
Jörg Herold – Zeugnisse und Schriften der Reise eines Dokumentararchäologen 2000–5

1.01 – 1.56 Wolfsburger Skizzen

W., in Repte

2.01 – 2.32 Gestaltetes Heim und definierter Hausrat, das Universum der Frau S.

Eine Inventarisierung

3.01 – 3.32 Heldenfriedhof

Sondierung auf freiem Feld

4.01 – 4.32 Zeugnisse klassischer Kampfkultur

Erd-, Wald- und Luftarbeit

5.01 – 5.12 1000 Jahre Schönheit

Kulturerbe in der Nahrungskette von Mikroben

6.01 – 6.32 Satzbauten

Eine literaturtouristische Reise in die Ruinen der Sowjetunion

7.01 – 7.16 Markttage, Begegnungen mit Frau 43 und Herrn 12

Dokumente eines diensthabenden Voyeuristen

8.01 – 8.24 ARCHOPLAST 2000

Piktografierung als archäologisches Prinzip

9.01 – 9.24 Balkanfieber

Bunkerbanien

Amselfeld nach 90





Vorwort

Jörg Herold bezeichnet sich mit einer eigenen Wortschöpfung als »Dokumentararchäologe«, Memoria – der Umgang mit Gedenken, Sichern, Speichern – ist zentraler Gegenstand seiner ästhetischen Reflexionen, Aktionen, Filme, Installationen und Zeichnungen. Seine Arbeiten, die sich fast immer aus einer Nachwendeperspektive mit der deutschen Vergangenheit befassen, mit Denkmälern, Heldenmythen und anderen historischen Relikten, zeigen auf hohem künstlerischen und intellektuellen Niveau Möglichkeiten einer Arbeit an der Geschichte in der Generation nach Jochen Gerz, Hanne Darboven, Christian Boltanski oder Sigrid Sigurdson. Der 1965 in Leipzig geborene Künstler befasst sich mit dem kulturellen Gedächtnis in einer ganz anderen Manier, als man es aus der Tradition der westlichen Gedächtniskunst der letzten Jahrzehnte gewohnt ist, gewissermaßen als »Enkel«, aufgewachsen in einer Gesellschaft, in der die Auseinandersetzung der »68er« mit der deutschen Vergangenheit nicht stattgefunden hat. Dass er überhaupt Geschichte als zentrales Thema aufgreift, ist in seiner Generation für sich genommen eher selten.

Für den Bielefelder Kunstverein und die Städtische Galerie Wolfsburg ist es von großer Bedeutung, mit Jörg Herold eine Position vorzustellen, die abseits der großen Kunstströmungen liegt und konsequent auf die Mitarbeit des Betrachters setzt. Die Stadt Wolfsburg hat Jörg Herold daher im Jahr 2005 mit dem Kunstpreis *Junge Stadt sieht Junge Kunst* ausgezeichnet. Für die mit dem Preis verbundene Ausstellung in der Städtischen Galerie Wolfsburg konzipierte Jörg Herold das Projekt und die Installation *Wolfsburger Skizzen – Reisebeschreibungen eines Dokumentararchäologen*, die sich aus der Beschäftigung mit der Stadt entwickelt hat. Im Bielefelder Kunstverein wird ein Überblick über verschiedene Werkgruppen von den späten 1980er-Jahren bis heute gezeigt. Die beiden Ausstellungen wie auch das vorliegende Buch präsentieren – einer Zwischenbilanz ähnlich – ein Vorhaben, das trotz seiner Unterschiedlichkeiten vor allem einen Eindruck von der Kontinuität der Reisen des Dokumentararchäologen vermittelt.

So wird in Bielefeld der 1989 noch vor dem Fall der Mauer entstandene Film *Körper im Körper* vorgestellt, sein bekanntester Film, der 1997 auf der *documenta X* zu sehen war. Der Film, ursprünglich als Super-8-Film in Schwarzweiß gedreht, gibt Aufnahmen schemenhaft auszumachender Orte in Leipzig wieder, an denen der Künstler bis zu seinem 18. Lebensjahr lebte, und stellt eine Art Selbstporträt von Herolds Kindheit dar. Der jüngst produzierte Film *Gestaltetes Heim und definierter Hausrat, das Universum der Frau S. – Eine Inventarisierung*, ein Projekt, das auch im Buch dargestellt wird, hat in Bielefeld Premiere. Darin dokumentiert Jörg Herold das gesamte Inventar der Einzimmerwohnung einer alleinstehenden Frau aus Mecklenburg-Vorpommern.

Neben den Filmen liegen weitere Schwerpunkte der Bielefelder Ausstellung auf dem Recherche- und Dokumentationsprojekt *Heldenfriedhof – Sondierungen auf freiem Feld. Ein Tag aus dem Leben des Josef B.* aus den Jahren 1999 bis 2001 sowie dem Werkkomplex *Klassische Kampfkultur*. Mit der Installation *Heldenfriedhof*, dem Modell eines Stuka in einem Sandbottich sowie den dazugehörigen Film- und Fotodokumenten und den farbig überarbeiteten Fotos, findet Jörg Herold zum Abschluss seiner intensiven Auseinandersetzung mit den ästhetischen Argumentationsweisen und dem Mythos von Joseph Beuys, der für ihn zunächst wichtigsten künstlerischen Referenzfigur. Die umfangreiche Präsentation des Werkkomplexes *Klassische Kampfkultur* beinhaltet an die neunzig Papierarbeiten einer Serie von Zeichnungen, mit der Jörg Herold vor einigen Jahren begonnen hat. Basis der Zeichnungen sind Luftbilder zerbombter Städte aus dem Zweiten Weltkrieg (zumeist durch deutsche Angriffe zerstört), die zunächst digital bearbeitet und dann mit Aquarell, Beize und Latex übermalt sind. Mit der Auswahl dieser Arbeiten für die Ausstellung wird die Frage des Umgangs der »Enkelgeneration« mit der deutschen Vergangenheit thematisiert. In exemplarischer Weise zeigen diese Zeichnungen einen Generationenwechsel im künstlerischen Umgang mit der deutschen Geschichte: Kernthema ist die Spannung zwischen der Ästhetik der Darstellung und der Ethik des Dargestellten.

Als Dokumentararchäologe ist Jörg Herold viel auf Reisen. Er geht auf Erkundungsfahrten zu realen und imaginären Orten unserer Erinnerung. »Reisen im Sinne von Ankunft. Ankunft an Orten

unserer Erinnerung, als Fortsetzung der Geschichte, wie er selbst sagt. Seine Arbeiten lenken die Aufmerksamkeit auf Dinge, die in Vergessenheit geraten sind oder gerade vergessen werden. Er stellt Fragen an die Geschichte und bringt Probleme auf den Punkt. Ganz bewusst begibt sich Jörg Herold bei seinen Recherchen auf Nebenwege, verfolgt die Spuren der Geschichte bis ins kleinste Detail. Schicht für Schicht deckt er dabei verschüttet Geglaubtes auf, setzt Fundstücke zusammen, stellt Bezüge her, rekonstruiert Geschichte(n). Immer wieder überraschen seine historischen Querbezüge. Geschichte wird in seinen Werken denk- und erlebbar. Doch vor allem interessieren ihn die Möglichkeiten, die das Erinnern für die Zukunft eröffnet. Die Dokumentararchäologie hat daher nur insoweit etwas mit der Vergangenheit zu tun, als sie etwas sinnhaft werden lässt, was unsichtbaren Spuren ähnlich bisher unbeachtet oder unverständlich geblieben ist. Sie greift auf Vergangenes zurück, um in der Gegenwart Orientierungshilfen für die Zukunft zu schaffen. Insbesondere privaten Erinnerungen, einer >gefühlten Geschichte<, ist Jörg Herold bei seinen Recherchen in Wolfsburg nachgegangen.

Für die >Wolfsburger Skizzen< suchte Jörg Herold Bürger aus Wolfsburg in ihren Wohnungen auf und führte mit ihnen Gespräche. Während des Besuchs wurde der Wohnraum präzise vermessen, aufgezeichnet und inventarisiert, was dokumentarischen Zielen diente, aber auch eine gewisse voyeuristische Dimension beinhaltet. Das Interesse richtete sich insbesondere auf jene Abbildungen und Gegenstände, die eine persönliche Archäologie der jeweils besuchten Wohnung vermitteln. Jörg Herold wollte die Beziehung der Besitzer zu den Gegenständen herausfinden, ausgehend von der Annahme, dass der Mensch seine Umgebung mitgestaltet und die Gegenstände etwas über seine Persönlichkeit aussagen können. Mit dem Einverständnis der Besitzer wurden einige Objekte ausgewählt, um sie in der Ausstellung zu präsentieren. Die skulpturalen und objekthaften Werke im Ausstellungsraum legen Zeugnis von den Forschungen ab und geben den gesammelten Informationen und Erkenntnissen eine künstlerische Form.

Die spezifische Auseinandersetzung des Dokumentararchäologen Jörg Herold mit der Stadtentwicklung Wolfsburgs wirft zwangsläufig die Frage nach dem Begriff >Heimat< auf. Was kann den Bewohnern der jungen, noch traditionslosen Stadt Heimat sein? Kann sich an diesem Ort überhaupt ein Heimatgefühl entwickeln? Die Ausstellung zeigt, dass im Zeitalter der globalisierten Gesellschaft, gerade in einer Stadt, die sich der Mobilität verschrieben hat, das Gefühl von Heimat eine tiefe Bedeutung hat und die Sehnsucht nach einem Ort der Geborgenheit bleibt.

Die Städtische Galerie Wolfsburg und der Bielefelder Kunstverein bedanken sich an dieser Stelle bei Jörg Herold für die Konzeption der Ausstellungen und sein außerordentliches Engagement. Unser Dank gilt ebenso allen, die dazu beigetragen haben, die Ausstellungen zu ermöglichen. Die Ausstellung im Bielefelder Kunstverein wird von der Kunststiftung NRW, der Firma Hörmann KG, Steinhagen und der Gundlach Gruppe, Bielefeld unterstützt. Ohne die großzügige finanzielle Hilfe wäre die Realisierung des Projekts in Bielefeld nicht möglich gewesen, wofür wir sehr dankbar sind. In Wolfsburg danken wir dem Institut für Museen und Stadtgeschichte, der Wohnungsgesellschaft Neuland mbH und vor allem den Bewohnern, die sich – jeder auf seine Weise – in das Projekt mit eingebracht haben und ohne deren Mitwirken die Ausstellung nicht zustande gekommen wäre. Unser gemeinsamer Dank geht auch an die Galerie Eigen+Art Leipzig/Berlin, die Ausstellung und Buch mit Rat und Tat unterstützte, und an die Ausstellungsteams.

Wir freuen uns sehr, dass mit der vorliegenden Publikation mehr als ein Ausstellungskatalog zustande kommen konnte, nämlich ein Künstlerbuch, das die Idee des gesamten Ausstellungskonzeptes noch einmal auf einer anderen Ebene, in einem anderen Medium verwirklicht. Zu danken ist den Autoren und Fotografen für ihre Beiträge und Markus Dreßen für die Gestaltung.

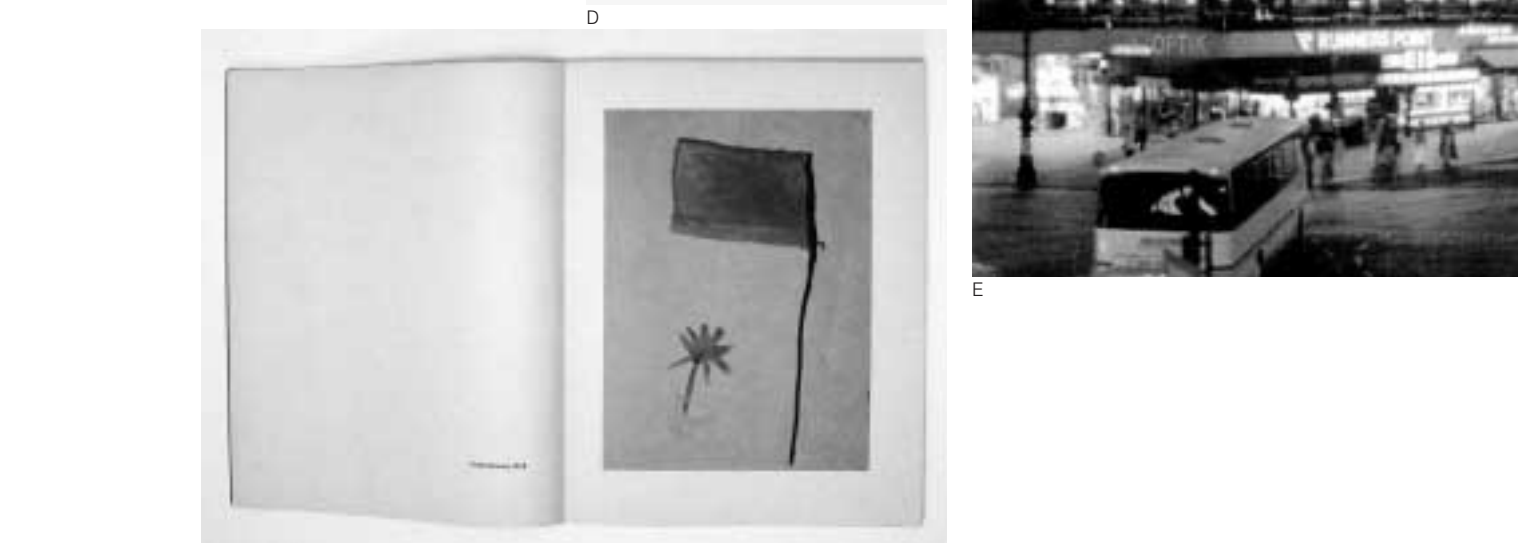
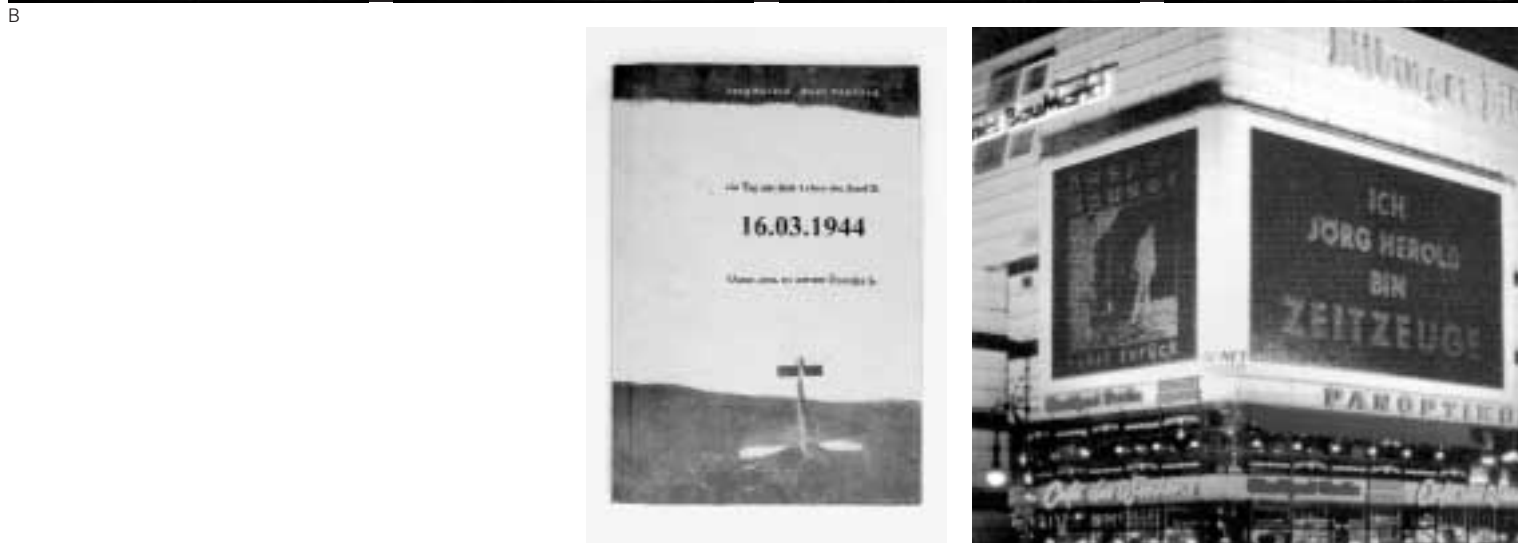
Susanne Pfleger, Städtische Galerie Wolfsburg
Stefanie Heraeus, Bielefelder Kunstverein



K

K *Erst mal das Gelände erkunden, Jörg Herold als Dokumentararchäologe. Aus der Serie >Der Dokumentararchäologe arbeitet<, 2005, 18 x 13 cm, Farbfotografie*

K *>First exploration of the terrain<, Jörg Herold as Documentary Archaeologist. From the series >The documentary archaeologist at work<, 2005, 7 1/8 x 5 1/8 inch, c-print*



A Filmstills aus: Jörg Herold, *Beiwerk*, 1985, Super 8, Schwarzweiß, 8:40 min
 B Filmstills aus: Jörg Herold, *Sportfest* 1969, 1969/1988, Stummfilm 8 mm, Color, 2:50 min
 C Jörg Herold, *Mein erster Mai*, 1972, Wasserfarbe auf Papier, 29,7 x 21 cm
 D Jörg Herold, *16.03.1944, ein Tag aus dem Leben des Josef B.*, Titelseite, Simferopol 2001
 E Jörg Herold, *Kaspar Hauser kehrt zurück – Ich Jörg Herold bin Zeitzeuge*, Kurfürstendamm, Berlin 18.06.1992, Foto: Uwe Walter

A Film stills from: Jörg Herold, *Beiwerk*, 1985, Super 8, black and white, 8:40 min
 B Film stills from: Jörg Herold, *Sportfest* 1969, 1969/1988, Silent film, 8 mm, colour, 2:50 min
 C Jörg Herold, *Mein erster Mai*, 1972, Watercolour on paper, 11 3/4 x 8 1/4 inch
 D Jörg Herold, *March, 16th 1944, A Day in the Life of Josef B.*, title page, Simferopol 2001
 E Jörg Herold, *Kaspar Hauser kehrt zurück – Ich Jörg Herold bin Zeitzeuge*, Kurfürstendamm, Berlin 18.06.1992, photo: Uwe Walter

Mein erster Mai

Früh ist dem Jugendlichen Jörg Herold in der DDR künstlerisches Talent bescheinigt worden, als 16-Jähriger wurde er zur Kunstlerausbildung ausgewählt. Seit Anfang der Achtzigerjahre hat er jene >klassischen< Fertigkeiten der Malerei und des Zeichnens erlernt, die im westlichen Kunstbetrieb seinerzeit eher als veraltet galten. Wer sich in den diversen Katalogen zu Jörg Herold auf die Suche macht nach Dokumentationen jener ersten acht Jahre seiner Arbeit bis 1989, findet nur sechs Schmalfilme, entstanden zwischen 1985 und 1989. |→

Abb. A ←

Den einzigen Farbfilm darunter, den Amateurfilm eines Sportfestes von 1969, hat Jörg Herold zufällig gefunden und zum eigenen erklärt. |→ Diese Filme, im Jahr 1996 als *Filmbox* publiziert, sind für die Rezeption von Jörg Herold im westlichen Kunstbetrieb nach 1989 sehr wichtig, bürgte doch die als >autonom< wahrgenommene Kunst der improvisierten, surrealen Schmalfilme unmittelbar für die >richtige< Ästhetik. Zeugnisse seines gewissermaßen offiziellen Talents, malerische oder zeichnerische Arbeiten vor 1989, findet man nicht. Nur Catherine David hat in einem Text über die *Filmbox* eine frühe Zeichnung Jörg Herolds abgebildet. Sie heißt *Mein erster Mai* |→ und ist 1972 – der Zeichner war damals sieben Jahre alt – entstanden.¹

Abb. B ←

Der siebenjährige Jörg hat eine Ästhetik bedient, die das Gefallen der westlichen Avantgardeverteidigerin fand (die Signatur *Jörg* oben rechts auf dem Blatt stammt offensichtlich von der Hand eines Erwachsenen). Der dokumentierte Künstler Jörg Herold, dessen Arbeitsweisen, Problemstellungen, Adressaten, Argumente, Veränderungen, Referenzkünstler und Referenzwerke sich beobachten lassen, beginnt erst nach 1989.

Abb. C ←

Kaspar Hauser – ästhetisch eingebürgert

Die Arbeiten von Jörg Herold bestehen zu guten Teilen aus Texten. Fließend ist der Übergang von Texten, die ein Werk kommentieren (Katalog *Filmbox*, Katalog *Das Gedächtnis der Kunst*), zu Texten wie jenen in den Künstlerbüchern, die Teil der Werke sind, etwa in *Ich Jörg Herold bin Zeitzeuge* von 1992 oder *16.03.1944, ein Tag aus dem Leben des Josef B.* |→ aus dem Jahr 2001.²

Abb. D, E ←

Zehn Jahre nach der Wende, im Jahr 1999, fasst Jörg Herold mit dem Titel *Sichern und Speichern. Gedenken im Generationenwechsel* den dominierenden Aspekt seines Arbeitsprogramms. Welche Generation spricht hier? Was gilt es dieser Generation zu sichern? >Meine Generation, eben noch auf Abruf, hat sich eingebürgert<³, eingebürgert in jener Gesellschaft, für die Jörg Herold in der unmittelbaren Nachwendezeit die Leitvokabel >Beliebigkeit< benutzt hat. In einem 1992 publizierten Text über seine >Ankunft in der Beliebigkeit< hat er sich als Teil einer Generation beobachtet, >die die Inhalte starrer Bedeutungsschemata noch als annehmbare Identifikationsangebote erlebt hat<, und gerade >aus diesem Leben in Ambivalenz künstlerisch argumentierte<. Plötzlich fehlte nach 1989 diesen künstlerischen Argumenten der Kontext, fanden Herold und seine Mitstreiter (die wir zum Beispiel aus den Filmen der *Filmbox* kennen) sich in einer Gesell-

1 Vgl. Catherine David, *Filmbox* (1985–89/1996), in: Ausstellungskatalog *Jörg Herold, Kunstpreis der Leipziger Volkszeitung* 1999, Leipzig 1999, S. 48–51; die Zeichnung ist auch abgebildet in: *Jörg Herold, Ich Jörg Herold bin Zeitzeuge*, Leipzig 1992, S. 5, allerdings im retrospektiven Zusammenhang des *Abschieds von der Bedeutung* (siehe dazu Anm. 7), zusammen mit Kinderbildern Herolds, S. 24 f. (überdies mit einem anderen Titel: *Zeitzeichnung*).
 2 Das Buch ist auf der Krim gedruckt worden; es wurden etwa 100 Exemplare ausgeliefert.
 3 Herold 1999, S. 44.

schaft wieder, in der >unsere Antworten nicht mehr auf vorgefundene Fragen passen<⁴. In den frühen Neunzigerjahren also ging es – eine merkwürdige Formulierung – um >die nun beginnende Resozialisierung in einer deutschen Gegenwart<⁵, es ging darum, künstlerisch >eingebürgert< zu werden. Die Wiedervereinigung ist in diesen frühen Arbeiten Jörg Herolds ein einseitiger Kulturalisierungsvorgang, der wenig Raum lässt für die Geschichte und Tradition derer, die eingebürgert werden. Resozialisierung ist nicht umsonst ein Terminus, den man (wie eine Internet-recherche schnell belegt) gewöhnlich im Zusammenhang des Strafvollzugs verwendet. Er fasst bei Herold augenscheinlich jene westdeutsche Attitüde, die das Eingebürgertwerden zum Kaspar-Hauser-Erlebnis gemacht hat.

Wie Jörg Herold als Künstler den Aneignungsprozess der neuen Wirklichkeit seit 1989 vollzogen hat, ist in seinen Arbeitstiteln und Arbeitsschritten so deutlich markiert, dass es zum Nachzeichnen kaum der spekulativen Unterstellungen bedarf. Der individuelle (im Falle eines Künstlers: ästhetische) Vollzug des gesellschaftlichen Systemwechsels ist eines der dominanten Themen seiner Arbeiten der Neunzigerjahre. >Abschied von der Bedeutung und Ankunft in der Beliebigkeit< war Leitformulierung der Arbeiten um 1990⁶ und Titel einer Ausstellung im Jahr 1989. Einer westdeutschen Kunsthistorikerin, die anscheinend aus der Erinnerung zitiert hat, geriet Herolds Werktitel zu dem Zitat >Entlassung aus einer Ideologie und Ankunft in der Beliebigkeit<, so als wolle sie ein Exempel geben für jene westdeutsche Vorstellung von Ostdeutschland als Resozialisierungsfall, auf die Jörg Herolds lakonische Formulierungen zielen.⁷

Die Ähnlichkeit seiner eigenen Geschichte mit jener Kaspar Hausers – für Jörg Herold >unverkennbar<⁸ – wird 1992 auf dem Kurfürstendamm zur Arbeit *Kaspar Hauser kehrt zurück* |→ und 1991 zu *In L. trägt H. die Wunden Hausers zur Schau*. Mit zehn Jahren Abstand gerät die verabschiedete >Bedeutung< dann in der Beschreibung zum >Staatstheater um die Wahrheit<⁹. Irgendwie steht der Osten der Kindheit und Jugend für >Bedeutung< und Relevanz von >Wahrheit< (wenn auch in >grotesken Eindeutigkeiten<¹⁰). Im >Staatstheater< wie in der Familie >war die Welt heil und ihre Einteilung in Gut und Böse kristallklar<¹¹. Der Westen bekam anfangs das Signum einer >gnadenlosen Beliebigkeit<, der sich >die Generation der heute Dreißigjährigen< aus der ehemaligen DDR nur allzu gerne geöffnet habe: >Begraben ist der Zwist von Gut und von Böse, und das Bedürfnis nach Vergessen herrscht in den meisten Köpfen vor<¹². Ästhetisch vollzieht Jörg Herold die >Resozialisierung< in einer künstlerisch expliziten Auseinandersetzung mit Mitteln des westlichen Kunstbetriebs, vorzugsweise mit den ästhetischen Mitteln der Vätergeneration: der Spurensicherer, der fiktiven Archäologen, der Erweiterer des Kunstbegriffs. Politisch vollzieht er sie als Beschäftigung mit dem >Bedürfnis nach Vergessen<, das er seiner Generation attestiert.

Was Jörg Herold in den frühen Neunzigern zu seinem zentralen Thema gemacht hat (und uns nun rückblickend zur Beobachtung anbietet), ist mithin eine Prozedur, die sich höchst selten beobachten lässt: Er kultiviert einen Künstler, der sich – schon aus Überlebensgründen – gezwungen sieht, seine Semantik radikal auszuwechseln, sein Arsenal an Fragen und Antworten auf ein Publikum zu beziehen, dessen ästhetische und thematische Koordinaten er gar nicht kannte und wie ehemals Kaspar Hauser erlernen musste.

Wie sieht diese ästhetische Selbsteinbürgerung aus? Sollen wir sie schon in den Kategorien jenes archäologischen Arbeitens erfassen, das nun, gut fünfzehn Jahre später, zum programmatischen Titel geworden ist? Wie hat Jörg Herold sich künstlerisch >eingebürgert<? Eine essayistische Brücke zum Metier des Archäologen wäre leicht zu schlagen, schließlich geht es für den

4 Herold 1992, S. 35.
 5 Jörg Herold, Sieben Zeichnungen aus: *Mahnmal für einen Matrosen...*, in: Ausstellungskatalog *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, hg. von Kurt Wettengl, Frankfurt am Main 2000, S. 132–137, Zitat S.134.
 6 Ebd.; ähnlich Herold 1992, S. 28 (vgl. Abb. 5).
 7 Susanne Prinz, *Jörg Herold*, in: *documenta X Kurzführer*, Ostfildern 1997, S. 96.
 8 Herold, in: *Das Gedächtnis der Kunst*, S.134.
 9 Herold 1999, S. 44.
 10 Herold 1992, S. 28.
 11 Ebd., S. 6.
 12 Herold 2000, S. 44; >gnadenlose Beliebigkeit<; Herold 1992, S. 28.

selbstgewählten Kaspar Hauser darum, einen unbekanntenen >Diskurs< zu verstehen, mithin um eine Aufgabe, für deren Lösung sich in den Kulturwissenschaften längst die Archäologie als Leitwissenschaft durchgesetzt hat.¹³

Freilich zeigt eine Überprüfung an den frühen Arbeiten schnell, dass Jörg Herold vom Gestus der Spurensicherer und fiktiven Archäologen, die in den Siebzigerjahren Karriere gemacht haben,¹⁴ nur selten Gebrauch gemacht hat: Neben der *Spurensuche über der Zeitnarbe* |→ in einem mecklenburgischen Gräberfeld schlägt er die >Waschung als archäologisches Prinzip< deutscher Vergangenheitsaufarbeitung vor, verdeutlicht an der missglückten Waschung eines nicht vollständig verschwundenen Hakenkreuzes auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, das Herold findet und dokumentiert.¹⁵

Erst die jüngsten Arbeiten wie *Gestaltetes Heim und definierter Hausrat, das Universum der Frau S. – Eine Inventarisierung* (siehe 2.01–2.32) setzen sich mit formalen Versuchen jener Zeit auseinander, etwa mit *Die 24 Kleidungsstücke des François C. im Jahre 1972* von Christian Boltanski.¹⁶ |→

Die Arbeiten der frühen Neunziger zeigen weniger eine Auseinandersetzung mit den Ausdrucksmitteln der künstlerischen Archäologie, der >Spurensicherung< und >fiktiven Wissenschaft<¹⁷, sondern eher mit den Ausdrucksmitteln von Joseph Beuys. Die Beschäftigung mit Beuys war allerdings nicht erst durch die Suche nach einer neuen Sprache infolge der >Wende< ausgelöst. Schon 1987 hatte Jörg Herold an der Ausstellungsfolge *Nach Beuys* mit der Installation *Die Wurstmaschine* teilgenommen. In der Galerie Eigen+Art hat er dann 1991 *Fernwärmer – Nabelverkabelt* und *Urmutter – Nabelverkabelt* ausgestellt, eine ästhetisch und thematisch deutliche Beuys-Referenz. |→ Auch die Installation *Abschied und Wiederkehr des Norbert von Xanten oder: Über unsere Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, |→ die 1994 in einem Magdeburger Kloster eingerichtet wurde, macht ihre ästhetische Nähe zur Ausdrucksweise von Joseph Beuys deutlich, scheint auf Schlüsselinstallationen wie *Zeige deine Wunden* zurückzugreifen und in Norbert von Xanten einen Referenzheiligen zu generieren, wie wir ihn in Ignatius von Loyola (manche Interpreten haben auch auf Franz von Assisi verwiesen) in Beuys' Werk finden. Im Sinne des Kaspar-Hauser-Gestus muss diese Erkennbarkeit der Referenzfigur Beuys als Teil der ästhetischen Strategie gelesen werden.

Dass Jörg Herold später mit *Heldenfriedhof – Sondierungen auf freiem Feld. Ein Tag aus dem Leben des Josef B.* |→ dem Mythos Beuys gründlicher nachgegangen ist als all jene Westdeutschen, die Augenzeugen von Beuys waren und die Geschichte vom Absturz bei den Tataren und von Filz und Fett zunächst erzählten und später pauschal ins Reich der Sage verbannten, ist weiter hinten in diesem Buch dokumentiert (siehe 3.01–3.32) und zeigt, wie zügig sich Jörg Herold von der Strategie ästhetischer Anverwandlung wieder verabschiedet hat.

Dokumentararchäologie

>Unter den bedeutendsten Archäologen gibt es solche, die nie an einer Ausgrabung teilgenommen haben, darunter Johann Joachim Winckelmann<, der Begründer der wissenschaftlichen Archäologie. Zwar haben Archäologen seit den Anfängen dieser Wissenschaft gegraben, aber man sollte in Erinnerung halten, >dass in der klassischen Archäologie das Ausgraben nur eine

13 Dazu etwa Knut Ebeling, Einleitung, in: *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hg. von dems. und Stefan Altekamp, Frankfurt am Main 2004, S. 9–30.
 14 Vgl. Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst* (DuMont aktuell), Köln 1977; und: ders., *Spurensicherung. Eine Revision, Texte 1977–1995* (Fundus-Bücher, 139), Amsterdam [u. a.] 1996.
 15 Herold 1992, Zitat S. 36.
 16 Abb. aus: Metken, *Spurensicherung*, 1977, S. 26.
 17 Mit den Leitvokabeln von Metken 1977.

untergeordnete Rolle spielt.¹⁸ Gleichwohl dürfte >Grabung< zu den prominentesten Assoziationen des Stichwortes >Archäologie< gehören, insbesondere heute, Jahrzehnte nach der breitenwirksamen Metaphorisierung dieses Metiers.¹⁹

Der Dokumentararchäologe, dessen Zeugnisse und Schriften dieses Buch dokumentieren soll, gräbt nicht. Man muss sich bis zu Seite 3.26 vorarbeiten, ehe man seine Dokumentararchäologie als Grabungstätigkeit findet, in einem Acker auf der Krim, mit Hilfe eines Metalldetektors der russischen Armee, auf der Suche nach Resten eines – zwar nicht bei Kriegsveteranen, wohl aber bei Kunstkennern – berühmten Stukas aus dem Zweiten Weltkrieg. Einige Metallteile gab der Acker tatsächlich frei, das historische Wissen des Dokumentararchäologen machte die Teile zum Fund, ließ sie zu Teilen *dieses* Stukas werden, mit dem Beuys auf diesen Acker gestürzt ist (ein ästhetisches Argument, dessen Wahrheitsgehalt selbstredend nachrangig ist). Für die wissenschaftliche Archäologie ist dieser Fund natürlich uninteressant. Vielleicht kann ein Zeithistoriker etwas mit den Interviews und Recherchen zu diesen *Sondierungen auf freiem Feld* anfangen, die immerhin einer Zentralfigur der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte galten. Mehr noch mag einen Zeithistoriker interessieren, dass sich ein 34-jähriger Leipziger zehn Jahre nach der Maueröffnung als Erster auf die Suche nach diesem berühmten Flugzeug und der >wahren< Geschichte seiner Besetzung gemacht hat. Wieso gerade einer, der mit dieser Geschichte und ihrem bundesdeutschen Mythos ziemlich wenig zu tun hatte?

Für den Sinn dieser Grabung auf der Krim bleibt unerheblich, dass der Archäologe nur dieses einzige Mal gegraben hat, wie überhaupt unerheblich ist, dass dieser Archäologe nicht gräbt. Denn längst erwartet ohnehin niemand mehr eine buchstäbliche Anleihe bei der wissenschaftlichen Archäologie, wenn im Kontext der Gegenwartskunst von Archäologie die Rede ist. Es versteht sich heute von selbst, dass die Gegenwartskunst den archäologischen Gestus weniger aus der wissenschaftlichen Archäologie als Grabungswissenschaft adaptiert hat, als eher aus all jenen Geisteswissenschaften von der Philosophie über die Geschichts- zur Literaturwissenschaft, in denen Archäologie zur Leitmetapher der geisteswissenschaftlichen Arbeit geworden ist, zur Leitmetapher für jenes epistemologische Modell, das Carlo Ginzburg als >Indizienparadigma< bezeichnet hat.²⁰ In diesem Sinne wird nun schon in der vierten Dekade nach Foucaults Initialtext >Archäologie des Wissens< die >Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten<²¹ behauptet.

Niemand aber hielt es bislang für nötig, die Archäologie zu einem Kompositum mit >Dokumentar-< zu verbinden. Was sollte sie denn anders tun, als dokumentieren? Sichern (>Spurensicherung<), Ordnen und Klassifizieren war immer schon Metier der Archäologie und Kern der künstlerischen wie geisteswissenschaftlichen Anverwandlung. >Alle Archäologie ist< – um das zweite Leitwort der Kulturwissenschaften auch noch ins Spiel zu bringen – >auch Archivologie<²². Wo die Archäologie-Metapher bemüht wird, ist die Archiv-Metapher nie weit. Warum also >Dokumentar-<?

Zum einen erweist sich dieser Zusatz als Alleinstellungsmerkmal. Niemand als der Dokumentararchäologe Herold benutzt diese Wortschöpfung. Auf der Suche nach einem Sinn dieser an sich überflüssigen Hinzufügung mag die Unterscheidung zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm in den Sinn kommen, wodurch Dokumentararchäologie gewissermaßen als Gegenbegriff von Spielarchäologie lesbar wird. Wer die bisherige Gegenwartskunst mit archäologischem Gestus betrachtet, wird insbesondere in den Siebzigerjahren auf eine Art Spielarchäologie stoßen, auf eine gespielte Aneignung der Grabungs- und Klassifizierungspraxis. Man denke an die Abklatsche

18 Helmut Sichtermann, *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, München 1996, S. 14 f.

19 Dazu Ebeling/Altekamp 2004.

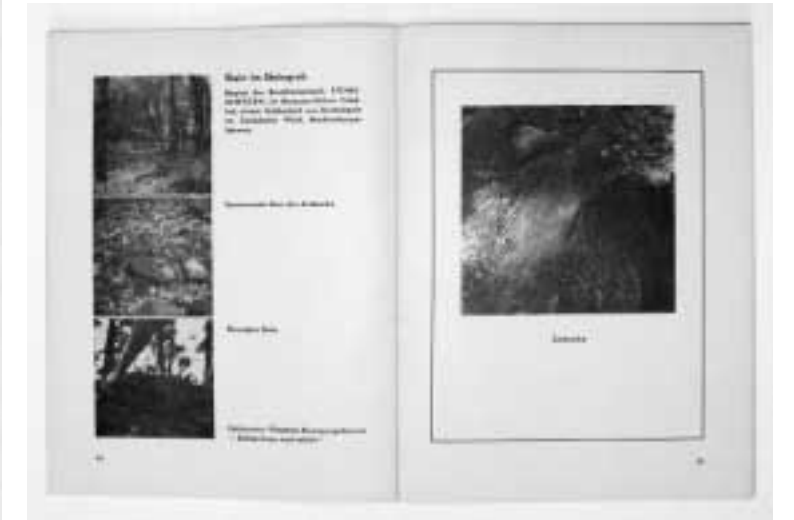
20 Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst* (zuerst 1979), in: ders., *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995, S. 7–44; dazu Cornelius Holtorf, *Archäologie als Spurensicherung*, in: Ebeling/Altekamp 2004 (wie Anm. 13).

21 Wie Anm. 13 (Zitat aus dem Klappentext).

22 Mit einer Formel von Wolfgang Ernst, vgl. insgesamt Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002, S. 10.



H



I

F Jörg Herold, *Spurensuche über der Zeitnarbe*, Doppelseite aus: *Ich Jörg Herold bin Zeitzeuge*, Leipzig 1992

G Christian Boltanski, *Die 24 Kleidungsstücke des François C. im Jahre 1972*

H Jörg Herold, *Abschied und Wiederkehr des Norbert von Xanten oder: Über unsere Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, Ausstellung im Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg 1994

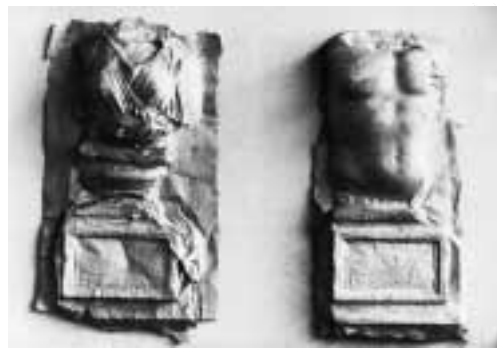
I Jörg Herold, *Fernwärmer – Nabelverkabelt, Urmutter – Nabelverkabelt*, Doppelseite aus: *Ich Jörg Herold bin Zeitzeuge*, Leipzig 1992

F Jörg Herold, >Spurensuche über der Zeitnarbe<, double-page from: >Ich Jörg Herold bin Zeitzeuge<, Leipzig 1992

G Christian Boltanski, >Habits of François C.<, 1972

H Jörg Herold, >Abschied und Wiederkehr des Norbert von Xanten oder: Über unsere Sehnsucht nach Unsterblichkeit<, exhibition in the Monastery Unser Lieben Frauen, Magdeburg 1994

I Jörg Herold, >Fernwärmer – Nabelverkabelt, Urmutter – Nabelverkabelt<, double-page from: >Ich Jörg Herold bin Zeitzeuge<, Leipzig 1992



J Anne und Patrick Poirier, *Moulages*, 1970–1972
 K Jörg Herold, *»Deutsches Eck«*, mit kreisrunder Gipsplatte markiert (Camera obscura-Aufnahme, Salzdruck, Katia Liebmann 1996)
 L Jörg Herold, *Bojenlegung über der Wilhelm Gustloff, Ostsee 1995* (Foto: Sonja Schenk)
 M Jörg Herold, *Krupp*, 2003, 42 × 29,7 cm. Aus der Serie *Zeugnisse klassischer Kampfkultur* (Essen, Kruppwerk). Bei dem einzigen deutschen Ziel auf den ausgewählten Bildern geht es nicht um Angriffe auf die Zivilbevölkerung, sondern um Angriffe auf die deutsche Rüstungsindustrie. Jörg Herold hat hier denselben Fehler gemacht wie fast alle, die sich mit der deutschen Gedächtniskultur befassen, er hat das Aussparen deutscher Opfer aus der Erinnerung als Gebot der Political Correctness gedeutet, bis Rechtsradikale begannen, diesen Teil der Erinnerung zu erobern.

J Anne und Patrick Poirier, *»Moulages«*, 1970–1972
 K Jörg Herold, *»Deutsches Eck«*, marked with a circular plaster disc (Camera obscura-image, calotype, Katia Liebmann 1996)
 L Jörg Herold, *Placement of buoys over the Wilhelm Gustloff, Baltic 1995* (Photo: Sonja Schenk)
 M Jörg Herold, *»Krupp«*, 16½ × 11⅞ inch, 2003. From the series *»Zeugnisse klassischer Kampfkultur«*, (Essen, Kruppwerk). *The only German target amongst the images selected was not an attack on civilians but on the German armaments industry. Jörg Herold here made the same mistake as almost all those who have addressed the German culture of remembering, he construed the omission of German victims from memory as imperative to political correctness, until right-wing extremists began to conquer this component of memory.*

Abb. J ← | und Modelle von Anne und Patrick Poirier, | → an die rekonstruierten und klassifizierten »Kinderwaffen« von Christian Boltanski.²³ Hier wurde die »klassische« wissenschaftliche Archäologie (im Übrigen in einer seinerzeit bereits veralteten Form)²⁴ wie ein Topos aufgegriffen und, aus welchem Grund auch immer, spielerisch imitiert.

Man findet ein solches Vorgehen nicht in den Arbeiten Jörg Herolds, die auf den folgenden Seiten dokumentiert werden. Wäre nicht der Titel *Dokumentarchäologie* (den Jörg Herold im Übrigen in diesem Katalog erstmals verwendet, also vielen seiner Arbeiten ex post zufügt), so würde man die Arbeiten nicht unmittelbar mit Archäologie identifizieren – es sei denn, man wechselt wieder das Register, von der Archäologie als Grabungswissenschaft zur Archäologie als Metapher des »Indizienparadigmas«. Womit wir wieder bei Kaspar Hauser wären, bei jenem seiner Sprache und seines Publikums beraubten Künstler, der sich 1989 aufgemacht hat, Indizien zum Verständnis seiner »neuen Gegenwart« zu sammeln.

Klassische Kampfkultur

Ob die Selbststilisierung des Künstlers zum Kaspar Hauser des Wiedervereinigungsprozesses sich als zeithistorische Deutung des Vereinigungsprozesses durchhalten lässt, muss hier nicht entschieden werden. Hier geht es nur darum, dass diese Selbstdeutung die Themenwahl Jörg Herolds bestimmt hat, ebenso wie seine Frage an die »heute Dreißigjährigen« nach der »Pflicht, durch Erinnerung an die Vergangenheit zu mahnen«²⁵. Denkmäler, Kriegsdokumente und Kriegsrelikte dominieren seine Arbeiten, die sich damit auf den ersten Blick in eine lange Diskussion um die deutsche Erinnerungspraxis einschreiben. Zu fragen bleibt, was ein vergleichsweise junger ostdeutscher Künstler dazu beizutragen hat.

Jörg Herold kommt aus einem Staat, der per Definition antifaschistisch war und nichts zu tun hatte mit den schwierigen Konflikten, die die westdeutsche Gesellschaft seit »1968« erschüttert haben und nicht zuletzt mit ästhetischen Mitteln ausgetragen worden sind. Seine Beschäftigung mit Denkmälern ist zwar durchaus verbunden mit jener stark fokussierten westlichen Diskussions-tradition um adäquate Erinnerung – das Harburger Mahnmal von Esther und Jochen Gerz aus dem Jahr 1987 bis zu den Diskussionen um das Berliner Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Zweifellos »fügen sich die von ihm entwickelten künstlerischen Handlungsweisen in die jüngste Tradition des gewandelten Denkmalbegriffs, wie er als interaktives und häufig ephemeres Angebot seit den frühen 80er-Jahren ... definiert worden ist«²⁶. Aber seine Gegenstände sind sehr verschieden von denen dieser Tradition, sind nicht mehr vollständig besetzt von der NS-Zeit.

Jörg Herold ist so jung, dass er mit den künstlerischen Leitfiguren der »westlichen« Erinnerungs- und Denkmalsdiskussionen von Jochen Gerz und Hanne Darboven über Sigrid Sigurdson bis Christian Boltanski nur in einen generationenversetzten Dialog eintreten kann. Dies trifft zwar auch für die westdeutschen Künstler seiner Generation zu, aber das Thema Gedächtnis/ Denkmal/ Mahnmal gehört in Herolds Alterskohorte im Westen nicht mehr zu den dominanten Themen. Geschichte ist in der deutschen Gegenwartskunst zur Zeit out, und wo sie dennoch zum Gegenstand wird, da geht es kaum noch wie in der letzten Generation um den Schatten der NS-Zeit, sondern – Kai Althoff oder Johanne Speer sind sicher nicht untypisch – etwa um den Blick auf die »68er«.

23 Zu neueren Varianten dieser ästhetischen Arbeitsweise, z. B. von Marc Dion, vgl. Cornelius Holtorf, *Archäologie als Spurensicherung*, in: Ebeling/Altekamp 2004, S. 306–324.
 24 Die Archäologie hatte sich inzwischen von dieser in der Kunst imitierten objektorientierten Aufdeckung und Präparation von Funden zugunsten einer problemorientierten Sicherung und Dokumentation von Befunden verabschiedet; vgl. Lambert Schneider, *Das Pathos der Dinge. Vom archäologischen Blick in Wissenschaft und Kunst*, in: *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft*, hg. von Bernhard Jussen (Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 2), Göttingen 1999, S. 51–82, bes. 72 f.
 25 Herold 1999, S. 44.
 26 So Katja Blomberg, *Vom Denkmal zum Gedenken. Jörg Herold markiert Deutsche Geschichte – eine Skizze*, in: Herold 1999, S. 72–79, Zitat S. 72.

Wer sich gegen den Trend dennoch mit Geschichte befasst, zumal mit der schweren, belasteten, der hat eine neue Problemlage zu bewältigen. Man kann nicht mehr mit der Authentizität jener direkt Betroffenen agieren, die ihre ästhetischen Lösungen noch mit Erzählungen begleiten können über die Bunkernacht als Kind im brennenden Berlin (wie Jochen Gerz) oder über den Anblick der vom amerikanischen Befreier zerstörten Heimatstadt Nantes (wie Patrick Poirier). Die Künstler im Alter von Jörg Herold zehren auch nicht mehr vom Kampf mit den ins Unheil verstrickten Vätern. Und sie zehren nicht mehr von den Idealen und dem Pathos jener Söhne und Töchter, die sich zugute halten konnten, in den späten Sechzigern aus der Bundesrepublik zwanzig Jahre nach der Staatsgründung eine richtige Demokratie gemacht zu haben. Wer sich heute wie Jörg Herold als Künstler mit der deutschen Vergangenheit befasst, braucht eine neue Begründung – einen neuen Aktualitätsanspruch, eine neue Sprache, eine neue Problemlage. Wo ist diese zu erkennen? Wenn Jörg Herold nach der >Pflicht< fragt, >durch Erinnerung an die Vergangenheit zu mahnen<, dann steckt dahinter durchaus ein Wiedervereinigungsproblem. Seine textlichen, plastischen und zeichnerischen Arbeiten gelten >dem national orientierten Gefühl eines ganzen Landes<, der >Natürlichkeit eines zur Identität freigegebenen Begriffs<, kurzum >dem Deutschen an sich<²⁷. Das klingt so ungewohnt, wie die Gegenstände ungewohnt sind, die er bearbeitet – das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, der Hermann im Teutoburger Wald, Kyffhäuser und Deutsches Eck, Bad Ems (der Ort der *Emser Depesche*), kurzum, die alten Denkmäler des deutschen Einheitsgedankens. |→ Nach der Wiedervereinigung kommt das >Ganze< wieder in den Fragenhorizont, löst sich die Konzentration auf die NS-Zeit. Und auch dort, wo Jörg Herold sich der NS-Vergangenheit zuwendet, tut er es als Repräsentant einer neuen Generation. Dies wird besonders deutlich an der umfassenden Beschäftigung mit den Möglichkeiten eines Denkmals für eine Tragödie, die weder in der Bundesrepublik noch in der DDR zum kulturellen Gedächtnis gehört hat und bis heute nicht gehört – der Untergang der *Wilhelm Gustloff*. |→

|→ Abb. K

Insbesondere die *Zeugnisse klassischer Kampfkultur* (siehe 4.01–4.32) wirken wie ein Signum des Generationenwechsels. Jörg Herold bearbeitet in diesem Werkkomplex Luftbilder zerbombter Städte des Zweiten Weltkriegs. Es gibt unter den vielen Bildern keine von einer deutschen Stadt, nur von den Treffern auf das Kruppwerk in Essen, |→ die Jörg Herold weniger als Treffer gegen die Zivilbevölkerung gelesen hat, sondern wie Treffer auf einen Panzer. Das Aussparen deutscher Städte fällt sofort auf, zumal in einer Situation, in der in Deutschland die Lufthoheit über das Gedenken an die zerbombten deutschen Städte ausgefochten und deutlich wird, dass das langjährige Aussparen dieses Gedächtnisses den Falschen in die Hände spielt. Jörg Herold scheint über seine Fotoauswahl nicht eigens nachgedacht zu haben, scheint deutsche Städte instinktiv ausgesondert zu haben. Jedenfalls behauptet er, dass >meine empirische Gutmenscherziehung in Schule und Armee das Leid, den Tod und Schmerz für deutsche Kriegstragik ausblendet, und ich mich in der tradierten Schuldklärung (un)wohl fühlte. Doch sechzig Jahre nach der Bombardierung Dresdens übernehmen wiedererwachte Fähnleinführer in medialer Präsenz die Trauerarbeit in der Stadt – Fragen werden gestellt, die schon längst hätten beantwortet werden müssen<.

|→ Abb. L

Dass er dieses Fehlen von Bildern deutscher Städte auf eine DDR-Erziehung zum >Gutmenschen< zurückführt, die das deutsche Leid ausgeblendet habe, trifft die Sache sicher nicht. Auch in der Bundesrepublik war das Erinnern an deutsches Leid ein individuelles, kein kulturelles. Und wie Herold, so erschrecken viele andere darüber, dass diese Art der aussparenden Erinnerungskultur nun zum politischen Problem wird.

|→ Abb. M

Auch die Art, den Krieg zu befragen, ändert sich mit zunehmendem Abstand vom Zweiten Weltkrieg. Die letzten beiden Kriege im Irak haben solche Bilder, wie Herold sie aus dem Zweiten Weltkrieg verwendet, mengenweise verbreitet, haben damit den sauberen, wenig erschreckenden Krieg ins Bild gesetzt und ins Wohnzimmer gesendet. Herolds *Zeugnisse klassischer Kampfkultur* setzen auf diesen optischen Übergang des an sich Schrecklichen des Bildgeschehens zum farbig Schönen, das die fotografischen Gegenstände bisweilen bis zur Unkenntlichkeit überdeckt. >Kampfkultur< ist ein eher selten gebrauchtes Wort, und es scheint nicht aus Kontexten militärischer Traditionsverbände zu kommen. Es dominiert in wirtschaftswissenschaftlichen Zusammenhängen (man diskutiert über die Kampfkultur von Firmen wie Microsoft oder von Gewerkschaften). Vor allem wird es auf alle möglichen Formen >geregelter< und >kultivierter< Gewaltausübung bezogen, seien es fernöstliche Kampftechniken (>Das Reich der Mitte blickt auf eine jahrtausendealte Tradition von Kampfkultur und gesunderhaltenden Körperübungen zurück<²⁸) oder die >Arena-Kampfkultur< des Römischen Reiches als einer >agonalen Kampfkultur<, die gleichwohl Signum von Zivilisiertheit ist, nicht nur weil römisch eben zivilisiert heißt, sondern auch weil diese agonale Auseinandersetzung strikt kanalisiert war. Schließlich ist Kampfkultur ein Ausdruck des Sports, insbesondere des Fußballs. >Jeder Spieler wird eine große Kampfkultur an den Tag legen<²⁹, und wenn nicht, dann beklagt man den >Verfall der Spiel- und Kampfkultur<³⁰. Fast nie geht es um militärische Praktiken (>Selbstmordattentate gehörten ursprünglich nicht zur tschetschenischen Kampfkultur<³¹).

Allen Gebrauchsweisen dieses insgesamt nicht gerade häufigen Terminus ist gemein, dass sie positive Konnotationen transportieren. Kampfkultur ist geregelt, bisweilen ritterhaft, impliziert eine positive Körperlichkeit, Zivilisiertheit im Umgang mit dem Gegner, geradezu – man denke an den >Letzten Samurai< – Ästhetik. Was man normalerweise nicht findet, ist erstens das Attribut >klassisch< mit Blick auf die Kampfkultur (es ist nicht nötig) und zweitens jenen Gegenstand, den Jörg Herold damit verbindet – völlig zerbombte Städte aus der Vogelperspektive. Und in der Tat führt Jörg Herold die Dokumentarfotos, die er als Vorlage nimmt und die bereits ohne jede Bearbeitung sehr weit weg von dem Schrecken auf der Erde sind, in einen Wahrnehmungszusammenhang von >Schönheit< – sie werden bearbeitet, bis sie auf Schwarzweiß-Kontraste reduziert und gerastert sind, und dann farbig übermalt in einer Weise, die man wohl durchaus >harmonisch< nennen kann.

Bernhard Jussen

27 Herold 1992, S. 36.
 28 Karatewerbung des Rot-Schwarz-Kiel 2005.
 29 Peter Vollmann, Trainer des Regionalligisten Eintracht Braunschweig, am 23.9.2001 vor dem (verlorenen) Spiel gegen Chemnitz.
 30 Süddeutsche Zeitung am 29.4.2004 zum Zustand des deutschen Fußballs.
 31 Hamburger Abendblatt vom 18.4.2005.