

**Informationen
zu den Denkmalen
Peter Jacobis**

Weil jedoch die Welt ihren eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung.

Theodor W. Adorno

Peter Jacobi - Denkmale

Peter Jacobis mäanderndes Werk ist bestimmt und getragen von der Arbeit mit und an der Erinnerung. Vergangenheit und ihre Sprengkraft für die Gegenwart vermittelt sich immer in kultureller Formung, und das, was wir kulturelles Gedächtnis nennen, ist vor allem Bildgedächtnis. Kunst ist ein soziales Erinnerungsorgan. In vielfachen Sprüngen setzt sich Jacobi mit der fremd-eigenen Geschichte auseinander. Daß er dies nicht im simplen Vertrauen auf die Möglichkeiten der Illustration, des eindimensionalen Narrativs tut, ist ein Wesentliches seiner Arbeit. Immer wird die Erfahrung, das wissende Erkennen in die - abstrakte - Form getrieben, die dann zugleich mit der Geschichte die Kunstgeschichte, ihre uneingelösten Hoffnungen, die Versprechen der emphatischen Moderne mitreflektiert, untersucht, bricht. Jedes Werk ist solcherart ein Palimpsest (so auch einer seiner Katalog- und Ausstellungstitel), jedes Werk eröffnet mannigfache Bezüge und Verweise auf die eigene, wie auf die fremde Produktion. Es entsteht ein Ineinander von unterschiedlichen Sinnbezügen, Imaginarien, die dann bildliches Bedeuten als Prozeß, als ästhetisches Ereignis, das sich dynamisch und unbeschließbar im Austausch, in der Überlagerung verschiedener Sinnschichten - medial wie material - entfalten. Neben ihrer prägnanten Präsenz sind die Arbeiten - wie die Palimpsest-Metapher selbst - »Arikulationsmittel des Unbegreifens und Vorgebreifens«¹, wobei die konkrete, materielle Gegebenheit der Skulptur oder des Bildes Ausgangs- und Endpunkt aller Überlagerungen, Verflechtungen, Relationen ist. In dieses Geflecht sind dann - zum Teil fast klandestin - Erinnerungsschichten eingelagert, die Orte und Zeiten zusammenbringen und das Bild in paradoxer Bewegung zugleich stillstellen und mobilisieren. Die Bewegung, die als geschichtliches Denken in jeder Konstruktion von Zeiträumen zugleich ge- als auch verborgen ist, wird in beherzter Simultaneität aufgenommen, blockiert und unterminiert. Immer schon hat die Kunst dem Gedächtnis auf die Sprünge geholfen. Sie dient und diente zur Bestandsaufnahme, Vergegenwärtigung und Bewußtwerdung dessen, was sonst unbeachtet ins Verschwinden und in die Verdrängung entgleitet. Allerdings kommt Peter Jacobis Kunst, die sich mit der Erinnerung und ihren Ritualen auseinandersetzt, nicht vor, sondern oft erst nach dem Vergessen. Diese Arbeiten eröffnen eine ganz eigene, sehr differenzierte Mnemotechnik: Gegen verhüllendes Pathos und entlastende Fluchtwege in die Abstraktion fordern sie auf zu sinnlicher Partizipation und lassen eigene und fremde Geschichten in einen Dialog treten.

Die Fotografie, die Peter Jacobi in verschiedenen Funktionen, als Sammlung, Bildarchiv, selbstständige Arbeit, einsetzt, korrespondiert [mit] dem Prozeß der Bild- und Formwerdung seiner multipolaren (oder doppelbödigen) Recherche - Fotografie als

¹ Hans Blumenberg, Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. In: Studium Generale 10/1947, S. 432-447, hier S. 432

Möglichkeit der Formung der Erinnerung sowie ambivalente Struktur der Erinnerung selbst. Fotografie als Fragment und *memento mori* sind Bruchstücke der Welt, aus der Welt, Reste und Reliquien. Als Wiedergänger von etwas, einem Moment, der nicht mehr existiert, bewahren sie gerade dieses Etwas und verknüpfen uns mit der Vergangenheit. Fotografie ist Spur einer Abwesenheit, zugleich aber gibt es Präsenz, beglaubigte Existenz: Vergangenheit und Jetzt zugleich, Bruch und Kontinuität in komplexer Weise miteinander verwoben. Fotografien zu betrachten, beamt uns zu einem Verschwundenen zurück. Aber indem wir sehen, dringt das Verschwundene auch wieder in unsere Gegenwart ein: erstaunliche Zeitlichkeit.

In der Fotografie wird die Vergangenheit zu einem imaginären Besitz, zugleich ist sie Hilfsmittel im Versuch, die unsichere Welt zu begreifen. Fotografieren heißt auch, teilzunehmen an der Verletzlichkeit, Wandelbarkeit, Flüchtigkeit der Dinge und Erscheinungen. Gerade dadurch, daß Fotografie den einen Moment herausgreift und stillstellt, bezeugt sie den Fluß der Zeit. Die leise Melancholie, die oft das Anschauen von Fotos begleitet, hat darin wohl ihren Grund.

Wenn Fotografien, die die Überreste von Wehranlagen aus dem Zweiten Weltkrieg kühl und leidenschaftslos dokumentieren, ein Archiv des Hypertropen, neben ihrer Funktion als Zeugnis, den Eindruck von monumentalen Skulpturen vermitteln, erscheint in diesem Widerspiel auch die formale Auseinandersetzung, der Sprung von Fläche und Raum - und ihrem Dazwischen. Und ebenso mitbedacht sind die durchaus merkwürdigen Bezüge zur Skulptur der Minimal Art. In der spröden Inventarisierung wird die Zeitgeschichte fremd. Die monströsen Überbleibsel sind fast wieder Natur und wie archaische Grabstätten außerhalb der Zeit. Und doch wird durch die Fremdsetzung, durch den anderen Blick die Geschichte dem Vergessen entrissen, in die Jetztzeit gekippt - ein Gleiten zwischen Aufhebung und Wiederkehr. Die unhörbare Eloquenz der Dinge wird Form. Die unbegreifbare Spur des Gewesenen schlägt - in einer weiteren Wendung - als eine Art Bildminimum um in die minimale Bildhaftigkeit der Kunst der *primary structures*. In ihrem Verzicht auf falsche Rätsel stacheln die fotografischen Protokolle die Erinnerung an, ohne eine simple Rekonstruktion der Zusammenhänge vorzutauschen. Die Formen nehmen Grundfragen, Grundprobleme der Skulptur auf und an. In ihrer fließenden Dialektik zwischen Natur- und Kunstform, zwischen Realität der materialen Erscheinung und der jede Materialität übersteigenden Erfahrung wird konzentriert und klar der Erkenntnisprozeß über Kunst, Künstlichkeit, Erinnerung und Verlust in Gang gesetzt. Souverän behandelt/untersucht/setzt Peter Jacobi in seinen Skulpturen und Memorials die Frage nach dem plastischen Raum, der sein Vokabular, sein Material als Rhythmus, als Struktur, als proportionale Anordnung gliedert, und des Bedeutungsraums, der die Selbstreferentialität immer wieder bricht, auflädt, neu formuliert. Immer geht es um die Grenzziehung dazwischen.

Jacobis Werk behandelt und reflektiert grundlegende plastische Problemstellungen wie das Zusammen- oder Gegenspiel von Material und Raum, Form und Ort, Weg und Zeit. Diese Setzungen tasten die Spanne komplementärer Begriffspaare ab, die für die Kunst des 20. Jahrhunderts fundamental geworden sind: Figur/Raum, Volumen/Leere,

Schwere/Leichtigkeit, horizontal/vertikal, stabil/labil. Die Visualisierung/Untersuchung der medienpezifischen Eigenschaften als Frage nach der Kunst an sich wie auch des jeweils verwendeten Materials ist dabei eine der thematischen Konstanten der zeitgenössischen Skulptur, die im Werk Peter Jacobis weitergetrieben und im Materialkontrast zugleich unterhöhlt wird. Jede Form ist eingeordnet in ihre Materialität, ergibt sich (zunächst) ganz aus dem Material und seinen signifikanten Eigenschaften. Die Spezifik und Einheit dieser künstlerischen Gestalt wird dann jedoch mit der Dynamik der sich transzendierenden Form verbunden - mit einer assoziativen, die Erfahrungen des Künstlers kristallisierenden Inhaltlichkeit. Das Werk, seine Entwicklung und Gruppierung vereint dann - strenggenommen - Prozeß und Resultat so, als ob die Skulptur zugleich das Verhältnis zu ihrer Umgebung - als einem lebendig gefüllten Zeit-Raum - und ihre Geschichte sei.

Skulptur ist vielleicht immer zugleich eine Grenze und ein Übergang: Sie vermittelt zwischen Architektur und Malerei, sie teilt mit der Architektur ihr Sein im Raum, aber in der plastischen Idealisierung der Materie nähert sie sich der Scheinwelt der Malerei. Einerseits »steht die Skulptur mit der Baukunst insofern noch auf der gleichen Stufe, als sie das Sinnliche als solches, das Materielle seiner materiellen räumlichen Form nach gestaltet; sie unterscheidet sich jedoch ebenso sehr von der Architektur dadurch, daß sie nicht das Unorganische, als das andere des Geistes, zu einer von ihm gemachten zweckmäßigen und dem, was sich dem Sagbaren entzieht. Die Arbeiten sind einem historischen Geschehnis nicht einfach als Narrativ übergestülpt, sondern nehmen den Prozeß der Konstruktion der Form, die dann zur reinen Schönheit der Geometrie gebracht wird, in vielfachen Schichten und Brechungen in sich hinein: Die großen Stahlplastiken geben eine aus der formalen Untersuchung des Materials Stahl sich ereignende autonome skulpturale Form; simultan ist hier aber auch die subjektive Erfahrung der - ebenso abstrakten - Maschinerie des Krieges verarbeitet. So entwickelt das Konzept der World War II Memorials die fotografisch festgehaltenen Verteidigungsarchitekturen weiter, jetzt aber mit einem - ebenso ganz der Form entspringenden »Prinzip Hoffnung«. Die offenen, begehbaren Anordnungen arbeiten mit der Assoziation von kammerartigen Behältnissen, die mit den Umrahmungen, Deckeln und Katafalken eine Synthese von Grabformen anklingen lassen. Doch scheint der Sarkophag hier wie von einer inneren Kraft aufgebrochen: aus dem Verschlossenen erhebt sich eine den Tod überwindende Vertikale. Die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs, gebrochene, Überreste, stumme Zeugen werden umgemünzt zu Zeichen der Hoffnung. Aufgebrochene Strukturen sprengen das Grab, in das wir unsere Geschichte so gerne versenken. Diese Bildlichkeit, diese Bedeutung ist allerdings nie als Sinn von der Konstruktion abzuspalten; Gehalt und Form ereignen sich gerade im präzisen Einsatz der nicht-mimetischen skulpturalen Mittel: Reihung, Parallelität, Bündelung, Symmetrie und ihre Verschiebung.

Momente der Spiegelung, die Peter Jacobi einsetzt, so beispielsweise bei seinem Denkmal für Graf von Stauffenberg, stellen der Skulptur - als weitere Schicht - die Reflexion der Kunsttheorie an die Seite: Lange wurde ja die Kunst als Spiegel der Natur

aufgefasst, eine Deutung, die als Mimesis-Gebot Ballast und Aufgabe der Kunst beinhaltet. Platon befragte im *Staat* listig die Spiegelmetaphorik und damit den Status und den Nutzen der Kunst, wenn er Sokrates sagen ließ: »Am schnellsten aber wirst Du wohl, wenn Du nur einen Spiegel nehmen und den überall herumtragen willst, bald die Sonne machen, bald die Erde, bald auch dich selbst ... und alles wovon die Rede war.«² Die Geschichte der Kunst kann man wohl als Antwort auf Platons Verdikt der künstlerischen Nachahmung lesen, als ein Bemühen um einen anderen Status als den der bloßen Widerspiegelung: Was ist die Kunst - Spiegel oder Lampe?

Der leere Sarkophag des Memorials für Stauffenberg - der abwesende Körper - ist eine Leerstelle, die sich überlagernden Spiegelungen des Wassers innen und der Glasplatte, die den roh belassenen Steinquader halb bedeckt, bringen das Bild des Betrachters, das Bild der Umgebung, des Himmels in ein komplexes Ineinander. Oben und unten begegnen sich in flüchtigen, nicht fixierbaren Spiegelungen, in eigenartiger Simultaneität und Prozessualität: Damit wird eine merkwürdige Eigenschaft der Spiegel (die Platon seltsamerweise außer acht läßt) eingeholt. Nie können wir leere Spiegel, sozusagen den Spiegel an sich sehen. Andererseits aber finden wir durch oder im Spiegel etwas, was ohne ihn nicht zu sehen wäre, nämlich uns selbst. Spiegel sind Werkzeuge der Selbsterkenntnis, der Selbstenthüllung, sie machen deutlich, daß wir eine Außen- und eine Innenseite haben, daß wir, wie alle Dinge auch, Objekt sind, ein Bild für andere. Mit Peter Jacobis Arbeit sind wir in der Skulptur - und in dieser inszenierten Anordnung wird Erinnerung zu etwas, das das fremde Schicksal des von Stauffenberg und das eigene Bild in Konjunktion treten läßt: Die Skulptur wird zu einem Ereignis zwischen uns, und das Denkmal aktiviert die mnemische Energie, die ihren Sinngehalt biltzartig erschließt.

Zachor - erinnere Dich - ist eine/die Devise des Zusammen- und Überlebens der israelitischen Religionsgemeinschaft der Juden. Es ist die Aufforderung, sich an ihre Geschichte als eine Kette der Katastrophen und Errettungen, der Verfolgung und Befreiung zu erinnern. Die systematische Auslöschung von Juden und Roma unter Ion Antonescu in Rumänien blieb über 60 Jahre verdrängt. Umso bedeutender ist das komplexe Denkmal zur Last der Vergangenheit, das 2009 in Bukarest von Peter Jacobi errichtet werden konnte. Mit diesem Bekenntnis zur historischen Wahrheit ist auch ein Zeugnis des langen Anerkennungsprozesses entstanden.

Wie aber ist des Grauens zu gedenken? Die Debatte darum, wie dem unvorstellbaren Verbrechen, dem Zivilisationsbruch künstlerische Form gegeben werden kann, wie die Erinnerungsanstrengung zu visualisieren sei, hält an. Der Bogen der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Unfassbaren spannt sich von traditioneller Totenerinnerung, figurativer Darstellung bis zu neueren Markierungs- und Prozeßkonzepten, denen es nicht (nur) um die Vergegenwärtigung des Genozids, des Grauens geht, sondern auch um den Prozeß der Erinnerung, des Vergessens und

² Platon, Sämtliche Dialoge, Bd. V, Der Staat, Hamburg 1988, S. 390

Verdrängens selbst und damit um die Imagination von Verlorenem, die Repräsentation des Abwesenden.

Jedes Denkmal hat sich mit der Ratlosigkeit der Nachwelt, mit dem Bekenntnis der Schuld auseinanderzusetzen. Wie gedenkt eine Nation offiziell der Ereignisse, die man doch am liebsten vergessen möchte? Suggestiert nicht ein fertiges Denkmal einen Schlußstrich, das Ende der Erinnerung? Das Denkmal stülpt sich über die Erinnerung und verdunkelt gerade so deren Bedeutung. Jacobis künstlerische Auseinandersetzung richtet sich auch gegen diese Gefahr des Vergessenmachens, bei dem die gelungene Übertragung der Verbrechen in ein Denkmal die Klagen zum Schweigen brächte. Das Denkmal, das in Bukarest entstehen konnte, ist eine Kreuzung von verschiedenen Erinnerungsspuren. Von einem Plateau, an historischer Stelle, ein paar Stufen hinunter - gleichsam in den Schacht der Vergangenheit - betritt man einen leeren Raum, bezeichnet durch Licht- und Schattenstreifen. Dieser Gedenk-Raum ist das Zentrum des Memorials, eine Halle, außen aus Beton, innen aus poliertem Granit. Licht dringt durch das perforierte Dach, wirft eine sich stetig verändernde Schraffur auf den polierten Boden: eine lebendige Metapher für Vergänglichkeit, für das Vergehen der Zeit. Zeit als die zentrale Ordnungs- und Stabilitätskategorie des Judentums ist in dieser architektonischen Form reflektiert. Leben vollzieht sich in der Zeit, als Zeiteinheit, ist aber zugleich in einem wiederkehrenden, zyklischen Zeitablauf eingebettet. In diesen Zeitablauf ist die Erinnerung eingebunden. Erinnerung geschieht immer im Heute, zugleich richtet sie den Blick zurück auf Vergangenheit und auf die Zukunft. Erinnerung ist ein Ereignis, das Zeiten und Räume umfasst. »Vollzug des Lebens in der Kategorie der Zeit ist für das Judentum grundlegender Ausdruck des Daseins. Vollzieht sich kein Ereignis, kein Leben, kein Sein, so ist dies eine Leere. Die Leere ist keine räumliche Leere, sondern Zeit, die nicht vom Leben der Menschen gefüllt ist durch Abwesenheit und Vernichtung.«³ Peter Jacobis sakraler Raum beinhaltet auch diese Leere. Es gibt kein simples »Etwas« von Bedeutung und Darstellung. Auch hier geht es nicht um Mimesis und nicht um Sinn - eher wird Sinnlosigkeit ausgehalten. Der objektlose Raum wird zum Medium - der Raum wird vom wandernden, sich am Boden spiegelnden, den Boden öffnenden Licht erfüllt und verwandelt, ohne semantisch eindeutig codiert zu werden. Peter Jacobis Ort-Raum wird so durch das Licht erst eigentlich hervorgebracht. Das Licht, das bei Peter Jacobi die Leere füllt, bezeichnet, artikuliert, ist damit auch ein Raumbildner, der Raumbildner: »Licht ist ferner ein Medium, Medium der Wahrnehmung (noch bevor es zum Medium der Darstellung wird). Darum besteht der Ausdruck Lichtraum zurecht. Er will sagen, daß erst im Licht der Raum zu tagen beginnt. Raum ist dabei ein Tagen, das im Betrachter selbst stattfindet: die Lichtung ist ein Vorgang.«⁴ Das Licht leitet hier im Wortsinne die Produktion einer neuen Wahrnehmung, ihre Verzeitlichung und gleichzeitig ihre Verräumlichung zum Gedächtnisort. Doch zu jedem Licht gehört ein Dunkel. In der Tradition bilden Licht und

³ Cristoph Wagner, Architektur als ethische Verpflichtung, in: Yvonne Al-Taie, Daniel Libeskind, Metaphern jüdischer Identität im Post-Shoa-Zeitalter. Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Regensburg 2008, S. 8

⁴ Hartmut Böhme, Das Licht als Medium der Kunst, in: Humboldt-Universität Vorträge, Heft 66, Herzliche Grüße. Von der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 1999, S. 4f.

Dunkel die »absoluten Metaphern« des Werdens und Vergehens, von Geburt und Tod, Erlösung und Untergang, Metaphern des in sich antagonistischen Lebens⁵ - in Peter Jacobis Raum ist dieses Dunkel ebenso da: Schatten und Licht, die katastrophale Verdunkelung aller Werte der Aufklärung durch die Shoa und die Hoffnung.

Wir sind in einem Gedächtnisraum, Teil des Raumes, ein Dazwischen. Dieses eigentümliche Zwischen wird durch die Spiegelung, die auch hier wieder aufgegriffen ist, die das Oben mit dem Unten verschlingt, noch einmal betont, Anwesenheit und Abwesenheit - auch in den bei der jüdischen Bevölkerung Rumäniens gebräuchlichen Taufnamen, die als Band den Raum halten. Es ist kein Bild, keine Duplizierung, sondern eine Öffnung und eine Unterscheidung und dadurch dem Erinnern komplementär: »Erinnerung kann sich nur perpetuieren, wenn sie einen figurativen Raum betritt, eine erfundene Gegenwart, die sich von der hervorgehenden Gegenwart, die sie evozieren soll, unterscheidet.«⁶ Peter Jacobis Memorial erreicht, gerade im Ernstnehmen der Unmöglichkeit Gegenwart und Vergangenheit abzubilden, eine Form, die mit Auslassungen und Leerstellen umgeht. In dem Ansinnen, das Unwiderrufliche zurückzurufen, das Abwesende heraufzubeschwören, konstituieren die Auslassungen den Raum in seiner Verweis- und Erinnerungsfunktion als belichtete Leere. Auf dem Plateau, von dem wir in die Gedächtnishalle herabsteigen, zu dem wir aufsteigen, hat Jacobi weitere Plastiken postiert, die das Thema aufnehmen und facettieren, wobei er auch traditionelle Symbole aufgreift und moduliert. Auf dem Erinnerungsfeld steht der große Davidstern, aus zwei regelmäßigen Dreiecken gebildet, der nur an einem Tag des Jahres - und wiederum durch den Stand des Lichts - sein vollkommenes Bild ergibt, an den übrigen Tagen jedoch Andeutung und Bruchstück bleibt. Korrespondierend dazu lagern die unterbrochenen und ineinander verhakten Ringe, die als Rad zum Sinnzeichen für die ermordeten Roma werden. Ein stählerner Container erweitert sich über seine geometrische und minimalistische Form hinaus zum Sarkophag und zum Epitaph, wenn er - gefüllt mit Bruchsteinen - Fragmente einer Geschichte einsammelt. Die Steine sind Masse im doppelten Sinne, Schwere und Vielzahl, sind Anhäufung, und doch bleibt die Individualität jedes einzelnen in der gefassten Masse ablesbar, verweisen auf eine nicht mehr zu erreichende Ganzheit. Dieses komplexe Erinnerungsfeld wird überragt von der himmelweisenden Säule, die dem verpflichtenden Ruf *Zachor* - erinnere Dich - Gestalt gibt.

Die skulpturalen Elemente, die um den Gedächtnisraum gruppiert sind, tauchen im Werk Jacobis fast leitmotivisch auf, sind reine Form, die dann doch in ihrem Kontext neu aufgeladen und gesehen werden können und müssen - wobei die Säule immer auch eine Hommage an das große Erbe Brâncușis ist. In dem vielschichtigen modularen Aufbau aus planen und zylindrisch gewölbten, verschweißten Rechtecken der Säulen von Peter Jacobi wird wie bei Brâncuși ein endloses Werden und Vergehen, ein Rhythmus des Abnehmens

⁵ Vgl. dazu Walter Hinz, Ahura Mazda und Ahriman, Der Dualismus von Licht und Finsternis im Zoroastrismus. In: M. Svilar (Herzliche Grüße.): »Und es ward Licht«, Zur Kulturgeschichte des Lichts. Bern und Frankfurt am Main 1983, S. 11-32.

⁶ Geoffrey Hartmann, Das beredete Schweigen der Literatur. Frankfurt am Main 2000, S. 124

und Erweiterns erfahrbar. Die kargen Module geben doch eine wie in alle Richtungen sich ausströmende Bewegung, die ständige Veränderung des Tageslichts und der Betrachterperspektive lassen die minimalistische Form nie stagnieren, in der lebendigen Änderung des Zusammenspiels der Module, ihrer Positionen und Kombinationen wird wiederum Zeit und Raum in ihrer Spannung erlebbar. Verschmelzung von Oben und Unten, von Auftragen und Herabströmen des Lichts, Raum öffnend, Raum schaffend.

Der Erinnerungskubus selbst ist umgeben von einem begehbaren Graben, dessen Wände Namen von Opfern und Vernichtungsorten tragen. Im Rundgang blicken wir in Fenster mit entweihten jüdischen Grabsteinen aus Odessa und von einem jüdischen Friedhof in Bukarest: Die Anordnung hinter Glasscheiben lässt an ein archäologisches Museum denken, und behutsam wie ein Archäologe hat Peter Jacobi in seinem Denkmal die andauernden Schichten von Ideen, Bildern, Gefühlen, die sich in unserem Gedächtnis, in unserer Erinnerungsarbeit überlagern, eingesammelt. Nichts ist vergangen: »Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet in reality not one has been extinguished.«⁷

Vergangenheit und Gegenwart sind in unheimlicher Konjunktion, die die Frage beinhaltet, wie der Leidschatz der Menschheit zu humanem Besitztum werden kann. Wie in der Arena des Gedächtnisses wird durch das Werk Peter Jacobis das Reale modalisiert, wenn in der Erinnerung das Unvollendete vollendet, das Vollendete wieder aufgesprengt und Fragment wird. In den Memorials geschieht, was Heidegger als »Verwirrung der Vergangenheit« (anstelle von Überwindung), bezeichnet hat, ein Verarbeiten, eine Auseinandersetzung mit diesen Gegensätzen, im Gegensatz zum Verdrängen oder Verwerfen: In diesem Denkmal werden kulturelle Räume umspannt und transformiert, zur ›raumgewordenen Vergangenheit‹.

Dorothee Bauerle-Willert

⁷ Thomas De Quincey: *Suspiria de Profundis*. In: Ders.: *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. London 2003, S. 150



Gedenkavillon für Samuel von Brukenthal, um 1990/92
Stahl- und Aluminiumkonstruktion, Maße ca. 65 x 60 x 60 cm
Sammlung Peter Jacobi; Konzept, Realisierung und Foto Peter Jacobi

Das Besondere an der Gestaltung dieser Pavillon-Konstruktion ist die obere Partie, die durch sieben prägnante, zinnenartige Formen gesetzt ist. Der Bezug zu den vielen Wehrkirchen und Burgen Siebenbürgens ist evident. Auch ist die siebeneckige Gestaltung des Grundrisses eine Anlehnung an den Namen Siebenbürgen. Eine gewisse Ableitung von den zahlreichen historischen Stilisierungen des Siebenbürgischen Wappens ist nachvollziehbar. Auch hier ist die Referenz zu den sieben Tugenden Teil des Konzeptes, ähnlich wie bei dem Reuchlin-Pavillon.



Variante zu nahe an den klassischen Vorbildern, um 1990
Maße des Holzmodell ca. 60 x 60 cm
Erste Variante
Sammlung Peter Jacobi; Konzept, Realisierung und Foto Peter Jacobi

Jacobi erhält Constantin Brâncuși-Nationalpreis Relief »Fufaika« in Stadtpfarrkirche in Hermannstadt

Dem siebenbürgischen Künstler Peter Jacobi sind jüngst zwei bedeutende Ehren zuteilgeworden. In Bukarest erhielt der international bekannte Bildhauer den Nationalpreis »Constantin Brâncuși« 2020. Die Auszeichnung verlieh das Constantin-Brâncuși-Zentrum für Forschung, Dokumentation und Förderung gemeinsam mit dem Rumänischen Kulturinstitut an Jacobi in Würdigung seiner Verdienste um die Förderung von Werten in der bildenden Kunst. Besonders freute sich der 1935 in Ploiești geborene Träger des Siebenbürgisch-Sächsischen Kulturpreises 2003 darüber, dass ein von ihm geschaffenes Relief, das an die Opfer der Russlanddeportation erinnert, nun einen dauerhaften Standort in der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt gefunden hat.

Der rumänisch-französische Bildhauer und Fotograf Constantin Brâncuși (1876-1957) gilt als einer der bedeutendsten bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts. Das mit dem renommierten Constantin-Brâncuși-Nationalpreis ausgezeichnete Œuvre Jacobis wurde in einer Retrospektive im Nationalmuseum für zeitgenössische Kunst in Bukarest vom 11. Dezember 2020 bis Ende März 2021 präsentiert. Die von Sandra Demetrescu kuratierte Ausstellung »Bilderfahrzeuge - eine Retrospektive. Peter Jacobi« umfasste 100 Arbeiten aus fast sechs Jahrzehnten. Peter Jacobi ist der erste rumäniendeutsche Künstler, dem eine solche großangelegte Werkschau im Nationalmuseum für zeitgenössische Kunst (Muzeul Național de Artă Contemporană al României, MNAC) gewidmet worden ist. Der begleitend erschienene, aufwendig gestaltete dreisprachige Ausstellungskatalog wird in einer der kommenden Ausgaben dieser Zeitung besprochen. Die Verleihung des mit 3.000 Euro dotierten Preises sollte Ende Oktober im Constantin-Brâncuși-Zentrum in Târgu-Jiu stattfinden, wurde aber aufgrund der angespannten Pandemielage verschoben. In der 80.000-Einwohner-Stadt Târgu-Jiu im Vorland der Südkarpaten steht auch Brâncușis 30 m hohe Säule der Unendlichkeit.

Persönlich tief berührt hat den Künstler, der sich seit Jahrzehnten mit Formen der Erinnerungskultur auseinandersetzt, dass seinem Relief »Fufaika« ein permanenter Platz in der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt bestimmt wurde.

Fufaika ist die russische Bezeichnung für eine wattierte, bis knapp über die Hüfte reichende Steppjacke mit leinenartig dicht gewebtem, einfarbigem Oberstoff. Was es mit dem vor bald 30 Jahren entstandenen Werk auf sich hat, erklärt Peter Jacobi folgendermaßen: »Ich habe die beiden Brüder meiner Mutter, Oskar und Felix Porsche, mit ihren Frauen sowie den Bruder meines Vaters, Michael Jacobi, 1949, nach der Rückkehr aus den sowjetischen Arbeitslagern, in diesen Arbeitsjacken gekleidet gesehen. Diese Bilder haben sich tief in mein Gedächtnis eingepreßt, so dass ich dann ca. 1973 dieses Relief realisiert habe. Ich durfte es 2020 der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt schenken. Es wurde in die Kirchenwand eingelassen in der Nähe der Listen der in den Lagern verstorbenen Hermannstädter Menschen. Hier wurde ich auch 1952 konfirmiert.«

Die mit der Einweihung am 10. Oktober besiegelte Werkverortung im Kirchenraum fand großen Anklang. Aus den Reaktionen, die Peter Jacobi erreichten, hier nur einige wenige

ausgewählte Stimmen. Für Jana Flottmann von der Deutschen Botschaft Bukarest ist es wichtig, »dass diese persönlichen Erinnerungen an nächste Generationen weitergegeben werden gegen das Vergessen. Mit Ihrer Schenkung des Reliefs an die evangelische Stadtpfarrkirche in Hermannstadt, einem Ort der Andacht und der Begegnung, bleiben diese Erinnerungen wach.«

Dr. phil. Andrea Gnam, Privatdozentin an der Humboldt-Universität zu Berlin und Universität Wien, Mitglied der Deutschen Fotografischen Akademie, befindet: »... eine Abstraktion, die aus dem Anblick des Haptischen hervorgeht und dann wieder haptisch realisiert wird. Spürt man sogar auf dem Foto zwischen den Fingern.«

Dr. Isabel Greschat, Kunsthistorikerin, Museumsdirektorin in Ulm: »Das ist unglaublich schön und die Erinnerung dahinter sehr beeindruckend.«

Dr. Renate Nitz-Köster (Der Spiegel): »Bewegend, ja schmerzlich anzusehen, diese Jacken, sie zeugen von Qualen, wie sie ja auch Herta Müller in der Atemschaukel beschrieben hat. Großartige Idee, Dein Relief.«

Karin Servatius-Speck: »Es ist in Stein gemeißelt! Nein, besser: C'est gravé dans le marbre. Der weiße Marmor mit den feinen dunklen Schlieren der Einlagerungen zum Gewand gewandelt einer so schrecklichen Erinnerung, in Marmor gemeißelte Zeitgeschichte, Lebensgeschichten! Und nun im zeitenüberdauernden Gotteshaus geborgen, ›festgemauert‹ (F. Sch.) für immer.«

Christian Schoger, Siebenbürgische Zeitung, 16. November 2021



