erinnerns, vom Gedenkritual, wie vom Didaktischen befreiten, persönlich erfahrbaren Raum, der individuell betreten, durchkreuzt<sup>363</sup> und erlebt, und der nicht auf einen Gedenkschwur abzielend, auch wieder verlassen werden kann. In diesem Sinne ist es immer wieder möglich, den individuellen Erfahrungshorizont zu betreten, zu prüfen und zu erweitern. Das Archiv als Ort des

---

<sup>360</sup> Amelia Jones, *Body Art / Performing the Subject*, Minneapolis: UofM Press 1998, 13.

<sup>361</sup> Vgl. Interview mit Tanya Ury, August 2009: “[Ich hab das entwickelt] um zu zeigen, ich lebe, ich bin präsent und als jüdische Frau bin ich präsent und ich habe keine Angst mich zu zeigen, alles zu zeigen. Es hat viel auch damit zu tun, dass man bereit ist über alles zu reden und deswegen auch eine Nacktheit zu zeigen.“ Frage: „Die Nacktheit die Du körperlich zeigst repräsentiert auch die Bereitschaft alles anzufassen, alle Themen aufzugreifen?“ TU: „Ja, keine Tabus.“

<sup>362</sup> Vgl. Bryan S. Turner, *The Body and Society*, 2008.

<sup>363</sup> Vgl. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, CA: UC Press 2011.

Sammelns und Bewahrens könnte also auch als eine Erweiterung unserer Körper aufgefasst werden.

„Die Spur ist immer ein Überleben“ (Jacques Derrida)<sup>364</sup>

In der Klanginstallation Esther Dischereits und in ihrer anschließenden Rezeptions – und Bearbeitungsgeschichte stellt sich die Aussage Derridas besonders plastisch her. Aus den, dem jüdischen Leben in Dülmen vor 1933 entnommenen, archivarischen Materialien, formt die Autorin einen musikalisch begleiteten Hörtext, der ihren Fokus auf die dargestellten Konflikte der Erinnerungsstrategien und auf die Beschädigung der Kommunikationsmittel und – netze deutlich in den Vordergrund stellt. Es ist dabei ihr Ziel, den damals in Dülmen lebenden Juden Stimmen zu verleihen. Aus dieser Spur aus den Archiven entwickeln sich in der künstlerischen Zusammenarbeit zwei – und dreidimensionale Projekte. Allen Projektstufen gemeinsam ist das Ziel, sich nicht auf eine „Gegenüberstellung von Tod und Leben reduzieren“ zu lassen<sup>365</sup>, sondern der Spur des Materiales zu folgen. Dischereits Anliegen kann als gegenläufiger Prozess zum

---

<sup>364</sup> Jacques Derrida, In: Bankier, David (Hrg.). *Fragen zum Holocaust – Interviews mit prominenten Forschern und Denkern*. Göttingen: Yad Vashem und Wallstein Verlag 2006, 134: „Ich könnte versuchen darzustellen, dass das Konzept des Überlebens einen ganz besonderen Platz in meinem Werk einnimmt. Aber dies ist hier nicht möglich, nicht unter diesen Bedingungen. Es gibt einen Text namens „Survivre“ und dort versuche ich zu zeigen, dass Überleben weder Leben noch Tod bedeutet. Ich zeige, dass sich das Konzept des Überlebens nicht auf die Gegenüberstellung von Leben und Tod reduzieren lässt. Die Spur ist immer ein Überleben, alles beginnt mit dem Überleben und so, aufgrund des Vererbens und der Beziehung zur Besonderheit, impliziert die Logik des Gespenstes, die sich seit mindestens 25 Jahren durch mein Werk zieht (wie zum Beispiel in „Die Postkarte“, „Marx‘ Gespenster“), eine andere Beziehung zu dem Geist, über den wir vorhin sprachen, d.h. im Sinne des Gespensts als Geist. Es ist die Frage einer Logik des Gespensts, des Erbes und deshalb des Überlebens - wir befinden uns hier in der Domäne des Überlebens. Das Element, in den dieser gesamte Diskurs eingeschrieben ist, ist das Element des Überlebens.“

<sup>365</sup> a.a.O.

Versuch der Auslöschung verstanden werden, im Sinne Derridas als ein datierbarer Prozess des Auffindens, Erstellens und Hinterlassens einer Signatur, in dem die Namen gehoben und die Ereignisse des vergangenen Alltäglichen zugänglich gemacht werden<sup>366</sup>.

„Die Bibliothek,“ so erläutert Vilém Flusser,

„ist ein Ort, der zugleich materiell und oral ist. [...] , Die Bibliothek funktioniert als Zentralstelle der Kultur, als Zentralstelle jenes Engagements gegen den Tod, von dem wir gesprochen haben. [...] Die zweite, noch gewaltigere Umkehrung der Bibliothek ist die jüdische. Danach steht über uns die Schrift, und hinter der Schrift steht das ganz Andere. Der Zweck der Schrift, der Lehre, der Zweck der Thora ist, dass wir im Anderen das ganz Andere wiedererkennen, oder besser, dass wir im Antlitz des Nächsten die Gottheit ersehen. Umgekehrt gesagt: Ich darf mir keine Bilder machen, weil es nur ein einziges gültiges Bild gibt.“<sup>367</sup>

Im Sinne Derridas und Flusser ist denn auch wohl die Geschichte der Gedenksteinlegung, jene Erzählung mit offenem Ende aus Dischereits *Mr.Boe* zu verstehen, um die das Hörspiel zu kreisen scheint und deren Fortsetzung immer wieder aufgenommen wird. Als parabelgleiches Kernstück werden in ihr die ritualisierten, deutschen Gedenkveranstaltungen und deren fatale und distanzierende Auswirkungen auf den gesellschaftlichen Umgang mit den historischen Ereignissen thematisiert und kritisch hinterfragt. Dementsprechend äussert Tany Ury in Bezug auf ihre Performance *Kölnisch*

---

<sup>366</sup> Derselbe ebd., 123: „Was die Signatur betrifft, so war der Holocaust oft ein Versuch, die Namen auszulöschen, die Eigennamen auszulöschen – nicht nur Menschen zu ermorden, sondern auch das Archiv zu zerstören. [...] Denn was ist ein Datum? Ein Datum ist ein Moment, aber auch ein Ort, es ist die Unersetzbarkeit eines Ereignisses.“

<sup>367</sup> Vilém Flusser, *Kommunikologie weiter denken – Die Bochumer Vorlesungen 1991*, o.S.

*Wasser*: „Es sollte daran erinnern, wie die Medien und Presse über etwas informieren und das man so weit entfernt ist von den Tatsachen, dass man keine Gefühle mehr hat.“<sup>368</sup>

Wie ist das kulturelle Phänomen zu verstehen, so fragte Andreas Huyssen vor zehn Jahren, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unser Interesse sich auf die Vergangenheit richtete, während bis dahin die Zukunft von so immens zentralerer theoretisch-kultureller Bedeutung war? „If the time-consciousness of high modernity in the West sought to secure the future, one could argue that the time-consciousness of the late twentieth century implies the no less perilous task of taking responsibility for the past.“<sup>369</sup> Suchen wir tatsächlich, wie Huyssen diskutiert, unseren Ängsten vor dem Vergessen zu begegnen oder sind wir gar nur vermittels dieser Strategie in der Lage uns auf diesem Weg in der Welt zu verorten<sup>370</sup>?

Die Formen medial vermittelter Erinnerung sind mit zunehmender Erreichbarkeit des Internets im Ansteigen begriffen. Das Derridasche Archiv hat sich, wie Andrew Hoskins darlegt, in den digitalen Raum hinein vervielfältigt und ausgedehnt, und mit ihm die Formen der nach Generationen auseinanderfallenden Wahrnehmungen von Zeit und Raum<sup>371</sup>: „Memory is unmoored yet dominated by the media.“<sup>372</sup> Und Hoskins führt aus: „However, in relation to media, in its digital and pervasive manifestations, it can be said that the medium has caught up with the metaphor. And there is a growing body of work

---

<sup>368</sup> Interview mit Tanya Ury, August 2009.

<sup>369</sup> Huyssen, Andreas, *From "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia,"* In: Olick, Jeffrey K., Vered Vinitzky-Seroussi, Daniel Levy, *The Collective Memory Reader*, Oxford et al, Oxford UP 2011, 430. Originalausgabe: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, CA: Stanford UP, 2003.

<sup>370</sup> Ebd., 431.

<sup>371</sup> Andrew Hoskins, *Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn*, *Parallax*, 17:4, 19-31, hier 27.

<sup>372</sup> Ebd., 19.



[...] claiming that life is not lived outside of media.”<sup>373</sup> Die Architektur der Erinnerung wird dabei in zunehmendem Maße nicht mehr von den traditionellen Archiven oraler oder analoger Prägung definiert, sondern formt sich nach Hoskins neu als eine „media-technological architecture of memory“, die die herkömmlichen biologischen, sozialen und kulturellen Unterscheidungen der *memory* und *memory studies* herausfordert<sup>374</sup>. Medientechnologien werden in zunehmenderem Maße ganz wie organische Lebensformen verstanden und analysiert<sup>375</sup> und sind dabei, nicht wie unsere eigenen Erinnerungsmöglichkeiten, permanent „online.“ Im Ergebnis sind „some of the reliable dichotomies of memory and memory studies, the individual and the collective/social, the public and the private, and memory in-the-head and in-the-world (...) increasingly insolvent. (...) Instead media life is also memory life.”<sup>376</sup>

Vielleicht lässt sich behaupten, das mit der beschleunigten technologischen Entwicklung unser Interesse und unsere Möglichkeiten des Zugreifens auf die Daten der Vergangenheit, zahlreicher, spezifischer und selektiver geworden sind. In kürzester Zeit sind uns Daten und Datenmengen zugänglich, deren Sammlung noch vor 15 Jahren nur mit hohem Aufwand möglich war. Unser Problem heute ist vielmehr die Glaubhaftigkeit der für uns zugänglichen Informationen und Interpretationen. Wie in jüngster Zeit wieder einmal ( im im Vergleich nahezu analog wirkenden Fernsehen) mit dem ZDF - Dreiteiler „Unsere Mütter, unser Väter“ vorgeführt, bedienen sich auch diese Medien nachwievor diverser Techniken des Verschiebens und Verschweigens historischer Tatsachen, ein

---

<sup>373</sup> Ebd., 20.

<sup>374</sup> Ebd., 21.

<sup>375</sup> Ebd., 24.

<sup>376</sup> Ebd., 29.

Vorgehen, dass wie stets mit der Begründung des Kampfes um Einschaltquoten im Anstieg begriffen ist. Einfache Fragen führen zu simplifizierten Antworten, sodass am „Ende irgendwie alle unterschiedslos Opfer (...) der Nazis sind.“<sup>377</sup>

Wie schon Helmut König 2003 konstatiert, handelt es sich bei diesem Vorgang um eine Umdeutung des Nationalsozialismus und des Holocaustes „zur abstrakten und geschichtslosen Chiffre für die Existenz des Bösen in der Welt.“<sup>378</sup>

Demgegenüber stehen die Arbeiten jüdischer Künstler der Gegenwart, die die Notwendigkeit sich selbst im öffentlichen Raum zu vertreten, nicht ignorieren können: „It is not that the urgency of certain issues has only gained visibility in the arts; rather, this urgency is currently so high that artists cannot leave it outside their practice, and feel the necessity to ‘inform’ the public.“<sup>379</sup>

In Dischereits und Urys Werken werden den Rezipienten zudem imaginative Techniken abverlangt, die die Perspektive der Zweiten Generation replizieren und mit dem, wie hier analysiert, das komplexe und mitunter traumatisch verworrene Netz von Erfahrungen der Nachfolgegeneration dupliziert wird. Die künstlerischen Werke erfordern also eine aktive Mitarbeit der Rezipienten, ohne welche sich das Performative dieser Darstellungen jüdischer Identität nicht würde entfalten können. Als besondere Herausforderung kann hierbei auch das diskutierte Ineinanderfließen der Zeitebenen gelten, die ohne Brechungen ineinander übergehen und eine chaotisch und verwirrend

---

<sup>377</sup> Reisin, Andrej, „Unsere Mütter, unsere Väter“: Das ZDF und die deutschen Opfer, Publikative Blog 21.März 2013. Web. <http://www.publikative.org/2013/03/21/unsere-mutter-unsere-vater-das-zdf-und-die-deutschen-opfer/>.

<sup>378</sup> König, Helmut, Die Zukunft der Vergangenheit - Der Nationalsozialismus im politischen Bewußtsein der Bundesrepublik, Frankfurt/Main: Fischer 2003, 160.

<sup>379</sup> Cramerotti, Alfredo, Aesthetic Journalism – How to inform without informing, Chicago: Intellect, UCP 2009, 29.

bedrohlich erscheinende Erfahrungswelt der Zweiten Generation in einer (post)modernen Lebenswelt simulieren.

Wie das prozesshafte, performative, nie abgeschlossene Derridasche Archiv, so befindet sich die Performance des Jüdischen auch im Werk beider Künstlerinnen in einem ununterbrochenen Prozess des Werdens.

Die Kultur, wie sie das Zitat Flussers eingangs beschreibt, ist also nicht nur ein Vehikel der Weitergabe schlechthin, sondern bildet in zunehmendem Maße die Voraussetzung, um die Welt, in der wir leben, verstehen zu können.

## Bibliographie

Ackerman, Galia. *Femen. Avec la collaboration de Galia Ackerman*. Calman-Lévy 2013.

Kindle.

Adolphs, Volker, and Philip Nortén. *Gehen Bleiben: Bewegung, Körper, Ort in Der Kunst Der Gegenwart = Going Staying, Movement, Body, Space in Contemporary Art*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2007. Print.

Alphen, Ernst Van. *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago: University of Chicago, 2005. Print.

Anderson, Patrick, and Jisha Menon. *Violence Performed: Local Roots and Global Routes of Conflict*. Basingstoke [England: Palgrave Macmillan, 2009. Print.

Apel, Dora. *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2002. Print.

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen Und Wandlungen Des Kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 1999. Print.

Assmann, Aleida, and Heidrun Friese. *Identitäten: Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1998. Print.

Assmann, Aleida, and Dietrich Harth. *Mnemosyne: Formen Und Funktionen Der Kulturellen Erinnerung*. Frankfurt Am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1991. Print.

Assmann, Aleida. "On the (In)Compatibility of Guilt and Suffering in German Memory." *German Life and Letters* 59.2 (2006): 187-200. Print.

- Bachmann, Michael, and Friedemann Kreuder. *Politik Mit Dem Körper: Performative Praktiken in Theater, Medien Und Alltagskultur Seit 1968*. Bielefeld: Transcript, 2009. Print.
- Baer, Ulrich. *"Niemand Zeugt Für Den Zeugen": Erinnerungskultur Und Historische Verantwortung Nach Der Shoah*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 2000. Print.
- Bahners, Patrick. *Bundesrepublik Und DDR: Die Debatte Um Hans-Ulrich Wehlers "Deutsche Gesellschaftsgeschichte"* München: Beck, 2009. Print.
- \_\_\_\_\_. *Die Panikmacher: Die Deutsche Angst Vor Dem Islam ; Eine Streitschrift*. München: Beck, 2011. Print.
- Bailes, Sara Jane. *Performance Theatre and the Poetics of Failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. London: Routledge, 2011. Kindle.
- Bajo, Delia, and Brainard Carey. "Carolee Schneemann with Praxis (Delia Bajo and Brainard Carey) -." *The Brooklyn Rail-Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*. N.p., Apr. 2005. Web. 10 Apr. 2013.  
<<http://www.brooklynrail.org/2005/04/art/carolee-schneemann-with-praxis-delia-baj>>.
- Bajohr, Frank. „Vom Antijüdischen Konsens Zum Schlechten Gewissen. Die Deutsche Gesellschaft Und Die Judenverfolgung 1933-1945,“ In: Frank Bajohr Und Dieter Pohl, Massenmord Und Schlechtes Gewissen - Die Deutsche Bevölkerung, Die NS-Führung Und Der Holocaust, Frankfurt/Main: Fischer Verlag 2007, 15-79. Print.

- Ball, Karyn. *Disciplining The Holocaust*. Albany: State University of New York Press  
2008. Kindle.
- Banes, Sally, and André Lepecki. *The Senses in Performance*. New York: Routledge,  
2007. Print.
- Bankier, David (Hrg.). *Fragen zum Holocaust – Interviews mit prominenten Forschern  
und Denkern*. Göttingen: Yad Vashem und Wallstein Verlag 2006. Print.
- Bartov, Omer. *Mirrors of Destruction: War, Genocide, and Modern Identity*. Oxford:  
Oxford UP, 2000. Print.
- Bauerkaemper, Arnd. *Das Umstrittene Gedächtnis: Die Erinnerung an  
Nationalsozialismus, Faschismus Und Krieg in Europa Seit 1945*. Paderborn U.a.:  
Schöningh, 2012. Print.
- Bauman, Zygmunt. *Dialektik Der Ordnung: Die Moderne Und Der Holocaust*. Hamburg:  
Europ. Verl.-Anst., 2002. Print.
- \_\_\_\_\_. *Flüchtige Zeiten: Leben in Der Ungewissheit*. Hamburg: Hamburger  
Ed., 2008. Print.
- \_\_\_\_\_. *Gemeinschaften: Auf Der Suche Nach Sicherheit in Einer  
Bedrohlichen Welt*. Frankfurt, M.: Suhrkamp, 2009. Print.
- \_\_\_\_\_. *Postmoderne Ethik*. Hamburg: Hamburger Ed., 2009. Print.
- Bell, John. "Performance Studies in an Age of Terror." *TDR/The Drama Review* 47.2  
(2003): 6-8. Print.
- Bennett, Jill. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA:  
Stanford UP, 2005. Print.

- Ben-Shalom, Yael Katz, Salwa Alenat, Jens Herrmann, Wolfram Höhne, and Andreas Paeslack. *Das Vermögen Der Kunst*. Köln: Böhlau, 2008. Print.
- Benz, Wolfgang, and Barbara Distel. *Überleben Und Spätfolgen*. Dachau: Verlag Dachauer Hefte, 1996. Print.
- Berger, Alan L., and Naomi Berger. *Second Generation Voices: Reflections by Children of Holocaust Survivors and Perpetrators*. Syracuse, NY: Syracuse UP, 2001. Print.
- Berger, Jens. *Stresstest Deutschland. Wie Gut Sind Wir Wirklich?* Frankfurt/Main: Westend Verlag 2012. Kindle.
- Bergmann, Martin S., Milton E. Jucovy, Judith S. Kestenbergl, and Elisabeth Vorspohl. *Kinder Der Opfer, Kinder Der Täter: Psychoanalyse Und Holocaust*. Frankfurt Am Main: S. Fischer, 1995. Print.
- Bloch, Marc Léopold Benjamin, Joseph R. Strayer, and Peter Putnam. *The Historian's Craft*, New York: Vintage, 1953. Print.
- Blum, Harold P. "Holocaust Trauma Reconstructed: Individual, Familial, and Social Trauma." *Psychoanalytic Psychology* 24 (2007): 63-73. Print.
- Bodemann, Y. Michal. *In Den Wogen Der Erinnerung: Jüdische Existenz in Deutschland*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. Print.
- Bogdal, Klaus-Michael, Klaus Holz, and Matthias N. Lorenz. *Literarischer Antisemitismus Nach Auschwitz*. Stuttgart: Metzler, 2007. Print.
- Boltanski, Luc, and Eve Chiapello. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso, 2005. Print.

- Borgogno, Franco. "Ferenczi's Clinical and Theoretical Conception of Trauma: A Brief Introductory Map." *The American Journal of Psychoanalysis* 67 (2007): 141-49. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Praktische Vernunft: Zur Theorie Des Handelns*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1998. Print.
- Bota, Alice, Khuê Pham, and Özlem Topçu. *Wir Neuen Deutschen: Wer Wir Sind, Was Wir Wollen*. Reinbek: Rowohlt, 2012. Kindle.
- Barrows, Paul. "The Use of Stories as Autistic Objects." *Journal of Child Psychotherapy* 27.1 (2001): 69-82. Print.
- Boulter, Jonathan. *Melancholy and the Archive: Trauma, Memory, and History in the Contemporary Novel*. London: Continuum, 2011. Kindle.
- Boyarin, Jonathan, and Daniel Boyarin. *Powers of Diaspora: Two Essays on the Relevance of Jewish Culture*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002. Print.
- Boyarin, Jonathan. *Remapping Memory: The Politics of Timespace*. Minneapolis: University of Minnesota, 1994. Print.
- Brenner, Ira. *Psychic Trauma: Dynamics, Symptoms, and Treatment*. Lanham: Jason Aronson, 2004. Print.
- Broder, Henryk M., Michel R. Lang, and Bernt Engelmann. *Fremd Im Eigenen Land*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verl, 1980. Print.
- Broder, Henryk M. *Vergesst Auschwitz!: Der Deutsche Erinnerungswahn Und Die Endlösung Der Israel - Frage*. München: Albrecht Knaus, 2012. Kindle.



- Brosch, Matthias. *Exklusive Solidarität: Linker Antisemitismus in Deutschland : Vom Idealismus Zur Antiglobalisierungsbewegung*. Berlin: Metropol, 2007. Print.
- Brumlik, Micha, Hajo Funke, and Lars Rensmann. *Umkämpftes Vergessen: Walser-Debatte, Holocaust-Mahnmal Und Neuere Deutsche Geschichtspolitik*. Berlin: Das Arabische Buch, 2000. Print.
- Brumlik, Micha. *Zuhause, Keine Heimat?: Junge Juden Und Ihre Zukunft in Deutschland*. Gerlingen: Bleicher, 1998. Print.
- Buruma, Ian. *The Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan*. London: Jonathan Cape, 1994. Print.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "sex"* New York: Routledge, 1993. Print.
- Butler, Judith, and Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge [etc.: Polity, 2013. Print.
- Butler, Judith, and Gayatri Chakravorty. Spivak. *Who Sings the Nation-state?: Language, Politics, Belonging*. London: Seagull, 2010. Print.
- Cain, Maximilian Le. "Do the Right Thing: The Films of Michael Haneke." *Senses of Cinema RSS*. Senses of Cinema, May 2003. Web. 10 Apr. 2013.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996. Kindle.
- Charles, Marilyn. "History beyond Trauma: Whereof One Cannot Speak, Thereof One Cannot Stay Silent." *The American Journal of Psychoanalysis* 67.1 (2007): 109-13. Print.

- Chasseguet-Smirgel, Janine. *Das Ichideal (L'idéal Du Moi, Dt.) Personalanalyt.*  
Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1987. Print.
- Chasseguet-Smirgel, Janine. *Zwei Bäume Im Garten: Zur Psychischen Bedeutung Der Vater- Und Mutterbilder; Psychoanalytische Studien.* München U.a.: Verl. Internat. Psychoanalyse, 1988. Print.
- Confino, Alon. "Collective Memory and Cultural History: Problems of Method." *The American Historical Review* 102.5 (1997): 1386-403. Print.
- \_\_\_\_\_. "Fantasies about the Jews: Cultural Reflections on the Holocaust." *History & Memory* 17.1 (2005): 296-322. Print.
- \_\_\_\_\_. *Germany as a Culture of Remembrance: Promises and Limits of Writing History.* Chapel Hill: University of North Carolina, 2006. Print.
- \_\_\_\_\_. "Telling about Germany: Narratives of Memory and Culture\*." *The Journal of Modern History* 76.2 (2004): 389-416. Print.
- \_\_\_\_\_. "Traveling as a Culture of Remembrance:." *History & Memory* 12.2 (2000): 92-121. Print.
- Confino, Alon, and Peter Fritzsche. *The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture.* Urbana: University of Illinois, 2002. Print.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember.* Cambridge U.a.: Cambridge Univ. Pr., 1989. Print.
- Cook, Terry. "Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts." *Archival Science* 1.1 (2001): 3-24. Print.

- Cook, Terry, and Joan M. Schwartz. "Archives, Records, and Power: From (postmodern) Theory to (archival) Performance." *Archival Science* 2.3-4 (2002): 171-85. Print.
- Corbach, Dieter. *6:00 Uhr Ab Messe Köln-Deutz: Deportationen 1938-1945 = Departure 6:00 A.m. Messe Köln-Deutz : Deportations 1938-1945*. Köln: Scriba, 1999. Print.
- Cowen, Deborah, and Emily Gilbert. *War, Citizenship, Territory*. New York: Routledge, 2008. Print.
- Cramerotti, Alfredo. *Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing*. Bristol, UK: Intellect, 2009. Print.
- Daimagüler, Mehmet Gürcan. *Kein Schönes Land in Dieser Zeit Das Märchen Von Der Gescheiterten Integration*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2011. Kindle.
- Davka: Jüdische Visionen in Berlin = Jewish Visions in Berlin*. Grambin: Aviva, 1999. Print.
- Davoine, Françoise und Jean-Max Gaudillière. *History beyond Trauma. Whereof One Cannot Speak, Thereof One Cannot Stay Silent*. New York: Other Press 2004. Kindle.
- Dean, Carolyn J. *The Fragility of Empathy after the Holocaust*. Ithaca: Cornell UP, 2004. Print.
- Dejung, Christof. "Oral History Und Kollektives Gedächtnis. Für Eine Sozialhistorische Erweiterung Der Erinnerungsgeschichte." *Geschichte Und Gesellschaft* 34th ser. 1 (2008): 96-115. Print.
- DeMello, Margo. *Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community*. Durham, NC: Duke UP, 2000. Print.

- Derrida, Jacques, and Eric Prenowitz. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago, 1996. Print.
- Derrida, Jacques. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. London: Routledge, 2001. Print.
- \_\_\_\_\_. *Vergessen Wir Nicht - Die Psychoanalyse!* Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1998. Print.
- Didi-Huberman, Georges, and Knut Ebeling. *Das Archiv Brennt*. Berlin: Kadmos, 2007. Print.
- Dietmar, Carl D., and Marcus Leifeld. *Alaaf Und Heil Hitler: Karneval Im Dritten Reich*. München: Herbig, 2010. Print.
- Diner, Dan. *Gegenläufige Gedächtnisse: Über Geltung Und Wirkung Des Holocaust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. Print.
- Dischereit, Esther. *Als Mir Mein Golem Offnete: [Gedichte]*. Passau: Stutz, 1996. Print.
- \_\_\_\_\_. *Im Toaster Steckt Eine Scheibe Brot: Gedichte*. Berlin: Vorwerk 8, 2007. Print.
- \_\_\_\_\_. *Übungen Jüdisch Zu Sein: Aufsätze*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1998. Print.
- Dolan, Jill. "Performance, Utopia, and the "Utopian Performative"." *Theatre Journal* 53.3 (2001): 455-79. Print.
- Dorff, Elliot N., and Louis E. Newman. *Jewish Choices, Jewish Voices*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 2008.
- Doss, Erika. *Memorial Mania. Public Feeling In America*. Chicago: UCP 2010. Kindle.

- Dubiel, Helmut. *Niemand Ist Frei Von Der Geschichte: Die Nationalsozialistische Herrschaft in Den Debatten Des Deutschen Bundestages*. München: C. Hanser, 1999. Print.
- Ebeling, Knut, and Stephan Günzel. *Archivologie: Theorien Des Archivs in Wissenschaft, Medien Und Künsten*. Berlin: Kunstverlag Kadmos, 2009. Print.
- Echterhoff, Gerald, Martin Saar, and Jan Assmann. *Kontexte Und Kulturen Des Erinnerns: Maurice Halbwachs Und Das Paradigma Des Kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002. Print.
- Ehrlich, Ernst Ludwig. *Der Umgang Mit Der Shoah: Wie Leben Juden Der Zweiten Generation Mit Dem Schicksal Der Eltern?* Gerlingen: L. Schneider, 1993. Print.
- Epstein, Helen. *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*. New York: Putnam, 1979. Print.
- Erler, Hans. *Erinnern Und Verstehen: Der Völkermord an Den Juden Im Politischen Gedächtnis Der Deutschen*. Frankfurt Am Main [u.a.: Campus-Verl., 2003. Print.
- Ernst, Wolfgang. *Das Rumoren Der Archive: Ordnung Aus Unordnung*. Berlin: Merve-Verl., 2002. Print.
- Eschebach, Insa, Sigrid Jacobeit, and Silke Wenk. *Gedächtnis Und Geschlecht: Deutungsmuster in Darstellungen Des Nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt [am Main: Campus, 2002. Print.
- Ettinger, Bracha, M. Catherine De. Zegher, Griselda Pollock, Rosi Huhn, and Ria Verhaeghe. *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*. Brussels: ASA, 2011. Print.

- Faimberg, Haydée. "The Telescoping of Generations: Genealogy of Certain Identifications." *Contemporary Psychoanalysis* 24 (1988): 99-117. Print.
- Farge, Arlette, Alf Lüdtke, Jörn Etzold, and Alf Lüdtke. *Der Geschmack Des Archivs*. Göttingen: Wallstein-Verl., 2011. Print.
- Fass, Paula S. *Inheriting the Holocaust. A Second Generation Memoir*. New Brunswick: Rutgers UP 2009. Kindle.
- Featherstone, Mike. *Body Modification*. London [etc.]: Sage, 2000. Print.
- Featherstone, Mike, and Scott Lash. *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London [etc.: SAGE, 1999. Print.
- Feldman, Linda E., and Diana Orendi. *Evolving Jewish Identities in German Culture: Borders and Crossings*. Westport, CT: Praeger, 2000. Print.
- Femen Avec La Collaboration De Galia Ackerman*. N.p.: Calmann-Levy, 2013. Kindle.
- Ferguson, Harvie. *Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit*. Charlottesville: University of Virginia, 2000. Print.
- Flusser, Vilém. *Kommunikologie - Die Bochumer Vorlesungen 1991*. Kindle.
- Flusser, Vilém. *Kommunikologie weiter denken – Die Bochumer Vorlesungen 1991*. Kindle.
- Foucault, Michel. *Archäologie Des Wissens*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1981. Print.
- \_\_\_\_\_. "Utopian Body." *Sensorium-embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge, MA: MIT, 2006. 229-34. Print.

- Frankel, Jay. "Exploring Ferenczi's Concept of Identification with the Aggressor: Its Role in Trauma, Everyday Life, and the Therapeutic Relationship." *Psychoanalytic Dialogues* 12.1 (2002): 101-39. Print.
- Frankl, Viktor Emil. *Trotzdem Ja Zum Leben Sagen: Ein Psychologe Erlebt Das Konzentrationslager*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993. Print.
- Frei, Norbert. *1945 Und Wir: Das Dritte Reich Im Bewusstsein Der Deutschen*. München: C.H. Beck, 2005. Print.
- Freud, Sigmund. *Bildende Kunst Und Literatur*. Frankfurt Am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2000. Print.
- Frey, Matthias. "A Cinema of Disturbance: The Films of Michael Haneke in Context." *Senses of Cinema RSS*. Senses of Cinema, Oct. 2003. Web. 10 Apr. 2013.
- Frost, Laura Catherine. *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism*. Ithaca: Cornell UP, 2002. Print.
- Fusco, Coco. *The Bodies That Were Not Ours: And Other Writings*. London: Routledge, Published in Collaboration with InIVA, Institute of International Visual Arts, 2001. Print.
- Gaston, Sean. *Derrida, Literature and War: Absence and the Chance of Meeting*. London: Continuum, 2009. Print.
- Gelbin, Cathy S., Kader Konuk, and Peggy Piesche. *AufBrüche: Kulturelle Produktionen Von Migrantinnen, Schwarzen Und Jüdischen Frauen in Deutschland*. Königstein/Taunus: U. Helmer, 1999. Print.

- Gelbin, Cathy S. "Double Visions: Queer Femininity and Holocaust Film from Ostatni Etap to Aimée & Jaguar." *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture* 23.1 (2007): 179-204. Print.
- Gellately, Robert. *Backing Hitler: Consent and Coercion in Nazi Germany*. Oxford: Oxford UP, 2001. Print.
- Gellately, Robert, and Ben Kiernan. *The Specter of Genocide: Mass Murder in Historical Perspective*. New York: Cambridge UP, 2003. Print.
- Genette, Gérard. *Palimpseste: Die Literatur Auf Zweiter Stufe*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1993. Print.
- Gerson, Judith Madeleine, and Diane L. Wolf. *Sociology Confronts the Holocaust: Memories and Identities in Jewish Diasporas*. Durham: Duke UP, 2007. Print.
- Gerson, Samuel. "When the Third Is Dead: Memory, Mourning, and Witnessing in the Aftermath of the Holocaust1." *The International Journal of Psychoanalysis* 90.6 (2009): 1341-357. Print.
- Gilfillan, Daniel. *Pieces of Sound: German Experimental Radio*. Minneapolis: University of Minnesota, 2009. Print.
- Gilman, Sander. "Jewish Writers and German Letters: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews." *The Jewish Quarterly Review New Ser.* 77.2/3 (1987): 119-48. Web.
- \_\_\_\_\_. ""We're Not Jews": Imagining Jewish History and Jewish Bodies in Contemporary Multicultural Literature." *Modern Judaism* 23.2 (2003): 126-55. Print.



- Gilman, Sander L., and Jack Zipes. *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996*. New Haven: Yale UP, 1997. Print.
- Gobodo-Madikizela, Pumla. "Trauma, Forgiveness and the Witnessing Dance: Making Public Spaces Intimate." *Journal of Analytical Psychology* 53.2 (2008): 169-88. Print.
- Grieger, Manfred. *Die Zukunft Der Erinnerung: Eine Wolfsburger Tagung*. Wolfsburg: Volkswagen AG, 2008. Print.
- Grünberg, Kurt. *Liebe Nach Auschwitz: Die Zweite Generation : Jüdische Nachkommen Von Überlebenden Der Nationalsozialistischen Judenverfolgung in Der Bundesrepublik Deutschland Und Das Erleben Ihrer Paarbeziehungen*. Tübingen: Edition Diskord, 2000. Print.
- Grünberg, Kurt, and Jürgen Straub. *Unverlierbare Zeit: Psychosoziale Spätfolgen Des Nationalsozialismus Bei Nachkommen Von Opfern Und Tätern*. Tübingen: Edition Diskord, 2001. Print.
- Grünberg, Kurt. "Zur Rehabilitierung Des Antisemitismus in Deutschland Durch Walser, Möllemann U.a. Oder Ich Weiss Wohl, Was Es Bedeutet." *"Es Muss Doch in Diesem Lande Wieder Möglich Sein.."* *Der Neue Antisemitismus-Streit* (2002): 224-29. Print.
- Grünberg, Kurt. "Zur Tradierung Des Traumas Der Nationalsozialistischen Judenverfolgung." *Psyche. Zeitschrift Fur Psychoanalyse Und Ihre Anwendungen* 54th ser. 9/10 (2000): 1002-037. Print.

Halbwachs, Maurice, and Stephan Egger. *Theorie Und Methode: Ausgewählte Schriften*.

Konstanz: UVK Verl.-Ges., 2001. Print.

Hannes, Rainer. *Erzählen Und Erzähler Im Hörspiel: Ein Linguistischer*

*Beschreibungsansatz*. Marburg: Hitzeroth, 1990. Print.

Harris, Verne. "Against the Grain: Psychologies and Politics of Secrecy." *Archival*

*Science* 9 (2009): 133-42. 13 Oct. 2009. Web.

\_\_\_\_\_. "Jacques Derrida Meets Nelson Mandela: Archival Ethics at the

Endgame." *Archival Science* 11 (2011): 113-24. 25 Feb. 2010. Web.

Hass, Aaron. *In the Shadow of the Holocaust: The Second Generation*. Ithaca: Cornell

UP, 1990. Print.

Helfrich, Hede. *Patriarchat Der Vernunft - Matriarchat Des Gefühls?:*

*Geschlechterdifferenzen Im Denken Und Fühlen*. Münster: Daedalus-Verl., 2001.

Print.

Herzog, Hillary Hope, Todd Herzog, and Benjamin Lapp. *Rebirth of a Culture: Jewish*

*Identity and Jewish Writing in Germany and Austria Today*. New York:

Berghahn, 2008. Print.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*.

Cambridge, MA: Harvard UP, 1997. Print.

\_\_\_\_\_. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the*

*Holocaust*. New York: Columbia UP, 2012. Print.

Hirsch, M. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-28. Print.

- Hirsch, Marianne, and Nancy K. Miller. *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*. New York: Columbia UP, 2011. Print.
- Hornstein, Shelley, and Florence Jacobowitz. *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Bloomington: Indiana UP, 2003. Print.
- Horstmann, Anja. *Archiv, Macht, Wissen: Organisation Und Konstruktion Von Wissen Und Wirklichkeiten in Archiven*. Frankfurt, M.: Campus-Verl., 2010. Print.
- Huwiler, Elke. *Erzähl-Ströme Im Hörspiel: Zur Narratologie Der Elektroakustischen Kunst*. Paderborn: Mentis, 2005. Print.
- Huxley, Michael, and Noel Witts. *The Twentieth Century Performance Reader*. London: Routledge, 1996. Print.
- Huyssen, Andreas. "Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno." *New German Critique* 81 (2000): 65-82. Web.
- \_\_\_\_\_. "The Politics of Identification: "Holocaust" and West German Drama." *New German Critique* 19.1 (1980): 117-36. Web.
- Illouz, Eva. *Die Errettung Der Modernen Seele: Therapien, Gefühle Und Die Kultur Der Selbsthilfe*. Berlin: Suhrkamp, 2011. Print.
- Inin, Engin F. *Democracy, Citizenship, and the Global City*. London: Routledge, 2000. Print.
- Jackson, Shannon. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge, 2011. Kindle.
- Jarausch, Konrad Hugo. *After Hitler: Recivilizing Germans, 1945-1995*. Oxford: Oxford UP, 2006. Print.

- \_\_\_\_\_. "Normalisierung Oder Re-Nationalisierung." *Geschichte Und Gesellschaft* 21st ser. 4 (1995): 571-84. Print.
- Jaraus, Konrad Hugo, Thomas Lindenberger, and Annelie Ramsbrock. *Conflicted Memories: Europeanizing Contemporary Histories*. New York: Berghahn, 2007. Print.
- Jones, Amelia. *Body Art/performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota, 1998. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003. Print.
- \_\_\_\_\_. *Self/image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London: Routledge, 2006. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003. Print.
- Jones, Sarah, Daisy Abbott, and Seamus Ross. "Redefining the Performing Arts Archive." *Archival Science* 9 (2009): 165-71. 29 Aug. 2009. Web.
- Judt, Tony, and Timothy Snyder. *Thinking the Twentieth Century*. New York: Penguin, 2012. Print.
- Jureit, Ulrike, and Christian Schneider. *Gefühlte Opfer: Illusionen Der Vergangenheitsbewältigung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2010. Print.
- Kandel, Eric R. *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain : From Vienna 1900 to the Present*. New York: Random House, 2012. Kindle.

- Kansteiner, Wolf. "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies." *History and Theory* 41.2 (2002): 179-97. Print.
- Kaplan, Brett Ashley. *Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*. Urbana: University of Illinois, 2007. Print.
- Kaplan, Elisabeth. "Many Paths to Partial Truths: Archives, Anthropology, and the Power of Representation." *Archival Science* 2 (2002): 209-20. Web.
- Kaplan, Marion. "Antisemitism in Postwar Germany." *New German Critique* 58 (1993): 97-108. Web.
- Kaplan, Marion A., and Deborah Dash Moore. *Gender and Jewish History*. Bloomington: Indiana UP, 2011. Print.
- Kleeblatt, Norman L. *Mirroring Evil: Nazi Imagery/recent Art*. New York: Jewish Museum, 2001. Print.
- Klein, Anne, and Jürgen Wilhelm. *NS-Unrecht Vor Kölner Gerichten Nach 1945*. Köln: Greven, 2003. Print.
- Kloke, Martin. "Zwischen Scham Und Wahn Israel Und Die Deutsche Linke 1945-2000." *Trend.infopartisan*. N.p., Feb. 2002. Web.  
<[www.trend.infopartisan.net/trd0202/t190202.html](http://www.trend.infopartisan.net/trd0202/t190202.html)>.
- Knigge, Volkhard, Norbert Frei, and Anett Schweitzer. *Verbrechen Erinnern: Die Auseinandersetzung Mit Holocaust Und Völkermord*. München: Beck, 2002. Print.
- Knilli, Friedrich. *Das Hörspiel; Mittel Und Möglichkeiten Eines Totalen Schallspiels*. Stuttgart, W. Kohlhammer: n.p., 1961. Print.

- \_\_\_\_\_. *Deutsche Lautsprecher: Versuche Zu Einer Semiotik Des Radios*.  
Stuttgart: Metzler, 1970. Print.
- Koch, Gertrud. "On the Disappearance of the Dead among the Living: The Holocaust and the Confusion of Identities in the Films of Konrad Wolf." *New German Critique* 60 (1993): 57-75. Web.
- Kofman, Eleonore. *Gender and International Migration in Europe: Employment, Welfare, and Politics*. London: Routledge, 2000. Print.
- Kogan, Ilany. "On Being a Dead, Beloved Child." *The Psychoanalytic Quarterly* 72 (2003): 727-66. Web.
- \_\_\_\_\_. *The Struggle against Mourning*. Lanham: Jason Aronson, 2007. Print.
- Kogan, Ilany, and Max Looser. *Der Stumme Schrei Der Kinder: Die Zweite Generation Der Holocaust-Opfer*. Frankfurt Am Main: Fischer, 1998. Print.
- Korn, Salomon. *Die Fragile Grundlage: Auf Der Suche Nach Der Deutsch-jüdischen "Normalität"* Berlin: Philo, 2003. Print
- Krauss, Rosalind E. *Das Optische Unbewusste*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011. Print.
- Kreuder, Friedemann, Michael Bachmann, Julia Pfahl, Dorothea Volz, Nadine Peschke, and Nikola Schellmann. *Theater Und Subjektconstitution: Theatrale Praktiken Zwischen Affirmation Und Subversion*. Bielefeld: Transcript, 2012. Print.
- Lacan, Jacques. *Schriften*. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1975. Print.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001. Print.

- Ladler, Karl. *Hörspielforschung: Schnittpunkt Zwischen Literatur, Medien Und Ästhetik*.  
Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl., 2001. Print.
- Lagrou, Pieter. *The Legacy of Nazi Occupation: Patriotic Memory and National  
Recovery in Western Europe, 1945-1965*. Cambridge, U.K.: Cambridge UP, 2000.  
Print.
- Lang, Berel. *Post-Holocaust: Interpretation, Misinterpretation, and the Claims of  
History*. Bloomington: Indiana UP, 2005. Print.
- Langer, Lawrence L. *Using and Abusing the Holocaust*. Bloomington: Indiana UP, 2006.  
Print.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing  
Expectations*. New York: Norton, 1991. Print.
- Latour, Bruno. "On Interobjectivity." *Mind, Culture, and Activity* 3.4 (1996): 228-45.  
Print.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 2005. Print.
- Leñin, Ronit. *Israel and the Daughters of the Shoah: Reoccupying the Territories of  
Silence*. New York: Berghahn, 2000. Print.
- Lepecki, André. *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*.  
Middletown, CT: Wesleyan UP, 2004. Print.
- Lévinas, Emmanuel, und Wolfgang Nikolaus Krewani. *Die Spur Des Anderen:  
Untersuchungen Zur Phänomenologie Und Sozialphilosophie*. Freiburg ;  
München: Alber, 1998. Print.

- Levy, Daniel, and Natan Sznaider. *Erinnerung Im Globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 2001. Print.
- Lock, Margaret M., and Judith Farquhar. *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life*. Durham [N.C.: Duke UP, 2007. Print.
- Lunceford, Brett. *Naked Politics: Nudity, Political Action, and the Rhetoric of the Body*. Lanham, MD: Lexington, 2012. Print.
- Maggi, Armando. *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. Chicago: University of Chicago, 2009. Print.
- Maiello, Suzanne. "The Sound-Object: A Hypothesis about Prenatal Auditory Experience and Memory." *Journal of Child Psychotherapy* 21 (1995): 23-41. Web.
- Manoff, Marlene. "Theories of the Archive from Across the Disciplines." *Portal: Libraries and the Academy* 4.1 (2004): 9-25. Print.
- Martin, Randy. *Performance as Political Act: The Embodied Self*. New York: Bergin & Garvey, 1990. Print.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke UP, 2002. Print.
- Matzerath, Horst. *Köln in Der Zeit Des Nationalsozialismus, 1933-1945*. Köln: Greven, 2009. Print.
- Mendels, Doron. *On Memory: An Interdisciplinary Approach*. Bern: P. Lang, 2007. Print.
- Merewether, Charles. *The Archive Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel [u.a., 2006. Print.



- Merleau-Ponty, Maurice, and Rudolf Böhme. *Phänomenologie Der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter, 1974. Print.
- Middleton, Peter, and Tim Woods. *Literatures of Memory: History, Time, and Space in Postwar Writing*. Manchester, UK: Manchester UP, 2000. Print.
- Moore, Lisa Jean, and Mary Kosut. *The Body Reader: Essential Social and Cultural Readings*. New York: New York UP, 2010. Print.
- Moses, A. D. "The Non-German German and the German German: Dilemmas of Identity after the Holocaust." *New German Critique* 34.2 101 (2007): 45-94. Print.
- Münkler, Herfried. *Die Deutschen Und Ihre Mythen*. Berlin: Rowohlt, 2009. Print.
- Murray, Timothy. *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor: University of Michigan, 1997. Print.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Berlin: Diaphanes, 2003. Print.
- Neckel, Sighard. *Kapitalistischer Realismus: Von Der Kunstaktion Zur Gesellschaftskritik*. Frankfurt, M. u.a.: Campus-Verl., 2010. Print.
- Neitzel, Sönke, and Harald Welzer. *Soldaten: Protokolle Vom Kämpfen, Töten Und Sterben*. Frankfurt Am Main: Fischer, 2012. Kindle.
- Neumann, B. "The Phenomenology of the German People's Body (Volkskörper) and the Extermination of the Jewish Body." *New German Critique* 36.1 106 (2009): 149-81. Print.
- Neumann, Franz L. *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism, 1933-1944*. Chicago: Ivan R. Dee, 2009. Print.

- Nicodemus, Katja, and Thomas Assheuer. "'Angst ist das tiefste Gefühl' - Warum sich die Bürgerliche Gesellschaft unheimlich wird. Der Regisseur Michael Haneke Im Gespräch." *Die Zeit* 19 Jan. 2006, 4th ed., Feuilleton sec.: n. pag. Web.
- Niederland, William G. *Folgen Der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom Seelenmord*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp Verlag, 1980. Print.
- Niethammer, Lutz. *Kollektive Identität: Heimliche Quellen Einer Unheimlichen Konjunktur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. Print.
- Niethammer, Lutz, and Dirk Van. Laak. *Posthistoire: Ist Die Geschichte Zu Ende?* Reinbek Bei Hamburg: Rowohlt, 1989. Print.
- Noland, Carrie. *Agency and Embodiment: Performing Gestures/producing Culture*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2009. Print.
- Odita, Odili Donald. "Conversation with Carolee Schneemann (Part I)." *Conversation with Carolee Schneemann (Part I)*. Plexus Art and Communication, 1998. Web. 10 Apr. 2013. <<http://www.plexus.org/connect/texts/interviews/texts/1.html>>.
- Odita, Odili Donald. "Conversation with Carolee Schneemann (Part II)." *Conversation with Carolee Schneemann (Part II)*. Plexus Art and Communication, 1998. Web. 10 Apr. 2013. <<http://www.plexus.org/connect/texts/interviews/texts/2.html>>.
- Olick, Jeffrey K., Vered Vinitzky-Seroussi, and Daniel Levy. *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford UP, 2011. Print.
- Orbach, Susie. *Bodies: Big Ideas, Small Books*. New York: Picador, 2009. Print.
- Padover, Saul K. *Experiment in Germany The Story of an American Intelligence Officer*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1946. Print.

- Pasolini, Pier Paolo., and Peter Kammerer. *Freibeuterschriften: Die Zerstörung Der Kultur Des Einzelnen Durch Die Konsumgesellschaft*. Berlin: Wagenbach, 2011. Print.
- Pasolini, Pier Paolo, Louise K. Barnett, and Ben Lawton. *Heretical Empiricism*. Washington, DC: New Academia, 2005. Print.
- Pasolini, Pier Paolo, and Stephen Barber. *Salò: A Film By Pier Paolo Pasolini*. N.p.: Elektron, 2011. Kindle.
- Patraka, Vivian. *Spectacular Suffering: Theatre, Fascism, and the Holocaust*. Bloomington: Indiana UP, 1999. Print.
- Paul, Gerhard, and Bernhard Schossig. *Öffentliche Erinnerung Und Medialisierung Des Nationalsozialismus: Eine Bilanz Der Letzten Dreissig Jahre*. Göttingen: Wallstein, 2010. Print.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993. Print.
- Pitts-Taylor, Victoria. *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- Plamper, Jan. *Geschichte Und Gefühl: Grundlagen Der Emotionsgeschichte*. München: Siedler, 2012. Kindle.
- Pollock, Griselda. *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2006. Print.
- Postone, Moishe, and Eric L. Santner. *Catastrophe and Meaning: The Holocaust and the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago, 2003. Print.

- Rancière, Jacques, and Maria Muhle. *Die Aufteilung Des Sinnlichen: Die Politik Der Kunst Und Ihre Paradoxien*. Berlin: B\_ Verl., 2008. Print.
- Rancière, Jacques. *Politik Der Bilder*. Berlin: Diaphanes, 2005. Print.
- Rashkin, Esther. "The Haunted Child: Social Catastrophe, Phantom Transmissions, and the Aftermath of Collective Trauma." *The Psychoanalytic Review* 86 (1999): 433-53. Web.
- Rattigan, Dermot. *Theatre of Sound: Radio and the Dramatic Imagination*. Dublin: Carysfort, 2002. Print.
- Richman, Sophia. "Finding One's Voice: Transforming Trauma into Autobiographical Narrative." *Contemporary Psychoanalysis* 42 (2006): 639-50. Web.
- Rokem, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa, 2000. Print.
- \_\_\_\_\_. *Philosophers and Thespians: Thinking Performance*. Stanford, CA: Stanford UP, 2010. Print.
- Rubin, Marcelo. "Interpersonal Elements of Trauma and Culture." *Contemporary Psychoanalysis* 43 (2007): 460-68. Print.
- Rudoren, Jodi. "Proudly Bearing Elders' Scars, Their Skin Says 'Never Forget'." *Be'chol Lashon: Educational Resources: Newsletter: Proudly Bearing Elders' Scars, Their Skin Says 'Never Forget'*. The New York Times, 30 Sept. 2012. Web. 10 Apr. 2013. <<http://www.bechollashon.org/resources/newsletters/10-12/scars.php>>.

- Sabrow, Martin, and Norbert Frei. *Die Geburt Des Zeitzeugen Nach 1945*. Göttingen: Wallstein-Verl., 2012. Print.
- Sadinam, Mojtaba. *Unerwünscht: Drei Brüder Aus Dem Iran Erzählen Ihre Deutsche Geschichte*. Berlin: Bloomsbury, 2012. Print.
- Sannwald, Daniela. *Michael Haneke*. München: Edition Text + Kritik, 2011. Print.
- Schachtsiek, Norbert. "Geschichten Zur Deutsch-Jüdischen Identität. Esther Dischereit: Ein Huhn Für Mr.Boe." Freitag/FK, 12. April 2001. *Funkkorrespondenz* 15/16. (2001), 33. Print.
- Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997. Print.
- Schwartz, Joan M., and Terry Cook. "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory." *Archival Science* 2.1-2 (2002): 1-19. Print.
- Segeberg, Harro, and Frank Schätzlein. *Sound: Zur Technologie Und Ästhetik Des Akustischen in Den Medien*. Marburg: Schüren, 2005. Print.
- Seils, Christoph. *Parteiendämmerung, Oder, Was Kommt Nach Den Volksparteien?* Berlin: WJS, 2010. Print.
- Sezgin, Hilal. *Manifest Der Vielen: Deutschland Erfindet Sich Neu*. Berlin: Blumenbar, 2011. Print.
- Slattery, Dennis Patrick. *The Wounded Body: Remembering the Markings of Flesh*. Albany: State University of New York, 2000. Print.
- Slaughter, Virginia, and Celia A. Brownell. *Early Development of Body Representations*. Cambridge: Cambridge UP, 2012. Print.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2004. Print.

- Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980.  
Print.
- Spielmann, Yvonne. *Video: Das Reflexive Medium*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 2005.
- Spielmann, Yvonne. "Video: From Technology to Medium." *Art Journal* 65.3 (2006): 54-69. Print.
- Spielmann, Yvonne. *Video: The Reflexive Medium*. Cambridge, MA: MIT, 2008. Print.
- Spry, Tami. *Body, Paper, Stage: Writing and Performing Autoethnography*. Walnut Creek, CA: Left Coast, 2011. Print.
- Staud, Toralf, and Johannes Radke. *Neue Nazis Jenseits Der NPD: Populisten, Autonome Nationalisten Und Der Terror Von Rechts*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2012. Kindle.
- Stern, Susan. *Speaking Out: Jewish Voices from United Germany*. Chicago: Edition Q, 1995. Print.
- Steyerl, Hito, Rodríguez Encarnación. Gutiérrez, and Nghi Ha. Kien. *Spricht Die Subalterne Deutsch?: Migration Und Postkoloniale Kritik*. Münster: Unrast, 2003. Print.
- Stoffels, Hans. *Terrorlandschaften Der Seele: Beiträge Zur Theorie Und Therapie Von Extremtraumatisierungen*. Regensburg: Roderer, 1994. Print.
- Straub, Jürgen. *Erzählung, Identität Und Historisches Bewußtsein: Die Psychologische Konstruktion Von Zeit Und Geschichte*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1998. Print.

- Sznaider, Natan. *Gedächtnisraum Europa: Die Visionen Des Europäischen Kosmopolitismus : Eine Jüdische Perspektive*. Bielefeld: Transcript, 2008. Print.
- \_\_\_\_\_. *Jewish Memory and the Cosmopolitan Order: Hannah Arendt and the Jewish Condition*. Cambridge: Polity, 2011. Print.
- \_\_\_\_\_. "Jewish Memory and the Cosmopolitan Order: Towards a Sociology of Human Rights." Unpublished Talk. Sociology Department, University of Minnesota, April 2013.
- Tas, Louis, and Jörg Wiese. *Ereberte Traumata*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. Print.
- Thomsen, Christian Werner, and Irmela Schneider. *Grundzüge Der Geschichte Des Europäischen Hörspiels*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. Print.
- Tönnies, Sibylle. *Der Westliche Universalismus: Die Denkwelt Der Menschenrechte*. Wiesbaden: Westdt. Verl., 2001. Print.
- Tsuçerman, Mosheh. *Ethnizität, Moderne Und Enttraditionalisierung*. Göttingen: Wallstein-Verl., 2002. Print.
- Tsuçerman, Mosheh. *Gedenken Und Kulturindustrie: Ein Essay Zur Neuen Deutschen Normalität*. Berlin ; Bodenheim Bei Mainz: Philo, 1999. Print.
- Tsuçerman, Mosheh. *Zweierlei Holocaust: Der Holocaust in Den Politischen Kulturen Israels Und Deutschlands*. Göttingen: Wallstein-Verl., 1998. Print.
- Turner, Bryan S. *The Body & Society: Explorations in Social Theory*. Los Angeles: SAGE, 2008. Print.

- \_\_\_\_\_. *The Routledge International Handbook of Globalization Studies*.  
Abingdon [England: Routledge, 2010. Print.
- Volkan, Vamik D., Gabriele Ast, and William F. Greer. *The Third Reich in the  
Unconscious: Transgenerational Transmission and Its Consequences*. New York:  
Brunner-Routledge, 2002. Kindle.
- Wagner, Thomas. *Die Einmischer: Wie Sich Schriftsteller Heute Engagieren*. Hamburg:  
Argument Hamburg, 2010. Print.
- Wardi, Dina. *Siegel Der Erinnerung: Das Trauma Des Holocaust : Psychotherapie Mit  
Kindern Von Überlebenden*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997. Print.
- Warr, Tracey, and Amelia Jones. *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2000. Print.
- Welzer, Harald. *Auf Den Trümmern Der Geschichte: Gespräche Mit Raul Hilberg, Hans  
Mommsen Und Zygmunt Bauman*. Tübingen: Edition Diskord, 1999. Print.
- \_\_\_\_\_. *Opa War Kein Nazi, Nationalsozialismus Und Holocaust Im  
Familiengedächtnis* Frankfurt/Main: Fischer 2010. Print.
- \_\_\_\_\_. *Soldaten, Protokolle Vom Kämpfen, Töten Und Sterben*. Frankfurt/Main:  
Fischer 2011. Kindle.
- \_\_\_\_\_. *Verweilen Beim Grauen: Essays Zum Wissenschaftlichen Umgang Mit  
Dem Holocaust*. Tübingen: Edition Diskord, 1997. Print.
- Weinrich, Harald. *Lethe: Kunst Und Kritik Des Vergessens*. München: C.H. Beck, 2000.  
Print.



Wenge, Nicola. *Integration Und Ausgrenzung in Der Städtischen Gesellschaft: Eine Jüdisch-nichtjüdische Beziehungsgeschichte Kölns 1918-1933*. Mainz: Verlag Philipp Von Zabern, 2005. Print.

Wolff, Janet. *The Aesthetics of Uncertainty*. New York: Columbia UP, 2008. Print.  
\_\_\_\_\_. *The Social Production of Art*. Washington Square, NY: New York UP, 1993. Print.

Yerushalmi, Yosef Hayim. *Freuds Moses: Endliches Und Unendliches Judentum*. Berlin: Wagenbach, 1992. Print.

Yerushalmi, Yosef Hayim. *Zachor: Erinnere Dich!: Jüdische Geschichte Und Jüdisches Gedächtnis*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1996. Print.

Young, James Edward. *Beschreiben Des Holocaust: Darstellung Und Folgen Der Interpretation*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1997. Print.

Zelizer, Barbie. *Visual Culture and the Holocaust*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2001. Print.

Zuckermann, Moshe. *Gedenken Und Kulturindustrie: Ein Essay Zur Neuen Deutschen Normalität*. Bodenheim: Philo, 1999. Print.

\_\_\_\_\_. *Zweierlei Holocaust: Der Holocaust in Den Politischen Kulturen Israels Und Deutschlands*. Göttingen: Wallstein, 1999. Print.

#### Weitere Materialien aus Privatarchiven

Dischereit, Esther; CD, DVD, Private Archive:

Movies for Your Head. Vol 1. Esther Dischereit und Raymond Kaczynski. Sound and Science Music 1998.

Ich decke mich zu mit der Zeit. Esther Dischereit und Raymond Kaczynski.

Saarländischer Rundfunk 30. November 1999.

Containerklappe 1-11. Produktion des Deutschlandsenders Kultur.

Ein Kleid aus Warschau. Kurzfilm. Buch Esther Dischereit.

Letzte Tage. Esther Dischereit und Raymond Kaczynski.

Hörspielproduktionen:

Christoph Dohm;

Der Scherenschleifer;

Ein Huhn für Mr.Bo;

Es regnet im Winter;

In Almas Zimmer;

Nothing to know but coffee to go;

Rote Schuhe;

Sommerwind und andere Kreise;

Stimmen im Wind;

Zahltag

Rundfunkinterviews:

Esther Dischereit im Interview mit Dagmar Jaeger

European voices: Esther Dischereit im Interview

Esther Dischereit im Interview „Zeitpunkte“

Esther Dischereit im Interview „Zwischentöne“

Esther Dischereit im Interview: Ganz normale Alltagseindrücke Radio Multikulti

Esther Dischereit im „Hörerstreit“: Stolpersteine

Brungs, Juliette. Interviews mit Esther Dischereit, 2009, 2010, 2011.

Ury, Tanya; Performances on DVD; Private Archive:

Break the Silence;

False Premises;

Golden Shower;

Hotel Chelsea;

Incommunicado;

Kölnisch Wasser;

Promised Land;

Red Hot Pokers;

Röslein Sprach;

Touch me not/Selfhating Jew;

Triology;

The Riddle

Brungs, Juliette. Interviews mit Tanya Ury (J.Brungs) 2009, 2010.