GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Das Gegendenkmal : Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur

Tomberger, Corinna

2007

https://doi.org/10.25595/214

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Tomberger, Corinna: *Das Gegendenkmal : Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. DOI: https://doi.org/10.25595/214.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Studien|zur|visuellen|Kultur

Corinna Tomberger

Das Gegendenkmal

Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur





[transcript]

Corinna Tomberger
Das Gegendenkmal

Studien | zur | visuellen | Kultur
Herausgegeben von Sigrid Schade und Silke Wenk | Band 4

Corinna Tomberger (Dr. phil.), Kunst- und Sozialwissenschaftlerin, ist Projektmitarbeiterin am Bonner Haus der Geschichte.

Corinna Tomberger

Das Gegendenkmal.
Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur

[transcript]

Corinna Tomberger, geb. am 04.08.1967 in München.
Die vorliegende Arbeit wurde vom Promotionsausschuss des ehemaligen Fachbereichs 2 (Kommunikation/Ästhetik) in der Fakultät III der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg als Dissertation zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil.) genehmigt. Referentin: Prof. Dr. Silke Wenk, Koreferentin: Prof. Dr. Sigrid Schade, Tag der Disputation: 21.07.2006.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat: Corinna Tomberger
Satz: Petra Schäfter, Berlin
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-774-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

Danksagung 7

Einführung 9

Skizzierung des Themenfeldes 9
Forschungsstand 12
Entwicklung der Fragestellung 15
Anlage der Untersuchung 20

Theoretisch-methodische Überlegungen 27

Zur Vorgehensweise in den einzelnen Untersuchungsfeldern 35

Das *Harburger Mahnmal* 39

Das Denkmal: Ein versinkender Pfeiler als interaktives Angebot 39
Der Entscheidungsprozess: Streit um Avantgardekunst 46
»Mahnmal gegen Faschismus« – »Kunst im öffentlichen Raum«: Unterschiedliche Vorgaben der beteiligten Instanzen 46
»Keiner hat sie richtig lieb«: Ablehnende Resonanz in Harburg 53
»Meine Frau Esther Shalev«: Autorschaft als mögliches Auswahlkriterium 58
Das künstlerische Konzept: Avantgardekunst versus Faschismus 61
»Bedeckt von den Namen vieler Menschen«: Einladung zum antifaschistischen Bekenntnis 61
»Durch Schmierereien mißbraucht«: Umstrittene Nutzungsweisen 65
»Der Ungeist des Faschismus selbst«: Die politisch-ideologische Deutung abweichender Nutzungsweisen 72
»Stein des Anstoßes«: Vom Bekenntnisort zum Ort der Auseinandersetzung 83
»Gradmesser der Toleranz«: Argumentationen innerhalb der lokalen Kontroverse 90
»How beautiful it is«: Die Kunstöffentlichkeit als Deutungsautorität 97
Die Autorschaft: Männlichkeit, Verletzbarkeit, Überwindung 106
»Der Künstler Jochen Gerz«: Die Konstruktion des männlichen Autors 106
»Die Israelin Esther Shalev-Gerz«: Bindeglied zum Judentum 110
»Ich verweigere mich«: Außenseitertum als politische Haltung 115
»Die Zerbombung des Elternhauses«: Künstlerschaft durch Kriegsleiden 121
»Bis zur vollständigen Erschöpfung«: Bedingungsloser Körpereinsatz 133
»Duell mit der Verdrängung«: Schutzfähigkeit und Wehrhaftigkeit 138
»Das Messer in der Wunde«: Penetrations- und Verletzungsmächtigkeit 143
»So wehrhaft-unverwüstlich«: Opferung und Erneuerung 147
Abbildungen 154

Der *Aschrottbrunnen* 173

Das Denkmal: Ein versenkter Obelisk als Markierungskonzept 173
Der Entscheidungsprozess: Avantgardekunst als Standortfaktor 181
»Gegen den Mechanismus der Verdrängung«: Die Vorgeschichte aus Sicht der Auftraggeber 181
»Nicht gerade eine Zierde«: Der Wunsch nach ästhetischer Aufwertung als Ausgangspunkt 185
»Der historische Aspekt«: Widerstreitende geschichtspolitische Vorstellungen 190
»Während der documenta«: Strategien der Etablierung als Kunstwerk 200
»Ein Zeichen nach außen«: Avantgardekunst als demokratisches Bekenntnis 209
Das künstlerische Konzept: Verlustanzeige und Wundmal 215
»Verlorene Form«: Widersprüchliche Deutungsmöglichkeiten 215
»Der Blick in die Tiefe«: Aufbewahrungsort fragmentierter Männlichkeit 224
»Eine gewisse Sehnsucht«: Ambivalente Zugehörigkeitsgefühle 232
»Ein in Kassel geborener Jude«: Die jüdische Markierung des Verlustes 239
»Offene Wunde«: Konjunktur einer Metapher 242
»Rathaus – Platz – Wunde«: Beschädigung und Wiederherstellung 248
Die Autorschaft: Täterschaft, Nachfolge, Versöhnung 257
»Gegen diesen Missbrauch«: Widerstand durch Aufarbeitung 257
»Und immer wieder Riga«: Im Widerstreit mit der väterlichen Vergangenheit 260
»Ich bin Kind meines Vaters«: Versöhnung und Wiederaufrichtung 271
Abbildungen 280

Zusammenführung 303

Zusammenfassender Rückblick auf die Untersuchung 303
Die Denkmäler: Von starken zu schwachen Zeichen 304
Die Entscheidungsprozesse: Avantgardekunst als Standortfaktor und Streitfall 305
Die Argumentationsstrategien: Für Demokratie, gegen Verdrängung 309
Die künstlerischen Konzepte: Symbolische Wunden des nationalen Körpers 312
Künstlerische Autorschaft: Männlichkeit und NS-Nachfolge 323
Fazit: Vom politischen Nutzen einer symbolischen Wunde 330

Abkürzungsverzeichnis 333

Literatur 335

Abbildungsnachweis 359

Danksagung

Viele Menschen haben mit ihren Anregungen, ihrem Interesse und ihrer Unterstützung dazu beigetragen, dass ich die vorliegende Arbeit in dieser Form konzipieren, weiterentwickeln und realisieren konnte. Ihnen allen möchte ich an dieser Stelle danken.

Zwei Arbeitszusammenhänge waren für mich von wesentlicher Bedeutung, um meinen Ansatz zu entwickeln. Von Anfang an haben Silke Wenk und Sigrid Schade dieses Projekt konstruktiv beraten und begleitet. Mit ihnen haben mir auch die Teilnehmerinnen des Methodenkolloquiums zur kunst- und kulturwissenschaftlichen Geschlechterforschung an den Universitäten Oldenburg und Bremen wichtige Impulse gegeben. Den zweiten grundlegenden Diskussionsrahmen bildete eine interdisziplinäre Arbeitsgruppe mit anderen Promovierenden, Maren Büttner, Magnus Koch, Anette Kretzer, Kirsten Plötz und später auch Elisabeth Kohlhaas, deren anhaltende Fragen nach den AkteurInnen meine Arbeit nachhaltig bereichert haben. Zudem war das kollegiale Miteinander dieser Gruppe eine unschätzbare Bestärkung. Kirsten Plötz ist mir auch in der gegenseitigen kollegialen Beratung eine wertvolle und beständige Unterstützung gewesen. Weiterhin hat die Heinrich Böll Stiftung erheblich zur Realisierung dieser Arbeit beigetragen, indem sie mir nicht allein ein Stipendium gewährte, sondern auch einen Rahmen bot, um mit anderen Promovierenden in Kontakt und Austausch zu treten.

Birgit Rühmann hat sich mit großem Engagement der Aufgabe gewidmet, die gesamte Arbeit gegenzulesen. In der Schlussphase haben mich Linda Hentschel, Christiane Leidinger, Katja Koblitz, Gabriele Mietke und Claudia Schoppmann durch ihr sorgfältiges Lektorat ebenso unterstützt wie durch ihre interessierten Rückmeldungen. Susanne Baier hat mir in dieser Zeit viel Zuspruch wie auch praktische Unterstützung zukommen lassen. Bei der technischen Realisierung der Abbildungen war mir Ute Mai eine geduldige und engagierte Helferin.

EINFÜHRUNG

Skizzierung des Themenfeldes

»Wie gehen wir mit der Vergangenheit um? […] In Kassel wurde diese Diskussion beispielhaft geführt und mit Hilfe des Bildhauers Horst Hoheisel […] überraschend klar gelöst.«[1]

Der Kasseler *ASCHROTTBRUNNEN* (1987), dem dieser Kommentar in der Zeitschrift *Kunstforum International* gilt, ist eines der beiden Denkmäler, die im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung stehen. Als Beispiel für »das Besondere und Neue der Denkmalsetzungen in den 80er Jahren«[2] würdigt eine andere Ausgabe derselben Zeitschrift das *HARBURGER MAHNMAL GEGEN FASCHISMUS, KRIEG, GEWALT – FÜR FRIEDEN UND MENSCHENRECHTE*[3] (1986) von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz, das zweite Denkmal, mit dem sich diese Arbeit befasst. Noch weiter geht der US-amerikanische Wissenschaftler James E. Young, ein international renommierter Experte für künstlerisches Gedenken an den NS-Genozid,[4] in seiner jüngsten Einschätzung der letztgenannten Arbeit:

»Das Denkmal hat […] die Ansicht einer ganzen Generation von Künstlern und der Öffentlichkeit darüber, was ein Mahnmal sein kann, verändert. Dies wurde […] offensichtlich […] in den Dutzenden ›gegenmonumentalen‹ Projekten, die zum Standard für Holocaust-Mahnmal-Wettbewerbe in Deutschland geworden sind.«[5]

Immer wieder ist den beiden genannten Denkmälern bescheinigt worden, paradigmatisch für eine neue Form künstlerischen Gedenkens an den NS-Genozid zu sein.[6] Diesem neuen Denkmaltypus, durch Youngs Schriften unter dem Begriff des Gegendenkmals bekannt,[7] widmet sich die vorliegende Untersuchung.

---

1 Schwarze 1988, S. 337.

2 Funken 1991, S. 342.

3 Im Folgenden: *HARBURGER MAHNMAL*.

4 Ab 1992 hat Young zahlreiche einschlägige Publikationen veröffentlicht, darunter mehrere Monografien; vgl. Young 1993 (dt. Ausgabe 1997), 1994b, 2002. Weiterhin konzipierte er die internationale Ausstellung »Mahnmale des Holocaust«; vgl. Young 1994b. Den Expertenstatus bestätigt seine Teilnahme an der Findungskommission für den zweiten Wettbewerb für ein *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS*; vgl. Young 2002, S. 229.

5 Young 2002, S. 163f.

6 Vgl. neben den bereits genannten Kaiser 1994, S. 38f.; Schmidt-Wulffen 1987, S. 85; Schneckenburger 1996, S. 17; Spielmann 1990, S. 232ff.; Spielmann 1991, S. 18; Young 1992; Young 1993, S. 27ff.

7 Als »Gegendenkmal« (Young 1992, S. 247) bezeichneten Gerz und Shalev-Gerz laut Young das *HARBURGER MAHNMAL*; unter dem Begriff »counter-monu-

Sein Auftreten in den 1980er Jahren markiert einen generellen Bedeutungszuwachs der Werkgattung Denkmal innerhalb der bundesdeutschen Erinnerungskultur.[8] Zuvor spielten Denkmalsetzungen keine nennenswerte Rolle in der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit. Vielmehr waren bis dahin Film, Theater und Literatur jene kulturellen Bereiche, die vorrangig öffentliche Aufmerksamkeit dafür erhielten, dass sie die staatlich organisierte Verfolgung und Ermordung in der NS-Zeit thematisierten. Bekannte Beispiele aus den 1960er Jahren sind die Dramen »Der Stellvertreter« von Rolf Hochhuth (1962) und »Die Ermittlung« von Peter Weiss (1965). 1979 sorgte die US-amerikanische TV-Serie »Holocaust« für Diskussionen in der bundesdeutschen Öffentlichkeit. Mitte der 1980er Jahre siedelt die einschlägige Forschung dann ein Phänomen an, das als »Denkmalboom«[9] bezeichnet wird. Dieser Begriff meint eine – bislang empirisch nicht untersuchte[10] – bundesweite Zunahme von Denkmalsetzungen, die sich im lokalen Rahmen auf die NS-Verfolgung beziehen. Zugleich ist damit eine künstlerische Revision des Denkmals verbunden: Aktuelle, bis dato in diesem Bereich unübliche künstlerische Strategien kommen nun zum Einsatz;[11] das Denkmal wird »Objekt der Avantgarde«[12]. Der Typus des Gegendenkmals, den das *HARBURGER MAHNMAL* und der *ASCHROTTBRUNNEN* beispielhaft verkörpern sollen, ist Teil dieser »Denkmalsrenaissance«[13].

Neben der künstlerischen Revision der Werkgattung ist mit dem Auftreten des Gegendenkmals auch ein struktureller Wandel der bundesdeutschen Erinnerungskultur verbunden. Denn die Hinwendung zum Denkmal geht in ihrer Bedeutung über eine bloße Erweiterung des Spektrums kultureller Aus-

ment« erläutert er in demselben Aufsatz das Auftreten eines neuen Denkmaltypus; nachfolgend auch übersetzt mit »Gegen-Denkmal« (Young 1996, S. 81), »Gegen-Monument« (Young 2002, S. 142) und »Antidenkmal« (Young 1994c, S. 39).

8 Ich beziehe diesen Begriff spezifisch auf das Erinnern an die NS-Zeit und gebrauche ihn im Sinne von Hans Günter Hockerts, der darunter »die Gesamtheit des nicht spezifisch wissenschaftlichen Gebrauchs der Geschichte in der Öffentlichkeit« (Hockerts 2002, S. 41) fasst. Zu einer ausführlichen Begriffsdiskussion vgl. Cornelißen 2003.

9 Spielmann 1989, S. 111; Spielmann 1990, S. 219; Hausmann 1997, S. 134; Heinrich 1993, S. 26. »Denkmalsboom« in Spielmann 1988, S. 14; Spielmann 1991, S. 16; Endlich 1994, S. 17.

10 Ein entsprechender empirischer Nachweis fehlt, da keine Untersuchungen über quantitative Veränderungen vorliegen. Eine annähernd vollständige Dokumentation von »Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus« hat die Bundeszentrale für politische Bildung publiziert. Sie umfasst allerdings keine Auswertung, die Aussagen über quantitative oder qualitative Veränderungen erlaubte; vgl. Puvogel/Stankowski 1995. Brigitte Hausmann stellt ihrer Dissertation einleitend einen Abriss über Denkmalsetzungen in der Bundesrepublik 1945-1980 voran, den sie jedoch überwiegend exemplarisch belegt; vgl. Hausmann 1997, S. 2ff.

11 Spielmann spricht von »neue[n] künstlerischen Formen des Gedenkens« (Spielmann 1991, S. 18); Young von der »ästhetische[n] Infragestellung des Denkmals« (Young 1994c, S. 37); Endlich von der »Erweiterung des Repertoires von Gedenkkunst durch das breite Spektrum der aktuellen künstlerischen Ausdrucksformen und Mittel« (Endlich 1994, S. 18).

12 Springer 1988, S. 398.

13 Kellein 1987. Der Autor konstatiert dies angesichts der Ausstellung »Skulptur Projekte« in Münster 1987. Vgl. auch Heinrich 1993, S. 7.

drucksformen hinaus. Bis dahin waren Bemühungen, in der Bundesrepublik öffentlich an den NS-Genozid zu erinnern, vorrangig von nichtstaatlichen Initiativen und nicht selten gegen erheblichen Widerstand aus Gesellschaft und Politik vorangetrieben worden. In den frühen 1980er Jahren gründeten sich vielerorts unabhängige Geschichtswerkstätten.[14] In diesem Umfeld entstanden immer wieder Gedenkinitiativen, die mit ihren Forderungen an staatliche Instanzen herantraten. In der Folge wurden Gedenktafeln angebracht, Gedenkstätten eröffnet und auch Denkmäler errichtet.[15] Die Entscheidungsbefugnis für eine Denkmalsetzung lag gemeinhin bei der lokalen staatlichen Instanz,[16] die entsprechende Vorhaben in der Regel auch finanzierte.[17] Die lokal verankerten Denkmalsetzungen der 1980er Jahre zeigen also einen Übergang von nichtstaatlichen zu staatlichen AkteurInnen an.

Mittlerweile sind weite Teile der bundesdeutschen Erinnerungskultur staatlich institutionalisiert. Als markante Zäsur dieses strukturellen Wandels – Volkhard Knigge spricht von einer »Nationalisierung negativen Gedenkens«[18] – gilt häufig die Rede Richard von Weizsäckers zum 40. Jahrestag des Kriegsendes 1985. Der damalige Bundespräsident erklärte zu diesem Anlass, dass »es lebenswichtig ist, die Erinnerung wachzuhalten.«[19] Der offizielle »Gedenktag an die Opfer des Nationalsozialismus«, der seit 1996 jährlich am 27. Januar begangen wird, wie auch die Gedenkstättenförderkonzeption des Bundes aus dem Jahr 2000 sind weitere Beispiele dafür, dass sich das Gedenken an den NS-Genozid inzwischen »als nationale […] Aufgabe«[20] etabliert hat. Innerhalb der skizzierten Entwicklung befinden sich die lokalen Denkmalsetzungen der 1980er Jahre an einer Schnittstelle zwischen Gesellschaft und staatlicher Politik, das heißt sie bilden einen neuralgischen Punkt der Nationalisierung negativen Gedenkens.[21] Da die neuen Denkmalformen eine *künstlerisch* gestaltete Form des Gedenkens anbieten, sind sie zugleich an einer Schnittstelle zwischen Kunst und Politik angesiedelt.

Ausgehend von der umrissenen Schnittstellenposition frage ich in der vorliegenden Forschungsarbeit nach der politischen Funktion der neuen

14 Das erste bundesweite Treffen von Geschichtswerkstätten fand 1982 statt, die Gründung eines bundesweiten Vereins im Folgejahr; vgl. Frei 1984, S. 107, 117.

15 Hausmann gibt für einen Bestand von 109 künstlerisch gestalteten Gedenkzeichen, die zwischen 1980 und 1990 in der Bundesrepublik entstanden sind, an, dass etwa die Hälfte von nichtstaatlichen Gruppen initiiert wurden; vgl. Hausmann 1997, S. 13. Zu entsprechenden Initiativen zur Errichtung von Gedenkstätten vgl. Garbe 1992, S. 263. Für eine Gesamtübersicht vgl. Puvogel/Stankowski 1995, die teilweise erläutern, auf wessen Initiative Gedenkzeichen zustande kamen.

16 80 % der von Hausmann untersuchten Denkmäler entstanden in städtischem Auftrag. Sie berücksichtigte allerdings auch Standorte in nichtstaatlicher Trägerschaft; vgl. Hausmann 1997, S. 12f.

17 Hausmann bilanziert, dass 80 % der von ihr untersuchten Denkmäler aus städtischen Mitteln finanziert wurden; vgl. Hausmann 1997, S. 13.

18 Knigge 2002, S. 423.

19 Weizsäcker 1985, S. 443. Zu einer entsprechenden Einschätzung seiner Rede vgl. Assmann/Frevert 1999, S. 269; Kohlstruck 1998, S. 94.

20 Knigge 2002, S. 424.

21 Diese Schnittstellenposition trifft zwar auch auf andere Gedenkzeichen im öffentlichen Raum zu, etwa auf Straßenumbenennungen und Gedenktafeln an Häusern. Im Gegensatz dazu besitzt das Denkmal indes sowohl eine stärkere Repräsentationsfunktion als auch, da es der bildenden Kunst zugerechnet wird, ein größeres Renommee.

Denkmalformen der 1980er Jahre. Die Geschichte von Denkmalsetzungen ist, wie Silke Wenk angemerkt hat, auch eine »der Kompetenz, im öffentlichen Raum zu sprechen.«[22] Augenscheinlich hat die avantgardistische Revision des Denkmals in den 1980er Jahren die diesbezüglichen Regeln des Sagbaren verändert. Um diese Veränderung zu untersuchen, führe ich detaillierte Fallstudien zweier ausgewählter Denkmäler durch. Sie widmen sich dem *HARBURGER MAHNMAL* und dem *ASCHROTTBRUNNEN*. Da keine systematische vergleichende Studie vorliegt, lässt sich nur mutmaßen, inwieweit die beiden Denkmäler typisch für Denkmalsetzungen in der Bundesrepublik der 1980er Jahre sind. Kunsthistorische Studien, die eine Vielfalt künstlerischer Verfahrensweisen in diesem Zeitraum aufzeigen, lassen eher daran zweifeln.[23] Entscheidend für meine Auswahl ist indes der eingangs skizzierte Vorbildcharakter, der beiden Denkmälern bescheinigt worden ist. Er lässt darauf schließen, dass dem *HARBURGER MAHNMAL* wie dem *ASCHROTTBRUNNEN* jene Qualitäten zugesprochen werden, die ein Denkmal an eben jener Schnittstellenposition zwischen Kunst, Gesellschaft und staatlicher Politik idealtypisch erfüllen soll. Dies zeigt sich auch an der Ausstellung »Mahnmale des Holocaust«, in deren Rahmen beide Arbeiten in New York, Berlin und München präsentiert wurden.[24]

Forschungsstand

Die bisherige Forschung ist hinsichtlich der politischen Bewertung der neuen Denkmalformen der 1980er Jahre weitgehend einer Meinung: Die künstlerische Neudefinition der Werkgattung gilt ihr übereinstimmend als gesellschaftskritischer Impulsgeber, der die überkommenen Funktionen des traditionellen Denkmals zu demontieren vermag. So bilanziert Peter Springer in einem Beitrag über »Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals« für die 1980er Jahre eine Verlagerung vom »Denkmal zum Denk-mal, vom identitäts- und integrationsstiftenden Monument zum Auslöser und Vehikel für Denkprozesse, für Trauerarbeit und das Erinnern.«[25] Ein vergleichbares Potential attestiert James E. Young dem Gegendenkmal. Es wende sich

> »gegen die traditionellen didaktischen Formen des Monuments, gegen dessen Tendenz, die erinnerte Vergangenheit zu ersetzen sowie gegen jede Form autoritärer Kunst, die den Besucher zu einem passiven Betrachter reduziert.«[26]

22 Wenk 1996c, S. 82.

23 Hausmann unterscheidet in ihrer Studie acht Typen; die von mir ausgewählten rechnet sie den konzeptuellen Denkmälern zu; vgl. Hausmann 1997. Christoph Heinrich macht anhand ausgewählter Denkmalsetzungen zehn Wirkungsideen fest; vgl. Heinrich 1993.

24 Die von James E. Young konzipierte Ausstellung war 1993 im Jewish Museum, New York zu sehen, im Folgejahr im Deutschen Historischen Museum in Berlin und im Münchener Stadtmuseum; vgl. Young 1994b.

25 Springer 1988, S. 391f. Sein Aufsatz behandelt Denkmäler in unterschiedlichen, vorwiegend westeuropäischen Ländern, darunter auch die von mir ausgewählten in Harburg und Kassel.

26 Young 1997, S. 60.

Trotz einer prinzipiellen Skepsis gegenüber dem Denkmal bescheinigt Jochen Spielmann den neuen Denkmalformen, »genauer als bisher Taten, Täter und Opfer benannt und zu einem aktiven Gedenken am Ort des historischen Geschehens angeregt«[27] zu haben. Das künstlerische Gedenken an den NS-Genozid in den 1980er Jahren haben zwei kunsthistorische Dissertationen untersucht. Deren VerfasserInnen, Christoph Heinrich (1993)[28] und Brigitte Hausmann (1997)[29], konstatieren übereinstimmend eine kritische Befragung und Erweiterung des Denkmalbegriffs[30] sowie »gewachsene ästhetische […] Freiräume«[31]. Daraus resultiert nach Ansicht beider AutorInnen ein gesellschaftskritischer Impuls, der die vorangegangene »undemokratische Institution«[32], das traditionelle Denkmal, ablöst. Historisch-politisch kontextualisiert die einschlägige Forschung den Denkmalboom regelhaft mit der zunehmenden gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem NS-Genozid.[33] Demnach zeugen sie von der Pluralisierung und Demokratisierung der Bundesrepublik, sozusagen als materialisierte Manifestation einer aufklärerischen Wende in der bundesdeutschen Erinnerungskultur.[34]

Dem traditionellen Denkmal, gegen das die oben referierten Einschätzungen die neuen Denkmalformen der 1980er Jahre abgrenzen, ist ein gemeinschaftsstiftender Anspruch eigen, indem es historisch abgeleitete Lehren oder Appelle mit kollektivem Geltungsanspruch formuliert.[35] Entsprechende

27 Spielmann 1991, S. 37. Insgesamt plädiert der Autor anstelle dauerhafter für temporäre Gedenkzeichen, da »mit dem Denkmal kein herrschaftsfreier Diskurs über Geschichte möglich« (Spielmann 1990, S. 263) sei. Diese Skepsis schlägt sich in seiner Interpretation ausgewählter Denkmäler der 1980er Jahre allerdings nicht nieder; vgl. Spielmann 1990, S. 219ff; Spielmann 1991.

28 Heinrich untersucht den »veränderte[n] Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre«, so sein Titel, an drei Beispielen; anhand der Wettbewerbsentwürfe für den Frankfurter Börneplatz, des Denkmals auf dem Wiener Albertinaplatz und einer Arbeit des Künstlers Olaf Metzel. Seinen Fokus auf Arbeiten mit Bezug zum NS-Genozid begründet er nicht systematisch, sondern lediglich mit deren häufigem Vorkommen; vgl. Heinrich 1993, S. 7.

29 Hausmann widmet sich »Denkmäler[n] für die Opfer des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik 1980 bis 1990«. Für eine Bestandsaufnahme hat sie bei über 1000 Stadt- und Gemeindeverwaltungen angefragt und die 109 »künstlerisch gestalteten Gedenkzeichen« (Hausmann 1997, S. 2), die sie auf diese Weise erhob, katalogisiert. Von diesen behandelt sie 42 ausführlich, weiterhin in einem separaten Kapitel »zentrale Projekte«; vgl. Hausmann 1997, S. 103ff. Ihre Darstellung vermittelt den Anspruch auf Repräsentativität; inwieweit der erfasste Bestand dies gewährleistet, diskutiert sie allerdings nicht.

30 Vgl. Hausmann 1997, S. 83f.; Heinrich 1993, S. 82, 162.

31 Hausmann 1997, S. 102. Heinrich konstatiert eine »Unzahl unterschiedlicher Wirkungsideen« (Heinrich 1993, S. 163).

32 Heinrich 1993, S. 162. Er spricht von den neuen Denkmälern als »Impulsgeber zur kritischen Auseinandersetzung« (ebd.); Hausmann sieht speziell in konzeptuellen Denkmälern wie den von mir ausgewählten »Impulsgeber für die Adressaten« (Hausmann 1997, S. 83f.), die geistige und gesellschaftliche Prozesse auslösen sollen.

33 Vgl. Hausmann 1997, S. 7f.; Heinrich 1993, S. 26ff.; Spielmann 1990, S. 224ff.

34 Auch Stefanie Endlich bescheinigt den neuen Denkmalformen, »das kritische Nachdenken« (Endlich 1994, S. 18) zu befördern. Peter Reichel bilanziert eine »schrittweise Pluralisierung unserer jüngeren Denkmalkultur« (Reichel 1995, S. 81).

35 Vgl. Mittig 1985, S. 54; Mittig 1987, S. 548.

Aussagen bezogen sich in der Blütezeit des Denkmals in Deutschland, dem 19. Jahrhundert, vor allem auf die Idee der Nation; sie richteten sich also an ein national definiertes Kollektiv.[36] Eine ähnliche Ausrichtung findet sich bei Denkmälern, die speziell dem Totengedenken gewidmet sind. Insa Eschebach hat darauf hingewiesen, dass diese Form des Gedenkens immer gruppenbezogen ist.[37] Besonders offensichtlich ist dies im nationalen Totenkult um die gefallenen Soldaten, der sich in Deutschland im 18. Jahrhundert herausbildete und im 20. Jahrhundert im »Heldenkult der Weltkriege«[38] kulminierte. Ihn prägte die heldenhafte Verklärung soldatischen Sterbens und Tötens sowie eine »kultische Inszenierung der Opferbereitschaft«[39] – als säkularisierte Form christlicher Sakralisierungsakte, die ein »Modell der Unheilsbewältigung«[40] zur Verfügung stellt. Peter Reichel hat auf das »kollektive Opferselbstbild«[41] in der Memorialkultur der frühen Bundesrepublik aufmerksam gemacht, das insbesondere der Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge pflegte.

Wie dieser kurze Abriss verdeutlicht, überwiegen in der deutschen Denkmaltradition heroisierende, sinn- und identitätsstiftende Deutungsmodelle. So verwundert es nicht, dass eine Abkehr vom traditionellen Denkmal notwendig erscheint, um ein angemessenes Gedenken an die Ermordeten des NS-Genozids im Land der Täter zu ermöglichen. Aufgrund der propagandistischen Nutzung der Skulptur im öffentlichen Raum für die NS-Ideologie[42] gehen einschlägige kunsthistorische Einschätzungen davon aus, die Werkgattung Denkmal sei nach 1945 »als Instrumentarium von Herrschaft und Obrigkeit […] inhaltlich diskreditiert«[43] gewesen. Tatsächlich bezeugt das weitgehende Fehlen monumentaler Denkmalsetzungen in der Bundesrepublik bis 1990 eine Skepsis gegenüber dem traditionellen Denkmal, dessen »Ende« Kunsthistoriker denn auch ex post um 1960 ansiedeln.[44]

Indem die bisherige Forschung den neuen Denkmalformen der 1980er Jahre attestiert, die traditionellen Denkmalfunktionen zu konterkarieren, bescheinigt sie ihnen, ein Gedenken an die ermordeten Verfolgten des NS-Genozids jenseits von Verklärung, Sinngebung oder politischer Indienstnahme zu ermöglichen.[45] Nach Ansicht der Fachwelt erfüllen die neuen Denkmalformen demnach eben jene aufklärerische Funktion, auf die nichtstaatliche Initiativen hingewirkt hatten, die sich seit den späten 1970er Jahren für eine Aufarbeitung der NS-Zeit engagierten. Gegenüber dieser Einschätzung ist allerdings Skepsis angebracht – stützt sie sich doch mitnichten auf fundierte Analysen der Bedeutung einzelner Denkmäler. Vielmehr leiten vorliegende Studien die Aussagen einzelner Denkmäler unmittelbar aus der jewei-

36 Vgl. Koselleck 1979.
37 Vgl. Eschebach 2005, S. 38.
38 Reichel 2000, S. 171.
39 Reichel 2000, S. 175.
40 Vgl. Eschebach 2005, S. 49, die eine entsprechende religionswissenschaftliche Perspektive referiert.
41 Reichel 2000, S. 177.
42 Vgl. Wagner/Linke 1987, Wenk 1987a.
43 Springer 1988, S. 378; ähnlich beschrieben auch bei Kellein 1987.
44 Vgl. Heinrich 1993, S. 19; Springer 1988, S. 365.
45 Spielmann spricht in diesem Zusammenhang von einer Anerkennung der »Vergeblichkeit einer Sinngebung des Sinnlosen« (Spielmann 1990, S. 251); Knigge von einer Thematisierung des »notwendige[n] Scheitern[s] historischer Sinngebung« (Knigge 1996, S. 215).

ligen künstlerischen Wirkungsabsicht ab. Wie ich in meinen theoretisch-methodischen Überlegungen genauer ausführen werde, ist die Bedeutungsproduktion jedoch ein komplexer Vorgang, der sich nicht nur auf die künstlerische Intention stützt. Die vorliegenden Ansätze geben demnach weder Aufschluss über jenen Prozess, der Bedeutung herstellt, noch über dessen Ergebnis.

Folglich scheint die übliche politische Bewertung der neuen Denkmalformen von wissenschaftlicher Seite weniger gesicherten Erkenntnissen geschuldet zu sein als einer ungeprüften Übernahme jener Zielsetzungen, mit denen beteiligte Gruppen sie versehen haben. Zugleich zeichnen sich in der Annahme, das Gegendenkmal vermöge die traditionellen Denkmalfunktionen zu überwinden, geläufige Vorstellungen von künstlerischer Avantgarde ab. Grundlegend für die künstlerische Avantgarde ist ihr Anspruch, radikal mit althergebrachten, überkommenen Traditionen zu brechen und so ihre Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Vorgaben zu behaupten.[46] Jene Autonomie, die regelhaft für Avantgardekunst reklamiert wird,[47] ist auch den neuen Denkmalformen zugeschrieben worden. Unbeachtet blieb dabei jedoch der Widerspruch, dass es sich bei einer Denkmalsetzung gleichwohl um staatliche Auftragskunst handelt. Wie es scheint, hat die bisherige Forschung in ihrer Einschätzung Mythen von künstlerischer Avantgarde reproduziert, ohne zu überprüfen, welche politische Funktion die neuen Denkmalformen tatsächlich innehaben. Bislang ist also keineswegs erforscht, welcher Stellenwert dem Gegendenkmal im Kontext einer zunehmend staatlich institutionalisierten Erinnerungskultur zukommt. Ob es, wie die Bezeichnung unterstellt, wirklich geeignet ist, die traditionellen Denkmalfunktionen zu überwinden, muss im Einzelfall nachgewiesen werden. Um die Zuschreibungen, die der Begriff impliziert, nicht ungeprüft vorauszusetzen, spreche ich zunächst von Denkmälern, wenn ich mich konkret auf das *HARBURGER MAHNMAL* und den *ASCHROTTBRUNNEN* beziehe.

Entwicklung der Fragestellung

Die prinzipielle Auftragsabhängigkeit von Denkmalsetzungen bindet auch das Gegendenkmal strukturell an die Vorgaben staatlicher Instanzen. Die jeweils zuständigen staatlichen Instanzen – seien es VertreterInnen von Bund, Land oder Kommune – entscheiden über den zu realisierenden Entwurf oder auch darüber, welches Gremium mit dieser Entscheidung betraut werden soll. Prinzipiell eröffnet sich so ein Feld, in dem auch in einer demokratisch organisierten Gesellschaft Entscheidungen für künstlerische Arbeiten mit politischen Zielvorstellungen verknüpft werden können. In welcher Form und mit welchen Inhalten dies geschieht, kann nur im Einzelfall geprüft werden. Stu-

46 Rosalind Krauss beschreibt dies folgendermaßen: »[…] avant-garde originality is conceived as a literal origin, a beginning from ground zero, a birth.« (Krauss 1988, S. 157). Wolfgang Ruppert analysiert, wie sich der moderne Künstler des 20. Jahrhunderts in seinem Habitus zum »Erfinder des noch nicht Dagewesenen, des Ausbruchs zum avantgardistisch Neuen« (Ruppert 1998, S. 235) entwickelt.

47 So entwirft der Mythos vom Avantgardekünstler diesen als »einzig Authentischen inmitten einer unauthentischen Gesellschaft« (Kuspit 1995, S. 13). Ruppert weist auf das »Pathos der Autonomie der modernen Kunst« (Ruppert 1998, S. 301) hin.

dien wie die Arbeit von Katja von der Bey über »Nationale Codierungen abstrakter Malerei«[48] im westlichen Nachkriegsdeutschland haben gezeigt, dass vermeintlich politikferne Vorstellungen von künstlerischer Qualität und die Bevorzugung spezifischer ästhetischer Strategien gleichwohl mit politischer Bedeutung aufgeladen werden können. Dies geschieht, indem sich kunsttheoretische und politische Diskurse miteinander verschränken. Mithin gilt es zu analysieren, welche Deutungen die von mir ausgewählten Denkmäler anbieten und in welcher Form sie an zeitgenössische politische Diskurse anknüpfen.

Eine zusätzliche politische Dimension erwächst daraus, dass eine Denkmalsetzung im öffentlichen Raum stattfindet. Diese der Allgemeinheit zugängliche Sphäre mit einem auf Dauer angelegten Zeichen zu versehen, das heißt mit einer spezifischen Bedeutung, besitzt per se eine politische Dimension. Aufgrund ihres thematischen Bezugs bilden Denkmäler öffentliche Orte, die ausdrücklich eine »nachträgliche intentionale Deutung von Geschichte […] im Kontext einer Gegenwart und auf die Zukunft hin«[49] zur Verfügung stellen – eine oder auch mehrere, ließe sich dieser Formulierung von Volkhard Knigge anfügen. Die gegenwarts- und zukunftsbezogene Ausrichtung der Vergangenheitsdeutungen, die Denkmäler hervorbringen, konstituiert ihre geschichtspolitische Dimension. Geschichtspolitik verstehe ich, angelehnt an Edgar Wolfrum, als »Handlungs- und Politikfeld, auf dem verschiedene Akteure Geschichte mit ihren spezifischen Interessen befrachten und zu nutzen suchen.«[50] Es geht mir also darum zu untersuchen, inwiefern mit Denkmalsetzungen »Politik mit der Vergangenheit ›gemacht‹ wird«[51]. Dies bezieht sich zum einen auf die direkte Beteiligung politischer FunktionsträgerInnen an der Bedeutungsproduktion respektive auf explizit politische Argumentationen. Allerdings gehe ich nicht allein von der Möglichkeit absichtsvoller, strategischer Indienstnahme der Denkmäler aus. Darüber hinaus frage ich, inwieweit vermeintlich politikferne Argumentationen, von AkteurInnen innerhalb wie außerhalb des Politikbetriebs vorgebracht, politische Implikationen besitzen.

Auffällig ist, dass die neuen Denkmalformen der 1980er Jahre in einer Zeit auftraten, in der heftige Debatten um den Umgang mit der NS-Zeit an der Tagesordnung waren, auch im direkten politischen Kontext. Dazu zählen die Kontroverse um den Besuch des amtierenden US-Präsidenten Ronald Reagan auf dem Soldatenfriedhof in Bitburg 1985, der so genannte Historikerstreit von 1987 und die massive Auseinandersetzung um die Rede des Bundestagspräsidenten Philipp Jenninger zum 50. Jahrestag des Novemberpogroms 1988.[52] Die genannten geschichtspolitischen Auseinandersetzungen markieren ein Feld, auf dem nicht allein um die Vergangenheit, sondern, daraus abgeleitet, auch um »Herrschaft, Legitimität, Macht und Anerkennung in der Gegenwart«[53] gestritten wurde und bis heute wird. Denn aus soziologi-

48 Bey 1997.
49 Knigge 1996, S. 193.
50 Wolfrum 1999, S. 25.
51 Wolfrum 1999, S. 26.
52 Jenningers Rede stieß auf heftige Ablehnung, da sie als Entschuldungsversuch verstanden wurde. Der Bundestagspräsident hatte sich nicht, wie anlässlich des Datums erwartet, auf die Opfer konzentriert, sondern, rhetorisch missverständlich vorgetragen, die Motivation der TäterInnen und ihre Gründe für die Unterstützung des NS-Regimes zu erkunden gesucht; vgl. Hettling 2000, S. 373.
53 Schwab-Trapp 1996, S.11; vgl. auch Kohlstruck 1998.

scher Perspektive bildet die NS-Zeit »ein zentrales Bezugsereignis«[54] der bundesdeutschen politischen Kultur: Die Abgrenzung von ihr ist grundlegend mit dem demokratischen Selbstverständnis der Bundesrepublik verbunden. Aussagen über die Bedeutung der NS-Zeit sind folglich immer unmittelbar politische Aussagen, die Werte und Normen der bundesdeutschen Gesellschaft der Gegenwart, die politisch-moralische Verfasstheit des Gemeinwesens betreffen.[55]

In den 1980er Jahren stand einer neokonservativen Geschichtspolitik[56] von Seiten der christlich-liberalen Regierung das Anliegen der politischen Linken gegenüber, die Verbrechen der NS-Zeit aufzuarbeiten und mahnend in Erinnerung zu halten. Wie Bemühungen der Regierung Kohl um eine »nationale Mahn- und Gedenkstätte«[57] in der ersten Hälfte der 1980er Jahre belegen, waren Denkmalsetzungen ein gefragtes Mittel, um der eigenen Position Ausdruck zu verleihen. Auch mit Museumsprojekten wie dem Haus der Geschichte in Bonn und dem Deutschen Historischen Museum in Berlin suchte die damalige Regierung programmatisch den positiven Bezug auf deutsche Kultur und Geschichte, die »Rückbesinnung auf die Nation«[58], zu stärken. Die Bestrebungen, eine nationale Gedenkstätte zu errichten, blieben gleichwohl ohne Ergebnis. Das Projekt der Regierung, vorgesehen für die damalige Bundeshauptstadt Bonn, scheiterte an dem massiven Einspruch verschiedener gesellschaftlicher Gruppen, von Verfolgtenorganisationen, jüdischen Gemeinden, der SPD und den Grünen. Ihre Einwände galten der vorgesehenen exklusiven Widmung an deutsche Tote, dem beabsichtigten unterschiedslosen Gedenken an zu Tode gekommene, nicht verfolgte Deutsche einerseits und ermordete Verfolgte andererseits wie nicht zuletzt der anfänglichen gestalterischen Idee: Vorgeschlagen war eine monumentale Dornenkrone, deren christliche Symbolik ebenso Kritik auf sich zog wie die enorme Größe der geplanten Anlage.[59] Nachdem eine Beratung im Bundestag 1986 kein parteiübergreifendes Ergebnis erbrachte, wurde das konkrete Vorhaben nicht weiterverfolgt.[60]

Demgegenüber erhielten die lokal verankerten Denkmalsetzungen der 1980er Jahre, wie Brigitte Hausmann im Rahmen ihrer bereits erwähnten Studie erhoben hat, vorrangig die Unterstützung der linken Parteien.[61] Vor

54 Lepsius 1989, S. 247.

55 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 25.

56 Vgl. Wiegel 2001.

57 1983 legte ein zu diesem Zwecke gegründetes Kuratorium ein »Aide-mémoire« für eine entsprechende Gedenkstätte vor, die an »Gefallene, Vermißte, verstorbene Kriegsgefangene, Opfer der Flucht und Vertreibung, Opfer der Gewalt, Opfer in der Heimat« erinnern sollte; vgl. Jeismann 1999, S. 17. Zu einer ausführlichen Darstellung vgl. Hausmann 1997, S. 103ff.

58 Wiegel 2001, S. 66.

59 Zur Kritik an dem Vorhaben vgl. Jeismann 1999, S. 19, 24. Der vorgelegte Entwurf sah eine Fläche vor, deren Ausmaß vier Fußballplätzen entsprach.

60 Eine parteiübergreifende Einigung wurde angestrebt, da der Bundespräsident einer Parteienlösung womöglich nicht zugestimmt hätte; vgl. Jeismann 1999, S. 24.

61 Neben den etwa 50 % der untersuchten 109 Denkmäler, die auf nichtstaatliche Initiativen zurückgehen, gibt Hausmann 40 % an, die von Stadtverordneten oder Ratsfraktionen der SPD und der Grünen initiiert wurden, während CDU, CSU und FDP sich fast nie für entsprechende Denkmalsetzungen engagierten; vgl. Hausmann 1997, S. 13.

diesem Hintergrund liegt die Schlussfolgerung nahe, dass die so genannten Gegendenkmäler nicht allein gesellschaftskritisches Mittel der Aufklärung einer »Geschichte von unten« waren, sondern zugleich eine Stellungnahme innerhalb zeitgenössischer geschichtspolitischer Konflikte zwischen Regierung und Opposition. Was allerdings auf den ersten Blick als Polarität zweier fundamental entgegengesetzter Positionen hinsichtlich der Bewertung deutscher Geschichte erscheint, verliert vor dem Hintergrund diskurskritischer Ansätze an Gegensätzlichkeit. Diverse AutorInnen haben die wachsende bundesdeutsche Erinnerungskultur nämlich als Schauplatz einer zunehmenden Suche nach nationaler Identität interpretiert. So bilanzieren Michael Geyer und Miriam Hansen Mitte der 1990er Jahre rückblickend:

»During the last two decades in Germany, remembering has become nothing less than a social movement that began to formulate a renascent language of national identity.«[62]

Die Aufarbeitung der NS-Zeit diene als Grundlage dafür, die Vorstellung einer deutschen Kulturnation zu reformulieren, das heißt: »[Remembering] has become a national discourse as much as a discourse about the nation.«[63] Ähnlich bewertet Elisabeth Domansky die Hinwendung zur jüdischen Kultur im bundesdeutschen Gedenken:

»Die Faszination, die von der Wiederentdeckung jüdischer Kultur ausging, bestand nicht zuletzt darin, daß man sich durch die Identifikation mit einer einst verfolgten Minderheit als Teil eines wahrhaft ›neuen Deutschlands‹ neu entwerfen konnte.«[64]

Y. Michal Bodemann kommt in seiner Studie über »die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung« zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn er resümiert,

»daß die Gedenkkultur um die Kristallnacht […] als wichtiges Element in der neuen deutschen Identitätspolitik fungiert. Nationales Gedenken bildet nationale Identität.«[65]

Allerdings beziehen sich die referierten Publikationen mehrheitlich auf die Zeit nach der Vereinigung beider deutscher Staaten. Dennoch regen sie an, darüber nachzudenken, inwieweit in der bundesdeutschen Erinnerungskultur sinn- und identitätsstiftende Deutungsmodelle wirksam sein könnten – und möglicherweise ebenso im Kontext der neuen Denkmalformen der 1980er Jahre.

In eine ähnliche Richtung weisen Forschungsergebnisse über die jüngste Denkmalsetzung, das 2005 der Öffentlichkeit übergebene *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS*.[66] Diverse Studien haben es übereinstimmend

62 Geyer/Hansen 1994, S. 183.
63 Vgl. Geyer/Hansen 1994, S. 185f.
64 Domansky 1993, S. 187.
65 Bodemann 1996, S. 99.
66 Das Denkmal wurde nahezu zwei Jahrzehnte nach den ersten diesbezüglichen Bestrebungen am 11.05.2005 der Öffentlichkeit übergeben. Der Berliner Senat und der Bund hatten 1992 beschlossen, das von einem Verein initiierte Projekt zu unterstützen. Dem waren zwei Wettbewerbe, ein offener 1994/95 und ein zwei-

als Schauplatz einer verstärkten Suche nach nationaler Identität im vereinigten Deutschland analysiert.[67] Die voranschreitende Nationalisierung negativen Gedenkens hat demnach einen Ort hervorgebracht, der den »Wunsch nach einer nationalen kollektiven Identität mit einer gemeinsamen Nationalgeschichte und dazugehörigen Nationalsymbolen«[68] bedient. Ähnliches gilt für die *NEUE WACHE* in Berlin, die 1993 auf Initiative des Bundeskanzlers Helmut Kohl als »Zentrale Gedenkstätte für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft« umgestaltet wurde.[69] Die überdimensional vergrößerte Skulptur der *MUTTER MIT TOTEM SOHN* von Käthe Kollwitz, kann im Kontext ihrer Widmung als »Vorstellung von ›Rückkehr‹ zu und von ›Einheit‹ mit der weiblich imaginierten Nation«[70] interpretiert werden. Für die frühe Bundesrepublik wie für das vereinigte Deutschland ist nach 1990 ein »sowohl christlich als auch national tradierter Modus des Umgangs mit dem gewaltsamen Tod«[71] im Gedenken an die ermordeten Verfolgten der NS-Zeit festzustellen. Angesichts dieser Befunde ist Skepsis angebracht, inwieweit es den neuen Denkmalformen gelungen sein mag, alternative Deutungsmodelle zu entwickeln.

Diese Zweifel sind umso begründeter, als die Denkmäler der 1980er Jahre in gewisser Weise als Voraussetzung für die nachfolgenden nationalen Denkmalsetzungen angesehen werden können. Waren gegen die Umgestaltung der *NEUEN WACHE* doch schwerwiegende Einsprüche erhoben worden, vergleichbar jenen, die sich gegen die Bonner Pläne in den 1980er Jahren gerichtet hatten.[72] Schließlich soll dieser erste nationale Gedenkort der Bundesrepublik nicht allein an die ermordeten Verfolgten der NS-Zeit erinnern. Seine Widmung bezieht gleichfalls nicht verfolgte Deutsche, die als »Opfer« gedeutet werden, ein, etwa Bombenkriegstote oder gefallene Wehrmachtssoldaten. Trotz gravierender Bedenken akzeptierten wichtige gesellschaftliche Gruppen die *NEUE WACHE* – mit dem Vorsitzenden des Zentralrates der Juden auch einer der bedeutendsten Repräsentanten der ehemals antisemitisch Verfolgten[73] in der Bundesrepublik. Zu dieser Akzeptanz trug die Zusage für das

ter geschlossener 1997, nachgefolgt. Auslober waren jeweils die Bundesrepublik, das Land Berlin und der Förderverein. Der Deutsche Bundestag fasste 1999 den Beschluss, das Denkmal nach einem Entwurf von Peter Eisenman (bis Juni 1998 gemeinsam mit Richard Serra), ergänzt um einen Ort der Information, zu errichten. Die Realisierung war seit 2000 Aufgabe einer eigens gegründeten Stiftung öffentlichen Rechts; vgl. Cullen 1999, S. 279ff.; http://www.holocaust-denkmal.de/ (23.01.2006).

67 Silke Wenk konstatierte entsprechende Tendenzen bereits in einer Analyse der prämierten Entwürfe des ersten Wettbewerbs; vgl. Wenk 1996a. Spätere Forschungsarbeiten bestätigen dies auch für den weiteren Verlauf; vgl. Kirsch 2003, S. 125; Stavginski 2002, S. 300.

68 Stavginski 2002, S. 300.

69 Die Entscheidung für die Einrichtung traf die Bundesregierung; die Einweihung erfolgte am Volkstrauertag 1993. Zur Geschichte der *NEUEN WACHE* vgl. Büchten/Frey 1993; zu einer historisch-politischen Einordnung der Umgestaltung vgl. Moller 1998.

70 Wenk 1995, S. 92.

71 So Insa Eschebachs Fazit ihrer Studie über »Öffentliches Gedenken. Deutsche Erinnerungskulturen seit der Weimarer Republik« (2005), die sich allerdings nicht mit dem Zeitraum von 1954-1990 befasst.

72 Zur Debatte um die Umgestaltung vgl. Nationaler Totenkult 1995.

73 Mit Bedacht spreche ich nicht von verfolgten Juden, sondern verwende im Sinne einer analytischen Kategorie durchgängig den Begriff »antisemitisch Ver-

seinerzeit bereits projektierte *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* maßgeblich bei.[74] Augenscheinlich waren, im Unterschied zum vorangegangenen Jahrzehnt, Bedenken gegen Denkmalsetzungen inzwischen zumindest so weit abgemildert, dass ein solches Vorhaben die genannte Fürsprache fand. Darin zeichnet sich auch eine veränderte Einschätzung dessen ab, was Denkmalsetzungen zu leisten vermögen.

Diese Neubewertung führt wiederum zu jenen Denkmälern der 1980er Jahre zurück, denen sich meine Untersuchung widmet – etwa wenn James E. Young, beratender Experte im Auswahlgremium für das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS*, erklärt, »dieser Denkmalwettbewerb in Berlin hätte ohne Gerz' frühere brillante Kritik am Mahnmal [...] nicht in dieser Form konzipiert werden können.«[75] Eine entsprechende Verbindung illustriert auch die bereits erwähnte Ausstellung »Mahnmale des Holocaust«, in deren Rahmen sowohl das *HARBURGER MAHNMAL* als auch der *ASCHROTTBRUNNEN* gezeigt wurden. Wie der Direktor des Deutschen Historischen Museums erläuterte, war die Präsentation der Ausstellung in Berlin als ausdrückliche Anregung für das seinerzeit projektierte *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* gedacht.[76] In diesem Sinne waren die neuen Denkmalformen Wegbereiter der nachfolgenden Denkmalsetzungen nationalen Ranges. Bezogen auf die skizzierte Geschichte von Denkmalsetzungen in der Bundesrepublik waren die Denkmäler der 1980er Jahre letztlich Voraussetzung dafür, dass die Werkgattung rehabilitiert und so erneut für den politischen Kontext verfügbar wurde. Ob es ihnen gleichwohl gelang, andere Deutungsmodelle zu entwickeln als die sinn- und identitätsstiftenden ihrer Vorgänger und Nachfolger, wird meine Studie bezugnehmend auf zwei prominente Vertreter des Denkmalbooms, das *HARBURGER MAHNMAL* und den *ASCHROTTBRUNNEN*, untersuchen.

Anlage der Untersuchung

Ziel meiner Studie ist es, sowohl zu analysieren, welche Vergangenheitsdeutungen die Denkmäler jeweils anbieten, als auch zu erkunden, in welchem Verhältnis ihre Deutungsangebote zu zeitgenössischen geschichtspolitischen

folgte«. Damit möchte ich die rassenideologisch motivierte Definitionsmacht der NS-Machtausübung sichtbar machen, auf deren Grundlage Menschen mit verfolgungsrelevanten kategorialen Zuschreibungen belegt wurden – und zwar ungeachtet ihrer Selbstbeschreibungen. Schließlich hatten antisemitisch Verfolgte selbst nicht die Macht darüber zu entscheiden, ob sie dem NS-Regime als jüdisch galten. Ich halte es für ethisch geboten wie auch für theoretisch notwendig, dies sprachlich zu markieren, indem ich Verfolgungskategorien nicht wie üblich in Begriffen fasse, die zugleich der identifikatorischen Selbstbeschreibung dienen.

74 Vgl. Cullen 1999, S. 283.

75 Young 2002, S. 177.

76 Christoph Stölzl, Direktor des DHM, gegenüber dem Mitteldeutschen Rundfunk: »Wir haben uns entschlossen, diese Ausstellung nach Europa zu holen, und gerade nach Berlin, zu einem Zeitpunkt, wo sie für das Nachdenken der Berliner, aber vor allem für das Nachdenken der Verantwortlichen für das große Monument, das da südlich vom Brandenburger Tor entstehen soll, nützlich und wichtig sein könnte.« (MDR-Frühstücksjournal vom 13.09.1994, *KB 85/14*)

Positionen stehen. Meine Dissertation erforscht somit den Zusammenhang von Avantgardekunst und Geschichtspolitik in der Bundesrepublik der 1980er Jahre, so wie er sich im Kontext der beiden Denkmalsetzungen entfaltet. Dabei wird zunächst zu untersuchen sein, welche Kriterien die Auswahl des jeweiligen Denkmals bestimmten und inwiefern diesen eine politische Bedeutung beigemessen werden kann. Zudem soll nachgeprüft werden, inwiefern mit den Denkmalsetzungen eine intentionale geschichts- oder parteipolitische Positionierung der AuftraggeberInnen verbunden war. Um diese Aspekte zu beleuchten, beziehe ich auch den Vorlauf der Denkmalsetzung, also den Entscheidungsprozess, in die einzelnen Fallstudien ein. Die Zusammenschau beider Analysen soll ermöglichen, strukturelle Parallelen aufzuzeigen und sie weitergehend in den historisch-politischen Kontext einzuordnen.

Neben ihrem paradigmatischen Status weisen die Denkmäler in Harburg und Kassel mehrere Auffälligkeiten auf, die ausschlaggebend dafür waren, sie auszuwählen. Meine Aufmerksamkeit erweckte auch, dass ihnen ein spezifisches künstlerisches Verfahren gemein ist: das Versenken einer Vertikale. Im Unterschied zu anderen Denkmälern, die wiederholt im Kontext des Denkmalbooms Erwähnung gefunden haben,[77] demontieren die beiden ausgewählten Arbeiten das traditionelle Denkmal ganz unmittelbar in formaler Hinsicht. Während mit dem traditionellen Denkmal regelhaft eine Vertikale aufgerichtet wird, versenken die ausgewählten Denkmäler eben diese Form in den Erdboden. Diese formale Gegenposition könnte ausschlaggebend für ihren paradigmatischen Status aus kunsthistorischer Perspektive sein. Dafür spricht der Kommentar des Kunsthistorikers Peter Springer, der bezugnehmend auf das *HARBURGER MAHNMAL* »Umkehr, Versenken und Verschwinden als Protest- und Negativformen monumentaler ›Standhaftigkeit‹ und visueller Überwältigung«[78] bewertet.

Das übereinstimmende künstlerische Verfahren wirft die Frage auf, inwiefern der versenkten Vertikale innerhalb des geschichtspolitischen Kontextes eine spezifische Bedeutung zukommt, die beiden Denkmälern gemeinsam ist. Im traditionellen Denkmal korrespondiert die formale Aufrichtung und Erhöhung des Geehrten mit einem ideellen »Erhebungs- und Aufrichtungsgedanken«[79]. Die aufragende Form kann in diesem Zusammenhang auch als phallisch codierte Form entziffert werden – Thomas Kellein spricht von einem »phallusfixierten Bildhauerprogramm«[80]. Darauf deutet auch die iko-

77 Weitere mehrfach erwähnte Arbeiten sind: das *MAHNMAL KZ-AUßENLAGER SONNENALLEE* (1989 geplant, 1994 realisiert) in Berlin-Neukölln des deutschen Künstlers Norbert Radermacher; vgl. Spielmann 1990, S. 239; Spielmann 1991, S. 22f.; Young 1992, S. 284ff.; Young 1993, S. 40ff.; Young 1994c, S. 38ff.; das *GEGENDENKMAL HAMBURG-DAMMTOR* des österreichischen Bildhauers Alfred Hrdlicka; vgl. Reichel 1995, S. 83ff.; Spielmann 1990, S. 237f.; Spielmann 1991, S. 21f.; Springer 1988, S. 386ff.; Young 1993, S. 37ff.; sowie *BLACK FORM (DEDICATED TO THE MISSING JEWS)*, von dem US-Amerikaner Sol LeWitt 1987 im Rahmen der »Skulptur Projekte Münster« erarbeitet und 1989 erneut als *MONUMENT FÜR DIE ZERSTÖRTE JÜDISCHE GEMEINDE ALTONAS* in Hamburg realisiert; vgl. Spielmann 1990, S. 266f.; Spielmann 1991, S. 26; Young 1992, S. 267ff.; Young 1994c, S. 37f.

78 Springer 1988, S. 365, 391. Springer führt die von mir ausgewählten Denkmäler beide auch als Beispiele an; vgl. Springer 1988, S. 388ff., 393ff.

79 Kellein 1987, S. 319; vgl. auch Springer 1988, S. 370.

80 Kellein 1987, S. 322.

nografische Tradition figürlicher Denkmäler, einer der Hauptformen des traditionellen Denkmals, hin, die in der feudalen Gesellschaft den zumeist männlichen Herrscherkörper ausstellte.[81] Dieser wurde im Übergang zur bürgerlichen Gesellschaft vorrangig durch Bilder allegorischer Weiblichkeit ersetzt, aber auch durch männliche Akte.[82] Um 1900 tritt in Deutschland, wie Bernd Nicolai zeigt, die »Thematisierung des männlichen Körpers im öffentlichen Raum und zwar in seiner nackten, heroisch-kriegerischen Ausformung«[83] erneut in den Vordergrund. Diese Idealisierung soldatischer Männlichkeit in der öffentlichen Skulptur setzte die Bilderpolitik des NS-Regimes in gesteigerter Form fort.[84] Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs trat der aufgerichtete, heroische männliche Akt zunehmend zugunsten von Bildern weiblicher Körper zurück.[85] Das vermehrte Auftreten weiblicher, liegender Akte wertet Silke Wenk als Anzeichen dafür, dass »das aufgerichtet Statuarische problematisch geworden, aber dennoch Fluchtpunkt geblieben ist.«[86] Gemeinsam ist den genannten Bildern, dass sie jeweils die imaginär-gemeinschaftliche Ordnung der Gesellschaft repräsentieren.[87] Die Umordnung und Transformation dieser Bilder trägt, so Wenk, dazu bei, in Zeiten von Veränderung die Fortdauer der bestehenden Ordnung zu gewährleisten.[88]

Die referierten Befunde machen deutlich, dass die aufragende Form im Kontext einer tradierten ikonografischen Verbindung von Vertikalität und Männlichkeit zu sehen ist. Dabei sind wiederholt Bilder des Weiblichen an die Stelle von Bildern des Männlichen getreten. Geschlechterbildern kann in diesem Zusammenhang offensichtlich die Funktion zukommen, Wandel zu signalisieren und dennoch Kontinuität zu ermöglichen. Neuere Forschungen haben, unter anderem am Beispiel von Denkmälern, dokumentiert, dass Geschlechterbilder auch in Darstellungen des NS-Genozids wirksam sind.[89] Für meine Untersuchung folgere ich daraus, besonderes Augenmerk darauf zu richten, welche Bedeutung dem Versenken der Vertikale innerhalb des künstlerischen Konzepts zukommt. Im Einzelfall wird jeweils zu prüfen sein, inwieweit geschlechtlich codierte Bilder daran beteiligt sind, spezifische Vergan-

81 Vgl. Mittig 1985, S. 70ff; neben figürlichen Denkmälern finden sich im 19. Jahrhundert vor allem bei Nationaldenkmälern architektonische Formen.

82 Vgl. Hoffmann-Curtius 1991; Wenk 1996c, S. 76ff., 175. Daneben existierten Personendenkmäler, die zumeist Männern gewidmet waren; vgl. Wenk 1996c, S. 79ff.

83 Nicolai 2003, S. 211.

84 Vgl. Nicolai 2003, S. 216; Wagner/Linke 1987. Daneben wurden auch »aufgerichtete weibliche Körper« zu sehen gegeben; vgl. Wenk 1987a.

85 Vgl. dazu Wenk 1987b, die den öffentlichen weiblichen Akt als »Allegorie des Sozialstaates« analysiert.

86 Wenk 1996c, S. 177, vgl. auch S. 197. Dieser Befund bezieht sich auf Skulpturen von Henry Moore, das heißt nicht spezifisch auf den bundesdeutschen Kontext. Für diese Entwicklung sprechen laut Wenk auch fallende, stürzende männliche Figuren, die seit dem Ersten Weltkrieg Verwendung gefunden haben, um Kriegserfahrung zu repräsentieren; vgl. Wenk 1989; Wenk 1996c, S. 164, 199.

87 Vgl. Wenk 1996c, S. 75ff.

88 Vgl. Wenk 1996c, S. 267. Sie führt an den Skulpturen Bernhard Heiligers vor, wie die Transformation von Weiblichkeitsbildern zu einer Stabilisierung der bürgerlich-patriarchalen Ordnung beiträgt.

89 Vgl. Baumel 2002, Hoffmann-Curtius 2002, Lanwerd 2002. In demselben Band wurde auch ein erstes Ergebnis dieser Studie veröffentlicht; vgl. Tomberger 2002a.

genheitsdeutungen hervorzubringen. Die doppelte Funktion, die Geschlechterbilder innehaben können, regt an, nachzuforschen, ob die Gegendenkmäler in ihrer formalen Wendung gegen das traditionelle Denkmal zugleich unterschwellig an dessen tradierte Funktionen anknüpfen. Der kontrastierende Vergleich beider Denkmalanalysen kann Aufschluss darüber geben, ob dem Versenken einer Vertikale im künstlerischen Gedenken an den NS-Genozid eine spezifische Bedeutung zukommt.

Für die Auswahl des Harburger wie des Kasseler Denkmals sprach auch, dass die beteiligten männlichen Künstler, Jochen Gerz und Horst Hoheisel, im weiteren Verlauf zu international bekannten Spezialisten auf diesem Gebiet avancierten: Beide initiierten weitere Denkmalprojekte,[90] wurden zur Realisierung anderer aufgefordert[91] und reichten jeweils einen Entwurf für das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* in Berlin ein.[92] Ein vergleichbares nachfolgendes Renommee im Denkmalbereich ist für Esther Shalev-Gerz, beteiligte Künstlerin am *Harburger Mahnmal*, indes nicht festzustellen. Die einschlägige Prominenz unterscheidet Gerz und Hoheisel maßgeblich von anderen KünstlerInnen, die ebenfalls im Kontext zeitgenössischen künstlerischen Gedenkens an den NS-Genozid genannt worden sind. Sie untermauert den paradigmatischen Status, der den von mir ausgewählten Denkmälern zugemessen wird.

Insbesondere die feministische Kunstwissenschaft hat darauf hingewiesen, dass die Bedeutung einer künstlerischen Arbeit nur unzureichend erschlossen werden kann, wenn nicht nach ihren Wechselwirkungen mit Konstruktionen von Autorschaft gefragt wird. Denn das Verhältnis zwischen künstlerischem Autor und Kunstwerk, das die Rezeption annimmt, ist wesentlich daran beteiligt, die Bedeutung einer künstlerischen Arbeit hervorzubringen. Daher ist es wahrscheinlich, dass sich die Einschätzungen der Fachwelt über die Denkmäler in Harburg und Kassel nicht allein auf ein Kunstwerk, sondern ebenso auf »Mythen von Autorschaft«[93] beziehen. Da die tradierte Vorstellung von künstlerischer Kreativität an Männlichkeit gekoppelt ist,[94] ist Autorschaft notwendig als vergeschlechtlichte Konstruktion zu denken – sie ist immer durch die Kategorie Geschlecht strukturiert. Zumal das Postulat einer avant-

90 Jochen Gerz: *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus*, Saarbrücken (1991); vgl. Gerz 1993; Horst Hoheisel: *Denk-Stein-Sammlung*, Kassel 1988-1995; vgl. Hoheisel 1996a, S. 258ff.

91 Jochen Gerz: *Kriegerdenkmal*, Biron/Frankreich (1996); vgl. Museion 1999, S. 74ff. Horst Hoheisel/Andreas Knitz: *Denkmal an ein Denkmal*, Gedenkstätte Buchenwald (1995); vgl. Hoheisel 1996a, S. 263ff. Horst Hoheisel: *Erinnerungszeichen für Herta und Erich Lewinski*, Kassel (1997); vgl. Hoheisel 1997. Horst Hoheisel/Andreas Knitz: *Zermahlene Geschichte*, Gestapo-Gebäude im Marstallhof, Weimar (1999); vgl. Hoheisel/Knitz 1999. Zu weiteren Projekten von Hoheisel und Knitz zum Thema Erinnerung vgl. http://www.horsthoheisel.net/Projects-H-K (22.05.2003).

92 Horst Hoheisel beteiligte sich am ersten, offenen Wettbewerb 1995; vgl. Hoheisel 1996b. Jochen Gerz wurde zur Teilnahme am zweiten, geschlossenen Wettbewerb 1997 aufgefordert; zum Entwurf vgl. Museion 1999, S. 80ff.; zu dessen Erläuterung vgl. Gerz' Rede an die Jury unter http://www.dickinson.edu/departements/germn/glossen/heft4/gerzrede.ht (25.05.2000).

93 Vgl. den Sammelband Hoffmann-Curtius/Wenk 1997, insbesondere die Einleitung: Wenk 1997b.

94 Zum männlichen Künstler-Schöpfer als »Zentralfigur der Kunstgeschichte« vgl. grundlegend Schade/Wenk 1995, S. 351.

gardistischen Revision des Denkmals, die in besonderem Maße künstlerische Kreativität voraussetzt, lässt vermuten, dass Konstruktionen von Männlichkeit innerhalb des Untersuchungszusammenhangs eine erhebliche Bedeutung zukommt.[95] Dafür spricht auch, dass im Falle des *HARBURGER MAHNMALS* allein der männliche Künstler nachfolgend besonderes Ansehen im Denkmalbereich erlangte.

Weitere Gemeinsamkeiten der beteiligten männlichen Künstler sprechen dafür, dass auch andere Kategorien für die Konstruktion von Autorschaft relevant sind. Der 1940 geborene Jochen Gerz und der 1944 geborene Horst Hoheisel, beide deutscher Staatsangehörigkeit, sind annähernd gleichaltrig. Ihre lebensgeschichtliche Entfernung beziehungsweise Nähe zur NS-Zeit ist, rein zeitlich gesehen, also nahezu identisch. Weiterhin wenden sich beide der NS-Zeit als Deutsche zu. Angesichts dieser Übereinstimmungen stellt sich die Frage, inwieweit Nationalität respektive das Verhältnis der eigenen Lebensgeschichte zur NS-Zeit sich auf die Konstruktion von Autorschaft und damit auf die Bedeutungsproduktion ausgewirkt haben. Wenn bei James E. Young immer wieder von einer »neue[n] Generation zeitgenössischer Künstler und Monumenterbauer in Deutschland«[96] die Rede ist, so zeigt sich, dass die gemeinsame Zuordnung zu einer Altersgruppe in seiner Interpretation eine Rolle spielt. Zugleich sieht Young die künstlerischen ProtagonistInnen

»ein zweischneidiges Nachkriegserbe an[treten]: ein profundes Mißtrauen gegen monumentale Formen aufgrund deren systematischer Verwendung durch die Nazis sowie ein tiefsitzender Wunsch, die eigene Generation durch das Erinnern von einer Generation von Mördern zu unterscheiden.«[97]

Die UrheberInnen des neuen Denkmaltypus begreifen sich nach Young als Nachgeborene der Tätergeneration. Die beschriebene generationelle Dynamik ähnelt in bemerkenswerter Weise jener, die für die ProtagonistInnen der zunehmenden Auseinandersetzung mit der NS-Zeit in der Bundesrepublik konstatiert worden ist. Die »Wende in der Gedächtniskultur Westdeutschlands«[98], die mit zeitgenössischen Tabuisierungen hinsichtlich der NS-Zeit brach, war nämlich – so die weitgehend übereinstimmende Ansicht der einschlägigen Forschung – wesentlich der Studentenbewegung von 1968 zu verdanken.[99] Mit dieser Revolte konstituierte sich eine »Aufarbeitungsgeneration«[100], welche die »Vergangenheit der Eltern zum Gegenstand eines heftigen Generationenkonflikts«[101] machte. Generation ist in diesem Zusammenhang als Deu-

95 Zum Zusammenhang von künstlerischer Avantgarde und Männlichkeit vgl. auch Rogoff 1989; Schade 1996.

96 Young 1997, S. 57; ähnlich in Young 1992, S. 271; Young 1994a, S. 80; Young 1994c, S. 38; Young 1996, S. 82; Young 1999b, S. 126.

97 Young 1997, S. 57.

98 So Bude 1998, S. 81 bezugnehmend auf »Die Erinnerung der Generationen«.

99 Vgl. Assmann/Frevert 1999, S. 226ff.; Hettling 2000, S. 363f.; Rüsen 2001, S. 251ff. Die beiden letztgenannten argumentieren ausdrücklich mit Bezug auf die Kategorie Generation. Aus historiografischer Perspektive wird auch anderen Ereignissen wie etwa den Verjährungsdebatten im Deutschen Bundestag zwischen 1960 und 1979 und den NS-Prozessen eine beträchtliche Wirkung zugesprochen; vgl. Faulenbach 1987.

100 Garbe 1992, S. 264.

101 Meier 1990, S. 57.

tungskonstrukt zu verstehen, das mittels der Selbst- und Fremdverortung gegenüber geschichtlichen Ereignissen kollektive Identität zu stiften vermag.[102] Die solchermaßen entstandene 68er-Generation übernahm, so Elisabeth Domansky,

»die ihr zumeist stillschweigend aufgebürdete, nicht unproblematische Rolle, sich als die ›bessere‹ Generation zu erweisen und in der Gegenwart zu garantieren, was die Elterngeneration in der Vergangenheit versäumt hatte: sicherzustellen, daß ›es‹ nicht (wieder) geschehen würde.«[103]

Susanne Komfort-Hein hat auf die geschlechtsspezifische Komponente der beschriebenen generationellen Dynamik aufmerksam gemacht: Sie verläuft nach dem Muster eines »Vatermorddrama[s] der Söhne«[104]. Angesichts der augenfälligen Parallelen in der generationellen Zuschreibung an die Denkmalkünstler einerseits, an die ProtagonistInnen der Aufarbeitung der NS-Zeit andererseits, liegt die Vermutung nahe, dass eine Autorschaft von Jochen Gerz und Horst Hoheisel in besonderem Maße eine spezifische gesellschaftliche Gruppe zu adressieren vermag. Dies gilt umso mehr, als auch die Idee künstlerischer Avantgarde nach dem Muster einer »Revolte der Söhne gegen die Väter« angelegt ist.[105]

Für meine Fragestellung ergibt sich aus den referierten Befunden zunächst, Konstruktionen von Autorschaft als zentrales Untersuchungsfeld in den Blick zu nehmen, das systematisch nach Geschlechterkonstruktionen befragt werden soll. In Hinblick auf die Gemeinschaftsarbeit von Jochen und Esther Shalev-Gerz, das *HARBURGER MAHNMAL*, wird zu erkunden sein, welche Autorschaftskonstruktion aus der doppelten Urheberschaft resultierte. Für beide Fallstudien gilt es, künstlerische Autorschaft daraufhin zu befragen, wie sie sich auf die Deutung des Denkmals auswirkt beziehungsweise wie beide einander wechselseitig konstituieren. Weiterhin möchte ich erkunden, ob über die Definition von Autorschaft eine spezifische Adressatengruppe angesprochen wird. Die aufgezeigten Korrespondenzen legen nahe, dass der Rekurs auf Generation als kollektives Identitätskonstrukt in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist. Zudem werde ich prüfen, inwiefern die Figur des Avantgardekünstlers in diesem Zusammenhang spezifische Deutungsmöglichkeiten eröffnet.

Mit den drei skizzierten Bereichen – dem Entscheidungsprozess, dem künstlerischen Konzept und der Autorschaft – sind die zentralen Untersuchungsfelder der vorliegenden Studie umrissen. Im Anschluss stelle ich theoretisch-methodische Überlegungen an, die dazu beitragen sollen, die Vorgehensweise für die jeweiligen Untersuchungsfelder auszudifferenzieren.

102 Vgl. dazu grundlegend Giesen 2003; Reulecke 2003.

103 Domansky 1993, S. 189. Vgl. auch Komfort-Hein 1999, S. 202.

104 Komfort-Hein 1999, S. 211. Vgl. dazu auch Bude 1998, S. 80, der, ohne weiter auf diese Konstellation einzugehen, »das ödipale Szenarium einer Anklage der Väter« konstatiert.

105 Komfort-Hein 1999, S. 201. Die Autorin macht auf diese Parallele aufmerksam. Vgl. auch Wenk 1996c, S. 169: »[…] die Künstler der Avantgarde versuchen sich gegenüber den Vätern als bessere Männer zu behaupten.«

Theoretisch-methodische Überlegungen

Um Denkmäler zu untersuchen, die als herausragende Beispiele für einen neuen Typus künstlerischen Gedenkens in der Bundesrepublik der 1980er Jahre gelten, führe ich in der vorliegenden Dissertation zwei Fallstudien durch. Sie sollen eine vergleichende Perspektive eröffnen, die über den jeweiligen Einzelfall hinausgehende Schlussfolgerungen erlaubt. Die attestierte Vorbildhaftigkeit zeigt, dass die beiden Denkmäler in besonderem Maße jene Ansprüche erfüllen, die in der Bundesrepublik der 1980er Jahre an ein Denkmal gestellt wurden, das an den NS-Genozid erinnern soll. Wer daran beteiligt war, diese Ansprüche zu formulieren, und welche Sichtweise auf die NS-Zeit damit verbunden war, dies soll meine Studie erforschen. Vor dem Hintergrund des bereits erwähnten historisch-politischen Kontextes ist das Auftreten des Gegendenkmals in Zusammenhang mit zeitgenössischen geschichtspolitischen Auseinandersetzungen zu sehen. Im Mittelpunkt meines Forschungsinteresses stehen somit die Vergangenheitsdeutungen, die die Denkmäler jeweils hervorbringen, und deren geschichtspolitische Relevanz.

Geschichtspolitik begreife ich als Handlungs- und Politikfeld, das heißt als Aktionsfeld konkurrierender Deutungseliten.[1] Unter Vergangenheitsdeutungen fasse ich sowohl Deutungen der zu erinnernden Geschichte als auch Aussagen darüber, in welchem Verhältnis diese zur Gegenwart steht und welche Konsequenzen, welche Lehren oder Vorsätze für die Zukunft daraus abgeleitet werden. Denn Denkmäler formulieren immer auch Angebote an die BetrachterInnen, sich gegenüber der zu erinnernden Geschichte, hier: der NS-Zeit, in der Gegenwart und auf eine Zukunft hin zu positionieren.[2] Um die angebotenen Vergangenheitsdeutungen ins Verhältnis zu zeitgenössischen geschichtspolitischen Positionen zu setzen, war ein komplexes Forschungsdesign erforderlich, das ich im Folgenden theoretisch entwickele, um anschließend meine konkrete Vorgehensweise darzulegen.

Die Bedeutung eines Denkmals steht mit seinem Entwurf oder seiner Übergabe an die Öffentlichkeit keineswegs endgültig fest. Aus einer diskursanalytisch wie semiologisch begründeten Perspektive verstehe ich die Herstellung von Bedeutung vielmehr als Prozess, in dem verschiedene Deutungen artikuliert, bestätigt oder verworfen werden, einige sich verbreiten und durchsetzen können. Spätestens nach der Übergabe eines Denkmals bieten unterschiedliche AkteurInnen Deutungen dafür an: in der Regel die KünstlerInnen selbst, die AuftraggeberInnen wie auch Dritte, etwa JournalistInnen oder KunsthistorikerInnen. Sie fungieren als Deutungsinstanzen, die am Prozess der Be-

1 Zu dieser Definition vgl. Wolfrum 1999, S. 25.

2 Dass Vergangenheitsdeutungen zugleich ein Subjekt des Erinnerns in der Gegenwart positionieren, wird in der Gedächtnistheorie als Identitätskonkretheit gefasst; vgl. Assmann 1988, S. 13; bezugnehmend auf Denkmäler vgl. Spielmann 1990, S. 21. Zu einer Definition des Denkmals als Vergangenheitsdeutung mit Gegenwart- und Zukunftsbezug vgl. Knigge 1996, S. 193.

deutungsproduktion beteiligt sind. Wenn ich von der Vorbildhaftigkeit der beiden untersuchten Denkmäler spreche, beziehe ich mich auf diesbezügliche Einschätzungen innerhalb der medialen Öffentlichkeit – in Presse- oder Rundfunkberichten, in Feuilletons, Kunstzeitschriften und -bänden sowie in wissenschaftlicher Fachliteratur. Erst deren Kommentare, die publizistische, kunsthistorische und geschichtswissenschaftliche Rezeption, sorgten für die Bekanntheit der Arbeiten.

Wenn ich frage, welche Vergangenheitsdeutungen die Denkmäler hervorbringen, gilt es, die Herstellung von Bedeutung anhand dieses Materials zu untersuchen. Meine Studie analysiert daher, welche Vergangenheitsdeutungen innerhalb der genannten Diskurse erzeugt werden, das heißt, welche Angebote für die BetrachterInnen in diesem öffentlichen Rahmen formuliert werden. Davon zu unterscheiden sind diejenigen Deutungen, mit der jede Betrachterin und jeder Betrachter das jeweilige Denkmal selbst versieht. Zweifellos wäre es ein interessantes Projekt, Übereinstimmungen beziehungsweise Abweichungen zwischen der öffentlichen Bedeutungsproduktion und den Zuschreibungen individueller BetrachterInnen herauszuarbeiten und zu reflektieren. Diese hätte indes eine weitere empirische Untersuchung erfordert, die den Rahmen dieser Arbeit überstiegen hätte.

Indem die Denkmäler Vergangenheitsdeutungen anbieten, markieren sie ein diskursives Ereignis innerhalb des geschichtspolitischen Diskurses.[3] In diesem Zusammenhang nimmt meine Analyse die Produktivität der Denkmäler in den Blick, das heißt die Aussagen, die sie hervorbringen, sowie deren Bezug zu anderen Aussagen innerhalb dieses diskursiven Feldes. Dabei beziehe ich durchgängig ein, in welchem Verhältnis herausgearbeitete Vergangenheitsdeutungen zu geläufigen geschichtspolitischen Deutungsmustern stehen und damit zu zeitgenössischen »Regeln des Sprechens«[4], die die Rede über die NS-Zeit in der Bundesrepublik strukturieren. Zugleich sind die Denkmäler Teil des kunsthistorischen Diskurses. Hier fragt meine Analyse nach Überschneidungen beider Diskurse, also danach, inwieweit kunsthistorische Deutungen implizit auch geschichtspolitische Aussagen formulieren.

Die Diskursanalyse bietet eine Herangehensweise, um die vielstimmige Rede über die Denkmäler zu untersuchen und innerhalb des geschichtspolitischen Diskurses zu verorten. Aufgrund der visuellen Qualität des Denkmals stellt jedoch nicht allein die Rede darüber Bedeutung her, sondern auch das »Ineinander von Anzuschauendem und Kommentar«[5]. Mit der Nutzbarmachung semiologischer Verfahren für die Kunstwissenschaft ist ein Ansatz entwickelt worden, der erlaubt diesen Zusammenhang zu analysieren, »zu untersuchen, wie Dinge, Objekte, Zeichen und Bilder – im (immer schon) sozialen Kontext und als Text – bedeuten.«[6] Vor diesem Hintergrund ist das Denkmal als Objekt innerhalb eines kulturellen Repräsentationssystems zu verstehen, das erst zum Zeichen wird, indem ihm Bedeutung, ein Signifikat, zugeschrie-

3 Warum »eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle« (Foucault 1995, S. 42), beschreibt nach Foucault ein diskursives Ereignis.

4 Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 19.

5 Schade/Wenk 1995, S. 344.

6 Wenk 1996c, S. 65. Die Semiologie verbindet den Strukturalismus de Saussures mit der psychoanalytischen Theorie; vgl. Wenk 1996c, S. 64ff.

ben wird.[7] Die sichtbare Gestalt eines Denkmals fungiert dabei als Signifikant. Visuelle Repräsentationen in Veröffentlichungen, etwa Fotos oder Zeichnungen, geben ihn einem breiteren Publikum zu sehen. Indem Publikationen bestimmte Ausschnitte oder Ansichten präsentieren, bieten sie spezifische Modi des »Zu-Sehen-Gebens« an, die gleichfalls Teil der Bedeutungsproduktion sind.[8]

Aufgrund der Verweisungsstruktur von Sprache ist der Signifikationsprozess, die Produktion von Bedeutung, strukturell unabgeschlossen.[9] Das Deutungspotential eines Signifikanten, die Menge ihm zuzuordnender Signifikate, ist daher nicht als fixe Größe zu begreifen, sondern als veränderliches Spektrum möglicher Bedeutungen. Diese unterscheiden sich in ihrer Lesbarkeit je nach dem, wie verbreitet und etabliert sie innerhalb der kulturellen Kommunikation sind. Eine wenig geläufige Bedeutung muss einem Signifikanten ausdrücklich zugeordnet werden, um verstanden zu werden. Hingegen ist bei einer tradierten Bedeutung für einen Großteil der RezipientInnen ein Verweis für das Verständnis ausreichend.

Indem Signifikationsprozesse überlieferte Bedeutungen fortschreiben, umformen oder erweitern, greifen sie auf ein vorhandenes kulturelles Zeichenrepertoire zurück, das sie laufend konkretisieren und reaktualisieren.[10] Da es sich bei dem kulturellen Zeichenrepertoire um einen kollektiven Fundus handelt, können Bedeutungen aufgerufen werden, ohne ausdrücklich genannt zu werden. Mithin ist nicht allein von expliziten Bedeutungen, sondern gleichfalls von impliziten auszugehen. Um diese Bedeutungsproduktion »unterhalb des (bewußten) Diskurses«[11] mitzubedenken, gilt meine besondere Aufmerksamkeit uneigentlichen Redeweisen wie etwa Metaphern oder Personifikationen.[12] Insbesondere suche ich Vorgänge der Bedeutungsverschiebung nachzuvollziehen, welche die metonymische Verkettung der Signifikanten möglich macht.[13] Indem ich Kontexte rekonstruiere, auf die indirekt verwiesen wird, können implizite Bedeutungen freigelegt werden.[14] Eine semiologische Perspektive erlaubt also nachzuvollziehen, wie Signifikanten innerhalb eines kulturellen Repräsentationssystems mit Bedeutung versehen werden. Sie bietet somit die Möglichkeit, spezifische Signifikationsprozesse

7 Stuart Hall hat dies folgendermaßen beschrieben: »Meaning is produced by the practice, the ›work‹ of representation. It is constructed through signifying – i.e. meaning producing – practices.« (Hall 1997, S. 28)

8 Schade/Wenk 1995, S. 342. Die Autorinnen reflektieren an dieser Stelle grundlegend »Orte und Weisen des Zu-Sehen-Gebens« im kunsthistorischen Diskurs.

9 Dies ist, wie Roland Barthes ausführt, darin begründet, dass »die Signifikate für andere immer Signifikanten sind und umgekehrt.« (Barthes 1988, S. 206)

10 Barthes bezeichnet den Sinn als »kulturelles Produkt« (Barthes 1988, S. 197). Vgl. dazu auch die kultursemiotischen Überlegungen von Lachmann 1991 und 1993.

11 Wenk 1996c, S. 69. Vgl. dazu auch die »konstituierende Rolle des Signifikanten im Status des Unbewußten« (Lacan 1975, S. 38), von der Jacques Lacan ausgeht.

12 Uneigentliche Rede kann, so die literaturwissenschaftliche Definition, nur durch den Bezug zu Text, Ko- und Kontext gedeutet werden, vgl. Basislexikon Literaturwissenschaft, http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html?page=/EUROL/%20termini/4000.htm (12.10.2005). Zur Funktion der Metapher vgl. auch Lacan 1975, S. 31ff.

13 Zur Metonymie als grundlegende signifikante Funktion vgl. Lacan 1975, S. 30ff.

14 Vgl. Wenk 1996c, S. 71.

in einen kulturellen Text einzuordnen, das heißt in Kultur als ein symbolisches System »auslegbarer Zeichen«[15].

Offen geblieben ist bislang, wie die skizzierte Analyse der Bedeutungsproduktion an Geschichtspolitik als Politik- und Handlungsfeld rückgebunden werden kann. Um dies weiterzuentwickeln, befrage ich nachfolgend weitere theoretische Ansätze nach diesbezüglichen Anregungen. Für den Untersuchungsgegenstand Denkmal lag es zunächst nahe, kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zu Rate zu ziehen, zumal diese in der neueren Forschung viel Aufmerksamkeit erfahren haben. Das nicht allein in der Geschichtswissenschaft breit rezipierte theoretische Modell von Jan beziehungsweise Aleida Assmann[16] ordnet Denkmäler einem alltagstranszendenten kulturellen Gedächtnis zu.[17] Demnach gehören sie zu jener Gedächtnisform, die zeitlich die größte Reichweite besitzt. Indem die NS-Zeit nach wie vor auch als Bestandteil persönlicher Erfahrung erinnert werden kann, ist sie zugleich Gegenstand eines alltagsnahen kommunikativen Gedächtnisses.[18] Auf der zuletzt genannten Gedächtnisebene wird die erinnerte Geschichte Aleida Assmann zufolge auf der Grundlage gesellschaftlicher Wertmaßstäbe und kultureller Deutungsmuster vereinheitlicht.[19] Während auf der Ebene des kommunikativen Gedächtnisses nach Assmann gesellschaftliche Wertvorstellungen auf die Ausformung von Geschichtserinnerungen einwirken, bleibt deren Einfluss auf Träger des kulturellen Gedächtnisses wie etwa Denkmäler unklar. Diesbezüglich postuliert Assmann eine »irreduzible Vielstimmigkeit heterogener Perspektiven«[20], die sich aus der Vielfalt an kulturellen Artefakten ergebe. Sie nimmt hier lediglich die Gesamtheit kultureller Zeugnisse in den Blick, die ihrer Ansicht nach von den Engführungen ausgenommen ist, die das kommunikative Gedächtnis begrenzen.

Das kollektive Gedächtnis, eine Zwischenstufe, mit der Assmann das beschriebene Modell nachträglich ergänzt hat, gilt der Autorin als Terrain politisch motivierten Handelns.[21] Denkmäler sind diesem Bereich ihrer Definition nach jedoch nicht zuzurechnen. Erklärungen dafür, in welcher Form

15 Geertz 1987, S. 21.

16 Ich beziehe mich im Folgenden auf Aleida Assmanns Weiterentwicklung jenes gemeinsamen Modells, das Jan Assmann bereits in vorangegangenen Veröffentlichungen vorgestellt hat; vgl. Assmann 1988. Zu Bezugnahmen auf dieses Modell vgl. etwa Jarausch 2002, Spielmann 1990.

17 Vgl. Assmann/Frevert 1999, S. 49. Zur Definition des kulturellen Gedächtnisses vgl. auch Assmann 1988, S. 15.

18 Vgl. Assmann/Frevert 1999, S. 36ff. Das kommunikative Gedächtnis setzt eine Erfahrungs-, Erinnerungs- und Erzählgemeinschaft voraus. Daher verändert es sich in der Regel nach dem Tod der ersten dazugehörigen Generation nach 30-40 Jahren und endet zwangsläufig mit dem Ableben ihrer letzten Angehörigen nach 80-100 Jahren.

19 Aleida Assmann spricht in diesem Zusammenhang auch von einem »Generationengedächtnis«, in dem sich »die unterschiedlichen Einzelerinnerungen zu einem kollektiven Erfahrungshintergrund auf[runden].« (Assmann/Frevert 1999, S. 38)

20 Assmann/Frevert 1999, S. 51; vgl. dazu auch ihre Definition des kulturellen Gedächtnisses als »Speichergedächtnis« (Assmann 1999, S. 133).

21 Assmann sieht darin eine »Steigerungsform des Generationengedächtnisses«, die eine Zwischenstufe zum nachfolgenden kulturellen Gedächtnis bilde (Assmann/Frevert 1999, S. 41). Vgl. auch dessen Charakterisierung als Funktionsgedächtnis in Assmann 1999, S. 133 ff.

konkurrierende geschichtspolitische Interessen auf die Bedeutung von Denkmälern einwirken, bietet das Modell des kulturellen Gedächtnisses daher nicht an.[22] Zudem wird die Beschränkung auf intentionales politisches Deutungshandeln der Vielfalt der beteiligten AkteurInnen, die ich weiter vorne aufgezeigt habe, ebenso wenig gerecht wie der Komplexität von Bedeutungsproduktion. Dennoch regt Assmanns Modell an mitzubedenken, dass jene Geschichte, der die Denkmäler sich widmen, für viele RezipientInnen zugleich Bestandteil der persönlichen Erfahrung ist. Inwiefern sich dies auf die Bedeutungsproduktion der Denkmäler ausgewirkt haben könnte, dafür gibt sie allerdings keinen Anhaltspunkt.

James E. Young, der die von mir untersuchten Denkmäler wiederholt ausführlich betrachtet hat, hat in diesem Zusammenhang auch gedächtnistheoretische Thesen postuliert. Young geht einerseits davon aus, dass Denkmäler die Vergangenheit gemäß »nationaler Mythen, Ideale und politischer Bedürfnisse«[23] erinnern. Indes stellt er keine systematischen Überlegungen dazu an, auf welche Art und Weise gesellschaftlich sanktionierte Vergangenheitsdeutungen Eingang in eine Denkmalsetzung finden. Andererseits schreibt Young Denkmälern bezugnehmend auf die künstlerische Individualität ein »Eigenleben«[24] zu, das ihnen erlaube, von gesellschaftlichen Determinierungen abzuweichen.[25] Die Widersprüchlichkeit beider Postulate lässt er unkommentiert.

Demgegenüber bezieht sich Jochen Spielmann in seinen Denkmalanalysen auf den Begriff des Geschichtsbewusstseins, um hervorzuheben, dass Denkmäler eine interessengeleitete und selektive Rekonstruktion vergangenen Geschehens vornehmen.[26] Das Denkmal, das aus seiner Sicht auch den »Diskussions-, Entstehungs- und Rezeptionsprozeß« umfasst, versteht er als Ergebnis eines »Kommunikationsprozesses der konflikthaften Verständigung über die Interpretation von Geschichte«.[27] Auch andere AutorInnen, die sich nicht speziell auf Denkmäler beziehen, haben darauf hingewiesen, dass die Erinnerungskultur einer Gesellschaft aus konfliktreichen Auseinandersetzungen zwischen unterschiedlichen sozialen Gruppen hervorgeht.[28]

Zu bedenken ist also, dass jener vermutlich kontroverse Aushandlungsprozess, aus dem Bedeutungszuschreibungen hervorgehen, bereits vor der Übergabe eines Denkmals einsetzt. Er schließt die Entscheidung für ein Denkmal ebenso ein wie die Auswahl eines Entwurfs, der einen spezifischen

22 Widersprüchlich ist in diesem Zusammenhang, dass Assmann für das kulturelle Gedächtnis einerseits eine »Standpunktbezogenheit« postuliert, die andererseits jedoch über jene »Prägungen, die durch Herkunft, Erfahrung und politische Gruppierungen empfangen werden«, hinauszugehen vermöge (Assmann/Frevert 1999, S. 51).

23 Young 1997, S. 27.

24 Young 1997, S. 29. Young geht davon aus, dass die »Abgeschlossenheit und individuelle Gestaltungsweise« eines Denkmals in der Lage sei, »die Funktion des Gemeinschaftlichen und Kollektiven außer Kraft zu setzen.« (Young 1997, S. 39)

25 Diese Behauptung erinnert an den Mythos künstlerischer Autonomie, der den Künstler außerhalb gesellschaftlicher Machtbeziehungen ansiedelt. Zu einer Kritik daran vgl. Rogoff 1989.

26 Vgl. Spielmann 1990, S. 17ff.

27 Spielmann 1990, S. 59.

28 Vgl. Cavalli 1991, S. 205; Jarausch 2002, S. 14.

Signifikanten zu Verfügung stellt. Daher gilt es, den Entscheidungsprozess als maßgebliche Größe für die nachfolgende Bedeutungsproduktion in die Analyse einzubeziehen.

Ein konflikthafter Verlauf der skizzierten Vorgänge ist umso wahrscheinlicher, als der Umgang mit der NS-Zeit in der Bundesrepublik regelhaft zu Konflikten führt.[29] Daran beteiligt sind in der Regel zuvorderst jene Eliten, die die öffentliche politische Kultur prägen: PolitikerInnen, JournalistInnen, Intellektuelle und WissenschaftlerInnen.[30] Insofern Denkmäler an die NS-Zeit Teil der politischen Kultur sind, wird dabei immer auch um Legitimität als Ressource politischen Handelns gestritten.[31] Folglich ist davon auszugehen, dass im Vorgang der Bedeutungsproduktion, also in der Herstellung, Verbreitung und Durchsetzung von Deutungen in der Öffentlichkeit, AkteurInnen aufeinandertreffen, die potentiell um Deutungsmacht konkurrieren.[32] Mithin lässt sich die Frage nach der Bedeutungsproduktion als einem Politik- und Handlungsfeld dahingehend präzisieren, »wie und unter welchen Bedingungen Angehörige einer Kultur ihre Texte verfassen, wer in welchem Interesse Begriffe prägt und Handlungen deutet.«[33] Diese Perspektive umfasst Fragen nach den politischen Verhältnissen, in denen die Denkmalsetzung stattfindet, nach der politischen und sozialen Verortung wie nach möglichen Beweggründen der beteiligten AkteurInnen. Um ein bearbeitbares Maß beizubehalten, kann dieser Hintergrund freilich nur begrenzt einbezogen werden.

In diesem Zusammenhang komme ich erneut auf die unterschiedlichen beteiligten AkteurInnen zurück, die ich zu Beginn dieses Kapitels aufgezählt habe. Da Denkmalsetzungen an der Schnittstelle von Kunst und Geschichtspolitik angesiedelt sind, hat nicht allein die politische Position der AkteurInnen Auswirkungen auf ihre Deutungsmacht. Wesentlich ist auch die ästhetische Kompetenz, die ihnen zugemessen wird. Vorab lassen sich bereits verschiedene Gruppen unterscheiden, die in besonderem Maße an der Bedeutungsproduktion beteiligt sind: 1. die AuftraggeberInnen, also die VertreterInnen jener politischen Instanz, die für Auswahl und Realisierung des Objekts zuständig ist, 2. die beteiligten KünstlerInnen und 3. JournalistInnen und WissenschaftlerInnen, die die Denkmäler öffentlich kommentieren. Daneben können auch Nichtfachleute vor Ort besondere Deutungsmacht erlangen, wenn sie als BewahrerInnen lokaler Identität oder als typische VertreterInnen einer relevanten lokalen Gruppe öffentlich wahrgenommen werden – eine Argumentation, die in Auseinandersetzungen um Kunst im öffentlichen Raum nicht selten im Gegensatz zu institutionell abgesicherter, ästhetischer Kompetenz behauptet wird.[34] Während alle genannten Gruppen Anteil an der Bedeutungsproduktion haben können, sind nur zwei von ihnen, die

29 Zum Konflikt als Paradigma in diesem Zusammenhang vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 18.

30 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 30; Wolfrum 1999, S. 26.

31 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 27f.

32 Vgl. auch Reichel 1995, S. 103, der dies allerdings auf Gegendenkmäler eingrenzt.

33 Lenk 1996, S. 120. Der Autor weist in diesem Aufsatz auf die Grenzen der an Clifford Geertz angelehnten Analyse von Kultur als Text hin. Vgl. auch Wolfrum 1999, S. 26: »Entscheidend ist […] die Frage, wie, durch wen, warum, mit welchen Mitteln, welcher Absicht und welcher Wirkung Erfahrungen mit der Vergangenheit thematisiert und politisch relevant werden.«

34 Vgl. Degreif 1996, S. 140f.

KünstlerInnen und die AuftraggeberInnen darüber hinaus an der Zeichenproduktion beteiligt, indem sie den Signifikanten gestalten beziehungsweise auswählen. Aufgrund ihrer Urheberschaft werden die KünstlerInnen in der Regel als besondere Deutungsautoritäten verstanden. Wegen ihres direkten Kontaktes zu den KünstlerInnen kann dies in abgeschwächter Form auch für die AuftraggeberInnen gelten, zumal ihnen die Öffentlichkeitsarbeit für das Denkmal obliegt. Diese strukturellen Unterschiede lassen es sinnvoll erscheinen, die AkteurInnen zumindest entsprechend der genannten Gruppen zu differenzieren, wenn ich nach ihrem Einwirken auf die Bedeutungsproduktion frage.

Indem geschichtswissenschaftliche und soziologische Studien auf das strategische Handeln von AkteurInnen in geschichtspolitischen Deutungskonflikten hinweisen, heben sie hervor, dass partikulare Interessen absichtsvoll und zielgerichtet auf die Erinnerungskultur einwirken, um bestimmte Vergangenheitsdeutungen durchzusetzen.[35] Indes zeigt die oben diskutierte semiologische Perspektive, dass Signifikationsprozesse nicht auf bewusste, intentionale Vorgänge der Bedeutungszuschreibung beschränkt werden können. Deren Einbettung in ein kulturelles Repräsentationssystem bringt vielmehr auch Bedeutungen hervor, die jenseits der Intentionen der jeweiligen AutorInnen liegen.[36] Diese nichtintentionale Ebene der Bedeutungsproduktion bleibt gleichwohl an Aussagen einzelner AkteurInnen gebunden. Demnach gilt es, deren individuelles Deutungshandeln, deren Beweggründe und Motive, auch zu dieser Ebene der Bedeutungsproduktion ins Verhältnis zu setzen.

Da es sich bei der zuletzt skizzierten nichtintentionalen um eine unbewusst verlaufende Ebene der Bedeutungsproduktion handelt, ist denkbar, dass ihr auf der Akteursebene eine analoge Entsprechung zugeordnet werden kann. Eine unbewusste Dynamik ist umso wahrscheinlicher, als Vergangenheitsdeutungen, wie ich eingangs erläutert habe, immer auch Angebote umfassen, sich selbst – in der Gegenwart und auf die Zukunft hin – gegenüber der Geschichte zu positionieren. Außerdem stehen für jene AkteurInnen, für die diese Geschichte Teil ihrer Lebensgeschichte ist, zugleich Formen der Selbsthistorisierung zur Debatte. Um diese Ebene des Unbewussten zu erschließen, bediene ich mich psychoanalytischer Theoriebildungen. Eine psychoanalytisch orientierte Betrachtungsweise richte ich insbesondere auf den Künstler in seiner Funktion als Autor des Denkmals. Autorschaft meint in diesem Zusammenhang den Entwurf eines kohärenten Subjekts, dem ein einheitliches künstlerisches Werk zugeordnet wird.[37] In einem solchen Autorschaftsentwurf überschneiden sich Fremd- und Selbstbeschreibungen des Künstlers. Da Männlichkeit im traditionellen kunsthistorischen Diskurs als Voraussetzung künstlerischer Kreativität gilt, spreche ich hier von *dem* Künstler.[38] Im Falle des *HARBURGER MAHNMALS*, das unter dem Namen eines

35 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 25, 28; Jarausch 2002, S. 14; Wolfrum 1999, S. 25.

36 Vgl. Wenk 1996c, S. 71. Dies berücksichtigen auch Herz/Schwab-Trapp, wenn sie von der »Eigenlogik von Bedeutungssystemen« (Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 31) sprechen.

37 Zur Funktion des Autors vgl. grundlegend Foucault 1988. Zu einer Übertragung des Autorschaftsbegriffs im Sinne Foucaults auf künstlerische Produktion vgl. Bal/Bryson 1991, S. 180ff.

38 Zum männlichen Künstler-Schöpfer als »Zentralfigur der Kunstgeschichte« vgl. grundlegend Schade/Wenk 1995, S. 351.

Künstlerpaares firmiert, wird zu untersuchen sein, wie diese unausgesprochene Norm sich auf die Autorschaftskonstruktion auswirkt.

Mein Fokus auf den Künstler zielt keineswegs darauf ab, in ihm ein machtvolles, singuläres Subjekt des Diskurses auszumachen. Vielmehr betrachte ich an seinem Beispiel die Schnittstellen von Subjektivität und kultureller Bedeutungsproduktion. Aufgrund der Urheberschaft liegt die Gestaltgebung des Signifikanten bei den KünstlerInnen. Künstlerische Autorschaft garantiert nicht allein eine privilegierte diesbezügliche Deutungsmacht. Indem die Definition von Autorschaft das damit zu identifizierende einheitliche Werk begründet,[39] steht sie darüber hinaus in einem Wechselverhältnis mit der künstlerischen Arbeit, das heißt, der Entwurf künstlerischer Subjektivität wirkt sich auch auf die Bedeutungsproduktion aus. In der Berücksichtigung dieser Zusammenhänge suche ich, den privilegierten Status des Künstlers in der Produktion kultureller Zeichen – also in der Bereitstellung von Signifikanten, in deren Deutung wie in seiner Funktion als Autor – für meine Analyse nutzbar zu machen. Dies erscheint umso ertragreicher, als der Entwurf des (männlichen) Künstlersubjekts in der Moderne paradigmatisch für das Konzept bürgerlicher Individualität zu verstehen ist.[40]

Künstlerische Autorschaft ist demnach als Schauplatz individuellen Deutungshandelns jenseits der Sphäre institutionalisierter Politik zu verstehen. Dieses Untersuchungsfeld erlaubt, den Zusammenhang von künstlerischer Subjektivität, kultureller Bedeutungsproduktion und dem geschichtspolitischen Feld herauszuarbeiten. Diese Betrachtungsweise schließt an jenen diskursanalytischen Entwurf von Macht an, der diese als produktive Größe hervorhebt, die strategisch wirkt, ohne ihren Ausgang in Personen oder Institutionen zu nehmen.[41] Macht ist dabei als Netz von Beziehungen zu verstehen, innerhalb derer sich Subjektivität formiert. An der Produktion dieses Gefüges sind verschiedene Techniken beteiligt, unter anderen »Techniken der Verwendung von Zeichen und Bedeutungen zur Erzeugung von Sinn« und »Technologien des Selbst«.[42] Mithin können die Herstellung von Subjektivität wie die Produktion von Bedeutung nach Foucault als Bestandteile eines komplexen Machtgefüges begriffen werden, das die Formierung des Diskurses reguliert. Über das konkrete Thema hinaus stellt meine Studie Erkenntnisse über dieses strukturelle Zusammenwirken in Aussicht. Die Erkundung von Autorschaft im Sinne eines Subjektentwurfs verstehe ich daher auch als methodologische Exploration. Sie verspricht Aufschluss darüber, inwieweit künstlerische Autorschaft als Untersuchungsfeld nutzbar gemacht werden kann, um die Wechselwirkung zwischen (bürgerlicher) Subjektivität und politischen Diskursen zu erforschen.

Indem ich erkunde, wie partikulare Interessen und individuelle unbewusste Dynamiken sich mit der Produktion von Vergangenheitsdeutungen verbinden, begebe ich mich absichtsvoll in den Bereich des Spekulativen.

---

39 Vgl. Wenk 1997b, S. 24.

40 Vgl. Ruppert 1998, S. 233.

41 Vgl. Seier 2001, S. 98. Da Foucault den Komplex Macht durch verschiedene Arbeiten hindurch und aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet hat, ist schwerlich von einer singulären Theorie zu sprechen. Deshalb verweise ich in diesem Zusammenhang auf Sekundärliteratur, die diese Theorieentwicklung ausführlich dargelegt und wissenschaftlich aufgearbeitet hat.

42 Lemke 1997, S. 261f. Zu diesen »Regierungstechnologien« zählt Foucault weiterhin Herrschafts- und Produktionstechniken.

Entsprechende Formulierungen – womöglich, vielleicht, vermutlich – sind daher in einem für eine wissenschaftliche Arbeit möglicherweise unüblichen Maße anzutreffen. Spekulation setze ich hier gezielt als methodisches Verfahren ein, um aus den Äußerungen der jeweiligen AkteurInnen mögliche Motive und Intentionen abzuleiten und unterschiedliche Varianten gegeneinander abzuwägen. Dies erlaubt, denkbare Beweggründe aufzuzeigen, die, obgleich plausibel, weder in den Selbstbegründungen der AkteurInnen noch in der Rezeption ihre Handelns zur Sprache kommen. Ein solches Spektrum aus dem Diskurs ausgeschlossener Motive kann jene Regeln des Sprechens sichtbar machen, die die zeitgenössische Verständigung über die NS-Zeit strukturieren. Deren Konturierung ist Voraussetzung dafür, alternative Erklärungsmodelle für das herausgearbeitete Deutungshandeln zu entwickeln. Auch hinsichtlich dieser Analyseebene begreife ich meine Studie als Anregung für zukünftige Forschungen.

Zur Vorgehensweise in den einzelnen Untersuchungsfeldern

Die theoretisch-methodischen Überlegungen des vorangegangenen Abschnitts sollen nun auf die einzelnen Untersuchungsfelder meiner Studie bezogen werden. Jedem Denkmal widme ich eine ausführliche Analyse, deren jeweilige Ergebnisse ich abschließend zusammenführe. Einleitend nähere ich mich jeweils an das *Denkmal* an, indem ich es vorstelle und in das bestehende kulturelle Zeichenrepertoire einordne. Neben einer genauen Beschreibung von Gestalt und Standort des Denkmals zeige ich daher Korrespondenzen mit vorhandenen Zeichen auf. Dabei beziehe ich mich insbesondere auf den lokalen Kontext. Darüber hinaus gebe ich einen Überblick über die Rezeption des Denkmals sowie einführende Informationen über die KünstlerInnen.

Der zweite Teil meiner Analyse widmet sich jeweils dem ***Entscheidungsprozess***. Dabei beleuchte ich auf Basis der Quellen sowohl das Zustandekommen der Entscheidung für ein Denkmal als auch das Auswahlverfahren. Mein Interesse gilt dabei ebenso dem politischen Kontext, aus dem heraus diese Entscheidungen getroffen wurden, wie den Vorgaben für das projektierte Denkmal. In beiden von mir untersuchten Fällen gingen der endgültigen Entscheidung Besprechungen mit den beteiligten KünstlerInnen voran. Diese Phase begreife ich als Kommunikationsprozess, in dessen Verlauf bereits Deutungen im internen Kreis der Beteiligten ausgehandelt wurden. Der Zugang zu unveröffentlichtem Aktenmaterial hat mir jeweils einen Einblick in dieses frühe, nichtöffentliche Stadium der Bedeutungsproduktion ermöglicht. Anhand dieses Materials suche ich nachzuvollziehen, welche Deutungsangebote wichtig für die Auswahl des jeweiligen Entwurfs waren respektive welche möglicherweise gänzlich anderen Aspekte dabei eine Rolle spielten. Wenn, wie im Falle des *HARBURGER MAHNMALS*, mehrere Entwürfe zur Auswahl standen, diskutiere ich auch die ausgeschiedenen Entwürfe. Deren Betrachtung lässt sich entnehmen, welche Deutungspotentiale verworfen wurden. Dies erlaubt wiederum Rückschlüsse auf dementsprechende Auswahlkriterien der AuftraggeberInnen. Weiterhin vergleiche ich den Entscheidungsprozess, so wie er sich rekonstruieren lässt, mit den diesbezüglichen Informationen in den Publikationen der AuftraggeberInnen. Diese Kontrastierung vermag aufzuzeigen, inwieweit die AuftraggeberInnen nicht nur

innerhalb dieser weitgehend nichtöffentlichen Phase der Bedeutungsproduktion als Deutungsinstanz agieren, sondern auch im weiteren Umgang damit. Schließlich begründet der Entscheidungsprozess, genauer: dessen Überlieferung, die Existenz eines Denkmals. In diesem Sinne bildet er das narrative Fundament der weiteren Bedeutungsproduktion.

Das ***künstlerische Konzept*** steht im Mittelpunkt des dritten Teils meiner Analyse. Hier befasse ich mich mit den diesbezüglichen Deutungsprozessen in der Öffentlichkeit. Wie bereits erwähnt, ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse, welche Bedeutung der Vertikalen zukommt. Als Grundform des traditionellen Denkmals kann sie mit dessen tradierten Funktionen jenseits der partikularen Widmung des jeweiligen Objekts verknüpft werden. In ihr manifestiert sich formal der »Aufrichtungs- und Erhebungsgedanke«[43] des Denkmals, sein Anspruch auf dauerhafte Bedeutsamkeit und Gültigkeit des Dargestellten. Das Versenken der Vertikale, das sowohl das *HARBURGER MAHNMAL* als auch den *ASCHROTTBRUNNEN* kennzeichnet, erscheint in diesem Kontext als Absage an die traditionellen Denkmalfunktionen. Dennoch reproduzieren beide Denkmäler die Vertikale zugleich. Hinsichtlich der Bedeutungsproduktion heißt das, der Signifikant, der Bedeutungsträger, dessen tradierte Bedeutung konterkariert werden soll, – hier: die Vertikale – wird grundsätzlich, wenn auch unter anderen Vorzeichen, zur Verfügung gestellt. Ihn mit einer gänzlich anderen, gegensätzlichen Bedeutung zu versehen, erfordert, dass das künstlerische Verfahren, die formale Umkehrung des Signifikanten, dessen tradierte Bedeutung komplett aufzuheben vermag. Zeichentheoretisch gesprochen ist also eine vollständige Umdeutung des Signifikanten erforderlich, um die tradierten Funktionen des Denkmals, wie beabsichtigt, zurückzuweisen. Aus semiologischer Perspektive besteht in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, dass tradierte Bedeutungen der Vertikalen weiterhin wirksam sind und sich mit neuen Bedeutungszuschreibungen verbinden, dass also »im Neuen Altes weiterexistiert«[44]. Daher sind implizite Deutungen hier von besonderem Interesse.

Ausgehend von der Prozesshaftigkeit der Bedeutungsproduktion berücksichtige ich grundsätzlich deren zeitliche Abfolge. Da nicht von einem linearen Verlauf mit eindeutigem Ergebnis auszugehen ist, gilt es, aufmerksam für Reformulierungen, Verschiebungen und Widersprüchlichkeiten zu sein. Hinsichtlich des Untersuchungsmaterials unterscheide ich verschiedene Textsorten: 1. die Äußerungen und Publikationen der AuftraggeberInnen, das heißt der VertreterInnen jener politischen Instanz, in deren Verantwortung die Denkmalsetzung lag, 2. die Rezeption in der Lokalpresse und 3. die überregionale Rezeption, das heißt Kommentare in Kunstzeitschriften, -bänden und wissenschaftlichen Publikationen. Da die überregionale Rezeption sowohl als unabhängige Einschätzung von Fachleuten gilt als auch eine große räumliche und zeitliche Reichweite besitzt, begreife ich sie als Dokument jener Deutungen, die sich in der Öffentlichkeit maßgeblich durchgesetzt haben. Deren Vergleich mit den Publikationen der AuftraggeberInnen soll Aufschluss darüber geben, inwieweit diese übereinstimmen oder differieren. So weit reali-

43 Kellein 1987, S. 319.
44 Wenk 1996c, S. 52.

sierbar, rekonstruiere ich dabei die Entstehung und Entwicklung ausgewählter Deutungen, um die beteiligten AkteurInnen sichtbar zu machen.[45]

Während die Publikationen der AuftraggeberInnen sich durchaus an eine breitere Öffentlichkeit richten, kommentiert die Lokalpresse die Denkmalsetzung überwiegend zeitnah für ein lokales Publikum. Dennoch können die Deutungen, die sie anbietet, über den lokalen Kontext hinaus Gewicht erhalten, wenn andere AutorInnen sie aufgreifen. Vor diesem Hintergrund setze ich die Deutungen der Lokalpresse jeweils ins Verhältnis zu anderen Textsorten. Die Äußerungen der KünstlerInnen sind schwerlich als eigenständige Textsorte abzugrenzen, da sie in der Regel im Rahmen der drei von mir genannten Formen publiziert werden, sei es als Interview, Zitat oder Stellungnahme. Daher differenziere ich deren Äußerungen jeweils danach, in welchem Kontext sie veröffentlicht worden sind. Neben den sprachlichen Äußerungen widmet meine Analyse sich zudem visuellen Repräsentationen, also Fotografien, Zeichnungen und ähnlichem. Ich beziehe sie insbesondere dann ein, wenn die begleitenden sprachlichen Kommentierungen widersprüchliche oder unterschiedlich auslegbare Deutungen anbieten, um zu überprüfen, inwieweit sie an diesen Stellen Vereindeutigungen anbieten.

Im vierten und letzten Teil meiner Analyse wende ich mich der ***Autorschaft*** zu. Hier frage ich danach, welchen Subjektentwurf die Kommentierungen des Denkmals – einschließlich der zitierten künstlerischen Selbstzeugnisse – erzeugen und wie diese Entwürfe von Autorschaft sich wiederum auf die Bedeutungsproduktion auswirken. Ich betrachte Autorschaft also als Gegenüber der künstlerischen Arbeit; beide modifizieren einander wechselseitig in ihrer Bedeutung. Dabei gilt mein besonderes Augenmerk der Wirksamkeit von Geschlechterkonstruktionen. In diesem Untersuchungsfeld betrachte ich vorrangig Textmaterial mit größerer zeitlicher und räumlicher Reichweite; bisweilen beziehe ich auch hier visuelle Repräsentationen in die Analyse ein. Auch in diesem Zusammenhang berücksichtige ich die chronologische Abfolge. Dies soll ermöglichen zu reflektieren, inwieweit ein veränderter Entwurf künstlerischer Subjektivität mit Veränderungen im geschichtspolitischen Diskurs, etwa nach der Vereinigung beider deutscher Staaten, korrespondiert.

Konstruktionen von Autorschaft dienen mir zudem als Untersuchungsfeld, um herauszuarbeiten, welche Modi der Selbsthistorisierung, also der sinnstiftenden Einordnung persönlichen Erlebens, mit der Bedeutungsproduktion verbunden sind. Ausgehend von den gemeinsamen Merkmalen der beteiligten männlichen Künstler, auf die ich in der Einführung hingewiesen habe, ziehe ich hier psychoanalytische Forschungen heran, die Aufschluss über die Auswirkungen der NS-Zeit auf die Nachgeborenen geben. Indem sie Aussagen über geläufige zeitgenössische Modi der Selbsthistorisierung in Hinblick auf die NS-Zeit ermöglichen, erlauben sie, die diesbezüglichen Angebote der jeweiligen Autorschaftskonstruktion in den gesellschaftlichen Kontext einzuordnen. Diese Verortung kann zudem Auskunft darüber geben, inwieweit die Denkmäler beziehungsweise die Deutungsangebote, mit denen sie versehen wurden, sich an eine spezifische Adressatengruppe wenden. Auch hier wird nach der Relevanz der Kategorie Geschlecht zu fragen sein.

45 Dieses Verfahren ähnelt strukturell der genealogischen Betrachtung des Diskurses im Sinne Foucaults, wenngleich er dabei darauf abzielt, die Formierung des Diskurses zu rekonstruieren; vgl. Foucault 1977, S. 45ff.

Die ***Zusammenführung*** umfasst eine vergleichende Diskussion der Ergebnisse beider Fallstudien. Sie ist analog zu den vorangegangenen Analysen aufgebaut, das heißt ich arbeite hinsichtlich des Entscheidungsprozesses, des künstlerischen Konzepts und der Autorschaft jeweils zusammenfassend Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus. Diese Kontrastierung erlaubt in inhaltlicher wie in struktureller Hinsicht abschließende Thesen zu bilden, die über die konkreten Einzelfälle hinausgehen. Dies betrifft zum einen das Zusammenspiel von Avantgardekunst und Geschichtspolitik in der bundesdeutschen Erinnerungskultur, zum anderen den Zusammenhang von kultureller Bedeutungsproduktion, künstlerischer Subjektivität und politischen Diskursen.

Das *Harburger Mahnmal*

Das Denkmal: Ein versinkender Pfeiler als interaktives Angebot

Ein zwölf Meter hoch aufragender, bleiverkleideter Pfeiler[1] am Rande der Fußgängerzone – diesen Anblick bot das *Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte*[2] zum Zeitpunkt seiner Errichtung (Abb. 1). Das Denkmal von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz wurde der Öffentlichkeit am 10.10.1986 übergeben. Passantinnen und Passanten waren sieben Jahre lang aufgefordert, dessen Bleiummantelung zu signieren – wie eine Begleittafel erklärte, als Selbstverpflichtung, »wachsam zu sein und zu bleiben«[3]. Das interaktiv angelegte Konzept sah vor, den Pfeiler im Zuge seiner zunehmenden Beschriftung schrittweise abzusenken, bis er vollständig in einem darunter liegenden Schacht verschwunden sein würde. »Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben«[4], so begründete der mehrsprachig verfasste Tafeltext den Vorgang der Versenkung.

Das *Harburger Mahnmal* befindet sich an einem »verkehrsreichen […], lauten, öffentlichen Ort«[5] im Zentrum von Harburg, einer ehemals eigenständigen Industriestadt am südlichen Rand Hamburgs, die seit 1937 Teil der

---

1 Gegenüber dem kunsthistorisch korrekten Begriff »Stele« bevorzuge ich die geläufigere Bezeichnung »Pfeiler«, die im kunsthistorischen Kontext streng genommen eine Stützfunktion einschließt; vgl. Lexikon Kunst 1975, S. 816. In Kommentierungen des Denkmals überwiegt die irreführende Bezeichnung »Säule«, die eine runde Grundfläche voraussetzt; vgl. etwa Gerz o.J. (1984), Projektbeschreibung, in Könneke 1994b, S. 13. Seltener findet sich »Pfeiler« und »Stele«; vgl. etwa Springer 1988, S. 388; Plagemann 1986, S. 174.

2 Im Folgenden: *Harburger Mahnmal*.

3 Der vollständige Text lautet: »Harburgs Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte wurde nach einstimmigem Beschluß der Bezirksversammlung Harburg im Auftrag des Präses der Kulturbehörde Hamburg nach dem Konzept von Esther und Jochen Gerz realisiert./ Wir laden die Bürger von Harburg und die Besucher der Stadt ein, ihren Namen hier unseren eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben. Je mehr Unterschriften der zwölf Meter hohe Stab aus Blei trägt, um so mehr von ihm wird in den Boden eingelassen. Solange, bis er nach unbestimmter Zeit restlos versenkt und die Stelle des Harburger Mahnmals gegen Faschismus leer sein wird./ Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben./ Harburg 1986« (Könneke 1994b, S. 14)

4 Könneke 1994b, S. 8.

5 Gerz in Könneke 1994a, S. 22. Mit dieser Wahl wichen Gerz und Shalev-Gerz vom dem relativ ruhigen Standort am Rathausplatz ab, den die AusloberInnen vorgesehen hatten.

Hansestadt ist.[6] Da die Harburger Innenstadt ab Mitte der 1970er Jahre umfassend saniert worden war, fiel die Denkmalsetzung 1986 in ein Gebiet, das sich in den Vorjahren stark verändert hatte. Diese Veränderungen hatten sowohl das Erscheinungsbild als auch die soziale Zusammensetzung betroffen und mehrfach Protest auf Seiten der BewohnerInnen hervorgerufen.[7] Der Standort des Denkmals, eine annähernd runde Plattform, ist nur wenige Meter von einer stark befahrenen Straße, dem Harburger Ring, entfernt. Die Plattform, zu drei Vierteln von einer Stahlbrüstung umschlossen, bietet Ausblick auf den tiefer gelegenen Marktplatz (Abb. 2). Seitlich anschließend führt eine Treppe hinunter zu der abzweigenden Fußgängerzone und zu dem Platz. Der in Backstein gefasste Unterbau der Plattform ist Teil eines ebenfalls tiefer gelegenen Zugangs zur S-Bahn. Nicht Ruhe und Besinnlichkeit prägen also die Atmosphäre des Ortes, an dem die Vorübergehenden zur Unterschrift aufgefordert waren, sondern Geschäftigkeit und Belebtheit (Abb. 3). Die Standortwahl kommt der interaktiven Komponente des Denkmals entgegen. Aufgrund dieser Elemente weist das Denkmal größere Nähe zu einer politisch motivierten Unterschriftensammlung in einer Fußgängerzone auf denn zu einem Kunstwerk, das zu kontemplativer Versenkung einlädt.

Aus kunsthistorischer Perspektive kommt das aufragende *HARBURGER MAHNMAL* mit einer Grundfläche von 1 x 1 Meter einer Stele gleich.[8] Die politische und gedenkende Zweckbestimmung, die das *HARBURGER MAHNMAL* kennzeichnet, gehört zu den überlieferten Funktionen dieser sehr alten, in vielen Kulturen verbreiteten Form.[9] Die auch in Denkmälern des 20. Jahrhunderts geläufige Stelenform findet sich im Großraum Hamburg wiederholt in einem ähnlichen thematischen Kontext. So erhebt sich auf dem Gelände des ehemaligen NS-Konzentrationslagers Neuengamme eine monumentale Stele mit rechteckiger Grundfläche. Das 27 Meter hohe Monument aus dem Jahre 1965 erinnert mit einer Inschrift an die im Lager Verstorbenen und Ermorde-

6 Harburgs Schwerpunkt als Industriestandort nahm durch die Vereinigung mit Wilhelmsburg 1927 noch zu; vgl. Könke 1988, S. 405. Mit dem Groß-Hamburg-Gesetz von 1937 wurde Harburg-Wilhelmsburg Teil Hamburgs; vgl. Pahl-Weber 1988. Die EinwohnerInnenzahl des mit 161 qkm flächengrößten Bezirks wird für 2003 mit 195.000 angegeben, vgl. http://www.hamburg.de/fhh/bezirke/harburg/wohnen.html (16.07.2003). Das zehn Stadteile umfassende Kerngebiet Harburgs bewohnen ca. 98.000 EinwohnerInnen, vgl. http://www.harburg.de/Ortsinfo/default.asp?OIID=20 (16.07.2003); den Stadtteil Harburg ca. 20.300, vgl. http://www.harburg.de/Ortsinfo/Stadtteil.asp?OIID=7&AID=20 (21.07.2003).

7 Der Autor einer Studie über Bürgerbeteiligung an der Stadtplanung bilanziert, die Harburger Innenstadtsanierung habe zugunsten kapitalstarker Investitionsvorhaben günstigen Wohnraum vernichtet und dadurch die Vertreibung sozial schwacher EinwohnerInnen verursacht; vgl. Jogschies 1984, S. 63. Abwehrende Bürgerbeteiligung konstatiert Jogschies gegen die Planung eines Innenstadtrings, einer Autobahn-Ortsumgehung und die Standortwahl für die neugegründete Universität; vgl. Jogschies 1984, S. 63ff., 77ff., 104ff.

8 Kunsthistorischer Fachbegriff für ein freistehendes, vertikales Objekt – eine Platte, einen Pfeiler oder eine Säule – als Inschrift-, Ornament- oder Bildträger; vgl. Lexikon Kunst 1994, S. 38.

9 Nachzuweisen sind Stelen bereits im Neolithikum; verbreitet waren sie in alten vorderasiatischen Kulturen, aber auch in der griechischen Antike und im Römischen Kaiserreich; neben den erwähnten sind der Stele auch kultische und weltliche Funktionen zugeordnet worden; vgl. Lexikon Kunst 1994, S. 38ff.

ten.[10] Ein weiterer, 21 Meter aufragender Steinquader befindet sich in der Hamburger Innenstadt am Ufer der Kleinen Alster. Das *KRIEGERDENKMAL AM RATHAUSMARKT* von 1932, das an die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkriegs erinnern soll, trägt auf einer Seite eine entsprechende Widmung, auf der gegenüberliegenden das Relief einer Frau mit einem Mädchen von Ernst Barlach (Abb. 4).[11] Da das Figurenensemble auf Geheiß der NS-Machthaber 1939 entfernt und durch das Relief eines Phönix-Adlers ersetzt worden war, ist das *KRIEGERDENKMAL AM RATHAUSMARKT* seit seiner Rekonstruktion 1949 auch als Stellungnahme gegen den Zweiten Weltkrieg lesbar.[12] In der formalen Gestaltung wie hinsichtlich der Widmung ähnelt das aufragende *HARBURGER MAHNMAL* den genannten Denkmälern.[13] Somit ist es Teil eines Zeichenensembles im Großraum Hamburg, in dessen Rahmen die Stele Signifikant für jene ist, die durch Krieg oder NS-Verbrechen zu Tode kamen. Der traditionelle Erhebungsgedanke des Denkmals zielt in diesem Zusammenhang auf ein ehrendes oder auch mahnendes Totengedenken ab.

Auch ein weiteres Monument, das *KRIEGERDENKMAL* in Hamburg-Harburg (Abb. 5), lädt in mehrfacher Hinsicht zur Assoziation mit dem *HARBURGER MAHNMAL* ein. Im Fall des 1932 errichteten Denkmals fungiert die aufragende Quaderform als Sockel. Dieser trägt die monumentale Kupferstatue eines Soldaten, der mit geschultertem Gewehr und einem Verband um den Kopf voranschreitet.[14] Dieser heroischen Darstellung soldatischen Kämpfertums – »Wunden zum Trotz/ tatbereit«[15], wie eine Widmung hervorhebt – steht der Appell des *HARBURGER MAHNMALS*: »gegen Faschismus Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« polar gegenüber. Diese Polarität signalisiert auch die Lage beider Denkmäler, die sich an entgegengesetzten Enden der Fußgängerzone befinden. In diesem Zusammenhang kann das *HARBURGER MAHNMAL* als monumentaler Sockel verstanden werden, der die Stelle des Helden leer lässt.[16] Eine solche Gegenüberstellung legt auch der zeitgenössische Kontext nahe. Denn 1985/86 realisierte Alfred

10 Sie lautet: »Euer Leiden, Euer Kampf und Euer Tod sollen nicht vergebens sein!« (Puvogel/Stankowski 1995, S. 235)

11 Der architektonische Entwurf stammt von dem Architekten Klaus Hoffmann; die dem Markt zugewandte Inschrift lautet: »40 000 Söhne der Stadt ließen ihr Leben für Euch«. Das Figurenensemble gilt als Mutter mit Kind, seltener ist in der Frau eine Schwangere gesehen worden; vgl. Plagemann 1986, S. 139f.

12 Das Relief des Phönix-Adler stammte von Hans Ruwoldt; vgl. Plagemann 1986, S. 155f; Walden 1997, S. 30f.

13 Eine Referenz auf das *KRIEGERDENKMAL AM RATHAUSMARKT* schreibt auch Plagemann dem *HARBURGER MAHNMAL* zu; vgl. Plagemann 1986, S. 174.

14 Der Entwurf stammt von Herrmann Hosaeus, seinerzeit Professor an der Technischen Hochschule Charlottenburg, Berlin, Mitglied der Akademie der Künste und beratendes Mitglied des Vorstands des Preußischen Landeskriegerverbands für die Errichtung von Kriegerdenkmälern. Ihm wurde der Auftrag vom zuständigen Denkmalausschuss zugesprochen; vgl. FRIZ o.J., S. 8.

15 »[…] heute wie einst/ und in aller Zeit/ Deutschland/ für Dich« (Plagemann 1986, S. 138).

16 Entsprechende künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Sockel finden sich in den 1960er Jahren, etwa Piero Manzonis betretbarer leerer Sockel *BASE PER SCULTURA VIVANTE* (1961); vgl. Springer 1988, S. 365f. Der Autor bringt das *HARBURGER MAHNMAL* auch mit diesen Arbeiten in Verbindung; vgl. Springer 1988, S. 388.

Hrdlicka in Hamburg ein Gegendenkmal, das ein heroisierendes Kriegerdenkmal aus der NS-Zeit konterkarierte.[17]

Der Vergleich mit dem Harburger *KRIEGERDENKMAL* eröffnet noch eine weitere Lesart des *HARBURGER MAHNMALS*. Der aufragende Pfeiler lässt sich ebenso als minimalistische Version des aufgerichteten männlichen Helden interpretieren, dessen Versenkung das Denkmal vorführt. Diese Lesart wird durch die kulturelle Codierung der aufgerichteten Vertikalen im Sinne einer phallischen Form unterstützt.[18] Deren allmähliche Versenkung ist dann gleichfalls als Absage an den männlichen soldatischen Helden und dessen Siegesversprechen lesbar.[19] Der visuelle Entzug des Signifikanten kann also als Geste künstlerischer Selbstbeschränkung verstanden werden, die nicht den Anspruch erhebt, ein dauerhaftes Zeichen im öffentlichen Raum zu installieren. Diese Zurückhaltung lässt sich als Absage an den Erhebungsgedanken des traditionellen Denkmals interpretieren. Gegenüber der »Rhetorik der Standhaftigkeit«[20] herkömmlicher Denkmäler betont der Vorgang des Versenkens die Prozesshaftigkeit. Die Strategie, den Pfeiler der Sichtbarkeit zu entziehen, signalisiert eine Schwerpunktverlagerung, die die Zeichenfunktion des Denkmals gegenüber der interaktiven Komponente zurücktreten lässt. Denn die Interaktionen der BetrachterInnen bestimmen den Vorgang des Versenkens grundlegend. Anders gesagt, erscheint es konzeptionell nicht in erster Linie wesentlich, was das Denkmal zu sehen gibt, sondern, was sich an ihm ereignet. Mit dieser Verschiebung vom künstlerischen Objekt auf den interaktiven Prozess schließt die Arbeit an die Konzept-Kunst an.[21] Ein solcher Ansatz war und ist für ein Denkmal bis heute äußerst unüblich.[22]

Mit der Aufforderung an die BetrachterInnen, den Pfeiler im Sinne einer Selbstverpflichtung zu signieren, bietet das Konzept einen Ort für ein öffentliches politisches Bekenntnis an. Der Name des Denkmals erklärt dessen Wirkungsabsicht: Die interaktive Komponente bietet PassantInnen die Möglichkeit, im öffentlichen Raum ein Zeichen »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« aktiv mitzugestalten; mehr noch, erst deren Signaturen machen es zu einem entsprechenden Signifikanten. Den politischen Charakter dieser Beteiligung betont auch die doppeldeutige Formulierung, die den Begleittext beschließt: »Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben.«[23] Diese Bemerkung verbindet die räumliche und die politische Bedeutung von »sich erheben«. Auf diese

17 Hrdlickas mehrteiliges Denkmalensemble kontrastiert das *DENKMAL FÜR DAS 76ER INFANTERIE-REGIMENT* aus dem Jahre 1936; vgl. Puvogel/Stankowski 1995, S. 252; Walden 1997. Letzteres wurde seinerseits als Gegenposition zu dem *KRIEGERDENKMAL AM RATHAUSMARKT* verstanden; vgl. Reichel 1995, S. 83.

18 Auf entsprechende Verbindungen der Vertikalen mit Männlichkeit weist Wenk 1996c, S. 175ff. hin.

19 Zu aufgerichteten männlichen Helden als Zeichen des Sieges vgl. Hoffmann-Curtius 2002. Analog dazu kann der »fallende, stürzende Mann« (Wenk 1989, S. 74) den verlorenen Krieg repräsentieren.

20 Peter Springer versteht darunter den mit dem Denkmal verbundenen Anspruch auf zeitliche, materielle und lokale Dauerhaftigkeit; vgl. Springer 1988, S. 369.

21 Die Konzept-Kunst, die die Konzeption als wichtigsten Teil der künstlerischen Arbeit stark macht, verbreitete sich seit Ende der 1960er Jahre; vgl. Damus 2000, S. 317ff.

22 Eine Ausnahme bildet etwa die *DENKSTEINSAMMLUNG* von Horst Hoheisel; vgl. Anm. 496, S. 268.

23 Könneke 1994b, S. 8.

Weise kennzeichnet sie den Akt des Signierens, der zum Versenken des Pfeilers beiträgt, als politische Handlung. Insofern die Signatur auf dem *HARBURGER MAHNMAL* auch als mahnender Gedenkakt verstanden werden kann, weist das Denkmal konzeptionell Ähnlichkeit mit einem Gedenkbuch auf. Da erst die Signaturen dem Denkmal den beabsichtigten antifaschistischen Zeichencharakter verleihen, wird dieser Akt als jeweils individuelle Handlung in die Hände der PassantInnen übergeben.

Die interaktive Komponente des Denkmals war zeitlich begrenzt – sie endete mit der vollständigen Versenkung des Pfeilers. Prozesscharakter besaß das Denkmal folglich nur für einen gewissen, wenn auch vorab nicht bestimmbaren Zeitraum. Danach war sein endgültiger Zustand erreicht. Dies war sieben Jahre nach der Übergabe, mit der achten und letzten Absenkung 1993, der Fall. Die Plattform, auf der zuvor die Vertikale aufragte, ist seitdem wenig auffällig (Abb. 6). Lediglich eine quadratische Bleiplatte im Boden markiert den Standort. Einziger Blickfang aus der Entfernung ist eine Informationstafel an dem Geländer, das die Plattform umgibt. Ein zweites Exemplar der Tafel ist an dem Unterbau angebracht (Abb. 7). Auch sie vermag die Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken, das PassantInnen ansonsten vermutlich entginge: Ein Fenster ermöglicht dort Einblick in den Schachtraum, in den der Pfeiler abgesenkt wurde.[24] Die Tafeln dokumentieren neben dem Text, der zum Signieren einlud, mit einer Folge von acht Fotografien die fortschreitende Absenkung des Pfeilers (Abb. 8). Mithin vergegenwärtigen vor Ort sowohl materielle Spuren als auch visuelle Repräsentationen das versenkte, weitgehend unsichtbare Objekt. Auch an anderen Stellen der Innenstadt wird auf das *HARBURGER MAHNMAL* hingewiesen: In dem Stadtplanauszug, der in Schaukästen die Orientierung im Innenstadtbereich erleichtern soll, ist das Denkmal eingezeichnet. Obgleich die Versenkung den Pfeiler der Sichtbarkeit weitgehend entzogen hat, ist der Standort also weiterhin als *HARBURGER MAHNMAL* markiert. Allerdings hat sich dessen Charakter seit der endgültigen Versenkung verändert. Während es zuvor Schauplatz eines interaktiven Prozesses zwischen den BetrachterInnen und dem künstlerischen Objekt war, auf den eine aufragende Vertikale aufmerksam machte, ist es nunmehr ein eher unscheinbarer Ort. Gerade die Hinweise auf das ehemals aufgerichtete Zeichen lassen den Standort nach der Absenkung als Leerstelle erscheinen. Auf diese Weise erzeugen sie einen Gegensatz zwischen einem zunächst »starken«, männlich codierten Zeichen und dem nachfolgenden »schwachen« Zeichen, das als weiblich gelesen werden kann.[25]

Seit seiner Errichtung hat das *HARBURGER MAHNMAL* immense publizistische Aufmerksamkeit erhalten. Das betrifft nicht allein die Lokalpresse, die anlässlich der Absenkungstermine immer wieder über das Denkmal berichtete. Darüber hinaus hat die Arbeit bis in die Gegenwart hinein überregional und international Beachtung in Zeitungen, Kunstzeitschriften sowie in fach-

24 Die *Harburger Rundschau* erwähnt in einem Artikel anlässlich der letzten Absenkung dass, geplant sei, den Schacht zu beleuchten; vgl. *HR*, 11.11.1993. Der Schacht ist gegenwärtig jedoch unbeleuchtet.

25 Damit folge ich Irit Rogoff, die in musealen Inszenierungen der NS-Zeit Oppositionen »zwischen starken und schwachen Zeichen innerhalb von Darstellungssystemen, die entweder dem Weiblichen oder dem Männlichen zugeordnet werden« (Rogoff 1993, S. 276), festgestellt hat. Als schwaches Zeichen macht sie jenes aus, »das eine Leerstelle oder eine Abwesenheit markiert« (ebd.) und mit Weiblichkeit assoziiert werden kann.

wissenschaftlichen Veröffentlichungen gefunden.[26] 1990 erhielt Jochen Gerz für das *HARBURGER MAHNMAL* den Bremer Rolandpreis.[27] Auch in der internationalen Ausstellung »Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens«[28] wurde das Denkmal 1994 gezeigt. Die Bekanntheit von Jochen Gerz als international renommierter Konzeptkünstler hat sicherlich zu dem großen Interesse beigetragen.[29] Auf weitere Gründe für die außerordentliche Öffentlichkeitswirksamkeit des Denkmals werde ich später zu sprechen kommen.

Bis zur letzten Absenkung 1993 sorgten Veranstaltungen der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, die für das Denkmal verantwortlich war, für zusätzliche Öffentlichkeit. Anlässlich der insgesamt acht Absenkungen des Pfeilers wurde jeweils zu Feierstunden vor Ort eingeladen, an denen auch Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz teilnahmen.[30] Auch wenn der Zeitpunkt einer Absenkung von der fortschreitenden Beschriftung des jeweiligen Denkmalabschnitts abhing, wurden einige Termine an Gedenktagen an die NS-Verbrechen ausgerichtet.[31] Zur letzten Absenkung am 10.11.1993 fand eine Podiumsdiskussion mit den KünstlerInnen statt.[32] Außerdem publizierte die *Hamburger Morgenpost (HM)* in Zusammenarbeit mit der Kulturbehörde eine achtseitige Sonderbeilage. Im Folgejahr gab die Kulturbehörde dann eine deutsch-englische Dokumentation über das Denkmal heraus, die über den Buchhandel erhältlich ist.[33] Neben zahlreichen fotografi-

26 Beiträge finden sich in *Art in America*, New York (Galloway 1990b), *Art News*, New York (Gibson 1987a, Madoff 1991), *Artis*, Bern (Schmid 1989), *Galeries Magazine*, Boulogne (Galeries 1987), *International Herald Tribune*, Paris (Gibson 1987b), *The Jerusalem Report*, Jerusalem (Maranz 1991), *La Libération*, Paris (17.11.1993), *La Piz*, Barcelona (Albertazzi 1992), *The New York Times*, New York (25.04.1993), *Parachute*, Montreal (Wulffen 1992a), *Yediot Aharonot*, Tel Aviv (28.11.1986).

27 Dass die Beteiligung von Esther Shalev-Gerz bei dieser Auszeichnung ausgeblendet wurde, werde ich später ausführlicher diskutieren; vgl. »Der Künstler Jochen Gerz«: Die Konstruktion des männlichen Autors, S. 106.

28 Vgl. Anm. 24, S. 12.

29 Ein Ausstellungskatalog von 1999 führt für den Zeitraum von 1968-1985 88 Einzelausstellungen von Jochen Gerz mit 26 Katalogen auf; vgl. Museion 1999, S. 139. Zu erwähnen sind insbesondere Gerz' Teilnahme an der Biennale in Venedig 1976 (im Deutschen Pavillon mit Joseph Beuys und Rainer Ruthenbeck) und der documenta 6 in Kassel 1977.

30 Das Denkmal wurde anfänglich von der Kulturbehörde (KB) Hamburg betreut, später vom Helms-Museum in Harburg; Auskunft von Prof. Busch, Helms-Museum. Einladungskarten zu den Absenkungen im Aktenbestand der Hamburger Kulturbehörde, Aktenzeichen 32-075.85/14, im Folgenden: *KB 85/14*. Dankenswerterweise hatte ich wiederholt die Möglichkeit, die Akten einzusehen.

31 1. Absenkung am 01.09.1987, Antikriegstag/Jahrestag des Beginns des Zweiten Weltkrieg; in zeitlicher Nähe dazu auch die 3. Absenkung am 06.09.1989; 8. und letzte Absenkung am 10.11.1993, am Folgetag des 55. Jahrestages der Pogromnacht. Die 2. Absenkung am 23.10.1988 war ursprünglich zur Eröffnung der Ausstellung »Geschichte in Arbeit, Arbeit in Geschichte« einen Monat vorher geplant, an der auch Jochen Gerz beteiligt war. Die übrigen Absenkungstermine waren: 22.02.1990, 04.12.1990, 27.09.1991, 27.11.1992.

32 Eine erste Diskussionsveranstaltung mit Gerz und Shalev-Gerz hatte es bereits 1989 anlässlich der dritten Absenkung gegeben; vgl. *HA*, 08.09.89; *HAN*, 06.09.1989.

33 Könneke 1994b.

schen Abbildungen enthält sie eine Chronologie des Denkmals, ein Interview mit Gerz und Shalev-Gerz sowie mehrere wissenschaftliche Beiträge.

Jochen Gerz hat nach dem *HARBURGER MAHNMAL* weitere Denkmalprojekte realisiert beziehungsweise konzipiert.[34] Große Publizität erlangte insbesondere die Saarbrücker Arbeit *2.146 STEINE – MAHNMAL GEGEN RASSISMUS* (1991-93).[35] Deren Konzept eines »unsichtbaren Mahnmals«[36] ist wiederholt als Nachfolgeprojekt des *HARBURGER MAHNMALS* rezipiert worden.[37] 1997 erhielt Jochen Gerz als einer von 16 neu Hinzugebetenen[38] die Einladung, sich an dem zweiten, geschlossenen Wettbewerb für ein *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* in Berlin zu beteiligen. Sein Entwurf gehört zu jenen vier, die in die engere Wahl kamen.[39] Infolge des *HARBURGER MAHNMALS* hat Jochen Gerz neben der bereits bestehenden Anerkennung also Renommee im Bereich künstlerischen Gedenkens hinzugewonnen. Dies illustrieren auch dessen Charakterisierungen als »Kunstexperte für die unbequemen, heiklen Epochen der Geschichte«[40] und »Meister materialgewordener Gedenkkultur«[41]. Aus Esther Shalev-Gerz' Beteiligung am *HARBURGER MAHNMAL* resultierte kein vergleichbarer Akzent im Bereich künstlerischen Gedenkens. Weder setzte die Künstlerin von sich aus einen entsprechenden Schwerpunkt, noch wurde sie, wie Gerz, zu weiteren Projekten in diesem Bereich aufgefordert.[42]

34 Dazu zählt neben den nachfolgend erwähnten *LE MONUMENT VIVANT* (1995/96) in Biron, Frankreich; vgl. Museion 1999, S. 74ff.

35 Vgl. Gerz 1993.

36 Das Gemeinschaftsprojekt entstand im Rahmen eines Seminars an der Universität Saarbrücken unter Leitung von Jochen Gerz. Darin wurden über den Kontakt zu jüdischen Gemeinden die Standorte jüdischer Friedhöfe in Deutschland vor 1939 ermittelt, die Ortsnamen in Pflastersteine des Saarbrücker Schlossplatzes eingraviert und diese mit der Schrift nach unten wieder eingefügt, so dass die eigentliche Arbeit letztlich unsichtbar blieb. Dieses Vorgehen begann zunächst heimlich, nach Verhandlungen genehmigte die Stadt Saarbrücken es schließlich. Das Schloss war in der NS-Zeit Hauptquartier der Geheimen Staatspolizei für das Saargebiet und der Schlossplatz 1940 Sammelstelle der saarländischen Juden zur Deportation gewesen. Ihren endgültigen Titel erhielt die Arbeit erst nach dem Abschluss 1993, der Schlossplatz wurde in »Platz des unsichtbaren Mahnmals« umbenannt; vgl. Puvogel/Stankowski 1995, S. 708ff.

37 Vgl. *KS*, 30.11.1991; Haase 1992; Maranz 1991; Wulffen 1992a.

38 Die insgesamt 25 Personen, die zur Teilnahme aufgefordert wurden, setzten sich aus den ersten neun PreisträgerInnen des ersten Wettbewerbs und 16 neu Hinzugebetenen zusammen; vgl. Cullen 1999, S. 289.

39 Vgl. Cullen 1999, S. 289. Zum Entwurf vgl. Museion 1999, S. 80ff.

40 Gerz in *TS*, 12.04.2000.

41 *FAZ*, 26.02.2002.

42 Von Bedeutung mag dabei die asymmetrische Autorschaftskonstruktion gewesen sein, die ich später ausführlich behandeln werde; vgl. »Der Künstler Jochen Gerz«: Die Konstruktion des männlichen Autors, S. 106ff. und »Die Israelin Esther Shalev-Gerz«: Bindeglied zum Judentum, S. 110ff. Zu nachfolgenden Arbeiten von Shalev-Gerz vgl. Müller 1999.

Der Entscheidungsprozess: Streit um Avantgardekunst

»Mahnmal gegen Faschismus« – »Kunst im öffentlichen Raum«: Unterschiedliche Vorgaben der beteiligten Instanzen

Die Errichtung des *HARBURGER MAHNMALS* geht auf eine Initiative der Harburger SPD von 1979 zurück.[43] Sie korrespondierte mit einer zeitgenössischen Forderung der örtlichen Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes/Bund der Antifaschisten (VVN/BdA). Der Verband hatte in den 1970er Jahren für die »Errichtung eines Mahnmals in Harburg, mit dem auch den Opfern des Kampfes gegen den Nationalsozialismus gedacht werden sollte,«[44] plädiert. Da die VVN aus dem Komitee ehemaliger politischer Gefangener hervorgegangen war, zielte ihr Eintreten für ein solches Denkmal unter anderem darauf ab, die eigene politische Tradition in Erinnerung zu halten. Der Harburger Widerstand gegen das NS-Regime, den die VVN/BdA öffentlich gewürdigt wissen wollte, war in dem wichtigen Industriestandort überwiegend von der Arbeiterbewegung ausgegangen.[45] Als deren Hochburg war das »rote Harburg« bereits in der Weimarer Republik bekannt gewesen.[46]

Dass die SPD die Forderung der VVN/BdA aufgriff, war keineswegs selbstverständlich. Denn die Vereinigung war in der frühen Bundesrepublik als kommunistisch ausgerichtete Organisation politisch ausgegrenzt und auch von der SPD entschieden abgelehnt worden.[47] Die Hamburger Landesorganisation war in den 1950er und 1960er Jahren sogar verboten.[48] Zugleich konnte die SPD in Harburg jedoch auf ein Bündnis mit der KPD im Widerstand

43 Im Rahmen der SPD-Kreisdelegiertenversammlung wurde beantragt, ein »Mahnmal gegen Krieg, Gewalt, Faschismus – Für Frieden und Menschenrechte« zu errichten; vgl. Initiativantrag, Betr. Neugestaltung des Harburger Rathausplatzes, 07.09.1979, *KB 85/14*.

44 *HW*, 20.08.1986.

45 Dies dokumentierte die VVN/BdA 1980 erstmals in einer Publikation; vgl. Brügmann u.a. 1981 (2. Aufl.). Die Veröffentlichung enthält eine »Totenliste der Verfolgten und Widerstandskaempfer von Harburg und Wilhelmsburg«, die 76 Namen mit kurzen Angaben zur Person und Verfolgungsgeschichte aufführt; vgl. ebd., S. 211ff. Die Liste umfasst überwiegend Personen, die dem linken politischen Widerstand, insbesondere der KPD, zugeordnet sind, aber auch einige, die als »rassisch verfolgt« aufgeführt sind. Abschließend findet sich der Hinweis darauf, dass »250 bisher nicht namentlich ermittelte jüdische Bürger aus Harburg und Wilhelmsburg Opfer des Rassenwahns im Naziregime [wurden].« (ebd., S. 216) Im Vorwort erwähnen die VerfasserInnen auch die Planung eines Mahnmals in Harburg, vgl. ebd., S. 7.

46 Meyer 1988, S. 473; vgl. auch Hugk 1988.

47 Die SPD grenzte sich 1948 mit einem Unvereinbarkeitsbeschluss der Mitgliedschaften drastisch von der VVN ab. Die Bundesregierung unter Kanzler Adenauer entschied 1950, dass die Mitgliedschaft in der VVN mit einer Anstellung im öffentlichen Dienst unvereinbar sei; vgl. Stobwasser 1983, S. 41ff.

48 Das Verbot bestand von 1951 bis 1967; begründet wurde es mit dem Einsatz der VVN für eine Volksbefragung gegen die Remilitarisierung; vgl. Stobwasser 1983, S. 41ff.

gegen das NS-Regime zurückblicken.[49] Wie die sozialdemokratischen BezirksvertreterInnen sich gegenüber der VVN/BdA positionierten, als sie Anfang 1983 beschlossen, auf dem Harburger Rathausplatz ein »Mahnmal [...] gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte«[50] zu errichten, ist unklar. Jedenfalls nahmen sie in ihrem Votum keinen ausdrücklichen Bezug auf deren Anliegen. Die Zuständigkeit für das Vorhaben lag anschließend nicht länger auf Bezirksebene, sondern bei der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg. Diese Aufgabenverteilung resultiert aus der Stadtstaatlichkeit Hamburgs. Da kommunale Planungsfragen in Stadtstaaten in der Regel zugleich von landespolitischer Bedeutung sind, ist dafür die entsprechende Landesbehörde zuständig.[51] Parteipolitisch blieb die Zuständigkeit für das Denkmal konstant, weil auf Bezirks- wie auf Senatsebene eine sozialdemokratische Mehrheit regierte.[52] Wie aus den inhaltlichen und programmatischen Vorgaben hervorgeht, verbanden die beteiligten Instanzen dennoch unterschiedliche Vorstellungen und Zielsetzungen mit der Denkmalsetzung.[53]

Die Wahl des Rathausplatzes als Standort legt nahe, dass die Harburger Bezirksversammlung die repräsentative Funktion des geplanten Denkmals betont wissen wollte. Mit der Namensgebung gaben die Harburger SozialdemokratInnen sowohl eine inhaltliche als auch eine politisch-ideologische Ausrichtung vor. Da der Faschismusbegriff als theoretische Kategorie maßgeblich der politischen Linken zuzuordnen ist, markiert er das projektierte Denkmal vorrangig, aber nicht ausschließlich als deren Stellungnahme.[54]

---

49 Vgl. Brügmann u.a. 1981, insbesondere S. 83, 86, 90.

50 Antrag der SPD an die Bezirksversammlung Harburg vom 20.01.1983 laut Sachstandsbericht der Kulturbehörde vom 03.09.1985, K 42, *KB 85/14*. Der Beschluss erfolgte am 25.01.1983.

51 Vgl. Jogschies 1984, S. 40f; Knemeyer 1995, S. 173.

52 Bis zum Machtwechsel 2001 war die SPD in Hamburg, abgesehen von der Wahlperiode von 1953-1957 (Hamburg-Block aus CDU, FDP, DP), seit 1946 Regierungspartei. Von 1978 bis 1987 regierte sie alleine. 1982 wurde die CDU zwar stärkste Fraktion; da sie keine regierungsfähige Mehrheit bilden konnte, erfolgten vier Monate später Neuwahlen, bei denen die SPD erneut die absolute Mehrheit erlangte; vgl. http://www.hamburg.de/StadtPol/Brgschft/ (30.07.2003). Ähnlich verhält es sich für Harburg, wo der SPD-Stimmanteil i.d.R. etwas über dem Hamburger lag. Die SPD war und ist durchgängig stärkste Fraktion in der Bezirksversammlung, auch nach dem Absinken unter 40 % im letzten Jahrzehnt. Bis 1978 hatte sie die absolute Mehrheit inne, in den Wahlen 1982 und 1991 erhielt sie diese erneut. Die Wahlergebnisse ab 1966 sind abrufbar unter http://www.statistik-hh.de/regional.php (30.07.2003)

53 Der Aktenbestand bot in dieser Hinsicht wenig Quellenmaterial, da er kaum Angaben über die Zielsetzungen der beteiligten Instanzen enthält. Darunter befinden sich nur einzelne Sitzungsprotokolle der beteiligten Gremien, der eigentliche Ausschreibungstext des Wettbewerbs fehlt; vgl. *KB 85/14*.

54 Der Begriff Faschismus leitet sich von der Selbstbezeichnung *Fascismo* der von Mussolini begründeten Bewegung in Italien und deren Herrschaftssystem (1926-1943) ab, die aus den *fasci di combattimento* (Kampfbünde) hervorgegangen war. Er bezeichnet Herrschaftssysteme, die durch Antikommunismus, Antiliberalismus, extremen Nationalismus, Führerkult und die brutale Verfolgung politischer GegnerInnen gekennzeichnet sind. Insbesondere durch die Verwendung von kommunistischer Seite, die damit ihren extremen politischen Gegner bezeichnete, wurde er seit den 1920er Jahren zu einem Kampf- und Analysebegriff der politischen Linken; vgl. Benz/Graml/Weiß 1998, S. 453ff.

Dies lässt vermuten, dass die SPD-Bezirksfraktion mit dem Vorhaben auch die eigene politische Tradition verband, die auf dem symbolisch bedeutsamen Platz vor dem Regierungsgebäude durch ein Denkmal repräsentiert werden sollte. Insofern der Faschismusbegriff nicht auf den NS-Staat begrenzt ist, ließ der vorgegebene Titel zunächst offen, ob ein direkter Bezug auf die deutsche Geschichte intendiert war. Dass eine unmittelbare lokalgeschichtliche Bezugnahme geplant war, vermittelte 1983 der Chef der Harburger SPD-Fraktion, als er ankündigte, das Denkmal solle den örtlichen WiderstandskämpferInnen gewidmet werden.[55] Dieses Anliegen korrespondierte mit dem Ansatz der Geschichtswerkstätten, die sich seit Anfang der 1980er Jahre in vielen bundesdeutschen Städten gegründet hatten.[56] Insgesamt lassen die Vorgaben auf Bezirksebene darauf schließen, dass beabsichtigt war, der linken politischen Tradition Harburgs ein repräsentatives Denkmal zu setzen.

Als die Kulturbehörde Hamburg 1983 die Planung des *HARBURGER MAHNMALS* übernahm, hatte sie bereits mehrere vergleichbare Denkmalsetzungen geplant und zum Teil auch realisiert. Einige waren durch das »Bronzene Tafelprogramm«[57] von 1981 angestoßen worden, ein Konzept städtischer Gedächtnisorte, das Stätten jüdischen Lebens in Hamburg kennzeichnen sollte. Dieses Programm bezog sich ausnahmslos auf zerstörte Synagogen beziehungsweise auf Orte antisemitischer Verfolgung in Hamburg.[58] Bereits seit 1979 war die Behörde zudem mit den Planungen für ein Gegendenkmal in Hamburg-Dammtor befasst. Es sollte das umstrittene, aus der NS-Zeit stammende *DENKMAL FÜR DAS 76ER INFANTERIE-REGIMENT* kritisch kommentieren.[59] Die Kulturbehörde Hamburg hatte 1983 also schon mehrfach Erfahrungen mit entsprechenden Denkmalsetzungen gesammelt, für die auch ein festgelegter organisatorischer und verwaltungsrechtlicher Rahmen zur Verfügung stand: das Programm »Kunst im öffentlichen Raum«. Die genannten Denkmäler wurden ebenso wie das *HARBURGER MAHNMAL* innerhalb dieses staatlichen Kunstauftragsprogramms realisiert.[60] Das Programm löste 1981 in

---

Im Sinn einer theoretischen Kategorie gilt der Begriff trotz vielfältiger Modelle als »Domäne der politischen Linken« (Benz/Graml/Weiß 1998, S. 457). In der Bundesrepublik der 1970er und frühen 1980er Jahre war der Faschismusbegriff indes sehr geläufig und nicht notwendigerweise mit einer spezifischen Theorie verknüpft; vgl. Ciupke/Reichling 1996, S. 81ff, 101.

55 Vgl. *HAN*, 16.10.1984.

56 Vgl. Frei 1984, Geschichtswerkstatt 1984.

57 Das Programm ging auf die Initiative des Direktors des Instituts für die Geschichte der deutschen Juden, Peter Freimark, zurück. Zudem antwortete es auf wiederholte Forderungen von Jüdinnen und Juden an die Stadt Hamburg, sich der lokalen jüdischen Geschichte anzunehmen. Die Kulturbehörde führte es in Zusammenarbeit mit dem Denkmalschutzamt und in Absprache mit der Jüdischen Gemeinde durch; vgl. Lorenz 1997, S. 168ff.

58 Daraus gingen das *MAHNMAL VOR DER EHEMALIGEN SYNAGOGE IN DER OBERSTRAßE* (1982) von Doris Waschk-Balz, das *MAHNMAL AN DER MOORWEIDENSTRAßE* (1983) von Ulrich Rückriem und das erstmals 1979 angedachte, jedoch erst 1988 realisierte *SYNAGOGENMONUMENT BORNPLATZ* von Margrit Kahl hervor. Ab Mitte der 1980er Jahre kamen Planungen für Altona hinzu, die mit dem *MONUMENT FÜR DIE ZERSTÖRTE JÜDISCHE GEMEINDE ALTONAS* (1989) von Sol LeWitt realisiert wurden; vgl. Lorenz 1997, S. 174ff.

59 Zum Verlauf dieser Denkmalsetzung vgl. Walden 1997.

60 Zu den im Rahmen des Hamburger Programms realisierten Denkmälern vgl. Könneke 1996, S. 23; Lorenz 1997, S. 175ff.

Hamburg, wie zuvor bereits in Bremen und Berlin, die bis dato gültige »Kunst-am-Bau«-Regelung ab, die seit den 1960er Jahren zunehmend in die Kritik geraten war.[61] Nach Einschätzung des damaligen Leiters der Hamburger Kulturbehörde, Volker Plagemann, hatte die für »Kunst am Bau« geläufige Praxis, ortsansässige KünstlerInnen zu bevorzugen, überwiegend zu »schwächlichen Ergebnissen«[62] geführt. In Abgrenzung dagegen zielte das Hamburger Programm vor allem auf »künstlerische Qualität«[63] ab. Sie sollte durch einen größtmöglichen Freiraum der Kunstschaffenden erreicht werden.[64] Als beschlussfassende Instanz fungierte in diesem Zusammenhang die Kunstkommission, ein Gremium aus KünstlerInnen, Fachleuten, behördlichen und BezirksvertreterInnen.[65] Wie der zuständige Referatsleiter Karl Weber erklärte, war eine zu erwartende »überregionale Ausstrahlung von Projekten«[66] ein Kriterium für die Auswahl der KünstlerInnen.

Am Auswahlverfahren für das *HARBURGER MAHNMAL* war neben der Kunstkommission zusätzlich eine eigens eingerichtete Arbeitsgemeinschaft beteiligt, der auch VertreterInnen unterschiedlicher Harburger Institutionen angehörten.[67] Während die Kunstkommission die Art der Ausschreibung festlegte und die endgültige Auswahl traf, war die Arbeitsgemeinschaft damit betraut, den Wettbewerb durchzuführen, die Entwürfe zu diskutieren und einen davon zur Realisierung zu empfehlen. Der geschlossene Wettbewerb, für den sich die Kunstkommission entschied, entsprach der üblichen Verfahrensweise

61 Bremen führte 1974 als erste bundesdeutsche Stadt ein neues Förderungsmodell unter dem Namen »Kunst im öffentlichen Raum« ein, das insbesondere die Vermittlung zwischen KünstlerInnen und der ortsansässigen Bevölkerung hervorhob. Die Stadt Berlin reformierte die »Kunst-am-Bau«-Regelung 1979 durch stärkere Mitsprachemöglichkeiten der KünstlerInnen; vgl. Plagemann 1989a, S. 16. Zur »Kunst-am-Bau«-Regelung vgl. Mielsch 1989.

62 Plagemann 1989a, S. 15. Der Autor urteilt, dass »nur im Einzelfall [Werke] entstanden […], die dem Stand der Produktion moderner Kunst in der Bundesrepublik oder international […] entsprachen.« (ebd., S. 14)

63 Weber 1989, S. 92. Diese Stellungnahme Karl Webers, 1981-1992 als Referatsleiter für Bildende Kunst bei der Kulturbehörde Hamburg für das *HARBURGER MAHNMAL* zuständig, ist die geringfügig abgeänderte Fassung eines bereits 1985, also zeitnah publizierten Aufsatzes über das Hamburger Programm.

64 Vgl. Könneke 1996, S. 21; Weber 1989, S. 91.

65 Generell setzt sich die Kommission aus »drei bildenden Künstlern, drei Fachleuten aus Kunstinstitutionen, der Architektenschaft und der Behörden sowie gewählten Vertretern aus den sieben Hamburger Bezirken« (Wagner 1989, S. 92) zusammen. Für Anfang 1985 wird die Mitgliederzahl der Kunstkommission mit 19 angegeben, darunter eine Vertreterin aus Harburg, Vorsitzender war der Senatsdirektor der Kulturbehörde, Dr. Volker Plagemann, vgl. *HAN*, 31.01.1985 und *HR*, 01.02.1985.

66 Weber 1989, S. 92.

67 Zum Zeitpunkt der Einrichtung gehörten der Arbeitsgemeinschaft vier Mitgliedern der Kunstkommission (KK) an: Walter Bunsmann, Hanna Hohl und Hilmar Liptow sowie Helga Weise, eine KK-Vertreterin aus Harburg, weiterhin Dr. Ellermeyer, Kustos für Harburger Stadtgeschichte, und Herr Schnittger, Harburger Baudezernent; vgl. KK-Protokoll der Sitzung vom 15.05.1983, *KB 85/14*. Die personelle Zusammensetzung lässt sich nicht kontinuierlich nachvollziehen, spätestens ab 1985 nahmen auch Plagemann und Weber an den Sitzungen teil; vgl. Aktennotiz über Zusammenkunft der AG vom 03.05.1985, *KB 85/14*.

im Rahmen des Programms »Kunst im öffentlichen Raum«.[68] Aus den behördeninternen Unterlagen geht hervor, dass innerhalb der Arbeitsgemeinschaft wie der Kulturbehörde Zweifel geäußert wurden, ob die Harburger Bevölkerung auf diese Weise für ein solches Projekt zu gewinnen sei.[69] Angesichts der eingangs erwähnten Bürgerproteste gegen die Innenstadtsanierung in den Vorjahren ist naheliegend, dass entsprechende Bedenken aufkamen. Senatsdirektor Volker Plagemann, Leiter der Kulturbehörde, wies sie jedoch zurück.[70] Vermutlich scheiterte auch ein behördeninterner Vorschlag, der für eine Bürgerbeteiligung an dem Verfahren warb, an Plagemanns Einspruch.[71] Dessen negative Bewertung des Bremer Beteiligungsmodells verdeutlicht, dass der Leiter der Kulturbehörde in entsprechenden Verfahren keinen Gewinn sah. Er urteilte, dass in Bremen »zunehmend auf Nutzbarkeit, ›Bespielbarkeit‹ und leichte Vermittelbarkeit […] gesetzt [wurde], wo zunehmend ästhetische und inhaltliche Innovation und wohl auch Konfrontation erforderlich gewesen wären.«[72]

Ähnlich wie der Senatsdirektor definierte auch der zuständige Referatsleiter Karl Weber die Aufgabe von »Kunst im öffentlichen Raum« für Hamburg. Sie sollte darauf abzielen, »gegen die Normierung des Alltags Gegenpositionen zu setzen«, »Störfaktor, Irritation, Denkanstoß« zu sein.[73] Den entsprechend formulierten Kriterien kam die Auswahl der Künstler nahe, die zur Teilnahme an dem Wettbewerb eingeladen wurden: Lothar Baumgarten, Jochen Gerz, Jochen Hiltmann, Siegfried Neuenhausen, HD Schrader und Timm Ulrichs.[74] Sie schloss mehrere Künstler ein, die eigenwillige künstlerische Wege gegangen waren und mit einzelnen Projekten erhebliches öffentliches Aufsehen erregt hatten. Dies traf etwa auf *EXIT. DAS DACHAU-PROJEKT* zu, in dem Jochen Gerz 1972 strukturelle Parallelen zwischen dem heutigen

68 Vgl. Weber 1989, S. 94f.

69 Die Arbeitsgemeinschaft hatte problematisiert, ob in der Harburger Bevölkerung die Basis für ein solches Mahnmal vorhanden sei; vgl. Vorlage Nr. 55 für die Sitzung der Kunstkommission am 21.11.1983.

70 Vgl. Vorlage Nr. 55 für die Sitzung der Kunstkommission am 21.11.1983.

71 In der Akte finden sich handschriftliche Notizen mit dem Kürzel »We«, die für eine Bürgerbeteiligung plädieren und deren nachfolgende Ablehnung bedauern, vgl. Notiz von »We« (vermutlich Karl Weber, Referatsleiter für Bildende Kunst bei der Kulturbehörde und verantwortlich für das Programm »Kunst im öffentlichen Raum«) vom 21.03.1983 und 18.04.1983, *KB 85/14*.

72 Plagemann 1989a, S. 17. Der Tendenz nach entspricht diese Einschätzung der unsignierten Erwiderung in den behördeninternen Unterlagen, die möglicherweise von Plagemann stammt. Sie nennt ein Bürgerbeteiligungsverfahren »aufwendig und endlos«, enthält die Befürchtung, das Projekt werde »vorzeitig verwässert und in die Gazetten gezerrt ohne das [sic] wesentliche Anregungen kommen«, und plädiert für ein »effizienteres Verfahren«; vgl. handschriftliche Notizen, NN, undatiert, *KB 85/14*. Einen »künstlerischen Niveauverlust« (Könneke 1996, S. 21) als Ergebnis des Bremer Programms konstatierte auch Achim Könneke, ab 1992 Referatsleiter für Bildende Kunst in der Kulturbehörde Hamburg.

73 Weber 1989, S. 90, 91.

74 Die Akten legen nahe, dass die Arbeitsgemeinschaft die Künstler vorschlug und die Kunstkommission darüber abstimmte. Dies geht jedoch nicht eindeutig daraus hervor; vgl. Vorlage Nr. 55 für die Sitzung der Kunstkommission am 21.11.1983 und Protokoll der Sitzung, *KB 85/14*.

Museum und dem früheren Konzentrationslager herausgearbeitet hatte.[75] Jochen Hiltmann hatte sich Mitte der 1970er Jahre in straf- und arbeitsrechtlichen Auseinandersetzungen um seine Teilnahme an einer Demonstration gegen den Vietnamkrieg befunden, auf der er für eine künstlerische Arbeit gefilmt hatte.[76] Siegfried Neuenhausen thematisierte in seiner künstlerischen Arbeit häufig gegenwartsbezogen Krieg und Gewalt; zudem engagierte er sich mit Kunstprojekten im sozialen Raum.[77] Neuenhausen und Schrader hatten überdies bereits Arbeiten im Rahmen des Hamburger Kunstauftragsprogramms realisiert.[78]

Die Künstlerauswahl zeigt weiterhin, dass Erfahrungen mit skulpturalen Arbeiten im öffentlichen Raum keineswegs als notwendige Voraussetzung für die Teilnahme galten. Zwar waren vier der eingeladenen Künstler, Hiltmann, Neuenhausen, Schrader und Ulrichs, in diesem Bereich künstlerisch ausgewiesen;[79] dreidimensionale Arbeiten von Baumgarten und Gerz hatten sich jedoch bis dato auf Objekte und Installationen im Innenraum beschränkt.[80] Mit den beiden letztgenannten wie mit Ulrichs wurden Künstler eingeladen, die für eine Vielfalt künstlerischer Verfahrensweisen bekannt waren. Die Auswahl dieser drei Künstler, die mittlerweile als Vertreter experimenteller beziehungsweise konzeptueller Kunst gelten,[81] spricht dafür, dass ungewöhnliche, eigenwillige Entwürfe erwünscht waren. Gerade für jene drei kann für den Zeitpunkt der Wettbewerbsausschreibung internationales Renommee vorausgesetzt werden, da sie in den vorangegangenen Jahren jeweils an zwei wichtigen Ausstellungen internationaler Gegenwartskunst, der Kas-

75 Gerz dokumentierte dabei im Rahmen einer Installation die Beschilderung beider Anlagen durch Fotografien; vgl. Gerz 1995, S. 33f., 49.

76 Infolge des daraus resultierenden Rechtsstreits hatte der Hamburger Senat Hiltmann als Vizepräsidenten der Hamburger Hochschule gekündigt. Die Kündigung wurde durch die Einigungsstelle jedoch wieder aufgehoben; vgl. Hiltmann 1979.

77 Neuenhausen entwarf von 1968 bis in die 1970er Jahre zahlreiche realistische Plastiken zu dem Themenbereich Diktatur und Gewalt, etwa die Arbeit *Denkmal für Joao Borges de Souza* (1971), die an einen in Brasilien gefolterten und ermordeten Studenten erinnert; vgl. Nobis 1984, S. 31. Künstlerwerkstätten führte er mit Strafgefangenen in der Strafanstalt Oslebshausen (1977/78) durch, weiterhin mit psychisch Kranken in dem Landeskrankenhaus Wunstorf (1981) und dem Allgemeinen Krankenhaus Ochsenzoll (1982); vgl. Nobis 1984, S. 38ff.

78 Neuenhausen hatte in diesem Rahmen die oben genannte Künstlerwerkstatt in Ochsenzoll durchgeführt, Schrader 1981 die Freiraumgestaltung für ein Gymnasium; vgl. Neuenhausen 1989; Plagemann 1989b, S. 330, 335.

79 Hiltmann war in den 1960er Jahren mit Stahlplastiken bekannt geworden, allerdings seit Mitte der 1970er Jahre überwiegend theoretisch tätig; vgl. Hiltmann 1979; Thomas/de Vries 1979, S. 184. Neuenhausen hatte im Rahmen seiner sozialen Kunstprojekte mehrfach plastische Arbeiten im öffentlichen Raum realisiert; vgl. Nobis 1984, S. 41, 53, 66. Von HD Schrader existierten in Hamburg bereits vier Skulpturen im öffentlichen Raum; vgl. Zabel 1986, S. 104. Ulrichs realisierte seit den 1960er Jahren Objekte und Skulpturen im Außenraum; vgl. Ulrichs 1992.

80 Zu Baumgartens Arbeiten vgl. Saur 1993, S. 607. Gerz hatte bis 1984 im öffentlichen Raum diverse Plakataktionen und einzelne Performances durchgeführt; vgl. Museion 1999, Rattemeyer/Petzinger 1999.

81 Zu entsprechenden Einordnungen vgl. Saur 1993, S. 607 (Baumgarten), Fleck 1995, S. 78 und Rattemeyer/Petzinger 1999, S. 7 (Gerz); Ulrichs 1992 (Ulrichs).

seler documenta und der Biennale in Venedig, teilgenommen hatten.[82] Da auch die anderen drei Künstler zumindest im bundesdeutschen Kunstbetrieb etabliert waren, trug die Auswahl insgesamt dem programmatischen Wunsch nach überregional bekannten Teilnehmern Rechnung.[83]

Mit dem gebürtigen Hamburger Hiltmann waren ebenso wie mit Neuenhausen und Schrader Künstler zur Teilnahme am Wettbewerb aufgefordert, die künstlerisch bereits mit Hamburg verbunden waren.[84] Dies könnte heißen, dass die Auswahl auch die zuvor auf Bezirksebene formulierten Vorstellungen berücksichtigte. Womöglich erwartete man von diesen Teilnehmern im Besonderen, dass sie in ihren Entwürfen lokale politische Bezüge aufgreifen würden. Eine Ortsbesichtigung, zu der die eingeladenen Künstler Anfang 1984 gebeten wurden, belegt jedenfalls, dass jene Kontext- und Ortsbezogenheit angestrebt wurde, die der spätere zuständige Referatsleiter rückblickend als wesentliches Merkmal des Hamburger Programms bezeichnet hat.[85] Bei dem Ortstermin erhielten die Künstler Informationen über die Harburger Geschichte und den lokalen Widerstand gegen das NS-Regime.[86] Dem Rückblick einer Lokalzeitung zufolge fanden dabei auch »Gespräche mit Politikern, Historikern und Augenzeugen«[87] statt. Ob indes die Wettbewerbsausschreibung konkrete diesbezügliche Vorgaben einschloss, ist unklar.[88] Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die zuständigen Gremien auf Bezirks- und Senatsebene mit dem geplanten Denkmal unterschiedliche Vorstellungen und Zielsetzungen verbanden. Während die Vorgaben der Bezirksversammlung die linke politische Tradition Harburgs betonen, sahen die entscheidungsbefugten Gremien auf Senatsebene in dem Vorhaben vorrangig ein künstlerisches Projekt, welches das Interesse einer überregionalen Kunstöffentlichkeit auf sich ziehen sollte.

82 Baumgarten: 1972 und 1982 documenta, 1978 Biennale Venedig; Gerz: 1977 documenta, 1976 Biennale Venedig. Ulrichs: 1977 documenta, 1969 Biennale Venedig.

83 U.a. die Tätigkeit an einer Kunsthochschule wies Hiltmann (HbK Hamburg, darüber hinaus diverse Förderpreise in den 1960er Jahren, 1964 documenta-Teilnahme; vgl. Thomas/de Vries 1979, S. 184) und Neuenhausen (HdK Braunschweig) aus. Schrader war 1972 Mitbegründer der internationalen Künstlergruppe »Arbeitskreis«; vgl. Schrader 1998, S. 129.

84 Für Hiltmann gilt dies aufgrund seiner Hamburger Lehrtätigkeit; für Schrader und Neuenhausen aufgrund bereits realisierter Arbeiten; vgl. Anm. 78, 79, S. 51.

85 Vgl. Könneke 1996, S. 22.

86 Vgl. Vorlage Nr. 55 für die Sitzung der KK am 21.11.1983, *KB 85/14*. Zum antifaschistischen Widerstand in Harburg und Wilhelmsburg vgl. Brügmann u.a. 1981.

87 *HR*, 31.05.1985. Der Artikel erwähnt kein Datum, kann sich aber nur auf den genannten Ortstermin beziehen, da er die Gespräche zeitlich vor der Anfertigung der Entwürfe lokalisiert.

88 Vgl. Anm. 53, S. 47.

»Keiner hat sie richtig lieb«: Ablehnende Resonanz in Harburg

Bis zum Herbst 1984 reichten fünf der Wettbewerbsteilnehmer Vorschläge für ein Denkmal ein; Baumgarten war der Anfrage nicht nachgekommen. Auf Initiative des zuständigen Ausschusses der Harburger Bezirksversammlung wurden die fünf Entwürfe Anfang 1985 vor Ort der interessierten Öffentlichkeit präsentiert.[89] Dem Ausschussvorsitzenden zufolge war »dieses Verfahren der öffentlichen Vorstellung nicht üblich«[90]. Anscheinend lag der Bezirksverwaltung daran, zwischen den Senatsgremien und der Harburger Bevölkerung zu vermitteln.[91] Allerdings sollte die Veranstaltung im Harburger Rathaus nicht der Entscheidungsfindung dienen.[92] Zudem favorisierte die Kunstkommission zu diesem Zeitpunkt bereits drei Entwürfe; eine Präferenz, die deren Leiter Volker Plagemann, Senatsdirektor der Kulturbehörde, auf der Veranstaltung auch vorbrachte.[93]

Plagemann zufolge bezweckte die öffentliche Vorstellung der Wettbewerbsergebnisse, »deren ganze Vielfalt erkennbar«[94] werden zu lassen. Im Interesse der Senatsbehörde könnte es gelegen haben, auf diese Weise Transparenz zu demonstrieren; kein unwahrscheinliches Motiv angesichts einer eher fragwürdigen Vorgehensweise bei einer anderen prominenten Denkmalentscheidung im Vorjahr.[95] Denkbar ist auch, dass die Kunstkommission mit der Veranstaltung bei der Harburger Bevölkerung für ihre Vorauswahl werben wollte. Sollte dies in der Absicht der Veranstalter gelegen haben, so er-

89 Vgl. *HR*, 01.02.1985.

90 Herr Stölting, Vorsitzender des Schul- und Kulturausschusses der Bezirksversammlung Harburg, Niederschrift der öffentlichen Anhörung am 30.01.1985 vom 05.03.1985, S. 4, *KB 85/14*. Übliche Verfahrensweise war, dass die Kunstkommission nach einem geschlossenen Wettbewerb eine Empfehlung an die Kulturbehörde weitergab. Erst nach deren Bestätigung erfolgte eine Vorstellung in den Bezirksgremien; vgl. Weber 1989, S. 93f.

91 Bei der vorangegangenen Vorstellung der Entwürfe im Schul- und Kulturausschusses der Bezirksversammlung Harburg am 17.01.1985 hatte Bezirksamtsleiter Fiedler erklärt, es dürfe nicht die Situation entstehen, dass die Kunstkommission sich für einen Entwurf entscheide, »den die Harburger auf keinen Fall haben wollten.« (Niederschrift vom 13.02.1985, *KB 85/14*)

92 Laut Pressebericht sollte der Leiter der Kunstkommission »›Stimmung‹ aus Harburg mitnehmen.« (*HAN*, 31.01.1985) Vgl. auch die zuvor geäußerte Befürchtung der Kunstkommission, »durch den Druck der ›öffentlichen Meinung‹ [könnten] Spontanabstimmungen provoziert werden, die auch durch einen ›Überzeugungsprozeß‹ nicht mehr reparabel sind.« (Sitzungsprotokoll vom 01.11.1984, S. 3, *KB 85/14*)

93 Vgl. *HR*, 01.02.1985. Ablehnend äußerte die Kunstkommission sich auf der Veranstaltung gegenüber dem Entwurf von HD Schrader, der von der Bundeswehr eine Steinkugel beschießen und dadurch gewaltsam beschädigt lassen wollte, weiterhin gegenüber dem Entwurf von Siegfried Neuenhausen, den ich im Folgenden genauer beschreiben werde.

94 Plagemann 1986, S. 174.

95 1983 hatte die Kunstkommission für das Gegendenkmal am Dammtor keinen der Wettbewerbsbeiträge ausgewählt, sondern Alfred Hrdlicka, der in dem Verfahren selbst als Jurymitglied fungiert hatte, mit der Gestaltung beauftragt; vgl. Walden 1997, S. 36.

reichten sie ihr Ziel nicht: »Keiner hat sie richtig lieb«[96], resümierte ein Pressebericht die überwiegend negativen Reaktionen des Publikums. An der Mehrzahl der Entwürfe wurde der fehlende Bezug zu Harburg bemängelt. Die VVN/BdA vermisste dabei die Nennung der Harburger WiderstandskämpferInnen, die zuvor angekündigt worden war.[97] Einschätzungen, die den Entwürfen »künstlerisch mangelhafte Umsetzung«[98] attestierten oder sie als »abstrakte künstlerische Sache«[99] verwarfen, machen deutlich, dass auch das künstlerische Konzept negativ beurteilt wurde.

»Den meisten Beifall«[100], so die Lokalpresse, fand ein Entwurf, den die Kunstkommission nicht in die engere Wahl gezogen hatte: der Vorschlag von Siegfried Neuenhausen (Abb. 9). Er hatte eine Reliefstele entworfen, die im unteren Bereich Szenen von NS-Gewalttaten und Widerstand zeigen sollte, im oberen Bereich eine »friedliche und humane Welt«[101]. Die Stele schloss mit einer geöffneten Hand ab, aus der eine Taube flog. Im Umkreis der Stele sollten Platten mit den Namen von Harburger Widerstandskämpfern in den Boden eingelassen werden.[102] Dieser Entwurf verwendete also eine gegenständliche Darstellung und nahm explizit Bezug auf Teile der lokalen Geschichte. Die Darstellung von NS-Gräueltaten einerseits, von Widerstandshandlungen gegen das NS-Regime andererseits, lässt sich als zugleich mahnende und pädagogische Aussage lesen. Dass die Friedensszenen im oberen Teil der Stele platziert werden sollten, signalisiert die in Aussicht stehende oder bereits verwirklichte Überwindung von Faschismus und Gewalt. Über das Motiv der Friedenstaube stellte der Entwurf zudem eine Verbindung zur zeitgenössischen bundesdeutschen Friedensbewegung her. Man könnte ihn daher als Versuch interpretieren, deren politische Parolen – wie etwa »Nie wieder Faschismus, nie wieder Krieg«[103] – gegenständlich künstlerisch umzusetzen.

Neuenhausens Entwurf positionierte sich also sowohl gegenüber der NS-Zeit als auch innerhalb aktueller politischer Auseinandersetzungen auf eine Art und Weise, die auch für ein künstlerisch wenig geschultes Publikum leicht nachvollziehbar gewesen wäre. In diesem Sinne kam der Entwurf dem mutmaßlichen Anliegen der Bezirksversammlung, die politische Tradition Harburgs repräsentiert zu wissen, durchaus nahe, umso mehr als er versprach, für ein breites, lokales Publikum verständlich zu sein. Aus kunsthistorischer Perspektive bediente Neuenhausen sich eines kritischen Realismus, der vor allem in den 1970er Jahren in deutlich politischer Absicht Positionen der gesellschaftlichen Linken künstlerisch artikuliert hatte.[104] Allerdings war nicht anzunehmen, dass die plakative Darstellungsweise, zumal mit ihrem erlösungsversprechenden Unterton, Mitte der 1980er Jahre auf Anerkennung oder

96 *HR*, 01.02.1985.
97 Vgl. *HAN*, 31.01.1985. Vermutlich bezieht sich diese Aussage auf die Vorauswahl der Kunstkommission.
98 *HR*, 01.02.1985.
99 So ein Sprecher der VVN/BdA; *HAN*, 31.01.1985.
100 *HR*, 01.02.1985.
101 Plagemann 1986, S. 173.
102 Vgl. Plagemann 1986, S. 173; die Presseberichterstattung erwähnt dies allerdings nicht; vgl. *HAN*, 31.01.1985; *HR*, 01.02.1985.
103 Knorr 1983, S. 182.
104 Vgl. Damus 2000, S. 329f.

Interesse der Kunstöffentlichkeit stoßen würde. Den Ansprüchen der Kunstkommission wurde der Entwurf folglich nicht gerecht.

Der einzige gegenständliche Entwurf, der sich zu diesem Zeitpunkt in der engeren Auswahl der Kunstkommission befand, war die Bronzeplastik der südkoreanischen Künstlerin Hyun-Sook Yong. Ihr Lebensgefährte Jochen Hiltmann hatte die Anfrage an sie weitergegeben und auf diese Weise zugleich Kritik an der fehlenden Beteiligung ausländischer KünstlerInnen geübt.[105] Yongs Entwurf stellte einen Hasen, das koreanische Friedenssymbol, dar, der einer Glocke entwich. Dieser Vorschlag widmete sich dem Thema Frieden also in verallgemeinerter Form ohne konkreten historischen Bezug auf die NS-Zeit. Den mutmaßlichen Vorstellungen des Bezirks Harburg kam er daher kaum entgegen, auch wenn die symbolische Darstellung aus einer westlichen BetrachterInnenperspektive traditionellen Sehgewohnheiten entsprach. Allerdings bediente die figürliche Plastik sich eines Symbols nichtwestlicher Herkunft. Eine künstlerisch bewanderte Öffentlichkeit kannte den Hasen als Friedenssymbol zwar aus Arbeiten von Joseph Beuys;[106] darüber hinaus hätte diese Bedeutung indes der Vermittlung bedurft.[107] Im zeitgenössischen westlichen Kunstkontext hätte Yongs symbolische Darstellung vermutlich als traditionell gegolten und daher kaum Aufsehen erregt. Möglicherweise hätte die Auswahl einer Künstlerin aus dem nichtwestlichen Ausland für Publizität gesorgt. Ob dies auch die besondere Aufmerksamkeit der Kunstöffentlichkeit auf sich gezogen hätte, ist indes fraglich.

Die anderen beiden Entwürfe, die die Kunstkommission favorisierte, sahen jeweils keine Denkmalskulptur im herkömmlichen Sinne vor. Neben dem später realisierten Entwurf, den Jochen Gerz einreichte, zog die Kommission Ulrichs' Konzept in die engere Wahl. Ulrichs plante, eine Treppe aus Stufen unterschiedlicher, ehemals von den Nazis genutzter Gebäude in Hamburg zusammenzusetzen.[108] Sie sollte in einen zwei bis drei Meter tiefen Graben führen, von dem aus die nicht zur Benutzung vorgesehene Treppe besichtigt werden könnte. Die Gebäude, aus denen Stufen entnommen werden sollten, hätten durch diese Veränderung ebenfalls auf das Denkmal verwiesen. Ulrichs' Entwurf lässt sich daher als Markierungskonzept[109] bezeichnen, das Orte der NS-Machtausübung und -Verfolgung fokussierte. Wie Neuenhausen bezog sich Ulrichs mit seinem Entwurf auf die Lokalgeschichte, allerdings thematisierte er nicht den Widerstand gegen das NS-Regime, sondern Beteiligung und Täterschaft. Somit näherte er sich der NS-Zeit aus einer Perspek-

105 Vgl. *HR*, 01.02.1985.

106 So schmolz Beuys 1982 auf der documenta 7 die Nachbildung einer Zarenkrone aus Gold ein und goss daraus eine Sonnenkugel und eine Hasenskulptur, die er anschließend in dem Objekt *FRIEDENSHASE* verwendete; vgl. Zweite 1991, S. 36, 39, 40.

107 Laut Pressebericht kritisierte auch Plagemann: »Dieser Entwurf ist etwas schwer verständlich« (*HR*, 01.02.1985)

108 Vorgesehen waren laut Ulrichs »Stätten sowohl der Täter als auch der Opfer« (Ulrichs 1993, S. 180), als Beispiele genannt wurden Partei-, Gestapo- und KZ-Gebäude; vgl. Plagemann 1986, S. 174.

109 Mit diesem Begriff bezeichnet Jochen Spielmann Denkmäler, in deren Mittelpunkt die Kennzeichnung eines historischen Ortes oder Geschehens steht; vgl. Spielmann 1990, S. 233.

tive, die zu dieser Zeit eher selten war.[110] Dem mutmaßlichen Wunsch der Bezirksversammlung, das Denkmal möge die linke politische Tradition Harburgs repräsentieren, kam Ulrichs Entwurf nicht entgegen. Hingegen ließ das ungewöhnliche künstlerische Konzept durchaus ein reges Interesse der Kunstöffentlichkeit erwarten, zumal angesichts seines keineswegs üblichen Schwerpunktes auf Täterschaft. So lobte Senatsdirektor Plagemann während der Präsentation in Harburg auch die »Originalität«[111] des Konzepts.

Jochen Gerz reichte seinen Entwurf mit Hinweis darauf ein, ihn »zusammen mit [seiner] Frau Esther Shalev, Bildhauerin aus Jerusalem«[112], erarbeitet zu haben. Wie der geplante Text für die Begleittafel zeigt, beabsichtigte Gerz zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht, Esther Shalev-Gerz offiziell als Autorin anzuführen.[113] Im Unterschied zu allen anderen Entwürfen schlug Gerz ein Konzept vor, das auf die aktive Beteiligung der BetrachterInnen setzte – »ein Denkmal zum Mitmachen«[114], wie eine Lokalzeitung es nach der Präsentation der Wettbewerbsergebnisse in Harburg auf den Punkt brachte. Der appellierende Charakter des Begleittextes, den Gerz mit dem Erstentwurf einreichte – »Wir rufen Euch auf, Buerger von Harburg […]«[115] – lässt den Akt des Signierens als Pathosgeste erscheinen. Sie erinnert an die zeitgenössische Rhetorik antifaschistischer Initiativen.[116] Während diese Formulierung, die eine Gemeinschaft der BürgerInnen aufruft, den Vorstellungen der Bezirksversammlung vermutlich entgegenkam, wich die Standortwahl davon ab. Es war nicht anzunehmen, dass die betriebsame Durchgangssituation oberhalb des Marktplatzes, die der Entwurf alternativ zum Rathausplatz vorsah, durch die Denkmalsetzung zu einem repräsentativen Ort würde.

---

110 Ulrich Herbert bezeichnet die Geschichtsschreibung der 1970er Jahre in dieser Hinsicht als »Phase der zweiten Verdrängung« (Herbert 1993, S. 38). Manfred Hettling setzt den Beginn der Auseinandersetzungen um NS-Täterschaft mit der Rede von Jenninger 1988 an; vgl. Hettling 2000. Von einer breiteren gesellschaftlichen Debatte kann jedoch erst Mitte der 1990er Jahre mit dem Streit um Daniel Goldhagens Buch »Hitlers willige Vollstrecker« (1996) und der Debatte um die Ausstellung »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944« ab 1997 die Rede sein; vgl. Assmann/Frevert 1999, S. 277ff. sowie diverse Beiträge in Greven/Wrochem 2000, S. 273ff.

111 *HR*, 01.02.1985.

112 Begleitschreiben zum Projektentwurf von Jochen Gerz an Karl Weber, KB, vom 01.07.1984, *KB 85/14*.

113 In dem Text heißt es: »Die Idee zu seiner Gestaltung [gemeint ist das *HARBURGER MAHNMAL*, C.T.] stammt von dem Künstler Jochen Gerz.« (Projektentwurf 1984, S. 14, Bestand des Helms-Museums, Harburg, vgl. Busch 1998, S. 166f.)

114 *HR*, 01.02.1985.

115 »[…] und auch die Besucher der Stadt, den eigenen Namen auf Harburgs Mahnmal unserem Namen anzufuegen. […] Moege es dann, als Mahnmal und Erinnerung an unsagbares Leid und erschreckende Willkuehr [sic], hier und auch anderswo, nie mehr noetig sein.« (Projektentwurf 1984, S. 14, Bestand des Helms-Museums, Harburg) Im Unterschied dazu ist der realisierte Text stärker als Einladung formuliert; vgl. Anm. 3, S. 39.

116 Im Vorwort zu dem Band über Widerstand und Verfolgung in Harburg, den die VVN 1980 herausgegeben hatte, heißt es etwa: »Sie [die WiderstandskämpferInnen] dürfen nicht vergessen werden«, und mit Bertolt Brecht: »Ihr aber lernet […] und handelt« (Brügmann 1981, S. 6).

Ebenso wie die Vorschläge von Neuenhausen und Ulrichs war der von Gerz eingereichte Entwurf kontext- und ortsbezogen. Allerdings galt dieser Bezug nicht der politischen Tradition oder der NS-Vergangenheit Harburgs, sondern seiner Gegenwart. Aus kunsthistorischer Perspektive handelte es sich bei dem Entwurf, den Gerz einreichte, um ein äußerst innovatives Konzept, da es den Vorgang des Erinnerns – und somit die Denkmalfunktion – zum Gegenstand hat: Durch die geplante Versenkung des Pfeilers entstünde ein Ort, der seinerseits an das vormals aufragende, inzwischen weitgehend unsichtbare Denkmal erinnert. Ein entsprechender Ansatz, der die Funktion der künstlerischen Arbeit als solcher reflektiert, hatte sich mit der Konzept-Kunst seit den 1960er Jahren zwar zunehmend verbreitet.[117] Dennoch war eine solche Herangehensweise im Denkmalbereich bis dato vollkommen unüblich; ebenso wie die hochgradig interaktive Komponente, die das von Gerz eingereichte Konzept kennzeichnete.[118]

Betrachtet man nun die Präsentation der Wettbewerbsergebnisse in Harburg vor dem skizzierten Hintergrund, so ist festzustellen, dass das dort geäußerte Votum für Neuenhausen weitgehend mit jenen Vorstellungen übereinstimmt, die die Bezirksversammlung im Vornherein formuliert hatte. Das bekundete Interesse an einer lokalgeschichtlichen Bezugnahme konkretisierte sich in dem Plädoyer für einen Entwurf, der den antifaschistischen Widerstand beziehungsweise die linke politische Tradition Harburgs zu repräsentieren versprach. Dieses Votum gab einer traditionellen künstlerischen Verfahrensweise den Vorzug gegenüber jenen von der Kunstkommission favorisierten Entwürfen, die im Kunstkontext als avanciert gegolten hätten. Im Vorfeld der Denkmalerrichtung zeichnete sich also ab, dass die Vorstellungen von Teilen der lokalen Bevölkerung sich von denen der Fachgremien auf Senatsebene unterschieden. Konfliktpotential vor Ort, das in der Rezeption des Denkmals im weiteren Verlauf eine zentrale Rolle spielen wird,[119] wurde demnach schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt sichtbar.

Auch das Auswahlverfahren stieß während der Präsentation der Wettbewerbsergebnisse in Harburg auf Kritik. Dies betraf insbesondere den Umstand, dass antifaschistische Initiativen nicht am Entscheidungsprozess mitwirken konnten.[120] Dennoch blieb die Entscheidungskompetenz, wie vorgesehen, den Fachgremien auf Senatsebene vorbehalten. Es gab keine Bemühungen, einen Prozess der Vermittlung oder gar Beteiligung in Gang zu setzen, der die Differenzen hätte ausräumen oder zumindest verringern können. Rückblickend sprach der Senatsdirektor, Volker Plagemann, gleichwohl von einem »offenen, unterschiedliche Interessen und Standpunkte berücksichtigenden

117 Vgl. Damus 2000, S. 317ff.

118 Gerz hatte mit *Is there Life on Earth* (1968/70), *Paper Piece* (1969), *Purple Cross for Absent Now* (1979), *Welcome Home* (1980) und *We Are Coming* (1980) bis dato mehrere Performances mit interaktiven Elementen durchgeführt; vgl. Rattemeyer/Petzinger 1999, S. 21, 24, 70f., 74f., 76f.

119 Vgl. »Der Ungeist des Faschismus selbst«: Die politisch-ideologische Deutung abweichender Nutzungsweisen, S. 72ff.

120 »Von vielen Bürgern wird bemängelt, daß keine antifaschistische Organisation und kein einziger alter Antifaschist in die Beratungen einbezogen wurde. Eine öffentliche Anhörung hätte zu einem früheren Zeitpunkt stattfinden müssen.« (Niederschrift der öffentlichen Anhörung am 30.01.1985 vom 05.03.1985, S. 4, *KB 85/14*) Vgl. auch *HAN*, 31.01.1985.

Verfahren, das von allen Beteiligten respektiert wurde.«[121] Diese Darstellung unterschlägt indes, dass von Vornherein nur ein sehr begrenzter Kreis von Fachleuten beteiligt war.[122] Diese Verfahrensweise dokumentiert den hohen Stellenwert, den die Kulturbehörde Expertenwissen beimaß. Auch wenn Senatsdirektor Plagemann in Aussicht stellte, dass »nach den Protesten wieder [...] einiges offen«[123] sei, hatte das Meinungsbild der öffentlichen Präsentation in Harburg keinen feststellbaren Einfluss auf die Entscheidung der Kunstkommission. Ende Februar 1985 beschloss sie, die von ihr favorisierten Künstler, Gerz, Hiltmann und Ulrichs, aufzufordern, ihre Entwürfe zu konkretisieren.[124]

»Meine Frau Esther Shalev«: Autorschaft als mögliches Auswahlkriterium

Der nachfolgende Entscheidungsprozess lässt sich aus der Aktenlage nicht lückenlos rekonstruieren.[125] Gleichwohl ist ihr zu entnehmen, dass die Kunstkommission Ende 1984, also noch vor der öffentlichen Präsentation in Harburg, zu dem Entwurf von Timm Ulrichs tendiert hatte.[126] Allerdings hatte sie befürchtet, der Entwurf könne vor Ort auf Ablehnung stoßen.[127] Etwa ein halbes Jahr später,[128] im Anschluss an ein weiteres Treffen mit den Künstlern am 03.05.1985, empfahl die Arbeitsgemeinschaft mit einer knappen Mehrheit jenen Entwurf zur Realisierung, für den zu diesem Zeitpunkt Jochen Gerz als Autor firmierte.[129] Warum Ulrichs' Entwurf an Zustimmung verlor, ist den Unterlagen nicht zu entnehmen. Ersichtlich ist, dass diesbezüglich Bedenken wegen des Standortes bestanden.[130] Nachdem der Künstler daraufhin Änderungen an seinem Entwurf vornahm, wurde ihm wiederum entgegengehalten,

121 Plagemann 1986, S. 174.
122 Zur Zusammensetzung der Gremien vgl. Anm. 65, 67, S. 49.
123 *HR*, 01.02.1985.
124 Vgl. Protokoll der KK-Sitzung vom 28.02.85, *KB 85/14*.
125 Die Unterlagen, die ich in der Kulturbehörde einsehen konnte, gaben nur eingeschränkt Auskunft über das Zustandekommen der Entscheidung; vgl. *KB 85/14*.
126 Vgl. Protokoll der Sitzung der Kunstkommission vom 01.11.1984, *KB 85/14*. Dieselbe Tendenz zeigte eine Sitzung des Schul- und Kulturausschusses der Harburger Bezirksversammlung am 17.01.1985, vgl. Niederschrift vom 13.02.1985, *KB 85/14*. Vgl. auch Ulrichs 1993, S. 181.
127 Aus einem Sitzungsprotokoll geht hervor, dass die Kunstkommission gerade hinsichtlich Ulrichs' Entwurf den »Druck der ›öffentlichen Meinung‹« fürchtete; vgl. Protokoll der Sitzung der Kunstkommission vom 01.11.1984, S. 3, *KB 85/14*.
128 In der Zwischenzeit hatte die bereits erwähnte öffentliche Anhörung in Harburg stattgefunden. Die Protokolle der Sitzungen dieses Zeitraums waren mir leider nicht zugänglich.
129 Im Protokoll dieser Sitzung ist folgendes Ergebnis dokumentiert: Hiltmann [sic!]: keine Stimme, Ulrichs: zwei Stimmen, Gerz: drei Stimmen. Aus den Unterlagen geht nicht hervor, wer der acht TeilnehmerInnen, darunter Plagemann und Weber, abstimmte, vgl. Aktennotiz über die Zusammenkunft der AG vom 03.05.1985, *KB 85/14*.
130 Die Rede war von Standortproblemen wegen Flächenbeanspruchung; vgl. Aktennotiz über die Zusammenkunft der AG am 03.05.1985, *KB 85/14*.

er habe kein klares Konzept.[131] Diese paradox anmutende Argumentation legt nahe, dass nicht allein jene Kriterien, die ausdrücklich verhandelt wurden, ausschlaggebend für die Ablehnung waren.[132]

Welche Argumente für den von Jochen Gerz eingereichten Entwurf vorgebracht wurden, ist gleichfalls nicht rekonstruierbar. Nachzuvollziehen ist allerdings, dass Gerz nach einem erneuten Treffen mit der Arbeitsgemeinschaft und kurz vor der entscheidenden Sitzung der Kulturkommission eine Änderung an dem Entwurf vornahm. Sie betraf die Autorschaft. Während Gerz bislang angekündigt hatte, das *HARBURGER MAHNMAL* mit seinem Namen zu zeichnen, bot er der Kulturbehörde nun mit den folgenden Worten eine doppelte Autorschaft an:

»Meine Frau Esther Shalev, Bildhauerin aus Jerusalem, die einen Teil ihrer Familie in Litauen in KZs verlor, hat mir nach dieser Sitzung gesagt, dass sie die Arbeit mit mir zusammen machen will, falls es zu einer Ausführung kommen würde. Sie war von der Sitzung beeindruckt.«[133]

Die angekündigte Kooperation war keineswegs neu. Gerz hatte die Zusammenarbeit mit »Esther Shalev, Bildhauerin aus Jerusalem,«[134] bereits erwähnt, als er seinen Entwurf im Vorjahr einreichte. De facto ging es folglich nicht darum, eine Zusammenarbeit zu initiieren. Stattdessen stellte Gerz in Aussicht, die bislang nur informell erklärte Beteiligung von Esther Shalev-Gerz in einen offiziellen Status zu überführen, falls das Projekt realisiert würde. Was er unter dem Stichwort der Zusammenarbeit offerierte war also eine veränderte Autorschaft. Vielleicht hatte Gerz von Anfang an geplant, die Kooperation mit Shalev-Gerz auch in einer entsprechenden Autorschaft offiziell zu machen, wollte dies aber erst kurz vor der Entscheidung zur Sprache bringen. Womöglich war er davon ausgegangen, dass die gemeinsame Autorschaft mit einer Künstlerin, die in der Bundesrepublik nahezu unbekannt war, die Chancen des Entwurfs schmälern könnte.

Wahrscheinlicher ist m.E. jedoch, dass Gerz in der angebotenen gemeinsamen Autorschaft ein weiteres Argument für den bis dato allein unter seinem Namen firmierenden Entwurf sah. Angesichts der knappen Mehrheit[135] an FürsprecherInnen in der Arbeitsgemeinschaft konnte ein zusätzlicher Pluspunkt für die bevorstehende Abstimmung der Kunstkommission ausschlaggebend sein. Für diese Möglichkeit sprechen die biografischen Informationen, mit denen Gerz die potentielle Autorin einführte. Er stellte sie als Angehörige einer Familie vor, die unter der Verfolgung des NS-Regimes ge-

131 Vgl. Schreiben von Timm Ulrichs an die Kulturbehörde vom 03.06.1985, *KB 85/14*.

132 Auffällig ist in diesem Zusammenhang Plagemanns rückblickende Darstellung, die hervorhebt: »Timm Ulrichs, dessen Konzept sehr beeindruckte, erhielt mehrfach die Gelegenheit, dessen genaue räumliche Anordnung zu konkretisieren.« (Plagemann 1986, S. 174) Verärgerung spricht aus Ulrichs' als Zitat legitimierter, nachträglicher Einschätzung, eine »offenbar blinde Kunstkommission« (Ulrichs 1993, S. 181) habe seinen Entwurf abgelehnt.

133 Schreiben von Jochen Gerz an Karl Weber, KB, datiert auf den 07.05.1985, Eingangsstempel der Kulturbehörde vom 13.05.1985, *KB 85/14*.

134 Begleitschreiben zum Projektentwurf von Jochen Gerz an Karl Weber, KB, vom 01.07.1984, *KB 85/14*.

135 Vgl. Anm. 129, S. 58.

litten hatte. Die Bezeichnung »Esther Shalev« kann, zumal mit den Angaben zur familiären und geografischen Herkunft, unschwer als Hinweis auf eine Zugehörigkeit zum Judentum verstanden werden. Mit Shalev-Gerz' Beteiligung an der Arbeit bot Gerz somit eine Autorschaft an, die sich im Kontext der NS-Verfolgung eindeutig der Opferseite zuordnen ließ – und so jener zeitgenössischen Perspektive auf die NS-Zeit entgegenkam, die sich seit Beginn der 1980er Jahren verstärkt den unterschiedlichen Opfergruppen zugewandt hatte.[136] Die doppelte Autorschaft eines deutsch-jüdischen Künstlerpaares eröffnete weiterhin die Möglichkeit, sich über die AutorInnen mit den Opfern der NS-Verfolgung zu identifizieren. Auf diese Weise schloss sie an eine geläufige Erzählfigur geschichtspolitischer Diskurse in der Bundesrepublik an, die nicht verfolgte Deutsche als Opfer des NS-Regimes entwarf.[137]

Für Gerz' Entscheidung, die gemeinsame Autorschaft zu offerieren, könnte auch das vorangegangene Treffen mit der Arbeitsgemeinschaft eine Rolle gespielt haben. Sein Schreiben lässt vermuten, dass Esther Shalev-Gerz daran teilgenommen hatte, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt nicht offiziell als Autorin fungierte.[138] Vielleicht bewogen positive Reaktionen auf ihre Teilnahme ihn dazu, eine veränderte Autorschaft anzubieten. Auch Gerz' Nachsatz, Shalev-Gerz sei von der vorangegangenen Sitzung beeindruckt gewesen, ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung: Da die ehemaligen Verfolgten mit der neuen Geschichtsbewegung mehr Aufmerksamkeit erhielten, hätte es nahe gelegen, sie in die Diskussion um die geplante Denkmalsetzung einzubeziehen. Trotz entsprechender Forderungen[139] hatte eine solche Zusammenarbeit jedoch nicht stattgefunden. Gerade im Lichte dieser Kritik ist es nicht unwahrscheinlich, dass die zuständigen Gremienmitglieder die Anerkennung einer israelischen Künstlerin, die selbst einen Teil ihrer Familie in NS-Konzentrationslagern verloren hatte, als besondere Bestätigung ihrer Arbeit ansahen.

Inwieweit die genannten Aspekte für die darauffolgende Entscheidung tatsächlich eine Rolle spielten, darüber ließe sich nur spekulieren. Fest steht, dass die Kunstkommission sich in ihrer folgenden Sitzung »nach längerer Diskussion für das Projekt von Jochen Gerz«[140] entschied. Gegenüber der knappen Entscheidung innerhalb der Arbeitsgemeinschaft lag mit 8:2 Stimmen nun eine klare Mehrheit vor. Ulrichs' überarbeiteter Alternativvorschlag, der die zuvor geäußerte Standortkritik berücksichtigte, wurde nicht mehr in

136 Ulrich Herbert konstatiert für die 1980er Jahre, angestoßen von regionalen Geschichtsinitiativen und der entstehenden Alltagsgeschichte, das Bemühen, die Opfer des NS-Terrors in den Mittelpunkt zu stellen »und zwar in zunehmendem Maße *alle* Opfer.« (Herbert 1993, S. 40; Hervorhebung i. Orig.)

137 Robert Moeller hat diese »rhetorics of victimization« (Moeller 1996, S. 1013) am Beispiel der Diskussion um die Deutschen in sowjetischer Kriegsgefangenschaft aufgezeigt.

138 Das Protokoll vom 03.05.1985 nennt nur Hiltmann, Gerz und Ulrichs als Gäste der AG; vgl. Aktennotiz über die Zusammenkunft der AG am 03.05.1985, *KB 85/14*. Eine Mitarbeiterin der Kulturbehörde berichtete mir von Shalev-Gerz' Teilnahme an der fraglichen Sitzung. Jochen Gerz, den ich zwecks Einwilligung zur Veröffentlichung der zitierten Passage angeschrieben habe, gibt an, Esther Shalev habe nicht daran teilgenommen, sondern sei von ihm über deren Verlauf informiert worden.

139 Vgl. Anm. 120, S. 57.

140 Protokoll der Sitzung der Kunstkommission vom 06.06.1985, *KB 85/14*. Inhalt und Verlauf der Diskussion sind darin nicht protokolliert.

die Diskussion einbezogen. Mit seinem Konzept wurde eine Arbeit abgelehnt, anhand derer insbesondere die NS-Täterschaft vor Ort hätte thematisiert werden können: Was genau in den markierten Gebäuden stattgefunden hatte, wer dort ein- und ausgegangen war – diese und ähnliche Fragen hätte die Arbeit aufwerfen können. Womöglich lag auch darin ein Grund dafür, dass Ulrichs' Arbeit auf vehemente Ablehnung stieß. Zumindest war seine Perspektive für diese Zeit keineswegs üblich und hätte dem Fokus auf den Harburger Widerstand, der vor Ort gefordert worden war, diametral entgegengestanden. Zwar lieferte der von Gerz eingereichte Entwurf ebenso wenig einen lokalgeschichtlichen Bezug. Gleichwohl könnte die Kommission davon ausgegangen sein, dass dieses Konzept dem antifaschistischen Schwerpunkt, der in Harburg formuliert worden war, eher entgegenkam als Ulrichs' Fokus auf Täterschaft – zumal in Verbindung mit der nunmehr doppelten Autorschaft »von Esther und Jochen Gerz«[141], die eine Zuordnung zur Seite der Opfer erlaubte.

Dass Esther Shalev-Gerz erst im Laufe des Auswahlverfahren offiziell die Teilhabe am *HARBURGER MAHNMAL* zugesprochen wurde – und nicht bereits, als Jochen Gerz den Entwurf Mitte 1984 erstmals einreichte – ist an keiner Stelle publiziert worden. Zwar dokumentiert die Publikation der Kulturbehörde von 1994 den Entwurf des Denkmals partiell;[142] darin fehlt jedoch jener Teil, der die anfänglich beabsichtigte Alleinautorschaft von Jochen Gerz zu erkennen gibt: Der eingereichte Text für die Begleittafel.[143] Offensichtlich hatten die AuftraggeberInnen also kein Interesse, das genaue Zustandekommen der Autorschaft publik zu machen und auf diese Weise womöglich der öffentlichen Diskussion auszusetzen. Dieser Auslassung werde ich im letzten Teil meiner Fallstudie weiter nachgehen, zunächst wende ich mich jedoch dem künstlerischen Konzept zu.

Das künstlerische Konzept: Avantgardekunst versus Faschismus

»Bedeckt von den Namen vieler Menschen«: Einladung zum antifaschistischen Bekenntnis

Das »Konzept von Esther und Jochen Gerz«[144], dem gemäß das *HARBURGER MAHNMAL* 1986 verwirklicht wurde, schloss dessen Nutzung vor Ort ein. Das Denkmal konnte demzufolge erst zu einem »Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« werden, wenn PassantInnen mit ihrer Unterschrift eine solche Mahnung aussprachen. Erst deren Eintragungen auf der Denkmaloberfläche realisierten das Konzept vollständig.

»Man kann nicht eine Arbeit, wie gegen den Faschismus sich einsetzen oder gegen den Faschismus sein und handeln, [...] einem Mahnmal überlassen,«[145]

141 So die Präsentation auf der Begleittafel; vgl. Könneke 1994b, S. 8.
142 Vgl. Könneke 1994b, S. 8-13.
143 Vgl. Anm. 113, S. 56.
144 Vgl. Könneke 1994b, S. 8.
145 Gerz in *Hamburg aktuell* vom 10.10.1986, Transkript in *KB 85/14*.

so begründete Jochen Gerz dies kurz nach der Übergabe. Da das Denkmal je nach Beschriftung seiner Oberfläche abgesenkt werden sollte, hing auch dessen abschließende Versenkung und somit seine endgültige Fertigstellung von der Nutzung ab, das heißt von der Beteiligung der PassantInnen. Das Konzept war folglich in doppelter Weise interaktiv angelegt.

In dem Projektentwurf von 1984 hatte Gerz das künstlerische Konzept ausdrücklich mit einer Kritik an üblichen Denkmälern nach 1945 verbunden, deren »Banalitaet« er insbesondere angesichts der »Unfassbarkeit der sozialen Produktion im 20. Jahrhundert (Nationalsozialismus u.a.)« bemängelte.[146] Der außerordentliche Charakter der Ereignisse, denen das Denkmal gewidmet war, erforderte nach Gerz' Auffassung ein besonderes Konzept. An herkömmlichen Denkmälern kritisierte der Künstler, dass diese »vom breiten Publikum nicht adoptiert«[147] worden seien. Offensichtlich erhoffte er sich von dem interaktiven Angebot des *HARBURGER MAHNMALS* also, es werde die BetrachterInnen zu einer individuellen Aneignung motivieren. Der interaktive, prozesshafte Charakter bot indes nicht nur die Möglichkeit zur Beteiligung, er bedingte zudem eine grundsätzliche Offenheit des Konzepts. Zwar sah es eine bestimmte Form der Nutzung vor: Die Oberfläche des Denkmals sollte signiert werden. Inwieweit und ob das Denkmal in dieser Form genutzt würde, konnte jedoch nicht vorausgesagt werden. Das *HARBURGER MAHNMAL* besaß daher den Charakter eines Experiments.

Das künstlerische Konzept definierte die vorgesehene Nutzung, die Signatur, als Stellungnahme »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte«. Ihm lag folglich die Idee zugrunde, mit der Nutzung des Denkmals öffentlich ein sichtbares politisch-humanitäres Bekenntnis abzulegen.[148] Dass der Akt des Signierens im öffentlichen Raum geschehe, hob Jochen Gerz auch anlässlich der Übergabe des Denkmals hervor.[149] Die Pathosgeste, die dieser Idee innewohnt, veranschaulicht ein Berliner Radiobeitrag, der das Konzept wenige Tage nach der Übergabe kommentierte:

»Die Menschen, die der Einladung, durch ihr Bekenntnis dieses antifaschistische Mahnmal erst richtig zu konstituieren, folgen, – diese Menschen erheben sich aus ihrem gewohnten Alltagstrott gegen das Vergessen und Verdrängen, gegen jede Barbarei, für ein menschliches friedliches Zusammenleben auf dieser Welt.«[150]

Indes entsprach die tatsächliche Nutzung nicht allein der vorgesehenen Form. Dies führte schon kurze Zeit nach der Übergabe des *HARBURGER MAHNMALS* zu einer Kontroverse vor Ort. Um deren Ursachen zu rekonstruieren, soll im Folgenden zunächst herausgearbeitet werden, welche Erwartungen an das Denkmal und seine Nutzung im Vorfeld der Übergabe geweckt wurden.

146 Gerz o.J. (1984), Projektbeschreibung, in Könneke 1994b, S. 13.
147 Gerz o.J. (1984), Projektbeschreibung, in Könneke 1994b, S. 13.
148 Siehe oben, S. 42.
149 »[…] ich unterschreibe im öffentlichen Raum, man sieht mich, es ist also nicht so ein geheimer Akt, es ist ein intimer Akt. Ich sehe das so etwas [sic] wie ein öffentliches Reagenzglas an.« (Gerz in *Hamburg aktuell*, 10.10.1986, Transkript in *KB 85/14*)
150 Werner Rhode: Beispielhafte Kunst im öffentlichen Raum, Kommentar, *SFB*, Journal in 3, 17.10.1986, *KB 85/14*.

Jochen Gerz zog in seiner Projektbeschreibung von 1984 ausdrücklich zwei mögliche Varianten in Betracht:

»Entweder das Denk-Mal ›funktionniert‹, d.h. es wird durch die Initiative der Bevoelkerung ueberfluessig gemacht, oder bleibt bestehen als Denk-Mal des Nichtfunktionnierens [sic], Menetekel.«[151]

Sollten die PassantInnen das interaktive Angebot nicht annehmen, so stellte Gerz sich vor, bliebe das Denkmal ungenutzt und würde nicht wie vorgesehen versenkt. Zugleich antizipierte Gerz in der Projektbeschreibung das zukünftige Erscheinungsbild des Denkmals. Dies schloss auch eine bestimmte Nutzungsweise ein. In der Erstfassung des Tafeltextes, die Gerz zusammen mit dem Entwurf einreichte, stellte er in Aussicht:

»Bis eines Tages, in naher oder ferner Zukunft, Harburgs Mahnmal gegen den Faschismus, bedeckt von den Namen vieler Menschen, ganz im Boden versunken sein wird.«[152]

Diese Vorstellung, die in dem zukünftigen Denkmal das formulierte Nutzungsangebot verwirklicht sah, illustrierte auch der Einband des als Buch gebundenen Projektentwurfs: Eine mit Unterschriften versehene Bleiplatte regte an, sich die Oberfläche des *HARBURGER MAHNMALS* entsprechend auszumalen.[153] Zusätzlich zu dieser visuellen Veranschaulichung gab Gerz Anlass, sich ein mit Unterschriften bedecktes Denkmal vorzustellen, indem er die voraussichtliche Zahl der Signaturen schätzte. Der Künstler plante, diese Angabe nach der letzten Absenkung des Denkmals in einem überarbeiteten Tafeltext mitzuteilen.[154] Der 1984 eingereichte Projektentwurf berücksichtigte also die Möglichkeit, dass das Denkmal überhaupt nicht genutzt werden könnte, ließ aber dennoch erwarten, das *HARBURGER MAHNMAL* würde vor Ort entsprechend dem formulierten Angebot angenommen.

Die Kulturbehörde Hamburg stellte das Denkmal der Öffentlichkeit Mitte 1986 in einer Presseerklärung vor, die den bevorstehenden Baubeginn bekannt gab. Sie kündigte an, die Harburger BürgerInnen könnten auf dem Denkmal »als Zeichen der Ablehnung von Gewalt und Faschismus ihren Namen einritzen«[155]. Die Kulturbehörde präsentierte das Denkmal mithin als Ort, an dem die PassantInnen demonstrativ eine politisch bedeutsame Geste ausführen konnten. In Folge wiesen unterschiedliche lokale und überregionale Zeitungen auf die künftige »Unterschriftensäule«[156] hin, die eine Harburger

151 Gerz o.J. (1984), Projektbeschreibung, in Könneke 1994b, S. 13.

152 Gerz o.J. (1984), Projektentwurf, S. 14, Abs. 5/1, *KB 85/14*. In der realisierten Fassung wurde mit dem Begriff »Unterschriften« eine weniger konkrete Formulierung gewählt; zu deren Wortlaut siehe Anm. 3, S. 39.

153 Im Bestand des Helms-Museums, Harburg. Als Teil des Gesamtentwurfs abgebildet, daher kaum erkennbar, in Könneke 1994b, S. 8f.

154 Ausgegangen wurde von 16.000 Unterschriften; vgl. Gerz o.J. (1984), Projektentwurf, S. 14, Abs. 5/2, *KB 85/14*. Zu späteren abweichenden Schätzungen vgl. Anm. 174, S. 66.

155 Presseerklärung, Staatliche Pressestelle der Freien und Hansestadt Hamburg, 09.07.1986, *KB 85/14*.

156 *Bild-Zeitung*, 10.07.1986; *HAN*, 10.07.1986; *Die Welt*, 10.07.1986; *HM*, 12. und 14.07.1986; *taz*, 16.07.1986; *EW*, 30.07.1986.

Lokalzeitung auch als »Friedenssäule«[157] charakterisierte. Wenige Wochen später besuchten Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz Harburg, um das Konzept vor Ort vorzustellen. Zu diesem Anlass erschien der erste Artikel in der Lokalpresse, in dem Jochen Gerz das Denkmal ausführlich kommentierte. Darin erwähnte er auch die bereits in der Projektbeschreibung genannte Möglichkeit, dass das Denkmal überhaupt nicht genutzt würde.[158] Demgegenüber hob Gerz dessen Potential hervor, Auseinandersetzungen hervorzurufen, indem »[die Leute] in Familien darüber reden, ob sie unterschreiben wollen.«[159]

Darüber hinaus wies der Artikel auf eine andere mögliche Nutzungsweise hin: dass Eintragungen in die Bleioberfläche eingeritzt werden könnten, die vom Konzept der Signatur abwichen. Dies thematisierte die Lokalzeitung, indem sie Jochen Gerz nach möglichen »Hakenkreuzschmierereien«[160] auf dem Denkmal fragte. Gerz räumte diese Möglichkeit ein, äußerte jedoch zugleich die Hoffnung, »daß mit solchen denkbaren neonazistischen Schmierereien Auseinandersetzungen über diese Kräfte provoziert [würden].«[161] Weiterhin brachte der Künstler das Konzept in Verbindung mit dem Anliegen, den Harburger WiderstandskämpferInnen ein Denkmal zu setzen. Er sprach von deren Recht, »sich in einem Denkmal ›wiederzufinden‹«[162], und gab dem Wunsch Ausdruck,

»daß sich diese Aktiven in ihrer Stadt wohler fühlen, wenn sie erleben, daß Tausende sich mit ihrer Unterschrift gegen Faschismus und Krieg aussprechen«[163].

Folglich setzte Gerz voraus, die künftige Nutzung werde ein Denkmal hervorbringen, das als eindeutige Stellungnahme gegen Faschismus und Krieg lesbar sein würde. Obwohl Gerz in diesem Artikel unterschiedliche Nutzungsweisen in Betracht zog, legen seine Äußerungen nahe, dass er eine Nutzung erwartete, die überwiegend dem ausdrücklichen Angebot folgt.

Eine entsprechende Nutzung stellte auch die Kulturbehörde Hamburg in Aussicht, als sie im Oktober 1986 zur Übergabe des *HARBURGER MAHNMALS* einlud: Die Einladungskarte war mit einem Foto jener beschrifteten Bleiplatte illustriert, die den Einband des Projektentwurfs bildet (Abb. 10).[164] Die Vorstellung einer mit Unterschriften bedeckten Oberfläche des Denkmals rief auch Kultursenatorin Helga Schuchardt anlässlich der Übergabe an die Öffentlichkeit hervor:

»Ein Mahnmal, […] das verschwindet in Abhängigkeit von dem Willen und der Bereitschaft der Harburger und ihrer Gäste, mit ihrer Unterschrift […] ihrer Haltung gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte – Ausdruck zu geben.«[165]

157 *HAN*, 28.07.1986.
158 »Dieses Mahnmal wird erst zum traditionellen Denkmal, wenn nicht unterschrieben wird.« (Gerz in *HW*, 20.08.1986)
159 Gerz in *HW*, 20.08.1986.
160 Gerz in *HW*, 20.08.1986.
161 Gerz in *HW*, 20.08.1986.
162 Gerz in *HW*, 20.08.1986.
163 Gerz in *HW*, 20.08.1986.
164 Vgl. Einladungskarte zur Übergabe am 10.10.1986, *KB 85/14*.
165 Rede von Kultursenatorin Helga Schuchardt vom 10.10.1986, *KB 85/14*.

Allerdings äußerte Schuchardt zusätzlich den Wunsch, »daß […] sich keiner so daran austobt, daß schließlich nichts mehr vom eigentlichen Sinn zu verstehen ist.«[166] Im Anschluss demonstrierten die Kultursenatorin, Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz und der Harburger Bezirksamtsleiter Jobst Fiedler die vorgesehene Nutzung, indem sie das Denkmal signierten.[167] Ihre Unterschriften repräsentierten somit jenes »Wir«, das als Subjekt des Begleittextes die Vorübergehenden einlud, »ihren Namen hier unseren eigenen anzufügen.«[168]

Trotz des experimentellen Charakters des Denkmals stellten sowohl Jochen Gerz als auch die AuftraggeberInnen im Vorfeld der Übergabe vorwiegend eine bestimmte Form der Nutzung, die Signatur, in Aussicht. Das interaktive Angebot wurde als Möglichkeit präsentiert, sich über das Denkmal öffentlich gegen Faschismus, Krieg und Gewalt zu bekennen. Die Harburger Öffentlichkeit lernte das Denkmal demnach als zukünftigen Ort eines öffentlichen antifaschistischen Bekenntnisses kennen. Signifikanten für diese Bedeutung sollten die Signaturen auf der Denkmaloberfläche sein. Andere denkbare Nutzungsweisen wurden nur am Rande angesprochen. Mögliche Bedenken, das Denkmal könne von dem Konzept abweichend genutzt werden, vermochten diese Ausblicke vermutlich nicht auszuräumen. Dafür spricht die folgende Einschätzung einer Passantin kurz vor der Übergabe: »In der ersten Nacht wird das Ding schon vollgeschmiert sein mit Naziparolen.«[169] Trotz solcher Befürchtungen ist anzunehmen, dass die HarburgerInnen aus den Ankündigungen der AuftraggeberInnen andere Erwartungen ableiteten. Wie es schien, rechneten die AuftraggeberInnen wie die KünstlerInnen vorrangig mit einer Nutzung, die dem formulierten Angebot entsprach. Sollte der Pfeiler nicht früher oder später »ganz mit Unterschriften bedeckt sein«[170], wie es ein Radiobeitrag anlässlich der Übergabe in Aussicht stellte, so läge die Schlussfolgerung nahe, das Denkmal habe nicht funktioniert.

»Durch Schmierereien mißbraucht«: Umstrittene Nutzungsweisen

Bereits kurz nach der Übergabe zeichnete sich ab, dass das Denkmal nicht allein in der angekündigten Form genutzt wurde. Keineswegs alle NutzerInnen folgten der Aufforderung, auf dem Denkmal die eigene Signatur zu hinterlassen. Stattdessen wurde die Bleioberfläche mit unterschiedlichsten Eintragungen versehen (Abb. 11). Darunter befanden sich neben Unterschriften weitere Zeichen und Kommentare, die sich auf die Themenstellung des Denkmals beziehen lassen: einerseits antifaschistische Parolen wie »Nazis raus« oder »Bekämpft Faschismus an der Wurzel!« (Abb. 12), andererseits rechtsradikale

166 Schuchardt in *HA*, 11./12.10.1986. Diese Bemerkung ist im schriftlichen Entwurf nicht enthalten; vgl. Rede von Kultursenatorin Helga Schuchardt vom 10.10.1986, *KB 85/14*.

167 Die Reihenfolge der Unterzeichnungen ist unterschiedlich überliefert, vgl. *HAN*, 11.10.1986; *HR*, 11.10.1986, *HA*, 11./12.10.1986.

168 Könneke 1994b, S. 8. Zu dem vollständigen Tafeltext vgl. Anm. 3, S. 39.

169 *HA*, 09.10.1986.

170 *Hamburg aktuell* vom 10.10.1986, Transkript in *KB 85/14*.

Symbole wie Hakenkreuze oder SS-Runen (Abb. 13).[171] Desgleichen wurden Eintragungen vorgenommen, die keinerlei erkennbare Verbindung zu dem vorgegebenen Kontext aufwiesen – etwa »The Smiths«, »Fuck off« oder »Love you«.[172] Bereits vorhandene Unterschriften wurden überschrieben oder durchgestrichen, Linien ohne erkennbare Zeichenfunktion eingraviert. Zudem wurde die Oberfläche mehrfach beschädigt.

Während es sich bei den Beschädigungen anscheinend um Einzelfälle handelte,[173] traten die zuvor aufgezählten unterschiedlichen Eintragungen, nach fotografischen Abbildungen zu schließen, durchgängig auf. Versuche, die Nutzungsweisen zu kategorisieren und jeweils quantitativ einzuschätzen, haben weder die Kulturbehörde noch andere Personen oder Institutionen vorgelegt.[174] Welche Nutzungsweise überwog, kann daher höchstens vermutet werden.[175] Linien, die weder als Zeichen lesbar sind, noch erkennbar dazu dienen, vorhandene Eintragungen zu überschreiben, dominieren optisch auf vielen Fotos des beschrifteten Denkmals in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994.[176] Fotos von sparsamer beschrifteten Denkmalabschnitten (Abb. 14) lassen darauf schließen, dass die jeweils zur Verfügung stehende Oberfläche im Laufe der Zeit regelhaft nahezu flächig mit linienartigen Eintragungen bedeckt wurde (Abb. 15).[177]

Schon kurz nach der Übergabe zeigte sich also, dass die Beteiligung am *HARBURGER MAHNMAL* nicht allein dem ausdrücklich formulierten Nutzungsangebot entsprach. Jene Signifikanten, die die antifaschistische Bedeutung des Denkmals sicherstellen sollten, die Signaturen, dominierten sein Erscheinungsbild mitnichten. Stattdessen wies es eine Vielzahl von Nutzungsweisen auf, die im Vorfeld seiner Setzung kaum in Betracht gezogen worden waren. Das genutzte Denkmal war somit keineswegs als eindeutiges Zeichen »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« lesbar. Schließlich hatten weder die AuftraggeberInnen noch die KünstlerInnen vor-

171 Zu weiteren entsprechenden Abb. vgl. Könneke 1994b, S. 77, 39.

172 Vgl. die Abb. in Könneke 1994b, S. 32f.

173 Von einem drei bis vier cm großen Loch berichtete die *HR* vom 30.04.1987; die *HAN* am 09.05.1987 von einem 50 cm großen, eingeschnittenen Loch. In der Publikation der Kulturbehörde bildet ein Foto eine Beschädigung der Bleioberfläche von 1988 ab, ein weiteres Einschüsse an der Glastür zum Schachtraum im selben Jahr; vgl. Könneke 1994b, S. 37, 47.

174 Anlässlich der Übergabe wurde die geschätzte Gesamtzahl der Unterschriften mehrfach mit 60.000 angegeben, vgl. HA 11./12.10.1986; *HW*, 20.08.1986; *SP*, 20.10.1986. Sie ist vermutlich aus der zur Verfügung stehenden Fläche (48 qm) abgeleitet worden. In Gerz' Projektentwurf findet sich für eine Höhe des Pfeilers von zehn Metern (40 qm Fläche) die geschätzte Zahl von 16.000 Unterschriften; vgl. Projektentwurf, o.J. (1984), S. 14, Abs. 5/2, *KB 85/14*.

175 Spielmann berichtet 1989, es seien nur wenige direkt neonazistische Zeichen zu finden; vgl. Spielmann 1989, S. 112.

176 Vgl. Könneke 1994b, Abb. S. 17, 32, 33, 38, 46, 56, 57, 60, 77. Eine nachträgliche Einschätzung des äußeren Erscheinungsbildes ist nur begrenzt möglich, da die Publikation die beschrifteten Abschnitte des Denkmals nicht systematisch fotografisch dokumentiert.

177 Zu weiteren entsprechenden Abbildungen vgl. Könneke 1994b, Abb. S. 48, 78. Da alle Fotos nur mit Jahresangaben versehen sind, ist es nicht möglich, sie zeitlich zu den Absenkungsterminen in Beziehung zu setzen. Den geschilderten optischen Eindruck vermittelt auch das Teilstück, das nach der endgültigen Versenkung durch das Fenster zum Schachtraum zu sehen ist.

ab Deutungen bereitgestellt, die dazu geeignet waren, die Gesamtheit der tatsächlich auftretenden Nutzungsweisen zu erklären. Zumal jene linienartigen Eintragungen, die keine eindeutige Zeichenqualität oder Funktion aufwiesen, in ihrer Bedeutung unklar waren. Daher eröffnete die tatsächliche Nutzung des Denkmals einen neuerlichen Deutungsbedarf, der über jene Erläuterungen hinausging, die im Vornherein abgegeben worden waren.

Zunächst nahm die Lokalpresse Stellung zu der Nutzung des *HARBURGER MAHNMALS*. »Böse Schmierereien. ›Mahnmal gegen Faschismus und Gewalt‹ mißbraucht«[178], beklagten die *Harburger Anzeigen und Nachrichten (HAN)* wenige Tage nach der Übergabe. Von »Schmierereien« berichtete zeitgleich auch eine andere Lokalzeitung, die einige Beispiele aufzählte:

»Worte, die in SS-Runen eingeritzt sind. Schwarze Schmierereien […]. Das ein oder andere ›A‹ im Kreis, das Symbol des Anarchismus, […]. Ganz unten an der Säule steht geschrieben ›Sinful Eyes‹.«[179]

Unter »Schmierereien« verstand die Lokalpresse also unterschiedliche Eintragungen, denen gemein war, dass sie der Aufforderung des Denkmals, sich »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« zu bekennen, nicht nachkamen. Da sie dem ausdrücklichen Angebot des Denkmals nicht entsprachen, bezeichne ich sie im Folgenden als abweichende Eintragungen[180] oder Nutzungsweisen. Mit der Bezeichnung »Schmierereien« stellte die Lokalpresse nicht allein einen Sammelbegriff zur Verfügung, der die abweichenden Eintragungen negativ bewertete.[181] Darüber hinaus erlaubte sie Rückschlüsse auf jene, die diese Eintragungen hinterlassen hatten: »Schmierereien« zeugen von mangelnder intellektueller oder sittlicher Reife; sie schließen vernunftgeleitete Motive ihrer UrheberInnen aus.[182] Diese Zuschreibungen griff das Bezirksamt Harburg nachfolgend in einer Presseerklärung auf, die im Anschluss in den Lokalzeitungen referiert wurde.[183] »Schmierereien, blinde Zerstörungswut«[184] bezeichnete die Stellungnahme als ein häufiges Phänomen, das auch das *HARBURGER MAHNMAL* betreffe. Die

178 *HAN*, 13.10.1986.

179 *HR*, 13.10.1986.

180 Antifaschistische Parolen verstehe ich wie Signaturen als dem ausdrücklichen Nutzungsangebot entsprechend. Beschädigungen der Oberfläche betrachte ich nicht als Nutzungsweisen, da sie das Angebot, sich einzutragen, nicht wahrnehmen. Ich wähle nicht den Begriff Inschriften, da die eingravierten Linien gerade keine im Sinne einer Schrift deutbaren Zeichen darstellen. Genau genommen handelt es sich bei der Mehrzahl der Eintragungen um Gravuren mit den dafür vorgesehenen Stahlstiften. Es wurden aber auch Graffiti auf die Oberfläche aufgebracht.

181 Dieser Begriff wird im weiteren Verlauf in der Lokalpresse überwiegend verwendet; vgl. *HAN*, 18.10.186; *EW*, 22.10.1986; *HR*, 23.10.1986; *HR*, 24.09.1987; *HAN*, 24.12.1987; *HR*, 01.06.1989. Vereinzelt findet sich auch »Kritzeleien« (*HA*, 08.11.1989) oder »Gekritzel« (Gerz in *HAN*, 02.09.1987).

182 Diese Bedeutung illustrieren nachfolgende Presseartikel, z.B. »Mahnmal-Schmierereien eine Unsitte« (*EW*, 22.10.1986), was fehlende sittliche Reife unterstellt, sowie ein anderer Artikel, der von Gedankenlosigkeit ausging, indem er auf die Redensart »Narrenhände beschmieren Tische und Wände« rekurrierte; *HR*, 30.04.1987.

183 Vgl. *HAN*, 16.10.1986; *EW*, 22.10.1986.

184 Presseerklärung, Bezirksamt Harburg, 15.10.1986, *KB 85/14*.

Erklärung des Bezirksamts fasste abweichende Eintragungen folglich ebenfalls als homogenes, zu verurteilendes Phänomen. Zudem benannte sie ausdrücklich Gründe für dieses Tun: unkontrollierte Aggression und fehlende Reflexion. Die politische Themenstellung des Denkmals spielte in diesem Zusammenhang keine Rolle. Ähnlich ordnete zu diesem Zeitpunkt auch die überregionale Presse die abweichenden Eintragungen ein. So berichtete das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* von »infantilem Gekrickel und Gekrakel«[185] auf dem Denkmal.

Obgleich das Bezirksamt in seiner Erklärung abweichende Eintragungen ähnlich der Lokalpresse einschätzte, stellte es dennoch klar, mit entsprechenden Nutzungsweisen gerechnet zu haben:

»Der Künstler, Jochen Gerz und auch die Beteiligten, die sich für dieses Mahnmal entschieden haben, waren sich [...] von vornherein darüber im klaren, daß es durch Schmierereien mißbraucht werden könnte.«[186]

Mit dieser Stellungnahme baute das Bezirksamt der Möglichkeit vor, in jener Nutzung des Denkmals, die als missbräuchlich eingeordnet wurde, ein Misslingen des Konzepts zu sehen. Dessen VertreterInnen sprachen im Namen der »Beteiligten, die sich für dieses Mahnmal entschieden haben.«[187] Dabei unterschlugen sie freilich – ebenso wie der Begleittext des Denkmals[188] –, dass allein die Senatsbehörde über die Gestaltung des Denkmals und damit über den konkreten Entwurf entschieden hatte. Waren abweichende Eintragungen, wie vom Bezirksamt dargestellt, vorhergesehen worden, so konnte das Denkmal trotz ihres Auftretens »funktionieren«. Gleichwohl blieb unklar, wie die intendierte antifaschistische Bedeutung des Denkmals sich herzustellen vermochte, wenn nicht über die sichtbare Präsenz von Signaturen.

Obwohl die Presseerklärung des Bezirksamtes abweichende Nutzungsweisen als unabwendbar einschätzte, stellte sie dennoch in Aussicht, das Erscheinungsbild des *HARBURGER MAHNMALS* könne sich im weiteren Verlauf ändern. Diese Erwartung legte ein Zitat des stellvertretenden Bezirksamtsleiters nahe, der darauf hoffte, dass die »Lust an den Schmierereien [...] sich nach der Anfangsphase«[189] legen werde. Er bekräftigte das Denkmalkonzept, indem er anriet:

185 *SP*, 20.10.1986. Ohne die Eintragungen politisch zuzuordnen, meldete kurz darauf auch die Wochenzeitung *Die Zeit*, dass Denkmal sei »verschmiert und zerkratzt.« (*Die Zeit*, 03.11.1986)

186 Presseerklärung, Bezirksamt Harburg, 15.10.1986, *KB 85/14*. Vgl. auch *HAN*, 16.10.1986; *EW*, 22.10.1986.

187 Presseerklärung, Bezirksamt Harburg, 15.10.1986, *KB 85/14*. Vgl. auch *HAN*, 16.10.1986; *EW*, 22.10.1986.

188 »Harburgs Mahnmal [...] wurde nach einstimmigem Beschluß der Bezirksversammlung Harburg im Auftrag des Präses der Kulturbehörde Hamburg nach dem Konzept von Esther und Jochen Gerz realisiert.« (Könneke 1994b, S. 14)

189 Dr. Ramthun in Presseerklärung, Bezirksamt Harburg, 15.10.1986, *KB 85/14*. Vgl. auch *HAN*, 16.10.1986; *EW*, 22.10.1986. Ähnlich kündigte Kultursenatorin Schuchardt kurze Zeit später an: »Der Reiz zur Zerstörung wird nachlassen, so daß keine Schmierereien mehr zu sehen sind, wenn die Säule abgesenkt wird.« (Schuchardt in *HR*, 23.10.1986)

»Trotz der derzeitigen Probleme sollten sich die Bürger aber nicht davon abhalten lassen, zum Zeichen der Ablehnung von Faschismus und Gewalt sich mit ihren Namen im Mahnmal einzuritzen.«[190]

Die Stellungnahme des Bezirksamtes beinhaltete weiterhin ein längeres Zitat von Jochen Gerz zu Funktion und Stellenwert der öffentlichen Signatur. Darin hob der Künstler die Unterschrift als einen verbindlichen, Identifikation ermöglichenden Akt hervor.[191] Den Abschluss der Presseerklärung bildete eine zusätzliche Bemerkung, die betonte, dass jeder einzelne zum Charakter des Denkmals beitrage, sei es durch die eigene Unterschrift oder durch fehlende Beteiligung.[192] Die beiden zuletzt genannten Textpassagen appellieren, zumal in Zusammenhang mit dem beklagten Missbrauch des Denkmals, implizit an die Verantwortung der NutzerInnen. Womöglich hofften die VertreterInnen des Harburger Bezirksamtes, abweichenden Eintragungen auf diese Weise entgegenzuwirken und so ein Erscheinungsbild zu erhalten, das dem vorab angekündigten einer Unterschriftensäule eher entsprach. Dies sollte sich jedoch nicht bestätigen: Die geschilderte Nutzung des Denkmals hielt bis zu dessen endgültiger Absenkung an (Abb. 12-15).

Leserbriefe[193] und in der Lokalpresse veröffentlichte Kommentare[194], in denen sich PassantInnen beschwerten, erzeugten in der Folgezeit den Eindruck, ein großer Teil der Harburger Bevölkerung stehe dem Denkmal ablehnend gegenüber.[195] Diese Missbilligung bezog sich vorwiegend auf das Erscheinungsbild, mithin auf die abweichenden Nutzungsweisen. Allerdings äußerten lokale Organisationen unterschiedlicher politischer Ausrichtung auch Kritik an anderen Aspekten. Dies betraf zum einen die thematische Umsetzung, zum anderen das Auswahlverfahren. So attestierte die örtliche Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes/Bund der Antifaschisten (VVN/BdA)

190 Dr. Ramthun in Presseerklärung, Bezirksamt Harburg, 15.10.1986, *KB 85/14*. Vgl. auch *HAN*, 16.10.1986; *EW*, 22.10.1986.

191 »[…] wenn also irgendwann eine Unterschrift existiert, dann ist es eigentlich das Minimum der Identifikation zwischen mir und zwischen einem Tatbestand. Wenn ich irgendwann einmal etwas unterschrieben habe und hier sagt jemand, das hast du gemacht, dann kann ich deshalb also zur Rechenschaft gerufen werden. […]« (Gerz in Presseerklärung, Bezirksamt Harburg, 15.10.1986, *KB 85/14*; vgl. auch *EW*, 22.10.1986)

192 »Mit oder ohne Unterschrift macht der Vorübergehende die Säule zu einem Monument, zu einem tröstlichen oder einem erschreckenden.« (Presseerklärung, Bezirksamt Harburg, 15.10.1986, *KB 85/14*; vgl. auch *HAN*, 16.10.1986; *EW*, 22.10.1986) Dabei handelt es sich um ein allerdings nicht gekennzeichnetes Zitat der Moderatorin einer Radiosendung vom 10.10.1986; vgl. Anm. 170, S. 65.

193 Vgl. die Leserbriefe unter den Titeln »Kritzelsäule« und »Beleidigung« (*HAN*, 21.10.1986) sowie die als Titel übernommenen Zitate »Harburger Mahnmal total daneben« (*HAN*, 05.02.1987), »Wunsch eines Harburgers: versenkt mich endlich.« (*HR*, 12.03.1987)

194 »Das war ja zu befürchten«, »Das ist doch die totale Sauerei«, »Das Geld hätte man besser in das Altersheim […] gesteckt« (*HR*, 13.10.1986)

195 »Mahnmal bei Bürgern heftig umstritten«, titelte die *HAN* am 16.10.1986. Indes liegen zum *HARBURGER MAHNMAL* weder Umfragen mit repräsentativem Anspruch noch Wirkungsforschung vor, so dass keine Aussagen über den Grad der Akzeptanz oder Ablehnung vor Ort möglich sind.

dem Denkmal in einem Flugblatt, das auch als Leserbrief veröffentlicht wurde, »erhebliche Mängel«, da der Bezug zum Harburger Widerstand fehle.[196]

Auch von christdemokratischer Seite wurde das Denkmal beanstandet. Der Harburger CDU-Fraktionsvorsitzende Günther Boyer bemängelte gegenüber der Lokalpresse, die »Hamburger Behörden [haben] über die Köpfe der Harburger hinweg entschieden und damit an der Bevölkerung vorbei gehandelt«[197]. In seiner Argumentation verknüpfte der Politiker eine Ablehnung der »Schmierereien«[198] mit der Kritik an einem Verfahrensfehler im Genehmigungsprozess, die er bereits vor der Übergabe des Denkmals geäußert hatte.[199] Boyer deutete ablehnende Äußerungen gegenüber dem Denkmal als Ausdruck eines Konflikts zwischen dem Senat und dem Bezirk Harburg, zwischen den »Hamburger Behörden« und »den Harburgern«. Auf diese Weise behauptete er die Übereinstimmung der lokalen CDU-Fraktion mit einer als homogen entworfenen Gemeinschaft »der Harburger«. Mit dieser rhetorisch postulierten Allianz schrieb Boyer seiner Partei ausgeprägte Bürgernähe zu – eine Eigenschaft, die in der Lokalpolitik als Qualitätskriterium gilt. Zugleich rekurrierte der CDU-Politiker auf ein strukturelles Problem, die aufgrund der Stadtstaatlichkeit Hamburgs geringe institutionelle Entscheidungsbefugnis auf Bezirksebene.[200] Indem sich seine Kritik an die Landesbehörden richtete, zielte sie implizit auf die mit absoluter Mehrheit regierende SPD ab, die im Bezirk Harburg traditionell eine besonders große WählerInnenschaft besaß.[201] Diese parteipolitische Ausrichtung legt nahe, dass Boyer seine Beanstandung in Hinblick auf die bevorstehenden Bezirks- und Bürgerschaftswahlen formulierte.[202]

---

196 Flugblatt der VVN/BdA vom 10.10.1986, *KB 85/14*; als Leserbrief unter dem Titel »Geburtsfehler« auch in *HAN*, 21.10.1986; zudem wurde darin die vorgesehene Versenkung des Denkmals als »Konstruktionsfehler« kritisiert.

197 *HAN*, 18.10.1986.

198 *HAN*, 18.10.1986.

199 Boyer hatte beanstandet, dass die Bauarbeiten für das Denkmal bereits begonnen hatten, obwohl noch keine Zustimmung der Bezirksversammlung eingeholt worden sei, wie es die Hamburgische Bauordnung vorsehe. Die Kulturbehörde wie auch der Harburger Bezirksamtsleiter sahen darin hingegen eine rein formale Angelegenheit, die nachgeholt werden könne, da die Bezirksversammlung 1983 einstimmig beschlossen hatte, ein solches Denkmal zu errichten; vgl. *HAN* und *HR*, 15.08.1986 sowie den Beschluss der Bezirksversammlung vom 25.01.1983, *KB 85/14*.

200 Vgl. Jogschies 1984, S. 40. Auch Mitwirkungsmöglichkeiten durch Bürgerbeteiligung waren in Hamburg zumindest bis Mitte der 1990er Jahre sehr gering; vgl. Knemeyer 1995, S. 173.

201 Die Wahlen von 1982 hatten folgende Ergebnisse: Bürgerschaft Hamburg: SPD 51,3 %, CDU 38,6 %, Bezirk Harburg: SPD 55,8 %, CDU 35,5 %. Die Wahlergebnisse ab 1966 sind unter http://www.statistik-hh.de/regional.php (30.07.2003) abfragbar. Zu weiteren Wahldaten vgl. Anm. 52, S. 47.

202 Bei den darauffolgenden Wahlen am 09.11.1986 büßte die SPD im Bezirk Harburg wie in der Bürgerschaft einen Anteil von annähernd 10 % der Gesamtstimmen ein. Dieser Einbruch war möglicherweise den seit 1985 zunehmend eskalierenden Auseinandersetzungen um die Hausbesetzungen in der Hafenstraße geschuldet; vgl. http://www.nadir.org/nadir/archiv/Haeuserkampf/Hafenstrasse/doku.html (13.12.2004). Die CDU gelangte bei den Wahlen im November 1986 jeweils über die 40 %-Marke. In der Bürgerschaft wurde sie sogar stärkste Fraktion, konnte aber keine Regierung bilden, so dass im Mai 1987 Neuwahlen stattfanden. Zu den Wahldaten vgl. http://www.fnst.org/

In die derart aufgerufene Wir-Gemeinschaft »der Harburger« bezog der CDU-Fraktionsvorsitzende auch die VVN/BdA ein, indem er die fehlende Berücksichtigung ihrer Forderungen erwähnte.[203] Boyers Vorwurf, die HarburgerInnen haben keine Möglichkeit zur Beteiligung gehabt, griff bereits im Vorfeld geäußerte Kritik am Entscheidungsprozess auf. In seiner Stellungnahme zweifelte Boyer mit den folgenden Worten grundlegend an der Zweckdienlichkeit des realisierten Konzepts:

»Durch die Schmierereien ist das Mahnmal mehr zu einer Beleidigung der Opfer des Faschismus geworden als zu einer Würdigung.«[204]

Der CDU-Politiker bemängelte also, das Denkmal brüskiere durch sein Erscheinungsbild eben jene, denen gegenüber es mit seiner Widmung »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt« Solidarität beanspruchte. Darüber hinaus unterstellte er, dass mit der VVN/BdA gerade diejenigen unberücksichtigt geblieben waren, die in den 1970er Jahren als erste ein entsprechendes Denkmal gefordert hatten.[205] Die Hamburger Kulturbehörde sah sich also mit dem Vorwurf konfrontiert, sie habe die Interessen der Bevölkerung vor Ort, der eigentlichen InitiatorInnen des Projektes wie auch der ehemaligen Verfolgten und somit der impliziten Widmungsgruppe ignoriert. Ergebnis dieser Ignoranz sei ein Denkmal, das seine eigentliche Absicht verfehle. Da ein Politiker der CDU-Opposition diese Anwürfe kurz vor den Wahlen vorbrachte, waren sie hochgradig parteipolitisch aufgeladen. Gleichwohl erschienen sie überparteilich, da Boyer Äußerungen der Bevölkerung aufgriff und die Übereinstimmung mit einer linken antifaschistischen Organisation behauptete. Auf diese Weise verlieh er seiner Kritik zusätzliches Gewicht.

Boyers grundsätzliche Zweifel, ob das *HARBURGER MAHNMAL* seine Wirkungsabsicht zu erfüllen vermöge, resultierten aus dessen Erscheinungsbild. Mit seiner Argumentation bestritt der Harburger CDU-Fraktionsvorsitzende die in Aussicht gestellte signifikante Funktion des Denkmals, ein Zeichen »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« darzustellen. Vielmehr dokumentierte das beschriftete Denkmal seinem Verständnis nach das Scheitern der Bemühungen, ein solches Zeichen zu installieren. Sollte die beabsichtigte Zeichenfunktion misslungen sein –, nach Überzeugung des Oppositionspolitikers war dies zweifelsohne der Fall – so wäre das künstlerische Konzept in doppelter Hinsicht gescheitert. Mit dem Zweifel an der Realisierung seiner Wirkungsabsicht stand die prinzipielle Umsetzbarkeit des künstlerischen Konzepts zur Debatte, mithin die künstlerische Qualität des Denkmals als solches. Diese Kritikpunkte waren für die AuftraggeberInnen wie für die KünstlerInnen von weitreichender Bedeutung.

Die künstlerische Bewertung war für Jochen Gerz gewiss von außerordentlichem Interesse, da das *HARBURGER MAHNMAL* für ihn beruflich ein De-

archiv/rechercheangebote/ltwhh.phtml (31.07.2003), zu den Ergebnissen http://www.statistik-hh.de/regional.php (30.07.2003) und http://www.hamburg.de/StadtPol/Brgschft/ (30.07.2003).

203 Der Artikel gibt Boyer mit der Äußerung wieder, »Forderungen der CDU-Fraktion und Eingaben von Organisationen wie etwa der VVN […] seien von diesem Gremium [der Kunstkommission, C.T] nicht berücksichtigt worden.« (*HAN*, 18.10.1986)

204 Boyer in *HAN*, 18.10.1986.

205 Zur Initiative der VVN/BdA vgl. *HW*, 20.08.1986.

büt bedeutete.[206] Auch wenn Gerz bereits als international renommierter Künstler galt, stellte das Denkmal seine erste auf Dauer angelegte Arbeit im öffentlichen Raum dar.[207] Deren Beurteilung konnte also darüber entscheiden, ob ihm die Kompetenz zugemessen würde, auch in diesem Bereich künstlerisch tätig zu sein. Für das künstlerische Renommee von Esther Shalev-Gerz war das *HARBURGER MAHNMAL* insofern bedeutsam, als die Künstlerin bis dato vorwiegend in Israel tätig gewesen war.[208] Darüber hinaus verband die Arbeit ein künstlerisches mit einem politischen Anliegen, das den KünstlerInnen sicherlich auch persönlich wichtig war. Der Zweifel an der Umsetzbarkeit des Konzepts, stellte darüber hinaus die Entscheidung für das Denkmal an sich infrage. Boyers parteipolitische Aufladung der Kontroverse hob dieses Votum als Ergebnis eines politischen Entscheidungsprozesses hervor. So stand mit der Frage, ob das *HARBURGER MAHNMAL* als antifaschistisches Zeichen zu fungieren vermöge, letztlich auch die kultur- und geschichtspolitische Kompetenz der regierenden SPD auf dem Prüfstand.

»Der Ungeist des Faschismus selbst«: Die politisch-ideologische Deutung abweichender Nutzungsweisen

Wie dargelegt, führte die Nutzung des Denkmals innerhalb der Harburger Öffentlichkeit zu grundsätzlichen Zweifeln an der Funktion des Denkmals als antifaschistisches Zeichen. Strittig war, ob sein Erscheinungsbild überhaupt jene Bedeutung zu repräsentieren vermochte, die beabsichtigt worden war. Um diesen Zweifeln entgegenzutreten, kommentierten VertreterInnen des Hamburger Senats ebenso wie die KünstlerInnen die abweichenden Nutzungsweisen. Artikel in Kunstzeitschriften und in den Feuilletons überregionaler Zeitungen griffen deren Einschätzungen auf. Die daraus resultierenden Deutungsprozesse sollen im Folgenden nachvollzogen und analysiert werden. Zwei Wochen nach der Übergabe beurteilte Kultursenatorin Schuchardt »diejenigen, die das Mahnmal zu einem Schandfleck machen,«[209] gegenüber einer Lokalzeitung folgendermaßen:

»Sie gehören zu den Bürgern, die eine Mentalität haben, wie sie zur Zeit der Bücherverbrennung in nationalsozialistischer Zeit herrschte. Das Schlimme ist, daß es nicht wenige sind und viele andere noch überzeugt sind, daß es sich bei solchen Leu-

206 Vgl. Gibson 1987b.

207 Trotz der Versenkung stellt das *HARBURGER MAHNMAL* letztlich eine dauerhafte Arbeit dar. Zuvor hatte Gerz ausnahmslos temporäre Arbeiten im öffentlichen Raum – eine Aufkleberaktion sowie drei Plakatinstallationen – realisiert; vgl. Museion 1999, S. 40ff.

208 Esther Shalev fertigte 1983 ihre vorläufig letzte Skulptur in Israel an; im Folgejahr zog sie, nachdem sie Gerz kennen gelernt hatte, nach Paris; vgl. Müller 1999, S. 56. In Israel unterrichtete sie an der Bezabel-Akademie; vgl. Presseerklärung, Staatliche Pressestelle der Freien und Hansestadt Hamburg, undatiert, *KB 85/14*. Zu vorangegangenen künstlerischen Arbeiten von Shalev-Gerz vgl. Bopp 1998, S. 42f.

209 *HR*, 23.10.1986. Der Artikel trägt den Titel »Senatorin über Mahnmal: Machtlos gegen die Schmierer«.

ten um Demokraten handelt. Ich meine, es sind Restanten diktatorischer Handlungsweisen.«[210]

Schuchardts Darstellung zufolge entbehrten die UrheberInnen abweichender Eintragungen einer demokratischen Gesinnung; deren Nutzungsweisen zeugten vielmehr von einer rechtsgerichteten, womöglich gar rechtsradikalen Einstellung.[211] Die Kultursenatorin sprach außerdem von »Schmierereien«[212]. Sie griff also jene Bezeichnung auf, die bereits eingeführt war, um abweichende Nutzungsweisen zusammenzufassen und einzuschätzen. Der mangelnden intellektuellen und sittlichen Reife, die deren UrheberInnen zugeschrieben wurde, verlieh Schuchardt auf diese Weise politische Bedeutung. Diese Verbindung zog in derselben Ausgabe der Lokalzeitung ein Kommentar, der Schuchardts Stellungnahmen flankierte:

»Die Schmierereien bringen uns der Wahrheit viel näher als jede klinisch reine Unterschriftenliste. Die Inschriften, ein Konglomerat aus Zustimmung, Haß, Wut und Dummheit, sind wie der heiße Daumenabdruck unserer Stadt in die Säule eingebrannt. […] Der Faschismus von damals und heute wird erst dank der Schmierer als Problem bewußt gemacht.«[213]

Abweichende Eintragungen wurden, diesem Kommentar zufolge, zwar im Affekt ausgeführt; gleichwohl verwiesen sie auf den politischen Zustand der Gesellschaft, den »Faschismus von heute«. Diese Interpretation führt die Erklärung des Bezirksamts, die unkontrollierte Aggression und fehlende Reflexion als Ursachen ausgemacht hatte, mit Schuchardts politischer Bewertung zusammen. Obwohl der Vergleich mit einem »Daumenabdruck« dazu anregt, abweichende Nutzungsweisen als entsprechenden Beleg zu verstehen, bleibt das abgebildete Foto einen solchen Nachweis schuldig, da explizit faschistische Einträge darauf nicht zu erkennen sind.[214]

Wenige Monate später, Anfang 1987, interpretierten zwei renommierte Kunstzeitschriften abweichende Eintragungen gleichfalls als Zeichen faschistischer Gesinnung. In dem Magazin *Art* war über das *HARBURGER MAHNMAL* zu lesen:

»[…] die Säule war schon wenige Wochen nach ihrer Freigabe […] zerkratzt, beschmiert, mit Hammerschlägen traktiert worden. Auch Hakenkreuze fehlen nicht. Tagsüber schrieben Hunderte von Bürgern ihren Namen ins Blei, in der Nacht kamen Vandalen und machten sie größtenteils unkenntlich. ›Eine Mentalität wie zur Zeit der Bücherverbrennung‹, entsetzte sich Hamburgs Kultursenatorin Helga Schuchardt.«[215]

210 Schuchardt in *HR*, 23.10.1986.
211 In einem zusätzlich abgedruckten Interview führt Schuchardt die »Schmierereien« auf »Rechte« zurück; Schuchardt in *HR*, 23.10.1986.
212 Schuchardt in *HR*, 23.10.1986.
213 *HR*, 23.10.1986.
214 Das Foto zeigt einen über und über mit Linien bedeckten Teil des Denkmals; vgl. *HR*, 23.10.1986.
215 Welti 1987, S. 64.

Im Unterschied zu den vorangegangenen Äußerungen nimmt dieser Artikel mit seiner Interpretation Bezug auf konkrete Eintragungen. Die zitierte Einschätzung der Kultursenatorin markiert diese als politisch-ideologische Äußerungen. Demzufolge zeugen Ausstreichungen vorhandener Unterschriften ebenso wie das eingravierte NS-Symbol davon, dass, so das Fazit des Beitrags, »die Säule Neonazis zu Vandalen-Akten geradezu einlädt.«[216] Das nachfolgende Zitat von Jochen Gerz – »Ein Hakenkreuz ist auch eine Unterschrift«[217] – bestärkt die Annahme, abweichende Nutzungsweisen seien planvolle Handlungen von rechtsradikaler Seite. Obgleich ein großformatiges Foto der Denkmaloberfläche überwiegend abweichende Eintragungen erkennen ließ, die weder Ausstreichungen noch faschistische Zeichen darstellten, ging der Beitrag darauf nicht ein.[218]

Etwa zeitgleich veröffentlichte die Zeitschrift *Kunstforum international* ein Interview mit den KünstlerInnen. Jochen Gerz erläuterte darin:

»Was geschieht, und das ist im Sinne der Arbeit eine viel cleverere Antwort von den Leuten, ist, daß sie die Unterschriften durchstreichen.«[219]

Esther Shalev-Gerz fügte hinzu:

»[…] das [Gekritzel und Gekratzel] ist ein politisches Statement. […] Das macht man, wenn man weiß, daß da gegen den Faschismus gezeichnet wird. Wenn man Faschist ist, dann kommt man und macht das Gegenteil. Das ist ein völlig politischer Akt.«[220]

Der Künstler ergänzte:

»Die Bedeutung aufheben – das ist eine sehr machtvolle Reaktion darauf. Denn der, der jetzt an die Säule herantritt und sieht, daß die Unterschriften ausgelöscht sind, […] der wird davor zurückschrecken, seine Unterschrift da noch hinzusetzen.«[221]

Auch diese Veröffentlichung ging also auf jene Eintragungen ein, die vorhandene Unterschriften unkenntlich machten. Bei ihnen handelte es sich, der Argumentation von Shalev-Gerz folgend, zweifellos um das Ergebnis eines politisch-ideologisch motivierten Aktes. Die Analyse der Künstlerin beschränkte sich jedoch nicht auf diejenigen Eintragungen, denen eine tilgende Funktion zugeordnet werden kann. Mehr noch ermöglichte sie, all jene Eintragungen, die bis dato als »sinnlos«[222] rubriziert worden waren, letztlich die Gesamtheit aller Nutzungsweisen, die vom ausdrücklichen Angebot abwichen, in diesem Sinne zu bewerten. Vor dem Hintergrund von Shalev-Gerz' Argumentation konnte jegliche abweichende Eintragung als Ergebnis zielge-

216 Welti 1987, S. 64.
217 Gerz in Welti 1987, S. 64. Auch in Gibson 1987b.
218 Vgl. Welti 1987, S. 65.
219 Gerz in Schmidt-Wulffen 1987a, S. 319 und Schmidt-Wulffen 1994, S. 44.
220 Shalev-Gerz in Schmidt-Wulffen 1987a, S. 319 und Schmidt-Wulffen 1994, S. 44.
221 Gerz in Schmidt-Wulffen 1987a, S. 319 und Schmidt-Wulffen 1994, S. 44.
222 Shalev-Gerz und Gerz in Schmidt-Wulffen 1987a, S. 319 und Schmidt-Wulffen 1994, S. 44. Beide beziehen sich damit auf die Einschätzung des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel*.

richteten, planvollen Handelns aus politisch-ideologischen Motiven gelten.[223] Dies scheint zunächst vorhandenen Interpretationen zu widersprechen, die darin affektgeleitete, irrationale Handlungen sahen. Allerdings bot das Interview auch eine Verbindung zu dieser Deutung an, indem es Bezug auf ein psychoanalytisches Erklärungsmodell nahm.

Bereits der Titel des Interviews, »Duell mit der Verdrängung«[224], signalisiert, dass die Vorgänge am *HARBURGER MAHNMAL* mit psychoanalytischen Kategorien zu deuten seien. Diese Formulierung stammt von Jochen Gerz. Die Diagnose »Verdrängung« attestierte der Künstler jeglicher Ablehnung des Denkmals. Ob diesem der Status einer künstlerischen Arbeit abgesprochen, dessen Kosten kritisiert oder das Projekt als nicht realisierbar abgelehnt wurde, all diese Positionen stellten, so Gerz, »aus der Verdrängung kommende Argumente«[225] dar. Was genau seiner Ansicht nach aus welchen Gründen verdrängt werde, erläuterte der Künstler nicht. Dies lässt sich jedoch unschwer ergänzen, da Gerz auf ein geläufiges zeitgenössisches Deutungsmuster rekurrierte, demzufolge der Umgang mit der NS-Zeit in der Bundesrepublik von der Verdrängung derselben gekennzeichnet sei.[226] Gerz' abschließende Feststellung zu diesem Sachverhalt – »Letztlich ist das ganze ein Duell mit der Verdrängung«[227] – regt an, dieses Erklärungsmodell für die gesamten Vorkommnisse um das *HARBURGER MAHNMAL*, mithin auch für die abweichenden Eintragungen, heranzuziehen. Vor diesem Hintergrund können selbst jene Eintragungen, die vordergründig keinerlei Sinn zu machen scheinen, als Zeichen einer Verdrängung der NS-Zeit gedeutet werden.

Mit den diskutierten Äußerungen der KünstlerInnen waren nunmehr zwei Deutungen verfügbar, die es ermöglichten, alle abweichenden Eintragungen unterschiedslos als negative Reaktion auf das politische Anliegen des Denkmals zu interpretieren: sei es als absichtsvolle politisch-ideologisch motivierte Versuche, dessen Funktion als Bekenntnisort zu untergraben, oder als affektgeleitete Reaktionen, die die Thematisierung der NS-Zeit unbewusst abzuwehren suchten. Beide Deutungen finden sich im weiteren Verlauf regelhaft sowohl in Erklärungen der AuftraggeberInnen als auch in der Rezeption des *HARBURGER MAHNMALS*. So bezeichnete der Harburger Bezirksamtsleiter Fiedler das Denkmal im September 1987 als »Abbild von Aggressionen, dumpfer Verdrängung, ja alltäglichem Faschismus«[228]. Die Kulturbehörde Hamburg erklärte, das Denkmal verweigere sich einer als üblich vorausge-

223 Auch ein Artikel in der Kulturzeitschrift *Niemandsland* sah Anfang 1987 in der Tilgung eingravierter Namen wie in jenem »Netz aus Linien und Krakeleien«, das das Denkmal aufwies, Belege dafür, dass »man es hier durchaus mit gezielt geäußerter Meinung zu tun hat«, die von »Gegner[n] dieser antifaschistischen Aktion« ausging (Schmidt-Wulffen 1987b, S. 86).

224 Schmidt-Wulffen 1987a.

225 Gerz in Schmidt-Wulffen 1987a, S. 320; Schmidt-Wulffen 1994, S. 45.

226 Thomas Herz und Michael Schwab-Trapp führen die These von der verdrängten Vergangenheit in ihren Analysen zur politischen Kultur der Bundesrepublik auf Alexander und Margarete Mitscherlichs Befund einer »Unfähigkeit zu trauern« in der deutschen Nachkriegsgesellschaft zurück; vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 12ff. Zur psychoanalytischen Definition von Verdrängung vgl. Laplanche/ Pontalis 1996, S. 582ff.

227 Gerz in Schmidt-Wulffen 1987a, S. 321 Schmidt-Wulffen 1994, S. 49.

228 Fiedler im *HamR*, 24.09.1987.

setzten »Verdrängungskultur«[229]. In deren Dokumentation von 1994 ist zu lesen, es fungiere als »senkrechte Couch«[230] und ermögliche die »Arbeit am Verdrängten«[231].

Neben Bezugnahmen auf das Verdrängungsmodell[232] finden sich häufig Artikel, die abweichende Eintragungen auf dem Denkmal allein im Sinne rechtsradikaler politischer Äußerungen erwähnen.[233] Beispielsweise bilanzierte der *Kölner Stadtanzeiger* 1991, das *HARBURGER MAHNMAL* habe »nicht nur zum Schreiben gegen den Faschismus angeregt, sondern auch zu rassistischen Parolen und Nazi-Zeichen provoziert.«[234] 1992 beschrieb die Wochenzeitung *Die Zeit* das Denkmal als »Opfer wütender Hakenkreuz-Attacken«[235]. »60.000 oder 70.000 Personen haben dieses Mahnmal angefaßt, angegriffen, Hakenkreuze blühten«[236], resümierte ein Beitrag in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994 das Geschehen vor Ort. 1995 heißt es in dem Kunstmagazin *Art*: »[N]eben den Signaturen tauchten anonym Hunderte von neonazistischen Parolen auf«[237]. Auch das vielfach wiedergegebene Zitat eines Passanten: »Der Schornstein ist schon gut, er müßte nur noch rauchen«[238], legte nahe, dass in Harburg ein, wie Gerz es in einem Interview 1993 formulierte, »von neofaschistischen Aussagen attackiertes Mahnmal«[239] stand. Jene Veröffentlichungen der AuftraggeberInnen, die anlässlich der letzten Absenkung erschienen, verorten die »neonazistischen Reaktionen«[240] auf das Denkmal auch im bundesdeutschen Kontext. 1993 listete die *HM*-Sonderbeilage rassistisch motivierte Gewalttaten in der Bundesrepublik auf, die im Zeitraum von der Übergabe des Denkmals bis zu dessen endgültiger Versenkung begangen wurden.[241] Eine ähnliche Auflistung enthielt ein Bei-

229 Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 1, *KB 85/14*; auch in: Könneke 1991, S. 24; Städtetag 1993, S. 789; ähnlich auch Weiss in *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 6.

230 Salgas 1994, S. 72.

231 Wagner 1994, S. 98.

232 Neben den oben zitierten Bezugnahmen vgl. auch: »a topic many Germans still suppress« (Galloway 1990b, S. 87); »›das Volk‹ mit seinen Abwehraffekten« (Pfuetze 1991, S. 91); »Duell mit der Verdrängung« (Ihering 1992; *Kulturzeit*, Rias Berlin 1, 08.09.1989, *KB 85/14*).

233 Zusätzlich zu den folgenden Zitaten vgl. auch: »Today, the column not only reveals names, messages and prayers. It has its share of crude graffiti and swastikas, as well.« (Galloway 1990a) »The tender messages scratched here by day are often disfigured by night – with swastikas and fascist slogans.« (Galloway 1990b, S. 87) »Those who support racism have put the column's rigidness to the test.« (Albertazzi 1992, S. 60)

234 *KS*, 30.11.1991; vgl. auch Haase 1992, S. 12.

235 Ihering 1992.

236 Salgas 1994, S. 72.

237 Fleck 1995, S. 80.

238 Galloway 1990b, S. 87; Gibson 1987a, S. 105f.; Plagemann 1997, S. 255; *taz*, 12.11.1993; Tucker 1994, S. 51; Young 1992, S. 281; Young 1993, S. 34; Young 1994a, S. 86; Young 2002, S. 159 sowie auf der Webseite der Kulturbehörde, die das Denkmal präsentiert: http://www.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/gerz.ht (25.05.2000).

239 Gerz in Könneke 1994a, S. 21.

240 Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 2, *KB 85/14*.

241 Die Chronologie läuft als Spalte über die gesamten Innenseiten, vgl. *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 2-7.

trag in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994.[242] Diese Kontextualisierungen legen nahe, die abweichenden Eintragungen in die jeweils vorgegebene Chronologie einzuordnen und kennzeichnen sie somit ebenfalls als rassistisch motivierte Gewaltakte.

Weiterhin konstatierten unterschiedliche KommentatorInnen, das beschriftete *HARBURGER MAHNMAL* mache einen ansonsten verborgenen, gegenwärtigen Faschismus sichtbar. Dies brachte die Kunstzeitschrift *Zyma Art Today* 1992 folgendermaßen auf den Punkt:

»So fanden sich dann auf dem Mahnmal gegen Faschismus Hakenkreuze und Eindrücke von Hammerschlägen, die gerade das an die Oberfläche brachten, gegen das sich das Mahnmal aussprach«[243].

Ein Beitrag in der Dokumentation von 1994 erklärte, das Denkmal habe den »Ungeist des Faschismus selbst«[244] heraufbeschworen. Eine Vielzahl von AutorInnen hat diesen Zusammenhang indirekt postuliert, indem sie einerseits auf Hakenkreuze auf der Denkmaloberfläche aufmerksam machten, das beschriftete Denkmal andererseits als Abbild des gesellschaftlichen Zustands bewerteten.[245] Um die zuletzt genannte Funktion zu veranschaulichen, haben viele RezensentInnen bildhafte Formulierungen verwandt. Bezugnehmend auf den Harburger Bezirksamtsleiter ist mehrfach von dem Denkmal als »Daumenabdruck unserer Stadt«[246] die Rede. In Anlehnung an Jochen Gerz ist es häufig als »Spiegelbild der Gesellschaft«[247] und »soziales Reagens«[248] bezeichnet worden. In dieser Analyse überlagert sich die politisch-ideolo-

242 Diese Auflistung umfasst zudem Ausschnitte aus der öffentlichen Diskussion über Einwanderung, Fremdenfeindlichkeit und Rassismus; vgl. Wagner 1994.

243 Wulffen 1992a, S. 26; ähnlich auch in Wulffen 1992b. Vgl. auch Schmidt-Wulffen 1987b, S. 86: »[Das Werk von Esther und Jochen Gerz] bezeugt, daß der Faschismus noch immer ein latentes Problem ist.« Ähnlich Young 1994a, S. 87: »Die Mahnmal-Graffiti verrieten vielfach die stärker verdrängte Fremdenangst vieler Besucher.« (im engl. Orig. in Young 1992, S. 283; Young 1993, S. 37).

244 Tucker 1994, S. 51.

245 Diese Kombination findet sich bei Fiedler in *HAN*, 02.02.1987 und *HamR*, 24.09.1987; Galloway 1990a; Galloway 1990b, S. 87; Gibson 1987a, S. 105; Gibson 1987b; Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 2, *KB 85/14*; Salgas 1994, S. 71f.; Städtetag 1993, S. 790; Tucker 1994, S. 49f.; Weber 1994, S. 42ff.; Welti 1987, S. 64; Young 1992, S. 283; Young 1993, S. 36f.; Young 1994a, S. 86f; Young 2002, S. 162f.

246 Fiedler in *HAN*, 02.09.1987 und *HamR*, 24.09.1987. Nachfolgend in Albertazzi 1992, S. 62; Gibson 1987a, S. 105; Gibson 1987b; Tucker 1994, S. 50; Weber 1994, S. 42; Young 1992, S. 283; Young 1993, S. 36; Young 1994a, S. 87; Young 2002, S. 163.

247 Gerz in *HAN*, 28.11.1986. Nachfolgend als »Spiegelbild der Gesellschaft«/»social mirror«/»mirror of the public state of mind« in Galloway 1990a; Galloway 1990b, S. 87; *HA*, 08.09.1989; *HAN*, 24.12.1987; Welti 1987, S. 64; Young 1992, S. 283; Young 1993, S. 35; Young 1994a, S. 87; Young 2002, S. 163.

248 Bezugnehmend auf Gerz in *SP*, 20.10.1986; Welti 1987, S. 64; vgl. auch »soziales Reagenzglas« (Gerz in Schmidt-Wulffen 1987a, S. 319; Schmidt-Wulffen 1994, S. 45); »Lackmuspapier [...] einer sozialen Situation« (Kipphoff 1993); »piktoraler Seismograph« (Salgas 1994, S. 71).

gische Deutung abweichender Eintragungen mit dem psychoanalytischen Erklärungsmodell.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die referierten Kommentare in einer wesentlichen Annahme übereinstimmen: dass abweichende Eintragungen ausnahmslos gegen das politische Anliegen des Denkmals gerichtet seien. Mithin offenbarten diese Eintragungen, so die Überzeugung der meisten KommentatorInnen, eine latent oder gar manifest faschistische Gesinnung ihrer UrheberInnen. Daraus ergibt sich eine veränderte signifikante Funktion des beschrifteten Denkmals. Es konnte nun als Zeichen für einen gegenwärtigen Faschismus beziehungsweise für die Verdrängung des Faschismus – der Gegenwart wie der NS-Zeit – gelten. Indes lässt diese Interpretation unberücksichtigt, dass in Harburg auch ein Aspekt Anlass zu Unmut gegenüber dem Denkmal gab, der vollkommen unabhängig von dessen politischer Aussage war: der Entscheidungsprozess, genauer die mangelnde Beteiligung der Harburger Bevölkerung oder ihrer lokalen politischen Vertretung am Auswahlverfahren. Wie die ablehnenden Äußerungen in der Lokalpresse gezeigt haben, wurde die Senatsbehörde im Bezirk Harburg ungeachtet ihrer formalen Zuständigkeit keineswegs als legitime Interessenvertreterin in dieser Frage akzeptiert – sogar bis in parteipolitische Kreise hinein. Vor diesem Hintergrund können abweichende Eintragungen als Stellungnahmen aus der lokalen Bevölkerung verstanden werden, die sich nicht prinzipiell gegen ein derartiges Denkmal wandten, sondern gegen das Auswahlverfahren und die ihm zugrunde liegenden Machtverhältnisse. Ein Teil der abweichenden Eintragungen könnte demnach aus jenem Konfliktpotential vor Ort resultiert sein, das sich bereits im Vorfeld der Denkmalerrichtung abgezeichnet hatte. Dies ist umso wahrscheinlicher, als Linien ohne offensichtlichen Zeichencharakter einen beträchtlichen Teil der abweichenden Eintragungen bildeten (Abb. 11, 15).[249] Dieser Umstand fand in der Rezeption des *HARBURGER MAHNMALS* jedoch keinen Widerhall. Nur wenige Autoren haben die unterschiedlichen Nutzungsweisen überhaupt differenziert aufgeführt.[250] Allerdings haben auch sie keine alternativen Erklärungsmodelle entwickelt, die die Bedingungen vor Ort einbeziehen.[251]

Freilich können auch Linien ohne offensichtlichen Zeichencharakter aus ideologischen Motiven eingraviert worden sein, um so die Bedeutung des Denkmals als politischen Bekenntnisort zu untergraben. Wahrscheinlich trifft dies auch auf einen Teil der abweichenden Nutzungsweisen zu. Allerdings ist zweifelhaft, ob es für deren Gesamtheit angenommen werden kann. Denn diese Interpretation setzt stillschweigend einen höchst fragwürdigen Konsens all jener voraus, die Eintragungen auf dem Denkmal hinterließen: dass dies ein Ort sei, an dem Stellung gegenüber dem Faschismus zu beziehen sei. Ebenso ist jedoch denkbar, dass UrheberInnen abweichender Eintragungen dem Denkmal diese Bedeutung nicht zuerkannten, da sie sich dessen offizielle

249 Zur Schwierigkeit, die unterschiedlichen Nutzungsweisen zu quantifizieren, siehe oben, S. 66.

250 Zu einer entsprechenden Aufzählung vgl. Weber 1994, S. 42; Young 1992, S. 283; Young 1993, S. 35; Young 1994a, S. 86; Young 2002, S. 162.

251 In Youngs Hinweis auf »den Drang zur Selbstverewigung und die heimliche Lust an der Beschädigung öffentlichen Eigentums« (Young 1994a, S. 87; siehe auch: Young 1992, S. 283; Young 1993, S. 37) sehe ich eher eine pathologisierende Verurteilung der UrheberInnen abweichender Eintragungen als eine weiterführende Analyse.

Definition überhaupt nicht aneigneten. Das heißt ihnen galt das *HARBURGER MAHNMAL* womöglich nicht als Zeichen »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte«, sondern als Signifikant einer Senatspolitik, von der sie sich nicht vertreten sahen.

Das Konfliktpotential, das die unzureichende politische Legitimation des Denkmals barg, war umso größer, als es mit einer konfliktträchtigen soziokulturellen Konstellation einherging. Der bildungsbürgerliche Zugang zu Avantgardekunst, auf dem die Entscheidung der Kulturbehörde beruhte, fand in Harburg mit seiner proletarisch geprägten Sozialstruktur vermutlich nur begrenzt Zuspruch.[252] Zudem vertraten lokale Interessengruppen wie die Harburger CDU und die VVN/BdA ein traditionelles Denkmalverständnis, das den Vorstellungen der AuftraggeberInnen entgegenstand. Es ist also davon auszugehen, dass der realisierte Entwurf in weiten Teilen Harburgs weder ästhetisch akzeptiert noch ausreichend politisch legitimiert war. Gleichwohl unterstellte die kulturelle Elite, die sich an der Deutung des Denkmals beteiligte, jeglichem Unverständnis gegenüber dem realisierten Entwurf politische Intoleranz. Diese Haltung, die insbesondere die AuftraggeberInnen vertraten, ignoriert, dass ästhetische Kompetenz als Teil des »Bildungskapitals«[253] sozial ungleich verteilt ist. Wird dies hingegen berücksichtigt, so erscheint plausibel, dass außerhalb bildungsbürgerlicher Kreise, zumindest ohne zusätzliche Vermittlungsbemühungen, nicht mit allzu großer Zustimmung zu dem Denkmalkonzept zu rechnen gewesen war – und zwar unabhängig von dessen politischer Intention.[254]

Diese These bestärken Ansätze, die Vandalismus gegen Kunst im öffentlichen Raum zu erklären suchen. Sie argumentieren, das moderne Monument impliziere zumeist die »Herstellung eines Konfliktfeldes«, da es im Gegensatz zum traditionellen Denkmal nicht länger die Funktion erfülle, »deutlich

252 Für die 1970er Jahre ist für acht der zum Bezirk Harburg gehörenden 18 Stadtteile, insbesondere für die zum Kerngebiet gehörigen, ein hoher bis sehr hoher ArbeiterInnenanteil ausgewiesen (41-49 bzw. über 50 %); die übrigen prägt ein sehr hoher Anteil in der Landwirtschaft tätiger Selbstständiger bzw. ein durchschnittlicher ArbeiterInnenanteil (31-40 %); vgl. http://www.hamburger-bildungsserver.de/welcome.phtml?unten=/hamburg/migra-116a.html (28.07.2003). Deutlich über dem Hamburger Durchschnitt liegende Zahlen von EinwohnerInnen ohne deutschen Pass, Arbeitslosen und SozialhilfeempfängerInnen für 2001 weisen darauf hin, dass die Harburger Sozialstruktur sich bis in die Gegenwart nicht grundlegend verändert hat; vgl. http://www.hamburg.de/Behoerden/StaLa/profile/harburg/htm (30.07.2003). Diesbezügliche Angaben sind erst für die Zeit ab Mitte der 1990er Jahre verfügbar; vgl. http://www.statistik-hh.de/regional.php (28.07.2003).

253 Bourdieu 1974, S. 192. Bourdieu konstatiert für das Bildungsbürgertum in diesem Zusammenhang »das Verschweigen der sozialen Bedingungen der Appropriation des Bildungskapitals [...] ein *interessiertes* Schweigen, da es erlaubt, ein soziales Privileg zu rechtfertigen, indem man es in eine Gabe der Natur verwandelt.« (ebd.; Hervorhebung i. Orig.)

254 Diese Einschätzung bestätigt indirekt auch Achim Könneke, ab 1992 Leiter der zuständigen Abteilung der Kulturbehörde, mit einer rückblickenden Reflexion über das Programm »Kunst im öffentlichen Raum«. Er räumt ein, dass »Schwierigkeiten vorprogrammiert« seien, wenn die Autonomie beanspruchende, in hohem Maße selbstreferenzielle moderne Kunst im »Nicht-Kunst-Raum Stadt« auftauche, vgl. Könneke 1996, S. 21.

lesbar auf einen kollektiv gegenwärtigen Sinngehalt zu verweisen«[255]. Auf diese Weise bediene es ein gesellschaftliches »Polarisierungsbedürfnis«[256], an dem sich Wir-Gemeinschaften bilden können. Unfreiwillige Begegnungen mit Kunst im öffentlichen Raum können bei BetrachterInnen das Gefühl eines doppelten Ausschlusses hervorrufen: ausgeschlossen zu sein von kulturellen Praktiken sowie von dem öffentlichen Raum, der für diese Praktiken reserviert ist.[257] Ruft man sich das *HARBURGER MAHNMAL* nach seiner Übergabe vor Augen – ein zwölf Meter hoch aufragender Pfeiler im unmittelbaren Innenstadtbereich –, so wird deutlich, dass die Begegnung mit dem monumentalen Objekt für PassantInnen unvermeidlich war.

Demnach entspricht die Kontroverse in Harburg in weiten Teilen einer üblichen Konstellation bei Konflikten um Kunst im öffentlichen Raum: Das sichtbar im Stadtraum platzierte Objekt unterläuft Erwartungen nach »Eindeutigkeit, Verstehbarkeit und Vorbildlichkeit«[258], die sich aus einem traditionellen Kunstverständnis ableiten. Verstärkend kam in Harburg womöglich hinzu, dass der aufgerichtete Pfeiler in seiner Monumentalität durchaus an ein traditionelles Denkmalverständnis appellierte, ebenso wie die Pathosgeste, die der Idee eines öffentlichen Bekenntnisses innewohnt. Entsprechende Erwartungen wurden aber spätestens durch das von vielfältigen Nutzungsweisen gezeichnete, tatsächliche Erscheinungsbild enttäuscht. Da allein die Setzung als Kunstwerk ein Objekt nobilitiert, signalisiert bereits seine Anwesenheit im öffentlichen Raum kulturelle Aufwertung und gesellschaftliche Wertschätzung. Um ein solches Werturteil in Zweifel zu ziehen, bestreiten GegnerInnen in der Regel grundsätzlich den Kunstcharakter eines Objekts.[259] In diesem Sinne können die abweichenden Nutzungsweisen auch als Handlungen verstanden werden, die dem *HARBURGER MAHNMAL* seinen Status als Kunstwerk abzusprechen suchten. Indem deren UrheberInnen jene Zeichenfunktion dementieren, die die AuftraggeberInnen dem Denkmal zugedacht hatten, wenden sie sich gegen deren Deutungsautorität. Die abweichenden Nutzungsweisen bilden somit ein Form »sozialen Protests«, der die Aneignung des öffentlichen Raums bezweckt beziehungsweise sich dessen autoritärer Besetzung oder Verwaltung widersetzt.[260] Ein solcher Protest kann, wie ich argumentiert habe, zwar auch auf die geschichtspolitische Intention der AuftraggeberInnen abzielen, jedoch gleichfalls auf deren institutionell abgesicherte Machtposition. Ebenso wie im Falle anderer Beschädigungen von Kunst im öffentlichen Raum stellen »der Ausschluß von der öffentlichen Diskussion, die Verweigerung legaler Handlungsmöglichkeiten und die daraus resultierende Frustration«[261] also mögliche Gründe für die abweichenden Nutzungsweisen dar.

---

255 Grasskamp 1989a, S. 146, 148.

256 Grasskamp 1989a, S. 149.

257 Vgl. Gamboni 1998, S. 187; der dies anhand von zahlreichen Beschädigungen von Skulpturen während der 8. Schweizer Plastikausstellung, 1980 in Biel, erörtert. Er spricht in diesem Zusammenhang von den Passanten als »unfreiwilligen Betrachter[n]« (Gamboni 1998, S. 190).

258 Degreif 1996, S. 139.

259 Vgl. Degreif 1996, S. 137. Degreif erklärt dies als verständliche Folge der Definitionsmacht der ExpertInnen. Deren größere Beurteilungskompetenz bliebe bestehen, sobald die GegnerInnen das Objekt als Kunst akzeptierten.

260 Vgl. Gamboni 1998, S. 191.

261 Gamboni 1998, S. 197.

Einen Erklärungsansatz, der nach Gründen für die Nutzung des Denkmals jenseits politischer Einstellungen fragt, haben indes weder die AuftraggeberInnen noch die KünstlerInnen noch die weitere Rezeption des *HARBURGER MAHNMALS* verfolgt. Die abweichenden Eintragungen sind zwar mehrfach als Vandalismus charakterisiert worden.[262] Diese Einordnung wurde jedoch nicht zum Anlass genommen, nach entsprechenden kunstsoziologischen Erklärungsmodellen zu fragen.[263] Das erstaunt umso mehr, als zu jener Zeit eine rege kunstwissenschaftliche Debatte um die Funktion von Kunst im öffentlichen Raum im Gange war,[264] wenngleich zentrale Veröffentlichungen erst in den Folgejahren erschienen.[265] So attestierte Walter Grasskamp Kunstwerken im öffentlichen Raum in einem Aufsatz von 1984 mehrheitlich einen Mangel an sozialer Legitimation und Einbindung. Als Auslöser für Vandalismus benannte der Kunsthistoriker

»eine Arroganz, die nicht wahrzunehmen erlaubte, daß auch eine scheinbar amorphe Stadtbesiedlung ihre kulturellen Differenzierungen und Unterebenen hat, in die man nicht ungestraft ein Werk der modernen Kunst plaziert, weil es unterschwellig (und völlig zu Recht) als Denkmal der kulturellen Hegemonie des Bildungsbürgertums gedeutet wird.«[266]

Jener »elitäre […], zumindest privilegierte […] Zug, der«, laut Grasskamp, »den Umgang mit avantgardistischer Kunst auszeichnet,«[267] findet sich auch in der Ausrichtung des Hamburger Programms »Kunst im öffentlichen Raum« wieder. Wie beschrieben, setzte es vor allem auf die Kompetenz von Künstlern und Kunstexperten. Deren Arbeit sollte der ortsansässigen Bevölkerung »Chancen der Begegnung mit wichtigen Werken«[268] eröffnen. Für die nötige »Aufgeschlossenheit für neue Sehweisen und Ansätze in der bildenden Kunst«[269] zu sorgen, blieb speziellen kunstpädagogischen Projekten vorbehalten. Diese erforderten indes die Initiative, Veranstaltungen und Ausstellungen aufzusuchen, setzten also ein entsprechendes Bildungsinteresse voraus. Vermittlungsbemühungen, die auf jene zugingen, die solche Angebote

262 Vgl. *SP*, 20.10.1986; *HR*, 23.10.1986; *HAN*, 02.09.1987; Gibson 1987a, S. 105; Gerz in Schmidt-Wulffen 1987a, S. 319 und Schmidt-Wulffen 1994, S. 45; Hoffmann 1988, S. 45; *HR*, 07.01.1992; Ihering 1992; Schmidt-Wulffen 1987b, S. 86.

263 Einzige Ausnahme bildet ein Artikel, der in diesem Zusammenhang allgemein über Vandalismus gegen Kunst im öffentlichen Raum nachdenkt. Der darin als Ursache konstatierte »neue Zug zum Konservativismus beim Publikum« (*DAS*, 01.12.1986) läuft jedoch ebenfalls auf eine politisch-ideologische Interpretation hinaus; soziale Ursachen bleiben unberücksichtigt.

264 Vgl. etwa den Aufsatz »Warum wird Kunst im Außenraum zerstört?«, dessen Erstfassung Walter Grasskamp 1982 auf einem Symposium vortrug und 1984 veröffentlichte; vgl. Grasskamp 1987 (Wiederabdruck), S. 24. Weitere Diskussionsbeiträge erbrachte ein Salzburger Symposium zu »Kunst im öffentlichen Raum« im August 1986; vgl. NBK 1987, S. 25ff.

265 Vgl. NBK 1987; Plagemann 1989b.

266 Grasskamp 1987 (Wiederabdruck), S. 22.

267 Grasskamp 1987 (Wiederabdruck), S. 20.

268 Plagemann 1989a, S. 17.

269 So der damalige zuständige Referatsleiter bei der Kulturbehörde über das Programm; Weber 1989 (Wiederabdruck von 1985), S. 91.

nicht annahmen, sah das Hamburger Programm nicht vor.[270] Mithin entsprach es nicht den Grundsätzen dieses Programms, sich im unmittelbaren Umfeld eines Kunstwerks im öffentlichen Raum um dessen Akzeptanz zu bemühen. Dies könnte ein Grund dafür gewesen sein, dass die AuftraggeberInnen auf die Kritik an dem Auswahlverfahren nicht eingingen. Vermutlich war es aus ihrer Perspektive unerlässlich gewesen, auf diese Art und Weise vorzugehen, um ein Ergebnis zu erzielen, das ihrer Vorstellung von künstlerischer Qualität entsprach. Dass es sich beim *HARBURGER MAHNMAL* um ein interaktives Projekt handelte, dessen Realisierung notwendig auf sein Umfeld angewiesen war, spielte dabei keine erkennbare Rolle.

Die Machtverhältnisse, die die Auswahl des Entwurfs bestimmt hatten – die Entscheidungsbefugnis der Senatsbehörde, das geringe Mitspracherecht auf Bezirksebene und fehlende Beteiligungsmöglichkeiten der Harburger Bevölkerung –, kamen nur in der Lokalpresse zur Sprache. Und selbst in diesem Rahmen wurde die Frage nach der Beteiligung lediglich während des laufenden Verfahrens aufgeworfen.[271] Die nachfolgende Nutzung des Denkmals brachte auch die Lokalpresse nicht mit jenem Konfliktpotential in Verbindung, das im Entscheidungsprozess sichtbar geworden war. Die überregionale Rezeption des *HARBURGER MAHNMALS* hat ausnahmslos gar nicht problematisiert, wer am Auswahlverfahren beteiligt beziehungsweise davon ausgeschlossen war. Ist in diesem Zusammenhang überhaupt eine verantwortliche Instanz genannt worden, so ist zumeist von der »Stadt Hamburg«[272] die Rede, ohne auf die beteiligten Behörden hinzuweisen. Einige wenige Autoren haben die Harburger Bezirksversammlung erwähnt, deren Zustimmung für den konkreten Entwurf sie fälschlicherweise voraussetzen.[273] Damit folgen sie jener Erklärung, mit der die AuftraggeberInnen den Entwurf der Öffentlichkeit übergeben hatten. Denn der begleitende Tafeltext schreibt die Realisierung des *HARBURGER MAHNMALS* dem »einstimmigen Beschluss der Bezirksversammlung Harburg im Auftrag des Präses der Kulturbehörde Hamburg«[274] zu. Dass die Bezirksversammlung nur den grundsätzlichen Beschluss fasste, für die Gestaltungsfrage hingegen die Hamburger Kulturbehörde zuständig war, geht daraus ebenso wenig hervor wie aus den späteren Publikationen der AuftraggeberInnen.[275]

---

270 Darauf lassen programmatische Aufsätze der Verantwortlichen schließen; vgl. Plagemann 1989a; Weber 1989; ebenso ein Rückblick von Achim Könneke, ab 1992 zuständiger Referatsleiter bei der Kulturbehörde: »Nach einigen sozialpolitisch motivierten Aktionen in den frühen 80er Jahren wurden in Hamburg die nun als Ballast erscheinenden reformpolitischen Legitimationsbemühungen weitgehend abgeschüttelt.« (Könneke 1996, S. 21)

271 Einzige Ausnahme ist ein Artikel in der Lokalpresse, der eine öffentliche Diskussionsveranstaltung mit den KünstlerInnen 1989 folgendermaßen kommentiert: »Die ›Oberschicht‹ traf sich […] zur Diskussion« (*HA*, 08.09.1989). Zu dieser Veranstaltung siehe unten, S. 95.

272 Gibson 1987b; Young 1992, S. 274; Young 1993, S. 28; Young 2002, S. 153.

273 Vgl. Schmidt-Wulffen 1987b, S. 85; Welti 1987, S. 64. Ein Autor in der Zeitschrift *Aesthetik & Kommunikation* setzt gar voraus, dass »die Harburger und die Hamburger sich ganz bewusst für den Gerz'schen Entwurf entschieden hatten.« (Pfuetze 1991, S. 90)

274 Für den vollständigen Wortlaut vgl. Anm. 3, S. 39.

275 In der *HM*-Sonderbeilage heißt es: »1983 beschloß die Bezirksversammlung einstimmig, einen Künstlerwettbewerb […] auszuschreiben. Im März 1985 fiel die Entscheidung […]« (*HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 2); die 1993

Das Konfliktpotential vor Ort, das dem Auswahlverfahren geschuldet war, kam also weder in den Veröffentlichungen der AuftraggeberInnen noch in der überregionalen Rezeption zur Sprache. Angesichts dieser Auslassung verwundert es nicht, dass die unzureichende Legitimation des realisierten Entwurfs nicht in die Deutung abweichender Nutzungsweisen einbezogen worden ist. Diese Ignoranz ist augenscheinlich sowohl der Informationspolitik der AuftraggeberInnen als auch dem fehlenden Interesse der überregionalen Rezeption am Entscheidungsprozess geschuldet. Daher blieben die Machtverhältnisse, die die Denkmalsetzung bestimmten, in den geschilderten Deutungsprozessen ausgeblendet. Stattdessen festigte das von Jochen Gerz eingeführte Verdrängungsmodell die entsprechenden Asymmetrien innerhalb der Bedeutungsproduktion. Indem dieses Erklärungsmodell den AkteurInnen, hier: den DenkmalgegnerInnen, unbewusstes Handeln unterstellt, spricht es ihnen die Deutungsmacht über ihr eigenes Tun ab. Hingegen versetzt es die SprecherInnen in eine privilegierte Position, die vermeintlich »den Besitz der Wahrheit verbürgt«[276]. Das Verdrängungsmodell war somit geeignet, die ohnehin vorhandene Deutungsautorität der AuftraggeberInnen und der KünstlerInnen zu untermauern. Deren politisch-ideologische Deutung abweichender Nutzungsweisen wurde auf diese Weise zusätzlich bestärkt.

»Stein des Anstoßes«: Vom Bekenntnisort zum Ort der Auseinandersetzung

Die abweichenden Nutzungsweisen, die das beschriftete Denkmal optisch dominierten, wurden aufgrund der geschilderten Deutungsprozesse als Zeichen gegenwärtiger faschistischer Tendenzen respektive einer Verdrängung derselben verstanden. Daraus resultierte jedoch keineswegs, wie man hätte annehmen können, dass nun die Wirkungsabsicht des Denkmals, »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« einzutreten, als verfehlt galt. Denn angesichts der politisch-ideologischen Deutung abweichender Nutzungsweisen wurde auch das interaktive Konzept einer Revision unterzogen. So erläuterte Jochen Gerz, Ende November 1986, als die KünstlerInnen einige Wochen nach der Übergabe erneut Harburg besuchten, gegenüber einer Lokalzeitung, »wieso er das Denkmal nach wie vor für gelungen«[277] halte. Die Möglichkeit, sich mit der eigenen Unterschrift gegen den Faschismus zu bekennen, trat in seiner Erklärung im Vergleich zu vorangegangenen Äußerungen zurück. Stattdessen unterstrich Gerz:

---

neu angebrachte Begleittafel vor Ort resümiert: »nach einstimmigem Beschluß der Bezirksversammlung Harburg im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg […] realisiert.« (vgl. Abb. in Könneke 1994b, S. 118f.); in der Publikation von 1994 findet sich die Darstellung »1983 beschloß die Bezirksversammlung dann, zusammen mit der Kulturbehörde einen beschränkten Wettbewerb durchzuführen […]« (Könneke 1994a, S. 20)

276 Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 18.

277 *HAN*, 28.11.1986. Aussagen von Shalev-Gerz zu diesem Anlass sind nicht dokumentiert.

»Wichtig ist die Auseinandersetzung mit dem Thema. Und die findet auch in den sogenannten Schmierereien auf dem Mahnmal statt.«[278]

Hatte Gerz zuvor den Stellenwert der Signatur betont, so war für ihn nun vorrangig, dass das Denkmal überhaupt mit Eintragungen versehen wurde. Dies zeugte aus seiner Perspektive von einer Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt. Schon vor der Übergabe hatte Gerz gegenüber der Lokalpresse Auseinandersetzungen als einen möglichen Ertrag des Denkmalkonzepts in Aussicht gestellt. Allerdings war er damals von Auseinandersetzungen im privaten Umfeld ausgegangen, die sich an der Frage entzünden könnten, *ob* jemand auf dem Denkmal unterschreibe.[279] Gemeint ist in beiden Fällen ein konstruktiver Meinungsaustausch, der selbstreflexive Prozesse ermöglicht – mithin ein Entwicklungsmodell, das ebenso dem bildungsbürgerlichen Selbstentwurf wie dem Grundverständnis von Avantgardekunst entspricht.

Dass die abweichenden Eintragungen auf der Denkmaloberfläche Zeichen einer solchen Auseinandersetzung sein sollen, leuchtet nicht ohne weiteres ein. Dies ist umso fragwürdiger, als deren UrheberInnen – unter anderem von den beteiligten KünstlerInnen – eine tendenziell faschistische Gesinnung zugeschrieben wurde, mithin eine ideologisch begründete Haltung, die kaum Raum für die Auseinandersetzung mit divergierenden Positionen bietet. Gleichwohl erklärte Gerz weiter:

»Am schlimmsten wäre es gewesen, wenn sich niemand mit dem Denkmal beschäftigt hätte. Die Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt ist zu einem Thema mit eigenartiger Stille geworden. Das ist an dem Mahnmal am Sand [dessen Standort, C.T.] anders.«[280]

Das Fehlen der von Gerz konstatierten üblichen Stille lässt ebenso wie die Entrüstung von DenkmalgegnerInnen, die zu Beginn des Artikels erwähnt wird,[281] darauf schließen, dass der Begriff »Auseinandersetzung« gar nicht primär auf die UrheberInnen abweichender Eintragungen abzielt. Im Gegenteil, scheint hier die Kontroverse um das *HARBURGER MAHNMAL* in der lokalen Öffentlichkeit gemeint zu sein, mithin rücken jene, die das Denkmal aufgrund ihres Erscheinungsbildes ablehnen, als AdressatInnen der genannten Auseinandersetzung ins Blickfeld. Die Argumentation des Künstlers ist in dieser Hinsicht zwar nicht eindeutig. Gleichwohl lässt erst dieser Zusammenhang Gerz' Interpretation überhaupt plausibel erscheinen. Das heißt, nur die öffentlich, etwa in Leserbriefen, geäußerte Ablehnung ermöglicht es, das Denkmal in Gerz' Sinne als Ort der Auseinandersetzung zu begreifen. Diese Neubestimmung unterscheidet sich beträchtlich von jener Definition des interaktiven Angebots, die im Vorfeld präsentiert worden war. Während vor der Übergabe für einen Bekenntnisort geworben wurde, rückt das Denkmal nun als Ort eines kontroversen Meinungsaustausches ins Blickfeld. Angesichts der optischen Dominanz abweichender Nutzungsweisen scheint in die-

278 Gerz in *HAN*, 28.11.1986.
279 Vgl. Gerz in *HW*, 20.08.1986.
280 Gerz in *HAN*, 28.11.1986.
281 Dort heißt es im Anschluss an diverse ablehnende Zitate aus Leserzuschriften: »In allen Briefen überwog die Empörung darüber, daß Unbekannte das Mahnmal mit ungezählten Schmierereien überhäuft haben.« (*HAN*, 28.11.1986)

sem Zusammenhang weniger das beschriftete Denkmal an sich, als die Kontroverse, die es hervorgerufen hat, als Beleg für eine entsprechende Auseinandersetzung zu fungieren. Die Kontroverse in der Harburger Öffentlichkeit erscheint somit als intendierte Resonanz auf das interaktive Angebot.

Charakterisierungen, die das *HARBURGER MAHNMAL* als Ort der Auseinandersetzung beschreiben, finden sich nachfolgend in diversen Artikeln wie auch in rückblickenden Resümees der AuftraggeberInnen. Dabei ist von einem »Stein des Anstoßes«[282] ebenso die Rede wie von einem »Mahnmal, das kontroverse Auseinandersetzungen provozieren will«[283]. Anlässlich der letzten Absenkung 1993 erklärte der zuständige Referatsleiter der Kulturbehörde, Achim Könneke, dass »in der öffentlichen Stellungnahme durch Unterschrift nur der Anfang gesehen werden [solle]«[284]. Demgegenüber stellte er »das Auslösen eines politischen Diskurses über heutige Geschehnisse und Strukturen«[285] als den eigentlichen Erfolg des Denkmals heraus. Ähnlich urteilte Könneke auch in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994.[286] Kultursenatorin Christina Weiss ging noch über diese Argumentation hinaus, als sie während der letzten Absenkung erklärte, »die Provokation der Öffentlichkeit sei geplant gewesen«[287]. In demselben Sinne erläutert eine aktuelle englischsprachige Webseite, die das *HARBURG ANTI-FASCIST MEMORIAL* präsentiert:

»It was intended to provoke thought and reaction [...] The concept was totally successful [...]«[288]

Eine Vielzahl von KommentatorInnen nimmt also ebenso wie Jochen Gerz an, das Erscheinungsbild des Denkmals habe zu konstruktiven Auseinandersetzungen geführt. Dass dem Konflikt um das *HARBURGER MAHNMAL* ein entsprechend produktiver Charakter zugesprochen wird, illustriert der mehrfache Verweis auf den Erfolg des Konzepts. Meine Analyse der Deutungsprozesse gibt indes Anlass, dies zu bezweifeln. Die zunehmende Frontenbildung, die nach der Übergabe des Denkmals in Harburg festzustellen ist, war beiderseits weder von dem Bemühen begleitet, die jeweilige Gegenposition zu verstehen, noch von der Bereitschaft, die eigene Haltung infrage zu stellen. Statt Selbstkritik und Vermittlungsversuchen, die eine Polarisierung hätten aufbre-

282 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 8; Schmidt-Wulffen 1987a, S. 318; Schmidt-Wulffen 1994, S. 43. Vgl. auch Fiedler in *HamR*, 24.09.1987: »Säule des Anstoßes«.

283 *HAN*, 24.12.1987. Zu weiteren Kommentaren ähnlichen Inhalts vgl. Könneke 1991, S. 24; Pejic 1992, S. 76; Pfuetze 1991, S. 92; Shalev-Gerz in *Libération*, 17.11.1993.

284 Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 2, *KB 85/14*.

285 Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 2, *KB 85/14*.

286 »Daß das Mahnmal über zehn Jahre lang in Harburg zur Diskussion provozierte, [...] dies ist schon ein Erfolg, den kaum ein Mahnmal erreicht hat.« (Könneke 1994a, S. 27) Vgl. auch die Präsentation der Arbeit auf der Webseite der Kulturbehörde, http://www.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/gerz.ht (25.05.2000).

287 *HR*, 11.11.1993. Weiss wies in diesem Zusammenhang auf die internationale Anerkennung der Arbeit, mithin ebenfalls auf deren Erfolg, hin.

288 Harburg Anti-Fascist Memorial, http://www.rrz.uni-hamburg.de/rz3a035/antifascist.html (21.06.2002).

chen können, sind Festschreibungen im Rückgriff auf tradierte Deutungsmuster zu konstatieren. Die Bewertung des Konflikts als positiv grundierte Auseinandersetzung ist mithin ihrerseits selbst eine Deutung des Geschehens, die wesentliche Aspekte nicht zur Kenntnis nimmt.

Angesichts dieser Ausblendungen verwundert es nicht, dass kaum ein Kommentar ausführt, woran festgemacht werden könne, dass eine Auseinandersetzung stattgefunden habe und wer daran beteiligt gewesen sei. Einzige Ausnahme bildet ein Artikel in der Zeitschrift *Ästhetik & Kommunikation* von 1991, der eine psychoanalytische Argumentation verfolgt. Demnach ist es »›das Volk‹ mit seinen Abwehraffekten«[289], das durch das Denkmalkonzept einerseits provoziert, andererseits zur Auseinandersetzung genötigt worden sei. Hier zeigt sich eine Verbindung zu dem Verdrängungsmodell, das Gerz Anfang 1987 in die Deutung des *HARBURGER MAHNMALS* eingeführt hatte.[290] Sie ist m.E. auch in jenen Kommentaren wirksam, die das Denkmal als Ort der Auseinandersetzung entwerfen, ohne dies weiter auszuführen. Denn mit dem Verdrängungsmodell steht, ob ausgesprochen oder nicht, ein geläufiges zeitgenössisches Deutungsmuster zur Verfügung, das die Notwendigkeit, öffentliche Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit anzustoßen, mit einer gesellschaftlich vorherrschenden Neigung zur Verdrängung begründet. Verweise auf Auseinandersetzungen können daher entsprechend eingeordnet werden, ohne dass dieser Kontext explizit genannt werden müsste.

Die positive Bewertung der Kontroverse um das *HARBURGER MAHNMAL* kann daher auf der Einschätzung beruhen, eine mutmaßliche Verdrängungshaltung müsse durch Provokation aufgebrochen und in Auseinandersetzung überführt werden. Wenn, wie im vorangegangenen Abschnitt erläutert, die abweichenden Eintragungen als faschistische Äußerungen gedeutet werden, dann ist es die mit deren Hilfe belegte Diagnose faschistischer Tendenzen der Gegenwart, die als verdrängt gilt. Demnach äußere die Verdrängungshaltung der DenkmalgegnerInnen sich darin, das beschriftete Denkmal, ergo das mutmaßliche Sichtbarwerden faschistischer Tendenzen auf der Denkmaloberfläche, abzulehnen. Dieses Erklärungsmodell greift indes nur, wenn alle impliziten Vorannahmen geteilt werden. Das hieße, der benachbarten Geschäftsfrau, die Werbespots gegen Ausländerfeindlichkeit dem Denkmal vorgezogen hätte,[291] ebenso Verdrängung zu unterstellen wie der Ortsvereinigung der VVN/BdA, die die fehlende Würdigung der Harburger Widerstandskämpfer beklagt hatte.[292] Diese Beispiele veranschaulichen die Bandbreite ablehnender Argumente, deren Vielfalt das Verdrängungsmodell einebnet, ohne sich mit konkreten inhaltlichen Anliegen zu befassen. Vor diesem Hintergrund scheint es eher dieses Erklärungsmodell selbst zu sein, das gleich einem Abwehraffekt funktioniert, um jeglichen Verdacht des Misslingens oder des Mangels abzuweisen.

Bemerkenswert an den weiter oben zitierten Resümees der AuftraggeberInnen ist, dass sie den Eindruck hervorrufen, das Denkmalkonzept habe die mutmaßliche Auseinandersetzung von Anfang an bezweckt. Im Sinne einer

289 Pfuetze 1991, S. 91.
290 Siehe oben, S. 75.
291 Vgl. *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 8.
292 Vgl. deren Erklärung in *HAN*, 21.10.1986. Ihrer Forderung kam die Bezirksversammlung schließlich 1991 mit der Anbringung einer Gedenktafel im Rathaus nach.

»geplante[n] Provokation«[293] gilt das Denkmal ihnen als Ort, der gezielt für eine kontroverse Debatte über Faschismus hatte sorgen sollen. Von dieser Annahme zeugen diverse Beiträge der überregionalen Rezeption, die das *HARBURGER MAHNMAL* als einen Ort beschreiben, der nicht allein zu Unterschriften, sondern zu Kommentaren jeglicher Art einladen sollte. So sah die Laudatio zur Verleihung des Roland-Preises 1990 in dem Konzept die Aufforderung, »sich mit Stahlstiften per Unterschrift *oder anderen Notizen* auf diesem Mahnmal einzutragen«[294]. Andere Publikationen haben es als Einladung beschrieben, »mit einem Stift seinen Namen *und mehr* in die Säule [zu] kratzen«[295], »sich durch das Einritzen ihres Namens *oder irgendeines Zeichens* zu Mit-Autoren des Mahnmals zu machen«[296], »Reaktionen, Namenszüge, *Stellungnahmen* in den weichen Untergrund zu gravieren«[297], »sich durch *Eintragungen zu dem Thema* zu äußern«[298], »Unterschriften und Kommentare zur NS-Zeit«[299] zu hinterlassen. Diese rückblickenden Darstellungen des Konzepts erstaunen, da sie von der anfänglichen Präsentation erheblich abweichen. War doch vor der Übergabe des *HARBURGER MAHNMALS* allein von »den Namen vieler Menschen« die Rede gewesen, wenn es um die erhoffte Nutzung gegangen war.[300] Die Vorstellung einer gelungenen Realisierung des Konzepts, eines »funktionierenden Denkmals«, hatte sich damals auf eine einzige künftige Nutzungsweise, die Unterschrift, beschränkt. Demgegenüber veränderte sich in den Jahren nach der Übergabe offensichtlich nicht allein die Vorstellung davon, in welchem Fall die Realisierung des Konzepts gelungen sei. Darüber hinaus wurde das anfängliche Nutzungsangebot als Bekenntnisort nicht selten vollständig ignoriert, das Denkmal hingegen rückblickend als Ort entworfen, der von Anfang zur Auseinandersetzung eingeladen hatte.

Betrachtet man die Publikationen der AuftraggeberInnen, die ausnahmslos nach der Übergabe des *HARBURGER MAHNMALS* veröffentlicht wurden, so scheint die nachträgliche Reformulierung des Nutzungsangebots im oben beschriebenen Sinne das Ergebnis einer gezielten Informationspolitik zu sein. Denn diese Veröffentlichungen geben keinerlei Hinweis auf dessen vorgängige Präsentation. Im Gegensatz zu anderen Teilen des Projektentwurfs fehlt in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994 die Erstfassung des Begleittextes, der ein Denkmal, »bedeckt von den Namen vieler Menschen«[301], in Aussicht stellt. Ebenso ist an keiner Stelle der Bleiumschlag des Entwurfs

293 So titelte die *HR*, 11.11.1993, bezugnehmend auf die weiter oben zitierten Äußerungen der Kultursenatorin Christina Weiss; vgl. S. 85 in diesem Kapitel.

294 Romain, Lothar: Laudatio zur Verleihung des »Roland-Preis« an Jochen Gerz am 29.11.1990, *KB 85/14*, Hervorhebung: C.T.

295 Wulffen 1992a, S. 26, Hervorhebung: C.T.

296 Kipphoff 1993, Hervorhebung: C.T.

297 Flügge/Freitag 1993, S. 33, Hervorhebung: C.T.

298 Busch 1998, S. 166, Hervorhebung: C.T.

299 Garbe/Michelsen 2003, S. 74.

300 Vgl. »Bedeckt von den Namen vieler Menschen«: Einladung zum antifaschistischen Bekenntnis, S. 61ff.

301 Gerz o.J. (1984), Projektentwurf, S. 14, Abs. 5/1, *KB 85/14*. Zum Wortlaut des Textes siehe oben, S. 63.

abgebildet, der mit säuberlich angeordneten Namen versehen ist.[302] Die Presseerklärung der Kulturbehörde anlässlich der letzten Absenkung räumte zwar ebenso wie die zeitgleich publizierte *HM*-Sonderbeilage ein, die »Massivität der Beschmierungen […] unterschätzt«[303] zu haben. Beide stellten jedoch zugleich klar, dass abweichende Eintragungen antizipiert worden waren,[304] und betonten die Wichtigkeit der dadurch ausgelösten Diskussion.[305] Die Rückblicke der AuftraggeberInnen unterschlagen also, dass sie ebenso wie die KünstlerInnen vor der Übergabe des Denkmals eine künftige Nutzung und damit ein zu erwartendes Erscheinungsbild angekündigt hatten, dem das nachfolgende faktische keineswegs entsprach.

Dass diese Diskrepanz ungenannt blieb, kann zwei Gründe haben. Entweder könnten die AuftraggeberInnen wie die KünstlerInnen das Denkmal tatsächlich von Anfang an als jenes kontroverse Objekt geplant oder zumindest für möglich gehalten haben, zu dem es anschließend wurde. Da ihnen ein solches Denkmal jedoch nicht durchsetzbar erschien, stellten sie vorab gleichwohl ein anderes Erscheinungsbild in Aussicht, das mehr Akzeptanz vor Ort versprach. Ebenso ist denkbar, dass weder die KünstlerInnen noch die AuftraggeberInnen damit gerechnet hatten, dass die tatsächliche Nutzung derart auffällig von dem zuvor formulierten Konzept abweichen könnte. Um trotz des umstrittenen Erscheinungsbildes für eine Akzeptanz des Denkmals zu werben, erklärten sie dennoch, dies vorhergesehen zu haben. Auf diese Weise nutzten sie die prinzipielle Offenheit des Konzepts, um dessen Realisierung auch unter veränderten Vorzeichen als gelungen auszuweisen.

In beiden Fällen war damit zu rechnen, dass das Publikum vor Ort mit Verärgerung und Ablehnung reagieren könnte, da das Erscheinungsbild des Denkmals die zuvor geweckten Erwartungen nicht einlöste. Wenn die erste von mir dargelegte Version zuträfe, hätten die AuftraggeberInnen entsprechende Reaktionen bewusst in Kauf genommen – ein Umstand, der m.E. deutlich gegen diese Variante spricht. Im zweiten Fall hätte der Unmut in

302 Zwar enthält die Dokumentation ein Foto des gesamten Projektentwurfs, aufgrund der Größe sind jedoch weder die Textpassagen lesbar, noch ist die Bleiplatte erkennbar; vgl. Könneke 1994b, S. 8f. Hingegen befindet sich das künstlerische Konzept des Projektentwurfs auf einer Doppelseite, ebenso eine zugehörige Skizze der unterschiedlichen Phasen der Absenkung; vgl. ebd., S. 10ff. Auch Detailfotos des Projektentwurfs in einem Ausstellungskatalog zu Gerz' Arbeiten im öffentlichen Raum geben über die fraglichen Teile keinen Aufschluss; vgl. Museion 1999, S. 55. Im Detail einsehbar ist der Projektentwurf nur vor Ort, im Harburger Helms-Museum.

303 Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 2, *KB 85/14*. »Wir waren nicht auf so viel Aggression vorbereitet.« (Esther Shalev-Gerz in *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 5)

304 »Daß das Mahnmal auch neonazistischen und rassistischen ›Stellungnahmen‹ ausgesetzt sein würde, wurde während der Entwicklungsphase […] durchaus reflektiert.« (Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 2, *KB 85/14*) »Die ›Regelwidrigkeiten‹ […] waren von den Künstlern beabsichtigt.« (*HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 2)

305 »Denn nur durch das Auslösen eines politischen Diskurses über heutige Geschehnisse und Strukturen erhält ein Mahnmal seine moralische Existenzberechtigung.« (Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 2, *KB 85/14*); »Mit dem Mahnmal sollte und soll eine *permanente Diskussion* über den Faschismus ausgelöst werden […]« (*HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 2, Hervorhebung i. Orig.).

Harburg, so denke ich, abgemildert werden können, wenn die AuftraggeberInnen ihrerseits Erstaunen oder Bestürzung über die tatsächliche Nutzung bekundet hätten. Allerdings hätten sie so die Begrenztheit ihrer vorherigen Perspektive zugegeben, mithin politisch einen weitaus schwierigeren Stand gehabt, um weiterhin die Entscheidung für das Konzept sowie das allein Fachleuten vorbehaltene Auswahlverfahren zu vertreten. Dies hätte vermutlich eine öffentliche Diskussion über Sinn und Zweck des Konzepts zur Folge gehabt, deren Ausgang ungewiss gewesen wäre. Zumal vor dem Hintergrund der parteipolitischen Aufladung der Denkmalsetzung ist nachvollziehbar, dass die AuftraggeberInnen – vorausgesetzt, dieser Verlauf sei zutreffend – stattdessen behaupteten, die tatsächliche Nutzung vorhergesehen zu haben.

Für die letztgenannte Variante sprechen mehrere rückblickende Darstellungen, die berichten, dass die KünstlerInnen das tatsächliche Erscheinungsbild des *HARBURGER MAHNMALS* nicht erwartet hatten.[306] Die früheste entsprechende Schilderung findet sich 1992 in einem englischsprachigen Aufsatz von James E. Young. Seitdem hat der Autor ihn mehrfach nahezu wortgetreu in unterschiedlichen Kontexten publiziert. In der deutschen Übersetzung lautet diese Passage:

»In ihrer Konzeption hatten die Gerz mit säuberlich Reihe für Reihe einhaltenden Namensinschriften gerechnet […] Die Wirklichkeit folgte freilich nicht dem Entwurf, und selbst die Künstler waren erstaunt, was sie nach ein paar Monaten vorfanden […]«[307]

Diese Darstellung wird von einem Interview mit Jochen Gerz über das Saarbrücker Denkmal gestützt. Der Künstler erzählte in dem 1993 publizierten Gespräch:

»Wir hatten mit einigem gerechnet, zum Beispiel mit Gleichgültigkeit. […] Die Heftigkeit des Publikums hat uns überrascht. […] Vor seiner Aufstellung [des *HARBURGER MAHNMALS*, C.T.] haben wir Freunde auf einer Bleiplatte signieren lassen, um die Wirkung zu beurteilen. Wenn ich heute diese kleine Bleiplatte betrachte, begreife ich, wie groß unsere Naivität war. Jeder hatte in Schönschrift unterschrieben, wie Schüler. Wir hatten alles verstanden, und wir hatten nichts verstanden […]«[308]

Gerz räumte zudem ein: »Vor diesem Objekt […] war ich schockiert.«[309] Sein Rückblick auf die, wie er es nannte, »Lehren«[310] aus dem Harburger Projekt lag in Zusammenhang mit dem Saarbrücker Denkmal nahe, da diese von vornherein unsichtbare Arbeit als künstlerische Konsequenz aus der vorangegangenen Erfahrung verstanden werden kann.[311]

---

306 Neben den im Folgenden genannten trifft dies noch auf einen weiteren Aufsatz zu; vgl. Pfütze 1997, S. 130.

307 Young 2002, S. 162. Zu vorangegangenen Veröffentlichungen im englischen Original vgl. Young 1992, S. 281, 283; Young 1993, S. 34f.

308 Gerz 1993, S. 6.

309 Gerz 1993, S. 13.

310 Gerz 1993, S. 7.

311 So gibt ein Beitrag in der Wochenzeitung *Die Zeit* Gerz' »Erfahrung mit Mahnmälern« folgendermaßen wieder: »Seine Bleistele gegen den Faschismus […] wurde selbst Opfer wütender Hakenkreuz-Attacken. Das Unsichtbarmachen

Obwohl Gerz seine eigenen Erwartungen an das *HARBURGER MAHNMAL* nachträglich kritisch reflektierte, wirkte sich dies nicht auf dessen Definition als »geplante Provokation« aus. Allerdings berichten die Publikationen der AuftraggeberInnen auch nicht von diesem Reflexionsprozess. Im Gegenteil, hat selbst James E. Young, jener Autor, der in den Vorjahren wiederholt auf die Diskrepanz zwischen »Entwurf« und »Wirklichkeit« hingewiesen hatte, seinen Aufsatz für die Dokumentation der Kulturbehörde an dieser Stelle verändert. Anstelle der oben zitierten Passage konstatiert er 1994 lediglich: »Der Umgang mit dem Denkmal folgte dem Konzept«[312]. Dies spricht ebenso wie die fehlende Überlieferung einschlägiger Passagen des Entwurfs für eine gezielte Informationspolitik der AuftraggeberInnen. Offenkundig waren sie darauf bedacht, die inzwischen etablierte Reformulierung des Denkmals als Ort der Auseinandersetzung nicht als solche erkennbar werden zu lassen.

»Gradmesser der Toleranz«: Argumentationen innerhalb der lokalen Kontroverse

Eine planvolle Informationspolitik, die das anfängliche Nutzungsangebot auszublenden suchte, hatte nur in der überregionalen Rezeption Chancen auf Erfolg. In Harburg hingegen hatte die Lokalpresse die Bevölkerung ausführlich über die unterschiedlichen Phasen der Denkmalsetzung informiert. Dementsprechend war dort kaum zu erwarten, dass das anfängliche Nutzungsangebot einfach in Vergessenheit geraten könnte. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob in der Harburger Öffentlichkeit andere Deutungsprozesse stattfanden und falls ja, in welcher Form sie in die Bedeutungsproduktion eingegangen sind.

Nach der Übergabe kommentierte die Lokalpresse das *HARBURGER MAHNMAL* vorwiegend negativ.[313] Insbesondere die *Harburger Anzeigen und Nachrichten* (*HAN*) nahmen im ersten Jahr vehement und ausführlich Stellung gegen das Denkmal und ließen vorwiegend ablehnende Stimmen aus der Bevölkerung zu Wort kommen. So signalisierten die *HAN* Ende 1986, anlässlich eines Besuchs der KünstlerInnen in Harburg, mit der Titelschlagzeile »Der Künstler erfreut über Schmierereien«[314] polemische Distanzierung. Der Aufenthalt von Gerz und Shalev-Gerz in Harburg Ende November 1986 war

[der Saarbrücker Arbeit, C.T.] sei daher mehr als eine künstlerische Geste, es sei auch ganz real eine ›Geste des Schützens‹, eine Notwendigkeit gegen den Vandalismus.« (Ihering 1992)

312 Young 1994a, S. 86. Da Youngs Publikationen zum *HARBURGER MAHNMAL* über weite Passagen identisch sind, lassen sich einzelne Veränderungen deutlich ausmachen.

313 Harburg hat zwei Tageszeitungen: Die *Harburger Anzeigen und Nachrichten (HAN)*, Unabhängige und überparteiliche Tageszeitung für den Amtsbezirk Hamburg-Harburg und den Landkreis Harburg der Harburger Zeitungsgesellschaft mbH & Co KG, erschien erstmalig 1844 und galt bis in die Weimarer Republik als bürgerlich-nationales Organ; vgl. Stein 1988, http://www.han-online.de/455.html (12.06.2003). Die *Harburger Rundschau (HR)* ist eine täglich erscheinende Regionalausgabe des *Hamburger Abendblattes*, Axel Springer AG; vgl. http://www.abendblatt.de/daten/2003/01/21/115508.html (Mediadaten online: Preisliste Regionalausgaben) (12.06.2003).

314 *HAN*, 28.11.1986.

mit einer Diskussion »über die Zukunft des Mahnmals« verbunden, die im Rahmen einer geschlossenen Veranstaltung mit VertreterInnen der Kulturbehörde Hamburg und des Bezirksamtes Harburg stattfand.[315] Dieser Programmpunkt weist darauf hin, dass die tatsächliche Nutzung des Denkmals für die AuftraggeberInnen Anlass war, sich mit den KünstlerInnen über die weitere Zukunft der Arbeit zu verständigen. Aufgrund der Ablehnung vor Ort hätte es nahe gelegen, die lokale Bevölkerung einzubeziehen. Stattdessen erfuhren jene, die sich bereits vom Auswahlverfahren ausgeschlossen gesehen hatten, einen erneuten Ausschluss aus der Diskussion.

In diesem Stadium der Bedeutungsproduktion – gekennzeichnet durch die Infragestellung des bisherigen Nutzungsangebots und die Notwendigkeit, dieses zu reformulieren – begrenzten die AuftraggeberInnen ihre Diskussion also auf den Kreis jener, die unmittelbar an der Denkmalsetzung beteiligt gewesen waren. Diese Vorgehensweise konnte sich insofern negativ auswirken, als sie die ohnehin vorhandene Frontenbildung zwischen AuftraggeberInnen und KünstlerInnen auf der einen Seite, Harburger DenkmalgegnerInnen auf der anderen zu verstärken drohte. Vielleicht hatte die AuftraggeberInnen die Vorstellung abgeschreckt, bei einer öffentlichen Veranstaltung einem Publikum gegenüberzustehen, das das Denkmal mehrheitlich ablehnte. Sie könnten befürchtet haben, eine direkte Konfrontation würde nicht zu mehr Verständigung, sondern eher zu einer Verschärfung der Kontroverse führen. Die Beschränkung auf eine geschlossene Diskussion barg dieses Risiko nicht. Die KünstlerInnen hatten in diesem Rahmen zwar Gelegenheit, sich gegenüber der Lokalpresse zu äußern und sich auf diese Weise an die Harburger Öffentlichkeit zu wenden; sie wurden gleichwohl nicht unmittelbar mit ablehnenden Stimmen konfrontiert.

Die Lokalpresse hat die Entscheidung der AuftraggeberInnen, die Harburger Bevölkerung nicht in die Diskussion mit den KünstlerInnen einzubeziehen, nicht kommentiert. Allerdings verschärfte sich der polemische Tonfall der *HAN* im Folgejahr drastisch, als sie anlässlich der ersten Absenkung im September 1987 über das »260 000 DM teure […] Stück Kultur«[316] berichtete. Auch dieser Artikel signalisierte Unverständnis darüber, dass der Künstler wie die AuftraggeberInnen die »Schmierereien […] verteidigt«[317] hatten. Wenige Wochen später wandte der Harburger Bezirksamtsleiter Jobst Fiedler sich vehement gegen diese Berichterstattung. Als Autor eines Artikels in einer regionalen Wochenzeitung, der *Hamburger Rundschau*, rügte Fiedler ausdrücklich die verkürzende Darstellung der *HAN*.[318] Demgegenüber begrüßte er das Denkmal als Möglichkeit zu Auseinandersetzung und Beteiligung. »Weg von der hastigen Meckermentalität«[319] forderte der Titel seines Beitrags. Er unterstrich, dass das Denkmal in Harburg umstritten, »in der internationalen Kunstwelt von Köln bis Paris, New York oder Tel Aviv dagegen beachtet und anerkannt«[320] sei. Indem Fiedler der in Harburg geäußerten Ablehnung die Anerkennung der »internationalen Kunstwelt« gegenüberstell-

315 Vgl. *HAN*, 28.11.1986. Ob PressevertreterInnen an der Diskussion teilnahmen oder anschließend über deren Verlauf informiert wurden, geht aus dem Artikel nicht hervor.

316 *HAN*, 02.09.1987.

317 *HAN*, 02.09.1987.

318 Fiedler in *HamR*, 24.09.1987.

319 Fiedler in *HamR*, 24.09.1987.

320 Fiedler in *HamR*, 24.09.1987.

te, markierte er eine ablehnende Haltung implizit als provinziell. Diese Zuschreibung bot Anschlussmöglichkeiten für jenes vergangenheitspolitische Deutungsmuster, dem zufolge die Bundesrepublik durch ihren Umgang mit der NS-Zeit vor den Augen der Weltöffentlichkeit, hier vertreten durch die internationale Kunstöffentlichkeit, die eigene Demokratisierung unter Beweis zu stellen habe.[321] Dies ist umso naheliegender, als Fiedler mit Frankreich und den USA auf zwei der alliierten Siegermächte, mit Israel auf den jüdischen Staat Bezug nahm.

Zugleich warb Fiedler dafür, die »Säule des Anstoßes« zu unterzeichnen, da dies zur Auseinandersetzung mit »Aggressionen, dumpfer Verdrängung, ja alltäglichem Faschismus« beitrage.[322] Im Gegensatz zu vorangegangenen Kommentaren der AuftraggeberInnen setzte sein Beitrag bei der Kritik am Erscheinungsbild des Denkmals und dessen Kosten an. Dass Fiedler sich auf ablehnende Argumente bezog, ohne diese politisch-ideologisch zu interpretieren, kann als Vermittlungsangebot an die DenkmalgegnerInnen verstanden werden. »Eine nochmalige gründliche Beschäftigung mit dem Mahnmal, seinen Zielen und seine[m] Anspruch an uns«, erklärte der Bezirksamtsleiter, »ist […] überfällig.«[323] Dieses vermittelnde rhetorische Wir behielt Fiedler bei, als er nachfolgend den Anspruch des Denkmals erläuterte. Gleichwohl ließ er keinen Zweifel daran, dass mehr Auseinandersetzung mit dem Konzept nötig sei,[324] ansonsten »wären wir bei der Verdrängung stehen geblieben«[325]. Fiedler suchte also einerseits, die Idee des Denkmals zu vermitteln. Andererseits griff er auf die Polarität zwischen Ablehnung des Denkmals und Verdrängung auf der einen Seite, Akzeptanz und Auseinandersetzung auf der anderen zurück. So forderte er diejenigen, die das Denkmal, nicht jedoch dessen politische Aussage ablehnten, implizit auf, ihre Meinung zu revidieren.

Angesichts des Publikationsmediums, einer Hamburger Wochenzeitung mit einer relativ niedrigen Auflagenzahl,[326] ist anzunehmen, dass der Bezirksamtsleiter sich weniger unmittelbar an die HarburgerInnen richtete, als vielmehr an die Lokalpresse als vermittelnde Instanz. In diesem Sinne war er offensichtlich erfolgreich: Ein Vierteljahr nach seiner Kritik, am 24.12.1987, warb wiederum ein Beitrag in den *HAN* mit ähnlichen Argumenten für das *HARBURGER MAHNMAL* als »Gradmesser der Toleranz«[327]. Auch in diesem Artikel wurde der internationalen Anerkennung »von Israel bis in die USA«[328] die Tatsache gegenüber gestellt, dass das Denkmal in Harburg umstritten sei. Ähnlich der als »entartet« verfemten Kunst in der NS-Zeit stehe mit dem *HARBURGER MAHNMAL* »wieder ein Kunstwerk am Pranger«.[329] Jede Unter-

321 Zum »Schielen nach ›dem Ausland‹« als Muster bundesdeutscher Vergangenheitspolitik und rhetorische Figur vgl. Frei 1996, S. 24.
322 Fiedler in *HamR*, 24.09.1987.
323 Fiedler in *HamR*, 24.09.1987.
324 »[…] was seit seiner Aufstellung vor elf Monaten geschah, hinterläßt nicht die Befriedigung, Harburg habe sich angemessen mit dieser Aufforderung auseinandergesetzt.« (Fiedler in *HamR*, 24.09.1987)
325 Fiedler in *HamR*, 24.09.1987.
326 Anfang der 1980er Jahre als Genossenschaft gegründete Wochenzeitung mit einer Auflage zwischen 12.000 und 16.000, vgl. http://www.igmedien.de/publikationen/m/2000/08_09/16a.html (12.06.2003).
327 *HAN*, 24.12.1987.
328 *HAN*, 24.12.1987.
329 *HAN*, 24.12.1987.

schrift auf dem Denkmal sei jedoch ein Bekenntnis, das zeige, dass die Mehrheit heute im Gegensatz zu früher nicht mehr schweige. Eine sachliche Diskussion sei erlaubt, es dürfe gestritten werden, aber:

»Zur Demokratie gehört auch, mit einem Kunstwerk zu leben, das auf einstimmigen Beschluß der Bezirksversammlung aufgestellt worden ist.«[330]

Mit dieser Äußerung erklärt der Autor des Artikels, eine demokratische Haltung impliziere notwendigerweise die Akzeptanz des Denkmals. Denjenigen, die mit ihrer Unterschrift ein »Bekenntnis gegen Faschismus und Gewalt« ablegen, stehen in dem Artikel jene gegenüber, die das Denkmal »beschmiert, zerkratzt, beschädigt« haben.[331] Abweichende Eintragungen bewertet der Beitrag in den *HAN* als gewaltförmige Handlungen.[332] Einer faschistisch grundierten Unbelehrbarkeit und Gewaltbereitschaft auf Seiten der DenkmalgegnerInnen, stehen diesem Artikel zufolge Toleranz und demokratisches Bewusstsein auf Seiten der BefürworterInnen gegenüber. Die Verbindung der Fürsprache mit demokratischen Werten erscheint als logische Konsequenz davon, dass die Ablehnung des Denkmals außerhalb Harburgs durchgängig politisch-ideologisch bewertet wurde: als faschistische oder den Faschismus verdrängende Haltung. Demnach explizierte der Artikel in den *HAN* eine Konnotation, die der politisch-ideologischen Bewertung der Kontroverse innewohnte – entsprechende Assoziationsmöglichkeiten habe ich weiter oben anhand von Fiedlers Beitrag aufgezeigt.

Die Bezugnahme auf die NS-Ausstellung »Entartete Kunst« verweist auf eine weitere Interpretationsfigur, die in diesem Zusammenhang zum Tragen kommt: die Bedeutung der Avantgardekunst als Aufbewahrungsort freiheitlich-demokratischer Tradition. So baute die staatliche Kunstförderung in der bundesdeutschen Nachkriegszeit darauf auf, dass »der modernen Kunst die ästhetische Stellvertretung demokratischer Werte zugesprochen [wurde].«[333] Die politische Tradition wie auch die Sozialstruktur Harburgs lassen vermuten, dass die ausdrückliche Referenz auf demokratische Werte dort mehr Chancen auf Zustimmung hatte als das bislang dominierende Schlagwort der »Auseinandersetzung«, das vor allem auf einen bildungsbürgerlichen Selbstentwurf abzielt. Mithin übersetzte der Artikel in den *HAN* das Anliegen des Denkmals in Kategorien, die einen Großteil der Harburger Bevölkerung eher anzusprechen vermochte als bisherige Argumentationen. Zugleich übernahm er das politisch-ideologische Deutungsschema, das in der Rezeption außerhalb Harburgs überwog: Akzeptanz beziehungsweise Ablehnung des Denkmals wurden jeweils mit dessen politischer Zielsetzung assoziiert. Eine demokratische Position, die zwar die politische Zielsetzung des Denkmals teilte, letzteres gleichwohl ablehnte, schien nun auch aus Sicht der Lokalpresse undenkbar.

Die BefürworterInnen des Denkmals erklärte diese Argumentation zu einer Gemeinschaft engagierter DemokratInnen. Diese kann als Alternativan-

330 *HAN*, 24.12.1987.
331 *HAN*, 24.12.1987.
332 »Wer wieder zur Gewalt greift, wer zerstören will, was seinem kulturellen Selbstverständnis oder seiner politischen Überzeugung nicht entspricht, hat nichts gelernt.« (*HAN*, 24.12.1987)
333 Grasskamp 1989b, S. 135.

gebot zu jener lokal definierten Gemeinschaft der »Harburger« verstanden werden, als deren Interessenvertreter sich der CDU-Politiker Boyer kurze Zeit nach der Übergabe hervorgetan hatte. Bezugnehmend auf die Entscheidungsbefugnis der Senatsbehörde hatte Boyer die mangelnde Berücksichtigung lokaler Interessen beklagt.[334] Während sich die ablehnende Argumentation des CDU-Politikers auf die verwaltungsrechtliche Struktur im Auswahlverfahren berufen hatte, um ein Identifikationsangebot zu formulieren, bezogen sich die befürwortenden Plädoyers Ende 1987 auf die Thematik des Denkmals. Der symbolische Gewinn, den sie in Aussicht stellten, war dadurch ungleich höher: Ihre Argumentation versprach den BefürworterInnen des Denkmals, gegenüber »Faschismus, Krieg, Gewalt« politisch-moralisch auf der richtigen Seite zu stehen. Implizit war darin der Vorwurf einer undemokratischen, tendenziell faschistischen Einstellung gegen all jene enthalten, die das Denkmal ablehnten. Insofern »Demokratie« ein Leitbegriff der sozialliberalen Reformpolitik der 1970er Jahre war,[335] eignete der Rekurs darauf sich besonders, um die in Harburg zahlreich vertretene Wählerschaft der SPD anzusprechen.

Neben dieser identitätspolitischen Argumentation zeigt der genannte Artikel in den *HAN* im Dezember 1987 auch Verständnis für eine Perspektive, die das Denkmal als Zumutung im Harburger Stadtbild betrachtet. Der Untertitel des Artikels, »Leben mit dem Harburger Mahnmal«[336], korrespondiert mit der oben zitierten Formulierung »mit einem Kunstwerk zu leben«. Beide stilisieren das Denkmal zu einem Schicksal, das getragen werden müsse. Sie unterstellen also, dass es sich dabei um eine schwierige Herausforderung handele, deren Bewältigung einen Reifungsprozess bedeute.[337] Dieses Modell erinnert an die christliche Vorstellung einer göttlichen Prüfung. Das Erscheinungsdatum des Artikels, der christliche Heiligabend, verstärkt diesen Bedeutungskontext. Er lässt den Erlösungsgedanken assoziieren, der im Christentum mit der Geburt Jesu verbunden ist. In diesem Sinne kann die Aufforderung dieses Beitrags, das Denkmal zu akzeptieren, mit christlichen Vorstellungen von Vergebung und Versöhnung kontextualisiert werden. Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang jenen Staaten zu, die in den diskutierten Kommentaren die Anerkennung der internationalen Kunstwelt repräsentieren sollen. Der Staat Israel ist ebenso wie die USA, jenes Land, in dem weltweit am meisten Jüdinnen und Juden leben, mit dem Judentum assoziierbar. Diese Assoziation hatte bereits Fiedlers Beitrag mit seinem Verweis auf New York und Tel Aviv erlaubt. Die Aufforderung, das Denkmal zu akzeptieren und sich dadurch gewissermaßen mit der internationalen Kunstwelt zu versöhnen, versprach den HarburgerInnen, so gesehen, auch, zur christlich-jüdischen Versöhnung beizutragen. Diese Argumentation kann als eine Art Vermittlungsversuch verstanden werden, der traditionelle Deutungsmuster heranzog, um für ein avantgardistisches künstlerisches Konzept zu werben.

334 Dies gilt als typisches Problem der Stadtstaaten; siehe oben, S. 70.

335 Programmatisch formuliert in dem Leitsatz »mehr Demokratie wagen« in Willy Brandts Regierungserklärung 1969; vgl. Wilharm 1990, S. 25.

336 *HAN*, 24.12.1987.

337 Diese Ratgeberrhetorik findet sich in Titeln wie »Leben mit der Bandscheibe. Ein Brevier für Bandscheibengeschädigte« (Bernhard Baud, Bern 2002), »Leben mit ungelöstem Leid. Ein psychologischer Ratgeber« (Pauline Boss, München 2000).

Betrachtet man die Beiträge der *HAN* in den Folgejahren, so zeigt sich, dass deren Berichterstattung über das Denkmal sich nachhaltig veränderte. Auch durchaus heikle Anlässe, wie etwa Gerz' harsche Kritik an Harburg anlässlich einer Podiumsdiskussion 1989,[338] wurden ohne die zuvor übliche Polemik dargestellt. Inwieweit die Harburger Bevölkerung sich diese Deutung aneignete, darüber ließe sich indes nur spekulieren. Leserbriefe sowie in Harburg erfragte Meinungen belegen, dass nach wie vor Ablehnung gegenüber dem Denkmal bestand und auch öffentlich geäußert wurde.[339] Auch die Nutzung änderte sich nicht; zudem traten weiterhin Beschädigungen auf: Die Bleioberfläche wurde wiederholt lädiert,[340] 1989 die Glasscheibe des Sichtfensters durch Einschüsse zerstört.[341]

Daraus lässt sich schließen, dass die Deutung der AuftraggeberInnen nur bedingt geeignet war, die tatsächliche Akzeptanz des Denkmals in Harburg fördern. Gleichwohl kann davon ausgegangen werden, dass deren Wirkung sich nicht allein auf die veränderte Berichterstattung in der Lokalpresse beschränkte. Dies veranschaulichen zwei öffentliche Diskussionsveranstaltungen mit den KünstlerInnen, die 1989 und 1993 durchgeführt wurden. Die Podiumsdiskussion 1989 war eine Reaktion darauf, dass der CDU-Fraktionsvorsitzende Boyer das *HARBURGER MAHNMAL* in der Bezirksversammlung erneut in Frage gestellt hatte.[342] Infolgedessen stellte die SPD-Fraktion den Antrag, die KünstlerInnen anlässlich der folgenden Absenkung zu einer öffentlichen Podiumsdiskussion einzuladen.[343] Auf dieser Veranstaltung wie auch auf einer weiteren, die 1993 anlässlich der letzten Absenkung durchgeführt wurde, trafen die KünstlerInnen wie die AuftraggeberInnen nur auf FürsprecherInnen des Denkmals, jedoch nie auf ablehnende Stimmen. Wie mittelbar präsentierte ablehnende Äußerungen belegen, lag der Grund dafür keineswegs in einhelliger Zustimmung, sondern offensichtlich darin, dass die »Kritiker [...] zu Hause [blieben]«[344]. Ablehnende Stimmen wurden auf der Veranstaltung 1989 allein in Form von Meinungsumfragen mit PassantInnen eingebracht, 1993 durch einen Videofilm, für den SchülerInnen HarburgerInnen interviewt hatten.[345]

---

338 Der Künstler wird dabei mit dem Ausspruch »am liebsten würde man dieses Harburg mit dem Kübel ausschütten« (*HAN*, 07.09.1989) wiedergegeben; seine Äußerungen werden jedoch nicht kommentiert. Vgl. auch die sachlich gehaltene Information über die Ablösung der Bleiummantelung in *HAN*, 14.04.1992.

339 Die *HAN* berichtete von 300 Personen, deren Meinungen – »überwiegend kritisch und ablehnend« (*HAN*, 07.09.1989) – anlässlich der erwähnten Podiumsdiskussion aufgezeichnet worden waren. Zu Leserbriefen vgl. »Harburgs teuerste Litfaßsäule« (*HAN*, 26.04.1991), »Skandal« (*HAN*, 28.09.1991).

340 Vgl. *HR*, 30.04.1987; *HAN*, 09.05.1987; *HW*, 11.09.1991.

341 Vgl. Könneke 1994b, S. 47.

342 Die CDU-Fraktion hatte den Antrag gestellt, eine geplante Gedenktafel für die Opfer des Faschismus am *HARBURGER MAHNMAL* anzubringen. Boyer soll das Denkmal in diesem Zusammenhang als »Schandmal« bezeichnet haben, dementierte dies jedoch mit der Aussage, er habe von einem »Schandfleck« gesprochen, vgl. *HAN*, 31.05.1989; *HR*, 01.06.1989; *EW*, 07.06.1989.

343 Vgl. *HW*, 21.06.1989.

344 *HA*, 08.09.1989. Laut *HAN* vom 06.09.1989 waren »unter den 50 Zuhörern nur Fürsprecher«.

345 Vgl. *HA*, 08.09.1989; *HAN* und *HR*, 11.11.1993.

Dass DenkmalgegnerInnen auf den beiden öffentlichen Veranstaltungen nicht unmittelbar in Erscheinung traten, ist m.E. eine Folge davon, dass auch die Lokalpresse die Deutung der AuftraggeberInnen weitgehend übernommen hatte. Inzwischen bestand in der Presseöffentlichkeit ein weitgehender Konsens darüber, dass eine demokratische Haltung beinhalte, das Denkmal samt seiner Eintragungen zu tolerieren. Öffentlich vertretene Ablehnung wäre daher zumindest unterschwellig dem Vorwurf einer undemokratischen Einstellung ausgesetzt gewesen. In diesem Sinn äußerte sich Gerz während der Podiumsdiskussion 1989, indem er Kritik an den »Kritzeleien« als »versteckte Saubermann-Kultur« bewertete.[346] Dadurch ordnete der Künstler jenen DenkmalgegnerInnen, die sich über die abweichenden Eintragungen empörten, dieselbe tendenziell faschistische Einstellung zu wie deren UrheberInnen. Auf diese Weise diskreditierte Gerz die Ablehnung des Denkmals erneut als politische Intoleranz. Wer öffentlich Ablehnung gegenüber dem Denkmal geäußert hätte, hätte also darauf gefasst sein müssen, faschistischer Positionen bezichtigt zu werden.[347] Insbesondere vor dem Hintergrund der linken politischen Tradition Harburgs ist anzunehmen, dass dieser drohende Vorwurf abschreckend wirkte. Dadurch büßten ablehnende Positionen gegenüber dem Denkmal in der lokalen Öffentlichkeit an Akzeptanz ein und wurden sukzessive marginalisiert. Wie das erwähnte Beispiel des CDU-Fraktionsvorsitzenden zeigt, sprachen einzelne sich dennoch weiterhin öffentlich gegen das Denkmal aus.[348]

Vor dem diskutierten Hintergrund verwundert es nicht, dass die Publikationen der AuftraggeberInnen die Kontroverse vor Ort kaum dokumentieren. In der vorwiegend lokal orientierten *HM*-Sonderbeilage, die 1993 anlässlich der letzten Absenkung in Zusammenarbeit mit der Hamburger Kulturbehörde erschien, tauchen ablehnende Positionen zwar auf. Die Beilage porträtiert fünf »Nachbarn des Mahnmals«[349], die sich überwiegend kritisch äußern. Ihre Kommentare charakterisieren das beschriftete Denkmal mehrheitlich nicht als Zeichen, das Bezug auf das vorgegebene Thema nimmt.[350] Visuell im Mittelpunkt steht allerdings eine positiv gedeutete Stellungnahme: Das halbseitige Foto eines jungen Straßenmusikers, der vor dem Denkmal »jüdische Melodien« spielt, – »sein eigener Beitrag gegen das Vergessen«[351] – domi-

346 *HA*, 08.09.1989. Zu der Linie, die Gerz von Sauberkeit zu Faschismus zieht, vgl. Gerz in Könneke 1994a, S. 24. Einen ähnlichen Vorwurf transportiert der Kommentar: »Ein Schandfleck, flüstert der gesunde Bürgersinn.« (Aktuelle Kultur, Tagesbilanz, *Saarländischer Rundfunk*, 10.11.1993, Transkript in *KB 85/14*)

347 Diese Verbindung illustriert auch die Debatte um die Äußerungen des Harburger CDU-Fraktionsvorsitzenden: Der Politiker wie seine KritikerInnen verbanden ihre Stellungnahmen zu dem Denkmal jeweils mit einer ausdrücklichen Abgrenzung gegenüber faschistischen Positionen; vgl. *EW*, 07.06.1989.

348 1991 nahm Boyer die Enthüllung der Gedenktafel erneut zum Anlass für vehemente Kritik: »Die Bürger haben das Denkmal nicht angenommen [...] Das Mahnmal hat seine Funktion eingebüßt [...]« (*HW*, 11.09.1991)

349 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 8.

350 So bescheinigen zwei Zitate – »da wird ja doch nur dran ›rumgeschmiert‹«; »geistig Kleinkarierte[s]« (*HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 8) – den abweichenden Eintragungen das Fehlen sinnhafter Bedeutung.

351 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 8. Allerdings ist auch der Kommentar dieses Befragten zu dem Denkmal nicht eindeutig positiv; in der Bildunterschrift fehlt jedoch der Teil, der das Denkmalkonzept kritisiert.

niert gegenüber den kleinformatigen Porträtfotos der vier befragten Geschäftsleute. Bezogen auf die gesamte Beilage ist dieser Beitrag eher randständig. Ihm gehen fünf Seiten voran, auf denen die KünstlerInnen sowie prominente Personen aus Politik und Wirtschaft, vor allem aber aus dem Kulturbereich die Wichtigkeit des Denkmals bekunden.[352] Zudem präsentieren die einleitenden Beiträge das Denkmal eindeutig als Erfolg, da es die gewünschte Auseinandersetzung hervorgerufen habe.[353] Diese erste Publikation der AuftraggeberInnen integriert ablehnende Meinungen aus der Harburger Bevölkerung also in begrenztem Maße. Die in ihrer Reichweite größere, zweite Veröffentlichung, die Dokumentation der Kulturbehörde von 1994, lässt hingegen allein Fachleute zu Wort kommen.[354] Meinungen aus der Harburger Bevölkerung tauchen darin nur am Rande und vermittelt auf.[355]

In der öffentlichen Diskussion vor Ort setze sich also gleichfalls jene Deutung durch, die abweichende Eintragungen ausschließlich in politisch-ideologischem Zusammenhang erklärte. Das Denkmal galt schließlich auch der Lokalpresse als umkämpfter Austragungsort eines entsprechenden Konflikts. Mithin etablierte sich auch in der lokalen Öffentlichkeit jene Neubestimmung, die die AuftraggeberInnen wie die KünstlerInnen gegen dessen behauptetes Scheitern formuliert hatten. In diesem Durchsetzungsprozess wurde insbesondere die internationale Kunstwelt als Deutungsautorität angeführt. Antifaschistische und antirassistische Veranstaltungen, die an dem Denkmal abgehalten wurden,[356] belegen, dass sich auch unterschiedliche politische Gruppierungen vor Ort diese Deutung des *HARBURGER MAHNMALS* aneigneten. Weiterhin fortbestehende ablehnende Positionen blieben in der öffentlichen Debatte eine Randerscheinung und hatten keinen erkennbaren Einfluss auf die Bedeutungsproduktion.

»How beautiful it is«: Die Kunstöffentlichkeit als Deutungsautorität

Wie meine Analyse der Kontroverse vor Ort gezeigt hat, war die Anerkennung der internationalen Kunstöffentlichkeit ein gewichtiges Argument für das *HARBURGER MAHNMAL*. Indem der Bezirksamtsleiter wie auch die Lokal-

352 Jeweils ganzseitige Beiträge des Schriftstellers Ralph Giordano, von Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz und der Hamburger Kultursenatorin Christina Weiss, vgl. *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 3-6; zudem zwei kürzere Artikel des Leiters und eines Mitarbeiters des Harburger Helms-Museums (S. 7) sowie kurze Zitate von prominenten Personen des öffentlichen Lebens. Auf die Beiträge der KünstlerInnen gehe ich ausführlich auf S. 133ff. ein.

353 Vgl. *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 2.

354 Vgl. Könneke 1994b.

355 James E. Young stellt den Umgang mit dem Denkmal vor Ort in seinem Beitrag recht differenziert dar, bewertet ablehnende Stimmen indes letztlich ebenfalls allein als Ausdruck von Verdrängung; vgl. Young 1994a, S. 87.

356 1987: Mahnwache der VVN zum Jahrestag der NS-Machtübernahme; vgl. *HAN*, 29.01.1987. 1988: Mahndemonstration des Kirchenkreises Harburg gegen die Verhaftung eines Kirchenmitarbeiters in Südafrika; vgl. *HAN*, 13.02.1988. 1991: Plakatierung von Demonstrationsaufrufen antifaschistischer Gruppen und der türkischen kommunistischen Partei zum 1. Mai, vgl. *HAN*, 26.04.1991.

presse der Ablehnung vor Ort das rege internationale Interesse gegenüberstellten, erhoben sie implizit den Vorwurf von Provinzialität. Dementsprechend schloss auch die folgende Beurteilung des Denkmals in einer Hamburger Zeitung:

»Es ist die beste Arbeit, die seit zehn Jahren als Kunst im öffentlichen Raum gemacht worden ist. Das hebt Harburg aus der Provinz.«[357]

Die Kategorisierung als Provinz impliziert eine sozialräumliche Einordnung Harburgs, die ein Mangel an anspruchsvollem kulturellem Leben kennzeichnet. Angesichts der sozialen Zusammensetzung – des hohen Bevölkerungsanteils, den sozialstrukturelle Analysen den so genannten bildungsfernen Milieus zurechnen würden[358] – erscheint diese Charakterisierung plausibel. Demgegenüber verspricht das *HARBURGER MAHNMAL* seinem Standort, gemäß der zitierten Argumentation, den unterstellten provinziellen Charakter hinter sich zu lassen. Vor diesem Hintergrund möchte ich nach der Bewertung des Denkmals von Seiten der Kunstöffentlichkeit fragen wie auch nach den Kriterien, auf denen diese fußte.

Internationale Aufmerksamkeit, speziell von Seiten der Kunstwelt, wurde dem *HARBURGER MAHNMAL* schon bald nach seiner Übergabe zuteil. Dass bereits wenige Wochen später die größte hebräische Tageszeitung Israels, *Yediot Aharonot*,[359] darüber berichtete, war sicherlich der Beteiligung von Esther Shalev-Gerz zu verdanken. 1987 erschienen dann anerkennende Besprechungen in zwei deutschen sowie in mehreren ausländischen Kunstzeitschriften – in *Art* (Hamburg), *Kunstforum international* (Köln), *Artefactum* (Antwerpen), *Art News* (New York) und als Titelgeschichte von *Galeries Magazine* (Boulogne) – zudem in der in Paris erscheinenden Zeitung *International Herald Tribune*.[360] In den Folgenjahren dokumentieren Beiträge in *Artis* (Bern), *Art in America* (New York), *Artforum* (Denville, NY), *La Piz* (Barcelona) sowie *Parachute* (Montreal) anhaltendes internationales Interesse.[361] Fast alle zuletzt genannten Veröffentlichungen stellen das *HARBURGER MAHNMAL* im Rahmen anderer Arbeiten von Jochen Gerz vor.[362] Von der Anerkennung der bundesdeutschen Kunstöffentlichkeit zeugen der Bremer Rolandpreis, der Jochen Gerz 1990 für das Denkmal verliehen wurde, ebenso wie zahlreiche Artikel in Zeitschriften und Feuilletons.[363] Auch sie verknüpfen das *HARBURGER*

357 *HA*, 08.09.1989.

358 Vgl. Anm. 252, S. 79.

359 Ausgabe vom 28.11.1986; Angaben laut http://www.fritz-bauer-institut.de/links/israel.htm#zeitschriften (06.01.2005).

360 In oben genannter Reihenfolge: Welti 1987, Schmidt-Wulffen 1987a, Abeele 1987, Gibson 1987a, Galeries 1987, Gibson 1987b.

361 In oben genannter Reihenfolge: Schmid 1989, Galloway 1990b, Pejic 1992, Albertazzi 1992, Wulffen 1992b.

362 Der Beitrag in *Art in America* befasst sich mit aktuellen künstlerischen Arbeiten in Hamburg; vgl. Galloway 1990b. Alle anderen widmen sich entweder dem Gesamtwerk von Jochen Gerz; vgl. Pejic 1992, Schmid 1989; oder dem Saarbrücker Denkmal; vgl. Albertazzi 1992, Wulffen 1992b.

363 Vgl. Farkas 1991 (*Pan*), Flügge/Freitag 1993 (*neue bildende kunst*), Ihering 1992 (*Die Zeit*), Könneke 1991 (*BDK-Mitteilungen*), Pfuetze 1991 (*Ästhetik & Kommunikation*), Pfütze 1997 (*Merkur*), Schmidt-Wulffen 1987b (*Niemandsland*), Wulffen 1992a (*Zyma Art today*).

MAHNMAL in der Regel mit anderen Arbeiten von Jochen Gerz.[364] Die häufige Einbettung des Denkmals in das Werk des international renommierten Künstlers lässt darauf schließen, dass insbesondere seine Autorschaft das Interesse der Kunstwelt geweckt hatte. Zu dieser Fachöffentlichkeit zähle ich auch jene vorrangig in den 1990er Jahren erschienenen Publikationen zum Thema Denkmal, die das *HARBURGER MAHNMAL* als ein Beispiel neuer Denkmalformen vorstellen.[365]

Relativ übereinstimmend nennt die Fachöffentlichkeit ein Kriterium, welches das *HARBURGER MAHNMAL* auszeichne: seine Unkonventionalität, das heißt sein Gegensatz zum traditionellen Denkmal. Diese Einschätzung dokumentieren Formulierungen wie: Es »konterkariert […] den traditionellen Denkmalbegriff«[366], es »verweigert den Auftrag, konventionell über Humanismus und Kultur zu reden«[367], es »unterläuft […] so ziemlich alle üblichen Denkmalkonventionen«[368]. Anderen KommentatorInnen gilt das *HARBURGER MAHNMAL* als »Reaktion auf das traditionelle Verständnis von Denkmal«[369], »ungewöhnlich«[370], als »kritischer Reflex auf Denkmaltraditionen und zugleich […] frappierend neuer Vorschlag«[371], »außergewöhnliche Idee«[372], als Projekt, »das im Reflex auf das klassische Mahnmal dessen Fragwürdigkeit aufzeigt«[373]. Damit folgte die Kunstöffentlichkeit in ihrer Einschätzung der Abgrenzung von bisherigen Denkmalsetzungen, die auch Jochen Gerz in seiner Projektbeschreibung postuliert hatte.[374] Ähnlich beurteilen dies ebenfalls AutorInnen der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994, wenn sie hervorheben, es handele sich um »kein herkömmliches Denkmal«[375], sondern um eines, das »aus dem Rahmen«[376] falle.

Den Gegensatz zum traditionellen Denkmal, der ebenfalls in den Bezeichnungen »Anti-Monument«[377] beziehungsweise »Gegendenkmal«[378] zum Ausdruck kommt, begründet die Fachöffentlichkeit mit der allmählichen Versenkung des Pfeilers. Der visuelle Entzug des Objekts durch Versenken wird

364 Dies trifft außer Farkas 1991, Schmidt-Wulffen 1987b und Pfuetze 1991 auf alle in der vorhergehenden Anmerkung genannten Publikationen zu.
365 Vgl. Reuße 1995, S. 266ff., Spielmann 1989, S. 112; Spielmann 1990, S. 238; Spielmann 1991, S. 22; Springer 1988, S. 388ff.; Young 1992, S. 273ff.; Young 1993, S. 28ff.; Young 1994c, S. 38; Young 2002, S. 150ff.
366 Welti 1987, S. 62.
367 Pfuetze 1991, S. 90.
368 Young 2002, S. 154. Ähnlich in Young 1992, S. 276f.; Young 1993, S. 30; Young 1994a, S. 83.
369 Springer 1988, S. 389.
370 Schmid 1989, S. 32; vgl. auch Gibson 1987b.
371 *Rheinischer Merkur*, 20.01.1989.
372 *Kulturzeit*, Rias Berlin 1, 08.09.1989, *KB 85/14*.
373 Prof. Lothar Romain, Vorstandsvorsitzender der Stiftung Bremer Bildhauerpreis: Preisbegründung, Oktober 1990, *KB 85/14*.
374 »Die Mahnmale gegen den Faschismus sind […] fast ausnahmslos ungewagt, energielos, künstlerisch unbedeutend« (Gerz o.J. (1984), Projektbeschreibung, in Könneke 1994b, S. 12).
375 Weber 1994, S. 41.
376 Tucker 1994, S. 49. Vgl. auch Young 1994a, S. 83.
377 Galeries 1987, S. 80.
378 Vgl. Anm. 7, S. 9.

dabei, ganz im Sinne des künstlerischen Konzepts,[379] als Absage an den herkömmlichen Anspruch auf Dauerhaftigkeit interpretiert[380] – »nicht für die Ewigkeit gebaut«[381], bringt eine Kunstzeitschrift diese Sichtweise auf den Punkt. So sprechen unterschiedliche AutorInnen, wie bereits Gerz in seiner Projektbeschreibung 1984,[382] vom »Verschwinden«[383] des Denkmals. Die Gleichzeitigkeit von visueller Abwesenheit und fortdauernder materieller Anwesenheit, die den Zustand des vollständig versenkten Pfeilers kennzeichnet, ist in diesem Zusammenhang kaum berücksichtigt worden.[384] Welche Bedeutung dem visuellen Entzug des Objekts zukommt, ob dieses Verfahren tatsächlich einen anderen Denkmaltypus hervorzubringen vermag, danach haben einschlägige fachwissenschaftliche Stellungnahmen größtenteils nicht gefragt. Einzige Ausnahme bildet ein Aufsatz von 1988, der zu dem negativen Urteil kommt, dass »sich die traditionelle Denkmalpraxis nicht zugleich in Frage stellen und perpetuieren läßt.«[385]

Die Umsetzbarkeit des Konzepts hat allein der zuletzt zitierte Kommentar problematisiert. Die übrige Fachöffentlichkeit hingegen würdigte mit dem mehrheitlich geteilten Lob auf die Unkonventionalität des *HARBURGER MAHNMALS* ausschließlich dessen konzeptionelle Idee. Dieser Fokus trägt der Anlehnung des Denkmals an die Konzeptkunst Rechnung. Allerdings ist ein Denkmal per definitionem immer funktionale Kunst, das heißt im Unterschied zum Autonomieanspruch der Avantgardekunst ist es mit einem Auftrag und einer klar formulierten Wirkungsabsicht verbunden.[386] Dennoch ist die Harburger Arbeit kaum in Verhältnis zu dem anfänglich formulierten Nutzungsangebot diskutiert worden. Inwieweit der prozessorientierte, interaktive Ansatz umgesetzt werden konnte, war für nahezu die gesamte Fachöffentlichkeit unerheblich. Auch davon ist einzig der bereits erwähnte Aufsatz ausgenommen, der das beschriftete *HARBURGER MAHNMAL* als »Dokument des Scheiterns«[387] bewertet. Ansonsten dominiert, wie weiter oben beschrieben,[388] eine Sichtweise, die die Funktion des beschrifteten Denkmals, ungeachtet seines

379 Gerz sprach in seiner Projektbeschreibung von der »›Opferung‹ der Permanenz« (Gerz o.J. (1984), Projektbeschreibung in Könneke 1994b, S. 12).

380 Dies veranschaulicht die wiederholte Referenz auf ein Zitat, in dem Jochen Gerz sich von dem auf Dauer angelegten Denkmal distanziert; vgl. Könneke 1991, S. 24; Springer 1988, S. 389; Städtetag 1993, S. 789; Welti 1987, S. 62.

381 Welti 1987.

382 Dort setzte Gerz diesen Begriff in Anführungszeichen – »ein Mahnmal, das ›verschwindet‹.« (Gerz o.J. (1984), Projektbeschreibung, in Könneke 1994b, S. 12) – später nicht mehr; vgl. etwa Gerz in Könneke 1994a, S. 22.

383 Funken 1991, S. 342; Kipphoff 1993; Könneke 1991, S. 24; Young 1992, S. 276, Young 1993, S. 30; Young 2002, S. 150ff.; Welti 1987, S. 62.

384 Dies gilt auch für jene beiden Beiträge, die differenzierter von einer »Strategie des Verschwindens« (Reuße 1995, S. 266; Springer 1988, S. 389) sprechen.

385 Springer 1988, S. 389. Zur weiteren Argumentation des Autors vgl. Anm. 387, S. 100.

386 Zur Funktionalität des Denkmals vgl. Könneke 1996, S. 23. In der bereits erwähnten Debatte um Kunst im öffentlichen Raum finden sich widerstreitende Standpunkte dazu, wie diese hinsichtlich des Autonomieanspruchs zu positionieren sei; vgl. NBK 1987, Plagemann 1989b.

387 Springer 1988, S. 391. Der Autor attestiert dem Erscheinungsbild des Denkmals »Beliebigkeit und inhaltliche Unverbindlichkeit«, die es mit einer »obsoleten Denkmaltradition« teile. (ebd.)

388 Siehe oben, S. 77.

ursprünglichen Nutzungsangebots, darin sieht, den gesellschaftlichen Zustand abzubilden und so eine Auseinandersetzung in Gang zu bringen. Das vorangegangene Kapitel hat deutlich gemacht, dass diese Argumentation an eine spezifische Funktion von Avantgardekunst in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft anknüpfte, nämlich daran, demokratische Werte zu repräsentieren. Aufgrund der NS-ideologischen Verfemung von Avantgardekunst stand ein Deutungsschema zur Verfügung, das erlaubte, deren Ablehnung als Ausdruck faschistischer, antidemokratischer Tendenzen zu bewerten.

Hinsichtlich der interaktiven Komponente hat die Fachöffentlichkeit gleichfalls vorrangig die konzeptionelle Idee gewürdigt, mit einem Denkmal das Angebot zu verbinden, sich aktiv zu beteiligen.[389] Mit dieser Betonung ist nicht selten die Annahme verbunden worden, die BetrachterInnen würden dadurch zu gleichberechtigten Beteiligten an dem Denkmal. So schrieb die Zeitschrift *Art* von einem Objekt, »an dem die Bürger ohne Bevormundung mitwirken können«[390]. Häufig zitiert finden sich auch entsprechende Äußerungen der KünstlerInnen. Diese wandten sich ebenso gegen einen »gewaltige[n] Sockel mit so einem Ding darauf, das sich anmaßte, den Leuten vorzuschreiben, was sie zu denken hätten«[391], wie gegen »die extremste Manifestation von Obrigkeit«[392], die ein auf Dauer angelegtes Denkmal bedeute. Vorausgesetzt wird also ein antihierarchisches Verhältnis zwischen BetrachterInnen und Kunstwerk.[393] Dieser Gedanke kommt auch in der Kategorie »demokratische[s] Denkmal«[394] zum Ausdruck, unter die der zuständige Referatsleiter der Kulturbehörde, Achim Könneke, das *HARBURGER MAHNMAL* rückblickend subsumiert hat. Indes hat meine Analyse gezeigt, dass von einer Gleichberechtigung aller Beteiligten weder im Auswahlverfahren noch in den Deutungsprozessen nach der Übergabe die Rede sein kann. Eine Einschätzung, die das Denkmal gleichwohl als antihierarchisches Projekt bewertet, blendet diese Machtverhältnisse aus und isoliert es somit letztlich aus eben jenem sozialen und politischen Zusammenhang, auf den die Idee der Beteiligung eigentlich rekurriert. Mithin nahm die Fachöffentlichkeit auch in dieser Hinsicht nicht in den Blick, inwieweit es gelang, die konzeptionelle Idee tatsächlich umzusetzen.

Das sich abzeichnende Hauptinteresse an der künstlerischen Idee, die einer mutmaßlich überkommenen Tradition gegenübergestellt wird, fußt seinerseits wiederum auf der Vorstellung von künstlerischer Originalität der Avantgar-

389 Vgl. Farkas 1991, S. 78; Galeries 1987, S. 87; Gibson 1987a, S. 105; Gibson 1987b; Kipphoff 1993, Könneke 1991, S. 24; *Kulturzeit*, Rias Berlin 1, 08.09.1989, *KB 85/14*; Young 1992, S. 279; Young 1993, S. 33f.; Young 2002, S. 158; Wulffen 1992a, S. 26.

390 Welti 1987, S. 64.

391 Zitiert in Young 2002, S. 153. Auch in Galeries 1987, S. 87; Gibson 1987a, S. 105; Gibson 1987b; Young 1992, S. 274; Young 1993, S. 28.

392 Zitiert in Könneke 1991, S. 24; Springer 1988, S. 389; Städtetag 1993, S. 789; Welti 1987, S. 62.

393 Young geht von einer »dynamische[n] Beziehung zwischen Künstlern, Werk und Betrachter [...], ohne daß einer der Beteiligten dabei dominieren würde« (Young 2002, S. 156), aus.

394 Könneke 1996, S. 23. Könneke spricht in diesem Zusammenhang von »einer Versinnbildlichung des Demokratischen ohne Herrschaftsgestus oder Affirmation« (ebd.).

de.[395] Das heißt, in der Beurteilung des *HARBURGER MAHNMALS* sind anerkannte Maßstäbe für die Bewertung von Avantgardekunst angelegt worden. Ob und unter welchen Bedingungen sie auf Denkmalsetzungen anwendbar sind, wurde indes kaum diskutiert. Im Gegenteil hat die Kunstkritik entsprechende Kriterien größtenteils fraglos übertragen, ohne dies überhaupt zu thematisieren. Damit folgte sie über weite Strecken den Setzungen, die Jochen Gerz selbst in seiner Projektbeschreibung von 1984 vorgenommen hatte, indem er sich demonstrativ gegen herkömmliche Denkmäler wandte.[396]

Auf einen Bewertungshorizont, der an der Vorstellung von künstlerischer Avantgarde orientiert ist, bezog Gerz sich nicht allein in seiner Projektbeschreibung. Auch nach der Übergabe argumentierte er dementsprechend. So erläuterte Gerz Ende 1986 bei dem Besuch der KünstlerInnen in Harburg gegenüber der Lokalpresse:

»Durch die unglaubliche Dichte der Inschriften und des sogenannten Gekritzels, ist die Oberfläche der Säule zu einem *echten Kunstwerk* geworden.«[397]

Der Künstler erklärte also gerade diejenigen Eintragungen zu einem Merkmal künstlerischer Qualität, die der Aufforderung, mit dem eigenen Namen zu signieren, nicht entsprachen. Dadurch definierte er jene Nutzungsweisen, die zuvor als ablehnende Stellungnahmen und damit als dem Konzept entgegenstehend diskutiert worden waren, als Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Auch gegenüber der internationalen Kunstöffentlichkeit bewertete Gerz das beschriftete Denkmal Anfang 1987 in diesem Sinne:

»What you have there now [...] is something that looks rather like a painting by Mark Tobey, all over with scribbles and scratches. When you see a photograph you can't help thinking how beautiful it is.«[398]

Indem Gerz das Erscheinungsbild des *HARBURGER MAHNMALS* mit den Werken eines »Altmeister[s] der amerikanischen Moderne«[399] – so ein Kunstlexikon über Tobey – verglich, untermauerte er den Status des Denkmals als Kunstwerk. Zugleich bekräftigte Gerz mit seiner Bezugnahme die Gültigkeit der Bewertungsmaßstäbe moderner Kunst für die Denkmalsetzung. In seiner Interpretation rekurrierte er auf ein spezifisches kulturelles Kapital, Kenntnisse im Bereich der modernen Kunst, als Voraussetzung dafür, die Qualität des Denkmals einzuschätzen. Wer dies nicht besaß, so ließe sich folgern, war gar nicht befähigt, den künstlerischen Wert des *HARBURGER MAHNMALS* zu erkennen. Diese Kontextualisierung ist anschlussfähig für jene Konnotationen, die bereits mit der Bezeichnung »Schmierer« aufgerufen worden waren. Schließ-

395 Vgl. Krauss 1988.

396 Diese hatte er als »fast ausnahmslos ungewagt, energielos, kuenstlerisch unbedeutend« kritisiert; das künstlerische Verfahren des Versenkens erklärte er als »Gegensatz zur Idee von der Permanenz via Denkmal« (Gerz o.J. (1984), Projektbeschreibung, in Könneke 1994b, S. 12).

397 Gerz in *HAN*, 28.11.1986, Hervorhebung: C.T.

398 Gibson 1987a (*Art News*), S. 105; Gibson 1987b (*International Herald Tribune*).

399 Kindlers 1991, S. 3841. Der US-amerikanische Maler (1890-1976) wurde insbesondere durch seine *WHITE WRITINGS*, skriptural-abstrakte Bilder, berühmt.

lich bildet die Vorstellung von mangelnder sittlicher und intellektueller Reife, von Banausentum, die darin mitschwingt, den Gegenpol zu ästhetischer Kompetenz.

Betrachtet man, wie ich weiter oben vorgeschlagen habe, die abweichenden Eintragungen als Versuch, dem *HARBURGER MAHNMAL* den Kunstcharakter abzusprechen, so widersprach Gerz dem mit seiner Interpretation. Seine Definition der Arbeit als ein Werk moderner Kunst vermochte er kraft seiner Autorität in künstlerischen Fragen zu behaupten. Aufgrund seines künstlerischen Renommees konnte er davon ausgehen, dass ihm die Kompetenz zugesprochen würde, Kunst zu definieren und zu beurteilen – jedenfalls von einer künstlerisch bewanderten Öffentlichkeit. Mit seiner Argumentation stellte Gerz implizit seine ästhetische Kompetenz und seinen Weitblick über die Fähigkeiten jener, die das »sogenannte Gekritzel« auf dem Denkmal kritisiert hatten, sowie jener, die es hinterlassen hatten. Hatten letztere womöglich beabsichtigt, das Denkmal zu verunglimpfen, so waren sie aus Gerz' Perspektive dennoch letztlich – und vermutlich entgegen ihrer eigenen Intention – daran beteiligt, ein »echtes Kunstwerk« herzustellen. In dieser Deutung schwingt die traditionelle Vorstellung künstlerischer Genialität mit. Sie begreift den Künstler als denjenigen, der »eine »Idee« zu sehen [gibt], die [...] ohne seine Vision und ohne sein Werk unsichtbar bliebe«[400]. In diesem Fall ist es erst die Perspektive von Jochen Gerz, die das vermeintlich bekritzelte, beschmierte Denkmal als Kunstwerk zu erkennen gibt.

Die Verankerung der Denkmalsetzung im Kontext moderner Kunst haben zahlreiche RezensentInnen bekräftigt, indem sie Gerz' Vergleich aufgegriffen beziehungsweise um die Namen weiterer bedeutender Künstler erweitert haben.[401] So konstatierte Jean-Pierre Salgas in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994:

»Das Harburger Mahnmal hat, wie man an den Fotos sieht, alle Etappen der modernen Malerei durchlaufen: Picasso, Ernst, Tobey, Pollock, Twombly, Basquiat usw.«[402]

Diese Aufzählung illustriert, dass das Erscheinungsbild des *HARBURGER MAHNMALS* den eingeübten Sehgewohnheiten eines künstlerisch bewanderten RezipientInnenkreises durchaus entsprach. Indem das Denkmal solchermaßen im Kontext modernder Kunst verortet wurde, bildete sich eine weitere Argumentationsfigur heraus, die jenen, die das Denkmal ablehnten, letztlich die Deutungsmacht absprach. Denn sie legte eine Maß an ästhetischer Kompetenz zugrunde, über das ein erheblicher Teil der Harburger Bevölkerung vermutlich nicht verfügte.[403] Dieses Erklärungsmodell setzt strukturell dieselbe Konstellation von Wissen und Nichtwissen voraus wie das Konzept der Verdrängung, mit dem Gerz ebenfalls argumentierte.[404] Beide erlauben »dem

400 Schade/Wenk 1995, S. 355.

401 Den Vergleich mit Tobey zitieren Galeries 1987, S. 130; Gibson 1987a, S. 105; Gibson 1987b; Young 1992, S. 274; Young 1993, S. 35; Young 1994a, S. 86; Young 2002, S. 162. Weitere Vergleiche finden sich in Kipphoff 1993 (Tobey, Twombly); Springer 1988, S. 391 (bezugnehmend auf Äußerungen von Gerz: Pollock, Tobey, Twombly); Weber 1994, S. 39 (Wols).

402 Salgas 1994, S. 70f.

403 Vgl. Anm. 252, S. 79.

404 Siehe oben, S. 83.

Subjekt der Argumentation die Einnahme einer privilegierten Position«[405], die seine Deutungsmacht stärkt. Die geschichtspolitische Argumentation überkreuzt sich folglich mit einer ästhetischen; beide untermauern sich wechselseitig. Daher erstaunt es nicht, dass die Fachöffentlichkeit sich keineswegs davon beirren ließ, dass ihrer Wertschätzung eine Vielzahl ablehnender Stimmen vor Ort gegenüberstand. Indes entging ihr dadurch ein Aspekt, der für die divergierenden Bewertungen ebenso von Bedeutung gewesen sein könnte: die unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen.

Während die Fachöffentlichkeit das *HARBURGER MAHNMAL* vermutlich nicht selten medial vermittelt, anhand von Fotos, rezipierte, betrachteten PassantInnen in Harburg es direkt, noch dazu als Teil ihrer alltäglichen Umgebung. Die örtliche Distanz ersterer könnte zu anderen Urteilen geführt haben, als eine Perspektive der unmittelbaren Anschauung. Darauf lassen jedenfalls wiederholte Kommentare von Jochen Gerz schließen, die einige Kunstzeitschriften durchaus zitiert haben:

»*When you see a photograph* you can't help thinking how beautiful it is. *But when you stand in front of it*, it's like a blow.«[406]

Was Gerz als »Schlag« beschrieb, war seiner Meinung nach nur aus direkter Nähe zum Gegenstand wahrnehmbar. Auch in einer Interviewpassage in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994 thematisierte er diese Diskrepanz:

»Aber wenn man davor stand, nach den Fotos davor stand, plötzlich vor dem stand, was man erwartete, was man kannte, war man mit dem Latein am Ende. Das konnte einem zum x-ten Mal passieren – diese Intensität, die Wut – es war eigentlich immer etwas Unversöhnliches, zu dem es keinen Vergleich, keine Sprache gab.«[407]

Obwohl Gerz diese Rezeptionsebene öffentlich zur Sprache brachte, sind ablehnende Reaktionen auf das Denkmal vor Ort dennoch nicht in diesem Zusammenhang diskutiert worden. Sie wurden weiterhin nicht als ernstzunehmende Kritik gewertet.

Vor dem umrissenen Hintergrund ist zumindest diskussionswürdig, wie das »rege [...] Interesse von Künstlern und Journalisten aus aller Welt«[408] zu bewerten ist. Die AuftraggeberInnen haben keinen Zweifel daran gelassen, dass dies ein zuverlässiger Indikator für die Qualität des *HARBURGER MAHNMALS* sei. Dies bekräftigten sie 1993 mit der Erklärung, das Denkmal gelte »international als eine der gelungensten Mahnmalssetzungen der letzten 15 Jahre«[409]. Kultursenatorin Christina Weiss bilanzierte anlässlich der letzten Absenkung: »Harburg hat [...] eine Vorreiterrolle, was die zeitgenössi-

405 Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 18 zum Konzept der Verdrängung.
406 Gibson 1987a, S. 105, Hervorhebung: C.T.; ähnlich auch in Gibson 1987b; Galeries Magazine 1987, S. 130; Gerz 1993, S. 7; Gerz 1995, S. 146; Schneider/Jochum 1999, S. 352.
407 Gerz in Könneke 1994a, S. 28.
408 *HAN*, 28.11.1986.
409 Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 2, *KB 85/14*. Ähnlich in *HAN*, 11.11.1993; *HA*, 11.11.1993; Städtetag 1993, S. 789.

sche Kunst angeht.«[410] Allerdings hat sich gezeigt, dass die Kunstöffentlichkeit weder die Kriterien ihrer Beurteilung reflektierte, noch eingehend überprüfte, ob diese tatsächlich zutrafen. Vielmehr lehnte sie sich weitestgehend an die programmatischen Aussagen der KünstlerInnen wie an die Bewertungen der AuftraggeberInnen an. Dass beide keineswegs neutrale Instanzen darstellten, sondern mit der Deutung des Konzepts eigene Interessen verfolgten, blieb dabei unberücksichtigt. Indem die Kulturbehörde aktuelle ästhetische Strategien und dafür einstehende Personen bevorzugt hatte, hatte sie bereits im Entscheidungsprozess auf die Aufmerksamkeit der internationalen Kunstöffentlichkeit abgezielt.[411] Die internationale Beachtung des *HARBURGER MAHNMALS* kann daher auch schlicht als erfolgreiches Ergebnis kulturpolitischer Strategien begriffen werden. In diesem Sinne ist sie jedoch nicht öffentlich diskutiert worden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Bewertung des *HARBURGER MAHNMALS* von Seiten der Kunstöffentlichkeit auf seiner Einschreibung in die Avantgardekunst basierte. Die Möglichkeit, dem Denkmal Kriterien der Avantgardekunst zuzuordnen, allem voran Unkonventionalität, diente als Qualitätsnachweis. Nach dem Ähnlichkeitsprinzip angelegte Vergleiche mit den Werken angesehener Künstler bestärkten diese Einordnung. Das Erscheinungsbild des Denkmals wurde in diesem Deutungsprozess ästhetisch aufgewertet. Nicht zuletzt das künstlerische Renommee von Jochen Gerz trug zur Verbreitung eines entsprechenden Urteils bei. Die attestierte künstlerische Qualität des Denkmals wurde zugleich als kultureller Standortfaktor bewertet, der Harburg helfe, seinen provinziellen Status zu überwinden. Angesichts dessen fragt sich, inwieweit mit dem Denkmal trotz anderslautender Erklärungen gleichwohl ein Erhebungsgedanke verbunden wurde – ich werde am Ende dieser Fallstudie erneut darauf zurückkommen.

Mit dem Rekurs auf Kriterien der Avantgardekunst machte die kulturelle Elite, die sich an der Bedeutungsproduktion beteiligte, wirksam einen exklusiven Anspruch auf Deutungsmacht und Urteilsvermögen geltend. Die politisch-ideologische Interpretation abweichender Nutzungsweisen fügt sich nahtlos in dieses Interpretationsschema ein. Im *HARBURGER MAHNMAL* aktualisiert sich auf diese Weise die etablierte Bedeutung von Avantgardekunst als Repräsentantin demokratischer Werte. Sie bürgt hier für den Willen der politischen Linken, gegen faschistische Tendenzen in der Bundesrepublik einzutreten. Somit ist sie geeignet, deren gelungene Auseinandersetzung mit der NS-Zeit zu dokumentieren. Welcher Stellenwert in diesem Zusammenhang der künstlerischen Autorschaft zukommt, untersuche ich im folgenden Teil meiner Fallstudie.

410 *HR*, 11.11.1993.

411 Vgl. dazu die programmatische Aussage des zuständigen Referatsleiters weiter oben, S. 49.

Die Autorschaft: Männlichkeit, Verletzbarkeit, Überwindung

»Der Künstler Jochen Gerz«: Die Konstruktion des männlichen Autors

Das *HARBURGER MAHNMAL* firmierte, wie meine Analyse des Entscheidungsprozesses gezeigt hat,[412] erst im Laufe des Auswahlverfahrens offiziell als Arbeit von »Esther und Jochen Gerz«[413]. Unter beider Namen wurde das Denkmal 1986 an die Öffentlichkeit übergeben. Gleichwohl hatte die Kulturbehörde Hamburg den Ausführungsvertrag im Vorjahr noch exklusiv mit Jochen Gerz abgeschlossen.[414] Obwohl die Zusammenarbeit mit Shalev-Gerz noch vor der Übergabe des Denkmals öffentlich bekannt gegeben wurde,[415] erlangte die Künstlerin hinsichtlich der Autorschaft nie einen gleichberechtigten Status. Weiterhin trat überwiegend Jochen Gerz in Zusammenhang mit dem *HARBURGER MAHNMAL* in Erscheinung. Bis auf wenige Ausnahmen sind über Jahre hinweg nahezu ausschließlich seine Stellungnahmen zitiert worden, um die Sichtweise der KünstlerInnen darzustellen.[416]

Shalev-Gerz' Teilhabe fand in der Regel zwar Erwähnung, jedoch in nachgeordneter Form. So wurde die Nennung beider Beteiligten im weiteren Textverlauf oft konterkariert, indem nur Jochen Gerz oder »der Künstler« aufgegriffen wurde.[417] Im Zentrum stand »der Künstler Jochen Gerz, der das Mahnmal gemeinsam mit seiner Frau Esther entworfen hat.«[418] Das Fehlen einer »Achtungsdistanz«[419], das zustande kommt, indem die Künstlerin nur

412 Siehe oben, S. 58ff.

413 Vgl. Könneke 1994b, S. 8.

414 Das mag formalrechtliche Gründe gehabt haben, hebt aber auch auf dieser Ebene Jochen Gerz als »eigentlichen« Autor hervor. Zum Ausführungsvertrag mit Jochen Gerz vom 22.10.1985, vgl. *KB 85/14*.

415 Der überarbeitete Begleittext mit der Autorschaftsangabe »nach dem Konzept von Esther und Jochen Gerz« ist auf den 13.08.1986 datiert; vgl. *KB 85/14*. Die erste in den Akten dokumentierte öffentliche Erwähnung von Shalev-Gerz als Autorin ist ein Artikel in den *HAN* vom 15.08.1986.

416 Eine Ausnahme bildet ein Interview mit Gerz und Shalev-Gerz von 1987, auch darin dominiert jedoch Jochen Gerz' Sichtweise; vgl. Schmidt-Wulffen 1987a (Wiederabdruck 1994). Gegenüber der Kulturbehörde trat ebenfalls vorwiegend Jochen Gerz als Ansprechpartner auf; vgl. die Korrespondenz in *KB 85/14*.

417 Vgl. Gibson 1987a; Gibson 1987b; Ihering 1992; *SP*, 20.10.1986; Schmid 1989; taz, 30.11.1990; Welti 1987.

418 *HAN*, 28.11.1986.

419 Berger 1988, S. 21. Nicht allein in der Bezeichnung des weiblichen Teils von Künstlerpaaren, sondern auch in der Einzeldarstellung von Künstlerinnen ist deren Reduktion auf den Vornamen verbreitet. Dadurch wird das Verhältnis des Lesers oder der Leserin zur Künstlerin intimisiert und so tendenziell als eines von gleich zu gleich entworfen, während die dem männlichen »Künstlergenie« entgegengebrachte Achtung dessen Überlegenheit impliziert; vgl. Kolter 1989, S. 207f.

mit dem Vornamen bezeichnet wird, ist häufig festzustellen.[420] Dies kann als implizite Form angesehen werden, Shalev-Gerz eine vollwertige Künstlerschaft abzusprechen. Den Begriff *Künstler*schaft habe ich an dieser Stelle mit Bedacht gewählt, um zu verdeutlichen, dass die Vorstellung eines autonomen schöpferischen Subjekts traditionell an Männlichkeit gebunden ist.[421] Unmittelbar nach der Übergabe des Denkmals, in Einzelfällen[422] auch in den Folgejahren, wurde Shalev-Gerz' Teilhabe sogar mehrfach vollständig ignoriert, unter anderem in einer Presseerklärung des Harburger Bezirksamtes.[423]

Während Jochen Gerz im Regelfall durch seine künstlerische Tätigkeit definiert worden ist, findet sich als durchgängige Angabe über Esther Shalev-Gerz zuvorderst ihre Ehe mit Gerz: Dem »Künstler« Jochen Gerz ist häufig seine »Ehefrau« Esther gegenübergestellt worden.[424] Diese Beschreibung impliziert eine Zugehörigkeit von Shalev-Gerz zu Gerz, die asymmetrisch angelegt ist. Im Gegensatz zu der weiblichen Künstlerin steht der männliche Künstler für sich; sie hingegen wird erst durch die Ehe mit ihm respektive durch die Teilhabe an seiner Arbeit charakterisiert.[425] Ein anschauliches Beispiel dafür ist die *HM*-Sonderbeilage von 1993 anlässlich der letzten Absenkung, die Gerz wie Shalev-Gerz jeweils eine ganze Seite widmet. Der Beitrag über Jochen Gerz enthält einige biografische Informationen, porträtiert den Künstler jedoch insbesondere anhand seines künstlerischen Schaffens. Fünf künstlerische Arbeiten sind mit Titel genannt und beschrieben, auf eine sechste wird ohne Angabe des Titels verwiesen.[426] Hingegen befasst sich der Beitrag über Shalev-Gerz vor allem mit dem *HARBURGER MAHNMAL*. Darüber hinaus ist die Künstlerin aufgefordert zu erläutern, »was ihr die Zusammenarbeit mit Jochen Gerz bedeutet.«[427] Während Gerz also als eigenständige Künstlerpersönlichkeit vorgestellt wird, gilt das Interesse Shalev-Gerz nur in Verbindung mit ihrem Mann. Dementsprechend werden in dem Beitrag keine anderen Arbeiten der Künstlerin genannt. Sehr deutlich wird dieser Gegensatz auch in der Ankündigung der genannten Beiträge auf der Titelseite: Dort

420 Vgl. Galeries 1987, S. 80; Gibson 1987b; *HAN*, 11.11.1993; Könneke 1991, S. 24; *RP*, 15.10.86; Schmid 1989; *SFB*, Journal in 3, 17.10.1986, *KB 85/14*; *taz*, 30.11.1990.

421 Vgl. Schade/Wenk 1995, S. 351ff.

422 *HAN*, 02.09.1987; *HR*, 01.06.1989.

423 Presseerklärung, Bezirksamt Harburg, 15.10.1986, *KB 85/14;* vgl. auch *HAN*, 16.10.1986; *EW*, 22.10.1986.

424 Vgl. Galloway 1990b; Gibson 1987b; *HAN*, 28.11.1986; Schmid 1989, S. 32; Werner Rhode: Beispielhafte Kunst im öffentlichen Raum, Kommentar, *SFB*, Journal in 3, 17.10.1986, *KB 85/14*.

425 Die umgekehrte Formulierung findet sich an zwei Stellen: »Esther Shalev-Gerz mit ihrem Mann Jochen« (*HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 5) heißt es in dem Porträt von Shalev-Gerz in der *HM*-Sonderbeilage zur letzten Absenkung; »die Israelin Esther Gerz und ihr deutscher Mann« (*HAN*, 11.11.1993, S. 2) in einem Kurzkommentar zu demselben Anlass. Diese Formulierungen können als Hinweis darauf aufgefasst werden, dass die Ausblendung der Künstlerin zu diesem Zeitpunkt vereinzelt reflektiert wurde.

426 Vgl. *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 4. Dass diese Auswahl der künstlerischen Arbeiten bestimmte Erzählungen über Jochen Gerz bedient, werde ich weiter unten behandeln, vgl. »Bis zur vollständigen Erschöpfung«: Bedingungsloser Körpereinsatz, S. 133ff.

427 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 5.

wird »ein Porträt des Konzept-Künstlers Jochen Gerz« in Aussicht gestellt, während »Esther Gerz [...] die Vorgeschichte des Mahnmals [erzählt]«.[428]

In den wenigen Kommentaren, die Shalev-Gerz überhaupt als eigenständige Kunstschaffende ausweisen, findet sich meist die Berufsbezeichnung »Bildhauerin«[429], demgegenüber ist Gerz mehrfach als »Konzept-Künstler«[430] oder auch »documenta-Künstler«[431] bestimmt worden. Traditionell ist die Bildhauerei jene Gattung, die innerhalb der bildenden Künste am höchsten angesehen und über ihre Assoziation mit Körperkraft in besonderem Maße männlich konnotiert ist.[432] Daher verkörpert *der* Bildhauer paradigmatisch den Mythos des Künstler-Schöpfers, das heißt die implizit mit Männlichkeit verknüpfte Vorstellung von Genialität, die der Behauptung künstlerischer Meisterschaft zugrunde liegt.[433] Sähe man von der geschlechtsspezifischen Determinierung dieses Mythos ab, so ließe sich vermuten, dass die Bezeichnung als Bildhauerin Shalev-Gerz außerordentliche Kreativität zuschreibt. Da der Künstlerin jedoch kein aktiver Part in der Gestaltung des Denkmals zugesprochen wird, funktioniert die Bezeichnung m.E. nicht in diesem Sinne.

In der Gegenüberstellung mit Jochen Gerz ist stattdessen eine andere Konnotation der Bildhauerei wirksamer: die des Althergebrachten. Sie ruft den Eindruck hervor, Shalev-Gerz sei der Tradition verhaftet. Demgegenüber erscheint der männliche Künstler mit größerer Originalität ausgestattet – und diese gilt im Avantgardediskurs als Voraussetzung für Qualität.[434] So wird nahe gelegt, er befinde sich auf dem neusten Stand der Gegenwartskunst, sie hingegen bearbeite noch traditionell den Stein. Gerz wird dadurch im Vergleich zu Shalev-Gerz eine avanciertere künstlerische Position zugeschrieben, die keinen Zweifel daran lässt, wer von wem profitiert:

»Zu diesem Leben [des ›Konzept-Künstler[s]‹ Jochen Gerz – so die Überschrift, C.T.] gehört auch der ständige Dialog mit der Bildhauerin Esther Shalev, mit der Gerz seit 1984 verheiratet ist und die seitdem *an seiner Arbeit teilhat*.«[435]

Die weibliche Künstlerin wird hier ganz in der Tradition der asymmetrischen Konstruktion von Künstlerpaaren als qua Geschlecht passiver Teil des Paares entworfen,[436] während die eigentliche Schöpferkraft dem männlichen Künstler vorbehalten bleibt. Mithin sind unterschiedliche diskursive Praktiken feststellbar, die Jochen Gerz als eigentlichen Autor des Denkmals installieren.
Die kunstwissenschaftliche Rezeption hat die solchermaßen erzeugte Autorschaft darüber hinaus gefestigt, indem sie das Denkmal einseitig einer künst-

428 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 1.
429 Gibson 1987a; *HM*, 01.09.1987; Ihering 1992; Könneke 1991; Romain, Lothar: Laudatio zur Verleihung des »Roland-Preis« an Jochen Gerz am 29.11.1990, *KB 85/14*.
430 Drateln 1990, vgl. auch Galloway 1990a; Galloway 1990b; Gibson 1987b, S. 105; *SFB*, Journal in 3, 17.10.1986, *KB 85/14; taz*, 30.11.1990.
431 *HA*, 11./12.10.1986; *HM*, 01.09.1987.
432 Vgl. grundlegend Schade/Wenk 1995, S. 357ff.; exemplarisch Wenk 1996c, S. 166ff.
433 Vgl. Schade/Wenk 1995, S. 351ff.
434 Vgl. Krauss 1988.
435 Drateln 1990, Hervorhebung: C.T.
436 Vgl. Kolter 1989, die dies für Sonia Delaunay nachweist. Vgl. auch FKW 1998, insbesondere Einleitung.

lerischen Laufbahn zuordnete: der von Jochen Gerz. Während das *HARBURGER MAHNMAL* in eine Kontinuität seiner künstlerischen Arbeiten eingereiht worden ist,[437] blieb Shalev-Gerz' weitere künstlerische Tätigkeit fast durchgängig unberücksichtigt. Die Verleihung des Bremer Rolandpreises, mit der 1990 allein Jochen Gerz für das *HARBURGER MAHNMAL* ausgezeichnet wurde, schrieb diese Zuordnung offiziell fest. In der Preisbegründung heißt es:

»Die Jury sieht diese erste Arbeit, die Jochen Gerz zusammen mit seiner Frau im öffentlichen Raum gemacht hat, in einem engen Zusammenhang mit der Thematik *seiner* ganzen Arbeit und in konsequenter Fortsetzung von Installationen wie z.B. ›Exit/Materialien zum Dachau-Projekt‹ von 1974.«[438]

Weder in diesem noch in einem anderen Zusammenhang ist überliefert, dass Gerz oder Shalev-Gerz die Privilegierung von Jochen Gerz als Autor problematisierten.

Die Einschreibung des *HARBURGER MAHNMALS* in Gerz' künstlerische Laufbahn wurde mit dem nachfolgenden Denkmal unter Beteiligung des Künstlers gleichsam besiegelt. Ab 1990 entwickelten Martin Blanke, Christian H. Cordes, Daniel Funke, Jens Freitag, Yvonne de Grazia, Jochen Gerz, Beate Miller, Gabi Raddau und Isabel Reichert im Rahmen eines Projektes an der Universität Saarbrücken ein »unsichtbares Mahnmal«[439] mit dem Titel *2.146 STEINE – MAHNMAL GEGEN RASSISMUS*.[440] Als eigentlicher Autor dieser Arbeit fungiert allerdings üblicherweise Jochen Gerz, seinerzeit Gastprofessor und Initiator des Projekts. Die beteiligten Studierenden werden nur selten namentlich genannt.[441] Indem den Arbeiten in Harburg und Saarbrücken eine gemeinsame ästhetische Strategie zugeordnet worden ist, wurde Jochen Gerz zusätzlich als Autor hervorgehoben.[442] Dies unterstellt die genuine Autorschaft des Künstlers an beiden Denkmälern; sie tragen, so scheint es, unverwechselbar seine künstlerische Handschrift.

Die Autorschaftskonstruktion, die sich so für das *HARBURGER MAHNMAL* etabliert hat, veranschaulicht das Titelfoto der *HM*-Sonderbeilage[443] anläss-

437 Vgl. Welti 1987, Schmid 1989, Könneke 1991.

438 Prof. Lothar Romain, Vorstandsvorsitzender der Stiftung Bremer Bildhauerpreis: Preisbegründung, Oktober 1990, *KB 85/14*, Hervorhebung: C.T. Vgl. dazu auch die Laudatio: »Die Erfahrungen seiner Frau Esther als Bildhauerin sind [...] von großer Bedeutung. Aber die Gemeinschaftsarbeit steht nicht solitär da, sondern ist Bestandteil und Konsequenz der künstlerischen Arbeit von Jochen Gerz über viele Jahre hinweg« (Romain, Lothar: Laudatio zur Verleihung des »Roland-Preis« an Jochen Gerz am 29.11.1990, *KB 85/14*).

439 Wulffen 1992a, S. 24.

440 Vgl. Anm. 36, S. 45.

441 Selbst in der damaligen Pressemappe fehlten ihre Namen; vgl. Wulffen 1992a, S. 28. In dem Begleitband sind die acht studentischen Beteiligten zwar mit kurzen Stellungnahmen vertreten; vgl. Gerz 1993, S. 148-154. Dies hat jedoch nicht zu einer Erhebung in den Status gleichrangiger AutorInnen geführt; vgl. etwa deren Auslassung in Puvogel/Stankowski 1995, S. 708ff.

442 Reuße kategorisiert sie als »Strategie des Verschwindens« (Reuße 1995, S. 266); Ihering (1992) erläutert, »warum der Künstler seine Werke unsichtbar macht«; Salgas konstruiert eine »Gerz-Triologie« (Salgas 1994, S. 69), bestehend aus den Arbeiten *EXIT/MATERIALIEN ZUM DACHAU-PROJEKT*, *HARBURGER MAHNMAL* und *2146 STEINE - MAHNMAL GEGEN RASSISMUS*.

443 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993.

lich der letzten Absenkung (Abb. 16): Jochen Gerz ist auf der vertikalen Mittellinie des Bildes, vor dem aus extremer Untersicht aufgenommen Pfeiler platziert. Währenddessen befindet sich Esther Shalev-Gerz am seitlichen Rand, links neben der Silhouette des Denkmals. Gerz' zentrale Position im Bild wird durch einen – die Vertikale des Pfeilers nach unten fortsetzenden – Textkasten verstärkt. In dieses grafische Element ist ein Porträtfoto von Jochen Gerz einmontiert. Es verdoppelt die visuelle Präsenz des Künstlers und hebt ihn so zusätzlich hervor.

Im Gegensatz zu der üblichen Privilegierung von Jochen Gerz als Autor legen frühere Arbeiten von Shalev-Gerz die folgende, ganz andere Zuordnung des *HARBURGER MAHNMALS* nahe: Das Verschwindenlassen war bereits vor Shalev-Gerz' Beteiligung an dem Denkmal Bestandteil ihrer künstlerischen Arbeit. In der ersten Hälfte der 1980er Jahre hatte die Künstlerin begonnen, ihre Skulpturen in die Wüste zu transportieren und dort zerfallen zu lassen;[444] die Materialität ihrer Arbeiten verschwand also allmählich durch Witterungseinflüsse. Dementsprechend ließe sich die künstlerische Verfahrensweise des *HARBURGER MAHNMALS* auch der Künstlerin Shalev-Gerz zuordnen. Dies ist jedoch in der Regel nicht geschehen.[445] Vor dem Hintergrund dieser künstlerischen Entwicklung wäre auch eine umgekehrte Hierarchisierung denkbar: eine Arbeit von Esther Shalev-Gerz und ihrem Mann Jochen.

Festzuhalten bleibt, dass das *HARBURGER MAHNMAL* zwar formal als Arbeit beider KünstlerInnen firmiert, die künstlerische Autorschaft jedoch vorrangig Jochen Gerz zugeordnet worden ist. Vielfältige diskursive Praktiken haben ihn als den eigentlichen Urheber etabliert, während Esther Shalev-Gerz' Teilhabe lediglich einen nachgeordneten Status erhielt. Mithin realisierte sich diskursiv weitgehend jene Alleinautorschaft von Jochen Gerz, die die AuftraggeberInnen wie der Künstler anfangs intendiert hatten. Wie die dargelegten Beispiele zeigen, waren an dieser einseitigen Gewichtung sowohl die Öffentlichkeitsarbeit des Künstlerpaares als auch die Rezeption beteiligt.

»Die Israelin Esther Shalev-Gerz«: Bindeglied zum Judentum

Als Jochen Gerz während des Auswahlverfahrens die gemeinsame Autorschaft anbot, stellte er die beteiligte Künstlerin als »Esther Shalev, Bildhauerin aus Jerusalem«[446], vor. Der Nachname Shalev, der hebräische Vorname Esther wie auch die israelische Herkunft verweisen dabei auf das Judentum. Wie ich argumentiert habe, mag dies der Kulturbehörde durchaus als Argu-

444 Laut Bopp entschied Shalev-Gerz sich vor der Ausführung ihrer letzten als dauerhaft konzipierten Skulptur *ÖL AUF STEIN, 4* (1981-83) für diese Vorgehensweise; vgl. Bopp 1998, S.42f; vgl. auch Müller 1999.

445 Der Aufsatz von Petra Bopp (1998), über zehn Jahre nach Errichtung des Denkmals erschienen, ist die erste und bislang einzige Publikation, die diese Verbindung aufzeigt.

446 Schreiben von Jochen Gerz vom 01.07.1984 und 07.05.1985, *KB 85/14*. Jochen Gerz, den ich zwecks Einwilligung zur Veröffentlichung des Briefwechsels angeschrieben habe, wiest darauf hin, dass seine Frau zu diesem Zeitpunkt Esther Shalev hieß.

ment für das Denkmal gegolten haben. Dennoch ist gegenüber der Öffentlichkeit zunächst ein eher zurückhaltender Umgang mit entsprechenden Verweisen festzustellen.

Ausdrücklich ist Shalev-Gerz in der öffentlichen Darstellung kaum als Jüdin bezeichnet worden.[447] Auch jene Angaben, die eine implizite Zuordnung zum Judentum ermöglichen, sind keineswegs durchgängig anzutreffen. Überwiegend findet sich der Name Esther Gerz, seltener Shalev-Gerz.[448] Der Doppelname ist in der Lokalpresse bis 1993 nur vereinzelt erwähnt,[449] häufiger hingegen in der überregionalen Rezeption.[450] Das mag darin begründet sein, dass die Lokalpresse sich vor allem auf die Verlautbarungen der Kulturbehörde bezog, in denen nahezu ausschließlich von »Esther und Jochen Gerz«[451] die Rede ist. Auffällig ist, dass es sich mit den Angaben zur geografischen und kulturellen Herkunft der Künstlerin ähnlich verhält. Während »die Israelin Esther Shalev-Gerz« in der überregionalen Rezeption häufig Angaben zu ihrer Herkunft begleiten,[452] finden diese sich in der Lokalpresse bis 1993 nur vereinzelt.[453] In zeitgenössischen Stellungnahmen und Reden der Kulturbehörde und anderer politisch Verantwortlicher fehlen sie gänzlich. Offensichtlich wurde also von Seiten der AuftraggeberInnen systematisch jegliche Information ausgespart, die erlaubt hätte, Shalev-Gerz dem Judentum zuzuordnen. Möglicherweise sollte auf diese Weise einer antisemitischen Diffamierung der Künstlerin vorgebeugt werden. Vielleicht befürchtete die

447 Eine Ausnahme bildet die Sendung *Hamburg aktuell* vom 10.10.1986, Transkript in *KB 85/14*: »die russisch-jüdische Künstlerin Esther Gerz«.

448 Laut Petra Bopp, der ehemaligen Projektbeauftragte der Kulturbehörde für das *HARBURGER MAHNMAL*, hat Shalev-Gerz keine Namensänderung vorgenommen, die die unterschiedliche Benennung erklären könnte.

449 So in der Radiosendung *Hamburg aktuell* vom 10.10.1986, Transkript in *KB 85/14*, auch in: *HA*, 11./12.10.1986; *HM*, 01.09.1987. Neben den bereits aufgeführten nachordnenden Formulierungen (siehe oben, S. 106) ist in der Lokalpresse meist von dem »Künstler(ehe)paar Esther und Jochen Gerz« die Rede (z.B. *HAN*, 18.10.1986; *SP*, 20.10.1986) oder auch von »(den Künstlern) Esther und Jochen Gerz« (z.B. *HR*, 11.10.1986; *HR*, 24.12.1987; *HA*, 08.09.1989).

450 Vgl. Antoni/Marschall 1987, S. 40; Galloway 1990a; Galloway 1990b, S. 87; Gibson 1987b, S. 105; Ihering 1992, S. 95; Könneke 1991, S. 23; Maranz 1991, S. 42; Pejic 1992, S. 76; Welti 1987, S. 64.

451 Könneke 1994b, S. 14 (Text der Begleittafel). Vgl. auch die Einladungskarten zu den Absenkungen, die Rede der Kultursenatorin Schuchardt vom 10.10.1986, die Rede von Ralf Busch, Direktor des Helms-Museums zur 3. Absenkung vom 06.09.1989 und Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 1, alle: *KB 85/14*. Allein in der Materialzusammenstellung der Pressestelle Hamburg anlässlich der Übergabe findet sich in der angefügten Künstlerbiografie der Name »Esther Shalev-Gerz«, die Geburtsangabe »Vilnius (UdSSR)« und die Information, dass die Künstlerin an der Bezabel-Akademie, Jerusalem unterrichtet; vgl. Presseerklärung, Staatliche Pressestelle der Freien und Hansestadt Hamburg, undatiert, *KB 85/14*.

452 Welti 1987, S. 64. Mit dem Geburtsort Wilna/Vilnius, Litauen, Russland oder Osteuropa werden alternativ zu Israel auch andere Herkunftsangaben angeführt, die eine Zuordnung zum Judentum erlauben. Bis 1993 in folgenden Publikationen: Galloway 1990a; Galloway 1990b, S. 87; Gibson 1987a ; Gibson 1987b, S. 105; Könneke 1991, S. 23; Maranz 1991, S. 42; Schmidt-Wulffen 1987a, S. 319.

453 Ich habe nur zwei Beiträge gefunden: *HA*, 11./12.10.1986; *HM*, 01.09.1987.

Kulturbehörde, auf dem Denkmal könnten entsprechende Äußerungen auftauchen, wenn die Harburger Öffentlichkeit die beteiligte Künstlerin als Jüdin identifizieren würde. Eine solche Befürchtung wäre angesichts der Häufigkeit, mit der antisemitische Graffiti im öffentlichen Raum anzutreffen sind, durchaus realistisch gewesen. Für ein absichtsvolles Vorgehen der Kulturbehörde in diesem Sinne spricht, dass deren Informationspolitik sich mit der endgültigen Absenkung des Denkmals deutlich veränderte. Im Gegensatz zu früheren Verlautbarungen benannte die *HM*-Sonderbeilage von 1993 ausdrücklich ihre Herkunft: »Esther Shalev-Gerz, in Wilna geboren und in Israel aufgewachsen«[454]. Das ganzseitige Porträt der Künstlerin in der Beilage beinhaltet eine lange, als Zitat gekennzeichnete Passage, in der Shalev-Gerz sich unter anderem auf die jüdische Kultur bezieht. Dies ist zugleich der erste Beitrag zum *HARBURGER MAHNMAL*, der die Perspektive der Künstlerin auf das Denkmal ausführlicher vorstellt.[455] Im Gegensatz zu den Vorjahren bestand zu diesem Zeitpunkt nicht mehr die Gefahr, dass Eintragungen auf dem Denkmal die nunmehr als Jüdin identifizierbare Künstlerin antisemitisch diffamieren könnten: Der Pfeiler war vollständig versenkt.

Wahrscheinlich bevorzugte die Künstlerin auch von sich aus gegenüber der Öffentlichkeit einen zurückhaltenden Umgang mit persönlichen Informationen. Dies legt jedenfalls Shalev-Gerz' folgende Aussage zu ihrem künstlerischen Selbstverständnis nahe: »Aus meiner Sicht ist die Wirkung meines Werkes wichtiger als die Autorenschaft.«[456] Hinzu kommt möglicherweise, dass die Künstlerin das *HARBURGER MAHNMAL* – zumindest in Deutschland – nicht mit ihrem biografischen Hintergrund in Verbindung gebracht wissen wollte. Dafür spricht, dass Shalev-Gerz nur in der israelischen Presse als »child of Holocaust survivors«[457] bezeichnet worden ist. In einem Interview mit der Kulturbehörde von 1993, in dem explizit nach biografischen Anknüpfungspunkten gefragt wurde, äußerte sie sich nicht zu ihrer Familiengeschichte.[458]

Jenseits der Vermutungen über mögliche Beweggründe der unterschiedlichen Akteurinnen und Akteure fragt sich, wie die Informationen über die Künstlerin sich auf die Konstruktion von Autorschaft ausgewirkt haben. Meiner obigen Argumentation folgend, machte die überregionale Rezeption Shalev-Gerz schon vor 1993 als Jüdin kenntlich, selbst wenn eine explizite Bezeichnung unterblieb. Dennoch wurden die genannten indirekten Verweise nie zum Anlass genommen, nach Shalev-Gerz' biografischen Bezügen zur NS-Verfolgung zu fragen. Dies erstaunt umso mehr, als die Zusammenarbeit einer jüdisch-israelischen Künstlerin und eines nichtjüdischen, deutschen Künstlers zum Thema Faschismus vermuten lässt, dass dabei unterschiedliche biografische und familiengeschichtliche Bezüge zum Tragen kamen. Deren mögliche Konsequenzen für das künstlerische Projekt sind gleichwohl nie thematisiert worden.[459] Diese Ausblendung des persönlichen Bezugs repro-

454 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 5; vgl. auch *HAN*, 11.11.1993.

455 Auf Shalev-Gerz' Perspektive werde ich im weiteren Verlauf jeweils kontextbezogen eingehen.

456 Shalev-Gerz in *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 5.

457 Maranz 1991, S. 42 (Beitrag in *The Jerusalem Report*).

458 Vgl. Könneke 1994a, S. 22.

459 In der Rezeption findet sich nur eine einzige Äußerung von Jochen Gerz zu seinem familiengeschichtlichen Bezug, die viel Interpretationsspielraum lässt: »Von zu Hause aus hätte mir die Haltung, persönlich nicht mehr zuständig zu sein, näher liegen müssen […] Die Konstellation war zu Hause so, daß wir

duziert einen Umgang mit der NS-Verfolgung, der in den Familien nicht verfolgter Deutscher bis in die Gegenwart hinein üblich ist.[460]

Shalev-Gerz wird also einerseits als Jüdin lesbar, andererseits scheint dies keine Differenz zu Jochen Gerz zu markieren. Der jüdische Kontext – mit den Konnotationen von Verfolgung und existenzieller Bedrohung in der NS-Zeit – ist daher nicht auf die Künstlerin begrenzt, sondern kann auf den Künstler ausgedehnt werden. Das Künstlerpaar vermag so ein konfliktfreies deutsch-jüdisches Wir zu repräsentieren, das sich aufgrund der Gegnerschaft zum Faschismus bildet – ungeachtet biografischer und familiengeschichtlicher Bezüge zur NS-Zeit.[461] Dies führt in Einzelfällen sogar dazu, den nichtjüdischen Autor ebenfalls dem Judentum zuzuordnen, wenn Gerz und Shalev-Gerz als »jüdisches Ehepaar«[462] bezeichnet werden. Shalev-Gerz erhält innerhalb des Diskurses um Autorschaft somit die Funktion, den nichtjüdischen, deutschen Künstler gleichsam zu judaisieren.[463] Möglich wird dies, indem die antisemitische NS-Verfolgung implizit aufgerufen *und* zugleich dethematisiert wird.

Parallelen zu diesem Effekt weist die Rezeption von Esther Shalev-Gerz nach der letzten Absenkung des Denkmals auf, also nach der vermehrten Veröffentlichung von Informationen in der Lokalpresse, die auf eine Zugehörigkeit der Autorin zum Judentum schließen lassen. In der *HM*-Sonderbeilage von 1993 wurde erstmals eine Stellungnahme von Shalev-Gerz zur Frage der Autorschaft veröffentlicht:

»Israel ist voller Monumente, im Judaismus darfst Du nicht vergessen, so ist auch dein Kopf voller Monumente. Als Jochen mir vorschlug, daß wir etwas gemeinsam machen sollten, hatte ich das Gefühl, ein Monument machen zu wollen, das verschwindet.«[464]

In dem 1994 publizierten Begleitband der Kulturbehörde finden sich dann explizite Versuche, den Anteil der Künstlerin an dem Denkmal zu bestimmen. Ein Beitrag ordnet die konzeptionelle Idee für das Denkmal Shalev-Gerz zu:

---

gesagt haben, es gibt keine Gründe, sich dem immer wieder zu stellen.« (Gerz in Schmidt-Wulffen 1987a, S. 319 und Schmidt-Wulffen 1994, S. 43) Ein weiterer Beitrag in der Dokumentation der Kulturbehörde attestierte dem Denkmal zwar »Widersprüche und Gegensätze, darunter sogar Nationalität und Herkunft der beiden Künstler: der eine Deutscher, die andere Israelin« (Tucker 1994, S. 50), beließ es jedoch bei dieser Feststellung.

460 Vgl. Rauschenbach 1992a, S. 40; Rosenthal, 1992, S. 27.

461 Diese Konstruktion nimmt zuweilen offensichtlich absurde Züge an, wenn, wie in dem folgenden Zitat, Gerz das »Wir« der AutorInnen mit dem »Wir« einer Täternachfolgegeneration gleichsetzt: »›Diskussionen mit der Öffentlichkeit waren für uns von vornherein Teil des Konzepts‹, sagte Jochen Gerz. ›*Wir* haben sicher keinen Frieden schließen wollen, angesichts dessen, was *unsere* Eltern getan haben.‹« (*HA*, 08.09.1989, Hervorhebung: C.T.)

462 *HR*, 28.09.1991 und 11.11.1993.

463 Diesen Begriff entlehne ich Michael Bodemann, der in Bezug auf die Konjunktur öffentlichkeitswirksamer Beschäftigung mit dem Judentum bei nichtjüdischen Deutschen von einem »judaisierende[n] Milieu« (Bodemann 1996, S. 51) spricht. Zur Psychodynamik dieser Aneignung vgl. Erdle 1999.

464 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 5.

»Als Jochen erstmals von dem Projekt eines Mahnmals gegen Faschismus sprach, zeigte Esther aus ihrem Fenster auf Israels denkmalübersäte Landschaft. ›Wozu ein weiteres Denkmal? Wir haben schon zu viele. Besser wäre eines, das verschwindet.‹«[465]

Diese Schilderung impliziert die Verbindung des Denkmalkonzepts zur jüdisch-israelischen Gedenktradition; dass Israel als Ort der Entscheidung erwähnt wird, betont dies zusätzlich. Shalev-Gerz' Idee scheint somit nicht so sehr einer dezidierten künstlerischen Position, sondern vielmehr ihrer kulturellen Einbettung geschuldet zu sein.[466] Eine Steigerung der Rolle von Shalev-Gerz als Kulturvermittlerin nimmt ein anderer Beitrag vor. Er beschreibt die Vorgeschichte des Denkmals als romantische Erzählung von Liebe und Heirat. Sie suggeriert, Jochen Gerz habe sich durch die Ehe mit Esther Shalev auch mit der jüdischen Denkmaltradition verbunden:

»Harburg also ist das *Herz* der Triologie. In vielerlei Hinsicht: Der Auftrag für das Mahnmal trifft fast genau mit der Begegnung (1983, auf einer Reise nach Israel) von Jochen Gerz und Esther Shalev zusammen, und diese Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau ist auch eine Begegnung zweier *Künstler*. Esther, 1948 in Vilnius geboren, ist Bildhauerin und bringt zweierlei Mitgift in die Ehe ein: die jüdische Tradition der wandernden Denkmäler [...] und ein Wissen um den Stein im 20. Jahrhundert [...]«[467]

Der Begriff »Mitgift« impliziert, Shalev-Gerz habe ein Gut in die Verbindung eingebracht, das ihr von den Eltern mitgegeben wurde, an dessen Zustandekommen sie jedoch keinen aktiven Anteil hatte. Die Mitgift wird traditionell dem Ehemann, in diesem Fall Jochen Gerz, zur Verwaltung und Weiterverwendung überantwortet. Der Hinweis auf die »Triologie« nimmt denn auch eine eindeutige Zuordnung des Denkmals zu Jochen Gerz vor.[468] Auf diese Weise wird der männliche Künstler erneut als das eigentlich aktive künstlerische Subjekt entworfen. Die weibliche Künstlerin wird hingegen auf die Funktion reduziert, das Material zur Verfügung zu stellen; sie wird zur passiven Trägerin der jüdischen Tradition naturalisiert. Dies entspricht geläufigen Geschlechterzuschreibungen in der Kunstgeschichte, die das Material weiblich konnotieren, deren Formung hingegen als Ausdruck einer männlich gedachten Schöpfungskraft entwerfen.[469] Die Ehe mit Shalev-Gerz scheint den männlichen Autor Jochen Gerz demnach einerseits befähigt und legitimiert zu haben, Elemente der jüdischen Tradition in seine künstlerische Ar-

465 Young 1994a, S. 81f. Ein einzelner, sehr früher Zuordnungsversuch mit gegenläufigen Zuschreibungen findet sich bereits 1987: »Wobei die Signatur der 1948 im litauischen Wilna geborenen Künstlerin auch Urheberschaft bedeutet: Jochen Gerz lieferte die Idee, Esther Gerz bestimmte die Gestalt des Monuments maßgeblich mit« (Welti 1987, S. 64).

466 Der zitierte Kommentator ordnete Shalev-Gerz »traditionelle jüdische Skepsis gegenüber materiellen Ikonen« zu, Gerz dagegen »den nachkriegsdeutschen Argwohn gegen klassische Denkmalformen« (Young 1994a, S. 82).

467 Salgas 1994, S. 70, Hervorhebungen i. Orig. Die Begegnung in Israel erwähnte Gerz auch in Schmidt-Wulffen 1987a, S. 319 (Wiederabdruck 1994).

468 Vgl. Anm. 442, S. 109.

469 Vgl. Wagner 1996.

beit aufzunehmen. Andererseits stellt die Hierarchisierung über die Kategorie Geschlecht sicher, dass Jochen Gerz weiterhin als der eigentliche Schöpfer gilt.

Auch der dritte Beitrag in der Dokumentation von 1994, der eine Zuordnung der Autorschaft vornimmt, impliziert ein hierarchisches Verhältnis:

»Esther Shalev-Gerz war ganz wesentlich an der Konzeption und der Realisierung des Monuments beteiligt. Aus dem jungen Staat Israel in das alte Europa zurückgekehrt, bringt sie die Bildlosigkeit des Judaismus und die Distanz zum eigenen Werk mit in die Diskussion der beiden Künstler und Lebensgefährten.«[470]

Die Gegenüberstellung des »jungen« israelischen Staates und des »alten« Europa, in das Shalev-Gerz zudem *zurück*kehrt, lässt an die Vorstellung von Jugend als Phase des Aufbegehrens und der Orientierungssuche denken.[471] Mit zunehmendem Alter, so diese Denkfigur, finde wieder eine Annäherung an Konventionen und Traditionen statt. In diesem Schema wäre Jochen Gerz dann die bereits zum Künstler gereifte Persönlichkeit, von deren Wissen Shalev-Gerz profitiert.

Versuche der Rezeption, Shalev-Gerz' Teilhabe am *HARBURGER MAHNMAL* zu bestimmen, waren also regelhaft damit verbunden, die Künstlerin dem Judentum zuzuordnen. Sie sind jeweils von einer Vereinnahmung der jüdischen Position und einer Hierarchisierung zugunsten des nichtjüdischen Autors gekennzeichnet. Aus dem Deutungspotential, das die Zuordnung der Künstlerin zum Judentum verfügbar macht, ist insbesondere ein Element aufgegriffen worden: die kulturelle Verbindung zur jüdisch-israelischen Gedenktradition. Sie ist geeignet, die Kompetenz und Legitimation des nichtjüdischen, deutschen Autors, sich mit der NS-Zeit auseinander zu setzen, zu untermauern. Biografische und familiengeschichtliche Aspekte, die unterschiedliche Zugänge zu dem Thema hätten markieren können, sind hingegen nicht thematisiert worden. Der Rückgriff auf traditionelle Geschlechterzuschreibungen stellte dabei sicher, dass die Hauptautorschaft des männlichen Künstlers unterhinterfragt blieb.

»Ich verweigere mich«: Außenseitertum als politische Haltung

Auf der Basis der skizzierten Präsentation und Rezeption des Künstlerpaares galt und gilt Jochen Gerz als eigentlicher Autor des *HARBURGER MAHNMALS*. So ist nur folgerichtig, dass KommentatorInnen das Denkmalkonzept mit dem künstlerischen Selbstverständnis des Autors in Verbindung zu bringen suchten. Letzteres beschrieb ein Artikel in einem Kunstmagazin von 1987 folgendermaßen:

---

470 Weber 1994, S. 41.

471 Die Zuordnung der Bildlosigkeit zur jüdischen Tradition hätte eigentlich näher gelegt, Shalev-Gerz nicht durch eine staatliche, sondern durch eine religiös-kulturelle Herkunft zu bestimmen. Dies hätte die Hierarchisierung anhand der Kategorie Alter allerdings umgekehrt: Shalev-Gerz wäre dann der älteren jüdischen Tradition zuzurechnen gewesen, Jochen Gerz der im Vergleich dazu jüngeren christlichen.

»Jochen Gerz stellt den Kunstbegriff radikal in Frage. Die [... A]rbeiten des Grenzgängers zwischen Literatur und bildender Kunst sind geprägt vom Mißtrauen gegenüber dem Abbild, von Zweifeln gegenüber allem, was Anspruch auf Dauer erhebt. Kunst spielt sich für den sanftmütigen Verweigerer Gerz im Kopf ab – als beharrliches Überprüfen von Seh- und Denkgewohnheiten.«[472]

Zweifel und Verweigerung als Grundhaltung, wie sie in diesem Kommentar zum Ausdruck kommen, sind dem Künstler in den Folgejahren immer wieder zugeschrieben worden. Titel wie: »Jochen Gerz: Ich verweigere mich«[473] – »Im Zweifel schwebend«[474] – »Wie Sand im Getriebe: Jochen Gerz«[475], illustrieren dies.[476] Angesichts des unkonventionellen Denkmalkonzepts, das Erwartungen an ein im traditionellen Sinne repräsentatives Zeichen weitgehend zurückwies, leuchtet diese Charakterisierung des Künstlers unmittelbar ein.

Skepsis gegenüber traditionellen künstlerischen Regeln und Formen nehmen GegenwartskünstlerInnen allerdings regelmäßig für sich in Anspruch. Sie leitet sich aus dem Entwurf künstlerischer Autorität in der Moderne ab, der dem Künstler ein Verhältnis der Marginalität gegenüber der Gesellschaft unterstellt. Untersuchungen zur Figur des Avantgardekünstlers haben mythische und inszenatorische Elemente dieses Außenseitertums aufgezeigt.[477] Die feministische Kritik hat diese Verortung insbesondere hinsichtlich des männlichen Künstlers mit dem Hinweis in Frage gestellt, dessen Marginalität sei zugleich eine »heroische, kulturell privilegierte Form des Daseins«[478]. Diese erlaubt dem männlichen Künstler, einerseits auf kulturelle Traditionen zu verweisen, sich andererseits scheinbar außerhalb derselben zu positionieren.[479] Abgrenzung gegen Traditionen, Regelverstoß und Grenzüberschreitung – im künstlerischen wie im sozialen Kontext – bilden also die Regel künstlerischer Selbstinszenierung der Gegenwart und sind Voraussetzung für Erfolg im Kunstbetrieb der Moderne.

Die genannten Kriterien erfüllte Jochen Gerz, wie frühere Publikationen veranschaulichen, bereits lange vor dem *HARBURGER MAHNMAL*. So wies ein Katalogbeitrag von 1975 auf »die Skepsis, das Mißtrauen oder auch die Haßliebe des Jochen Gerz gegenüber seinen Medien«[480] hin. Diese medienkritische Haltung ist insbesondere mit seinem künstlerischen Werdegang, der von der Literatur zur bildenden Kunst führte, begründet worden.[481] Ein anderer Katalog charakterisierte Gerz 1979 als »Exponent jener Künstler, die [...] diesen wichtigen Impuls zu neuen Kunstformen und gegen die starren Struk-

472 Welti 1987, S. 62. Das Zitat nimmt Bezug darauf, dass Gerz literarisch tätig war, bevor er sich der bildenden Kunst zuwandte, und Sprache bis heute ein wesentlicher Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit ist.

473 Schmid 1989.

474 Drateln 1990.

475 Könneke 1991.

476 Vgl. auch: »Die Skepsis gegenüber dem Sichtbaren durchzieht das gesamte Werk von Jochen Gerz.« (*KS*, 30.11.1991; Haase 1992, S. 13)

477 Zum »Mythos vom Avantgarde-Künstler« vgl. Kuspit 1995; zu einem dementsprechenden »Künstlerhabitus« vgl. Ruppert 1998, S. 245.

478 Rogoff 1989, S. 36.

479 Rogoff spricht in diesem Zusammenhang von einer »Dialektik zwischen Marginalität und Zentralität in der sozialen Positionierung« (Rogoff 1989, S. 32).

480 Jochimsen 1975, S. 8.

481 Vgl. Jochimsen 1975, S. 8; Kunz 1979b, o.S.

turen der Kunstinstitutionen auslösten«[482]. Womöglich prädestinierte gerade dieses kritische Potential Jochen Gerz in den Augen der AusloberInnen in besonderem Maße für die Autorschaft an einem »Mahnmal gegen Faschismus«. Zumindest wurde es einem Gutteil jener Künstler zuerkannt, die zum Wettbewerb für das Denkmal eingeladen worden waren.[483]

Zu fragen ist, ob die kritische Außenseiterposition, die Gerz bereits zuvor beanspruchen konnte, im Kontext des *HARBURGER MAHNMALS* eine spezifische Bedeutung entfaltete. Ein Artikel in der *Rheinischen Post*, der wenige Tage nach der Übergabe im Oktober 1986 erschien, verbindet Gerz' künstlerisches Selbstverständnis ausdrücklich mit dem Thema des Denkmals:

»Jochen Gerz hat den Zweifeln an dieser Kunstform [dem Denkmal, C.T.] in seinem Werk genial Ausdruck gegeben. Er verweigerte die Bilder und setzte gegen den NS eine zwölf Meter hohe Denk-Säule.«[484]

Die Abkehr von der künstlerischen Tradition erhält hier, da sie sich »gegen den NS« richtet, den Status einer politischen Handlung. Der Topos der Verweigerung impliziert, Gerz habe sich in der Wahl seiner ästhetischen Mittel gegen anders gelagerte Ansprüche von außen verwehren müssen. Dieser Gestus verstärkt den politischen Charakter seiner Entscheidung für eine bestimmte künstlerische Verfahrensweise. Gerz' künstlerische Stellungnahme gegen das Althergebrachte wird in dem zitierten Kommentar zudem mit schöpferischer Genialität verbunden. Wie feministische Kritikerinnen der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung hervorgehoben haben, ist Männlichkeit die »unbenannte Norm«[485] des Künstlermythos, der damit aufgerufen wird. Künstlerische Schöpfung des Neuen postuliert sich demnach als Abgrenzung gegen das Tradierte innerhalb eines geschlechtsspezifischen Generationenmodells, als »Revolte der Söhne gegen die Väter«[486]. Auf diese Weise behauptet der nur scheinbar geschlechtsneutrale Mythos künstlerischer Originalität eine absolute Unterscheidung zwischen der Gegenwart und einer traditionsbeladenen Vergangenheit, einen vollkommenen Neuanfang.[487]

Das Motiv des Außenseiters taucht in der Rezeption von Jochen Gerz noch in einer anderen Form auf. Als häufig einzige persönliche Angabe findet sich immer wieder sein Wohnort, Paris. Er wird mehrfach, auch wenn beide Teile des dort ansässigen Künstlerpaares genannt werden, ausdrücklich dem männlichen Künstler zugeordnet.[488] Dies lässt vermuten, dass der Rezeption die geografische Zuordnung insbesondere in Hinblick auf Jochen Gerz bedeutsam erschien. Welche Verbindung zwischen Gerz' Übersiede-

482 Kunz 1979b, o.S.
483 Einige hatten mit politischen Arbeiten Aufsehen erregt; siehe oben, S. 50f.
484 *RP*, 15.10.1986, Hervorhebung: C.T.
485 Rogoff 1989, S. 21; vgl. auch Schade/Wenk 1995, S. 346ff; Wenk 1996c, S. 166ff.
486 Komfort-Hein 1999, S. 201; gemeint ist dabei eine symbolische Vaterschaft.
487 »More than a rejection or dissolution of the past, avant-garde originality is conceived as a literal origin, a beginning from ground zero, a birth.« (Krauss 1988, S. 157)
488 Vgl. *HW*, 20.08.1986; Werner Rhode: Beispielhafte Kunst im öffentlichen Raum, Kommentar, *SFB*, Journal in 3, 17.10.1986, *KB 85/14*; Welti 1987, S. 62.

lung nach Frankreich und seinem künstlerischen Standpunkt imaginiert werden kann, veranschaulicht das folgende Zitat von 1990:

»Die Auseinandersetzung mit hergebrachten Denk- und Machtstrukturen führte Gerz mit der gebrochenen nationalen Identität dessen, der sich mitschuldig fühlt am deutschen Verbrechen. Als er 1966 nach Paris geht, entscheidet er sich für ein Leben dazwischen, für eine Perspektive von draußen.«[489]

Paris fungiert in dieser Deutung zuvorderst als ein Ort *außerhalb Deutschlands*. Der Ortswechsel erscheint als freiwilliges Exil, in das Gerz sich begeben habe, um sich von der deutschen Vergangenheit zu lösen. Dass Gerz die Bundesrepublik verlassen hat, wird in diesem Zitat als eine Art Bußgang lesbar, der ihm ermöglichte, sich mit der NS-Zeit auseinander zu setzen und sein diesbezügliches Schuldgefühl zu überwinden.[490] Angesichts großer Vorbehalte gegenüber Deutschen im Frankreich der Nachkriegszeit[491] liegt es nahe, sich diesen Ortswechsel Mitte der 1960er Jahre beschwerlich vorzustellen. Für die zitierte Kommentatorin konnte anscheinend nur ein hoher politisch-moralischer Anspruch des Künstlers ausschlaggebend gewesen sein, sich diesem Unterfangen trotzdem auszusetzen. In einem Interview von 1979 hatte Gerz hingegen persönliche Beweggründe beschrieben, die sich von der oben zitierten, politisch-moralischen Interpretation gravierend unterscheiden:

»Ich wollte nicht speziell nach Paris, eher von Basel weg, meine Frau hatte ein Stipendium für Paris. Ich kannte Paris so gut wie gar nicht, es war mir gleichgültig.«[492]

Gerz berichtete in diesem Interview weiterhin, dass er in Paris nach einer anfänglich isolierten Situation schnell Anschluss an künstlerische Kreise fand.[493] Seine Entscheidung, sich dort längerfristig niederzulassen, erscheint daher als Ergebnis eines Zusammenspiels persönlicher und beruflicher Faktoren. Diese Zusammenhänge sind in der Rezeption des *HARBURGER MAHNMALS* jedoch nicht genannt worden; ebenso wenig kommen Basel und London, zwei weitere Wohnorte von Gerz in den 1960er Jahren, vor. Informationen, die einer politisch-moralischen Interpretation der Übersiedlung nach Paris widersprochen hätten, blieben also unerwähnt. Gerz selbst hat dazu im Kontext des *HARBURGER MAHNMALS* keine Aussagen gemacht; insgesamt liegen von seiner Seite kaum lebensgeschichtliche Auskünfte vor, die über eine Kurzbiografie hinausgehen.[494] Die Interpretation der verfügbaren Daten war mithin in der Regel der Rezeption anheim gestellt. Für diese schien es in Zusammenhang mit dem Denkmal nahe zu liegen, den Wohnort Paris herauszu-

489 Drateln 1990.

490 Der Tempusgebrauch – Gerz *»führte«* die Auseinandersetzung – suggeriert, dass dieser Zustand – die *»gebrochene nationale Identität«* – inzwischen der Vergangenheit angehört.

491 Vgl. Ménudier 1981.

492 Kunz 1979a, o.S. Gerz hatte von 1962 bis 1966 in Basel gelebt.

493 Vgl. Kunz 1979a, o.S. Gerz war 1967 Mitbegründer des Pariser Autorenverlags Agentzia; 1970 beteiligte er sich an den Kinderläden von Censier und Jussieu in Paris; vgl. Gerz 1975, S. 151.

494 Auch eine als Buch publizierte Interviewzusammenstellung enthält kaum andere als berufsbiografisch relevante Informationen; vgl. Gerz 1995.

greifen und als Gegenpol zu deutscher Nationalität beziehungsweise Identität zu entwerfen, wie auch der folgende Kommentar zeigt:

»Born in 1940, for the past twenty years Jochen Gerz has elected Paris as his focal point, where he is an artist devoid of nationality.«[495]

Die Abgrenzung gegenüber deutscher nationaler Identität, die die beiden zitierten Kommentare mit der französischen Hauptstadt koppeln, lässt an deren Rolle als eines der Zentren des Exils in der ersten Phase des Zweiten Weltkriegs denken.[496] Vor allem politisch Aktive und Intellektuelle, SchriftstellerInnen, KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, flohen unmittelbar nach Kriegsausbruch vor der Verfolgung durch das NS-Regime in das Nachbarland.[497] Viele von ihnen fühlten sich Deutschland nach wie vor verbunden, wurden jedoch aus dem NS-ideologisch definierten Kollektiv als so genannte »Volksfeinde« ausgeschlossen. Eben jener subjektiv empfundene Zwiespalt hinsichtlich der nationalen Zugehörigkeit wird in den zitierten Kommentaren reaktualisiert.

»Der in Paris lebende Künstler mit deutschem Paß«[498], so ein Kunstmagazin über Gerz 1995, wird einerseits als von außen kommend gedacht beziehungsweise jenseits nationaler Kategorien entworfen[499]. »Zwischen den Kulturen fand ich mich schon immer mehr zu Hause als in einer Nation«[500], wie der Künstler selbst es formulierte. Andererseits erlaubt der historische Rückbezug, den »Emigrant[en]«[501] Gerz in eine Genealogie jener einzuschreiben, die während der NS-Zeit aufgrund politischer Verfolgung ins Exil gingen und dort die Weiterexistenz eines »anderen« Deutschland zu belegen schienen.[502] Dieser Bezug ist ebenfalls impliziert, wenn Kritik am *HARBURGER MAHNMAL* mit der NS-ideologischen Verfemung avantgardistischer Kunst als »entartet«[503] verglichen wird. Auch die Zeitschrift *Zyma Art today* stellte Jochen Gerz in den Kontext politischer Verfolgung, indem sie das *HARBURGER MAHNMAL* sowie *2.146 STEINE – MAHNMAL GEGEN RASSISMUS* auf ihren

495 Einleitung, Galeries Magazine 1987, S. 80.

496 Diese Rolle resultierte aus einem vergleichsweise liberalen Asylrecht, der Duldung politischer Aktivitäten und der Unterstützung durch einheimische Partei- und Gewerkschaftsgruppen; vgl. Benz/Graml/Weiß 1995, S. 300.

497 Viele dieser EmigrantInnen waren ebenfalls von antisemitischer Verfolgung bedroht; mit der Betonung der Kategorie Nation schließen die zitierten Kommentare daran jedoch nicht explizit an.

498 Fleck 1995, S. 73.

499 Außerhalb des deutschen Kollektivs situierte Gerz sich auch selbst, als er im folgenden Zitat die Deutschen in der dritten Person bezeichnete: »When it comes to fascism, Germans tend to be speechless. But here, you see, *they* have been given a blank page on which to vent their feelings.« (Gibson 1987a, Hervorhebung: C.T.; auch in Gibson 1987b, S. 105; Galeries Magazine 1987, S. 130)

500 Gerz in Fleck 1995, S. 78. Ähnlich auch Pejic 1992, S. 77: »[…] Gerz's need to distance himself from ›home‹ – from having a single living place, a single nationality, a single language.«

501 Fleck 1995, S. 80.

502 Als RepräsentantInnen eines »anderen« Deutschland beschrieben die Exilierten sich zum einen selbst, zum anderen wurde in der Nachkriegszeit unter diesem Terminus auf sie Bezug genommen; vgl. Benz/Graml/Weiß 1995, S. 297.

503 *HAN*, 24.12.1987; ausführlicher zu diesem Vergleich siehe oben, S. 92.

»schwarzen Seiten« besprach. Diese werden als »Seiten gegen die Unterdrückung der Kunst und der Künstler [...] für Freiheit und Hinterfragen der Freiheit«[504] definiert. Vor diesem Hintergrund erstaunt es kaum, dass ein Beitrag in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994 erklärt, Jochen Gerz habe »aus politischen Gründen Deutschland verlassen«[505].

Zusammenfassend ist also festzustellen, dass die Rezeption Jochen Gerz künstlerisch und geografisch als Außenseiter entworfen hat. Diese politisch aufgeladene Standortbestimmung scheint den Künstler in mehrfacher Weise für eine Auseinandersetzung mit der NS-Zeit zu prädestinieren. Die doppelte Positionierung im Außen schafft, zumal angesichts massiver zeitgenössischer Konflikte um den Umgang mit der NS-Zeit in der Bundesrepublik, günstige Voraussetzungen für politisches Handeln in diesem Kontext. Anders gesagt, vermochte Gerz' künstlerische und geografische Verortung ihn auch politisch zu legitimieren. Die künstlerisch-politische Dimension der Marginalität attestierte dem Künstler die Bereitschaft, sich gesellschaftlichen Forderungen nach Konformität zu widersetzen sowie sich selbst und anderen unbequeme Fragen zu stellen. Der Rekurs auf den Mythos schöpferischer Genialität behauptete zudem die Fähigkeit, radikal mit der Vergangenheit zu brechen. Einen solchen Bruch zu behaupten, stellt – wie das Postulat einer vermeintlichen »Stunde Null« nach 1945 belegt[506] – eine deutliche Abgrenzung gegenüber der NS-Zeit sicher. Die geografisch-politische Dimension des Außenseiters, die Jochen Gerz in die Tradition eines »anderen« Deutschland rückt, bekräftigt diese Distanz.

Skepsis und Verweigerung des Künstlers fügen sich zudem in das Verdrängungsmodell ein, dessen Bedeutung ich bereits in Zusammenhang mit dem künstlerischen Konzept diskutiert habe. Gerz' Außenseiterposition erklärt ihn zu einem Vorreiter gegenüber der Mehrheitsgesellschaft. Die Aufarbeitung der NS-Zeit erscheint somit als ein Gut, das nach wie vor erkämpft werden muss. Dies leuchtet angesichts der neokonservativen Geschichtspolitik der Regierung Kohl durchaus ein. Der Bitburg-Besuch Ronald Reagans 1985 und die Pläne für eine »nationale Gedenkstätte für die Kriegstoten des deutschen Volkes« sind Beispiele für eine tendenzielle Gleichsetzung von Verfolgten und Nichtverfolgten, die gesellschaftlich heftig umstritten war.[507] Allerdings fanden in den 1980er Jahren zugleich offizielle staatliche Gedenkakte an die Opfer des NS-Genozids statt, was über Parteigrenzen hinweg auf Zustimmung stieß – davon zeugt die vielbeachtete Rede des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker am 8. Mai 1985 ebenso wie die erste Gedenkstunde an die antisemitischen Pogrome 1938 im Deutschen Bundestag 1988.[508] Vor diesem Hintergrund ist fragwürdig, inwieweit die designierte Außenseiterposition, die Gerz hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit zugedacht wurde, der zeitgenössischen gesellschaftlichen Realität

504 Wulffen 1992a, S. 24.

505 Weber 1994, S. 39.

506 Vgl. Wollenberg 1997.

507 Zur Geschichtspolitik der Regierung Kohl vgl. Wiegel 2001, S. 50ff.; zur Debatte um die Gedenkstätte vgl. Hausmann 1997, S. 103ff.

508 Das letztgenannte Ereignis, in dessen Rahmen der damalige Bundestagspräsident Phillip Jenninger seine heftig kritisierte Rede hielt – Grund für seinen nachfolgenden Rücktritt –, zeigt eindrücklich, wie konfliktträchtig dieses Feld war. Auf den Stellenwert der Gedenkstunde von 1988 weist Kölsch hin; vgl. Kölsch 2000, S. 105. Zur Rede des Bundespräsidenten vgl. Weizsäcker 1985.

überhaupt noch entsprach. Die gleichwohl große Bereitschaft der RezensentInnen, den Künstler dementsprechend zu verorten, – trotz biografischer Informationen, die zumindest der geografisch-politischen Dimension zuwider liefen – dokumentiert, dass dieser Deutungsrahmen dennoch weiterhin Gültigkeit besaß.

»Die Zerbombung des Elternhauses«: Künstlerschaft durch Kriegsleiden

Persönliche Angaben über den Autor Jochen Gerz beschränkten sich in den 1980er Jahren zumeist auf seinen Wohnort Paris; nur selten wurden sein Geburtsjahr, 1940, und sein Geburtsort, Berlin, angefügt.[509] Mit den 1990er Jahren trat dann eine biografische Episode hinzu, die Gerz mit deutscher Geschichte, genauer mit dem Zweiten Weltkrieg, in Verbindung bringt. Die Wochenzeitung *Die Zeit* schilderte dies 1990 in einem ausführlichen Artikel über den Künstler folgendermaßen:

»Jochen Gerz wurde 1940 in Berlin geboren. Mit vier Jahren steht er vor dem brennenden Elternhaus. Eine Bombe war eingeschlagen. Taub vom Schock sieht er im Garten die Tannen sachte umknicken, ›sie fielen so langsam und brannten wie Kerzen, es war alles ganz ruhig‹. Als Kleinster hatte er durch das Kellerfenster gepaßt und stand lange allein vor ›der unwirklichen stummen Situation da draußen‹, während das Haus zusammensackt. Als alles vorbei ist, kann er wieder hören, aber nicht sprechen. Für ein Jahr hat er die Sprache verloren, und als er sie an seinem fünften Geburtstag wiederfindet, redet er mit einem Bewußtsein, das er vorher nicht hatte. Seither bestehen für ihn zwei Zeiten, [...] die Kindheit, und nachher die Zeit des Bewußtseins, von dem er immer noch nicht gewiß ist, ob es sein eigenes ist. ›Vielleicht ist man nicht einer sondern mehrere‹ ist eine Überlegung, die Gerz ein Künstlerleben lang begleitet hat.«[510]

Dieser Artikel, der wenige Wochen vor der Verleihung des Bremer Rolandpreises erschien,[511] nahm keinen Bezug auf das *HARBURGER MAHNMAL*. Das geschilderte Bombenkriegsereignis, von dem Gerz bereits 1979 in einem literarischen Beitrag berichtete hatte,[512] findet sich in der Folgezeit jedoch auch in der Rezeption des Denkmals. So skizzierte ein Artikel in der Berliner *tageszeitung* den Künstler anlässlich seiner Auszeichnung mit dem Rolandpreis wie folgt: »1940 in Berlin geboren, von den Bomben auf sein Elternhaus traumatisiert.«[513] Jochen Gerz wurde nun also als Opfer des Bombenkriegs beschrieben.

509 Vgl. Galeries 1987, S. 80; *HW*, 20.08.1986.
510 Drateln 1990.
511 Der Artikel erschien am 02.11.1990, die Pressemitteilung der Stadt Bremen über die Preisverleihung am 28.11.1990; vgl. *KB 85/14*.
512 Dieser Beitrag ist Teil des Bandes »Deutschland, Deutschland. 47 Schriftsteller aus der BRD und der DDR schreiben über ihr Land«; vgl. Jung 1981 (Erstauflage 1979), S. 52-54.
513 *taz*, 30.11.1990.

Ausführlicher behandelte die biografische Episode 1991 ein Artikel in einer Kunstzeitschrift, der auch dem *HARBURGER MAHNMAL* eine Passage widmete. Dessen Verfasser, Achim Könneke, wurde im Folgejahr Referatsleiter für bildende Kunst in der Hamburger Kulturbehörde.[514] Über Jochen Gerz heißt es in seinem Text:

»Wie bei kaum einem anderen bestimmen eigene Lebenserfahrungen die Kunst dieses unabhängig vom Mainstream arbeitenden Künstlers. Mit vier Jahren erlebte er die Zerbombung und das langsame Niederbrennen seines Elternhauses; der Schock raubte ihm für ein langes Jahr die Sprache.«[515]

Im Anschluss zitierte Könneke jene Passage des *Zeit*-Artikels, die von einem veränderten Bewusstsein nach der Wiedererlangung der Sprachfähigkeit berichtet.[516] Gerz' Bombenkriegserlebnis resümierte und interpretierte Könneke hingegen mit eigenen Worten: ein die Sprache »raubender« Schock, mithin eine qualvoll anmutende Erfahrung von Hilflosigkeit und Ausgeliefertsein. Die Betonung der Dauer des Brandes und des Sprachverlustes hebt den kindlichen Gerz als leidendes Opfer hervor. Demgegenüber fehlt in dieser Darstellung Gerz' Erinnerung an seine Wahrnehmung der damaligen Situation: »ruhig« und »unwirklich«.

Ebenso wie der zitierte *Zeit*-Artikel brachte Könneke das Kindheitserlebnis von Jochen Gerz zudem mit dessen künstlerischer Arbeit in Verbindung. Während ersterer daraus allein eine philosophisch-selbstreflexive Grundhaltung des Künstlers ableitete, umriss der spätere Referatsleiter der Kulturbehörde diesen Zusammenhang weitreichender. Die Zwischenüberschrift »Versicherung der Existenz«[517], die der biografischen Episode bei Könneke vorangeht, impliziert eine grundlegende Erschütterung von Jochen Gerz. Sie scheint sich in seinem gesamten künstlerischen Werk zu artikulieren, wie diverse, im weiteren Verlauf vorgestellte künstlerische Arbeiten illustrieren sollen.[518] Das Bombenkriegsereignis wird folglich als Schlüsselerlebnis von Jochen Gerz lesbar, das scheinbar die zentrale Triebkraft seines späteren künstlerischen Schaffens bildet. Betrachtet man das Interview von 1988,[519] auf das sich der *Zeit*-Artikel bezieht, so ist eine entsprechende Verbindung bereits in den Aussagen des Künstlers angelegt. Allerdings verlieh Gerz dem Kindheitserlebnis eine andere Bedeutung. Er charakterisierte den Brand einerseits als ein »friedliches, stilles Bild«[520], verortet in einer kindlichen Wahrnehmung, aus der heraus er »den Krieg als etwas Friedliches und Glückliches

514 Bis 1992 hatte Karl Weber diese Funktion inne; vgl. Könneke 1994b, S. 122.
515 Könneke 1991, S. 23.
516 »Seither bestehen für ihn zwei Zeiten […]« (Könneke 1991, S. 23)
517 Könneke 1991, S. 23.
518 Siehe unten, S. 133ff.
519 Aus der wortgetreuen Übereinstimmung einzelner Sätze lässt sich sch ließen, dass die Schilderung der Bombennacht auf einem bis dato unveröffentlichten Interview von 1988 beruht, das erst 1997 publiziert wurde; vgl. Drathen/Gerz 1997. Die Interviewerin, Doris von Drathen, ist vermutlich mit der Autorin des *Zeit*-Artikels von 1990, angegeben als Doris von Drateln, identisch.
520 Drathen/Gerz 1997, S. 143.

erlebt [hatte].«[521] Andererseits räumte der Künstler ein, er sei »wohl geschockt [gewesen], habe das aber nicht so empfunden.«[522]

Die Wiedererlangung der Sprache im Alter von fünf Jahren markierte, so Gerz, das Ende seiner Phase kindlichen Glücks und den Beginn des Erwachsenwerdens:[523]

»Ich fand die Stimme wieder, als das Schöne, als meine anekdotische Kindheit zuende war. Als ich wieder wach wurde, war an die Stelle die Politik getreten. […] Bei dieser Passage aber von Kindheit zu Politik wird einem das Eigenste unter den Füßen weggezogen, nämlich die eigene Erinnerung. Man erfährt in dem Moment, daß alles anders war. Alles, was man gesehen hatte, war anders, alles war so falsch […] Dafür gibt es keine Verjährung, dafür gibt es keine Unschuld.«[524]

Erwachsen zu werden bedeutete für Gerz demzufolge, die eigene Wahrnehmung in Frage zu stellen, zu revidieren und infolgedessen in einen Zustand von Schuldfähigkeit einzutreten. Seine kindliche Glückserfahrung wurde für ihn dadurch nachträglich fragwürdig. Diesen Einschnitt verortete Gerz im Alter von fünf Jahren. Im Gegensatz zu der kindlichen Wahrnehmung des Krieges als friedliche, glückliche Zeit, wurde von da an etwas relevant, das Gerz mit den Begriffen »Politik« und »Geschichte« umriss und das, so der Künstler, »einen total in die Verantwortung nimmt«.[525] Dies beschrieb der Künstler als unvermeidliche Konfrontation:

»[Es ist] zwangsläufig, daß man sich dem stellt. Es gibt keine Orte mehr, an die man fliehen kann, es gibt auch keine Zeit mehr, die ›alles heilt‹.«[526]

Die Wiedererlangung der Sprachfähigkeit ein Jahr nach dem Bombenkriegsereignis ist für Gerz also gleichbedeutend mit einem veränderten Bewusstsein, einer neuen Perspektive auf die Realität. Ihr steht die vorangegangene kindliche Wahrnehmung unverbunden gegenüber – daraus resultiert ein Nebeneinander zweier Perspektiven, dem Gerz in dem Interview eine grundlegende Bedeutung für seine künstlerische Arbeit zumaß.[527]

Erstaunlich ist, dass der spätere Bewusstseinswandel in Gerz' Schilderung weitaus mehr Gewicht besitzt als das Bombenkriegsereignis. Zumal es sich bei dem Brand um eine Situation handelte, deren Anblick der kindliche Gerz allein und unfreiwillig ausgesetzt war – anscheinend notgedrungen, da der einzig verbliebene Weg ins Freie nur für ein kleines Kind passierbar

521 Drathen/Gerz 1997, S. 142f.
522 Drathen/Gerz 1997, S. 143.
523 »[…] ich war fünf Jahre alt und erwachsen.« (Drathen/Gerz 1997, S. 143)
524 Drathen/Gerz 1997, S. 134.
525 Drathen/Gerz 1997, S. 134.
526 Drathen/Gerz 1997, S. 134.
527 Seine biografischen Schilderungen leitete Gerz folgendermaßen ein: »Mir kommt es so vor, als könnte ich nicht zurückzählen bis ›eins‹, bei ›zwei‹ scheint die kleinste Einheit erreicht. […] Das hat vielleicht mit meinen ersten Jahren als Kind zu tun […]« (Drathen/Gerz 1997, S. 142). Er schloss mit der Feststellung: »Es ist klar, daß die beiden Erfahrungen in der Arbeit Spuren hinterlassen.« (Drathen/Gerz 1997, S. 143)

war.[528] Gleichwohl deutet der Künstler dieses Erlebnis – anders als die weiter oben zitierten Kommentare – keineswegs als Traumatisierung oder Leiden. Im Gegenteil, kommt die Gefahr von Verletzbarkeit oder Tod, die mit einem Bombenangriff unweigerlich einherging, bei ihm nicht zur Sprache, obwohl sie in der geschilderten Situation sehr real gewesen sein muss. Diese Ausblendung von Gefahr betrifft nicht nur Gerz' Wahrnehmung des Ereignisses – so, wie er sie 1988 erinnert –, sondern auch die Bedeutung, die er seinem Erleben nachträglich verlieh. Mithin ist seine Schilderung nicht allein mit einer Schockreaktion zu erklären, die ihm damals ermöglicht haben könnte, das eigene Erleben auf ein erträgliches Maß zu begrenzen.[529] Darüber hinaus gibt sie Auskunft darüber, was Gerz daran rückblickend bedeutsam erschien.

Dass die Gefahr von Verletzbarkeit oder Tod in diesem Zusammenhang nicht auftaucht, korrespondiert mit einer üblichen Bewältigungsstrategie der so genannten Kriegskinder. Sie begegneten der allgegenwärtigen existenziellen Bedrohung durch Unterernährung, Krankheit und Kriegshandlungen häufig, indem sie Gefühle wie Angst oder Schmerz vollständig zu ignorieren suchten.[530] Einer solchen Bewältigungsstrategie entspricht auch, dass Gerz die Zäsur des Bewusstseinswandels – dem Alter von fünf Jahren ganz und gar unangemessen – als Eintritt in das Erwachsenwerden kennzeichnet. Darin schwingt die Behauptung einer Selbständigkeit mit, die Kinder in der Kriegs- und der frühen Nachkriegszeit vielfach notgedrungen an den Tag legten.[531] Diese Korrespondenz mit zeitgenössischen Verarbeitungsmustern macht nicht allein deutlich, dass viele AltersgenossInnen von Jochen Gerz Ähnliches erlebt hatten. Darüber hinaus zeigt sie, dass Gerz das Bombenkriegsereignis hinsichtlich der genannten Aspekte in Übereinstimmung mit geläufigen Deutungsmustern aus jener Zeit bewertete. Sein nachträglicher Selbstentwurf als Kriegskind, seine Selbsthistorisierung, korrespondiert folglich teilweise mit Deutungsmustern, die für ihn und seine AltersgenossInnen angesichts der Kriegssituation naheliegend waren – aus welchen Gründen, darauf werde ich später zurückkommen.

Auffällig an Gerz' Erzählung ist zudem, dass der geschilderte Bewusstseinswandel weniger an ein Kind im Alter von fünf Jahren denken lässt, denn an einen Erwachsenen, der sich nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes

528 Gerz' Schilderung der Situation ist diskontinuierlich; ihre Umstände lassen sich daher nur annäherungsweise aus einzelnen Bemerkungen rekonstruieren: »[…] zuerst das Eingeschlossensein im Keller […] Ich war allein da draußen, weil ich der Kleinste war und durch das Kellerfenster paßte.« (Drathen/Gerz 1997, S. 143) In einer früheren Veröffentlichung heißt es: »[…] man hat mich durchs Kellerfenster rausgestellt […] daß die Kellerfenster von außen mit Brennholz verstellt sind und man fast nicht rauskommt.« (Gerz in Jung 1981, S. 52)

529 Dafür, dass das Geschehen dieses Maß zu überschreiten drohte, spricht die völlige Emotionslosigkeit wie auch der vorübergehende Verlust des Gehörs, von denen Gerz berichtet; vgl. Drathen/Gerz 1997, S. 143.

530 Vgl. Radebold 2003, S. 13. Dazu passt auch Gerz' folgende Äußerung: »Schon vorher waren Nachbarn umgekommen, aber mir schien das nichts anhaben zu können. Das Gesicht der toten Frau von nebenan ist mir als fröhlich in Erinnerung geblieben.« (Drathen/Gerz 1997, S. 143)

531 Aufgrund der schwierigen Versorgungsbedingungen sowie der Abwesenheit des Vaters in vielen Familien mussten Kinder oft ohne erwachsene Begleitung verantwortungsvolle Versorgungsaufgaben wie Hamsterfahrten übernehmen; vgl. Frey/Schmitt 2003, Radebold 2003.

Rechenschaft über seine Haltung ablegt. Diese Assoziation liegt umso näher, als diese Zäsur in zeitlicher Nähe zum Kriegsende verortet werden kann.[532] Auch seine nachfolgende Wiedererlangung der Sprachfähigkeit bewertet Gerz folglich im Rahmen eines Selbstentwurfs, der einem Erwachsenen nicht aber einem Kind angemessen ist. Dies wird gleichfalls an jener Stelle deutlich, an der er auf die historische Verantwortung der Nachgeborenen eingeht: »Nur wer sich schuldig erklärt für etwas, das er nicht getan haben kann, findet die Stimme wieder.«[533] Aus dieser Äußerung spricht die Überzeugung, ungeachtet ihrer mangelnden persönlichen Schuld sei ein Schuldbekenntnis der Nachgeborenen notwendig. Die Anspielung auf den Verlust der Sprachfähigkeit legt nahe, dass dies aus seiner Sicht auch für ihn als Fünfjährigen gilt.

Im Rückblick auf das Bombenkriegsereignis unterzieht Gerz seine damalige, kindliche Wahrnehmung also einer politisch-moralischen Bewertung. Dabei legt der Künstler Maßstäbe an, die die Reife einer erwachsenen Person voraussetzen, der Situation eines Kindes hingegen keineswegs gerecht werden. Daher verwundert es kaum, dass Gerz seinen normativen Anspruch zugleich als übermächtige Instanz beschreibt:

»[…] bei mir wird alles zur Politik. Das ist kein Wunsch. Es ist eher eine plötzliche Viruskrankheit, die alles befällt.«[534]

Die politische Ausrichtung seiner Arbeit erfährt Gerz offensichtlich nicht als selbstgewählte Entscheidung; im Gegenteil sieht er sich einer »Gewalt der Vergangenheit«[535] ausgesetzt. Diese Konfrontation beschreibt der Künstler als verstörenden, persönlichen Prozess, der vermeintliche Gewissheiten und Sicherheiten radikal in Frage stellt. Gerz' Perspektive auf das Kindheitserlebnis und dessen Konsequenzen für seine künstlerische Arbeit eröffnet somit einerseits Fragen nach dem Involviertsein in das NS-Regime und nach individueller Verantwortung. Sie regt zudem an, über die eigene Bereitschaft, sich täuschen zu lassen, nachzudenken. In dieser Hinsicht knüpft sie an die zeitgenössische kritische Geschichtswissenschaft an, die seit den 1980er Jahren begonnen hatte, Wegsehen, Selbsttäuschung und Selbstberuhigung als individuelle Beteiligungsformen am NS-Regime zu problematisieren.[536] Andererseits geben Gerz' Äußerungen nicht zuletzt ein dringliches Bedürfnis zu erkennen, die eigene Position klar zu bestimmen – gegenüber einer als übermächtig erfahrenen Geschichte, die, so der Künstler, »man weder verursacht, noch erlebt hat,«[537] aus der gleichwohl gewichtige moralische Ansprüche resultieren.

532 Es wird berichtet, dass der 1940 geborene Gerz an seinem fünften Geburtstag erneut zu sprechen begann; vgl. Drateln 1990.
533 Drathen/Gerz 1997, S. 134.
534 Drathen/Gerz 1997, S. 134.
535 Drathen/Gerz 1997, S. 135.
536 Eine differenziertere wissenschaftliche Perspektive auf die Mehrheit der nicht verfolgten Deutschen in der NS-Zeit, die »vielfältige Haltungen, die von Resistenz bis Anpassung reichten« (Faulenbach 1987, S. 26), herauszuarbeiten suchte, ist seit Anfang der 1980er Jahre entwickelt worden.
537 Drathen/Gerz 1997, S. 135.

Folgt man einschlägigen Forschungen, so teilt Gerz die Dynamik einer Notwendigkeit, sich eindeutig von der NS-Zeit abzugrenzen,[538] einerseits, eines »entlehnte[n] Schuldgefühl[s]«[539] andererseits mit einer Vielzahl von Nachgeborenen der Kriegsgeneration. Diese Ambivalenz ist mit den für die Nachfolgegeneration gültigen Regeln des Sagbaren zu erklären, die konkrete Fragen nach der direkten Beteiligung der Eltern am NS-Regime sanktionierten.[540] Wurden diese Regeln eingehalten, so blieb eine mögliche Schuld der eigenen Eltern ungeklärt und konnte dauerhaft zum Gegenstand diesbezüglicher Zweifel und Phantasien der Nachgeborenen werden.[541] Ergebnisse der psychoanalytischen Forschung sprechen dafür, dass dies trotz der »Ankläger-pose« der 68er-Bewegung häufig der Fall war.[542] Auch Gerz' Erzählung bewegt sich ungeachtet ihrer verstörenden Elemente letztlich innerhalb der umrissenen Regeln des Sagbaren. Denn die vorhergehende Generation, die eigentlichen damaligen ProtagonistInnen kommen in dieser Episode – der einzigen, die der Künstler vom Zweiten Weltkrieg erzählt – nicht vor. Stattdessen behauptet seine Erzählung geradezu paradigmatisch die wenngleich unfreiwillige radikale Ablösung von den Eltern. Indes wird diese Behauptung durch jene Äußerungen konterkariert, in denen Gerz' sein politisch-moralisches Selbstverständnis erläutert: Forciert von einer übermächtigen »Gewalt der Vergangenheit«[543] und eine Schuld bekennend, die ihm zeitlich voranging, erscheint Gerz, im Gegenteil, zutiefst an die Elterngeneration und deren Taten gebunden. Dieser Teil seiner Selbstbeschreibung ist wenig geeignet, den daraus hervorgegangenen Künstler als autonomes, selbstbestimmt handelndes Subjekt zu präsentieren. Mag sein, dass die entsprechenden Passagen deshalb nicht in den *Zeit*-Artikel von 1990 aufgenommen wurden. Die fraglichen Textpassagen wurden erst 1997 in einem Sammelband publiziert, der sich »der künstlerischen Produktion von Geschichte«[544] bei Jochen Gerz widmet.

Gleichwohl ist die Bombenkriegsepisode zuvor mehrfach im Kontext des *HARBURGER MAHNMALS* zur Sprache gekommen, auch in den Publikationen der AuftraggeberInnen. So skizziert ein Beitrag in der *HM*-Sonderbeilage von 1993, dem als Autor ebenfalls Achim Könneke zugeordnet werden kann,[545] den Künstler folgendermaßen:

---

538 Unterschiedliche AutorInnen sehen darin ein Motiv der 68er-Bewegung; vgl. Becker 1992, S. 272; Bude 1998, S. 80; Domansky 1993, S. 190; Komfort-Hein 1999, S. 202.

539 Vogt 1997, S. 500. Bude konstatiert ein »Gefühl des Schuldiggeborenseins« (Bude 1998, S. 83) als häufiges Merkmal der Nachgeborenen.

540 Eine »Internalisierung der elterlichen Abwehrhaltung« (Rosenthal 1992, S. 29), die zur Vermeidung allzu konkreter Fragen führt, hat Gabriele Rosenthal festgestellt.

541 Vgl. Bohleber 1990, S. 76; Bohleber 1996, S. 43; Rosenthal 1992, S. 30.

542 Becker 1992, S. 272. Von der »Wahrung des ›Holocaust-Tabus‹« (Domansky 1993, S. 188) gehen unterschiedliche AutorInnen aus; vgl. auch Bohleber 1990, S. 76ff.; Rosenthal 1992.

543 Drathen/Gerz 1997, S. 135.

544 Jussen 1997. Das Interview stellt keinen direkten Bezug zum *HARBURGER MAHNMAL* her; vgl. Drathen/Gerz 1997.

545 Die einzelnen Beiträge der Beilage sind nicht namentlich gekennzeichnet; die AutorInnen werden lediglich im Impressum aufgezählt, darunter Achim Könneke; vgl. *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 6. Die weitgehende Übereinstimmung mit Könnekes Artikel von 1991 lässt darauf schließen, dass dieser

»1940 in Berlin geboren, erlebt er als Vierjähriger die Zerbombung des Elternhauses – der Schock raubt ihm lange die Sprache. Als Künstler Autodidakt […] lebt [Gerz] seit 1967 in Paris. Die Sprache als eine der Urformen der Kommunikation spielt für ihn eine entscheidende Rolle.«[546]

Diese Reihung, die auch Könnekes oben zitierter Beitrag von 1991 vornahm, misst dem kindlichen Sprachverlust unter dem Eindruck des Bombenkriegs die Bedeutung eines kathartischen Ereignisses zu, aus dem Gerz als Künstler hervorging. Der Schlüsselcharakter, den Gerz dieser Episode für seine künstlerische Arbeit bescheinigte, hat also Eingang in die Rezeption des Denkmals gefunden. Allerdings liegt der Schwerpunkt bei Könneke nicht wie bei Gerz auf der Wiedererlangung der Sprachfähigkeit und dem damit einhergehenden Bewusstseinswandel, sondern auf deren Verlust. Mithin fokussiert der Autor das Bombenkriegsereignis als schockierende Erfahrung körperlicher Einschränkung, die ihre Bewältigung in der späteren künstlerischen Arbeit erfährt. Auf diese Weise konstituiert sich ein künstlerischer Ursprungsmythos, der Leiden am Zweiten Weltkrieg und dessen Bewältigung sinnstiftend verbindet. Mit eingeflochten in die zuletzt zitierte Version ist zudem Gerz' Umzug nach Paris, der, wie bereits dargelegt, als Bußgang verstanden werden kann. Diese Erzählung rekurriert auf den Mythos vom »Leidensweg des Genies«[547], der Leiden und Opfer zur Voraussetzung einer heroischen Größe des Künstlers verklärt.

Indem der Bombenangriff als isoliertes Ereignis betrachtet wird – allein dessen verheerende Auswirkungen auf ein kleines Kind sind von Interesse –, bleibt dessen historisch-politischer Kontext ausgeblendet. Der junge Gerz, der durch die Bombardierung seine Sprache verloren hatte, wird so zum unschuldigen Opfer schlechthin stilisiert. Dies ist umso auffälliger, als es voraussetzt, dass Gerz' eigene Perspektive außen vor bleibt. In der *HM*-Sonderbeilage findet sich dessen subjektive Wahrnehmung des Bombenkriegsereignisses nämlich ebenso wenig wieder wie in Könnekes Artikel von 1991. Dies ermöglicht beiden Publikationen, eine Opfer- und Leidensgeschichte zu erzählen. Gerz' Erinnerung hätte eine solche Erzählung zweifelsohne durchkreuzt. Denn seine Schilderung des Brandes als »friedlich« entsprach keineswegs geläufigen kollektiven Erzählungen, die Bombenangriffe als Erfahrung von Angst und Hilflosigkeit beschreiben. Womöglich wurde Gerz' damalige Wahrnehmung deshalb nicht wiedergegeben – verfügbar wäre sie jedenfalls gewesen: Der *Zeit*-Artikel, den Könneke 1991 auch als Quelle angab,[548] hatte entsprechende Passagen aus dem Interview zitiert.

Festzustellen ist also, dass eben jener Teil der autobiografischen Erzählung von Jochen Gerz, der dazu geeignet ist, einen Leidensweg zu beschreiben, im Kontext des *HARBURGER MAHNMALS* aufgegriffen worden ist, wohingegen Elemente, die dem zuwider laufen, vernachlässigt wurden. Dadurch entspricht die Künstlerbiografie jener Erzählfigur, die sich von der frühen

Text als Vorlage für den Beitrag diente; vgl. Könneke 1991; *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 4.

546 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 4.

547 Neumann 1986, S. 55. Neumann zufolge ging dieser Künstlermythos mit Beginn des 19. Jahrhunderts aus einer Synthese der antiken Seher- und Dichterrolle mit einem säkularisierten biblischen Prophetenbild hervor.

548 Vgl. Könneke 1991, S. 25, Anm. 6.

Nachkriegszeit bis in die Gegenwart hinein durch bundesdeutsche Debatten um die NS-Zeit zieht: der Selbstbeschreibung der nicht verfolgten Deutschen als Opfer.[549] Sie kommt jenem »Begehren nach einer Position kindlicher Unschuld« gegenüber der NS-Zeit entgegen, das unterschiedliche Autorinnen als kennzeichnend für die Nachgeborenen nicht verfolgter Deutscher konstatiert haben.[550] Das Bild des »traurigen, kleinen Jungen« ist insbesondere geeignet, männliche Unschuld zu repräsentieren.[551] Gleichzeitig stellt die Katharsis der Künstlerwerdung von Jochen Gerz ein Modell zur Verfügung, das von der Überwindung des Leidens kündet.

Gerz' Wiedererlangung der Sprache nach einer Zeit der kriegsbedingten Sprachunfähigkeit erinnert an jenes Begriffspaar, mit dem der bundesdeutsche Umgang mit dem NS-Genozid seit den 1980er Jahren häufig gefasst worden ist: Sprechen versus Schweigen.[552] Innerhalb dieser Polarität ist Sprechen gleichbedeutend mit Auseinandersetzung, Schweigen hingegen mit Verdrängung. Diese Gegenüberstellung ist bis heute üblich, obwohl sie die komplexen Bedingungen des Sprechens über die NS-Zeit nicht zu fassen vermag.[553] Die Fähigkeit zu sprechen hat in diesem Zusammenhang also eine politisch-moralische Bedeutung. Zumal im Kontext des *HARBURGER MAHNMALS* liegt es nahe, diese politisch-moralische Dimension des Sprechens mit Gerz' Verlust und Wiedererlangung der Sprachfähigkeit im Kindesalter zu assoziieren. Die wiedergewonnene Fähigkeit zu sprechen, Gerz' »Anliegen, Stimme zu geben,«[554] signalisiert folglich die Position eines reifen, souveränen Subjekts, das zur Auseinandersetzung mit der NS-Zeit fähig ist – gegenüber dem vorangegangenen Zustand eines hilflosen Kindes. Zugleich ist seine temporäre Sprachlosigkeit im Kindesalter als physisches Versagen, wiewohl mutmaßlich psychosomatisch bedingt, einzuordnen. Sein Körper – seine wiedergewonnene Fähigkeit zu sprechen – fungiert daher als Evidenzbeweis der oben beschriebenen Reifung.

---

549 Vgl. Moeller 1996. Ein neueres Beispiel dafür ist die Rezeption des 50. Jahrestages des Kriegsendes 1995, vgl. Naumann 1998. Vgl. auch Tönnies 1996, die von der Bildung einer »Klagemeute« spricht. In der narrativen Tradierung von Familien ist der »Tradierungstyp Opferschaft« (Welzer/Montau/Plaß 1997, S. 145) als eine verbreitete Perspektive auf die NS-Zeit analysiert worden, die das Leiden an Flucht und Bombenkrieg und die damit einhergehenden Verluste fokussiert.

550 Weigel 1999, S. 170. Das Versprechen eines »symbiotischen Zustand[s] vor oder auch jenseits jeder Schuld(fähigkeit)« (Wenk 1995, S.92) hat Silke Wenk in ihrer Analyse der Pietà in der Neuen Wache konstatiert.

551 Vgl. http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=766 (23.08.2005). Diesem Tagungsbericht zufolge haben Barbara Stambolis und Dieter Pfau die genannte Figur des deutschen Nachkriegsfilms entsprechend interpretiert.

552 Vgl. z.B. den 1989 erschienenen Titel »Das große Schweigen« (Arnim 1991).

553 Dazu gehört, dass viele, die die NS-Verfolgung überlebten, nicht von den Ereignissen erzählen konnten und können; das Sprechen jener, die am NS-System teilhatten bzw. davon profitierten, hingegen nicht notwendigerweise ein aufdeckendes Sprechen war und ist. Zu den Bedingungen des Zeugnisablegens von Seiten Überlebender vgl. Felman/Laub 1991; zur sozialen Funktion von Kriegserzählungen nicht verfolgter Deutscher vgl. Rosenthal 1993; mit Fokus auf die kommunikative Tradierung in Familien vgl. Welzer/Moller/Tschuggnall 2002.

554 Drathen/Gerz 1997, S. 134.

Der Topos der Sprachlosigkeit kann im Kontext des Zweiten Weltkriegs indes auch anders interpretiert werden, wie die Podiumsdiskussion anlässlich der letzten Absenkung des Denkmals illustriert. Darin erklärte Jochen Gerz:

»Wir sind alle Geschichtenerzähler und das Schlimmste für mich am Zweiten Weltkrieg war, daß keiner die Geschichte erzählen konnte. Man hörte nie etwas über das, was passiert war. Also es sind nur Stumme aus dem Krieg rausgekommen, und es sind nur Stumme aus dieser Geschichte rausgekommen. Ich glaube, wir haben alle ein Recht darauf, unsere Geschichte zu erfahren. Ich glaube, jedes Kind hat ein Recht darauf, von seinen Eltern zu erfahren, wo es herkommt.«[555]

An jener fehlenden Überlieferung erlebter Geschichte setzte das *HARBURGER MAHNMAL* aus Gerz Sicht an:

»Ich glaube, Geschichte kann nicht so furchtbar sein, als daß wir nicht wieder Mut fassen, die Geschichte selbst weiter zu schreiben. Und ich glaube, wenn das Mahnmal erfolgreich ist oder wenn es beachtet worden ist oder wenn es umstritten ist, […] dann ist es auch ein Fortschreiben von Geschichte. Und nur wenn die Geschichte fortgeschrieben wird, dann wird sie erträglicher werden.«[556]

Die beiden Anliegen, die der Künstler in der Podiumsdiskussion formulierte, – »unsere Geschichte zu erfahren« und »Geschichte selbst weiter zu schreiben« – beziehen sich auf Sprache als Medium der Überlieferung. Die Fähigkeit zu sprechen besitzt hier ebenfalls eine politische Bedeutung: jene der Handlungsfähigkeit als »geschichtswirksames Subjekt«[557]. Sprache gilt Gerz als Voraussetzung dafür, eine durch den Krieg unterbrochene Kontinuität der Geschichte wiederherzustellen. Der Künstler tritt dabei implizit als Sprecher einer Wir-Gemeinschaft auf, deren Eltern jene »Stummen« gewesen seien. In diesem Zusammenhang betont er, das Recht und die Notwendigkeit, die eigene Herkunft kennen zu lernen. Zuvor hatte er von eben jener lebensgeschichtlichen Erfahrung berichtet, die er anschließend verallgemeinerte:

»Meine Eltern, die Eltern von meinen Freunden, die haben nichts gesagt. Die Zeit vor mir hat nicht stattgefunden.«[558]

Der Künstler situiert sich also in einem Generationengefüge, in dem die kommunikative Überlieferung von Geschichte unterbrochen ist. Damit

555 Gerz in Podiumsdiskussion mit Harburger Schülern am 10.11.1993 im Rathaus Hamburg-Harburg, ArtCommunicationProjects, S. 11, *KB 85/14*. Teilweise zitiert in Aktuelle Kultur, Tagesbilanz, *Saarländischer Rundfunk*, 10.11.1993, Transkript in *KB 85/14*.

556 Gerz in Podiumsdiskussion mit Harburger Schülern am 10.11.1993 im Rathaus Hamburg-Harburg, ArtCommunicationProjects, S. 11, *KB 85/14*. Teilweise zitiert in *HAN*, 11.11.1993.

557 Gravenhorst 1997, S. 300.

558 Gerz in Podiumsdiskussion mit Harburger Schülern am 10.11.1993 im Rathaus Hamburg-Harburg, ArtCommunicationProjects, S. 1, KB 85/14; Letzter Satz zit. in *HAN*, 11.11.93. Dem Zitat geht die folgende Passage voran: »Das ist normal, […] daß man erfährt, wo man lebt, wann man lebt und wo man herkommt. Und als ich klein war, da war das unmöglich.«

spricht Gerz eine Folgeerscheinung jenes »kollektive[n] Schweigen[s] zu den Nazi-Verbrechen«[559] an, von dem bereits in seiner politisch-moralischen Dimension die Rede war. Sein Interesse richtet sich indes auf eine andere Wirkungsebene. Gerz bemängelt eine daraus resultierende Schwierigkeit, sich innerhalb der Geschichte zu verorten, mithin das Fehlen von historischer Überlieferung als identifikatorische Bezugsgröße. Indem er sich dabei in einen Generationenzusammenhang einordnet, verortet er sich zugleich historisch. Folglich eröffnet der Künstler gerade dadurch, dass er den Mangel artikuliert und als kollektive Erfahrung einer Generation beschreibt, wiederum seinerseits einen identifikatorischen Bezugspunkt, der den beklagten Mangel auszugleichen vermag.

Gerz' Formulierung – »nur Stumme aus dem Krieg rausgekommen« – verweist insbesondere auf jene, die »im Krieg« waren, also auf die in der Mehrzahl männlichen, direkten Kriegsteilnehmer. Gerz beklagt demnach implizit ein Schweigen der Väter, wenn er von den Stummen spricht. Indem er diesen Sachverhalt verallgemeinernd formuliert, vermeidet er indes, diese Klage unmittelbar auf den eigenen Vater zu beziehen. Vor dem Hintergrund, dass der Vater als zentrale Identifikationsfigur für das männliche Kind fungiert, wird der beklagte Mangel als Einschränkung lesbar, die speziell männliche Individuen betrifft. Sie resultiert, Gerz' Beschreibung zufolge, aus dem Anliegen, als geschichtswirksames Subjekt aktiv werden zu wollen, und der gleichzeitigen Schwierigkeit, diesen Selbstentwurf angesichts der beschwiegenen NS-Zeit zu realisieren. Diesen Zwiespalt haben unterschiedliche Studien bei männlichen Nachkommen der Kriegsgeneration festgestellt.[560] Er kommt dadurch zustande, dass der tradierte männliche Selbstentwurf als geschichtswirksames Subjekt erfordert, sich von einer möglichen NS-Täterschaft des Vaters abzugrenzen.[561] Diese Abgrenzung wurde jedoch durch das übliche Schweigen männlicher Kriegsheimkehrer über ihre mögliche Beteiligung am NS-Genozid erschwert. Die weiter oben diskutierte ambivalente Gebundenheit des Künstlers an die Elterngeneration und deren Taten wird so als geschlechtsspezifische Ausrichtung auf die Vätergeneration sichtbar.

Mit seiner Zuordnung zu einer Generation bietet Gerz somit ein Selbstbeschreibungsmodell an, das erlaubt, implizit eine spezifisch männliche Identitätsproblematik zu artikulieren, die aus dem väterlichen Schweigen über eine mögliche Beteiligung am NS-Genozid resultiert. Die Kategorie Generation ermöglicht dabei einerseits, den Vater als Bezugspunkt aufzurufen, ohne ihn ausdrücklich zu benennen. Andererseits fungiert sie ihrerseits als identifikatorische Bezugsgröße, mithin als Lösungsangebot für die skizzierte Identitätsproblematik. In Hinblick auf die Bombenkriegsepisode wird in diesem Zusammenhang noch ein weiterer Aspekt sichtbar, der die bemängelte Diskontinuität zu überbrücken vermag: Das Motiv kriegsbedingter Sprachlosigkeit erlaubt, das Kriegskind Gerz, zumal in dessen Stilisierung zum Erwachsenen, mit den männlichen Kriegsheimkehrern zu assoziieren. In diesem Sinne vermag die Bombenkriegsepisode ihrerseits eine Verbindung zwischen

559 Rosenthal 1992; zu weiterer Literatur vgl. Anm. 542, S. 126.

560 Vgl. Gravenhorst 1997, S. 300ff.; Roberts 1998, S. 205.

561 Eine vergleichbare Dynamik innerhalb der Mutter-Tochter-Beziehung ist bis heute kaum erforscht. Vermutlich kreist sie weniger um die Möglichkeit einer klar eingrenzbaren NS-Täterschaft, da diese bis heute üblicherweise als weitgehend männliches Handlungsfeld angesehen wird; vgl. dazu auch die Überlegungen in Gravenhorst 1992.

Söhnen und Vätern anzuzeigen, mithin im generationellen Gefüge jene Kontinuität zu signifizieren, deren Verlust Gerz beklagte.

Bezugnehmend auf eine männliche Genealogie verstand auch die Lokalpresse die Podiumsbeiträge des Künstlers. Sie paraphrasierte Gerz mit der Formulierung, er habe »statt Erklärungen zur deutschen Geschichte das Schweigen der *Vorväter* zu spüren bekommen«[562]. Auffällig an der Paraphrase ist, dass sie den genealogischen Bezug auf die Eltern, den der Künstler aufgemacht hatte, als national codierten referierte. Hingegen wurde jene Passage, in der Gerz ausdrücklich von sich und seinen Eltern spricht, in der Lokalpresse nicht zitiert.[563] Dadurch erscheint die fehlende historische Überlieferung als eine Art nationales Erbe aus einer weit zurückliegenden Vergangenheit – jener der »Vorväter« –, scheinbar unabhängig von konkreter familiärer Bindung.

Eine generationelle Verbindung stellt indirekt auch ein Beitrag in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994 her. Dort heißt es:

»›Ich bin ein Veteran dessen, was ich nicht erlebt habe, des deutschen Verbrechens.‹ Jochen Gerz, 1940 geboren, ist [...] einer der aus dem letzten Krieg hervorgegangenen Deutschen, im eigentlichen (seine erste Erinnerung: die Bombardierung Berlins) wie im übertragenen Sinne: zur Welt gekommen in der ›Auschwitz-Frage‹ und großgeworden in deren Formulierung durch Adorno.«[564]

Mit der zitierten Bezeichnung als »Veteran«[565] wird der Künstler zunächst imaginär in die Vätergeneration eingereiht. Die Rekonstruktion einer männlichen Kontinuitätslinie, die Gerz' im Vorjahr skizziert hatte, klingt also auch in der Publikation der AuftraggeberInnen an. Dass Gerz' Veteranentum sich auf das ihm vorangegangene »deutsche Verbrechen« bezieht, markiert zugleich eine deutliche Unterscheidung, einen Bruch mit der Vergangenheit. Die erwähnte Bombardierung Berlins, die als Kindheitserinnerung erkennbar ist, ermöglicht zudem, den jungen Gerz als Kriegsopfer einzuordnen. Gleichwohl wird dem Krieg eine generative Bedeutung zugemessen: Er bringt den Künstler hervor, seinen ambivalenten Bezug zu Deutschland wie seine skeptische künstlerische Haltung. Letztere impliziert der Verweis auf Adorno und dessen Problematisierung künstlerischer Produktion nach Auschwitz.[566] In seiner Kunst, so legt diese Zusammenstellung nahe, führt der einst dem Bombenkrieg ausgesetzte Gerz nun eine kämpferisch anmutende Auseinandersetzung mit der verbrecherischen Vergangenheit Deutschlands. Was Gerz im Vorjahr als generationelle Problematik beschrieben hatte, wird hier gleich-

562 *HAN*, 11.11.93. Hervorhebung: C.T.

563 Vgl. *HAN*, 11.11.93; Aktuelle Kultur, Tagesbilanz, *Saarländischer Rundfunk*, 10.11.1993, Transkript in *KB 85/14*.

564 Salgas 1994, S. 69.

565 Es handelt sich bei dem Zitat um die stark verkürzte Zusammenfassung einer Interviewpassage von 1989. Die Passage lautet: »Ich bin heute ein Veteran, insofern meine Umgebung sich schneller ändert als ich selbst. Ich brauche zwei Leben, um wieder kritisch und radikal zu werden. Ohne Scherz: alt macht mich nur, was ich nicht »erlebt habe« – das deutsche Verbrechen.« (Gerz 1995, S. 115)

566 Angespielt wird hier vermutlich auf Adornos bekanntes Diktum: »Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.« Vgl. dazu diverse Beiträge in Köppen 1993.

falls als nationale Erbschaft verhandelt. Dabei tritt der Krieg, als scheinbar mächtigere Instanz, an die Stelle der biologischen Herkunft und erzeugt so wiederum die Vorstellung einer ausschließlich männlichen Genealogie.[567] Gerz' kämpferisches Engagement erhält dadurch den Stellenwert einer schicksalhaften Bestimmung, die implizit männlich codiert ist.

Die Bombenkriegsepisode scheint Jochen Gerz also im besonderen Maße zu prädestinieren, die NS-Zeit künstlerisch zu bearbeiten. Seine dem *HARBURGER MAHNMAL* nachfolgende künstlerische Tätigkeit vermag dies zu untermauern: Seitdem hat der Künstler kontinuierlich weitere Arbeiten vorgelegt, die sich entweder explizit mit der NS-Zeit befassen oder darauf anspielen.[568] Möglicherweise ist dieser thematische Schwerpunkt in Wechselwirkung mit der Rezeption entstanden, das heißt, das öffentliche Interesse an seinem Bezug zur NS-Zeit könnte Gerz seinerseits angeregt haben, sich verstärkt diesem Thema zuzuwenden. Inzwischen gilt er nach eigener Einschätzung als »Kunstexperte für die heiklen, unbequemen Epochen der Geschichte«[569]. Dass Gerz »in seiner Kunst unter anderem auch die Erinnerung an die deutschen Kriegsjahre verarbeitet«[570], wie ein Beitrag in einer Kunstzeitschrift von 1995 erläutert, wird dabei nahezu vorausgesetzt. Dementsprechend ist die Bombenkriegsepisode – »Ausbombungen, zeitweise Sprachunfähigkeit [...] Flucht aus Berlin und Evakuierung« – in den letzten Jahren mehrfach herangezogen worden, um den Künstler zu charakterisieren.[571] Die jüngste Publikation von James E. Young verbindet Gerz' kriegsbedingte Sprachunfähigkeit mit einem weiteren Denkmalentwurf des Künstlers:

»Jochen Gerz, der 1940 in Berlin geboren wurde, hat einmal gesagt, eine seiner frühesten Erinnerungen stamme von einem Tag im Jahr 1944, an dem das Haus seiner Familie von einer Bombe getroffen wurde. [...]. Es heißt, daß er das ganze folgende Jahr nicht sprach und erst an seinem fünften Geburtstag wieder zu reden begann. Als er dreiundfünfzig Jahre später zu den fünfundzwanzig Künstler gehörte, die eingeladen wurden, einen Entwurf für Deutschlands nationales ›Denkmal für die ermordeten Juden Europas‹ einzureichen, antwortete er mit der Frage, die ihm damals auf der Zunge zu liegen schien: ›Warum?‹«[572]

---

567 Lynda Boose hat eine solche Genealogie kämpfender Männer bezugnehmend auf die US-amerikanischen Kriege als »narrative of war and sonship« (Boose 1993, S. 86) charakterisiert.

568 Neben den bereits erwähnten Denkmalprojekten in Stuttgart und Berlin zählen dazu folgende Arbeiten im öffentlichen Raum beziehungsweise diesbezügliche Projekte: *DER GRAZER ANSCHLUSS – HEUTE IST GESTERN* (1989), *DER EINTRAG* (1993), *DIE HEIMKEHR DER ERINNERUNG (FRAGEN AN WALTER BENJAMIN)* (1996), *DIE GÄNSE VOM FELIFERHOF* (1996), *DIE BERLINER ERMITTLUNGEN, NACH EINEM ORATORIUM VON PETER WEISS* (1998), *LES TÉMOINS* (1998), *KÜNSTLERS TRAUM – GOETHE IN BUCHENWALD* (1999); vgl. Museion 1999, S. 118, 126, 130, 131, 134, 90, 136.

569 Gerz in *TS*, 12.04.2000.

570 Fleck 1995, S. 78.

571 Bouhours/Heck 2002, S. 199. Die Sprachunfähigkeit als Folge des Bombenkriegs erwähnen auch zwei weitere Ausstellungskataloge; vgl. Landert/Kunstmuseum 2000, S. 155; Museum Wiesbaden 1997, S. 7.

572 Young 2002, S. 172.

Die Linie, die Young von dem Bombenkriegsereignis zieht, veranschaulicht, in welche Geschichte der Künstler auf dieser Grundlage eingeschrieben werden kann: in jene der Opfer des antisemitischen NS-Genozids. An dieser Stelle sei nochmals daran erinnert, dass vergleichbare Bestrebungen, Shalev-Gerz biografisch zur NS-Zeit in Beziehung zu setzen, nicht festzustellen sind. Offensichtlich war für die Rezeption besonders bedeutsam, dass sich mit Gerz ein nachgeborener nichtjüdischer Deutscher der NS-Zeit zuwandte. Allerdings kam der Bezug der Elterngeneration zu den NS-Verbrechen dabei nicht zur Sprache. Diese Auslassung kennzeichnete zwar bereits Gerz' Selbsthistorisierung; letztere war jedoch als Teil einer von Ambivalenz geprägten Bemühung des Künstlers erkennbar, sich gegenüber der NS-Zeit zu verorten. Dieser Hintergrund fehlt in der Rezeption wie in den Publikationen der AuftraggeberInnen. Hingegen wurde Gerz' biografischer Bezug dort zum Anlass genommen, ausschließlich das Leiden nicht verfolgter Deutscher zu thematisieren und damit eine Perspektive auf die NS-Zeit einzunehmen, die seit der Vereinigung beider deutscher Staaten verstärkt öffentliches Interesse erhalten.[573] Youngs Zitat verdeutlicht zugleich die Entwicklungslinie, die von der Bombenkriegsepisode zu Gerz' Künstlerschaft gezogen worden ist – zu einer Künstlerschaft, die qua Kriegserfahrung zur Auseinandersetzung mit der NS-Zeit befähigt sein soll. Gerz' Anliegen, sich in diesem Zusammenhang als männlicher Angehöriger der Nachfolgegeneration zu positionieren, ist dabei wiederholt im Sinne einer Auseinandersetzung mit einer nationalen Erbschaft rezipiert worden.

»Bis zur vollständigen Erschöpfung«: Bedingungsloser Körpereinsatz

Der Bombenkriegsepisode zufolge geht die Künstlerwerdung von Jochen Gerz mit der Überwindung körperlicher Einschränkung einher. Dieses Motiv entwickelt sowohl Könnekes Artikel in einer Kunstzeitschrift von 1991 als auch der zwei Jahre später veröffentlichte Beitrag in der *HM*-Sonderbeilage weiter. Beide Veröffentlichungen beziehen sich jeweils im Anschluss an die Schilderung der biografischen Episode auf ausgewählte künstlerische Arbeiten von Jochen Gerz. Dabei ist insbesondere der körperliche Einsatz des Künstlers betont worden. So konstatierte Könneke 1991:

»Immer wieder setzt sich Gerz bis zur vollständigen Erschöpfung körperlicher Anstrengung aus.«[574]

Dieser Kommentar spielt auf Gerz' Performance *RUFEN BIS ZUR ERSCHÖPFUNG* (1972) an, außerdem wird die Performance *SCHREIBEN MIT DER HAND* (1972) genannt. In beiden Arbeiten beanspruchte der Künstler den eigenen Körper bis zu dessen Schädigung: Im ersten Fall, indem er bis zur Heiserkeit rief; im zweiten, indem er mit der bloßen Hand den Satz »Diese Worte sind

573 Besonders augenfällig ist dies an der Aufmerksamkeit, die der Bombenkrieg seit Jörg Friedrichs Publikation »Der Brand« (2002) erhalten hat, zumal anlässlich diverser 60. Jahrestage von Bombardierungen; vgl. http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/type=rezbuecher&id=2861 (28.06.2004).

574 Könneke 1991, S. 23f.

mein Fleisch und Blut« auf eine Mauer schrieb, bis seine Finger bluteten. Weiterhin werden zwei Aktionen beschrieben, in denen der Künstler sich jeweils über einen längeren Zeitraum von der Außenwelt zurückzog, um zu schreiben.[575] Indem diese Arbeiten in dem zitierten Artikel der Bombenkriegsepisode nachfolgen, illustrieren sie die künstlerische Position, die daraus zu resultieren scheint: Sie kreist um die Bemühung, sprachlich beziehungsweise schriftlich zu kommunizieren, und thematisiert die Anstrengung dieses Unterfangens sowie eine mögliche Schädigung des Körpers.

Auch der eng an den Aufsatz von 1991 angelehnte Beitrag in der *HM*-Sonderbeilage von 1993, also eine der Publikationen der AuftraggeberInnen, erwähnt die beiden Performances.[576] Unter dem Titel »Gegen die Gewohnheit« widmet er sich über nahezu eine Seite dem künstlerischen Werk von Jochen Gerz. Bereits sein Untertitel charakterisiert den Einsatz des Künstlers: »Jochen Gerz setzt sich seiner Kunst bis zur körperlichen Erschöpfung aus«[577]. Die Kunst erscheint in dieser Formulierung als gefahrenvolles Unternehmen, in das der Künstler sich begibt. Mit der Feststellung »Die Sprache als eine der Urformen der Kommunikation spielt für ihn eine entscheidende Rolle«[578] fügt der Beitrag die Bombenkriegsepisode, Gerz' Sprachenstudium und die Performance *RUFEN BIS ZUR ERSCHÖPFUNG* zu einer logischen Einheit zusammen. Der Künstler, so die Quintessenz, sei Zeit seines Lebens darum bemüht, etwas zur Sprache zu bringen, zu kommunizieren. Sein Versuch, sich zu verständigen, scheint den bedingungslosen Einsatz des eigenen Körpers zu verlangen, womöglich um den Preis seiner Unversehrtheit.

Gerz' Akzent auf Kommunikation wird besonders deutlich, wenn man die erwähnten Performances mit zeitgenössischen künstlerischen Selbstverletzungsaktionen vergleicht. In den 1970er Jahren waren sie in der körperbezogenen Aktionskunst, der so genannten Body Art, sehr verbreitet.[579] Im Unterschied zu der Mehrzahl jener zeitgenössischen Aktionen fanden die genannten Performances von Jochen Gerz zunächst nicht vor Publikum statt, sondern gelangten erst durch ihre filmische beziehungsweise fotografische Dokumentation in die Öffentlichkeit.[580] Folglich waren sie nicht als direkte Provokation eines Publikums angelegt. Zudem führten in Gerz' Performances allein die körpereigenen Funktionen zur Schädigung. Andere KünstlerInnen setzten seinerzeit häufig Hilfsmittel wie etwa Rasierklingen oder Messer in-

575 Angeführt werden Gerz' 16-tägige Reise in einem abgedunkelten Abteil der Transsibirischen Eisenbahn anlässlich der documenta 6, während der er täglich seine Gedanken notierte, sowie seine 51 Tage währende Schreibarbeit mit der linken Hand in Spiegelschrift für die Arbeit auf der 37. Biennale in Venedig, vgl. Könneke 1991, S. 24.

576 Zur Bestimmung des Verfassers dieses Beitrags vgl. Anm. 545, S. 126.

577 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 4.

578 Genannt werden seine Studienfächer Anglistik, Germanistik und Sinologie, vgl. *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 4.

579 Für einen Überblick vgl. Engelbach 2000; Zell 2000, S. 23ff.

580 *RUFEN BIS ZUR ERSCHÖPFUNG* ist in einem Video, einer Fotoarbeit und einer Edition dokumentiert, *SCHREIBEN MIT DER HAND* in einer Fotoarbeit, vgl. Rattemeyer/Petzinger 1999, S. 32, 35. Auch bei einigen autoaggressiven künstlerischen Aktionen lag der Schwerpunkt auf der medialen Vermittlung, i.d.R. dienten die technischen Medien jedoch vorrangig der Dokumentation, vgl. Engelbach 2000, S. 10.

vasiv ein, um vor Publikum blutende Wunden zu erzeugen.[581] Im Vergleich dazu betonen die genannten Performances von Jochen Gerz nicht den Akt des Verletzens als solchen, sondern den bedingungslosen Einsatz des Körpers für kommunikative Vorgänge: zu rufen beziehungsweise zu schreiben. Die Schädigung des Körpers erscheint daher nicht als Hauptintention, sondern als Folge der eigentlichen Absicht des Künstlers: sprachlich zu kommunizieren. Wenn dieses Anliegen, in seiner zuvor erläuterten politisch-moralischen Dimension als Synonym für die Handlungsfähigkeit des Künstlers verstanden wird, so ist diese eng mit dem Körper verbunden. Dessen Verletzbarkeit scheint in diesem Zusammenhang kein Hindernis darzustellen. Der bedingungslos anmutende Körpereinsatz erhöht die damit verbundene Handlung zu einer außerordentlichen, heroischen Tat. Um diese Dimension einzubeziehen, spreche ich im Folgenden von Handlungs*mächtig*keit.

Die Handlungsmächtigkeit, die der engagierte Körpereinsatz des Künstlers zu demonstrieren vermag, illustriert der zuletzt genannte Beitrag in der *HM*-Sonderbeilage von 1993 auch visuell. Ein Porträtfoto von Jochen Gerz (Abb. 17) veranschaulicht die Unermüdlichkeit, die der Artikel dem Künstler zuspricht: Mit gerunzelter Stirn und hochgezogenen Augenbrauen blickt ein mit leicht zerzaustem Haar und Dreitagebart ausgestatteter Gerz die BetrachterInnen direkt an. Sein Einsatz für die Kunst, so legt die Kombination von Bild und Text nahe, kann den Künstler so sehr in Anspruch nehmen, dass die Verrichtungen der täglichen Körperpflege nebensächlich werden. Der auf die BetrachterInnen gerichtete Blick vermittelt dennoch einen festen, stabilen Eindruck: Der Künstler hat die Situation, wie es scheint, trotz seiner starken Beanspruchung im Griff.

Dieser Präsentation von Jochen Gerz in der *HM*-Sonderbeilage folgt auf der gegenüberliegenden Seite ein gleichfalls mit einem Foto illustrierter Beitrag über Esther Shalev-Gerz.[582] Das Foto, das die Künstlerin zeigt, ist unscharf (Abb. 18). Dessen vage Konturierung ruft einen weicheren Eindruck hervor als das Foto von Jochen Gerz, auf dem Wimpern, Kopf- und Barthaare sich einzeln abzeichnen. Shalev-Gerz' Blick, der mit einer starken Drehung des Kopfes schräg nach rechts oben gerichtet ist, scheint etwas außerhalb des Bildes Liegendes zu fixieren. Ihr leicht hochgezogener rechter Mundwinkel lässt vermuten, dass dieser Anblick eher erfreulicher Natur ist. Die starke Dehnung des Halses wie die Unschärfe des Bildes vermitteln den Eindruck von Bewegung, die in Verbindung mit der sprachlichen Kommentierung als Zeichen von Verunsicherung gedeutet werden kann. »›Wir sind aus sehr fragilem Material‹: Esther Shalev-Gerz«, so lautet die Bildunterschrift, die mit dem Titel des Beitrags korrespondiert: »Keine sichere Sache«[583].

Durch die sprachliche und visuelle Gestaltung der Doppelseite wird die Künstlerin zum Signifikanten für Unsicherheit und Fragilität; ihr steht der Künstler als Signifikant für Einsatz und Aktivität gegenüber. Diese Zuschreibungen korrespondieren mit traditionellen Geschlechterbildern, die Weiblichkeit mit Schutzbedürftigkeit, Männlichkeit hingegen mit Stärke assoziieren und in hohem Maße an den Körper gebunden sind. Die Asymmetrie dieses Verhältnisses wird durch die Platzierung der Fotos in der Beilage be-

581 Vgl. etwa Arbeiten von Marina Abramović, Günther Brus, Valie Export und Gina Pane in Zell 2000, S. 24ff.

582 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 5.

583 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 5.

kräftigt: Während Gerz auf dem rechten oberen Teil der Seite zu sehen ist, wurde das Foto der Künstlerin auf dem linken unteren Teil der gegenüberliegenden Seite platziert (Abb. 19). Da Shalev-Gerz aufgrund des zugehörigen Beitrags deutlich dem Judentum zugeordnet werden kann, ist die Gegenüberstellung zudem geeignet, das Stereotyp des jüdischen Opfers zu reproduzieren. Aufgerufen wird eine bis heute weit verbreitete Sichtweise, die jene, die in der NS-Zeit antisemitisch verfolgt und ermordet worden waren, allein als passiv, schwach und wehrlos entwirft.[584] Im Gegensatz dazu steht die Handlungsmächtigkeit, die der männliche Künstler repräsentiert. Deren geschlechtliche Codierung wird in dem Foto-Text-Ensemble besonders anschaulich.

Die Handlungsmächtigkeit des Künstlers hebt auch die Titelzeile eines weiteren, in den Beitrag über Jochen Gerz eingefügten Artikels hervor: »Es ist Zeit zu handeln«[585]. Die grafische Anordnung ermöglicht es, diese Zeile als zusätzliche Bildunterschrift seines Porträtfotos aufzufassen. Sie betitelt die Stellungnahme von Gabriela Fenyes, einem Mitglied der Jüdischen Gemeinde Hamburg. »Wer den Mordbrennern Beifall klatscht, zerstört die Demokratie«[586] – dem Untertitel dieses Beitrags ist bereits zu entnehmen, dass seine Verfasserin zum Handeln gegen antisemitisch und rassistisch motivierte Gewalttaten auffordert. Die tagelangen Angriffe Rechtsradikaler auf eine Asylbewerberunterkunft in Rostock-Lichtenhagen im August 1992 und der Brandanschlag auf ein Wohnhaus in Solingen im Mai 1993, bei dem fünf BewohnerInnen türkischer Herkunft starben, lassen sich mit diesem Titel assoziieren. Sie sind zwei Beispiele für die Vielzahl rassistisch motivierter Gewalttaten Anfang der 1990er Jahre, auf die Fenyes Bezug nimmt. Die Autorin wendet sich insbesondere gegen ein politisches Klima, »das solche Morde möglich macht«[587].

Auf zeitgenössische antisemitisch und rassistisch motivierte Gewalttaten in der Bundesrepublik weist auch ein anderer Bestandteil der *HM*-Sonderbeilage hin: Eine 1986 beginnende Chronologie entsprechender Vorfälle säumt die sechs Innenseiten der Beilage in Form von dunkler unterlegten Textspalten am Außenrand.[588] Durch diesen Kontext erhält die Jochen Gerz zugeschriebene Handlungsmächtigkeit einen direkten Bezug zur Gegenwart: Sein rastloser künstlerischer Einsatz gilt, wie die Kombination der Beiträge nahe legt, dem Engagement gegen antisemitisch und rassistisch motivierte Gewalt. Analog dazu können die dokumentierten Gewalttaten auch als Grund jener Verunsicherung ausgemacht werden, für die Shalev-Gerz in dem Foto-Text-Ensemble steht. In diesem Zusammenhang kann ihre Unsicherheit also einer potentiellen Bedrohung von Leib und Leben zugeordnet werden. Da ihr erfreut anmutender Blick innerhalb der Komposition der Seite genau auf eine Miniaturabbildung des *HARBURGER MAHNMALS* trifft, liegt die Schlussfolgerung nahe, das Denkmal – Resultat des körperlichen Einsatzes ihres Ehemannes – vermöge ihre Verunsicherung zu lindern. Weibliche Unversehrtheit scheint also auf männliches Handeln angewiesen zu sein, das wiederum mit

584 Dieses Klischee spricht etwa aus der Behauptung, die jüdischen Verfolgten hätten sich wie Schafe zur Schlachtbank führen lassen, auf die Herrmann Langbeins Studie über Widerstand in den NS-Konzentrationslagern mit ihrem Titel Bezug nimmt; vgl. Langbein 1980.

585 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 4.

586 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 4.

587 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 4.

588 Vgl. *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 2-7.

dem bedingungslosen Einsatz des Körpers verknüpft ist. Dem liegt das geschlechtlich codierte Verhältnis von männlichem Beschützer und weiblicher Schutzbedürftiger zugrunde. Männliche Handlungsmächtigkeit ist in dieser Konstellation also mit dem Versprechen von Schutz verbunden.

Dem skizzierten Künstlerentwurf geht in der *HM*-Sonderbeilage die Bombenkriegsepisode voran. Diese Reihung kann als Entwicklungserzählung gelesen werden: Aus dem Kind, das dem Krieg hilflos ausgesetzt war, wird ein handlungsmächtiger, Schutz versprechender Künstler – bereit, seinen Körper bedingungslos einzusetzen und absichtsvoll über dessen Grenzen hinwegzugehen. Mithin kennzeichnet den Künstler eben jene scheinbar gleichmütige Haltung gegenüber der eigenen Verletzbarkeit, die in Gerz' Deutung des Bombenkriegsereignisses aufgefallen war. Was im Zusammenhang von Kriegskindheit als geläufige Strategie erschien, aus einer kindlichen Perspektive die existenzielle Bedrohung des Kriegszustandes zu bewältigen, taucht im Künstlerentwurf als heroische, männliche Tugend wieder auf. In dieser heldenhaften Version erinnert der Gleichmut gegenüber eigener Verletzbarkeit indes an ein anderes kriegsnahes Modell: an den Entwurf patriotisch-wehrhafter soldatischer Männlichkeit.[589] Das zugehörige Ideal des »militarisierten Heldenkörper[s]« ist ein durch militärische Disziplin geformter, vermeintlich bedürfnisloser Köper.[590] Schmerz und Leiden erträgt und überwindet dieser »Leistungskörper«; als seine eigentliche Bewährungsprobe gilt der Krieg, in dem er durch seinen Tod zum »Opferkörper« werden kann.[591] Insofern die NS-Ideologie dieses Körpermodell propagierte, war es normativer Bestandteil jener Gesellschaft, in welcher die Kriegskinder, darunter der 1940 geborene Gerz, aufwuchsen.[592] Deren Bewältigungsstrategie, angesichts der Kriegssituation die eigene Verletzbarkeit auszublenden, inkorporierte also ihrerseits Elemente des zeitgenössischen hegemonialen Männlichkeitsentwurfs.[593] Wie das heroische Narrativ des »aus dem Kriege hervorgegangenen«, handlungsmächtigen Künstlers zeigt, aktualisiert und reformuliert sich über die Autorschaft ein verwandter Männlichkeitsentwurf auf dem Felde der Kunst. Ihn kennzeichnen die heroische Bereitschaft zu bedingungslosem Körpereinsatz für ein höheres Ziel und das Versprechen von Schutzfähigkeit.

589 Karen Hagemann siedelt die Anfänge des Entwurfs »patriotisch-wehrhafter Männlichkeit« (Hagemann 1996) in den Befreiungskriegen zu Beginn des 19. Jahrhunderts an; Wehrhaftigkeit und der Heldentod für das Vaterland bilden dessen Hauptmotive; vgl. dazu auch Frevert 1996.

590 Schilling 1999, S. 134. Er spricht von der »Negation und Bezwingung des Körpers« (Schilling 1999, S. 130).

591 Daniel Wildmann verwendet die Begriffe »Leistungskörper« und »Opferkörper« zur Beschreibung der NS-ideologischen Idee des »arischen« Männerkörpers, der die eigene Schwäche zu bezwingen habe; vgl. Wildmann 1998, S. 62ff., 110. Zu einer Kritik an der fehlenden Bezugnahme Wildmanns auf die Kategorie Geschlecht sowie zum Zusammenhang mit der Produktion soldatischer Männlichkeit vgl. Tomberger 2001.

592 Radebold weist auf Zähigkeit, Härte gegen sich selbst und wenig Rücksichtnahme auf Hunger, Durst, Kälte als anerzogene Ideale hin; vgl. Radebold 2003, S. 13.

593 Unter hegemonialer Männlichkeit versteht Robert Connell »jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis [...], welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legimtimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet« (Connell 1999, S. 98).

Um dies weiterzuverfolgen, wende ich mich im Folgenden weiteren Kommentaren zu, die den Künstler ins Verhältnis zu körperlicher Verletzbarkeit setzen.

»Duell mit der Verdrängung«: Schutzfähigkeit und Wehrhaftigkeit

Das schutzbedürftige Pendant des Künstlers bildet nur in den zuletzt diskutierten Beiträgen der *HM*-Sonderbeilage Esther Shalev-Gerz. Handlungsmächtige Männlichkeit, zu bedingungslosem körperlichen Einsatz bereit, kommt dem Künstler indes auch in einer anderen Konstellation zu. Dies verdeutlicht eine wiederholt zitierte Interviewpassage, in der Gerz die Auseinandersetzung um das Denkmal charakterisierte: »Letztlich ist das ganze ein Duell mit der Verdrängung.«[594] Mit dem Duell bezog Gerz sich auf eine ritualisierte, potentiell gewaltförmige Form des Ausgleichs unter Männern, eine »männliche Tat par excellence«[595]. Als »Ehrenzweikampf«[596] mit möglicherweise tödlichem Ausgang diente das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts der demonstrativen Wiederherstellung von »Manneswürde«[597] nach erfahrener Beleidigung. Die Verbindung von Männlichkeit und Ehre verleiht dem Duell den Charakter einer symbolischen Praxis. Auch der Verlust weiblicher Ehre konnte in diesem Kontext verhandelt werden. Als satisfaktionsfähig galt in diesem Fall der Mann, dem die Frau zugeordnet war. In dieser triadischen Form stellt das Duell eine geschlechterhierarchische symbolische Praxis dar. Weiblicher Ehrverlust signifiziert darin eine irreversible Beschädigung der körperlich-sexuellen Integrität, einer spezifisch weiblichen »Körper-Ehre«[598]. Die Metapher des Duells transportiert demnach, ebenso wie das oben analysierte Foto-Text-Ensemble, polare Geschlechterbilder, denen entgegengesetzte Körperentwürfe zugrunde liegen: ein wehrhaft erscheinender, verletzungsmächtiger männlicher und ein als schutzbedürftig geltender, verletzbarer weiblicher Körper.

Assoziationen mit einem schutzbedürftigen Körper wecken auch die gängigen Beschreibungen des beschrifteten Denkmals. Dessen Oberfläche ist vielfach als »Haut«[599] bezeichnet worden, deren Weichheit[600] Erwähnung

---

594 Schmidt-Wulffen 1987a, S. 318, 321. Auch in Ihering 1992; Schmidt-Wulffen 1994, S. 49; Sendung *Kulturzeit*, Rias Berlin 1, 08.09.1989, *KB 85/14*.

595 Frevert 1991, S. 221.

596 Frevert 1991, S. 11.

597 Frevert 1991, S. 214.

598 Frevert 1991, S. 224.

599 »Außenhaut« in *RP*, 15.10.1986; Werner Rhode: Beispielhafte Kunst im öffentlichen Raum, Kommentar, *SFB*, Journal in 3, 17.10.1986, *KB 85/14*; *SP*, 20.10.1986; *DAS*, 01.12.1986. »Bleihaut« in Welti 1987, S. 65; Springer 1988, S. 388; *Kulturzeit*, Rias Berlin 1, 08.09.1989, *KB 85/14*; Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 2, *KB 85/14*; *Die Zeit*, 19.11.1993; Tucker 1994, S. 52; Wagner 1994, S. 95, 100.

600 Vgl. dazu Sendung *Hamburg aktuell*, 10.10.1986, Transkript in *KB 85/14*; *HAN*, 11.10.1986 und 16.10.1986; *taz*, 11.10.1986 und 30.11.1990; *RP*, 15.10.1986; *Die Zeit*, 19.11.1993.

fand. Zudem ist mehrfach die Rede von »gewaltsamen Verletzungen«[601], die dem Denkmal zugefügt worden seien. »Über und über besudelt, zerkratzt, für Parolen mißbraucht«[602], wurde es als passives Objekt charakterisiert, das »in seiner ganzen Schutzlosigkeit alles aufnahm, was die Menschen äußerten.«[603] Insbesondere in der Bezeichnung des Denkmals als »geschändet«[604] wird offensichtlich, wie die abweichenden Eintragungen auf seiner Oberfläche gedeutet wurden: als gewalttätige, entehrende Übergriffe auf einen »wehrlos[en]«[605] Körper. Dem Denkmal ist aufgrund der Aufnahmefähigkeit seiner Oberfläche also regelhaft eine Verletzungsoffenheit zugeschrieben worden, die in dem bestehenden kulturellen Deutungssystem mit Weiblichkeit assoziiert ist.[606] Während der männliche Künstlerkörper geeignet erscheint, ungeachtet möglicher Beschädigung bedingungslos eingesetzt zu werden, kann dem Denkmal folglich der weibliche Gegenpart eines verletzbaren, schutzbedürftigen Körpers zugedacht werden. Dieses Vorstellungsbild bezeichne ich im Folgenden als *Denkmalkörper*.

Entsprechende Körperentwürfe skizzierte der Künstler auch in einem Interview, das in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994 publiziert ist. Gerz berichtete in Zusammenhang mit der Nutzung des Denkmals von der »ungewöhnliche[n] Erfahrung, [...] sich auch irgendwie verletzen zu lassen«[607]. Dabei verglich er das Denkmal ausdrücklich mit seinem eigenen Körper:

»Denn selbst, wenn ich keine Sehnsucht habe, das Mahnmal zu sein, erinnert mich das Mahnmal durch seine Konstruktion immer an meinen Körper und an die Grenzen, die ich hätte, wenn ich das wäre, was ich sehen kann. Wenn ich vor dem Mahnmal stehe, dann mache ich die eigenartigste Erfahrung, die aus der Sprache vollkommen rausführt. Wir haben uns immer in verschiedenen Distanzen dazu befunden. Und das Mahnmal war auch immer offen, wie eine Fontanelle.«[608]

Der Vergleich des Denkmals mit der empfindlichen Lücke in der Schädeldecke eines Neugeborenen signalisiert äußerste Verletzbarkeit, Schutz- und Hilfsbedürftigkeit. Von einem solchen fragilen Zustand hebt sich der Künstler durch seine Aussagen im Konjunktiv ab. Dies wird im Kontrast zu einem Kommentar von Esther Shalev-Gerz zu demselben Thema besonders deutlich. In einer Stellungnahme, unter anderem ebenfalls in der Dokumentation

601 Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 2, *KB 85/14*. Von Verletzung ist ebenso die Rede in der Sendung Aktuelle Kultur, Tagesbilanz, *Saarländischer Rundfunk*, 10.11.1993, Transkript in *KB 85/14*; Flügge/Freitag 1993, S. 33; Tucker 1994, S. 52; Young 1994a, S. 83, 85; Wagner 1994, S. 102.

602 *HR*, 23.10.1986. Der Begriff »mißbraucht« wird ebenfalls mehrfach verwendet, vgl. Presseerklärung Bezirksamt Harburg, 15.10.1986, *KB 85/14*; *HAN*, 16.10.1986 und 29.01.1992.

603 Weber 1994, S. 43.

604 *HM*, 16.10.1986; *HR*, 31.05.1989. Vgl. auch den Kommentar von Jochen Gerz: »Der Geschändete wurde selbst zur Schande.« (Gerz/Gerz 1990, S. 45)

605 Gerz in *HM*, 28.11.1992.

606 Zur Konstruktion des weiblichen Körpers als »verletzungsoffen« vgl. Seifert 1996, S. 23.

607 Gerz in Könneke 1994a, S. 28.

608 Gerz in Könneke 1994a, S. 28.

der Kulturbehörde publiziert,[609] setzte die Künstlerin das Denkmal ihrerseits zum menschlichen Körper in Beziehung und kam zu dem Schluss:

»Weiches Material [...] macht es leichter, sich damit zu identifizieren. Wir sind weich, wir sind aus sehr fragilem Material. Wir zerbrechen sehr leicht. Wenn ein Mensch das miterlebt hätte, was das Mahnmal mitgemacht hat, er wäre schon tausendmal tot.«[610]

Anders als Gerz griff Esther Shalev-Gerz keineswegs die übliche Perspektive auf, die Verletzbarkeit und Schutzbedürftigkeit dem Denkmal zuschrieb. Im Gegenteil, erinnerte sie an den realen Unterschied zwischen einem menschlichen Wesen und einem künstlerischem Objekt und wies auf die weitaus größere Fragilität des Menschen hin. Gerz indes formulierte die eigene Begrenztheit im Konjunktiv – »die Grenzen, die ich *hätte*, wenn ich das *wäre*, was ich sehen kann«. Auf diese Weise hob er gegenüber dem Sichtbaren, Materiellen ein Immaterielles hervor, das ihn von dem künstlerischen Objekt unterscheidet. Indirekt ist hier die Rede von etwas Geistigem, das über die Materie, den Körper hinausgeht, wie Gerz' Verweis auf sprachliche Ausdrucksfähigkeit verdeutlicht. Letztlich rekurriert Gerz in der zitierten Passage auf das klassische Oppositionsverhältnis von Geist und Materie wie auf die traditionelle kunsthistorische Betonung des Geistigen als Voraussetzung männlich gedachter Schöpfungskraft.[611] Daraus leitet sich das Verhältnis des männlichen Künstler-Schöpfers zu seinem Material als eines der Meisterung ab.[612] Indem Gerz die Gebundenheit an die eigene Materie wie auch körperliche Verletzbarkeit auf der Seite des künstlerischen Objekts lokalisiert, wird Körperlichkeit als Materialität lesbar, die der männliche Künstler zu meistern, zu transzendieren vermag. Der Körper, den Gerz sich in der zitierten Interviewpassage zuordnete, kann mit dem bereits vorgestellten Begriff des Leistungskörpers gefasst werden. Er repräsentiert die Idee eines transzendenten Körpers, der seine Begrenztheit und Verletzbarkeit zu überwinden vermag. Mithin findet sich in der Selbstverortung des Künstlers gegenüber dem Denkmal jener Körperentwurf wieder, der sowohl seiner Selbsthistorisierung als Kriegskind als auch deren Rezeption zu Grunde lag. Verletzbarkeit ist scheinbar vom Körper des männlichen Künstlers abgekoppelt, gleichsam verschoben auf das zum Körper stilisierte feminisierte Denkmal, auf den Denkmalkörper.

Das skizzierte, in zahlreichen Kommentierungen angelegte Verhältnis von Künstlerkörper und Denkmalkörper ist somit auf den eingangs diskutierten Kontext des Duells übertragbar. Daraus ergibt sich ein triadisches Modell, innerhalb dessen der verletzte Denkmalkörper zweierlei aufruft: zum einen eine spezifisch männliche Verletzungsmächtigkeit, die die weibliche Körper-Ehre beschädigt; zum anderen eine spezifisch männliche Wehrhaftigkeit, die

609 Als Grundlage wird ein unveröffentlichtes Interview mit Esther Shalev-Gerz angegeben; vgl. Wagner 1994, S. 114, Anm. 8.

610 Shalev-Gerz in Wagner 1994, S. 100; teilweise zit. in *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 5.

611 Vgl. Schade/Wenk 1995, S. 354f.

612 Vgl. Wagner 1996; Wenk 1996c, S. 166ff.

aufgefordert ist, den weiblichen Körper zu verteidigen.[613] Für die letztgenannte Rolle erscheint Gerz aufgrund der Handlungsmächtigkeit, die ihm zugeschrieben worden ist, geradezu prädestiniert. Im wörtlichen Sinne verteidigt Gerz den Denkmalkörper dabei gegen ein abstraktes gesellschaftliches Phänomen: die Verdrängung. Dennoch kann als sein Gegenüber in diesem Zweikampf auch eine konkrete Personengruppe ausgemacht werden: die DenkmalgegnerInnen.

Im Kontext des triadisch strukturierten Duells ist der weibliche Körper, der als schutzbedürftig gilt, notwendig beschädigt. Die handlungsmächtige Männlichkeit ist in dieser Konstellation dazu aufgerufen, die Ehre dieses verletzten weiblichen Körpers – repräsentiert durch das Denkmal – durch Wehrhaftigkeit wiederherzustellen. Das Duell bietet folglich den Rahmen, um das vorangegangene Ausbleiben einer erwarteten männlichen Schutzfähigkeit wieder gut zu machen. Die wehrhaft-heroische Männlichkeit, die den Künstler in diesem Rahmen auszeichnet, lädt zu Assoziationen mit den deutschen Kriegsteilnehmern ein und regt dadurch an, auch den Denkmalkörper in diesen Bedeutungszusammenhang zu rücken. Vor dem Hintergrund der NS-Zeit beziehungsweise des Zweiten Weltkriegs wird so die militärische Niederlage des NS-Staates, die Kapitulation der deutschen Wehrmacht assoziierbar. Die Schändung einer spezifisch weiblich definierten Körper-Ehre kann dann einerseits auf den weiblichen Teil der Zivilbevölkerung bezogen werden und insbesondere die massenhaften Vergewaltigungen bei Kriegsende aufrufen.[614] Dies ist umso naheliegender, als sexualisierte männliche Gewalt gegen Frauen der gegnerischen Kriegspartei, ebenso wie das Duell, auch eine symbolische Dimension besitzt, die auf Vorstellungen männlicher Ehre, mithin auf die Männlichkeit des Gegners abzielt.[615] Zudem erhielten die vormaligen Kriegsvergewaltigungen in der bundesdeutschen Öffentlichkeit 1992, also zwei Jahre vor der Publikation der Hamburger Dokumentation, durch den Film »BeFreier und Befreite«[616] erhebliche Aufmerksamkeit. Daher war dieser Kontext Anfang der 1990er Jahre durchaus aktuell.

Als geschändeter weiblicher Körper kann andererseits ein vorgestellter »Körper der Nation«[617] assoziiert werden. Diese Assoziation stützt sich auf die tradierte Funktion weiblicher Allegorien innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, die nicht zuletzt in Denkmälern häufig anzutreffen war und ist.[618] Gemäß dieser Funktion können Repräsentationen von Weiblichkeit imaginierte Gemeinschaften, zuvorderst eine vorgestellte nationale Gemeinschaft, signifizieren.[619] Das Vorstellungsbild einer geschändeten Nation war in der

613 Zur Konstruktion von weiblicher Verletzbarkeit versus männlicher Wehrhaftigkeit vgl. Eifler 1999, S. 157.

614 Zu den Massenvergewaltigungen bei Kriegsende wie deren Thematisierung nach 1945 vgl. Mühlhauser 2001.

615 Vgl. Seifert 1993, S. 84; Eifler 1999. Letztere spricht in diesem Zusammenhang von einer »symbolischen Kastration der Männer« (Eifler 1999, S. 162).

616 Film von Helke Sander und Barbara Johr. Vgl. auch Sander 1995.

617 Vgl. zu diesem Vorstellungsbild, allerdings ohne Reflexion der Kategorie Geschlecht, Baxmann 1995.

618 Vgl. dazu grundlegend Wenk 1996c.

619 Diese Funktion beruht darauf, dass Repräsentationen von Weiblichkeit in der sich herausbildenden bürgerlichen Gesellschaft seit der Französischen Revolution den Herrscherkörper als Repräsentationsfigur ersetzt haben; vgl. Hoffmann-Curtius 1991; Wenk 1996c, S. 75ff.

frühen Nachkriegszeit verbreitet, wie entsprechende Charakterisierung Deutschlands respektive des deutschen Volkes belegen.[620] Womöglich resultierte es gerade aus den genannten massenhaften Vergewaltigungen bei Kriegsende.[621] Die Idee eines geschändeten symbolischen Kollektivkörpers illustriert, dass die militärische Niederlage vielfach als spezifisch männliches Versagen wahrgenommen wurde. Deutsche Soldaten hatten gegenüber jenen, denen ihr Schutz gelten sollte – dem reichsdeutschen Territorium wie den als schutzwürdig definierten Teilen der zivilen Bevölkerung –, keineswegs die erwartete männliche Schutzfähigkeit demonstrieren können.[622] Entsprechend resultierte daraus auch eine geschlechtsspezifische Demütigung, die »Entehrung und Entwertung des deutschen Mannes«[623], so wie er zuvor imaginiert worden war.

Der verletzte Denkmalkörper, Resultat des Ausbleibens einer erwarteten männlichen Schutzfähigkeit, vermag mithin zweierlei zu repräsentieren: Zum einen die realen Körper jener Frauen, die bei Kriegsende von Soldaten der Alliierten vergewaltigt worden waren, zum anderen einen symbolischen Kollektivkörper der militärisch besiegten deutschen Nation. Die beiden Signifikate schließen einander keineswegs aus. Im Gegenteil, verweisen sie wechselseitig aufeinander, da Kriegsvergewaltigungen ihrerseits auf den weiblichen Körper als Repräsentation eines nationalen Kollektivkörpers abzielen.[624] Hinsichtlich einer erwarteten männlichen Schutzfähigkeit demonstrieren beide Signifikate deren vollständiges Versagen. In diesem Sinne verweisen sie auf die damalige Erosion und Destabilisierung des hegemonialen Entwurfs patriotisch-wehrhafter Männlichkeit.

Der männliche Künstler, aufgerufen, die Ehre des verletzten Denkmalkörpers – und dadurch auch seine eigene – zu rehabilitieren, steht mithin zweifach in der Nachfolge der männlichen Kriegsteilnehmer des Zweiten Weltkriegs. Zum einen schreibt sein bedingungsloser körperlicher Einsatz auf dem Felde der Kunst jenen Männlichkeitsentwurf fort, den zu verkörpern, die deutschen Wehrmachtssoldaten aufgefordert waren. Zum andern ist der Anlass für Gerz' Einsatz, der verletzte Denkmalkörper, Zeichen dafür, dass die Kriegsteilnehmer jene Schutzfähigkeit nicht erfüllten, die gemäß der NS-Ideologie ihre Männlichkeit unter Beweis zu stellen vermochte.[625] Das Verhältnis des Künstlers zum Denkmalkörper wird so als Auftrag lesbar, nachträglich Schutzfähigkeit und Wehrhaftigkeit zu demonstrieren als Ausgleich für ein diesbezügliches Versagen, das seiner Vätergeneration angelastet wurde. Dass der wehrhafte Männlichkeitsentwurf, den die Autorschaftskonstruktion hervorbringt, auch mit einem symbolischen Kollektivkörper der deutschen Nation verknüpft werden kann, verleiht ihm zugleich patriotischen

620 Vgl. Eschebach 2001; Heineman 1996, S. 370. Zur Verbindung von Krieg und Vergewaltigung als Bildtradition vgl. Wenk 2005, S. 82ff.

621 Diese These leitet Heineman aus entsprechenden Formulierungen ab, wie: »Germany raped by the Soviets« (Heineman 1996, S. 370).

622 Dies sollte in der familienbezogenen Figur des männlichen Beschützers im Nachkriegsdeutschland vergessen gemacht werden; vgl. Moeller 1993, S. 222f.

623 Bude 1992, S. 67.

624 Vgl. Eifler 1999, S. 162; Seifert 1996, S. 21f.

625 Dem widerspricht keineswegs, dass die konkrete »Schändung« des Denkmals deren GegnerInnen zugeordnet wurde; diese stünden dann stellvertretend für das nachträglich ausgeblendete faschistische Potential der Kriegsteilnehmer.

Charakter. Mithin vermag er implizit auch jenen nationalen Bezug zu aktualisieren, der dem soldatischen Entwurf patriotisch-wehrhafter Männlichkeit eigen ist.

Insofern dem Denkmal vielfach attestiert worden ist, Auseinandersetzungen hervorzurufen, scheint eindeutig, wer aus dem »Duell mit der Verdrängung« als Sieger hervorgeht: der Künstler. Folglich ist die Metapher des Duells geeignet, diesem neben der bereits diskutierten Handlungsmächtigkeit gleichfalls Schutzfähigkeit und Wehrhaftigkeit zu bescheinigen. Somit bietet das »Duell mit der Verdrängung« die Möglichkeit, Vorstellungen von männlicher Ehre zu rehabilitieren, die mit der militärischen Niederlage des NS-Staates fragwürdig geworden waren. Wie es scheint, schlägt sich darin jene geschlechtsspezifische genealogische Verortung nieder, die in Gerz' Selbstbeschreibung wie in der Rezeption seiner Autorschaft zu konstatieren ist.

»Das Messer in der Wunde«: Penetrations- und Verletzungsmächtigkeit

Das Duell ist nicht die einzige Metapher, über die Gerz sich zu körperlicher Verletzbarkeit in Beziehung setzt. »Es ist ein Messer in einer Wunde, die offen bleibt« charakterisierte der Künstler in einem Interview in der Dokumentation der Kulturbehörde von 1994, die »Häßlichkeit der Arbeit«, also den durch die Nutzung gezeichneten Zustand des Denkmals.[626] Gerz fuhr fort:

»Wenn wir Massenmord organisieren können im Namen unserer Kultur, dann können wir vielleicht auch mit einem Messer in der Wunde weiterleben.«[627]

Mit der Metaphorisierung des beschrifteten Denkmals als Messer in einer Wunde eröffnet Gerz ein Szenario, das Penetrations- und Verletzungsmächtigkeit kennzeichnen. Dabei schließt er an die Idee von Kunst als Waffe an, die seit der Weimarer Republik immer wieder von politisch links orientierten KünstlerInnen vertreten worden ist.[628] Seine Formulierung regt an, den NS-Genozid als Wunde jenes Kollektivs zu verstehen, das den Massenmord zu verantworten hat. Auch die erwähnte »Häßlichkeit« des Denkmals, daran sei erinnert, wurde übereinstimmend mit der NS-Zeit in Verbindung gebracht – sei es als Zeichen ihrer Verdrängung oder als Ausdruck gegenwärtiger faschistischer Tendenzen. Mithin rekurrierte Gerz zudem auf ein Motiv, das in den 1990er Jahren vermehrt anzutreffen ist: die Charakterisierung der NS-Vergangenheit als symbolische Wunde der Deutschen.[629] Die Rolle, die Gerz der Kunst in diesem Zusammenhang zuwies, verdeutlicht seine 1990 publi-

626 Gerz in Könneke 1994a, S. 24.

627 Gerz in Könneke 1994a, S. 24.

628 So in der programmatischen Schrift »Kunst als Waffe« (1927) von Friedrich Wolf, Dramatiker, Mitglied der KPD; vgl. http://www.kulturland.rlp.de/home.php?section=pdetail&id=43 (18.08.05). Aber auch in »Kunst und Revolution« (1971) von Peter Hacks, einem 1955 in die DDR übergesiedelten Schriftsteller; vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Hacks (18.08.2005).

629 Vgl. etwa Meier 1990, S. 95. Ich werde dies in der Zusammenführung ausführlicher behandeln; vgl. Die künstlerischen Konzepte: Symbolische Wunden des nationalen Körpers, S. 312ff.

zierte, ausführlichere Stellungnahme im Rahmen einer Tagung zu »Kunst und Holocaust«:

»In diesem Staat könnte auch ein Konsensus darüber bestehen, daß wir etwas brauchen, nämlich das Messer in der Wunde, die nicht heilen soll. An einem ansonsten recht gesunden Körper, der dazu noch materiell relativ versorgt ist und sein Leben damit verbringt, dieser materiellen Versorgung gerecht zu werden, da könnte man sich schon eine Wunde vorstellen. Die Wunde im gesunden Körper wird natürlich immer versuchen, gesund zu werden, wie der Rest des Körpers. Da könnte man sich weiterhin vorstellen, daß es ein Messer gibt, das diese Wunde unterhält, genauso wie man ein Blumenbeet unterhalten kann. Kultur = Unterhalten. Kultus, die Pflege, die Pflege der Wunde: damit sie nicht heilt.«[630]

Die besondere Qualität der Kunst bestehe, so Gerz weiter, in der Fähigkeit, »Resistance, Widerstand zu leisten gegenüber der Verheilung.«[631] Die Macht, über Heilung oder Fortbestehen der Wunde zu entscheiden, schreibt er damit implizit dem Künstler zu. Dieser besitzt innerhalb des evozierten Penetrationsszenarios also die Macht, das Messer einzusetzen. Dennoch gibt es keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass die Waffe die Verletzung verursacht hat. Vielmehr scheint von einer bereits existierenden Wunde die Rede zu sein, zu deren Erhalt das Messer bestimmt ist. In diesem Zusammenhang wird ausdrücklich ein Körper als Objekt der Verwundung genannt, der unschwer als symbolischer Kollektivkörper identifiziert werden kann. Er lässt sich jener durch die Zugehörigkeit zum bundesdeutschen Staat definierten Wir-Gemeinschaft zuordnen, für die Gerz spricht. Sein Bezugspunkt ist offensichtlich die Bundesrepublik als Rechtsnachfolgerin des NS-Staates in ihrer Verantwortung gegenüber der NS-Zeit und deren Folgen. Folglich ruft die Wendung vom »Messer in der Wunde« neuerlich einen beschädigten symbolischen Kollektivkörper auf, zu dem der Künstler sich ins Verhältnis setzt.

In diesem Fall ist der Künstler jedoch, anders als im Duell, dazu aufgefordert, gerade die Beschädigung des Körpers zu erhalten. Die »Pflege der Wunde«, wie Gerz sie beschreibt, legt dabei zunächst einen eher fürsorglichen Männlichkeitsentwurf nahe. Dieser wird allerdings durch die martialische Geste des Messers, das in eine Wunde versenkt wurde, konterkariert. Auffällig ist, dass der Künstler an keiner Stelle ausdrücklich als derjenige beschrieben ist, der das Messer handhabt, obwohl diese Zuordnung aus der entworfenen Szene mühelos abgeleitet werden kann. Stattdessen scheint die Waffe geradezu selbsttätig zu agieren. Dem Denkmal wird so Verletzungsmächtigkeit zugeschrieben, also das genaue Gegenteil jener Verletzungsoffenheit, die der zuvor analysierte Denkmalkörper aufweist. Diese Zuschreibung verleiht dem Denkmal eine andere geschlechtliche Codierung: In seiner Kombination von Penetrations- und Verletzungsmächtigkeit ist das Messer deutlich phallisch, in dem bestehenden kulturellen Deutungssystem mithin männlich codiert.[632] Entsprechend fungiert das Denkmal in diesem Kontext als maskulinisierte phallische Figur, gleichsam in Verlängerung des Künstlerkörpers.

630 Gerz/Gerz 1990, S. 202.
631 Gerz/Gerz 1990, S. 217.
632 Vgl. Schuller 1998, S. 25.

Als polares Gegenüber des Phallus ist der symbolische Kollektivkörper auszumachen, in den das Messer eindringt. Innerhalb der entworfenen Szene kennzeichnen ihn Penetrierbarkeit und Verletzungsoffenheit – eine Kombination, die diesen Körper gemäß kultureller Deutungsmuster implizit als weiblichen ausweist.[633] Indes ist nicht allein ein symbolisches, sondern auch ein reales Gegenüber des penetrations- und verletzungsmächtigen Phallus auszumachen: der Erdboden, in den das Denkmal abgesenkt wird. Diese Verknüpfung wird durch die formale Analogie beider Vorgänge konstituiert – dem Messer, das sich in den Körper versenkt, entspricht formal der Pfeiler, der in den Erdboden abgesenkt wird – und durch die tradierte Funktion von Erde als kulturelles Zeichen verstärkt. »Nationale Erdrituale«[634] als Teil der bürgerlichen Memorialkultur zeugen davon, dass Erde regelhaft eingesetzt worden ist, um eine imaginäre Gemeinschaft der Nation zu repräsentieren. Auch diese Verbindung ist weiblich codiert; Erde fungiert in diesem Zusammenhang als »Inbegriff einer ›weiblichen‹ Urmaterie«, als »Mutter Erde«.[635] Der symbolische Kollektivkörper, auf den Gerz in der zitierten Passage anspielt, gerät durch diese Verknüpfung zu einem weiblich codierten Körper der Nation. Auch James E. Young, einer der renommiertesten Rezipienten des *HARBURGER MAHNMALS*, gibt das martialische Szenario als Anspielung auf eine Verletzung des nationalen Kollektivkörpers wieder. Mehrfach berichtet er in seinen Publikationen, der Künstler habe das Denkmal »mit einem großen schwarzen Messer im Rücken Deutschlands [verglichen], das langsam hineingestoßen werde«[636].

Im Unterschied zu der Verknüpfung mit dem bundesdeutschen Staat – abzuleiten aus dem zitierten Konferenzbeitrag von Jochen Gerz – lädt der evozierte symbolische Körper der Nation ein, über die bundesdeutsche Gesellschaft als Bezugspunkt hinauszugehen. Folglich regt die Vorstellung des durch Penetration beschädigten Erdbodens, Repräsentation eines verletzten symbolischen Kollektivkörpers der deutschen Nation, zu größeren historischen Verbindungslinien an. Dies veranschaulicht Gerz' Stellungnahme in der von Young wiedergegebenen Fassung, die als Anspielung auf die Dolchstoßlegende verstanden werden kann.[637] Mithin liegt die Rückbindung an das

633 Die Konstruktion des weiblichen Körpers als verletzungsoffen entwirft diesen »als prinzipiell immer penetrierbar und vergewaltigungsgefährdet« (Seifert 1996, S. 23).

634 Mittig 1997. Dazu zählt etwa die Überführung der Erde von Schlachtfeldern an Gedenkorte.

635 Wagner 2001, S. 123.

636 Young 2002, S. 159. Der Autor schreibt zwar von »den Künstlern«, bezieht sich in seinen Anmerkungen jedoch auf den mündlichen Beitrag von Jochen Gerz auf der genannten Tagung von 1989, an der Young selbst als Referent teilnahm; vgl. Young 2002, S. 270, Endnote 14. Ähnlich auch in Young 1992, S. 281; Young 1993, S. 34; Young 1994a, S. 86. An anderer Stelle wird Gerz (ohne Quellenangabe) mit der folgenden Beschreibung wiedergegeben: »ein schwarzes Messer, das jetzt im Rücken der Deutschen steckt« (Schneckenburger 1996, S. 16).

637 Darunter ist die nach Ende des Ersten Weltkriegs verbreitete These zu verstehen, die militärische Niederlage sei nicht auf eine militärische Unterlegenheit der deutschen Truppen zurückzuführen, sondern – gleich einem »Dolchstoß in den Rücken der siegreichen Truppen« (Meyers 1982, S. 60) – den innenpolitischen Verhältnisse im Deutschen Reich geschuldet, mithin den KriegsgegnerInnen innerhalb der politischen Linken.

Vorstellungsbild eines geschändeten nationalen Körpers bei Kriegsende, an ein vermeintlich vergewaltigtes Deutschland, nahe.

Wie ich argumentiert habe, ist das Denkmal als Phallus dem Künstler zugeordnet. Die verbindende Kategorie Geschlecht impliziert in diesem Zusammenhang eine Verknüpfung, die über bloße Verfügungsgewalt – der Künstler bedient sich der Waffe Kunst – hinausgeht. Vielmehr ist das Denkmal in seiner maskulinisierten Form als Stellvertreter des männlichen Künstlers lesbar, letzter kann daher in die Position des penetrations- und verletzungsmächtigen Subjekts eingefügt werden. Im Vergleich zum Duell zeichnet sich in dem Penetrationsszenario somit ein veränderter Männlichkeitsentwurf auf Seiten des Künstlers ab. Während Penetrations- und Verletzungsmächtigkeit gegenüber einem weiblichen schutzbedürftigen Körper im Duell beim männlichen Gegner angesiedelt war, können diese Eigenschaften nun dem Künstler selbst zugeordnet werden. Insofern das Messer eine bereits vorhandene Wunde offen halten soll, geht die Beschädigung des symbolischen Kollektivkörpers dem Auftritt des Künstlers voraus. Folglich rückt letzterer nachträglich in die Position des Aggressors ein. Mithin kann er Penetrations- und Verletzungsmächtigkeit für sich reklamieren, ohne selbst im eigentlichen Sinne zum Aggressor zu werden. Dies gilt umso mehr, als Gerz den aggressiven Männlichkeitsentwurf explizit als fürsorgliches Modell, als »*Pflege* der Wunde«, deklariert.

Bezogen auf das Vorstellungsbild eines geschändeten nationalen Körpers bei Kriegsende erlaubt das Denkmal also nicht allein, eine nachträgliche Erfüllung des männlichen Schutzauftrags durch den Künstler durchzuspielen. Darüber hinaus ermöglicht es, die diesbezüglichen Anforderungen an Männlichkeit zu reformulieren. Während die Vätergeneration aufgefordert war, den fraglichen Körper vor Beschädigung zu schützen – was misslang –, ist der Künstler seinerseits dazu angehalten, gerade dessen beschädigten Zustand zu erhalten. Das Denkmal erlaubt somit eine genealogische Rekonstruktion von Männlichkeit, innerhalb welcher dem Künstler die Funktion zukommt, sich des symbolischen Körpers erneut zu bemächtigen. Aggressive, männlich konnotierte Handlungskompetenzen schreiben ihn in jene machtvolle Stellung ein, die vormals der Kriegsgegner innehatte.

Wenn Gerz »im öffentlichen Raum [...] gegen das Vergessen an-[kämpft]«[638] – so die Kunstzeitschrift *Art* 1995 –, verortet der aufgerufene Männlichkeitsentwurf ihn also in einer Kontinuität mit der Vätergeneration. Gleichzeitig markiert seine Kriegserfahrung im Kindesalter eine klare Abgrenzung, da sie ermöglicht, ihn eindeutig der Seite der Opfer zuzuordnen. So erscheint Gerz dem Autor des zuletzt zitierten Beitrags vor dem Hintergrund seiner Kriegskindheit als »empfindsamer Mensch, der in seiner Kunst unter anderem auch die Erinnerung an die deutschen Kriegsjahre verarbeitet.«[639] Insofern dieser Artikel ein Spektrum des künstlerischen Werkes von Jochen Gerz vorstellt, demonstriert er, wie der skizzierte Männlichkeitsentwurf losgelöst vom *HARBURGER MAHNMAL* fortgeschrieben worden ist. Davon zeugt gleichfalls, dass der Künstler nachfolgend auch im Kontext anderer

638 Fleck 1995, S. 73.
639 Fleck 1995, S. 78.

künstlerischer Gedächtnisprojekte von einem »Messer, […] um die Wunde offen zu halten«, gesprochen hat.[640]

Den Künstler zeichnen also Schutzfähigkeit und Wehrhaftigkeit einerseits, paradigmatisch durchgespielt im Duell, phallische Verletzungsmächtigkeit andererseits, paradigmatisch vorgeführt im Penetrationsszenario, aus. Die beschützende wie die aggressive Position können jeweils als Standortbestimmungen gelesen werden, die das Verhältnis des männlichen Künstlers gegenüber einem symbolischen Körper der Nation beschreiben. Dadurch bestätigt die künstlerische Autorschaft nachträglich jenen patriotisch-wehrhaften Männlichkeitsentwurf, den zu erfüllen die vorangegangene Generation aufgerufen war – und zwar in seinen beschützenden wie in seinen aggressiven Anteilen. Dies hat allerdings zu Folge, dass der schutzbedürftige symbolische Körper beschädigt bleibt. Der Bedeutung dieser Beschädigung wird im Folgenden abschließend nachzugehen sein.

»So wehrhaft-unverwüstlich«: Opferung und Erneuerung

Das Penetrationsszenario hat gezeigt, wie Eigenschaften, die Gerz explizit dem Denkmal zugeschrieben hat, auf den männlichen Künstler übergehen können und so den patriotisch-wehrhaften Männlichkeitsentwurf ergänzen, den dieser verkörpert. Umgekehrt ist festzustellen, dass die Rezeption wie die AuftraggeberInnen dem Denkmal vereinzelt auch Eigenschaften zugesprochen haben, die überwiegend als Qualitäten des Künstlers in Erscheinung getreten sind. So ist wiederholt die Rede davon, dass das Denkmal sich verweigere – sei es der »Verdrängungskultur«[641], dem »Auftrag, konventionell über Humanismus und Kultur zu reden«[642] oder »einer Tradition, nach der Erinnerung staatlich verordnet […] und damit weggepackt wird«[643]. Wenn der Beitrag einer Kunstzeitschrift 1987 konstatiert:

»Vandalismus kann dem Pfeiler schwer etwas anhaben, er ist gleichsam bereit, Verletzungen hinzunehmen«[644],

ähnelt dies dem Gleichmut gegenüber eigener Verletzbarkeit, der an Gerz in Zusammenhang mit der Bombenkriegsepisode aufgefallen ist. Dasselbe Fazit – »selbst Vandalen können der Säule nicht schaden« – veranlasste einen Journalisten im selben Jahr dazu, das Denkmal als »kühn«[645] zu bezeichnen. Die mehrfachen Parallelen zwischen den Charakterisierungen des Denkmals

640 Gerz in Schneider/Jochum 1999, S. 350. Gerz äußert sich dort allgemein zu »Erinnern durch Kunst«. Bezugnehmend auf das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* vgl. Jochen Gerz: Rede an die Jury vom 14.11.1997, http://www.dickinson.edu/departements/germn/glossen/heft4/gerzrede.ht (25.05.2000).

641 Könneke 1991, S. 24; Kulturbehörde Hamburg: Information für die Presse, 18.10.1993, S. 1, *KB 85/14*.

642 Pfuetze 1991, S. 90.

643 Kultursenatorin Christina Weiss in *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 6.

644 Welti 1987, S. 64.

645 *HM*, 01.09.1987.

einerseits, denen des Künstlers andererseits zeigen, dass die phallische Figur, so wie das Penetrationsszenario sie enthüllt hat, keinen Einzelfall bildet. Vielmehr rufen zahlreiche Kommentare den Eindruck von Standhaftigkeit hervor, mithin die tradierte Bedeutung der aufgerichteten Vertikale als männlich codiertes Herrschaftszeichens. Offensichtlich behält die »Rhetorik der Standhaftigkeit«[646] des traditionellen Denkmals im Fall des *HARBURGER MAHNMALS* Gültigkeit – trotz anders lautender Behauptungen. Wie weiter vorne diskutiert, galt die planvolle Versenkung der Vertikalen der Kunstkritik nahezu durchgängig als wirksame Absage an deren tradierte Bedeutung.[647] Im Gegensatz dazu zeichnet sich indes ein Modell ab, das tradierte maskulinisierte Bedeutungen der Vertikale mit konträren feminisierten Zuschreibungen vereint. Ein Beispiel dafür gibt die *HM*-Sonderbeilage von 1993, in der es heißt: »Die so wehrhaft-unverwüstlich erscheinende Metallsäule ist mit weichem Blei ummantelt«[648].

Dieses Zusammenspiel gegenläufiger Zuschreibungen wird verständlich angesichts der Deutungen, die die vollständige Versenkung erfahren hat. Dieses Geschehen ist mehrfach als materieller Rückzug interpretiert worden, mit dem das Denkmal in eine andere Zustandsform eintritt. »Ein Mahnmal zieht sich in die Ewigkeit zurück«[649], hatte eine Lokalzeitung bereits 1992 anlässlich der vorletzten Absenkung getitelt. Die letzte Absenkung kommentierte die Hamburger Kultursenatorin Christina Weiss im Folgejahr mit den Worten:

»Materiell hat es sich zurückgezogen [...] Ideell gesprochen, hat sich das Mahnmal nicht versteckt oder davongemacht, sondern es ist einfach aus der Sichtbarkeit in unsere eigene, unsichtbare Erinnerung eingetreten.«[650]

An anderer Stelle hob die Kultursenatorin hervor, mit dem Übergang in ein Stadium der Unsichtbarkeit sei »das Abwesende, das Unsichtbare, das Nichtgesagte [...] zur entscheidenden Instanz«[651] geworden. Die Materialität des Denkmals, so lässt sich daraus folgern, trat also gegenüber einer angenommenen immateriellen Existenzweise zurück. Ähnlich erklärte dies der ehemalige Referatsleiter für bildende Kunst, Karl Weber, in der Dokumentation der Kulturbehörde:

»Der Ort des ›Mahnmals gegen Faschismus‹ ist leer, doch das Mahnmal existiert weiter [...] Wir haben das Denkmal im Kopf.«[652]

Die Annahme, das Denkmal werde immateriell fortbestehen, leitete sich also aus der Hoffnung auf seine anhaltende Wirkungskraft ab. Diese wurde auch mithilfe publizistischer, wissenschaftlicher und dokumentarischer Vorhaben

646 Springer 1988, S. 369.
647 Siehe oben, S. 99.
648 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 2; ebenfalls abgedruckt in *HamR*, 18.11.1993.
649 *HM*, 28.11.1992 anlässlich der vorletzten Absenkung.
650 Weiss in der Sendung Aktuelle Kultur, Tagesbilanz, *Saarländischer Rundfunk*, 10.11.1993, Transkript in *KB 85/14*; vgl. dazu auch *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 2; *HamR*, 18.11.1993, S. 12.
651 Weiss in *EE*, 24.11.1993.
652 Weber 1994, S. 44.

angestrebt.[653] Darüber hinaus ist das *HARBURGER MAHNMAL*, wie geplant, eingeschränkt sichtbar geblieben. Das künstlerische Konzept hatte von Anfang an vorgesehen, durch ein Sichtfenster den Blick auf den versenkten Pfeiler zu ermöglichen. Der »im Schacht verborgene [...] Körper«[654] wurde also nicht gänzlich der Sichtbarkeit entzogen, sondern bleibt durch ein schmales Fenster »zu erahnen«[655]. Daraus resultiert ein Oszillieren zwischen Sichtbarkeit und Verborgenheit, zwischen Zu-sehen-Geben und Entzug der sichtbaren Präsenz, das an einen Reliquienschrein oder eine Krypta denken lässt. Diese Präsentation kann als eine Form der Sakralisierung verstanden werden. Dabei fungiert der Schachtraum als Sakralraum, der vom profanen Außenraum abgetrennt ist und auf diese Weise das darin aufbewahrte Objekt als verehrungswürdigen Gegenstand kennzeichnet.[656]

Eine Sakralisierung des versenkten Pfeilers spricht auch aus jenen Kommentaren, die die Versenkung als Akt der Opferung interpretieren.[657] Gerz hatte diesen Gedanken bereits in seiner Projektbeschreibung formuliert.[658] Im Anschluss an die zahlreichen Kommentare, die das Denkmal im Sinne eines menschlichen Körpers rezipieren, liegt es dabei nahe, einen Opferkörper zu assoziieren, also einen Körper, der für einen höheren Zweck sterben muss. In dieses Bild fügen sich gleichfalls Deutungen der Absenkung als Begräbnis.[659] Auch in diesem Zusammenhang ist die fortdauernde Existenz des Denkmals betont worden: »Totgesagtes lebt länger«[660] titelte ein Zeitungskommentar. Da das Denkmal auch in Zusammenhang mit den abweichenden Eintragungen wie mit Vandalismus als »Opfer«[661] bezeichnet worden ist, kann dessen Versenkung als Vollendung eines Martyriums verstanden werden, das sich über den gesamten Zeitraum seiner Nutzung erstreckte. Eine entsprechende Verknüpfung legt auch ein Beitrag in der Dokumentation von 1994 nahe. Demnach konnte die Oberfläche des Denkmals zunächst, »wie die eines Körpers, versehrt werden.«[662] Nachfolgend

---

653 Zur letzten Absenkung wurden neben der Publikation, einer Video-Dokumentation und einem Kolloquium angekündigt, die Ausstellung »The Art of Memory« 1995 in Harburg zu zeigen, in deren Zentrum das *HARBURGER MAHNMAL* stehen würde; vgl. *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 6. Das Video-Projekt wie auch die Präsentation der Ausstellung in Harburg wurden allerdings nicht realisiert.

654 *taz*, 12.11.1993.

655 *HM*, Sonderbeilage, 08.11.1993, S. 2.

656 Zur Sakralisierung durch Unterscheidung eines profanen Außenraums von einem sakralen Innenraum vgl. Wenk 1996a, S. 17.

657 »Das Mahnmal [muß] fast geopfert werden als Arbeit.« (Gerz in Könneke 1994a, S. 22) Ein Kommentator spricht vom »›Opfer‹ der Säule durch Versenken« (Welti 1987, S. 64).

658 »[...] die Permanenz [des Denkmals, C.T.] wird ›geopfert‹.« (Gerz o.J. (1984), Projektbeschreibung, in: Könneke 1994b, S. 12)

659 Vgl. Galloway 1990a; Gibson 1987b, S. 106; *HAN*, 11.11.1993; *NYT*, 25.04.1993 (James E. Young); Tucker 1994, S. 53.

660 *HAN*, 11.11.1993.

661 »Seine [Gerz', C.T.] Bleistele [...] wurde selbst Opfer wütender Hakenkreuz-Attacken.« (Ihering 1992) Die Säule sei »mehrfach Opfer blinder Zerstörungswut« (*HAN*, 20.06.1992) gewesen.

662 Tucker 1994, S. 51.

»gewinnt das ›Mahnmal gegen den Faschismus‹ durch sein Begräbnis bzw. seinen ›Tod‹ die Macht, in der Vorstellung immer wieder das Begraben von Millionen Juden, aber auch von Millionen Opfern vergangener und gegenwärtiger faschistischer Regime heraufzubeschwören.«[663]

Absichtsvolle Verletzung und Tod, die einem ideellen Ziel dienen, lassen das Denkmal als Opfer/sacrificium erscheinen, dessen eigentliche Macht sich erst durch sein Sterben entfaltet. Die evozierte Figur eines Opferkörpers, der für einen höheren Zweck Verletzungen ebenso wie seinen Tod erduldet, erinnert an christliche Märtyrer. Verwundung ist in diesem Zusammenhang nicht länger Zeichen von Verletzungsoffenheit und Hilflosigkeit, sondern, im Gegenteil, Zeichen des Heils. In vergleichbarer Weise scheint das Denkmal im Kontext seiner vollständigen Versenkung fähig, die eigene Materie zu transzendieren. Diese Zuschreibung nimmt insofern Bezug auf die veränderte Situation, als die eigentliche Nutzung des Denkmals mit der vollständigen Versenkung endete. Was zuvor regelhaft als Verletzung eines schutzbedürftigen Körpers galt, die abweichenden Nutzungsweisen, war von nun an unmöglich. So gesehen, impliziert die vollständige Versenkung den Übergang des bis dato verletzungsoffenen Denkmalkörpers in einen Zustand der Unverletzbarkeit.

Der von Eingravierungen übersäte Pfeiler lässt insbesondere an den heiligen Sebastian denken, der an einen Pfahl gefesselt, von Pfeilen durchbohrt, seinen an sich tödlichen Verletzungen nicht erlag.[664] Seit dem Ersten Weltkrieg hat dieses Motiv Verwendung gefunden, um den Soldatentod darzustellen (Abb. 20).[665] Aufgrund ihrer Ikonografie erlaubt die Heiligengestalt die Verbindung zu den Gefallenen der Weltkriege wie auch zum Künstler als Personifikation des Leidens.[666] Die Lektüre als Sebastiandarstellung veranschaulicht die erlösungsversprechende Bedeutung, die das *HARBURGER MAHNMAL* im Zusammenhang von Opfer, Verwundung und deren Überwindung besitzt. Die Verknüpfung mit dem heiligen Sebastian verdeutlicht zudem, dass das Denkmal selbst mit dem künstlerischen Autor parallelisiert werden kann. Dies gilt sowohl für dessen Künstlerwerdung, die ihrerseits von der Überwindung kriegsbedingten Leidens erzählt, als auch für den patriotisch-wehrhaften Männlichkeitsentwurf, den Jochen Gerz im Kontext des *HARBURGER MAHNMALS* verkörpert.

Vor dem skizzierten Hintergrund präsentiert die fortschreitende Versenkung sich als Prozess, in dem ein verletzungsoffener, wehrloser Körper sich in einen unverletzbaren, machtvollen verwandelt. Beide Figuren sind aus der formalen Gestalt des Denkmals abgeleitet. Grundlage dafür sind polare Geschlechterbilder, in denen sich Penetrierbarkeit, Verletzungsoffenheit und Weiblichkeit einerseits, Verletzungsmächtigkeit, Penetrationsmächtigkeit und Männlichkeit andererseits verbinden. Während die weiche, aufnahmefähige

663 Tucker 1994, S. 53.

664 Der Legende nach wurde der Offizier des römischen Kaisers dazu verurteilt, weil er verfolgten Christen beigestanden hatte. Er starb erst nach einer zweiten Verurteilung durch Steinigung beziehungsweise wurde erschlagen; vgl. Heusinger 1989, S. 14ff.

665 Vgl. Heusinger 1989, S. 49ff. Dies trifft etwa auf Sebastiandarstellungen von Willi Geiger (1914), Karl Albiker (1920/26), Frans Masereel (1951) und Gerhard Marcks (1956) zu.

666 Zu dem letztgenannten vgl. Heusinger 1989, Wenk 1996b.

Denkmaloberfläche einen verletzungsoffenen weiblichen Köper evozieren kann, erlaubt die versinkende Vertikale, einen Phallus zu assoziieren. Dieser kann sowohl seiner Standhaftigkeit beraubt, symbolisch kastriert, also entmaskulinisiert erscheinen als auch penetrierend und verletzungsmächtig, also mit phallischer Macht ausgestattet. Zwar lässt die formale Gestalt des Denkmals beide Lesarten zu, die Parallelisierung mit dem patriotisch-wehrhaften Männlichkeitsentwurf privilegiert indes eindeutig die letztgenannte. Folglich büßt die Vertikale im Fall des *HARBURGER MAHNMALS* ihre tradierte Bedeutung als männlich codiertes Herrschaftszeichen nur scheinbar ein. Diese bleibt bis zur vollständigen Versenkung offensichtlich weitgehend in der künstlerischen Autorschaft aufbewahrt. So gesehen, ist der Erhebungsgedanke des traditionellen Denkmals keineswegs hinfällig, sondern gleichsam verschoben auf den künstlerischen Autor. Der Künstler vermag aufgrund seiner Entwicklungserzählung als Garant für die Überwindung von Verletzbarkeit einzustehen.

Ein Modell für die Transformation des verletzten Denkmalkörpers bietet die Dokumentation der Kulturbehörde an. Ihr letzter Textbeitrag kombiniert Reflexionen über das *HARBURGER MAHNMAL* mit Quellenmaterial zu rassistisch motivierten Gewalttaten sowie zu der öffentlichen Diskussion über Einwanderung und Fremdenfeindlichkeit. Dessen »Epilog« bildet das folgende Zitat von Heiner Müller:

»PHÖNIX heißt der Vogel, der sich alle fünfhundert Jahre selbst verbrennt und neu aufsteigt aus seiner eignen Asche. Manchmal sind seine 500 Jahre nur eine Nacht lang: Er fliegt am Abend in die Sonne und tritt am Morgen seinen Rückflug auf die Erde an, BRENNEND, ABER NICHT VERZEHRT, Flammen im Gefieder. Manchmal ist seine Nacht 500 Jahre lang. Das Feuer verzehrt nur die Schlacken, mit denen der Abraum menschlicher Arbeit: Moden Medien Industrien, und das Leichengift der Kriege sein Federkleid beschwert. Sein Geheimnis ist die ewige Flamme, die in seinem Herzen brennt. Er vergißt die Toten nicht und wärmt die Ungeborenen.«[667]

Mit diesem Zitat offeriert die Dokumentation eine mythische Erzählung von zyklischer Erneuerung durch Zerstörung, die zugleich Verbindungslinien zur modernen Gesellschaft der Gegenwart aufweist. Ihr folgen Fotografien nach, die die vollständige Versenkung des Denkmals dokumentieren.[668] Das letzte Foto zeigt eine Ansicht der leeren Plattform mit dem Unterbau aus Backstein (Abb. 7). Darauf ist auch das Sichtfenster zu sehen, das den Blick in den Schachtraum erlaubt. Diese Reihung lädt ein, das versenkte Denkmal mit dem Phönix zu analogisieren.[669] Ebenso wie das mythische Wesen in »seine Nacht« entschwindet, versinkt demnach das Denkmal in den Schachtraum. Dessen unterirdischer Aufenthalt wird dadurch als Übergangsstadium lesbar.

667 Müller in Wagner 1994, S. 113, Hervorhebung i. Orig.

668 Zu sehen sind der Vorgang des Versenkens, Ansichten des Standortes nach der letzten Absenkung sowie die abschließend angebrachte Texttafel; vgl. Könneke 1994b, S. 115ff.

669 Als »Vogel des Tabus der ungelebten Zeit, an die nicht gerührt werden darf, er sitzt unter der Erde« hatte der Autor des genannten Beitrags diesen bereits zuvor mit dem Denkmal in Verbindung gebracht: Mit den fortschreitenden Absenkungen werde der Phönix »größer und mächtiger« (Wagner 1994, S. 108).

Wie der Phönix aus seiner Nacht irgendwann mit gereinigtem Federkleid zurückkehren wird, so lässt die Kombination von Text und Fotos annehmen, wird auch das versenkte Denkmal irgendwann symbolisch wiederkehren. Das von Schlacken beschwerte Federkleid des Phönix lässt den verletzten Denkmalkörper assoziieren. Folglich verspricht der Phönix-Mythos an dieser Stelle die Transformation in einen unversehrten Körper – nicht für das Denkmal als reales Objekt, jedoch für den beschädigten Kollektivkörper, den es zu repräsentieren vermag, für den symbolischen Körper der Nation.

Der skizzierte Transformationsprozess ist demnach anschlussfähig für das Vorstellungsbild eines geschändeten nationalen Körpers bei Kriegsende. Dies gilt umso mehr, als die Feuer- und Flammenmetaphorik, unter anderem in Gestalt des Phönix, traditioneller Bestandteil einer politischen Bildsprache ist, die über künstlerische zugleich politische Erneuerungsvorstellungen aufruft.[670] Zudem nimmt die zitierte Passage mit dem »Leichengift der Kriege« im Gefieder des Phönix ausdrücklich Bezug auf vergangene kriegerische Handlungen. Dem symbolischen Körper der Nation wird so in Aussicht gestellt, kriegsbedingte Beschädigungen von nationaler Tragweite – materieller oder immaterieller Natur – zu überwinden. Um dies zu erreichen, muss er sich zunächst selbst zerstören. Das angebotene Transformationsmodell vermag die Zerstörung indes als eine temporäre vorzuführen. Irgendwann würde der fragliche Körper unweigerlich erneuert und unversehrt daraus hervorgehen. Mithin ist der Phönix-Mythos in diesem Zusammenhang geeignet, Zerstörung und anschließende Erneuerung als quasi naturhafte Phänomene erscheinen zu lassen. Vor diesem Hintergrund bedarf der beschädigte symbolische Körper der Nation nicht länger gezielter Bemühungen, geheilt zu werden, zumal seine Beschädigungen gleich den Schlacken auf dem Federkleid nur mehr oberflächlich anmuten. Dessen Verletzung gerät vor diesem Hintergrund zu einem Ritual, das seiner anschließenden Erneuerung notwendig vorangeht.

In dem diskutierten Phönix-Mythos verdichten sich jene beiden Deutungsstränge, die in der Rezeption des Denkmals und in der Konstruktion von Autorschaft immer wieder festzustellen sind: einerseits Verletzbarkeit, Ausgesetztsein und Opfer, andererseits Unverletzbarkeit und Transformation. Der Mythos kann als Beispiel dafür verstanden werden, wie sich in Wechselwirkung mit der Autorschaft ein Bedeutungszusammenhang herausbildet, der das Denkmal letztlich als Signifikanten für Standhaftigkeit und Erneuerung sichtbar werden lässt. Versenkung und Nutzung, lesbar als Entmaskulinisierung und Feminisierung, bilden darin nur vorübergehende Stadien auf dem Weg zu einer Rehabilitierung der Vertikalen in ihrer tradierten Bedeutung, anders gesagt: auf dem Weg zu ihrer Remaskulinisierung. Diese Passage erlaubt, kriegsbedingte Einbußen für das deutsche Kollektiv an dem Vorstellungsbild eines beschädigten symbolischen Körpers der Nation durchzuspielen und sich diesen so symbolisch anzueignen. Der Künstler bietet dabei ein Modell patriotisch-wehrhafter Männlichkeit an, das eine phallische Machtposition gegenüber dem symbolischen Kollektivkörper garantiert. Die symbolische Wunde, Sinnbild nationaler Einbußen als Folge der NS-Zeit, kann so

670 Vgl. dazu die Analyse von Bernhard Heiligers Skulptur *DIE FLAMME* (1962) in Wenk 1996c, S. 236ff. Ein kontextuell naheliegendes Beispiel ist der Phönix-Adler, mit dem das NS-Regime das Barlach-Relief auf dem *KRIEGERDENKMAL AM RATHAUSMARKT* ersetzte; siehe oben, S. 41.

vom Signifikanten für Niederlage und Entmachtung zum Ausweis männlich-heroischer Größe avancieren. Darin ähnelt sie jener eingangs erwähnten Kopfwunde, die den monumentalen Soldaten des Harburger *KRIEGERDENKMALS* auszeichnet (Abb. 5).

Wie sich gezeigt hat, prädestinieren gerade die Ambivalenzen in der Selbsthistorisierung Jochen Gerz dazu, auf dem Felde der Kunst zu demonstrieren, »daß Deutsche doch fähig sind zu trauern und so ihre Zukunft in die Hand nehmen können.«[671] Insofern kann über die Autorschaftskonstruktion nicht allein die Standhaftigkeit der Vertikalen rekonstruiert werden, sondern gleichfalls ein veränderter Entwurf des Nationalen. Die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit verspricht in diesem Zusammenhang – künstlerisch wie politisch – Ansehen und Achtung über die Grenzen der Bundesrepublik hinaus.

671 *KS*, 30.11.1991; Haase 1992, S. 14. Die Autorin beider Beiträge, die das *HARBURGER MAHNMAL* würdigen, schlägt dafür »einen Georg Baselitz oder Gerhard Richter« vor.

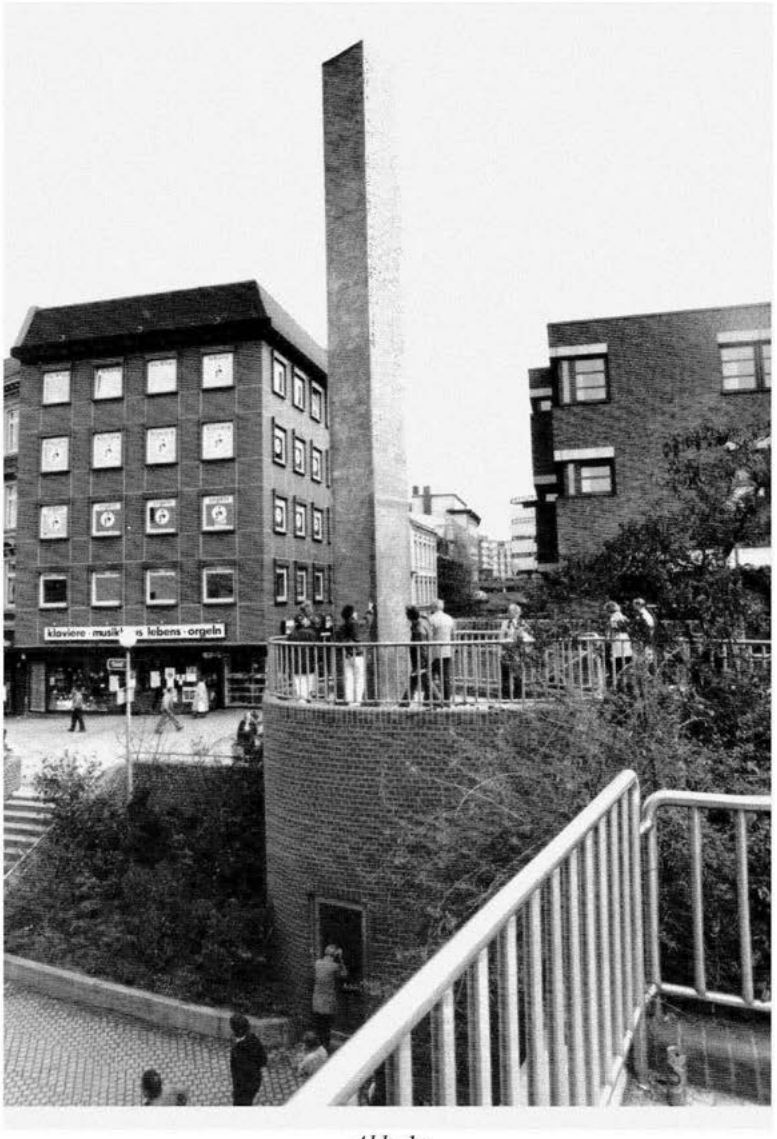


Abb. 1:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL GEGEN FASCHISMUS, KRIEG, GEWALT – FÜR FRIEDEN UND MENSCHENRECHTE (1986)
Ansicht Richtung Fußgängerzone 1986



Abb. 2:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL (1986)
Ansicht Richtung Marktplatz 1990, nach der 4. Absenkung



Abb. 3:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL (1986)
Ansicht Richtung Harburger Ring 1991, nach der 6. Absenkung



Abb. 4:
Klaus Hoffmann/Ernst Barlach (Relief):
KRIEGERDENKMAL AM RATHAUSMARKT (1932), Hamburg



Abb. 5:
Hermann Hosaeus: KRIEGERDENKMAL (1932), Hamburg-Harburg



Abb. 6:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL (1986)
Ansicht Richtung Marktplatz 1993, nach der letzten Absenkung

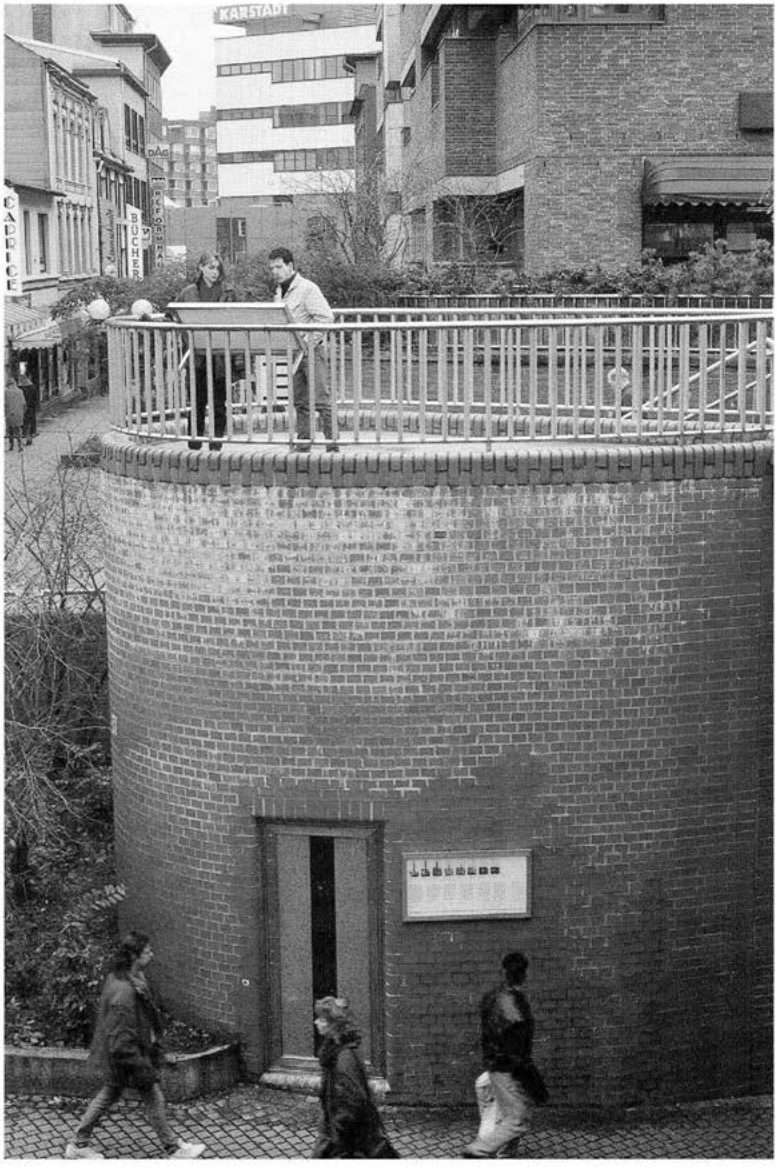


Abb. 7:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL (1986)
Ansicht Richtung Fußgängerzone 1993, nach der letzten Absenkung

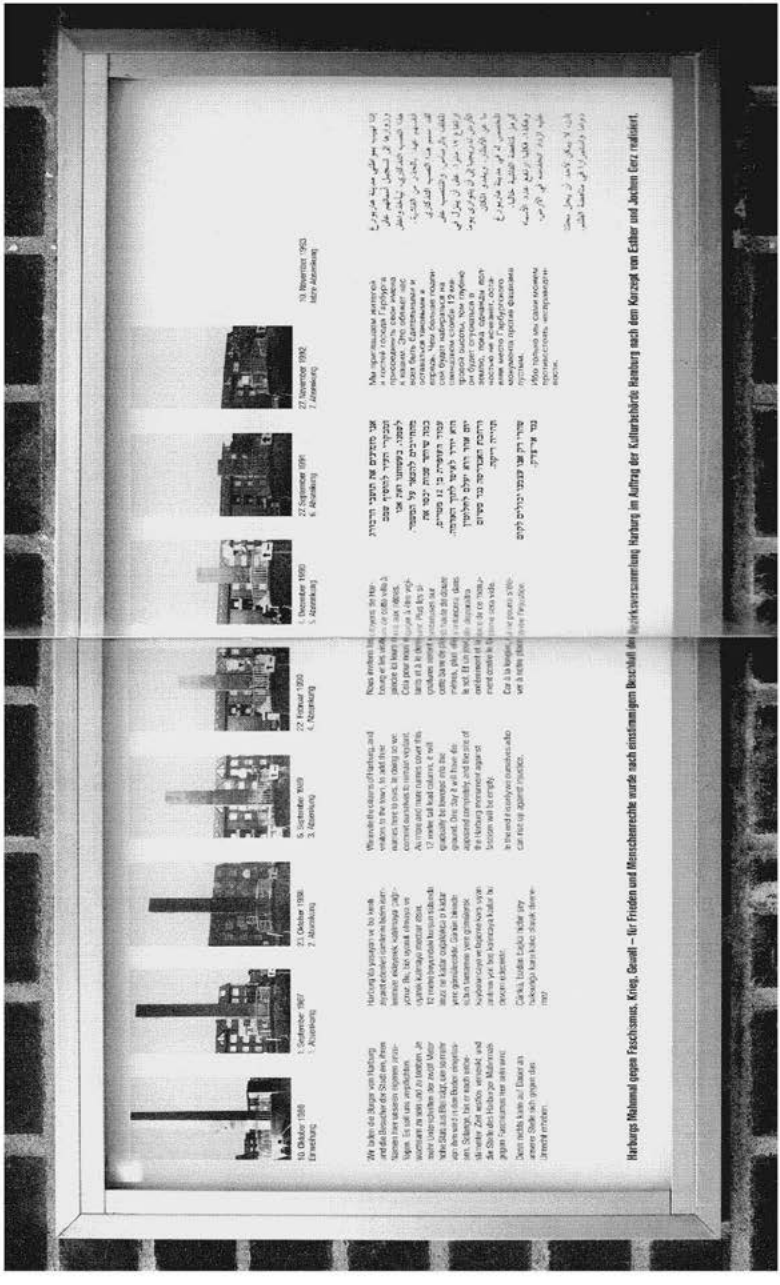


Abb. 8:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL (1986)
Texttafel neben der Tür zum Schachtraum 1993

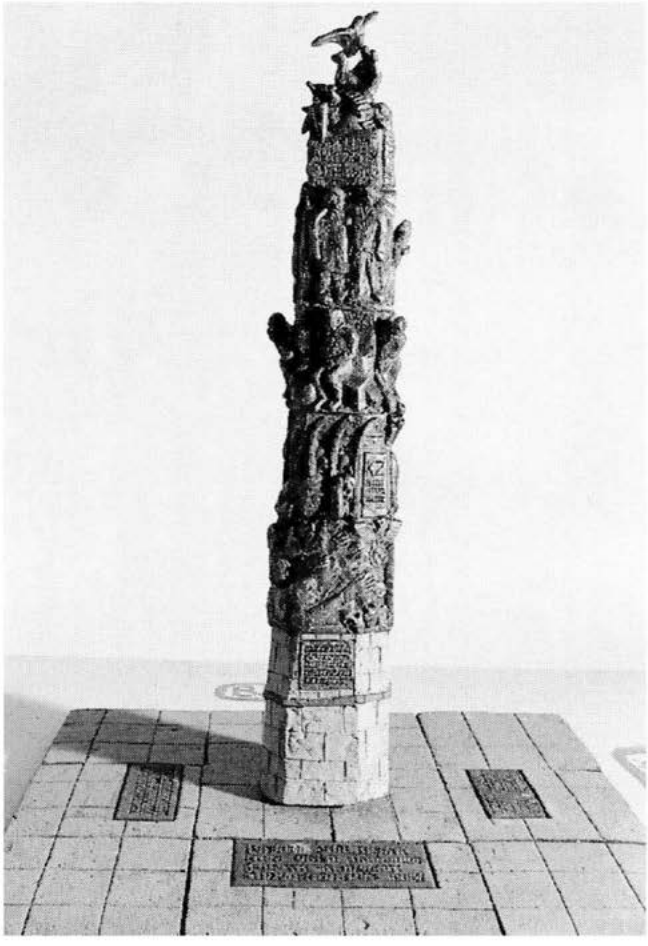


Abb. 9:
Siegfried Neuenhausen: Entwurf für ein Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte in Hamburg-Harburg (1984)

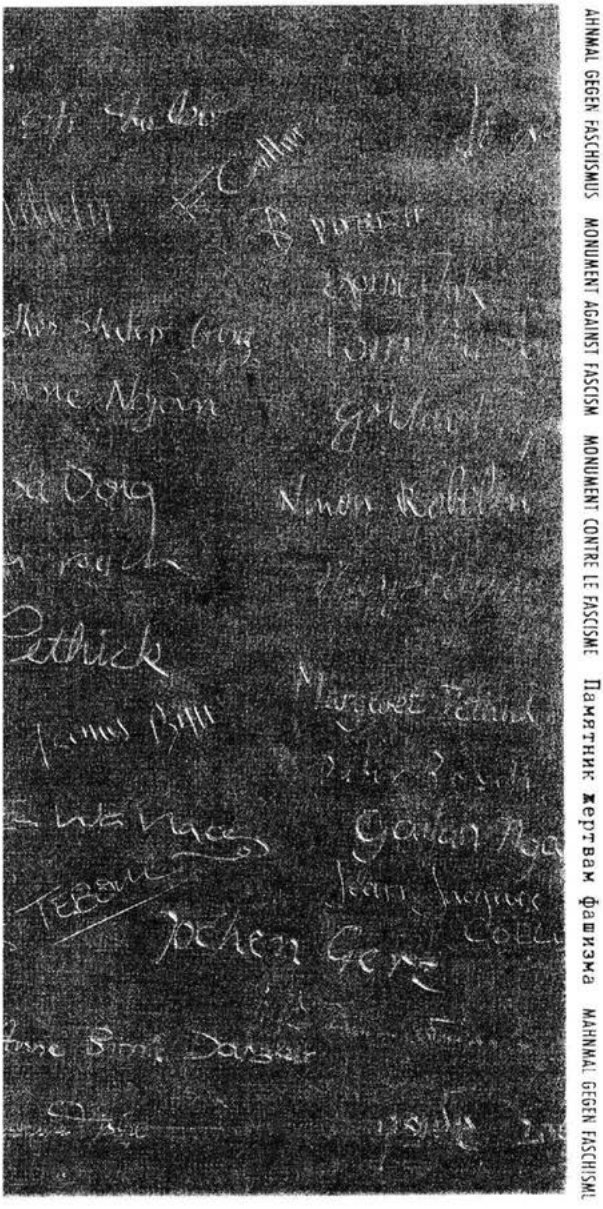


Abb. 10:
Faltblatt zur Übergabe des HARBURGER MAHNMALS an die Öffentlichkeit am 10.10.1986, Kulturbehörde Hamburg

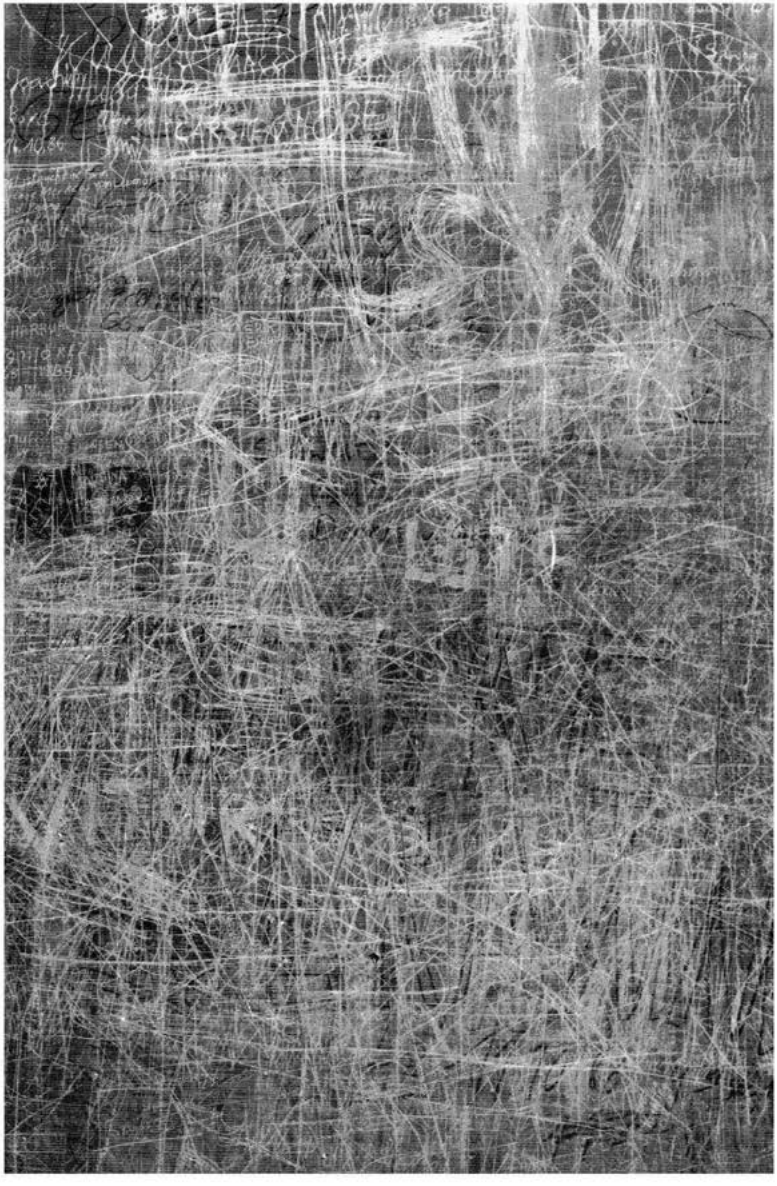


Abb. 11:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL (1986)
Detail der Oberfläche 1986



Abb. 12:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL (1986)
Detail der Oberfläche 1992

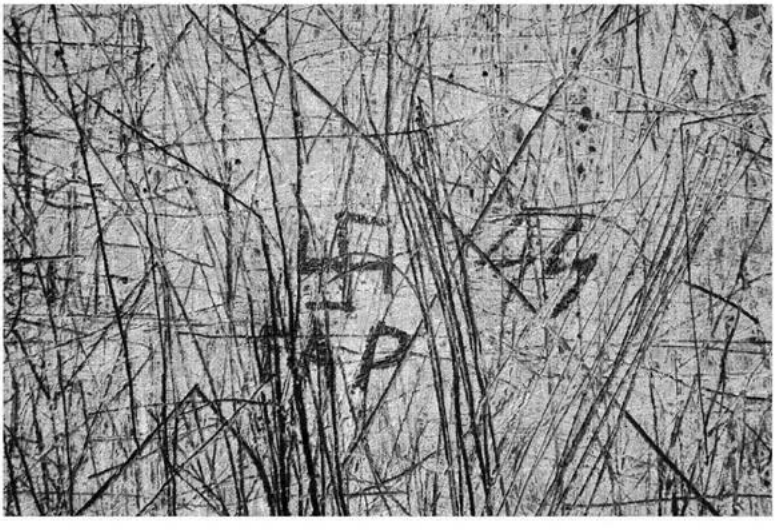


Abb. 13:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL (1986)
Detail der Oberfläche 1988

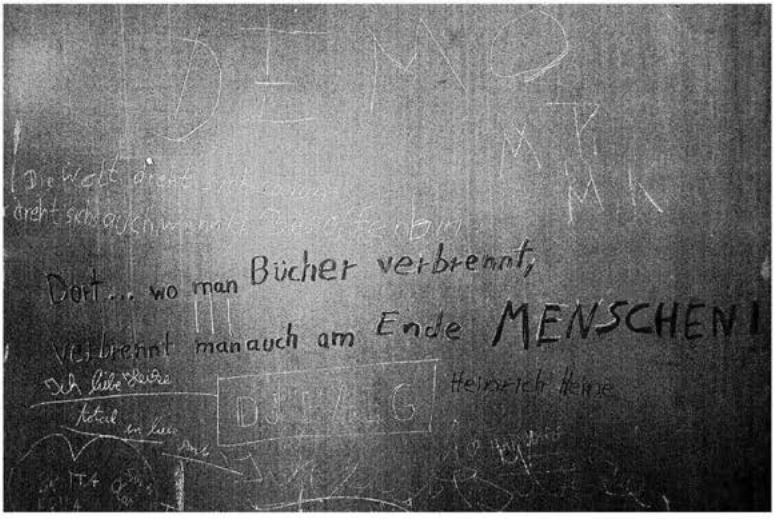


Abb. 14:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL (1986)
Detail der Oberfläche 1990

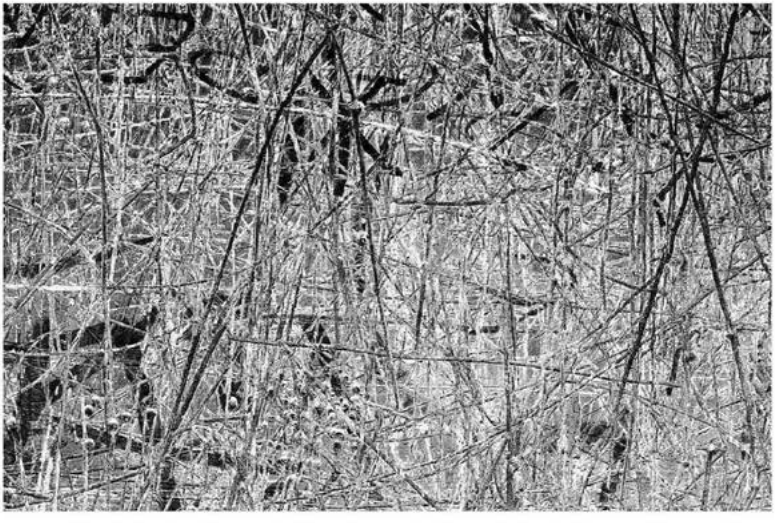


Abb. 15:
Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: HARBURGER MAHNMAL (1986)
Detail der Oberfläche 1990

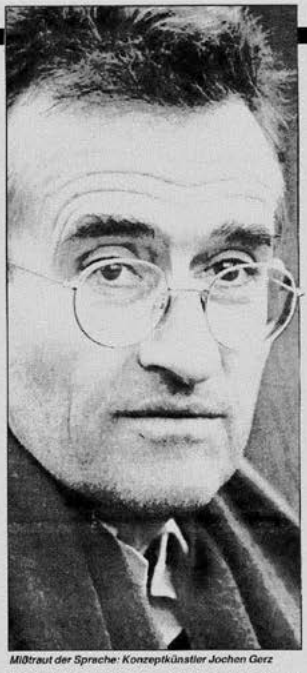


Abb. 16:
Sonderbeilage der Hamburger Kulturbehörde und der Hamburger Morgenpost, 08.11.1993, Titelblatt

SEITE 4

GEGEN DIE GEWOHNHEIT

Jochen Gerz setzt sich seiner Kunst bis zur körperlichen Erschöpfung aus



Mißtraut der Sprache: Konzeptkünstler Jochen Gerz

„Es ist kein Geheimnis; Euer Wissen wird Euch töten" steht in groben Lettern auf einer kopfstehenden Stadtlandschaft von 1982. Mit solchen Bildern aus Foto und Text wurde Jochen Gerz zu einem der wichtigen Gegenwartskünstler. Doch weder ein bestimmter Stil noch die Festlegung auf eine Technik kennzeichnen seine Arbeit. Außer Malerei, Zeichnung und Skulptur – immerhin die Hauptmedien der Kunst – habe er eigentlich alles gemacht, sagt Gerz, davon überzeugt, daß die Kunst nicht auf dem Papier, sondern im Kopf des Betrachters stattfindet.

1940 in Berlin geboren, erlebt er als Vierjähriger die Zerbombung des Elternhauses – der Schock raubt ihm lange die Sprache. Als Künstler Autodidakt, studiert Gerz Anglistik, Germanistik und Sinologie und lebt seit 1967 in Paris. Die Sprache als eine der Urformen der Kommunikation spielt für ihn eine entscheidende Rolle. Seine erste Performance bestand 1972 aus RUFEN BIS ZUR ERSCHÖPFUNG.

Die Installation „Exit/Materialien zum Dachau-Projekt" von 1974 war eine bedrückende Kritik an der Unmotiviertheit und verharmlosenden Unachtsamkeit im Umgang mit der Sprache. Auf 20 groben Holztischen waren Fotoalben festgeschraubt, in denen Fotos von Hinweis-, Ge- und Verbotsschildern aus den ehemaligen KZ-Baracken zu sehen waren, die heute ein Museum sind. Die Schilderfolge endete mit der Tafel „Exit/Ausgang" an der Tür, die einmal die Schwelle in den Tod bedeutete.

Seit 1982 arbeitet Jochen Gerz zusammen mit seiner Frau **Esther Shalev-Gerz** gegen eingeschliffene Seh-, Denk- und Kulturgewohnheiten. Dabei sind beide nicht primär an Kunst oder dauerhaft gültigen Kunstwerken interessiert. Für sie zählt der Mensch, das Individuum, das es zu erreichen gilt. Prinzip Hoffnung. „Wenn ich an Kunst denke, denke ich nicht an eine bestimmte Zeit, nicht an Orte oder an ein viereckiges Ding. Ich denke noch nicht einmal an Tun. Früher oder später denke ich an Sein. Kunst bleibt für mich etwas Durchlässiges und Fragiles", sagt Gerz.

Das anfängliche Mißtrauen gegen die Sprache ist eines gegen die Kultur insgesamt geworden, die Gerz als Verlust an Ursprünglichkeit und Natürlichkeit interpretiert. Im Kunstmuseum Bochum beschreibt er 1974 mit Kreide, sieben Stunden auf dem Boden robbend, den gesamten 150-Quadratmeter-Boden Zeile für Zeile mit dem Wort LEBEN, das von den Besuchern beim Begehen zwangsläufig ausgelöscht wurde. Immer wieder setzt sich Gerz bis zur vollständigen Erschöpfung körperlicher Anstrengung aus. Ob er nun 16 Tage lang ohne Pause im abgedunkelten Abteil der Transsibirischen Eisenbahn fuhr (1972) oder mit der bloßen Hand auf eine Mauer schrieb „DIESE WORTE SIND MEIN FLEISCH UND BLUT", bis die Worte wahr wurden. Immer ist Erschöpfung für ihn ein Zeichen des Lebens, eine Versicherung der Existenz. Gerz schießt dabei nie den warnenden Zeigefinger. Handlung und Haltung erwartet er immer zuerst von sich selbst.

Das Entscheidende bei seiner Kunst ist das Abwesende. So wenig auch die jüngsten Arbeiten Leerstellen auf Offenheit vor allem zählt bei diesen Foto- und Sprachbildern, die in vielen Einzelrahmen einander zugeordnet, teils übereinanderprojiziert, oder durch Doppelbelichtungen miteinander verschmolzen sind. Die Werke erläutern dabei die Bilder ebenso wenig, wie die Bilder die Texte. Jochen Gerz bietet keine Lösungen. Seine Kunst läßt dem Betrachter Platz. Platz für eigene Gedanken, Ideen und Erinnerungen.

> „Die Erinnerungs-Stelen der alten chinesischen Hauptstadt Xian fordern von jeder Generation Entscheidungen im rechten Moment. „Es ist der Zeitpunkt gekommen – die Nachkriegszeit ist mit der deutschen Einheit endgültig zu Ende gegangen – dieses Ereignis (den organisierten Tod von Millionen von Juden) als einmaliges Ereignis einzuordnen" – so Präsidentschaftskandidat Heitmann. Die Gerz-Säule zeigt: Einordnen und Vergessen der Vergangenheit ist Verpassen dieser Entscheidung und das Ende der Zukunft.
>
> **Claus Grossner, Unternehmensberater**

ES IST ZEIT ZU HANDELN

Wer den Mordbrennern Beifall klatscht, zerstört die Demokratie

Erinnern für die Zukunft, das ist (meine Hoffnung Natürlich reicht es nicht aus, nur zu gedenken, sondern es ist an der Zeit zu handeln. Schon lange' in Deutschland sind es heute nicht nur die rechtsradikalen Brandstifter und Mörder, die die Demokratie dieses Landes zerstören wollen. Es sind vor allem auch die sogenannten anständigen Bürger, die stammtischmäßig Beifall klatschen, wenn jüdische Gedenkstätten zerstört, antisemitische Äußerungen wieder salonfähig und Menschen anderer Nationalität und Rasse angegriffen, ja ermordet werden. Es sind vor allem auch jene, die zwar juristisch mit den Gewalttaten nichts zu tun haben, aber ein intellektuelles und politisches Klima schaffen, das solche Morde möglich macht. Solange der kritische Geist in diesem Land sich nicht wiederbelebt und gesellschaftlichen Einfluß ausübt, laufen wir Gefahr, daß sich dieses Klima stabilisiert.

Gabriela Fenyes, Jüdische Gemeinde Hamburg

2. 11.: Organisierte Banden von Jugendlichen überfallen an der Grenze polnische Autofahrer und stecken ihre Fahrzeuge in Brand.

☆

24. 11.: Der 28jährige Amadeu Antonio Kiowa aus Angola wird im brandenburgischen Eberswalde von 40 Skinheads eingekreist und zusammengeschlagen. Aus dem Koma wacht er nicht mehr auf und stirbt kurz darauf an seinen Verletzungen.

☆

17. 12.: In Adendorf (Lüneburg) wird ein leerstehendes Haus niedergebrannt, in dem Asylsuchende untergebracht werden sollten.

☆

1991

3. 1.: Zwei 17jährige Neonazis treten einen jungen Soldaten in Göttingen tot. Das Opfer hatte sie zuvor als „Scheißskinheads" bezeichnet.

☆

22. 1.: Auf die zentrale Aufnahmestelle für Asylbewerber in Eisenhüttenstadt (Brandenburg) wird ein Brandanschlag verübt. Im Umfeld des Heimes kommt es später zu gewalttätigen Angriffen.

☆

23. 2.: In Leising (Sachsen) wird ein Flüchtlingsheim von Skinheads überfallen und vollständig demoliert. Die Bewohner werden geschlagen, zum Teil schwer verletzt. Die Flüchtlinge müssen in andere Heime verlegt werden.

☆

20. 4.: In zahlreichen deutschen Städten feiern Neonazis Hitlers Geburtstag, indem sie Ausländer überfallen und verprügeln.



6. September 1939
3. Abwehrkg

Abb. 17:
Sonderbeilage der Hamburger Kulturbehörde und der Hamburger Morgenpost, 08.11.1993, S. 4

SEITE 5

KEINE SICHERE SACHE

Esther Shalev-Gerz über Werden und Verschwinden ihres Werkes

Esther Shalev-Gerz, in Wilna geboren und in Israel aufgewachsen, hat mit ihrem Mann Jochen das Harburger Mahnmal konzipiert. Wir wollten von der 45jährigen Künstlerin, die seit 1983 in Paris lebt, wissen, was die Motive für ihre Arbeit waren, wo die Wurzeln ihres Schaffens liegen und was ihr die Zusammenarbeit mit Jochen Gerz bedeutet.

„1956 ging meine Familie nach Israel. Als ich 15 Jahre alt war, begann ich zu zeichnen. Wenig später arbeitete ich mit Skulpturen aus verschiedenem Material[ien]. Von meinen ersten Geld kaufte ich mir einen Fotoapparat. Seit meiner Kindheit will ich Bilder einfangen, bewahren. Ich will sie einfangen und mit mir nehmen, sie für etwas Neues verwenden. Als ich Jochen kennenlernte, war ich schon tief in diesem Arbeitsprozeß und hatte auch andere Fotografie-Projekte. Dies war einer der Berührungspunkte mit Jochen, aber es ist vor allem das konzeptuelle Arbeiten, das uns verbindet. Wenn man jüdische Kunst betrachtet, so ist sie zur Hälfte ein Buch. Nicht der Gegenstand ist wichtig, sondern die Vorstellung, der Begriff davon. Aus meiner Sicht ist die Wirkung meines Werkes wichtiger als die Autorenschaft.

Als ich Jochen Gerz 1983 kennenlernte, beschäftigte er sich mit dem Mahnmal gegen Faschismus. Israel ist voller Monumente. Im Judaismus darfst Du nicht vergessen, so ist auch Dein Kopf voller Monumente. Als Jochen mir vorschlug, daß wir etwas zusammen machen sollten, hatte ich das Gefühl, ein Monument machen zu wollen, das verschwindet. Als die Säule errichtet wurde, sagte die Kommission, daß sie die Arbeit in umgekehrter Richtung wollte. Sie wollte klein anfangen und die Säule langsam aus dem Boden holen. Am Ende hätten wir dann das Objekt gehabt.

Niemand konnte sich vorstellen, wie dieses Objekt dann ausgesehen hätte, nach acht Jahren, mit allen Berührungen, teilweise sehr aggressiv, mit Hakenkreuzen. Wir hätten damit leben müssen, unser ganzes Leben lang. Dieses wäre ein wirkliches Mahnmal für Faschismus geworden. Wir wollten kein Mahnmal für Eure Aggression, wir wollten auch den anderen eine Chance geben, die das Mahnmal nicht berührten und nur darüber nachdenken konnten. Es gab viele Menschen, die ihren Namen mit dem Datum einschrieben, so wie wir es uns vorgestellt hatten. Aber es gab auch viele, die darauf schossen, die es beschädigten, verbogen, zerkratzten. Wir waren nicht auf so viel Aggression vorbereitet. Wir wollten keine sichere Sache, wir wollten damit leben. Und heute denke ich, daß ich wirklich etwas mit dem Mahnmal erlebt habe. Welches Material macht es leichter, sich damit zu identifizieren? Wir sind aus sehr fragilem Material. Wenn ein Mensch das miterlebt hätte, was das Mahnmal mitgemacht hat, er wäre schon tausendmal tot. Es ist wirklich wie ein menschliches Leben, es verändert sich, es geht durch die Zeit und verschwindet. Als wir es 1986 aufstellten, sagte jeder: ‚Mahnmal gegen Faschismus? Wir haben keinen Faschismus, was wollt Ihr?' Wir erlebten Neo-Faschismus und Faschismus in der Realität. Wir wußten es nicht; ich denke heute, daß mir dieses Werk viel Sicherheit gab, daß ich dieses Werk tun wollte. Ich bin mir heute sicherer denn je, selbst wenn es manchmal eher unangenehm war, absolut unerfreulich, weil die Menschen es falsch interpretierten. Vielleicht haben die Menschen keine Möglichkeit, ihre Aggression auszudrücken und das ist das Ergebnis. Wir leben in einer Zeit, in der die Menschen Zeit zu denken haben, aber keine Möglichkeit, ihre Gedanken auszudrücken. Ich denke, daß der Künstler sich heute zur Verfügung stellt, näher zum Betrachter rückt. Für mich war es wichtig, dies mit Jochen an der Stelle zu tun, wo wir es gemacht haben: in Deutschland. Seit dieses Mahnmal kleiner wird, sahen wir, daß die Menschen viel freundlicher damit umgehen.

Es war eine wichtige Sache und wir sollten uns bewußt sein, wenn wir etwas in den öffentlichen Raum stellen, daß wir nicht die Verantwortung der Zerstörung den nächsten Krieg überlassen, sondern daß wir für die Entfernung verantwortlich sind. Das Verschwinden kann als Protest dem Werk eingeschrieben sein, oder es sollte einen Vertrag über seine Dauer geben."



„Wir sind aus sehr fragilem Material": Esther Shalev-Gerz



22. Februar 1990
4. Absenkung

„Eine profunde Auseinandersetzung mit deutscher Vergangenheit, die nicht vergangen ist, jenseits von legitimatorischen Begriffen wie Geschichtsbewältigung und Wiedergutmachung."

Adrienne Goehler, HfbK-Chefin

„Kriegerdenkmäler sind eine sehr problematische Sache. Die Themen sind für mich in der visuellen Umsetzung nicht berührbar, weil das Grauen zu groß ist. Der Arbeit von Gerz, bei der Menschen im persönlichen Engagement mit einbezogen werden, kann ich mich eher annähern."

Vera Munro, Galeristin

8. 5.: Rechtsradikale Schläger überfallen ein Aussiedlerheim in Hamburg-Bergedorf.

☆

13. 8.: In der vorpommerschen Kleinstadt Ueckermünde überfallen Neonazis eine Flüchtlingsunterkunft. Mehrere Bewohner des Heims werden schwer verletzt.

☆

19. 9.: Ein 25jähriger Asylbewerber aus Ghana wird bei einem Brandanschlag auf sein Heim im Saarland getötet, zwei weitere werden verletzt.

☆

29. 9.: Im brandenburgischen Kreis Luckau stürmen 25 Jugendliche ein Asylbewerberheim, in dem 40 Rumänen, Bulgaren und Vietnamesen wohnen. Die Bewohner können sich erfolgreich verbarrikadieren.

☆

24. 9.: Bei einem von Brandstiftern gelegten Feuer in einem Heim für Asylbewerber in Münster werden zwei Ausländer verletzt, einer davon lebensgefährlich. Die beiden waren aus Angst vor dem Feuer aus dem zweiten Stock gesprungen.

☆

28. 9.: In Saarbrücken stürmen vermummte Jugendliche die Wohnung einer asylsuchenden Familie und zerstören mit Knüppeln die gesamte Einrichtung.

☆

14. 10.: In Bremen wird ein Türke von einem Betrunkenen in den Arm gestochen. Zuvor erkundigte sich der Messerstecher nach seiner Nationalität.

☆

14. 10.: Ein Asylbewerber aus Sri Lanka wird in Saarbrücken von drei Männern überfallen und auf Bahngleise gelegt. Von einem Zug wird ihm ein Bein abgetrennt.

☆

18. 10.: Bei einer großangelegten Durchsuchungsaktion der Polizei bei Nazis im Großraum Chemnitz werden zahlreiche Schlag-, Stich-, und Schußwaffen sichergestellt.

Abb. 18:
Sonderbeilage der Hamburger Kulturbehörde und der Hamburger Morgenpost, 08.11.1993, S. 5



SEITE 4

GEGEN DIE GEWOHNHEIT

Jochen Gerz setzt sich seiner Kunst bis zur körperlichen Erschöpfung aus

3. 11.: Organisierte Banden von Jugendlichen überfallen an der Grenze polnische Autofahrer und stechen ihre Fahrzeuge in Brand.

☆

24. 11.: Der 28jährige Amadeu Antonio Kiowa aus Angola wird im brandenburgischen Eberswalde von 40 Skinheads eingekreist und zusammengeschlagen. Aus dem Koma wacht er nicht mehr auf und stirbt kurz darauf an seinen Verletzungen.

☆

17. 12.: In Ahlendorf (Lüneburg) wird ein leerstehendes Haus niedergebrannt, in dem Asylsuchende untergebracht werden sollten.

☆

1991

2. 1.: Zwei 17jährige Neonazis treten einem jungen Soldaten in Göttingen tot. Das Opfer hatte sie zuvor als „Schießbudenfratz" bezeichnet.

☆

12. 1.: Auf die zentrale Aufnahmestelle für Asylbewerber in Eisenhüttenstadt (Brandenburg) wird ein Brandanschlag verübt. Im Umfeld der Heimat kommt es später zu gewaltsamen Angriffen.

☆

23. 2.: In Leipzig (Sachsen) wird ein Flüchtlingsheim von Skinheads überfallen und vollständig demoliert. Die Bewohner werden geschlagen, zum Teil schwer verletzt. Die Flüchtlinge müssen in andere Heime verlegt werden.

☆

20. 4.: In zahlreichen deutschen Städten feiern Neonazis Hitlers Geburtstag, sodaß es Ausländer überfallen und verprügeln

6. September 1991
3. Ausstellung

Mißtraut der Sprache: Konzeptkünstler Jochen Gerz

ES IST ZEIT ZU HANDELN

Wer den Mordbrennern Beifall klatscht, zerstört die Demokratie

Ermuntert für die Zukunft das ist meine Hoffnung. Natürlich reicht es nicht aus, nur zu gedenken, sondern es ist an der Zeit zu handeln Schon lange! In Deutschland sind es heute nicht nur die rechtsradikalen Brandstifter und Mörder, die die Demokratie dem Lande zerstören wollen. Es sind vor allem auch die sogenannten anständigen Bürger, die klammheimlich Beifall klatschen, wenn falsche Gedenkstätten errichtet, antisemitische Äußerungen wieder salonfähig und Menschen anderer Nationalität und Rasse angegriffen, ja ermordet werden. Es sind vor allem auch jene, die zwar jubelnd mit den Gewalttätern nichts zu tun haben, aber ein entsetzliches und politisches Klima schaffen, das solche Morde möglich macht. Solange der kriminelle Geist in diesem Land sich nicht wiederbelebt und gesellschaftlichen Einfluß ausübt, lassen wir Gefahr daß sich dieses Klima etabliert.

Gabriela Fraas, Jüdische Gemeinde Hamburg

botschaftern aus den ehemaligen KZ-Baracken zu retten waren, die heute ein Museum sind. Die Schilderung endete mit der Tafel „Exit/Ausgang" an der Tür, die einzig die Sehnsucht in den Tod bedeutete.

Seit 1982 arbeitet Jochen Gerz zusammen mit seiner Frau Esther Shalev-Gerz gegen eingeschliffene Seh-, Denk- und Kulturgewohnheiten. Dabei sind beide nicht primär an Kunst oder Ästhetik interessiert. Für sie zählt der Mensch, das Individuum, das es zu erreichen gilt. Prinzip Hoffnung. „Wenn ich an Kunst denke, denke ich nicht an eine bestimmte Zeit, nicht an Orte oder an ein viereckiges Ding. Ich denke noch nicht einmal an Tun. Früher oder später denke ich an Sein.

Die Erinnerungs-Stätten der alten christlichen Hauptstadt Xian fordern von jeder Generation Entscheidungen an rechtem Moment. „Es ist der Zeitpunkt gekommen – die Nachkriegszeit ist mit der deutschen Einheit endgültig zu Ende gegangen – dieses Ereignis üben organisierter Tod von Millionen von Juden als einmaliges Ereignis einzuordnen" – so Präsidentschaftskandidat Heitmann. Die Gerz-Säule zeugt: Einordnen und Vergessen der Vergangenheit ist Verpassen dieser Entscheidung und das Ende der Zukunft.

Claus Grossner, Unternehmensberater

Kunst bleibt für mich etwas Durchlässiges und Fragiles", sagt Gerz.

Das anfängliche Mißtrauen gegen die Sprache ist einer gegen die Kultur zugesamt geworden, die Gerz als Verlust an Ursprünglichkeit und Natürlichkeit interpretiert. Im Kunstmuseum Bochum beschreibt er 1974 mit Kreide, sieben Stunden auf dem Boden rutschend, den gesamten 130-Quadratmeter-Boden. Zeile für Zeile mit dem Wort LEBEN, das sein den Geschehen beim Begehen zwangsläufig ausgelöscht wurde. Immer wieder setzt sich Gerz bis zur vollständigen Erschöpfung körperlicher Anstrengung aus. Ob er nun 16 Tage lang ohne Pause im abgelegenen Arbeit der Transsibirischen Eisenbahn fuhr (1972) oder mit den beiden Worten auf eine Mauer schrieb: DIESE WORTE SIND MEIN FLEISCH UND BLUT", bis die Worte weiß wurden. Immer ist Entschöpfung für ihn ein Zeichen des Lebens, eine Verwischung der Existenz. Gerz scheint dabei vor den warnenden Zeigefinger, Handlung und Haltung erwartet er immer zuerst von sich selbst.

Das Entscheidende bei seiner Kunst ist das Anwesende. Sie wissen auch die jüngsten Arbeiten Lovesailors auf Offenheit vor allem dafür bei diesen Foto- und Sprachbildern, die in vielen Einzelrahmen, einander zugeordnet, teils übereinanderprojiziert, oder durch Doppelbelichtungen verfremdet sind. Die Werke erläutern dabei die Bilder ebenso wenig, wie die Bilder die Texte. Jochen Gerz bietet keine Lösungen. Seine Kunst läßt dem Betrachter Platz. Platz für eigene Gedanken, Ideen und Erinnerungen.

KEINE SICHERE SACHE

Esther Shalev-Gerz über Werden und Verschwinden ihres Werkes

Esther Shalev-Gerz, in Wilna geboren und in Israel aufgewachsen, hat mit ihrem Mann Jochen das Harburger Mahnmal konzipiert. Wir sollten von der Künstlerin Künstlerin, die seit 1983 in Paris lebt, wissen, was die Motive für ihre Arbeit waren, wie die Wurzeln ihres Schaffens liegen und was ihr die Zusammenarbeit mit Jochen Gerz bedeutet.

„1956 ging meine Familie nach Israel. Als ich 15 Jahre alt war, begann ich zu zeichnen. Wenig später arbeitete ich mit Skulpturen aus verschiedenen Materialien. Von meinem ersten Geld kaufte ich mir einen Fotoapparat. Seit meiner Kindheit will ich Bilder einfangen, bewahren. Ich will sie einfangen und mit nach nehmen, um für etwas Neues verwenden. Als ich Jochen kennenlernte, war ich schon tief in diesen Arbeitsprozeß und hatte auch andere Fotografie-Projekte. Dies war einer der Berührungspunkte mit Jochen, aber es ist vor allem das konzeptuelle Arbeiten, das uns verbindet. Wenn man jüdische Kunst betrachtet, so ist sie zur Hälfte ein Buch. Nicht der Gegenstand ist wichtig, sondern die Vorstellung, der Begriff davon. Aus meiner Sicht ist die Wirkung meines Werkes wichtiger als die Autorenschaft.

Als ich Jochen Gerz 1983 kennenlernte, beschäftigte er sich mit dem Mahnmal gegen Faschismus. Israel ist voller Monumente. In Jerusalem darfst Du nicht vergessen, so ist auch Dein Kopf voller Monumente. Als Jochen mir vorschlug, daß wir etwas zusammen machen sollten, hatte ich das Gefühl, ein Monument machen zu wollen, das verschwindet. Als die Säule errichtet wurde, sagte die Kommission, daß die die Arbeit in umgekehrter Richtung wollte. Sie wollte klein anfangen und die Säule langsam aus dem Boden holen. Am Ende hatten wir diese das Objekt gehabt.

Niemand konnte sich vorstellen, wie dieses Objekt dann ausgesehen hätte, nach acht Jahren, mit allen Berührungen, brüsseuse sehr aggressiv, mit Hakenkreuzen. Wir hatten damit jeden müssen, unser ganzes Leben lang. Dieses wäre ein wirkliches Mahnmal für Faschismus geworden. Wir wollten kein Mahnmal für Eure Aggression, wir wollten auch den anderen eine Chance geben, die das Mahnmal nicht berühren und nur darüber nachdenken konnten. Es gab viele Menschen, die ihren Namen mit dem Datum einschrieben, so wie wir es uns vorgestellt hatten. Aber es gab auch viele, die darauf schissen, die es beschädigten, verbogen, zerkratzten. Wir waren nicht auf so viel Aggression vorbereitet. Wir wollten keine sichere Sache, wir wollten damit leben. Und heute denke ich, daß ich wirklich etwas mit dem Mahnmal erlebt habe. Welches Material macht es leichter, sich damit zu identifizieren? Wir sind aus sehr fragilem Material. Wenn ein Mensch das miterlebt hatte, was das Mahnmal mitgemacht hat, er wäre schon tausendmal tot. Es ist wirklich wie ein menschliches Leben, es verändert sich, es geht durch die Zeit und verschwindet. Als wir es 1986 aufstellten, sagte jeder: Mahnmal gegen Faschismus? Wir haben seinen Faschismus, was will Ihr?" Wir erlebten Non-Faschismus und Faschismus in der Realität. Wir wollten es nicht; ich denke heute, daß wir dieses Werk viel sicherheit gab, daß ich dieses Werk tun wollte. Ich bin nur heute sicherer denn je, selbst wenn es manchmal eher unangenehm war, absolut unerträglich, weil die Menschen es falsch interpretierten. Vielleicht haben die Menschen keine Möglichkeit, ihre Aggression auszudrücken und das ist das Ergebnis. Wir leben in einer Zeit, in der die Menschen Zeit zu denken haben, aber keine Möglichkeit, ihre Gedanken auszudrücken. Ich denke, daß der Künstler sich heute zur Verfügung stellt, näher zum Betrachter rückt. Für mich war es wichtig, den auf Jochen an der Stelle zu tun, wo wir es gemacht haben, in Deutschland. Seit diesem Mahnmal kleiner wird, nahm wir, daß die Menschen viel freier darüber damit umgehen. Es war eine wichtige Sache und wir sollten uns bewußt sein, wenn wir etwas in den öffentlichen Raum stellen, daß wir nicht die Verantwortung für Richtung oder Richtung nächster Krieg übernehmen, sondern daß wir für die Entfernung verantwortlich sind. Das Verschwinden kann als Prozeß dem Werk entgegenstehen sein, oder es kann einen Vertrag über seine Dauer geben."

Adrienne Goehler, Hfbk-Chefin

„Wir sind aus sehr fragilem Material": Esther Shalev-Gerz

Vera Munro, Galeristin

Abb. 19:
Sonderbeilage der Hamburger Kulturbehörde und der Hamburger Morgenpost, 08.11.1993, S. 4/5

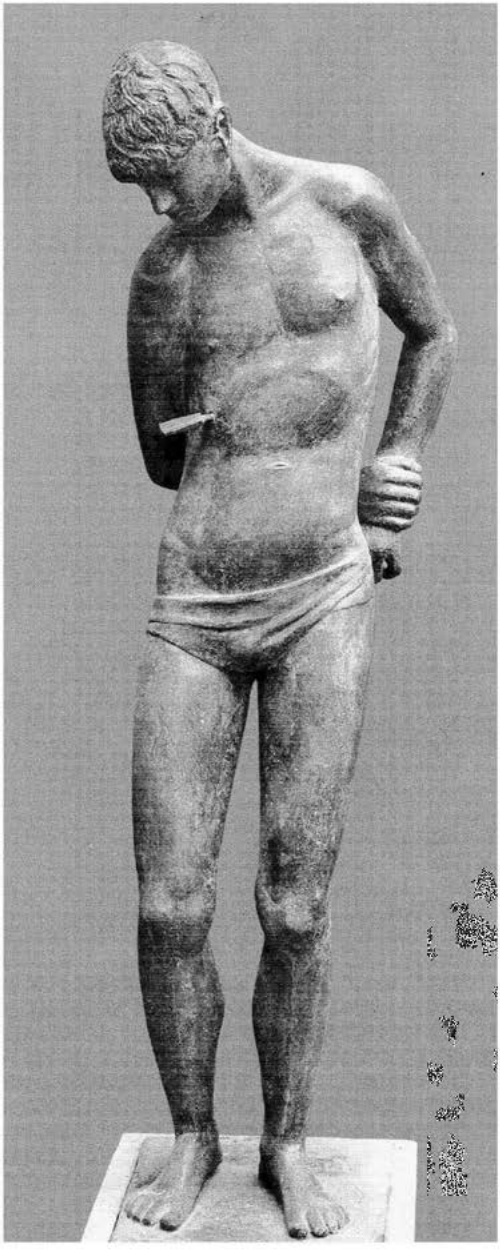


Abb. 20:
Gerhard Marcks: HEILIGER SEBASTIAN (1956),
Mahnmal für die Gefallenen der Gemeinde Bergheim/Erft
Bronze, Höhe 135 cm

DER *ASCHROTTBRUNNEN*

Das Denkmal: Ein versenkter Obelisk als Markierungskonzept

Der *ASCHROTTBRUNNEN* befindet sich an einer prominenten Stelle der Kasseler Innenstadt: auf dem Vorplatz des 1909 fertiggestellten Neuen Rathauses und damit zugleich in der Hauptgeschäftsstraße der Fußgängerzone (Abb. 21, 22). Das neobarocke Rathaus ist eines der wenigen Bauwerke Kassels, das nach den starken Bombenschäden im Zweiten Weltkrieg rekonstruiert worden ist. Ansonsten prägt die Innenstadt architektonisch wie städtebaulich der Wiederaufbau der 1950er Jahre, der in Grundzügen Planungen aus der NS-Zeit folgte.[1] Daher ist das Rathaus heute ausnahmslos von Geschäftshäusern umgeben, die nach 1945 errichtet worden sind.

Auf dem Rathausvorplatz markieren bogenförmige, etwa kniehohe Sandsteine in loser Platzierung ein durchbrochenes Rund. In dessen Zentrum fügt sich eine Rosettenform reliefartig in den Boden ein, die nur aus der Nähe als Brunnen zu erkennen ist (Abb. 23). So kommt es, dass auch langjährige EinwohnerInnen Kassels den *ASCHROTTBRUNNEN* nicht kennen, obwohl sie seinen Standort schon ungezählte Male passiert haben.[2] Durch acht sternförmig zusammenlaufende Rinnen fließt Wasser zum Mittelpunkt der Rosettenform. Dort fällt es einen Schacht hinab, den Metallgitter bedecken. Der Wasserspiegel ist nur schwer auszumachen, da er mehrere Meter in der Tiefe liegt. Eine in den Boden eingelassene Bronzetafel (Abb. 24) erklärt:

»Der Aschrott-Brunnen
1908 erbaute der Rathausarchitekt Karl Roth an dieser Stelle einen 12 m hohen Brunnen, den der jüdische Industrielle Sigmund Aschrott der Stadt Kassel gestiftet hatte.
1939 demolierten die Nationalsozialisten den ›Judenbrunnen‹. Kurz darauf ließ die Stadtverwaltung den Brunnen bis auf seine Sandsteinfassung abtragen.
1987 schuf der Kasseler Künstler Horst Hoheisel den Brunnen als Negativform des Originals neu. Der in den Boden versenkte Aschrott-Brunnen soll als offene Wunde der Stadtgeschichte an erlittenes Unrecht erinnern und Mahnung sein.«[3]

Gegenüber dem *ASCHROTTBRUNNEN*, seitlich neben der Freitreppe des Rathauses gelegen, befindet sich auf einem terrassenartig erhöhten Teil des Vorplatzes ein weiterer Brunnen (Abb. 25). Der 1912 eingeweihte, zu Ehren eines Kasseler Großindustriellen gestiftete Henschel-Brunnen besteht aus einem aufgesockelten Figurenensemble: einer Frau mit einem Gefäß, die

1 Vgl. Rudolph/Simmen 1988, S. 14, 16f., 22f.
2 Das habe ich in Gesprächen über mein Thema immer wieder feststellen können.
3 Vgl. Magistrat 1989, o.S.

zwei spielende Kinder umgeben (Abb. 26).[4] Wasser entströmt gusseisernen Tränken an den vier Seiten des Sockels. Die Figurengruppe lässt Lebendigkeit und über Weiblichkeit vermittelte Fruchtbarkeit assoziieren – Bedeutungen, die im westeuropäischen Kontext traditionell mit Wasser verbunden werden.[5]

Zum Zeitpunkt der Errichtung des Henschel-Brunnens erhob sich als sein Gegenüber ebenfalls eine Brunnenskulptur (Abb. 27). Der Aschrottbrunnen,[6] benannt nach seinem Stifter, dem Geheimen Kommerzienrat Sigmund Aschrott, bestand aus einem aufgesockelten Sandsteinpfeiler mit quadratischer Grundfläche, der sich nach oben kontinuierlich verjüngte. Das Sandsteinmonument war von vier kleinen Sockeln mit wasserspeienden Widderköpfen eingefasst, deren Abschluss jeweils eine kleinere Pyramidenform bildete. Seine Zerstörung begann mit einer nächtlichen Demolierung im April 1939, deren Täter nie ermittelt wurden. Allerdings gibt es Hinweise auf ihre Motive. Der Beschädigung waren Bestrebungen im Stadtrat vorausgegangen, den Brunnen aufgrund vermeintlich jüdischer und freimaurerischer Zeichen entfernen zu lassen.[7] Der nachfolgende massive Druck der zuständigen NSDAP-Kreis- und Gauleitung, die Brunnenüberreste abzutragen, legt nahe, dass AnhängerInnen der NSDAP den Brunnen zerstört hatten.[8] Die Beckenumrandung, die nach dem Abriss des Brunnens erhalten blieb, wurde von 1943 bis in die 1960er Jahre mit Blumen bepflanzt (Abb. 28). Kolportiert wird, dass das bepflanzte Becken im Volksmund »Aschrotts Grab«[9] hieß. Im

4 Wie eine Inschrift am Sockel erklärt, war die Stiftung von Sophie Henschel 1910 der Erinnerung an ihren verstorbenen Ehemann Oskar Henschel gewidmet. Die Einweihung des von Hans Everding gestalteten Brunnens erfolgte am 06.07.1912; vgl. Magistrat 1978, S. 16.

5 Auf die Vorstellung einer mit Weiblichkeit assoziierten Lebenskraft verweist etwa das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, indem es erläutert, dass Brunnenwasser »da am heilkräftigsten [ist], wo es unmittelbar aus dem Schoß der Mutter Erde hervorquillt« (Bächtold-Stäubli 1987, S. 1673).

6 Die einfach gesetzte Schreibweise »Aschrottbrunnen« bezieht sich im Folgenden auf den Zustand des Brunnens bis zu dessen Neugestaltung 1987, während »*ASCHROTTBRUNNEN*« kursiv und in Großbuchstaben den neugestalteten Brunnen bezeichnet.

7 Vgl. die Abschrift einer antisemitischen Interpretation der Brunnensymbolik vom 16.02.1939, die Bürgermeister Schimmelpfennig in der Gemeinderatssitzung vom 14.02.1939 vorgelegt hatte; weiterhin das Schreiben des Oberbürgermeisters Lahmeyer an den Regierungspräsidenten von Monbart vom 14.04.1939; Stadtarchiv Kassel, Ordner zum Aschrottbrunnen (im Folgenden: *StArch. KS*); abgedruckt in FBI 1998a, S. 50, 54. In dem zuletzt genannten Schreiben berichtete der Oberbürgermeister von einer Anfrage des Ratsherren Knoche, »wann endlich der Brunnen, der von Aschrott gestiftet sei und jüdische und freimaurerische Zeichen aufweise, entfernt würde.« Daraufhin habe er Schimmelpfennig beauftragt, die Meinung »von dem Talmudforscher Rosenthal« zu erfragen.

8 Quellen zum Druck der NSDAP-Funktionäre vgl. Schreiben des Kreisleiters vom 24.04.1939 und des Gauleiters vom 26.05.1939; *StArch. KS*; Kopien in FBI 1998a, S. 60f. Zu einer ausführlichen Gesamtdarstellung vgl. *Pflaster-Strand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 12f.

9 Haß in Magistrat 1987, o.S.; vgl. auch Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.; Young 1992, S. 288; Young 1993, S. 43; Young 1998, S. 10; Young 1999b, S. 127; Young 2002, S. 116. Auf welchen Zeitraum sich diese Bezeichnung bezieht, ist unklar.

Zuge der Umgestaltung der angrenzenden Geschäftsstraße für den »König Fußgänger«[10] – so ein zeitgenössischer Pressebericht – wurde das Becken 1963 zu einem Springbrunnen umgewandelt (Abb. 29, 30).

Auftraggeber der Neugestaltung des Brunnens, die 1987 nach einem Konzept von Horst Hoheisel erfolgte, war der Magistrat der Stadt Kassel. Finanziert wurde sie aus staatlichen Mitteln zur Städtebauförderung.[11] Der *ASCHROTTBRUNNEN* bezieht sich formal wie konzeptionell auf seinen gleichnamigen Vorgänger, den zerstörten Brunnen. Die Neugestaltung des Brunnens war nicht als Denkmalsetzung geplant. Hoheisels Arbeit wurde jedoch bereits während der Realisierung in diesem Sinne diskutiert und im weiteren Verlauf auch als Denkmal rezipiert.[12] Der Künstler ließ die Monumentform als Hohlkörper in Beton nachgießen und mit der Spitze zuerst in den Boden versenken. Der Spatenstich erfolgte am 19. Juni 1987;[13] vor der Versenkung war die nachgebaute Form drei Wochen lang vor dem Rathaus aufgestellt (Abb. 40). Die oben beschriebene Rosette gibt den Umriss des alten Brunnenbeckens wieder; die ringsum aufgestellten Sandsteinblöcke sind dessen Fragmente. In der Hohlform fällt das Wasser periodisch nach unten ab und wird anschließend wieder hochgepumpt. Eine visuelle Repräsentation des einstigen Aschrottbrunnens wurde dem *ASCHROTTBRUNNEN* 1988 mit der erwähnten Bronzetafel zu Seite gestellt, die neben dem oben zitierten Text auch eine reliefartige Darstellung der früheren Brunnenskulptur zeigt (Abb. 24).

Mit dem Obelisken als formalem Bezugspunkt[14] hatte der Rathausarchitekt Roth für den Aschrottbrunnen eine Form ausgewählt, die in der zeitgenössischen Denkmalkultur weit verbreitet war.[15] Sie rekurriert auf ein antikes Zeichen, das ursprünglich der altägyptischen Kultur entstammt und als Siegestrophäe römischer Kaiser nach Europa gelangt war.[16] Im 19. Jahrhundert wurde dieser Herrschaftsgestus aktualisiert, als im Kontext politischer Rivalität Obelisken aus Alexandria nach Paris, London und New York überführt wurden.[17] Roth hatte den Vorplatz des Kasseler Regierungsgebäudes also mit einem Zeichen versehen, das mit politischer Macht assoziiert werden konnte.

10 *HNA*, 22.11.1963.

11 Vgl. *HNA*, 21.03.1987. Das Städtebauförderungsgesetz von 1971 zielt, so das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, u.a. auf die »Stärkung von Innenstädten […] in ihrer städtebaulichen Funktion unter besonderer Berücksichtigung […] der Belange des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege« ab; http://www.bbr.bund.de/index.html?/staedtebau/staedtebaufoerderung/staedtebaufoerderung.htm (16.07.2004).

12 Vgl. Anm. 37, S. 179.

13 Vgl. *HNA*, 20.06.1987.

14 Die Monumentform des Aschrottbrunnens unterscheidet sich, streng genommen, insofern von der altägyptischen Obeliskenform, als sie nicht mit einer kleinen Pyramide abschließt; vgl. Lexikon Kunst 1975, S. 605. Da der Brunnen dennoch durchgängig als Obelisk kategorisiert worden ist (vgl. etwa Roth in *HNA*, 30.12.1961), wird er im Folgenden in diesem Kontext diskutiert.

15 Vgl. Mittig 1985, S. 76; Plagemann 1986, S. 70f. Letzterer konstatiert in seiner Studie über Denkmäler im Raum Hamburg, der Obelisk sei »als Grundform aus der frühen Denkmalgeschichte überall geläufig« (Plagemann 1986, S. 70) gewesen und führt diverse Kriegerdenkmäler an.

16 Im alten Ägypten war der Obelisk dem Sonnengott gewidmet; vgl. Turner 1996, S. 329f.

17 Die Aufstellungen erfolgten 1836 in Paris, 1878 in London und 1881 in New York; vgl. Turner 1996, S. 331.

Dadurch wurde der Rathausplatz in seiner symbolischen Bedeutung als Ort politischer Repräsentation hervorgehoben. Die pyramidale Form des Brunnens bezog sich aufgrund einer formalen Analogie zudem auf das bedeutendste skulpturale Zeichen politischer Macht in Kassel: den *HERKULES* auf dem Karlsberg im Bergpark Wilhelmshöhe (Abb. 31).[18] Dieses Bauwerk aus dem frühen 18. Jahrhundert wird optisch von einer monumentalen Pyramidenform dominiert, die auf einen oktogonalen Bau aufgesetzt ist und die Skulptur des *HERKULES* trägt.[19] Landgraf Karl hatte, indem er diese erste nachantike Monumentalskulptur nördlich der Alpen errichten ließ, ein »Sinnbild heldenhafter Tugend«[20] als Herrschaftssymbol gewählt. Die Anlage ist strukturierendes Element nicht allein des Landschaftsgartens, sondern auch der städtischen Topografie und gilt als Wahrzeichen Kassels.[21]

Die formale Nähe zur Pyramide des *HERKULES* legt nahe, den Aschrottbrunnen auch als phallisches Symbol[22] zu verstehen. So gesehen, gründete das ehemalige Brunnenensemble auf dem Rathausvorplatz auf »Prinzipien geschlechtsbezogener binärer Oppositionen«[23]: Dem Aschrottbrunnen, einem männlich codierten Zeichen, war mit dem Henschel-Brunnen 1912 ein weiblich codiertes Zeichen gegenübergestellt worden.[24] Insofern wurde durch die Zerstörung des Aschrottbrunnens 1939 die eine Hälfte eines Zeichenpaares getilgt, dessen Bestandteile über die Kategorie Geschlecht aufeinander bezogen waren. Mit der antisemitischen Propaganda gegen den Aschrottbrunnen, die zu seiner Zerstörung führte, war zugleich eine Bedeutungsverschiebung verbunden. Die Brunnenskulptur galt ihren antisemitisch motivierten GegnerInnen nicht als legitimes Zeichen politischer Macht, sondern als zu bekämpfendes Zeichen des Judentums. Nach der gewaltsamen Zerstörung markierte das verbleibende Brunnenbecken zum einen weiterhin den Standort des Aschrottbrunnens und verwies dadurch auf das getilgte Zeichen, zum anderen gewann es durch die Tilgung an eigenständiger Zeichenqualität. Indem das Becken also von der Umrandung zum Zeichen avancierte, vollzog sich

18 Ein Bezug zwischen beiden Objekten findet sich auch in der Funktion als Zierbrunnen, da der ab 1701 errichtete *HERKULES* Anfangspunkt technisch aufwändiger Wasserspiele ist, die mit der Anlage des Parks installiert wurden; vgl. Rudolph/Simmen 1988, S. 129ff.

19 Als Vorbild diente der Herkules Farnese; vgl. Lukatis/Ottomeyer 1997, S. 6. Die Gesamtanlage gestaltete der italienische Baumeister Giovanni Francesco Guerniero, die Skulptur der Goldschmied Johann Jacob Anthoni. Die Pyramide ist mit knapp 30m etwa genauso hoch wie der Unterbau und gut dreimal so hoch wie die Skulptur. Zu den Größenangaben vgl. http://www.ksan.de/projekt/bergpark/herkules/seite1.html (16.07.2004).

20 Lukatis/Ottomeyer 1997, S. 50.

21 Der *HERKULES*, höchstgelegener Punkt des weitläufigen Bergparks, überragt die Stadt Kassel um mehrere hundert Meter. Er befindet sich »am Ende der barocken Achse, die sich durch die ehemalige Residenzstadt zieht« (Lukatis/Ottomeyer 1997, S. 6), der über fünf Kilometer langen Wilhelmshöher Allee. Sie verlängert die Symmetrieachse in die Stadt hinein; auch andere Straßenverläufe sind als Sichtachsen auf den *HERKULES* angelegt.

22 Zur entsprechenden Einordnung des Obelisken vgl. Turner 1996, S. 329.

23 Rogoff 1993, S. 274.

24 Eine Korrespondenz zwischen den beiden Brunnen hatte auch der Architekt Roth formuliert, indem er den Aschrottbrunnen als »reines Architekturstück […] im Gegensatz zu dem […] ›Präsentierstück‹, dem Henschel-Brunnen« (zit. nach *HNA*, 30.12.1961) charakterisierte.

zugleich eine Bedeutungsverschiebung vom männlich codierten Obelisken hin zum weiblich codierten Gefäß – sei es als Blumenbeet oder als Brunnenschale – mithin von einem »starken« zu einem »schwachen« Zeichen.[25] Aus dem binären, geschlechtlich strukturierten Zeichenpaar vor dem Rathaus wurde somit ein Ensemble weiblich codierter Zeichen.

Indem Hoheisel die Form des zerstörten Obelisken nachgießen und vor dem Rathaus aufstellen ließ, gab er eine Gestalt zu sehen, die der einstigen Brunnenskulptur nachgebildet ist. Auf diese Weise verknüpft sein künstlerisches Verfahren beide Objekte formal miteinander; die nachgebildete Form kann als Signifikant der einstigen Brunnenskulptur gelten. Damit wird die folgende Zeichenbeziehung etabliert:

SIGNIFIKANT: nachgebildete Form	SIGNIFIKAT: einstige Brunnenskulptur
ZEICHEN: nachgebildete Form als Zeichen der Brunnenskulptur	

Indes war die nachgebildete Form nur für wenige Wochen als aufgerichtetes, »starkes« Zeichen im öffentlichen Raum installiert. Durch die nachfolgende Versenkung wurde sie weitgehend der Sichtbarkeit entzogen. In Bezug zur Geschichte der einstigen Brunnenskulptur besitzt auch das künstlerische Verfahren Zeichencharakter: Die Versenkung der nachgebildeten Form vermag die Zerstörung der einstigen zu signifizieren:

SIGNIFIKANT: Versenkung (der nachgebildeten Form)	SIGNIFIKAT: Zerstörung (der einstigen Brunnenskulptur)
ZEICHEN: Versenkung als Zeichen der Zerstörung	

Das künstlerische Konzept verweist also formal auf die Zerstörung der Brunnenskulptur, die sich einst an derselben Stelle erhob. Indem es auf diese Weise die Geschichte seines Standortes sichtbar zu machen sucht, kennzeichnet es diesen zugleich als Ort eines denkwürdigen historischen Ereignisses. Es fungiert daher als Markierungskonzept.[26] Die Leerstelle, die der Künstler mit der Versenkung erzeugte, stellt im Kontrast zu der übergangsweise aufgerichteten Form ein schwaches Zeichen dar.[27] Anders als die zerstörte einstige Brunnenskulptur bleibt die nachgebildete Form indes trotz ihrer Versenkung erhalten. Die Zerstörung wird durch das künstlerische Verfahren nur symbolisch nachvollzogen. Das künstlerische Konzept unterscheidet sich insoweit von dem historischen Bezugsereignis, als das starke Zeichen nicht getilgt, sondern lediglich weitgehend der Sichtbarkeit entzogen worden ist. Ob dadurch sein Charakter als starkes Zeichen verloren geht, welche Bedeutung der versenkten Form zukommt, wird genauer zu betrachten sein.

25 Zu Rogoffs Unterscheidung in »starke« und »schwache« Zeichen vgl. Anm. 25, S. 43.

26 Vgl. Spielmann 1991, S. 18, der unter Markierungskonzepten jene versteht, »bei denen die Kennzeichnung im Zentrum der Arbeit steht, sei es daß sie den historischen Ort, das historische Geschehen oder beides deutlich bezeichnen.«

27 Ein Zeichen, das »eine Leerstelle oder eine Abwesenheit markiert« (Rogoff 1993, S. 276), kategorisiert Rogoff als schwaches Zeichen.

Grundlegend für die Deutung der nachgebildeten Form ist, wie die skizzierten semiologischen Systeme veranschaulichen, die einstige Brunnenskulptur. Sie bildet allerdings selbst ein Zeichen, das, wie erläutert, doppeldeutig angelegt ist. Zunächst galt die Brunnenskulptur aufgrund tradierter kultureller Deutungsmuster als Zeichen politischer Macht. Später, in der NS-Zeit, definierte die antisemitische Propaganda sie als Zeichen des Judentums. Diese beiden Signifikate kommen grundsätzlich auch für die nachgebildete Form in Frage. Folglich ist das zentrale formale Element des *ASCHROTTBRUNNENS* von Vornherein doppeldeutig angelegt.

Mit der Versenkung einer vertikalen Form knüpft der *ASCHROTTBRUNNEN* auch an eine zeitgenössische künstlerische Arbeit in Kassel an, die 1977 im Rahmen der internationalen Kunstausstellung documenta Aufsehen erregt hatte. Walter de Marias *VERTIKALER ERDKILOMETER*[28] befindet sich auf dem Friedrichsplatz, wenige Gehminuten vom Standort des *ASCHROTTBRUNNENS* entfernt. Er besteht aus einer senkrechten Bohrung von einem Kilometer Tiefe, in die ein Messingstab eingelassen wurde. Die erklärte Absicht des Künstlers bestand darin, »die Menschen dazu anzuregen, über die Erde und ihren Ort im Universum nachzudenken«[29]. Aus der Kasseler Bevölkerung schlugen dem Kunstwerk indes viele negative Reaktionen entgegen.[30] De Marias Kasseler Arbeit nahm keinen spezifischen Bezug auf ihren Standort. Allerdings gilt sie als Nachfolgearbeit eines unrealisierten Münchener Projektes, der Konzeption für eine *OLYMPIC EARTH SCULPTURE*, die einen direkten Ortsbezug aufwies. Im Rahmen der Olympischen Spiele 1972 hatte der Künstler eine Bohrung durch einen 60 m hohen Hügel aus Kriegsschutt und weitere 60m tief in den Erdboden vorgesehen. So sollten nahe dem Olympiagelände »Menschheits- und Erdgeschichte«[31] verklammert werden.

Der Teil des *ASCHROTTBRUNNENS*, der seit der Versenkung der Hohlform sichtbar ist, besteht aus einer Rosettenform, in deren Mitte sich der Brunnenschacht befindet. Die sich daraus ergebende Form soll an dieser Stelle detailliert beschrieben werden, da sie im Verlauf meiner Analyse von Bedeutung sein wird. Sie resultiert aus der Grundfläche der versenkten Brunnenskulptur – einem Quadrat, das an den vier Seiten jeweils mittig um ein kleineres Quadrat, die Grundfläche der kleineren Obelisken, erweitert ist. Der Brunnenschacht bildet somit die Form eines Quadrates, über das ein griechisches Kreuz[32] gelegt ist. Da die acht Zulaufrinnen gleichmäßig angeordnet sind, ergeben sie in Kombination mit der geometrischen Form des Brunnenschachtes den Eindruck zweier übereinandergelegter Kreuze: eines griechischen Kreuzes (✚) und eines Andreaskreuzes (✖) (Abb. 23). Diese doppelte Kreuzform, die einer Variante des Christusmonogramms entspricht,[33] ist wiederum in das Rund der Rosettenform eingefügt. Mit der Kreuzform gibt der neugestaltete

28 Zu den folgenden Informationen vgl. Magistrat 1991, S. 53ff.
29 De Maria zit. nach Magistrat 1991, S. 55.
30 Zu Hinweisen auf Presseartikel vgl. Magistrat 1991, S. 56ff.
31 Magistrat 1991, S. 53.
32 Im Unterschied zum lateinischen Kreuz, bei dem der Längsbalken deutlich länger ist als der Querbalken, sind beim griechischen Kreuz alle vier Balken gleich lang; vgl. Kirschbaum 1994c, S. 569.
33 Vgl. Kirschbaum 1994b, S. 569f.

ASCHROTTBRUNNEN ein Zeichen zu sehen, das im christlichen Kontext mit Heil verbunden ist.[34]

Der Auftraggeber der Neugestaltung, der Magistrat der Stadt Kassel, vertreten durch das Kulturamt, hat mehrfach Informationsmaterial über den *ASCHROTTBRUNNEN* veröffentlicht und ihn in Gedenkveranstaltungen einbezogen. Mit der Übergabe der Arbeit am 10. Dezember 1987 publizierte das Kulturamt eine Broschüre; 1989 erschien sie in überarbeiteter Fassung.[35] Die Broschüren umfassen jeweils mehrere Beiträge, die den historischen Hintergrund des *ASCHROTTBRUNNENS* darstellen,[36] seine Bedeutung erläutern und ihn kunsthistorisch einordnen. In diesem Zusammenhang ist der neugestaltete Brunnen auch als Denkmal ausgewiesen worden.[37] Anlässlich der Einweihung dokumentierte eine Fotoausstellung im Rathaus die Geschichte des Brunnens und den Vorgang seiner Neugestaltung. Im November 1988 wurde im Rahmen eines städtischen Gedenktafelprogramms »Zur Erinnerung an die Gewaltherrschaft 1933-1945. Im Gedenken an die Opfer von Rassismus und Nationalismus« die bereits erwähnte Bronzetafel in den Boden vor dem Brunnen eingelassen.[38] Im Folgejahr erinnerte die Stadt Kassel am 50. Jahrestag der Brunnenzerstörung mit einem Transparent am Rathaus an dieses Ereignis.[39]

Obwohl sich diese Öffentlichkeitsarbeit vorwiegend in der Kasseler Lokalpresse niederschlug, ist der *ASCHROTTBRUNNEN* auch international bekannt geworden: Die Arbeit hat seit Anfang der 1990er Jahre Resonanz in Fachliteratur gefunden, die sich speziell mit Fragen des Gedenkens beschäftigt.[40] Zudem war der *ASCHROTTBRUNNEN* 1994 Teil der internationalen Ausstellung »Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens«.[41]

---

34 Das christliche Kreuz kann Zeichen des Heilsgrundes, der Heilsgegenwart und/oder der Heilshoffnung sein; vgl. Kirschbaum 1994b, S. 569.

35 Vgl. Magistrat 1987 und 1989. Die aktuelle Broschüre wird auf Nachfrage an einem Kiosk neben dem Brunnen kostenlos ausgegeben.

36 Die Broschüre von 1987 berichtet von der antisemitischen Propaganda gegen den Brunnen und der darauffolgenden Zerstörung durch Unbekannte; vgl. Eichel in Magistrat 1987, o.S. Demgegenüber geben die späteren Darstellungen lediglich an, »nationalsozialistische Aktivisten« (Magistrat 1989, o.S.; FBI 1998a, S. 62) hätten den Brunnen 1939 demoliert. Die äußerst plausible Vermutung hinsichtlich der Täterschaft ist somit in den folgenden Veröffentlichungen nicht mehr als solche kenntlich gemacht, sondern wurde als abgesichertes Wissen präsentiert.

37 Vgl. Schneckenburger in Magistrat 1987, o.S.; ders. in Magistrat 1989, o.S.; Springer in Magistrat 1989, o.S.

38 Vgl. Kassel. Neun Gedenktafeln, Faltblatt hrsg. vom Kulturamt der Stadt Kassel und dem Stadtarchiv, 1988, *StArch. KS*; *HNA*, 08.11.1988.

39 Dessen Text lautete: »Vor 50 Jahren/In der Nacht vom 8. zum 9. April 1939 demolierten Kasseler Nationalsozialisten den Aschrottbrunnen. Gemeint war jedoch nicht der Brunnen, gemeint waren die Menschen. Die jüdische Bevölkerung der Stadt wurde dem Vernichtungswahn brutal geopfert./Heute – 50 Jahre danach/sind wir gefordert, gegen Ausgrenzung von Minderheiten, gegen erneuten Rassismus und Ausländerfeindlichkeit einzutreten und uns zu Mitmenschlichkeit und kultureller Vielfalt zu bekennen/Stadt Kassel« (*StArch. KS*).

40 Vgl. Kaiser 1994, S. 39; Spielmann 1990, S. 233f.; Spielmann 1991, S. 18f.; Springer, 1988, S. 393ff., Young 1992, S. 288ff.; Young 1993, S. 43ff.; Young 1994b, S. 38f.; Young 2002, S. 208ff.

41 Vgl. Anm. 24, S. 12.

Hoheisel selbst hat wiederholt verschiedene eigene Arbeiten rückblickend in Artikeln kommentiert, darunter den *ASCHROTTBRUNNEN*.[42] Im Rahmen einer breiteren Kunstöffentlichkeit ist das Denkmal bis in die Gegenwart hinein gleichwohl wenig rezipiert worden. So finden sich nur zwei Beiträge dazu in kunstwissenschaftlichen Publikationen.[43] Das mag darin begründet sein, dass Hoheisel zum Zeitpunkt der Errichtung, 1987, kein überregional bekannter Künstler war[44] und in der Folge vor allem über seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit Aufmerksamkeit erlangte. Das Kasseler Denkmal ist Hoheisels erste Arbeit in diesem Themenbereich; weitere folgten.[45]

Publizistische Aufmerksamkeit erhielten insbesondere zwei nachfolgende Arbeiten: sein Vorschlag von 1995, für ein *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* als *EIN UNÜBERSEHBARES ZEICHEN* das Brandenburger Tor zu zermahlen,[46] sowie *DIE TORE DER DEUTSCHEN*[47] von 1997. Der letztgenannte Titel bezeichnet eine Diainstallation in Berlin am 27. Januar 1997, anlässlich des Gedenktags für die Opfer des Nationalsozialismus. Der Künstler projizierte ein Lichtbild des Eingangstores zum ehemaligen Stammlager Auschwitz auf das Brandenburger Tor, so dass darauf der Satz »Arbeit macht frei« zu lesen war. Der *ASCHROTTBRUNNEN* steht also am Anfang einer Spezialisierung Hoheisels auf künstlerisches Gedenken, nicht allein, aber insbesondere an die NS-Zeit; die Arbeit markiert somit den Beginn seiner Laufbahn als Denkmalkünstler.

Seit 1998 befinden sich das Modell des *ASCHROTTBRUNNENS* sowie Skizzen, Entwurfszeichnungen und Fotografien in der Kunstsammlung der israelischen Gedenkstätte Yad Vashem. Das Land Hessen, die Stadt Kassel und

42 Vgl. Hoheisel 1996b und 1999; Spielmann 1998 (Gespräch mit Horst Hoheisel).

43 Dies sind Springer 1988 im *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* sowie Schwarze 1988 in der Zeitschrift *kunstforum international*. Der Verfasser des letztgenannten Beitrags ist zugleich Kulturredakteur der Kasseler Lokalzeitung. Daher liegt die Vermutung nahe, dass das Zustandekommen dieses Artikels nicht allein dem überregionalen kunstwissenschaftlichen Interesse, sondern auch dem lokalen Bezug seines Verfassers zu verdanken ist.

44 Den geringen Bekanntheitsgrad belegt, dass Hoheisels Arbeiten bis dato erst in drei kleinen Einzelausstellungen zu sehen waren, zu denen jeweils Kataloghefte erschienen; vgl. die Auflistung in Hoheisel/Knitz 1999, S. 184 sowie Hoheisel 1977, 1978, 1979, documenta-Archiv, Kassel.

45 Neben den im Folgenden genannten sind dies *DENK-STEIN-SAMMLUNG*, Kassel 1988-1992 und 1989 als Vorschlag für Berlin; *ERINNERUNG AN EIN DENKMAL*, Buchenwald 1995, zu den Arbeiten im einzelnen vgl. Spielmann 1999, S. 154f.; Erinnerungszeichen für Herta und Erich Lewinski, Kassel 1997, vgl. Hoheisel 1997; sowie seit 1995 diverse Projekte mit Andreas Knitz, vgl. http://horsthoheisel.net/Projects-H-K (22.05.2003).

46 Vgl. http://horsthoheisel.net/Projects-H/kunst-h2.htm (22.05.2003) sowie Hoheisel 1996a und b. Der erstgenannte Aufsatz listet auch diverse Presseartikel auf, die den Entwurf besprochen haben, vgl. Hoheisel 1996a, S. 63, Anm. 3. Diese Idee fand sich 1999 sogar in einer Werbeanzeige für ein Berlin eigenes Telefonnetz wieder. Unter der Schlagzeile »Was uns Berlinern fehlt… (Manches ist einfach unvorstellbar!)« zeigte ein Foto den Pariser Platz mit dem Umriss des Brandenburger Tores als Leerstelle, vgl. *Bild-Zeitung*, 22.04.1999, S. 7.

47 Vgl. http://horsthoheisel.net/Projects-H/kunst-h1.htm (23.05.2003). Kommentierte Abbildungen auf den Titelseiten der *taz*, 27.01.1997, sowie des *Freitag*, Nr. 6, 31.01.1997. Ebenfalls abgebildet in Memory 1997, S. 3.

das Fritz Bauer Institut[48] übergaben die Materialien der Gedenkstätte in einer Schenkung. Hoheisel ist damit der erste deutsche Künstler, der dort eine Arbeit ausstellte.[49] Die Schenkung begleitete eine Ausstellung im Fritz Bauer Institut in Frankfurt und die erste im Buchhandel erhältliche Publikation, die sich ausschließlich dem *ASCHROTTBRUNNEN* widmet.[50] In diesem Zusammenhang zog das Denkmal auch die Aufmerksamkeit überregionaler Tageszeitungen auf sich.[51] Im selben Jahr ließ die Stadt Kassel eine Tafel an der Rathausfassade anbringen. Sie nennt die wichtigsten Daten der Geschichte des Brunnens, seine Zerstörung und Neugestaltung sowie die Aufnahme des Modells in die Sammlung von Yad Vashem.[52]

Die Dokumentation und Ausstellung der Materialien zum *ASCHROTTBRUNNEN* Ende der 1990er Jahre belegt, dass das Denkmal zunehmend als künstlerische Arbeit wahrgenommen und wertgeschätzt worden ist. Daran knüpfte Hoheisel gewissermaßen an, als er 2002, während der documenta 11, mit einer weiteren künstlerischen Arbeit Bezug auf den *ASCHROTTBRUNNEN* nahm. Für die Videoinstallation *DENK MAL ÜBERWACHUNG* hatte der Künstler zwei Videokameras und ein Mikrofon im Inneren des Brunnens platziert. Sie übertrugen die Geräusche und Bilder aus dem Brunnen in eine trichterförmige Skulptur aus Gummi, die im Foyer des Rathauses aufgestellt war. Besucherinnen und Besucher waren eingeladen, mit dem Kopf in die Skulptur einzutauchen.[53]

Der Entscheidungsprozess: Avantgardekunst als Standortfaktor

»Gegen den Mechanismus der Verdrängung«: Die Vorgeschichte aus Sicht der Auftraggeber

Wie meine Bearbeitung des Aktenbestandes zum *ASCHROTTBRUNNEN* ergeben hat, ging dessen Errichtung eine jahrelange Vorgeschichte voraus. Diese soll in den nachfolgenden Kapiteln ausführlich dargestellt und erörtert werden, um zum einen herauszuarbeiten, welche Akteurinnen und Akteure an dem Entscheidungsprozess mit welchen Interessen beteiligt waren, zum anderen, welche Deutungen in diesem Zusammenhang verhandelt worden sind. Für einen ersten Einblick beschränke ich mich zunächst auf jene Informationen, die die auftraggebende Institution, der Magistrat der Stadt Kassel, veröffent-

48 Das Fritz Bauer Institut, Studien- und Dokumentationszentrum zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, wurde 1995 als Stiftung bürgerlichen Rechts vom gleichnamigen Förderverein, dem Land Hessen und der Stadt Frankfurt a.M. gegründet.

49 Vgl. *HNA*, 07.05.1998. In der begleitenden Publikation heißt es dazu: »Nun macht sich Hoheisels Kasseler Aschrott-Brunnen [...] auf eine weite Reise, soll ›deutsches Gedenken‹ in Israel repräsentieren.« (Loewy 1998, S. 21)

50 Vgl. FBI 1998a; Auflagenhöhe 1000. Auch ein 1991 vom Magistrat der Stadt herausgegebener Band über Kunst im öffentlichen Raum in Kassel dokumentiert den *ASCHROTTBRUNNEN*; vgl. Magistrat 1991, S. 330ff.

51 Vgl. *FAZ*, 20.03.1998; *SZ*, 26.03.1998.

52 Vgl. *HNA*, 10.10.1998.

53 Vgl. *HNA*, 08.06.2002. Vgl. auch http://www.horsthoheiselnet.net/Projects-H/kunst-h3.htm (22.05.2003).

licht hat. Auf diese Weise soll zugleich eine Herangehensweise verdeutlicht werden, die für meine übergeordnete Fragestellung von Bedeutung ist und sich durch die gesamte Materialanalyse zieht: Den Ereignissen, so wie sie auf der Grundlage des Quellenmaterials rekonstruiert werden können, soll durchgängig deren Überlieferung durch die Auftraggeber,[54] die Vertreter der Stadt Kassel, gegenübergestellt werden. Erst dieser Vergleich ermöglicht, Auslassungen ebenso wie Hervorhebungen oder Verknüpfungen in der Überlieferung sichtbar zu machen, mithin die Strategien der Auftraggeber hinsichtlich der Bedeutungsproduktion herauszuarbeiten.

Die 1987 und 1989 erschienenen Broschüren des Kulturamtes der Stadt Kassel enthalten jeweils zwei Beiträge, die über die Vorgeschichte des *ASCHROTTBRUNNENS* berichten. Zum einen sind dies die Beiträge des damaligen Kasseler Oberbürgermeisters Hans Eichel, zum anderen die von Horst Hoheisel. Der Oberbürgermeister stellte die Neugestaltung des Brunnens in den Kontext kommunaler Bemühungen um die Aufarbeitung der NS-Zeit. Der »keineswegs immer einfachen Aufgabe, die lokale Geschichte – insbesondere die Zeit des Nationalsozialismus – kritisch aufzuarbeiten, hat sich die Stadt Kassel angenommen«[55], so Eichels Resümee in beiden Auflagen. Er verwies zudem auf weitere »beeindruckende und weithin anerkannte Ergebnisse dieser geduldigen Arbeit«[56]. Laut Eichel war die Geschichte des Brunnens bis dato »dem Vergessen preisgegeben«, einem »Mechanismus der Verdrängung« anheim gefallen.[57] Konkrete Agenten nannte der Oberbürgermeister in diesem Zusammenhang nicht. Ebenso blieb in Eichels Beiträgen offen, wie der Magistrat der Stadt Kassel zu der Entscheidung gelangt war, den Aschrottbrunnen neu gestalten zu lassen, und wie die Behörde zu Hoheisels Entwurf gekommen war.

Diese Informationen liefert in der Broschüre von 1987 der Beitrag Horst Hoheisels. Der Künstler führte einen weiteren Akteur in die Vorgeschichte des Denkmals ein: den Verein zur Rettung historischer Denkmäler in Kassel e.V., der 1984 einen Wettbewerb zur Neugestaltung des Aschrottbrunnens durchgeführt hatte. Dieser fragte nach einem Entwurf, so Hoheisel weiter, der an alle Stifter der Stadt erinnern sollte, »nicht nur an den Juden Aschrott«[58]. Die polemische Formulierung signalisiert Distanz gegenüber dem Anliegen des Vereins. In der Folge habe Hoheisel, wie er berichtete, aus eigenem Antrieb die Geschichte des Aschrottbrunnens recherchiert und eine Skulptur

54 Da die es sich bei den Politikern, die in diesem Zusammenhang in Erscheinung getreten sind, ausschließlich um Männer handelt, benutze ich die entsprechende grammatische Form.

55 Eichel in Magistrat 1987, o.S.; ders. in Magistrat 1989, o.S. In seinem Vorwort zu der Publikation des Fritz Bauer Instituts als Hessischer Ministerpräsident fehlt dieser lokalpolitische Akzent, vgl. Eichel in FBI 1998a (Vorwort), S. 2.

56 Eichel in Magistrat 1987, o.S. Er nannte mehrere Ausstellungen und Kataloge: »Die Zerstörung der Stadt Kassel im Oktober 1943« über die Bombardierung Kassels, »Volksgemeinschaft und Volksfeinde« über den Alltag in der NS-Zeit und das Franz-Rosenzweig-Gedenken; weiterhin ein Gedenkbuch an die Kasseler Juden. Zwei Jahre später sprach er davon, dass die Stadt Kassel 1988 mit einem Gedenktafelprogramm »Zeichen nach außen« (Eichel in Magistrat 1989, o.S.) gesetzt habe.

57 Eichel in Magistrat 1987, o.S.; ders. in Magistrat 1989, o.S.

58 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

entwickelt, die »die Vergangenheit des Brunnens aufdeckte«[59]. Wie sie zur Realisierung gelangte, erläuterte der Künstler nicht. Dieser Darstellung folgend, war Hoheisels Entwurf aus Eigeninitiative entstanden; angestoßen durch die Bemühungen eines Vereins, der ein gänzlich anderes geschichtspolitisches Anliegen verfolgte. Wie und wann der Magistrat der Stadt Kassel als Auftraggeber hinzukam, bleibt unklar.

In der zweiten Auflage der Broschüre von 1989 berichtete Hoheisel nicht mehr von seinen eigenen Recherchen, grenzte sich allerdings noch deutlicher von den Vorstellungen des Vereins ab als zwei Jahre zuvor. Deren Realisierung hätte »die Grenze zwischen Tätern und Opfern […] verwischt« – ein »Mißbrauch von Kunst«, gegen den Hoheisel sich aussprach.[60] Über die Chronologie des Denkmals informierte in dieser Auflage zusätzlich ein »Kalendarium zum Aschrottbrunnen«. Darin heißt es: »Der Kasseler Künstler Horst Hoheisel macht einen Vorschlag zum Umgang mit der Geschichte und der Form des Aschrottbrunnens«[61]. Nachfolgend hatten, so das Kalendarium weiter, der Kulturbeirat[62] und der Magistrat der Stadt Kassel dem Projekt zugestimmt. Diese Formulierung legt eine Eigeninitiative des Künstlers nahe, führt dies jedoch nicht weiter aus.

Das zitierte Kalendarium führt auch den Ideenwettbewerb des Vereins zur Rettung historischer Denkmäler in Kassel e.V. an, ohne allerdings auf dessen Zielsetzungen einzugehen. Auch 1989 bewertete Eichel den neugestalteten *ASCHROTTBRUNNEN* als Teil der städtischen Bemühungen, die NS-Zeit aufzuarbeiten. In Eichels Beitrag in dieser Auflage ist außerdem zu lesen, das Kunstwerk habe »Kritik und Diskussionen ausgelöst«[63]. Im Gegensatz zur Erstauflage erwähnte der Oberbürgermeister 1989 also Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich des Denkmals; unklar ist allerdings, von welcher Seite Kritik geübt worden war. Wie genau die Entscheidung, den Brunnen neu zu gestalten, zustande kam, bleibt auch in dieser Publikation offen.

Ein wiederum anderes Bild vermittelt die Dokumentation von 1998. Sie ist zwar vom Fritz Bauer Institut herausgegeben; als Beteiligte an der Schenkung war die Stadt Kassel jedoch ebenfalls mit einem Beitrag darin vertreten. Zudem kam darin als Vertreter des Landes Hessen der damalige Ministerpräsident und damit der frühere Oberbürgermeister Kassels, Hans Eichel, zu Wort. Im Vorwort berichtete er rückblickend von der Vorgeschichte des Denkmals. Den Verein zur Rettung historischer Denkmäler in Kassel e.V. stellte Eichel nun in den Kontext der »achtziger Jahre, als überall in Deutschland Geschichtswerkstätten und Historiker mit der Aufarbeitung von Schuld und Verfolgung, von Mord und Grauen der Jahre zwischen 1933 und 1945 begannen«[64]. Dem vorangegangen war eine Zeit »des Vergessens und Verdrängens«[65]. Demnach zählte der Vereinswettbewerb, laut Eichel, zu den vereinten Bemühungen einer breiten gesellschaftlichen Bewegung, die NS-Zeit zu erinnern.

59 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.
60 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.
61 Magistrat 1989, o.S.
62 Dieses Gremium wird nur an dieser Stelle erwähnt; vermutlich ist damit der Kunstbeirat gemeint, der in internen Unterlagen sowie den zeitgenössischen Presseberichten genannt wird.
63 Eichel in Magistrat 1989, o.S.
64 Eichel in FBI 1998a (Vorwort), S. 2.
65 Eichel in FBI 1998a (Vorwort), S. 2.

Ähnlich stellt dies ein weiterer Beitrag in dem Band dar, der sich der Vorgeschichte des Denkmals widmet. Darin bewertete James E. Young, ein als Denkmalexperte geltender US-amerikanischer Wissenschaftler,[66] das Vereinsengagement als Reaktion auf die »schwindende [...] Erinnerung«[67] an die Geschichte des Brunnens. Abweichend von den früheren Darstellungen Hoheisels berichtete Young, der Verein habe vorgeschlagen, mit dem neugestalteten Brunnen solle »an alle Stifter der Stadt, *insbesondere an Sigmund Aschrott*, erinnert werden.«[68] Die genannte Zielsetzung legt nahe, dass der Verein ebenso wie die Stadt und der Künstler beabsichtigt hatte, die antisemitisch motivierte Zerstörung des Aschrottbrunnens wieder ins Gedächtnis zu rufen. Young ging also von ähnlichen Interessen aller Beteiligten aus. Da Hoheisels Beitrag in der Dokumentation keinerlei Auskunft zur Vorgeschichte des Denkmals gibt,[69] finden sich dort keine Hinweise darauf, dass der Künstler den Verein politisch gänzlich anders eingeschätzt hatte.

Auch das Zustandekommen von Hoheisels Entwurf stellte Young anders dar, als der Künstler selbst es zuvor getan hatte. Der Vereinswettbewerb kommt in Youngs Beitrag nicht vor. Ihm zufolge war Hoheisels Entwurf eine Reaktion darauf, dass die Stadt »Künstler dazu aufrief, [über die Neugestaltung des Brunnens, C.T.] nachzudenken«[70]. Neben dieser Überlieferung enthält die Dokumentation von 1998 auch das bereits 1989 publizierte Kalendarium.[71] Diese chronologische Auflistung legt wiederum nahe, dass Hoheisel aus eigener Initiative an die Stadt herangetreten sei. Nähere Informationen dazu fehlen allerdings – auch im Vorwort des damaligen Kasseler Oberbürgermeister Georg Lewandowski.[72] Ein weiterer Beitrag in der Dokumentation von 1989 erwähnt »eine heftige Debatte« um Hoheisels Konzept und »eine einflußreiche Opposition gegen seinen Entwurf«[73]. Die Autorin, Eva Schulz-Jander, Geschäftsführerin der Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit in Kassel, berichtete dies aus eigener Erinnerung.

Festzuhalten bleibt also, dass die Publikationen der Stadt Kassel ein widersprüchliches Bild der Vorgeschichte vermitteln. Während Hoheisels Beiträge 1987 und 1989 darauf hinweisen, dass vor Ort gegensätzliche geschichtspolitische Positionen aufeinander trafen, betonen Eichels Äußerungen das Anliegen, die NS-Zeit aufzuarbeiten. Insbesondere die Darstellungen Hoheisels lassen unterschiedliche Akteurinnen und Akteure sichtbar werden, die sich unabhängig voneinander und zum Teil mit unterschiedlichen Interessen um eine Neugestaltung des Aschrottbrunnens bemüht und einander beeinflusst hatten. Der genaue Verlauf bleibt allerdings unklar. In der Dokumentation von 1998, die sich stärker als die zuvor erschienenen Boschüren auch an ein überregionales Publikum wendet, fehlen Hinweise auf konflikthafte Interessen vor Ort weitgehend. Deren Beiträge erwecken überwiegend den Eindruck einer konsensuellen Erinnerungsallianz, deren Ergebnis das Denkmal war. Im Folgenden soll nun die Vorgeschichte anhand des ver-

66 Vgl. Anm. 4, S. 9.
67 Young 1998, S. 10.
68 Young 1998, S. 10, Hervorhebung: C.T.
69 Vgl. Hoheisel 1998, S. 30.
70 Young 1998, S. 10.
71 Vgl. FBI 1998a, S. 62f. Von der Auflistung von 1989 unterscheidet es sich durch die hinzugefügte Aufnahme des Modells in die Sammlung von Yad Vashem.
72 Vgl. Lewandowski in FBI 1998a (Vorwort), S. 6.
73 Schulz-Jander 1998, S. 24.

fügbaren Aktenmaterials[74] und der Presseberichterstattung vor Ort rekonstruiert und analysiert werden. Auf dieser Grundlage diskutiere ich im Anschluss ausführlicher, wie die Vorgeschichte in den Publikationen der Stadt Kassel und in der Rezeption überliefert worden ist.

»Nicht gerade eine Zierde«: Der Wunsch nach ästhetischer Aufwertung als Ausgangspunkt

Überlegungen zu einer Neugestaltung des seit 1963 installierten Springbrunnens finden sich bereits 1978 dokumentiert. Zu diesem Zeitpunkt wurde der Magistrat auf Initiative der SPD-Fraktion beauftragt, Möglichkeiten der Neugestaltung des Aschrottbrunnens zu prüfen.[75] Da der Antrag die abgeschlossene Renovierung der Rathausfassade erwähnte, ist anzunehmen, dass das Erscheinungsbild des Brunnens Grund für diese Initiative war. Ähnlich brachte dies wenig später auch die Kasseler Lokalzeitung vor. Sie bemängelte, der Aschrottbrunnen sehe – zumal im Kontrast zu dem im Vorjahr restaurierten Henschel-Brunnen – aus, »als sei er vergessen worden«[76]. Hatte die Lokalzeitung 15 Jahre zuvor begrüßt, dass der Springbrunnen »einen neuen schönen Akzent«[77] in die zur Fußgängerzone umgewandelte Straße bringe, so lautete ihr Urteil 1978: »Nicht gerade eine Zierde für den Rathausvorplatz«[78]. Offensichtlich entsprach der Aschrottbrunnen Ende der 1970er Jahre nicht mehr den Ansprüchen an das städtische Erscheinungsbild, sondern stellte in dem restaurierten Ensemble ein störendes Element dar.

Die CDU-Fraktion schlug kurz darauf vor, Märchenfiguren der mit Kassel verbundenen Brüder Grimm[79] in die Brunnengestaltung einzubeziehen, um »die Stadt nicht nur im ästhetischen Sinne zu verschönern, sondern sie auch wohnlicher, gemütlicher und persönlicher zu gestalten«[80]. Eine Gestal-

74 Meine Forschungen stützen sich auf das folgende Quellenmaterial: Ordner: H. Hoheisel. Aschrottbrunnen, Signatur 7 Hoheisel 4, documenta-Archiv, Kassel (im Folgenden: *docArch. 7 H 4*); Ordner: Kunst im öffentlichen Raum, Kassel, 13 Kassel AAA Kun, documenta-Archiv, Kassel (im Folgenden: *docArch. 13 KS AAA*); Ordner: Kunst im öffentlichen Raum, A-L, 300.34, Kulturamt der Stadt Kassel (im Folgenden: *Kulturamt KS*); Ordner: Aschrottbrunnen, Stadtarchiv Kassel (im Folgenden: *StArch. KS*). Dieser Bestand umfasst vermutlich nur einen Teil der relevanten Unterlagen; weitere waren mir nicht zugänglich.

75 Vgl. Antrag der SPD-Fraktion der Stadtverordneten-Versammlung der Stadt Kassel an den Magistrat, 20.02.1978, -Vorlage Nr. IX/213-, *docArch. 7 H 4*.

76 *HNA*, 08.03.1978.

77 *HNA*, 22.11.1963.

78 *HNA*, 08.03.1978. Das begleitende Foto des winterlichen Brunnens – außer Betrieb, das Rohrsystem sichtbar freiliegend – ist geeignet, dieses Urteil zu bestätigen.

79 Jacob und Wilhelm Grimm, geboren in Hanau, besuchten ein Kasseler Gymnasium. Nach dem Studium in Marburg waren beide bis 1830 in der kurfürstlichen Bibliothek zu Kassel tätig. Dorothea Viehmann aus Kassel erzählte den Brüdern einen Teil der von ihnen schriftlich überlieferten Märchen, vgl. Rudolph/Simmen 1988, S. 225.

80 *HNA*, 23.03.1978. Die CDU-Fraktion brachte in die konkrete Frage der Neugestaltung des Aschrottbrunnens erneut ihren allgemein gehaltenen Antrag von 1976 ein, »bei der Gestaltung der Fußgängerzone […] zu prüfen, ob an den vorgesehenen Brunnenanlagen oder Rondellplätzen in Erinnerung an die Brüder

tung in diesem Sinne sollte als Ehrung an die beiden Gelehrten sowie als zusätzlicher touristischer Anreiz fungieren. Dieser Vorschlag kann als Bemühung verstanden werden, den Aschrottbrunnen bezugnehmend auf einen prominenten Aspekt der Lokalgeschichte zu gestalten, auf diese Weise das Rathaus zusätzlich aufzuwerten und es dadurch in seiner Repräsentationsfunktion zu betonen. Bezug auf die antisemitisch motivierte Zerstörung des Brunnens nahm zu diesem Zeitpunkt noch keine der politischen Fraktionen. Grund dafür war vermutlich nicht Unwissenheit – zumindest, dass die NSDAP den Abbruch der Brunnenskulptur zu verantworten hatten, kann als bekannt vorausgesetzt werden, da die Lokalpresse dies in ihrer Berichterstattung erwähnt hatte.[81]

Auf die Repräsentationsfunktion des Rathauses ausgerichtet waren auch unterschiedliche Vorschläge der Stadtverwaltung, die in den Folgejahren auf die Neugestaltung des Brunnens abzielten. Das Amt für Kulturpflege, das zunächst dafür zuständig war, Möglichkeiten der Neugestaltung zu prüfen, äußerte sich skeptisch gegenüber der Verwendung Grimmscher Märchenfiguren. Dessen Stellungnahme verwies auf die »Gefahr des Abrutschens in den Kitsch«[82] und sprach sich dafür aus, den alten Brunnen wiederherzustellen. Für den Fall der Neugestaltung empfahl das Amt, einen Ideenwettbewerb auszuschreiben, um die »Absicherung der Diskussion in der Öffentlichkeit«[83] zu gewährleisten. Wie es scheint, schied die Wiederherstellung des alten Brunnens als Möglichkeit aus, da die alten Pläne fehlten.[84]

Bis 1984 legten dann drei unterschiedliche Ämter Vorschläge für einen Wettbewerb vor, von denen jedoch keiner durchgeführt wurde.[85] Das Amt für Kulturpflege stellte 1979 als »Grundforderung« die »ästhetische […] Einord-

Grimm weltbekannte Figuren aus ihrem Märchenschatz dargestellt werden können.« (*HNA*, 23.03.1978) Vgl. auch Schreiben der CDU-Fraktion der Stadtverordneten-Versammlung der Stadt Kassel an den Magistrat der Stadt Kassel, z.Hd. Stadtrat Wurbs vom 15.03.1978, *docArch. 7 H 4*.

81 Vgl. *HNA*, 14.03.1978; diese Erwähnung datiert also knapp eine Woche vor dem Vorschlag der CDU-Fraktion. Ein entsprechender Hinweis findet sich ebenfalls in der *HNA* vom 30.12.1963.

82 Schreiben von Dr. Karl Fritz Heise, -41-, an Magistrat, Dez. -X-, vom 19.04.1978, *docArch. 7 H 4*. Wenn überhaupt, so Heise weiter, sei das Sterntalermädchen verwendbar, zu bevorzugen jedoch die Wiederherstellung des alten Zustandes oder falls dies nicht gewünscht sei, beleuchtete Wasserspiele.

83 Schreiben von Dr. Karl Fritz Heise, -41-, an Magistrat, Dez. -X-, vom 06.09.1978, *docArch. 7 H 4*.

84 Dies bemängelt das Schreiben von Heiß (-65- an -I- über -VI-) vom 04.05.1977 sowie das Schreiben von Dr. Karl Fritz Heise, -41-, an Magistrat, Dez. -X-, vom 19.04.1978, *docArch. 7 H 4*. Allerdings befindet sich unter Hoheisels Materialien eine Bauzeichnung des alten Brunnens; vgl. FBI 1998a, S. 48. Ob sie bereits 1978 vorlag, ist unklar.

85 Aus den Akten geht nicht hervor, welche Kritik an den ersten beiden Vorschlägen geübt wurde bzw. warum sie nicht weiter verfolgt wurden. 1980 war noch geplant, unterschiedliche Ämter an der Wettbewerbsdurchführung zu beteiligen, nämlich das Planungs-, das Hochbau- und das Hauptamt sowie das Amt für Kulturpflege unter Leitung des Dez. -X-; vgl. Abschrift Tagesordnung Dez.-Besprechung vom 30.06.1980, *docArch. 7 H 4*. 1983 wurde allein das Hochbauamt mit der Durchführung beauftragt, vgl. Notizen zur Dez.-Besprechung vom 08. und 10.08.1983, *docArch. 7 H 4*.

nung der Anlage in den Rathausvorplatz«.[86] Das Planungsamt schlug im selben Jahr vor, den alten Brunnen teilweise wiederherzustellen.[87] Fünf Jahre später, 1984, erklärte das Hochbauamt die »Einfügung in die Vorgabe der vorhandenen, für die Stadt Kassel historisch bedeutsamen Architektur des Rathauses«[88] zur einzigen Anforderung an eine neue Brunnenplastik. In unterschiedlicher Form plädierten also alle drei für eine ästhetische Orientierung an der Rathausarchitektur. Dieser Schwerpunkt entsprach einer bundesweit feststellbaren Aufwertung historischer Bauten, die Mitte der 1970er Jahre einsetzte und zu einer Wende im stadtplanerischen Bereich führte.[89] Aus dieser Perspektive lag es nahe, das neobarocke Rathaus planerisch hervorzuheben, zumal es in diesem Bereich der Kasseler Innenstadt einer der wenigen erhaltenen Vorkriegsbauten ist.

Neben dem bereits genannten Presseartikel hatte Ende 1978 auch eine Denkmalschutzbroschüre der Stadt Kassel erwähnt, »der Haß der Nationalsozialisten auf alles Jüdische«[90] habe zur Zerstörung des Aschottbrunnens geführt. Inzwischen lag also auch eine städtische Publikation vor, die diesen Zusammenhang anführte. Dennoch bezogen sich die drei Vorschläge für einen Wettbewerb, wenn überhaupt, dann nur am Rande auf die antisemitisch motivierte Zerstörung des Aschrottbrunnens. Der Vorschlag des Amtes für Kulturpflege erwähnte, dass der Brunnen »rassistischen Tendenzen zum Opfer«[91] gefallen war, verzichtete jedoch ausdrücklich auf weitergehende formale oder inhaltliche Festlegungen. Er wies darauf hin, dass »Lösungen, die inhaltlich auf die Barberei [sic] des Jahres 1933 hinweisen, selbstverständlich die aesthetische Gesamtkomponente beachten [müßten].«[92] Die inhaltliche Bezugnahme auf die Zerstörung wurde somit als Möglichkeit in Betracht gezogen, der Ausrichtung an der Rathausarchitektur jedoch untergeordnet. Die fehlerhafte Datierung der Brunnenzerstörung auf 1933, die sich zuvor bereits in Presseartikeln findet,[93] zeigt, dass bis dato offensichtlich keine Nachforschungen zu dem Geschehen angestellt worden waren. Einmal mehr wird daran deutlich, dass die Zerstörung und Abtragung des Aschrottbrunnens in der NS-Zeit für die Gestaltungsvorstellungen der Behörden Ende der 1970er Jahre kein relevanter Bezugspunkt war. Das verwundert nicht, kam doch damals erst eine breitere öffentliche Diskussion darüber in Gang, wie mit der NS-Zeit umzugehen sei – unter anderem nach der Ausstrahlung der Serie

86 Entwurf Preisausschreiben von Dr. Heise, -41-, an Magistrat, Dez -X-, vom 19.04.1979, *docArch. 7 H 4*.

87 Ausschreibungstext für ein Wettbewerbsverfahren, -61- an -I- (Oberbürgermeister), vom 15.11.1979, *docArch. 7 H 4*.

88 Ausschreibungsunterlagen »rathausbrunnen. Wettbewerb der Stadt Kassel und der Stadtsparkasse«, 1984, *docArch. 7 H 4*.

89 Als Wendepunkt in diesem Sinne gilt das Europäische Denkmalschutzjahr 1975 unter dem Motto »Eine Zukunft für unsere Vergangenheit«, dem 1976 die Schaffung einer Erhaltungssatzung als gesetzliches Instrument folgte; vgl. Albers 1995, S. 119; Böhme 1999, S. 188f.

90 Magistrat 1978 (Dezember), S. 17.

91 Entwurf Preisausschreiben von Dr. Heise, -41-, an Magistrat, Dez -X-, vom 19.04.1979, *docArch. 7 H 4*.

92 Entwurf Preisausschreiben von Dr. Heise, -41-, an Magistrat, Dez -X-, vom 19.04.1979, *docArch. 7 H 4*.

93 Die fehlerhafte Datierung erfolgte in der *HNA* vom 30.12.1961 und vom 14.03.1978; ebenso in *HNA*, 15.04.1985. Die korrekte Datierung auf 1939 findet sich erstmals in *HNA*, 25.06.1985.

»Holocaust« im bundesdeutschen Fernsehen Anfang 1979.[94] In Kassel folgte aus dieser Debatte der Auftrag der Stadtverordnetenversammlung an die Gesamthochschule Kassel, die Geschichte der Stadt in der NS-Zeit wissenschaftlich zu dokumentieren.[95]

Das Planungsamt sah in seinem Vorschlag für einen Wettbewerb 1979 vor, den Brunnen größtenteils nach dem alten Vorbild zu rekonstruieren. Nur der Mittelteil sollte unter dem Thema »Juden in Deutschland« neu gestaltet werden, da – so die Begründung – der »Stifter des Brunnens, Sigmund Aschrott, […] Jude [war].«[96] Dieser Vorschlag maß der Verbindung des Stifters zum Judentum also eine besondere Bedeutung bei, die thematisch berücksichtigt werden sollte. Dies bezog sich jedoch nicht auf den Antisemitismus, aufgrund dessen der Brunnen in der NS-Zeit zerstört worden war.

Der Vorschlag des Hochbauamtes von 1984 erwähnte die Brunnenzerstörung – zumindest in der Erläuterung der Wettbewerbsaufgabe – gar nicht, sondern betonte vielmehr den bewussten Verzicht des Auslobers, ein Thema zu formulieren.[97] Auch die Neubenennung in »rathausbrunnen« (sic) lässt darauf schließen, dass keine Bezugnahme auf den alten Aschrottbrunnen oder dessen Stifter beabsichtig war. Zu diesem Zeitpunkt hätte es durchaus nahe gelegen, die Zerstörung des Brunnens in der NS-Zeit mitzubedenken. Denn insbesondere WissenschaftlerInnen und Studierende der Gesamthochschule Kassel (GhK) hatten begonnen, die lokale NS-Geschichte aufzuarbeiten, und waren mehrfach mit Ergebnissen an die Öffentlichkeit getreten.[98] So hatte eine Projektgruppe der GhK die bis dato nicht dokumentierte Geschichte eines NS-Konzentrations- und Gestapo-Straflagers in Guxhagen im Kasseler Umland erforscht und 1982 mit einer Ausstellung in Kassel darüber informiert.[99] Aus diesen Forschungen ging die Gedenkstätte Breitenau hervor, die im Sommer 1984, also etwa zeitgleich mit dem Vorschlag des Hochbauamtes, eröffnet wurde. Unter dem Titel »Volksgemeinschaft und Volksfeinde« war im November 1983 eine Ausstellung über Kassel in den Jahren 1933 bis 1945 gezeigt worden, zu der auch eine gleichnamige Dokumentation erschien.[100] Außerdem bemühte sich zu dieser Zeit eine Initiativgruppe der GhK darum, einen Aufstellungsort für die Installation *DIE RAMPE* der Künstlerin E.R. Nele

94 Zur Kontroverse um die Serie und Reaktionen darauf vgl. Frenzel/Märthesheimer 1979.

95 Angaben laut eines unveröffentlichten Redemanuskripts von Prof. Dr. Dietfried Krause-Vilmar, Leiter der Informationsstelle zur Geschichte des Nationalsozialismus in Nordhessen: Statement zu den GhK-Forschungen zum Nationalsozialismus in Kassel, vorgetragen am 30. Mai 2000.

96 Ausschreibungstext für ein Wettbewerbsverfahren, -61- an -I- (Oberbürgermeister), vom 15.11.1979, docArch. 7 H 4.

97 Vgl. Ausschreibungsunterlagen »rathausbrunnen«, 1984, docArch. 7 H 4. Dort ist lediglich die Erläuterung der Wettbewerbsaufgabe vorhanden.

98 Laut der Webseite der Informationsstelle zur Geschichte des Nationalsozialismus in Nordhessen begannen diese Forschungen 1980; vgl. http://www.uni-kassel.de/fb1/infonsnh/ (06.07.2004). Mit der Reihe »Nationalsozialismus in Nordhessen – Schriften zur regionalen Zeitgeschichte« erschienen seit 1983 regelmäßig regionalgeschichtliche Studien zur NS-Zeit; vgl. http://www.uni-kassel.de/fb1/KVilmar/listever/Veroeffentlichungen.htm (28.05.2004).

99 http://www.gedenkstaette-breitenau.de/breitena.htm (28.05.2004); vgl. auch Puvogel/Stankowski 1995, S. 312ff.

100 Kammler/Krause-Vilmar 1984; Datierung der Ausstellung lt. Krause-Vilmar, Anm. 95, S. 188.

zu finden.[101] Die Assoziationen, die das Ensemble aus einem Güterwagon und durch Mäntel angedeutete Körperumrisse weckt, haben ihm den Beinamen »Deportiertendenkmal« eingebracht.[102]

Obwohl also die NS-Zeit in Kassel seit Anfang der 1980er Jahre zunehmend öffentlich thematisiert worden war, hatte sich dies in der zuletzt genannten Wettbewerbsausschreibung des Hochbauamtes von 1984 nicht niedergeschlagen. Hingegen trug Oberbürgermeister Eichel dieser Entwicklung Rechnung, indem er erklärte, ein neuer Brunnen solle »die Historie aufnehmen, mit Mitteln der heutigen Zeit«[103]. Mit dieser Begründung sprach sich Eichel sowohl gegen den Vorschlag des Hochbauamtes aus als auch dagegen, den alten Brunnen zu rekonstruieren. Auch wenn Eichel nicht explizierte, welchen Teil der Historie er aufgenommen wissen wollte, macht sein nachfolgender Vorschlag deutlich, dass er die antisemitisch motivierte Zerstörung des Brunnens in der NS-Zeit meinte. Denn wenige Monate später zog der Oberbürgermeister in Betracht, »eine neue Brunnenplastik von einem jüdischen Bildhauer anfertigen zu lassen und [...] Kontakte zu Kunsthochschulen in Israel aufzunehmen«[104]. Zugleich wurde die Frage der Neugestaltung auf Anfang 1985 vertagt.

Obwohl nicht für alle drei Vorschläge der städtischen Ämter nachvollziehbar ist, weshalb sie nicht realisiert wurden, wird doch deutlich, dass der Oberbürgermeister eine divergierende inhaltliche Position vertrat. Innerhalb der Stadtverwaltung gingen die Meinungen hinsichtlich des Aschrottbrunnens also auseinander.[105] An der wechselnden Zuständigkeit unterschiedlicher Ämter wird zudem deutlich, dass unklar war, wie die angekündigte Neugestaltung zu bewerten sei, ob es sich dabei um eine denkmalpflegerische oder städtebauliche Maßnahme oder um Kunst im öffentlichen Raum handelte. Womöglich war dies der Grund dafür, dass die Neugestaltung mehrere Jahre lang nicht über Planungen hinausging. Deren Bezugspunkt war für Eichel die Zerstörung des Aschrottbrunnens in der NS-Zeit. Sein Anliegen, ein jüdischer Künstler solle den Brunnen gestalten, legt den Gedanken eines symbo-

101 Die Arbeit war 1982 anlässlich der Ausstellung »Stoffwechsel« der GhK entstanden und 1983 erneut ausgestellt. Nach Schwierigkeiten, einen öffentlichen Grundstückseigentümer für die Aufstellung zu gewinnen, beschloss die GhK im Mai 1984, die Installation auf dem Universitätsgelände aufzustellen. Sie wurde am 08.05.1985 übergeben, kurze Zeit später durch einen Brandanschlag zerstört und zwei Jahre später erneut aufgestellt; vgl. Krause-Vilmar unter http://www.uni-kassel.de/fb1/KVilmar/ansprachen_vortraege/ansprache_rampe_2001.htm (28.05.2004).

102 Vgl. Krause-Vilmar 2001, Angaben siehe Anm. 101, S. 189. Zu einer Abbildung und Beschreibung vgl. http://www.kassel.de/content/index.php?parent=76 (28.05.2004); vgl. auch Magistrat 1991, S. 70f.

103 NN (Kürzel: He), handschriftliche Notizen, 21.09.1984: Gespr. OB, Deckblatt der Ausschreibungsunterlagen »rathausbrunnen«, 1984, *docArch. 7 H 4.*

104 NN, handschriftliche Notizen, 03.10.1984: Vermerk über Stadtrat Wurbs' Bericht in der D -65-, Rückseite der Ausschreibungsunterlagen »rathausbrunnen«, 1984, *docArch. 7 H 4.*

105 Als Verwaltungsbehörde der Gemeinde mit dem Oberbürgermeister als Vorsitzendem ist der Magistrat ebenfalls Teil der Stadtverwaltung. Über Dezernate sind den hauptamtlichen Mitgliedern des Magistrats der Stadt Kassel einzelne Ämter zugeordnet; vgl. http://www.stadt-kassel.de/buergerservice/aemter/index.html (02.06.2004) und http://www.stadt-kassel.de/cgi-local/organisation.cgi?submit=liste&parent=1005001052 (02.06.2004).

lischen Ausgleichs nahe. An die Stelle einer Skulptur, die aufgrund der Zugehörigkeit ihres Stifters zum Judentum zerstört worden war, sollte wiederum ein Zeichen gesetzt werden, das eine Verbindung zum Judentum aufwies. Weiterhin favorisierte Eichel eine ästhetische Lösung aus dem Bereich der Gegenwartskunst. Er wollte die Neugestaltung also dezidiert als künstlerische Arbeit realisiert wissen. Demgegenüber hatten die unterschiedlichen Ämter ihre Vorschläge vorrangig auf die Architektur des Rathauses ausgerichtet und so historisch wie ästhetisch einen anderen Bezugspunkt im Blick. Dieser Fokus wird verständlich angesichts der »Dominanz funktionalen Bauens«[106] im Kassel der Nachkriegszeit, die dazu geführt hatte, auf Kosten alter Bausubstanz geradezu exemplarisch das Modell einer »autogerechten« Stadt zu realisieren.[107] Allerdings vernachlässigten die Vorschläge der Ämter damit die auf die NS-Zeit zurückgehenden Hintergründe des Kasseler Stadtbildes, nämlich den Bombenkrieg und den an NS-Planungen angelehnten Wiederaufbau nach 1945. Beide Positionen verband jene Hinwendung zur Geschichte, die für die Bundesrepublik seit den 1970er Jahre als umfassende kulturelle Bewegung konstatiert worden ist.[108] Darunter werden so unterschiedliche Phänomene wie die zunehmende Restaurierung historischer Bauten in den Innenstädten und die Gründung lokaler Geschichtswerkstätten gefasst.[109] Vor diesem Hintergrund glichen sich die beiden Standpunkte in ihrem Bemühen, sich der »Historie« zuzuwenden. Allerdings beinhalteten sie unterschiedliche Vorstellungen davon, welche Geschichte aufgegriffen werden sollte.

»Der historische Aspekt«: Widerstreitende geschichtspolitische Vorstellungen

Vielleicht war es nicht zuletzt den geschilderten Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Stadtverwaltung geschuldet, dass sich Ende Mai 1984 mit dem Kunstbeirat ein neues Gremium konstituierte, das den Magistrat in der Auswahl und Förderung von Kunst im öffentlichen Raum beraten sollte.[110] Zumindest korrespondierte dessen Zusammensetzung mit Eichels Plädoyer für Gegenwartskunst. Unter dem Vorsitz des Oberbürgermeisters oder eines anderen von ihm bestimmten Magistratsmitglieds versammelten sich im Kunstbeirat Vertreterinnen und Vertreter unterschiedlicher Institutionen aus den Bereichen Kunst und Architektur, die auf Vorschlag des Magistrats entsandt

106 Böhme 1999, S. 188.

107 Vgl. dazu Durth 1997, S. 80.

108 Als Ursache wird in der Forschung regelmäßig eine Krise des Fortschritts- und Wachstumsglaubens und eine damit verbundene gesellschaftliche Orientierungssuche angenommen; vgl. Albers 1995, S. 119; Frei 1984, S. 108ff.; Müller 1987, S. 130.

109 Das erste bundesweite Treffen von Geschichtswerkstätten fand 1982 statt, die Gründung eines bundesweiten Vereins im Folgejahr, vgl. Frei 1984, S. 107, 117. Zu einer historiographischen Perspektive vgl. Faulenbach 1987.

110 Der Beschluss zur Einrichtung des Kunstbeirats datiert auf den 30.01.1984; die konstituierende Sitzung fand am 23.05.1984 statt; vgl. Magistratsbeschluss Nr. 15745 sowie das Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 23.05.1984, *docArch. 13 KS AAA*.

worden waren.[111] Zwar sollten »parteipolitische Debatten [im Kunstbeirat] nicht geführt werden«[112], wie der Oberbürgermeister erklärte. Dessen Vorsitz wie das Recht des Magistrats, VertreterInnen vorzuschlagen, institutionalisierten dennoch eine privilegierte Position der regierenden sozialdemokratischen Fraktion in diesem Gremium.[113] Vertreter des Magistrats im Kunstbeirat war zunächst der Kulturdezernent Stadtrat Ludolf Wurbs, SPD; im weiteren Verlauf nahm auch Oberbürgermeister Eichel an den Sitzungen teil.[114]

Den Protokollen nach zu urteilen, befasste der Kunstbeirat sich erst seit Anfang 1985 intensiver mit dem Aschrottbrunnen.[115] Wenige Monate zuvor war die Diskussion um dessen Neugestaltung, die bis dato vorwiegend innerhalb der Stadtverwaltung verlaufen war, von einer privaten Initiative in die Öffentlichkeit getragen worden. Der Verein zur Rettung historischer Denkmäler in Kassel e.V. hatte im Oktober 1984 einen Wettbewerb ausgeschrieben. Er zielte darauf ab, einen »qualifizierten und realisierbaren Entwurf [...] zur Neugestaltung des Aschrott-Brunnens vor dem Rathaus der Stadt Kassel«[116] zu erlangen, der »ein Geschenk an die Stadt Kassel«[117] sein sollte. Der Verein beabsichtigte, der Stadt das Wettbewerbsergebnis anzubieten und, falls diese ihn annahm, Geld für dessen Realisierung zu sammeln. Vor Beginn der Ausschreibung informierte der Verein den Oberbürgermeister über sein Vorhaben;[118] er bezog diesen jedoch nicht in die inhaltliche und organisatorische Ausgestaltung des Wettbewerbs ein. Aus dem Schriftverkehr mit dem Verein geht hervor, dass Kulturdezernent Wurbs versuchte, Vorstellun-

111 VertreterInnen entsandten die Fachbereiche Kunst und Architektur der GhK, die Kasseler Architektenschaft, der Kasseler Kunstverein, die Staatlichen Kunstsammlungen Kassel und der Regionalverband Kassel-Nordhessen des BBK (Bund bildender Künstler e.V.). Weiterhin nahm die jeweilige künstlerische Leitung der documenta am Kunstbeirat teil; vgl. Magistratsbeschluss Nr. 15745, *docArch. 13 KS AAA*.

112 Protokoll der Magistratssitzung vom 30.01.1984, zu Punkt 2) der Tagesordnung: Kunstbeirat der Stadt Kassel, *docArch. 13 KS AAA*.

113 Die Mitglieder des Magistrats der Stadt Kassel wurden von der Stadtverordnetenversammlung in einer Kombination aus Mehrheits- und Verhältniswahl bestimmt, so dass der Magistrat jeweils mehrheitlich mit Mitgliedern der regierenden SPD besetzt war, jedoch auch die anderen Fraktionen darin vertreten waren; vgl. Lengemann 1996, S. 408ff., S. 416ff., S. 424ff. Ich danke dem Büro der Stadtverordnetenversammlung Kassel für die freundliche Überlassung eines Exemplars.

114 Die Sitzungsprotokolle weisen Eichels regelmäßige Teilnahme ab dem 12.06.1986 aus; vgl. *docArch. 13 KS AAA*.

115 Das Protokoll der konstituierenden Sitzung Mitte Mai 1984 vermerkt zwar, dass beschlossen wurde, einen begrenzten Wettbewerb durchzuführen; es lässt jedoch nicht darauf schließen, dass in diesem Zusammenhang ausführlicher über das Vorhaben diskutiert worden wäre; vgl. Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 23.05.1984, *docArch. 13 KS AAA*.

116 Offener Realisierungswettbewerb, Anlage des Schreibens von Wolfgang Windfuhr an Oberbürgermeister Eichel vom 05.10.1984, S. 2, *docArch. 7 H 4*.

117 Schreiben von Wolfgang Windfuhr an Oberbürgermeister Eichel vom 05.10.1984, *docArch. 7 H 4*.

118 Vgl. Schreiben von Wolfgang Windfuhr an Oberbürgermeister Eichel vom 05.10.1984, *docArch. 7 H 4*.

gen des Magistrats in den Wettbewerb einzubringen; allerdings war er damit nahezu erfolglos.[119]

Da der Vereinsvorsitzende Wolfgang Windfuhr zugleich CDU-Stadtverordneter war, liegt es nahe, in dem Wettbewerb eine Form parteinaher Interessenpolitik zu sehen, zumal ein weiterer CDU-Politiker in der Jury vertreten war.[120] Angesichts der Tatsache, dass ein halbes Jahr später Kommunalwahlen stattfanden,[121] kann diese Initiative auch als Teil des Wahlkampfes interpretiert werden. Aufgrund der jahrzehntelang stabilen sozialdemokratischen Regierungsmehrheit auf kommunaler Ebene[122] mochte diese außerparlamentarische Form der Interessenpolitik der Kasseler CDU aussichtsreicher erschienen sein, als darauf zu hoffen, dass die politischen Kräfteverhältnisse sich mit der folgenden Wahl ändern könnten. In jedem Fall stellte sie den Versuch einer parteinahen Interessengruppe dar, die Gestaltung eines symbolisch bedeutenden Ortes politischer Repräsentation nach ihren Vorstellungen durchzusetzen. Dieser Vorgang ist mithin als parteipolitische Aufladung der Denkmalsdiskussion zu verstehen, die möglicherweise bereits verwaltungsintern stattgefunden hatte, jedoch erst zu jenem Zeitpunkt als solche in der Öffentlichkeit hervortrat.

Zugleich vertrat der Verein mit seiner geschichtspolitischen Zielsetzung auch ein national ausgerichtetes, identitätspolitisches Anliegen. In seinem Gründungsjahr 1983 hatte er die »Stärkung des historischen Bewußtseins und des Verbundenseins mit der Tradition unserer Stadt«[123] als eines seiner Ziele definiert. Sein erstes Anliegen hatte darin bestanden ein Denkmal »Zur Erinnerung an die deutsche Einigung« – gemeint war die Reichsgründung 1871 –

119 Über diesen Punkt entbrannte im weiteren Verlauf eine Kontroverse zwischen dem Verein und Wurbs, als letzterer die Preisgerichtsmitglieder zu einem Gespräch einlud; vgl. Schreiben von Wurbs an die Preisgerichtsmitglieder vom 16.11.1984, *docArch. 7 H 4*. Der Vereinsvorsitzende Windfuhr war der Ansicht, Kontakt mit dem Magistrat aufgenommen zu haben, indem er dem Oberbürgermeister (OB) die Unterlagen zugesandt hatte, dies sei jedoch unbeantwortet geblieben; vgl. Schreiben von Windfuhr an OB Eichel vom 26.11.1984, *docArch. 7 H 4*. Wurbs hingegen bemängelte, dass keine Kontaktaufnahme erfolgt sei, »bei der man mit der Eigentümerin, der Stadt Kassel, über die inhaltliche Zielsetzung der Erneuerung des Aschrottbrunnens, die Zusammensetzung des Preisgerichts und andere Dinge hätte reden können.« (Schreiben von Wurbs an Preisgerichtsmitglied Homburg vom 17.12.1984, *docArch. 7 H 4*) Für den 19.12.1984 hatte Wurbs schließlich einen Gesprächstermin mit den Preisgerichtsmitgliedern und Windfuhr angesetzt; ob dieser tatsächlich stattfand, geht aus den Unterlagen nicht hervor. Laut Protokoll des Kunstbeirats waren Anregungen des Magistrats für ein Kolloquium zum Wettbewerb aufgegriffen worden; siehe unten, Anm. 127.

120 Dr. Michael von Rüden, CDU-Stadtverordneter; vgl. offener Realisierungswettbewerb, Anlage des Schreibens von Wolfgang Windfuhr an Oberbürgermeister Eichel vom 05.10.1984, S. 2, *docArch. 7 H 4*.

121 Wahltermin war der 11.03.1985. Die SPD erhielt 51,7 Prozent der Stimmen, die CDU 33,6 Prozent und verlor damit gegenüber der vorangegangenen Legislaturperiode über 7 Prozent.

122 Von 1945 bis 1993 war die SPD durchgängig stärkste Fraktion der Stadtverordnetenversammlung und stellte den Oberbürgermeister. Insgesamt 27 Jahre, 1946-1948, 1956-1981 und 1985-1993, hatte sie die absolute Mehrheit der Sitze inne; zu den Kommunalwahlergebnissen im Einzelnen vgl. Lengemann 1996.

123 *HNA*, 24.05.1983.

zu restaurieren. Die mehrfache Bezugnahme der Initiative auf des Datum des 17. Juni,[124] den Tag der deutschen Einheit,[125] lässt deren Engagement für ein Denkmal an die »deutsche Einigung« im Kaiserreich auch als zeitgenössisches Plädoyer für die Vereinigung beider deutscher Staaten erscheinen. Dieser Kontext macht deutlich, dass der Verein auf ein nationales Verbundensein abzielte, das über den Bezug auf lokale historische Ereignisse befördert werden sollte. Dazu bediente er sich mit dem Denkmal eines Mediums, das im öffentlichen Raum traditionell die Funktion erfüllen sollte, Einheit zu stiften und zu repräsentieren.

Entsprechend dieser Tradition hob der Verein auch im Falle des Aschrottbrunnens einen Ausschnitt von Geschichte hervor, der aus seiner Sicht eine positive Bezugnahme erlaubte: Nach Wunsch des Vereins »sollte [der Aschrott-Brunnen] so gestaltet werden, daß er künftig an viele Kasseler Stifter erinnert.«[126] Zwar erwähnten die Presseberichte zu der Ausschreibung die antisemitische Propaganda gegen den Aschrottbrunnen wie dessen Zerstörung in der NS-Zeit, jedoch bezog der Verein diese Ereignisse nicht in die Aufgabenstellung des Wettbewerbs ein.[127] Der Verein befand Sigmund Aschrott folglich als einen unter anderen finanziellen Wohltätern der Stadt Kassel für denkwürdig. In der Aufgabenstellung schlug sich jedoch nicht nieder, dass die Verbindung des Stifters zum Judentum für die NSDAP Grund gewesen war, auf die Beseitigung des Brunnens hinzuwirken. Mit der identitätspolitischen Zielsetzung des Vereins korrespondierte also eine geschichtspolitische Haltung, die sich auf lokalgeschichtliche Ereignisse beschränkte, die als positive erinnerbar waren.

Die Wettbewerbsausschreibung legt nahe, dass der Verein damit auch spezifische ästhetische Vorstellungen verband. Die Ausschreibung war neben der Kasseler Lokalpresse in einer bildhauerischen Fachzeitschrift veröffentlicht worden.[128] Dies lässt vermuten, dass regionale und insbesondere bildhauerisch

124 Der Verein ging auf eine Initiative Windfuhrs zurück, die sich am 17. Juni 1981 mit dem Ziel gegründet hatte, das erwähnte Denkmal wiederherzustellen. Die Übergabe des restaurierten Denkmals an die Stadt war anfänglich für den 17. Juni 1983 geplant worden; vgl. *HNA*, 24.05.1983 und 01.12.1983.

125 Der 17. Juni erinnerte in der Bundesrepublik seit 1953 bis zur Vereinigung beider deutscher Staaten als »Tag der deutschen Einheit« an den Arbeiteraufstand desselben Jahres in Ostberlin und der DDR.

126 *HNA*, 09.10.1984. Neben den Presseberichten waren mir nur jene Unterlagen zugänglich, die Windfuhr OB Eichel zugeschickt hatte. Sie enthalten keine direkten inhaltlichen Vorgaben für die Gestaltung; ihnen war jedoch eine Auflistung von Kasseler Stiftungen und Stiftern angefügt, die mit den folgenden Worten eingeleitet wurde: »Bei der Ehrung von Stiftern sollte unbedingt erinnert werden an: […]« (Anlage des Offenen Realisierungswettbewerbs, S. 2, Anlage des Schreibens von Wolfgang Windfuhr an Oberbürgermeister Eichel vom 05.10.1984, S. 2, *docArch. 7 H 4*).

127 OB Eichel und Stadtrat Wurbs zufolge hatten die Auslober erst auf Anregung des Magistrats in einem Kolloquium zu dem Wettbewerb auf die Geschichte des Brunnens hingewiesen; vgl. Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 19.06.1985, S. 1, *docArch. 13 KS AAA*.

128 Vgl. *HNA*, 09.09.198 und 23.11.1984 sowie *Naturstein*, Jg. 39, 1984, H. 11, S. 1066 (offizielles Mitteilungsblatt des Bundesinnungsverbandes des Deutschen Steinmetz-, Stein- und Holzbildhauerhandwerks). Ob der Wettbewerb auch anderweitig angekündigt wurde, ist unklar. Die prämierten Entwürfe kamen aus Hamburg, Grebenstein im Kasseler Umland und Leverkusen; vgl.

arbeitende KünstlerInnen angesprochen werden sollten. Die spärlich bemessenen Preisgelder boten renommierten Künstlerinnen und Künstlern wenig Anreiz, an dem Wettbewerb teilzunehmen.[129] Aufgrund der Ausschreibung war es also relativ unwahrscheinlich, dass prominente VertreterInnen der Gegenwartskunst einen Entwurf einreichten. Womöglich hoffte der Verein, auf diese Weise Entwürfe zu erlangen, die einer traditionellen Kunstauffassung entsprachen. Zumindest legen die drei prämierten Wettbewerbsergebnisse das nahe. Zwei der prämierten Entwürfe, darunter der erste Preis, nahmen in der abstrahierenden Sprache geometrischer Formen auf den Vorgang des Stiftens Bezug. Beide waren in Granit, einem traditionellen bildhauerischen Material, auszuführen.[130] Weiterhin wurde ein gegenständlicher Entwurf prämiert, der den gewaltsamen Sturz des Obelisken darstellte. Ein abgetrenntes Viertel des Sockels, auf dem sich mehrere Figuren befanden, sollte symbolisieren, dass dadurch ein »Volksteil, als Opfer«[131], isoliert worden war.

Alle drei Entwürfe waren im weiteren Sinne der Abbildfunktion verpflichtet, also dem traditionellen künstlerischen Anspruch, Wirklichkeit zu sehen zu geben. Keiner der favorisierten Entwürfe unternahm es, wie in der zeitgenössischen Gegenwartskunst durchaus üblich, diese Funktion selbst zu thematisieren oder zu problematisieren.[132] Mithin erforderten die Entwürfe von den BetrachterInnen nicht, mit aktuellen ästhetischen Strategien vertraut zu sein. Insofern richteten die Entwürfe sich nicht an eine spezifische Kunstöffentlichkeit. Deshalb war kaum mit Interesse über Kassel hinaus zu rechnen, falls eines der Wettbewerbsergebnisse realisiert werden sollte. Folglich legt die Auswahl nahe, dass der Verein stärker auf ein breites Publikum vor Ort als AdressatInnenkreis abzielte denn auf eine kunstinteressierte Öffentlichkeit.

Während der Vereinsvorsitzende Windfuhr den Wettbewerb nach dessen Abschluss im März 1985 als »volle[n] Erfolg«[133] wertete, fand dieser beim Oberbürgermeister nicht den erhofften Anklang. Eichel bemängelte, »daß der historische Aspekt zu kurz gekommen sei.«[134] Er äußerte in diesem Zusammenhang erneut den Gedanken, »[ein jüdischer Künstler] hätte als ›historisches Zitat‹ die Gestaltung des Brunnens […] übernehmen können«[135]. Der Kuratoriumsvorsitzende des Vereins, von Rüden, verwahrte sich gegen Eichels Kritik, indem er betonte, »die Vergangenheitsbewältigung sei in den

HNA, 23.03.1985. Eine vollständige Liste der Teilnehmerinnen und Teilnehmer liegt mir nicht vor.

129 Die Preisgelder betrugen 2000, 600 und 400 DM, vgl. *HNA*, 09.10.1984.

130 Mit dem ersten Preis prämiert wurde der Entwurf eines vier Meter hoher Granit-Quaders von Henning Hammond-Norden, Hamburg; einen zweiten Preis erhielt Michael Seeling, Leverkusen, für den Entwurf zweier schalenförmiger Objekte, die Geben und Nehmen symbolisieren sollten; vgl. *HNA*, 23.03.1985. Insgesamt wurden 31 Entwürfe eingereicht.

131 *HNA*, 23.03.1985. Dieser Entwurf der Arbeitsgemeinschaft Bildhauerei Bohrmann-Roth aus Grebenstein bei Kassel sollte in Sichtbeton oder Sandstein ausgeführt werden und erhielt ebenfalls einen zweiten Preis.

132 Beispiele dafür existieren auch im Denkmalbereich, vgl. etwa die Arbeiten von Piero Manzoni von 1961 sowie Maya Lins Vietnam Memorial von 1982 in Springer 1988, S. 366, 384.

133 *HNA*, 23.03.1985.

134 *HNA*, 15.04.1985.

135 *HNA*, 15.04.1985.

Entwürfen deutlich berücksichtigt.«[136] Zudem beschwerte sich der Vereinsvorsitzende Windfuhr in der Lokalpresse darüber, dass die Stadt, insbesondere der Oberbürgermeister, die Wettbewerbsergebnisse nicht angemessen gewürdigt habe.[137]

Parallel dazu versuchte die CDU-Fraktion, in der Stadtverordnetenversammlung eine Entscheidung über die Neugestaltung des Brunnens zu forcieren.[138] In ihrer Funktion als politische Mandatsträger trugen Windfuhr und von Rüden auch dort ihre Kritik an OB Eichel vor.[139] Womöglich hegten sie die Hoffnung, der Magistrat könne unter Zugzwang geraten und sich mangels eines Alternativkonzeptes doch für einen der Wettbewerbsentwürfe entscheiden. Dieser beschloss jedoch Ende Juni 1985 gemäß Empfehlung des Kunstbeirats, keine der aus dem Wettbewerb hervorgegangenen Arbeiten zu realisieren. Wurbs erläuterte in der Magistratssitzung, nach Meinung des Kunstbeirats entsprächen die Wettbewerbsergebnisse »sowohl von der Qualität als auch vom historischen Anspruch her nicht den Anforderungen«[140]. Stattdessen sollte nun die Möglichkeit geprüft werden, den Brunnen im Rahmen der folgenden, für 1987 angesetzten documenta neu zu gestalten. Als Alternative war aufgeführt, den alten Brunnen »mit einer entsprechenden Darstellung der historischen Geschehnisse als historisches Zitat«[141] zu rekonstruieren. Der Kunstbeirat hatte in seiner Empfehlung erläutert:

»Seit einigen Jahren prüft der Magistrat Möglichkeiten, die Brunnenskulptur zu ersetzen. Ziel war es bei allen Überlegungen, das Andenken an den Stifter zu wahren und gleichzeitig ein Mahnzeichen an die Untaten des Faschismus in Kassel, zu denen auch die unsinnige Zerstörung des Aschrott-Brunnens gehört, zu setzen.«[142]

Dieser Darstellung zufolge verband der Magistrat mit den Planungen bereits seit Jahren eine klar definierte geschichtspolitische Zielvorstellung, nämlich dem Stifter Aschrott ehrend und den NS-Verbrechen mahnend zu gedenken. Tatsächlich formulierte der Kunstbeirat mit seiner Stellungnahme jedoch erstmals konkrete Prämissen für die Neugestaltung, die präzisierten, was es

136 *HNA*, 06.06.1985.

137 Nach unsachgemäßem Transport seien die Modelle größtenteils beschädigt gewesen und nicht wie versprochen über mehrere Tage im Rathausfoyer ausgestellt worden; darüber hinaus sei bei der Übergabe der Eindruck erweckt worden, »daß die Künstler mit ihren Arbeiten ›daneben lägen‹.« (*HNA*, 06.06.1985)

138 Die CDU-Fraktion stellte den Antrag, den Magistrat zu beauftragen, bis zum 10.07.1985 über die Neugestaltung des Aschrottbrunnens zu entscheiden und ein Finanzierungskonzept vorzulegen; vgl. Vorlage Nr. XI/55 der CDU-Fraktion, 31.05.1985, *docArch. 7 H 4*.

139 Vgl. Protokollauszüge der Stadtverordnetenversammlung vom 09.09.1985, *docArch. 7 H 4*.

140 Stadtrat Wurbs in der Magistratssitzung vom 24.06.1985, zu TOP 26, Vorlage Nr. 200/85 vom 21.06.1985, Berichterstatter Stadtrat Wurbs, *docArch. 7 H 4*. Aus dem Protokoll der fraglichen Sitzung geht die inhaltliche Kritik des Kunstbeirats an den Entwürfen nicht hervor; vgl. Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 19.06.1985, *docArch. 13 KS AAA*.

141 Vorlage Nr. 200/85 vom 21.06.1985, Berichterstatter Stadtrat Wurbs, S. 1f, *docArch. 7 H 4*.

142 Vorlage Nr. 200/85 vom 21.06.1985, Berichterstatter Stadtrat Wurbs, S. 1f, *docArch. 7 H 4*.

heißen sollte, die »Historie auf[zu]nehmen«[143]. Der Ablauf der fraglichen Sitzung legt nahe, dass die Stellungnahme des Kunstbeirats in wesentlichen Punkten auf Eichel und Wurbs zurückzuführen ist. Der Oberbürgermeister und sein Kulturdezernent hatten auf dieser Sitzung die Geschichte des Brunnens wie auch die bisherigen Bemühungen der Stadt referiert.[144] Außerdem hatten sie betont, »daß die Zerstörung des Brunnens aus rassistischen Gründen so bedeutsam sei, daß bei der Wiederherstellung unbedingt die Beziehung zur Geschichte des Brunnens herausgestellt werden müsse.«[145] Um Stellung gegenüber den Wettbewerbsergebnissen zu beziehen, war offensichtlich auch die Geschichte des Aschrottbrunnens recherchiert worden, da dessen Zerstörung nun erstmals zutreffend auf das Jahr 1939 datiert wurde.[146]

Wie es scheint, hatten gerade die Wettbewerbsergebnisse Eichel und Wurbs dazu gebracht, sich verstärkt auf die Geschichte des Brunnens zu beziehen. Denn wenige Monate zuvor, als Wurbs dem Kunstbeirat im Januar 1985 unterschiedliche Erwägungen des Magistrats vorstellte, war ein entsprechender Schwerpunkt keineswegs ersichtlich gewesen.[147] Während der Kulturdezernent den laufenden Wettbewerb Anfang 1985 nicht bewertet hatte,[148] bemängelten Eichel und Wurbs auf der Sitzung Mitte Mai 1985, der Verein habe mit seiner Ausschreibung zunächst nicht auf die Geschichte des Brunnens abgezielt, weshalb »die Künstler [...] wohl nicht alle den historischen Bezug in geeigneter Form hergestellt [hätten].«[149]

Die Magistratsvertreter hoben im Kunstbeirat also erst nach Abschluss des Wettbewerbs hervor, dass der Bezug auf die konkrete Geschichte des Brunnens unabdingbar sei. Womöglich hatte erst die Auseinandersetzung mit dem Wettbewerb und dessen Ergebnissen sie zu diesem Standpunkt geführt. Eine andere Möglichkeit ist, dass Eichel und Wurbs zunächst die Ergebnisse abgewartet und dessen Zielsetzung nicht öffentlich kritisiert hatten, ehe sie wussten, dass sie keinen der eingereichten Entwürfe realisieren wollten. Zu bedenken ist allerdings auch, dass zwischen den beiden Sitzungen des Kunst-

143 So Eichels Formulierung vom Vorjahr, vgl. NN (Kürzel: He), handschriftliche Notizen, 21.09.1984: Gespr. OB, Deckblatt der Ausschreibungsunterlagen »rathausbrunnen«, 1984, *docArch. 7 H 4*.

144 Vgl. Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 19.06.1985, S. 1, *docArch. 13 KS AAA*.

145 Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 19.06.1985, S. 1, *docArch. 13 KS AAA*.

146 Vgl. Vorlage Nr. 200/85 vom 21.06.1985, Berichterstatter Stadtrat Wurbs, S. 1, *docArch. 7 H 4*. Zuvor war durchgängig fälschlicherweise von 1933 die Rede; vgl. Anm. 93, S. 187.

147 Wurbs berichtete damals von einem vorbereiteten Gestaltungswettbewerb der Stadt, der aus Finanzgründen zurückgestellt worden sei, von der aus technischen Gründen problematischen Idee, den ursprünglichen Brunnen zu rekonstruieren, sowie von dem Vorschlag, »einen jungen israelischen Künstler zu beauftragen, um einen Anknüpfungspunkt zur historischen Situation zu erhalten.« (Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 16.01.1985, S. 2, *docArch. 13 KS AAA*)

148 Wurbs informierte damals nur, dass die Stadt nicht daran beteiligt sei und schlug vor, das Wettbewerbsende abzuwarten, um dann erneut über den Aschrottbrunnen zu diskutieren; vgl. Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 16.01.1985, *docArch. 13 KS AAA*.

149 Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 19.06.1985, S. 1, *docArch. 13 KS AAA*.

beirats der 8. Mai 1985, der 40. Jahrestag der Beendigung des Zweiten Weltkrieges, lag. Zu diesem Anlass besuchte der US-amerikanische Präsident Ronald Reagan den Soldatenfriedhof Bitburg, was international äußerst umstritten war, da dort auch SS-Angehörige bestattet waren.[150] Auch Bundeskanzler Helmut Kohl, der den Besuch eines Soldatenfriedhofs eingebracht und trotz Protesten daran festgehalten hatte, sah sich mit massiver Kritik konfrontiert.

Gleichfalls große öffentliche Aufmerksamkeit, allerdings in positiver Hinsicht, erhielt wenig später die Rede des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker zur Feierstunde, die anlässlich des Jahrestages im Deutschen Bundestag abgehalten wurde. Weizsäcker betonte darin die politische Notwendigkeit, die NS-Zeit zu erinnern.[151] In der bundesdeutschen Öffentlichkeit war Geschichtspolitik zu diesem Zeitpunkt also ein viel diskutiertes Thema. Die große Anerkennung, die von Weizsäckers Rede erhielt, verlieh der Forderung, der NS-Zeit zu gedenken, zusätzliche politische Legitimität. Wenn Eichel und Wurbs Mitte Mai 1985 die Notwendigkeit betonten, der antisemitisch motivierten Zerstörung des Aschrottbrunnens zu gedenken, konnten sie daher auf eine breite Zustimmung hoffen, auch über das eigene politische Lager hinaus.

Die Planungen für den Aschrottbrunnen waren geschichtspolitisch nicht die einzige Aktivität der Stadt Kassel in diesem Zeitraum. Anfang 1985 beschloss die Stadtverordnetenversammlung, am Ehrenmal für die Gefallenen beider Weltkriege eine Erinnerungstafel für jene Soldaten anzubringen, die sich in der NS-Zeit dem Kriegsdienst verweigert hatten und deswegen verfolgt und hingerichtet worden waren.[152] Damit gehörte Kassel zu den ersten bundesdeutschen Städten, die Gedenkzeichen für Wehrmachtsdeserteure errichteten.[153] Angesichts der zeitgenössischen Bemühungen, in Bonn eine »nationale Gedenkstätte für die Kriegstoten des deutschen Volkes« zu errichten, setzte sich die Stadt Kassel mit dieser Initiative auch gegen eine Geschichtspolitik auf Bundesebene ab, die eine differenzierte Perspektive auf die NS-Zeit geradezu programmatisch vermied.[154]

Mit ihrer Entscheidung hinsichtlich der Brunnengestaltung – gegen die Wettbewerbsergebnisse und für den historischen Bezug auf die NS-Zeit – positionierte sich die Kasseler SPD folglich in zweifacher Weise parteipolitisch: zum einen gegenüber der lokalen christdemokratischen Opposition, die sich in dem Verein zur Rettung historischer Denkmäler e.V. engagierte, zum anderen gegenüber der christlich-liberalen Bundesregierung. Während Bundeskanzler Kohl unter dem Schlagwort der »geistig-moralischen Wende« eine positive Rückbesinnung auf deutsche Kultur und Geschichte anstrebte, demonstrierte die Kasseler SPD mit ihrer Geschichtspolitik die Fähigkeit, sich, wie Eichel es formulierte, »in aller Ehrlichkeit auch den negativen Seite un-

150 Vgl. Reichel 1995, S. 280ff.

151 Vgl. Weizsäcker 1985.

152 Dem Beschluss der Stadtverordnetenversammlung (StVV) ging ein Beschluss des Haupt- und Rechtsausschusses der StVV vom 13.11.1984 voran; vgl. Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 16.01.1985, S. 1f., *docArch. 13 KS AAA*.

153 Das Deserteur-Denkmal in Bremen-Vegesack wurde am 18.10.1986 enthüllt und somit vor der Kasseler Gedenktafel, die erst über zwei Jahre nach dem Beschluss der StVV, am 09.05.1987, eingeweiht wurde; vgl. Puvogel/Stankowski 1995, S. 215, 332f.

154 Vgl. Moller 1998; Reichel 1995, S. 241f. Ein anderes Beispiel für diese Politik ist der bereits erwähnte Bitburg-Besuch Reagans.

serer Geschichte [zu] stellen«[155]. Die Auseinandersetzung um den *ASCHROTTBRUNNEN* veranschaulicht mithin, dass Geschichtspolitik sich als ein Feld herausbildete, das auch auf lokaler Ebene an Wichtigkeit gewann, um parteipolitische Positionen zu markieren.

Argumentiert wurde in diesem Konflikt sowohl geschichtspolitisch als auch ästhetisch. Insofern führten die Auseinandersetzungen um den Vereinswettbewerb dazu, dass parteipolitische, geschichtspolitische und ästhetische Positionen miteinander verknüpft wurden. Die Frage, wie der Aschrottbrunnen zu gestalten sei, wurde von einer anfangs allein ästhetischen Frage zum Gegenstand einer parteipolitischen Auseinandersetzung. Dadurch gewann das Thema zum einen an Wichtigkeit. Zum anderen scheint es, dass gerade diese Aufladung dazu beitrug, dass die politischen AkteurInnen, insbesondere die beteiligten sozialdemokratischen Politiker, eine konkrete Position entwickelten. Mithin war der politische Konflikt ein wichtiger, wenn nicht gar ausschlaggebender Faktor für den weiteren Verlauf des Entscheidungsprozesses.

Dennoch haben die Veröffentlichungen der Stadt Kassel, wie ich zu Beginn dieser Fallstudie dargelegt habe, diesen Teil der Vorgeschichte nur teilweise und widersprüchlich überliefert. Hoheisels Beiträge kritisierten den Verein als Vertreter einer gegensätzlichen geschichtspolitischen Haltung. Demgegenüber klammerten die Beiträge des Oberbürgermeisters aus, dass ästhetische, gedächtnis- und parteipolitische Differenzen den Entscheidungsprozess begleiteten, die auf die Beteiligung unterschiedlicher Interessengruppen zurückzuführen waren. Stattdessen präsentierte Eichel ein fragmentarisches Bild der Vorgeschichte, das die Möglichkeit bot, den *ASCHROTTBRUNNEN* als Ergebnis einer positiven Erinnerungsallianz zwischen der Stadt Kassel, dem Künstler und weiteren gesellschaftlichen Gruppen zu imaginieren.

Es liegt nahe, dass die Auftraggeber des *ASCHROTTBRUNNENS* kein Interesse daran hatten, die Auseinandersetzung um den Vereinswettbewerb über Kassel hinaus öffentlich zu machen. Denn daran wäre ablesbar gewesen, dass sie keineswegs, wie in der Empfehlung des Kunstbeirats behauptet, von Anfang an intendiert hatten, mit der Neugestaltung »ein Mahnzeichen an die Untaten des Faschismus in Kassel […] zu setzen.«[156] Eben dies hatten sie sich im Laufe des Entscheidungsprozesses jedoch als durchgängiges Ziel ihrer Bemühungen bescheinigt.[157] Möglicherweise befürchteten die politisch Verantwortlichen, ihre geschichtspolitische Position verlöre an Überzeugungskraft, wenn deutlich würde, dass sie diese Argumentation erst im Laufe der Auseinandersetzung in die Diskussion eingebracht hatten. So mag die politische Zuspitzung des Konflikts Grund dafür sein, dass die Auftraggeber die Vorgeschichte des *ASCHROTTBRUNNENS* nur selektiv überlieferten. Dabei wurde ausgelassen, dass die Bemühungen, den Brunnen neu zu gestalten, nicht etwa einen geschichtspolitischen, sondern einen ästhetischen Ausgangspunkt gehabt hatten.

Die geschilderten Auslassungen kennzeichnen weitgehend auch die Rezeption des *ASCHROTTBRUNNENS*. Der Verein zur Rettung historischer Denk-

155 Eichel in Magistrat 1987, o.S.

156 Vorlage Nr. 200/85 vom 21.06.1985, Berichterstatter Stadtrat Wurbs, S. 1f, *docArch. 7 H 4.*

157 Auch wenn die Vorlage die Position des gesamten Kunstbeirats wiedergeben soll, ist diese Darstellung, wie ich argumentiert habe, insbesondere Eichel und Wurbs zuzuschreiben.

mäler e.V. wird darin nur selten als politischer Gegenspieler erwähnt.[158] James E. Young hat ihn in seinen zahlreichen Publikationen sogar durchgängig als weiteren Akteur dargestellt, der gegen die »schwindende [...] Erinnerung«[159] an die Geschichte des Brunnens angearbeitet habe. Nur, wenn jene Veröffentlichungen seit Mitte der 1990er Jahre hinzugezogen werden, in denen Hoheisel selbst zu Wort kommt, revidiert sich dieses Bild. Der Künstler hat darin regelmäßig von den Auseinandersetzungen um die Neugestaltung berichtet und wiederholt auf die gegensätzliche geschichtspolitische Position des Vereins hingewiesen.[160]

Die Rezeption vermittelt also überwiegend den Eindruck, im Falle des *ASCHROTTBRUNNENS* sei das Gedenken an die NS-Zeit konfliktfrei verlaufen. Mit dieser Darstellung folgt sie vermutlich den Äußerungen der Vertreter der Stadt Kassel, deren Version der Vorgeschichte sich offensichtlich durchgesetzt hat. Sie deutet den Prozess des Gedenkens, der mit dem *ASCHROTTBRUNNEN* verbunden ist, als Erinnerung an eine in der Vergangenheit verdrängte und daher vergessene Geschichte. Der *ASCHROTTBRUNNEN* scheint zu belegen, dass diese Erinnerungsarbeit Mitte der 1980er Jahre im öffentlichen Raum und somit in der Mitte der Gesellschaft stattfinden konnte, ohne dass dadurch Konflikte hervorgerufen wurden. Die vorrangig überlieferte Version der Vorgeschichte suggeriert somit eine breite Zustimmung zur Aufarbeitung der NS-Zeit in der Kasseler Bevölkerung, die der zeitgenössischen Aufforderung des Bundespräsidenten von Weizsäcker nach einer gesellschaftlichen Kultur des Erinnerns zu entsprechen scheint.[161]

158 Eine Ausnahme bilden einige Veröffentlichungen Jochen Spielmanns, die Hoheisels Kritik an dem Wettbewerb referieren; vgl. Spielmann 1990, S. 234; Spielmann 1991, S. 19. Ein Artikel erwähnt den Wettbewerb als ästhetische, nicht jedoch als politische Gegenposition: vgl. Schwarze 1988, S. 377; andere überhaupt nicht: vgl. Springer 1988, S. 393ff.; Puvogel/Stankowski 1995, S. 329f.

159 Vgl. Young 1998, S. 10; Young 1999b, S. 127; zur gleichlautenden Originalfassung vgl. Young 1992, S. 288; Young 1993, S. 43; inhaltlich übereinstimmend in Young 2002, S. 117.

160 Vgl. Hoheisel 1996a, S. 254; Hoheisel in Spielmann 1998, S. 238f., Hoheisel 1999, S. 235. Hoheisel kritisierte in diesem Zusammenhang insbesondere, dass zu jenen Stiftern, denen sich der Vereinswettbewerb widmete, auch Oscar. R. Henschel gezählt habe – während des Zweiten Weltkriegs Besitzer der Rüstungsfabrik Henschel, die ZwangsarbeiterInnen einsetzte. Diese Kritik ist insofern nicht zutreffend, als die Henschel-Stiftungen, die der Vereinswettbewerb einschloss, sich auf Familienmitglieder aus dem 19. Jahrhundert beziehen; vgl. Anlage des Offenen Realisierungswettbewerbs, Anlage des Schreibens von Wolfgang Windfuhr an Oberbürgermeister Eichel vom 05.10.1984, S. 2, *docArch. 7 H 4*.

161 In seiner Rede zum 40. Jahrestag der Beendigung des Zweiten Weltkrieges plädierte Weizsäcker mit den folgenden Worten dafür: »Wir alle, ob schuldig oder nicht, ob alt oder jung, müssen die Vergangenheit annehmen. Wir alle sind [...] für sie in Haftung genommen. Jüngere und Ältere müssen und können sich gegenseitig helfen, zu verstehen, warum es lebenswichtig ist, die Erinnerung wachzuhalten.« (Weizsäcker 1985, S. 443)

»Während der documenta«: Strategien der Etablierung als Kunstwerk

Als die Kasseler Lokalzeitung 1978 das Erscheinungsbild des Aschrottbrunnens kritisierte, stellte sie diesem den »rechtzeitig vor der Eröffnung der documenta 6«[162] restaurierten Henschel-Brunnen gegenüber. Bereits dieser frühe Kommentar nannte damit einen Bezugspunkt, der in Kassel unumgänglich scheint, sobald es um ästhetische Fragen geht: die documenta. Alle fünf Jahre, während der renommierten Ausstellung zeitgenössischer Kunst, steht die nordhessische Stadt, die ansonsten eher spärlich mit überregionaler Aufmerksamkeit bedacht wird, im Blickfeld der internationalen Kunstöffentlichkeit.[163] In der strukturschwachen Region bilden nicht allein die zahlreichen BesucherInnen der Ausstellung einen Wirtschaftsfaktor, auch deren Öffentlichkeitswirksamkeit ist ein bedeutender Standortfaktor.[164] Dementsprechend liegt es nahe, dass Planungen, die das Erscheinungsbild der Stadt Kassel betreffen, die documenta und ihr Publikum mitbedenken.

Der *ASCHROTTBRUNNEN* ist von dem zentralen Ausstellungsgebäude der documenta, dem Fridericianum, bequem zu Fuß zu erreichen. Auch wer mit öffentlichen Verkehrsmitteln zu der Kunstschau anreist, passiert zumeist dessen Standort.[165] Als Kunstbeirat und Magistrat 1985 dafür votierten, den Aschrottbrunnen im Rahmen der documenta 8 neu zu gestalten, war von dem Projekt »Kunst im öffentlichen Raum unter Bezugnahme auf besondere historische Stadtraumsituationen« die Rede.[166] Die angestrebte Einbindung wurde als Möglichkeit gewertet, »eine künstlerische qualitätsvolle Arbeit«[167], »eine neue Konzeption von internationalem Niveau«[168] zu erhalten. Mit der Perspektive, den Aschrottbrunnen in das documenta-Projekt einzubeziehen, postulierten die Gremien also zugleich einen künstlerischen Anspruch. Sie versprachen sich von der Einbindung in die documenta einen Entwurf, der den Maßstäben und Sehgewohnheiten einer internationalen Kunstöffentlichkeit Rechnung trug. Jene Kunst auf die das zutrifft, bezeichne ich als Avantgardekunst in dem Sinne, als Voraussetzung dafür ist, Vorstellungen von künstlerischer Originalität zu entsprechen.[169]

---

162 *HNA*, 08.03.1978.

163 Harald Kimpel argumentiert in seiner Dissertation überzeugend, dass gerade die Provinzialität und Randlage Kassels Voraussetzung dafür waren, die documenta zu etablieren; vgl. Kimpel 1997, Kap. I, insbes. S. 94ff.

164 Vgl. Kimpel 1997, S. 112ff.

165 Dies gilt für den Straßenbahntransfer von dem 1991 eröffneten Bahnhof Kassel-Wilhelmshöhe in die Innenstadt, jedoch nicht bei einer Anreise über den Kasseler Hauptbahnhof, der seit 1997 als »Kulturbahnhof« in die documenta einbezogen ist. Letzterer wird mittlerweile nur noch von Regionalzügen bedient und daher nur eingeschränkt als Anreisebahnhof genutzt.

166 Beschluss Nr. 16375 (Vorlage 200/85) der Magistratssitzung vom 24.06.1985, *docArch. 7 H 4*.

167 Verweis auf die Sitzung des Kunstbeirats vom 11.09.1985 in der Vorlage 322/85 vom 30.10.1985, Berichterstatter Stadtrat Wurbs, *docArch. 7 H 4*.

168 Stadtrat Wurbs, SPD, Protokoll der Stadtverordneten-Versammlung vom 09.09.1985, S. 80f., *docArch. 7 H 4*.

169 Vgl. Krauss 1988.

Die formulierten Ansprüche bezüglich internationalen Niveaus und künstlerischer Qualität implizierten, dass die Ergebnisse des Vereinswettbewerbs eben dies nicht aufgewiesen hatten. Dieses Urteil bestätigte einer der wenigen kunstwissenschaftlichen Beiträge über den *ASCHROTTBRUNNEN*, der berichtete, mit dem Wettbewerb habe es zunächst so ausgesehen, als ob »die kleine Heimatlösung obsiegen [würde].«[170] Provinzialität und fehlende Größe sind die Eigenschaften, die der Autor den Ergebnissen des Wettbewerbs damit zusprach. Auch dieser Beitrag legte retrospektiv die documenta als Maßstab an, indem er fortfuhr:

»[Die Entwürfe hätten] Kassels Profil an so prominenter Stelle für immer verbaut [...]. Zum Glück merkten die Verantwortlichen rechtzeitig, was sie der documenta-Stadt angetan hätten.«[171]

Der Bezug Kassels zur documenta wurde demnach einerseits als Zugangsmöglichkeit zu künstlerischer Qualität verstanden, andererseits leitete ein künstlerisches Fachpublikum daraus Ansprüche an das städtische Erscheinungsbild ab. Das städtische Vorhaben, den Aschrottbrunnen im Rahmen der documenta neu zu gestalten, kann auch als Strategie verstanden werden, diesen Ansprüchen zu entsprechen. Wenn die Neugestaltung Teil der Ausstellung würde, war davon auszugehen, dass deren Ergebnis ein entsprechendes Ansehen als künstlerisch wertvolle Arbeit zukäme.

Gleichwohl traf der Magistrat mit seinem Beschluss noch keine endgültige Entscheidung. Erst wenn ein konkreter Vorschlag für den Aschrottbrunnen vorlag, sollte entschieden werden, ob dieser tatsächlich realisiert würde. Zunächst schien die geplante Anbindung an die documenta 8 sich erfolgreich zu entwickeln. Deren künstlerischer Leiter, Manfred Schneckenburger, signalisierte wenige Wochen nach der Anfrage Interesse für dieses Vorhaben und seine Bereitschaft zur Mitarbeit.[172] Dagegen kommentierte die Lokalzeitung die Ablehnung der Wettbewerbsergebnisse und die Hinwendung zur documenta eher verhalten. Sie gab die harsche Kritik des Vereins am Vorgehen des Magistrats sehr ausführlich wieder, während über die documenta-Pläne knapp und anfangs mit deutlicher Skepsis berichtet wurde.[173] Auch ein Flugblatt der Schülerunion vom Dezember 1985, das gegen den Umgang des Magistrats mit den Wettbewerbsergebnissen protestierte, zeigte, dass in der Kasseler Öffentlichkeit keine einhellige Zustimmung zu diesen Plänen zu erwarten war.[174]

Folgt man den Berichten der Lokalpresse, so gab es erst ein halbes Jahr später, im Juni 1986, wieder Neuigkeiten über den Aschrottbrunnen. Sie betrafen allerdings nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, voranschreitende Planungen, dessen Neugestaltung in das documenta-Projekt einzubinden. Im Gegenteil: Ein Artikel in der vierzehntägig erscheinenden, alternativen Stadt-

170 Schwarze 1988, S. 337.
171 Schwarze 1988, S. 337.
172 Vgl. Magistratsbeschluss Nr. 16547 (Vorlage 322/85) vom 04.11.1985, *doc-Arch. 7 H 4*.
173 Vgl. *HNA*, 25.06.1985, 09.09.1985 und 09.11.1985.
174 Bürgermeister behindert Brunnenbau, Flugblatt der Schüler Union Kassel, o.J. (Eingangsstempel der Stadtverordnetenversammlung vom 16.12.85), *doc-Arch. 7 H 4*.

zeitung *PflasterStrand* warf dem Magistrat jahrelange Untätigkeit in Hinblick auf die Brunnengestaltung vor.[175] Dahinter vermutete der Autor des Beitrags eine Verzögerungstaktik. Auf diese Weise suche der Magistrat sich einer eindeutigen Stellungnahme zu entziehen, da »die Stadt Kassel ihr Verhältnis zu dem jüdischen Stifter immer noch nicht geklärt« habe und »das Problem [...] auf die Verdrängungsbank schiebe«.[176] Mit dem Titel »Der Müll – die Stadt und der Aschrottbrunnen« spielte der Artikel auf die Frankfurter Fassbinder-Kontroverse an.[177] Der darin implizierte Antisemitismusvorwurf richtete sich gegen den Verein zur Rettung historischer Denkmäler e.V.[178] Nach Ansicht des Autors hatte der Magistrat es also versäumt, sich der NS-Zeit zu stellen, indem er bis dato nicht veranlasst hatte, den Brunnen im Gedenken an dessen Stifter neu zu gestalten.

Eingangs gab der Artikel auszugsweise Briefe jener politischen Akteure wieder, die 1939 den Abriss des beschädigten Brunnens veranlasst hatten. Wie daran deutlich wurde, hatte der zuständige Gauleiter politisch auf den damaligen Oberbürgermeister eingewirkt.[179] Da dieser Rückblick der Kritik an der aktuellen Magistratspolitik vorangestellt war, legte der Artikel nahe, dass auch der zeitgenössische Umgang mit dem Aschrottbrunnen der Einflussnahme Dritter geschuldet sein könnte – oder zumindest der politischen Rücksichtnahme. Indem der restaurierte Henschel-Brunnen dem Aschrottbrunnen gegenübergestellt wurde, enthielt der Artikel ebenfalls einen Anhaltspunkt, wer damit gemeint sein könnte. Dass Henschels erwähnt wurden, eine bedeutende Industriellenfamilie Kassels, konnte als Anspielung in diesem Sinne verstanden werden. Aus dem Artikel ließ sich also der Vorwurf herauslesen, die regierende SPD vermeide aus Rücksicht auf das ortsansässige Kapital, die NS-Zeit aufzuarbeiten. Dies unterstellte der Kasseler SPD letztlich, in doppelter Hinsicht die eigene Geschichte zu missachten: zum einen hinsichtlich ihrer politischen Tradition als Arbeiterpartei, zum anderen bezogen auf die Verfolgung sozialdemokratischer FunktionsträgerInnen in der NS-Zeit.[180] Die Kritik zielte somit massiv auf das politische Selbstverständnis der SPD ab.

---

175 *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 12f.

176 *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 13.

177 *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 12. Fassbinders Stück »Der Müll, die Stadt und der Tod« hatte im Vorfeld der geplanten Premiere 1984 in Frankfurt eine heftige Kontroverse hervorgerufen. Die Kritik hatte sich auf die Figur eines reichen jüdischen Spekulanten bezogen, der an antisemitische Stereotypen anknüpfte; massive Proteste hatten schließlich zur Absetzung des Stückes geführt. Zu einer Dokumentation der Debatte vgl. Lichtenstein 1986.

178 Dessen Wettbewerb habe einen Brunnen zu errichten gesucht, mit dem »nicht nur der Jude Aschrott« (*PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 13) bedacht werden sollte. Die polemische Formulierung legt nahe, dass der Verein Aschrott aufgrund seiner Verbindung zum Judentum nicht hervorheben wollte.

179 Dadurch wurde zum einen jener Stadtrat, der den Aschrottbrunnen im Magistrat diskreditiert hatte, nicht weiter mit der Beschädigung in Verbindung gebracht, zum anderen der Abriss des Brunnens durchgesetzt; vgl. *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 12f. Mit der Wiedergabe der Briefe veröffentlichte dieser Artikel als erster detaillierte Informationen über die Brunnenzerstörung.

180 So waren zwei Drittel jener SozialdemokratInnen, die von 1946-49 dem Vorstand der SPD angehörten, in der NS-Zeit inhaftiert oder im Exil gewesen; vgl. Potthoff 1995, S. 125.

Im Anschluss an diesen Artikel präsentierte der *PflasterStrand* im Rahmen eines Interviews den Entwurf von Horst Hoheisel. Er wurde als einer »der beiden Künstler, die an der Gestaltung arbeiten«[181], vorgestellt; sein Verhältnis zur Stadt blieb dabei im Unklaren. Da Hoheisel sich ausführlich auf die Geschichte des Brunnens bezog, lag es nahe, seinen Entwurf als angemessene gestalterische Lösung aufzufassen: Der Künstler leistete mit seiner Arbeit eben jene Aufarbeitung der NS-Zeit, die dem Magistrat zuvor abgesprochen worden war.

Zehn Tage später berichtete auch die Lokalzeitung über den Aschrottbrunnen.[182] Auf eine Anfrage in der Stadtverordnetenversammlung hatte der Oberbürgermeister erklärt, dass zwei, namentlich nicht genannte, Künstler aufgefordert seien, ein Konzept vorzulegen. Anfang September werde ein Modell erwartet. Falls über keinen dieser Vorschläge eine Einigung erzielt werden könne, sei die Rekonstruktion des alten Brunnens mit einem Hinweis auf dessen Geschichte geplant.[183] Zusätzliche Versuche, einen Gestaltungsvorschlag zu erhalten, waren zu diesem Zeitpunkt offensichtlich nicht vorgesehen.

Anfang November 1986, also nahezu fünf Monate nach dem Artikel im *PflasterStrand*, präsentierte die Lokalzeitung schließlich Hoheisels Konzept als mögliche zukünftige Gestaltung des Aschrottbrunnens. Dieser Vorschlag habe »bei den Verantwortlichen im Rathaus große Beachtung gefunden«; hingegen sei »an eine Einbeziehung in die documenta-Planung […] derzeit wohl nicht mehr gedacht«.[184] Offen blieb auch in diesem Artikel, wie der Kontakt zwischen dem Künstler und den städtischen Gremien zustande gekommen war. Wenige Wochen später war an gleicher Stelle zu lesen, Hoheisels Vorschlag sei »in der Diskussion um die künstlerische Gestaltung der documenta […] auf den Tisch gekommen.«[185] Auch hier wurde letztlich nicht geklärt, wie das vor sich gegangen war.

Knapp zwei Monate später, Ende Januar 1987, berichtete die Lokalzeitung dann in einem ausführlichen Beitrag von der Magistratsentscheidung, den Aschrottbrunnen »nach dem Vorschlag des Kasseler Künstlers Dr. Horst Hoheisel«[186] neu gestalten zu lassen. Abweichend von der üblichen Berichterstattung wurde Hoheisel an dieser Stelle erstmalig mit dem akademischen Grad genannt.[187] Dies kann als Versuch verstanden werden, den Künstler zusätzlich zu legitimieren und zu nobilitieren, zumal die Angabe fehlt, dass Hoheisel dieser Titel für eine Arbeit in den Forstwissenschaften verliehen wurde.[188] Dieser Artikel entbehrte zugleich jeglichen Hinweis darauf, dass beabsichtigt gewesen war, den Brunnen im Rahmen der documenta neu zu

181 *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14. Mit dem zweiten, namentlich nicht genannten, Künstler war vermutlich Dani Karavan gemeint, der zur selben Zeit als Teilnehmer der bevorstehenden documenta Vorschläge für eine Platzgestaltung erarbeitete; vgl. Protokoll Kunstbeirat vom 12.06.1986, *docArch. 7 H 4*.

182 Vgl. *HNA*, 24.06.1968.

183 Vgl. *HNA*, 24.06.1986.

184 *HNA*, 05.11.1986.

185 *HNA*, 28.11.1986.

186 *HNA*, 24.01.1987.

187 Der Doktortitel findet sich auch in *DAS*, 14.06.1987; *HNA*, 20.06.1987; *HNA*, 08.01.1988.

188 Zu Hoheisels beruflichem Werdegang vgl. Hoheisel/Knitz 1999, S. 184.

gestalten. Gleichwohl zitierte er einen Kommentar Manfred Schneckenburgers, der Hoheisels Entwurf einen angemessenen Umgang mit der Geschichte des Brunnens bescheinigte. Auch wenn die Neugestaltung nicht Teil der Kunstausstellung geworden war,[189] fungierte der künstlerische Leiter also als fachliche Autorität, um die künstlerische Qualität des Entwurfs zu bestätigen.

Wie diese Chronologie zeigt, gibt die Presseberichterstattung insgesamt kaum Auskunft darüber, wie Hoheisels Entwurf Eingang in die städtische Diskussion um den Aschrottbrunnen fand. Offensichtlich hatte die städtische Öffentlichkeitsarbeit nur lückenhaft über den weiteren Verlauf der Entscheidung informiert. Deutlich wird lediglich, dass Hoheisel nicht zu denjenigen Künstlern zählte, um deren Interesse im Rahmen der documenta geworben worden war. Der weitere Verlauf dieser Bemühungen ist der Presse jedoch nicht zu entnehmen. Weshalb die Stadt noch vor Beginn der documenta von ihrem Vorhaben abwich, einen Teilnehmer oder eine Teilnehmerin der renommierten Kunstschau mit der Brunnengestaltung zu beauftragen, und stattdessen Hoheisel den Zuschlag erteilte, bleibt ebenfalls offen.

Erst aus dem internen Aktenmaterial geht hervor, dass der Versuch, die Brunnengestaltung in die documenta einzubinden, anscheinend nicht die erhoffte Resonanz erhalten hatte. Das 1985 erwähnte Projekt »Kunst im öffentlichen Raum unter Bezugnahme auf besondere historische Stadtraumsituationen« fand im Rahmen der documenta 8 nicht statt.[190] Vielmehr spricht einiges dafür, dass es seinerzeit allein anlässlich der anstehenden Entscheidung im Magistrat formuliert worden war.[191] Allerdings wurden im Rahmen der Ausstellung 25 Arbeiten im öffentlichen Raum realisiert.[192] Der einzige Künstler, der sich in Vorbereitung auf die documenta mit dem Aschrottbrunnen beschäftigte, Dani Karavan, reichte keinen Vorschlag dafür ein.[193] Ab

189 Die Stadtzeitung *PflasterStrand* zitierte Schneckenburger mit der Äußerung, er habe Hoheisels Arbeit nicht in das Programm der documenta aufgenommen, »weil diese Aufarbeitung von Geschichte über den Rahmen der documenta: ›Bestandsaufnahme der Heute-Kunst‹ hinausgehe« (*PflasterStrand*, Nr. 272, 03.10.-16.10.1987, S. 71). Ausschlaggebend war jedoch m.E., dass Hoheisel den Kriterien für eine documenta-Teilnahme aufgrund seiner fehlenden Bekanntheit nicht entsprochen hätte, abgesehen davon, dass über die beteiligten Künstlerinnen und Künstler vermutlich längst entschieden war.

190 Die Kataloge erwähnen ein entsprechendes Projekt nicht; vgl. documenta 1987a und 1987b.

191 Der Kunstbeirat formulierte in seiner Sitzung lediglich, »ob eine Neugestaltung [...] unter Berücksichtigung des historischen Geschehens im Rahmen der documenta 8 möglich sei« (Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 19.06.1985, *docArch. 13 KS AAA*). Die Vorlage für die Magistratssitzung vom 24.06.1985 nennt dann das konkrete Projekt; vgl. Vorlage 200/85 vom 21.06.1985, Berichterstatter Stadtrat Wurbs, *docArch. 7 H 4*.

192 Diese unterlagen keiner speziellen Thematik; vgl. documenta 1987b, S. 348f. Bezieht man Schneckenburgers programmatische Formulierung für die gesamte documenta – »Die Kunst gewinnt eine neue historische und soziale Dimension.« (Schneckenburger 1987, S. 46) – auf die Arbeiten im öffentlichen Raum, so entspricht deren Realisierung jedoch durchaus dem angekündigten Projekt, wenn auch ohne dessen Titel.

193 Laut Schneckenburger hatte Karavan seine Vorschläge von sich aus als »zu objektbezogen« zurückgezogen; vgl. Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 07.05.1986 und vom 12.06.1986, *docArch. 13 KS AAA*.

Anfang 1986 hatte er sich mit unterschiedlichen Orten in der Kasseler Fußgängerzone befasst, unter anderem mit dem Rathausvorplatz.[194]

Offensichtlich trat Hoheisel etwa zur selben Zeit sowohl an den Oberbürgermeister als auch an den künstlerischen Leiter der documenta mit einer Entwurfsidee heran, die er, angeregt durch die Presseberichterstattung über den Vereinswettbewerb, entwickelt hatte.[195] Aus den Akten geht weiterhin hervor, dass Hoheisels Vorschlag Mitte Mai 1986, bereits wenige Tage vor seiner Veröffentlichung im *PflasterStrand*, von einigen Fürsprechern in die Diskussion innerhalb des Kunstbeirats eingebracht worden war.[196] Daraufhin forderte das Gremium den Künstler auf, seinen Vorschlag im Kunstbeirat vorzustellen, diskutierte ihn und sprach nach gut einem halben Jahr, im Dezember 1986, die Empfehlung an den Magistrat aus, den »inhaltlich überzeugende[n] Ansatz«[197] zu verwirklichen. Dieses Vorgehen überrascht, da es von der üblichen Verfahrensweise entsprechender Gremien abweicht, selbst zu Entwürfen aufzufordern und anschließend mehrere Vorschläge gegeneinander zu diskutieren. Stattdessen wurde zügig und konkurrenzlos über einen einzigen Entwurf beraten, den einzelne Mitglieder dem Kunstbeirat vorgeschlagen hatten. Dies wäre nachvollziehbar gewesen, wenn es sich um einen renommierten und nicht wie in Hoheisels Fall um einen bis dato wenig bekannten Künstler gehandelt hätte.

Eine Voraussetzung dafür, dass Hoheisels Vorschlag auf diese Weise die Zustimmung des Kunstbeirats erhielt, war sicherlich, dass er qualitativ überzeugte. Zumindest führt die Vorlage für den Magistrat namentlich mehrere Mitglieder des Kunstbeirats als Fürsprecher des Projektes auf, darunter den künstlerischen Leiter der documenta, Schneckenburger.[198] Allerdings dokumentieren die Sitzungsprotokolle vorwiegend, dass Fragen der finanziellen und technischen Machbarkeit erörtert wurden.[199] Wie es scheint, war eine

194 Karavan wurden Unterlagen zur Treppenstraße, zum Aschrottbrunnen und zum Friedrichsplatz zugeschickt; vgl. Schreiben von Marie-Louise Moj (documenta) an Dani Karavan vom 27.01.1986, 07.02.1986, 18.04.1986 und 20.06.1986, *docArch., d8, Mappe 115*. Er entwickelte schließlich ein nicht ausgeführtes Projekt für einen anderen Teil der Fußgängerzone; vgl. Heynen 1987, S. 275. Auf der documenta realisierte er zudem eine Skulptur auf der Rathaustreppe; vgl. documenta 1987b, S. 116f.

195 Die Motivation zu seinem Entwurf schilderte Hoheisel in der unveröffentlichten Projektbeschreibung; vgl. Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 1f., *StArch. KS*. Schneckenburger und Eichel als Adressaten seiner Bemühungen nennt Hoheisel 1996a, S. 254f.; Hoheisel in Spielmann 1998, S. 239; Hoheisel 1999, S. 234. Die Kontaktaufnahme zu Schneckenburger belegt auch dessen Schreiben an Hoheisel vom 02.04.1986, *docArch. 7 H 4*, in dem er dem Künstler Interesse an dessen Entwicklung eines Vorschlags für den Aschrottbrunnen bekundet.

196 Vgl. Protokoll Kunstbeirat vom 12.06.1986, *docArch. 7 H 4*. Den Vorschlag machte Dr. Nordhoff, Kulturamt der Stadt Kassel. Prof. Georgsdorf, GhK, Fachbereich Kunst, der den Entwurf kannte, berichtete davon.

197 Vorlage 434/86 vom 08.12.1986, Berichterstatter OB Eichel, *docArch. 7 H 4*.

198 Neben Schneckenburger nennt die Vorlage des Kulturbeirats Dr. Schmidt (Staatliche Kunstsammlungen) und Dr. Gsteu (GhK, FB Architektur); vgl. Vorlage 434/86 vom 08.12.1986, Berichterstatter OB Eichel, *docArch. 7 H 4*.

199 Vgl. Sitzungsprotokolle des Kunstbeirats vom 07.05.1986, 03.09.1986, 05.11.1986, 05.12.1986, *docArch. 13 KS AAA*.

ausführlichere inhaltliche Diskussion dort nicht notwendig.[200] Einiges spricht dafür, dass der zeitliche Faktor von beträchtlicher Bedeutung für das Vorgehen des Kunstbeirats war. So wurde auf jener Sitzung, die die Empfehlung für den Magistrat aussprach, ausdrücklich thematisiert, dass Hoheisels Entwurf bis zum Beginn der documenta 8 fertiggestellt werden könnte.[201] Auch datiert Hoheisels schriftliche Projektvorstellung auf den 22. Januar 1987, das heißt sie lag, zumindest in dieser Form, weder dem Kunstbeirat für seine Diskussionen, noch dem Magistrat für dessen Entscheidung am 12. Januar 1987 vor.[202] Womöglich erfolgte die Diskussion im Kunstbeirat also ohne schriftliche Unterlagen, die das Projekt inhaltlich begründeten[203] – ein Vorgehen, das für ein solches Gremium äußerst ungewöhnlich wäre. Ebenfalls unüblich mutet an, dass das Kulturamt der Stadt Kassel ein Architekturmodell des Brunnens anfertigen ließ, anhand dessen Hoheisel anschließend sein Konzept im Kunstbeirat erläuterte.[204] Dies könnte ebenfalls darauf abgezielt haben, Zeitaufwand zu vermeiden. Die Umstände weisen folglich darauf hin, dass der Kunstbeirat vor allem bemüht war, rasch zu einer Empfehlung zu kommen, die Chancen auf Zustimmung im Magistrat hatte.

Grund für eine solche Dringlichkeit könnte gewesen sein, dass die Magistratsvertreter im Kunstbeirat auf eine baldige Entscheidung drängten, um die zunehmende öffentliche Kritik am Magistrat zu entkräften. Nicht allein die christdemokratische Opposition hatte dem Magistrat Untätigkeit vorgeworfen. Wie der Artikel im *PflasterStrand* zeigt, kam diese Kritik auch von linksalternativer Seite. Deren Vorwurf wog besonders schwer, da er der SPD, wie weiter oben diskutiert, unterstellte, sie weiche zugunsten von Kapitalinteressen von ihrem politischen Selbstverständnis ab. Angesichts dessen, dass sich die Grünen in den Vorjahren zunehmend als linkspolitische Kraft etabliert hatten,[205] ist anzunehmen, dass der Kasseler SPD sehr daran lag, diese Kritik zu entkräften. Oberbürgermeister Eichels Teilnahme an den Sitzungen des Kunstbeirats ab Mitte 1986 spricht dafür, dass er der Entscheidung über

200 Nur in einem einzigen Protokoll findet sich eine inhaltliche Angabe und zwar, dass die »gedankliche Grundlage« des Konzepts akzeptiert wurde; vgl. Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 03.09.1986, *docArch. 13 KS AAA*.

201 So Neukäter bezugnehmend auf die bautechnische Begutachtung des Hochbauamtes; vgl. Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 05.12.1986, *docArch. 13 KS AAA*.

202 Zu den Datierungen vgl. Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, Deckblatt, *StArch. KS*, sowie Niederschrift über die 824. Sitzung des Magistrats am Montag, 12.01.1987, S. 5, *StArch. KS*. Die Bekanntgabe der Magistratsentscheidung erfolgte nach Eingang der Niederschrift am 23.01.1987; vgl. *HNA*, 24.01.1987.

203 Da in den Unterlagen keine schriftliche Projektbeschreibung erwähnt wird, sondern nur von Hoheisels »Vorschlag« die Rede ist, ist wahrscheinlich, dass der Künstler sein Konzept im Kunstbeirat mündlich zunächst anhand von Entwurfskizzen, später mithilfe des Modells präsentierte; vgl. Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 03.09.1986 und vom 05.12.1986, *docArch. 13 KS AAA*, sowie Vorlage 434/86 vom 08.12.1986, Berichterstatter OB Eichel, *docArch. 7 H 4*. Zu den Entwurfskizzen von 1986 vgl. FBI 1998a, S. 50ff.

204 Vgl. Vorlage 434/86 vom 08.12.1986, Berichterstatter OB Eichel, *docArch. 7 H 4*.

205 In der Kasseler Stadtverordnetenversammlung waren die Grünen seit 1981 vertreten; vgl. Lengemann 1996, S. 411, im Deutschen Bundestag seit 1983.

den Aschrottbrunnen großes politisches Gewicht beimaß.[206] Die dürftige städtische Informationspolitik gegenüber der Lokalpresse lässt darauf schließen, dass Eichel die Gründe für diese Gewichtung nur bedingt öffentlich vertretbar erschienen. Eichels Engagement in dieser Frage zeigt sich auch daran, dass er Anfang September 1986 im Kunstbeirat dazu einlud, beim nächsten Treffen »eine Durchsetzungsstrategie für das Aschrottbrunnen-Objekt zu entwickeln«[207]. Als der Magistrat dann Mitte Januar 1987 die Entscheidung für den *ASCHROTTBRUNNEN* traf, stand ein politisch wichtiges Datum, die Wahlen zum Deutschen Bundestag, unmittelbar bevor. Der Magistrat entschied knapp zwei Wochen vor dem Wahltermin. Die Pressekonferenz, auf der Eichel den Beschluss bekannt gab, war exakt so terminiert, dass die Lokalzeitung am Vortag der Wahlen über den Aschrottbrunnen berichten konnte: »Nach langen Diskussionen sind die Weichen jetzt gestellt«[208]. Mit der Entscheidung für Hoheisels Entwurf konnte die Kasseler SPD also pünktlich zu den Wahlen politische Entschlusskraft demonstrieren.

Neben wahltaktischen Erwägungen hat wahrscheinlich die bevorstehende documenta 8 eine wesentliche Rolle im Zeitplan gespielt. Von dem Plan, den Aschrottbrunnen noch vor Beginn der Kunstausstellung neu zu gestalten, rückte der Magistrat zwar bereits im November 1986, also vor seiner Entscheidung für Hoheisels Konzept, ab.[209] Dennoch war die documenta weiterhin für die Terminplanung relevant. Nachdem im März 1987 die Finanzierung aus Mitteln des Städtebauförderungsgesetzes feststand, war vorgesehen, den *ASCHROTTBRUNNEN*, vor Ablauf der Ausstellung, also im September 1987 fertig zu stellen.[210] Womöglich erhoffte sich der Magistrat eine stärkere öffentliche Resonanz, wenn die Neugestaltung parallel zur documenta erfolgte, und dadurch einen zusätzlichen Imagegewinn für die Stadt Kassel. Der Beginn der Bauarbeiten vor dem Rathaus Mitte Juni 1987, eine Woche nach Eröffnung der documenta 8, legt zumindest nahe, dass diese Aktivitäten in Hinblick auf das Ausstellungspublikum als prestigeträchtiges Unternehmen angesehen wurden.[211] Eine Ausgabe der Stadtzeitung *PflasterStrand* berichtet, ein »kleines Volksbegehren mit Unterschriftenlisten und Leserbriefen«[212] habe nach der Magistratsentscheidung gefordert, den historischen Brunnen originalgetreu wieder zu errichten.[213] Ebenso wie das der Verein zur Rettung historischer Denkmäler e.V. votierte diese Initiative also für ein traditionelles repräsentatives Objekt auf dem Rathausplatz. Die Quellen sprechen dafür,

206 Eichels Teilnahme an den Sitzungen ist seit dem 12.06.1986 regelmäßig in den Protokollen verzeichnet; vgl. Sitzungsprotokolle des Kunstbeirats vom 12.06.1986, 03.09.1986, 05.11.1986, 05.12.1986, *docArch. 13 KS AAA*. Auch fungiert Eichel für die entscheidende Vorlage als Berichterstatter, eine Funktion, die vorher Stadtrat Wutbs innehatte; vgl. Vorlage 434/86 vom 08.12.1986, Berichterstatter OB Eichel, *docArch. 7 H 4*.

207 Sitzungsprotokoll des Kunstbeirats vom 03.09.1986, *docArch 13 KS AAA*.

208 *HNA*, 24.01.1987, nach deren Angabe hatte die Pressekonferenz am Vortag stattgefunden. Die Bundestagswahlen erfolgten am 25.01.1987.

209 Vgl. *HNA*, 28.11.1986.

210 Vgl. *HNA*, 21.03.1987, 20.06.1987 und 05.08.1987; *DAS*, 14.06.1987.

211 Der Spatenstich und die Aufstellung der Hohlform erfolgten am 19.06.1987; vgl. *HNA*, 20.06.1987. Am 12.06.1987 war die documenta 8 eröffnet worden.

212 *PflasterStrand*, Nr. 272, 03.10.-16.10.1987, S. 70.

213 Zu entsprechenden Leserbriefen vgl. *HNA*, 29.01.1987, 03.02.1987 und 10.02.1987. Eine organisierte Form des Protestes ist darin jedoch nicht ersichtlich.

dass diese Proteste jedoch kaum Einfluss auf den Zeitplan hatten.[214] Vielleicht war die bautechnisch aufwändige Konstruktion Grund dafür, dass der *ASCHROTTBRUNNEN* erst etwa ein Vierteljahr nach Ablauf der Ausstellung, am 10. Dezember 1987, eingeweiht wurde.[215]

Trotz entsprechender Bemühungen wurde der *ASCHROTTBRUNNEN* also weder in die documenta 8 integriert, noch während deren Laufzeit der Öffentlichkeit übergeben. Dennoch stellten dessen Auftraggeber ihn in ihren Publikationen durchgängig in diesen Zusammenhang:

»Horst Hoheisel hat mit dieser Gestaltung des Aschrottbrunnens *im documenta-Jahr 1987 und in Zusammenhang mit der documenta 8* ein Kunstwerk von hohem Niveau und Anspruch geschaffen«[216],

so bewertete Hans Eichel die Arbeit in der Erstauflage der städtischen Broschüre 1987. In dem Kalendarium, das Bestandteil der beiden darauffolgenden Publikationen über den *ASCHROTTBRUNNEN* ist, heißt es, Hoheisel habe den Auftrag erhalten, den Brunnen »während der documenta 8«[217] zu errichten. Auch die Rezeption hat den *ASCHROTTBRUNNEN* regelmäßig diesem Kontext zugeordnet – bis hin zu dem Eindruck, er sei Teil der Kunstausstellung gewesen.[218] Dies ist m.E. Folge der Überlieferung in den Publikationen der Stadt Kassel, zumal das Vorhaben, einen Teilnehmer oder eine Teilnehmerin der Ausstellung mit der Neugestaltung zu beauftragen, darin nicht vorkommt – ebenso wenig sein Misslingen.

Die ausgewählten Informationen, die der Magistrat der Stadt Kassel veröffentlicht hat, erreichten folglich diskursiv, was faktisch nicht gelungen war: den *ASCHROTTBRUNNEN* in die documenta einzubinden. Wie Eichels oben zitierter Kommentar veranschaulicht, vermochte das Stichwort documenta als Beleg für künstlerische Qualität zu fungieren. Somit trug die entsprechende Einbindung dazu bei, eben jenen Ansprüchen an das städtische Erscheinungsbild genüge zu leisten, die sich aus Kassels Status als »documenta-Stadt« ableiteten. Da Hoheisel als Künstler weitgehend unbekannt war, erschien zunächst ungewiss, inwieweit der *ASCHROTTBRUNNEN* als künstlerische Arbeit rezipiert und wertgeschätzt würde. Ob die *Neugestaltung* als *Kunstwerk* anerkannt würde, war keineswegs absehbar. So legte die Finanzierung aus Mitteln zur Städtebauförderung eher eine denkmalpflegerische Interpretation nahe.[219] Die diskursive Einbindung in die documenta kann folglich als

214 Dies behauptete der genannte Artikel; vgl. *PflasterStrand*, Nr. 272, 03.10.-16.10.1987, S. 70; allerdings bezugnehmend darauf, dass der Brunnen nicht zu Beginn der documenta fertiggestellt wurde – ein Zusammenhang, der nicht plausibel erscheint, da dieser Termin bereits vor der Entscheidung für Hoheisels Entwurf in Frage stand.

215 Weder die Lokalzeitung noch die Auftraggeber nennen Gründe für diese Verspätung. Der Baubeginn lag mit Ende Juni etwa vier Wochen hinter dem Termin, den das Hochbauamt Anfang März avisiert hatte; vgl. *HNA*, 21.03.1987.

216 Eichel in Magistrat 1987, o.S., Hervorhebung: C.T.

217 Magistrat 1989, o.S.; FBI 1998a, S. 62; vgl. auch Eichel in FBI 1998a (Vorwort), S. 2.

218 Wenn es heißt, der *ASCHROTTBRUNNEN* sei »im Rahmen der Documenta 8« (Springer 1988, S. 394), »auf der documenta« (*SZ*, 26.03.1998) oder »zur documenta 8« (FBI 1998b, S. 18) neu gestaltet worden.

219 Vgl. Anm. 11, S. 175.

Strategie verstanden werden, den Künstler und seine Arbeit in der Kunstöffentlichkeit zu etablieren. Dazu zählt m.E. ebenfalls, dass Eichel den *ASCHROTTBRUNNEN* zumeist als »Kunstwerk«[220] bezeichnet hat, die Begriffe Denk- oder Mahnmal jedoch lange vermied.[221] Da Hoheisel selbst seine Projektbeschreibung mit dem Titel »Der Aschrottbrunnen – ein Mahnmal für Kassel«[222] überschrieben hatte, hätte diese Bezeichnung durchaus nahe gelegen; zumal auch die Presse sie mehrfach verwandte.[223] Indes sprach Eichel erst in der Publikation von 1998, als mit der Schenkung an die Kunstsammlung von Yad Vashem der Kunstcharakter des *ASCHROTTBRUNNENS* außer Frage stand, von einem »Denkmal«[224].

Wie die Aufnahme in die Kunstsammlung der israelischen Gedenkstätte belegt, wurde dem *ASCHROTTBRUNNEN* schließlich jene Anerkennung einer internationalen Kunstöffentlichkeit zuteil, die die Auftraggeber angestrebt hatten, indem sie die Neugestaltung des Brunnens mit der documenta zu verbinden suchten. Es ist anzunehmen, dass auch Hoheisel diesen Kontext zu schätzen wusste. Jedenfalls hat er die Ausstellung im Jahre 2002 mit seiner Arbeit *DENK MAL ÜBERWACHUNG* erneut als Bezugspunkt aufgesucht. Laut der zugehörigen Erläuterungstafel ließ der Künstler »*während der documenta 11* […] die *während der documenta 8* […] versenkte Skulptur des Aschrottbrunnens […] virtuell wieder auftauchen.«[225]

»Ein Zeichen nach außen«: Avantgardekunst als demokratisches Bekenntnis

Wenn die Auftraggeber anstrebten, die Neugestaltung des Brunnens in die documenta einzubinden, so mögen sie damit nicht allein die Anerkennung der internationalen Kunstöffentlichkeit im Blick gehabt haben. Denn das Qualitätssiegel documenta besitzt auch politische Implikationen. Dies lässt sich exemplarisch anhand des folgenden Kommentars von Manfred Schneckenburger nachvollziehen, der erstmals in der städtischen Broschüre zum

220 Eichel in Magistrat 1987, o.S.; ders. in Magistrat 1989, o.S.

221 Dies kann zudem eine Form gewesen sein, sich gegen den Verein zur Rettung historischer Denkmäler e.V. abzugrenzen. Die kunstwissenschaftlich ausgewiesenen Beiträge in den städtischen Broschüren bezeichneten den *ASCHROTTBRUNNEN* hingegen als Denkmal; vgl. Schneckenburger und Springer in Magistrat 1987, o.S.; dies. in Magistrat 1989, o.S.

222 Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 1, *StArch. KS*.

223 Vgl. *HNA*, 24.01.1987, 28.08.1987; 11.12.1987; »Denk-mal« nach einem Zitat Hoheisels in *DAS*, 14.06.1987; Hessenschau, *Hessischer Rundfunk*, 10.12.1987, Transkript in *StArch. KS*.

224 Eichel in FBI 1998a (Vorwort), S. 3. Auch eine städtische Publikation zu Kunst im öffentlichen Raum von 1991 nennt den Brunnen ein Denk- und Mahnmal; vgl. Magistrat 1991, S. 330; nicht jedoch das Faltblatt der Stadt Kassel, das die Anbringung von neuen Gedenktafeln »Im Gedenken an die Opfer von Rassismus und Nationalismus« u.a. am *ASCHROTTBRUNNEN* begleitete; vgl. Kassel. Neun Gedenktafeln, Faltblatt hrsg. vom Kulturamt der Stadt Kassel und dem Stadtarchiv, 1988, *StArch. KS*.

225 Erläuterungstext zu der Videoinstallation im Kasseler Rathaus, 07.06.-15.09.2002, Hervorhebung: C.T.

ASCHROTTBRUNNEN von 1987 publiziert und in allen folgenden einschlägigen Veröffentlichungen der Stadt Kassel wiederabgedruckt wurde:

»War Arnold Bodes erste documenta nicht gleichfalls eine Antwort auf den Zerstörungswahn der Barbarei?«,

fragte der künstlerischen Leiter der documenta 8 im Anschluss an seine Charakterisierung des *ASCHROTTBRUNNENS* als »Symbol ohne tönende Rhetorik«.[226] Mit dieser rhetorischen Frage spielte Schneckenburger auf eine wichtige Funktion der 1955 durchgeführten documenta I an. Als eine Art nachträgliche Gegenausstellung zu der NS-Propagandaschau »Entartete Kunst« von 1937 hatte die erste documenta unter der Leitung von Arnold Bode zum Ziel gehabt, die von der NS-Ideologie verfemte künstlerische Moderne zu rehabilitieren.[227] Sie sollte gleichzeitig dazu anregen, diese Tradition in der westdeutschen Nachkriegskunst wiederaufzunehmen. Dieses Programm markierte in der frühen Bundesrepublik nicht nur einen künstlerischen, sondern auch einen politischen Standort, da »der modernen Kunst die ästhetische Stellvertretung demokratischer Werte zugesprochen [wurde].«[228]

Die Anfänge der documenta standen zugleich im Kontext einer staatlichen Kulturpolitik, die sich als Teil eines angenommenen demokratischen Nachholbedarfs zur Aufgabe gemacht hatte, moderne Kunst zu fördern.[229] Folglich setzte diese Politik voraus, dass die künstlerische Avantgarde gegenüber der übrigen Bevölkerung eine höhere politisch-moralische Integrität besitze. Auf diese Weise aktualisierte sie den Mythos einer grundsätzlichen Vorreiterfunktion der künstlerischen Avantgarde, indem sie ihn auf die politische Situation im Nachkriegsdeutschland bezog. Diese Kulturpolitik zielte nicht allein nach innen, sondern ebenso nach außen, auf die »Selbstdarstellung der Bundesrepublik im Kreis der westlichen Staaten«[230], ab. In Abgrenzung zu der propagandistisch eingesetzten, gegenständlichen Malerei in der NS-Zeit galt insbesondere die abstrakte Malerei im westlichen Nachkriegsdeutschland als »Symbol für Freiheit und Demokratie«[231], die »außenpolitisch und innenpolitisch […] als Verweis auf die deutsche Lernfähigkeit [diente]«[232]. Dementsprechend behauptete die Wiederaufnahme der Tradition der künstlerischen Moderne – programmatisch in der documenta I vollzogen – ästhetisch wie demokratisch eine Kontinuitätslinie, die das NS-Regime zeitweilig zu unterbrechen, nicht jedoch zu zerstören vermocht hatte. Die künstlerische Moderne wurde so zum Aufbewahrungsort demokratischer Tradition erklärt.

In der verbreiteten kunsthistorischen Disqualifikation der »Nicht-Kunst des Nationalsozialismus«[233] als künstlerisch wertlos schwingt gleichzeitig die Behauptung mit, davon lasse sich eine vermeintlich »wahre Kunst«[234] ein-

226 Schneckenburger in Magistrat 1987, o.S. Wiederabdruck in Magistrat 1989, o.S.; FBI 1998a, S. 28; Hoheisel/Knitz 1999, S. 135.
227 Vgl. Kimpel 1997, S. 248ff.
228 Grasskamp 1989b, S. 135.
229 Vgl. Grasskamp 1989b, S. 138f.
230 Grasskamp 1989b, S. 139.
231 Herlemann 1989, S. 217.
232 Herlemann 1989, S. 219.
233 Herlemann 1989, S. 209.
234 Vgl. Wenk 1988, S. 18, die dies kritisch analysiert.

deutig unterscheiden. Letztere sei per se eine demokratische Äußerung und somit immun gegen politische Instrumentalisierung. Diese Abgrenzung gegen das scheinbar »ganz Andere«[235] bezog sich nicht allein auf Kunst der NS-Zeit, sondern mit dem beginnenden Kalten Krieg zunehmend auch auf den Sozialistischen Realismus in der ostdeutschen Kunst. In diesem Sinne fungierte die documenta auch als künstlerisches »Schaufenster des Westens«, das in unmittelbarer geografischer Nähe zur innerdeutschen Grenze gegenüber der DDR künstlerische und dadurch politische Freiheit demonstrieren sollte.[236]

Mit der diskursiven Einbindung in die documenta wurde der *ASCHROTTBRUNNEN* in die solchermaßen konstruierte Traditionslinie »wahrer Kunst« eingeschrieben. Sie rückt Hoheisels Arbeit in den Kontext einer behaupteten künstlerischen Tradition, die sich schon in der NS-Zeit in Opposition zu Diktatur und Unmenschlichkeit befunden habe und per se auf der Seite von Demokratie und Menschlichkeit anzusiedeln sei. Dadurch erhält das künstlerische Konzept zusätzliche Legitimität; Hoheisels künstlerischer Position wird eine über jeden Zweifel erhabene Kompetenz zugesprochen, angemessen »auf den Zerstörungswahn der Barbarei« zu antworten. Diese ästhetisch-politische Verortung immunisierte den *ASCHROTTBRUNNEN* ebenso gegen Kritik an seiner ästhetischen Strategie wie sie ihn politisch-ideologisch erhöhte. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Auftraggeber mit dieser Legitimierungsstrategie auf die Anfechtungen reagierten, denen sie hinsichtlich der Gestaltung des Aschrottbrunnens ausgesetzt waren.

Neben der Zuschreibung künstlerischer Qualität hat die Einbindung in die documenta dem *ASCHROTTBRUNNEN* also auch politische Bedeutungen eröffnet. Voraussetzung dafür war freilich, dass Hoheisels künstlerisches Konzept in diesen Kontext integriert werden konnte. Dies war möglich, da Hoheisel mit seiner Arbeit politisch wie ästhetisch ungewohnte Wege ging. Zwar hatten schon in der Bundesrepublik der 1970er Jahren, verstärkt dann im darauffolgenden Jahrzehnt, Künstlerinnen und Künstler wie Anselm Kiefer, Martin Kippenberger oder Rosemarie Trockel die NS-Zeit thematisiert.[237] Hingegen gab es bis in die 1980er Jahre hinein kaum künstlerische Arbeiten, die dies, wie Hoheisel, konkret ortsbezogen umsetzten, zumal im öffentlichen Raum.[238] Hoheisels ästhetische Strategie, die traditionelle Denkmalform umzukehren, war, auch wenn dafür einige Vorläufer gefunden werden können, derart ungewöhnlich, dass ein kunstwissenschaftlicher Beitrag den *ASCHROTT-*

235 Wenk 1988, S. 19.

236 Zu Beispielen dieser geopolitischen Argumentation bezüglich des Veranstaltungsortes Kassel vgl. Kimpel 1997, S. 125ff.

237 Vgl. Gockel 1998, S. 16ff., 61ff., 74ff.

238 Ein Beispiel ist Gerhard Merz' Rauminstallation *DOVE STA MEMORIA* von 1986 im Münchner Kunstverein in denselben Räumen, in denen 1937 die NS-Propaganda-Ausstellung »Entartete Kunst« stattgefunden hatte. Weil Merz' Arbeit einer eindeutigen kritischen Stellungnahme entbehrte, war sie jedoch sehr umstritten; vgl. Gockel 1998, S. 121ff. Ein Kasseler Beispiel ist die Installation *DIE RAMPE* der Künstlerin E.R. Nele. Sie wurde erstmals 1982 in einer Halle ausgestellt, die ehemals zur Firma Henschel gehörte, und bezieht sich auf die ZwangsarbeiterInnen, die dort eingesetzt waren; vgl. http://www.kassel.de/content/index.php?parent=77 (28.05.2004) sowie Anm. 101, S. 189.

BRUNNEN unter der Rubrik »Denkmäler der Avantgarde«[239] fasste. Mithin erfüllte Hoheisels Entwurf die Voraussetzungen, um der künstlerischen Avantgarde zugerechnet zu werden.

Indem der mehrheitlich sozialdemokratische Magistrat sich für Hoheisels Arbeit entschied, verwirklichte er also sein Vorhaben, einen Entwurf auszuwählen, der den Kriterien einer internationalen Kunstöffentlichkeit entsprach. Dadurch grenzte er sich auch ästhetisch von den Vorstellungen des Vereins zu Rettung historischer Denkmäler e.V. ab. Der Vereinswettbewerb hatte Denkmalentwürfe favorisiert, die nicht voraussetzten, dass die BetrachterInnen mit ästhetischen Strategien der Gegenwart vertraut waren. Insofern hatte er stärker auf ein breites Publikum vor Ort abgezielt als auf eine überregionale Kunstöffentlichkeit. Da der Magistrat sich mit seiner Entscheidung zugleich gegenüber einer CDU-nahen Vereinigung positionierte, war zusätzlich zu der im vorigen Kapitel skizzierten geschichtspolitischen Ausrichtung auch die ästhetische geeignet, parteipolitische Differenz zu markieren. Dass Vertreter der Kasseler CDU und FDP eine gegensätzliche Ausrichtung vertraten, hatte auch die Magistratssitzung gezeigt, auf der über den *ASCHROTTBRUNNEN* entschieden worden war. Parteienvertreter der Opposition hatten dort Stellung gegen Hoheisels Entwurf bezogen, indem sie einforderten, das Denkmal müsse »auch für den Bürger erkennbar sein«[240]. Demnach markierte die Bezugnahme auf die künstlerische Avantgarde ebenfalls ein spezifisches Profil der Kasseler SPD.

Dies lässt sich gleichfalls als parteipolitische Standortbestimmung verstehen, mittels welcher der Magistrat der Stadt Kassel sich von der Bundespolitik absetzte. Letztere hatte 1984 mit den Bestrebungen, in Bonn eine »nationale Gedenkstätte für die Kriegstoten des deutschen Volkes« zu errichten, für ein monumentales Denkmal in christlicher Ikonografie, eine Dornenkrone, plädiert.[241] Der Bezug zu diesem Denkmalentwurf liegt umso näher, als dessen gestalterisches Vorbild ein Kasseler Denkmal war, das »Den Vernichteten 1933-1945« gewidmet ist.[242] Im Gegensatz dazu machte die ästhetische Positionierung der Kasseler SPD Mythen der künstlerischen Avantgarde für das Gedenken an die NS-Zeit verfügbar. Sie signalisierten eine politisch-moralische Vorreiterfunktion der SPD und versprachen internationale Anerkennung. Dies konnte bekräftigen, was bereits die geschichtspolitische Stellungnahme für eine Aufarbeitung der NS-Zeit nahe gelegt hatte: dass die SPD die kompetentere politische Kraft auf diesem Feld sei.

Eine entsprechende Signalwirkung mögen sich die Auftraggeber auch über den Kasseler Kontext hinaus erhofft haben. Dem widerspricht nicht,

---

239 Springer 1988, S. 392ff. Dieser Aufsatz, der Beispiele künstlerischer Arbeiten mit einer vergleichbaren Strategie vorstellt, wurde auszugsweise in der Neuauflage der städtischen Broschüre von 1989 abgedruckt; vgl. Springer in Magistrat 1989, o.S.

240 Stadtrat Fröbel, FDP, Niederschrift über die 824. Sitzung des Magistrats der Stadt Kassel am 12.01.1987, zu Vorlage 434/6, *docArch. 13 KS AAA*. Ähnlich argumentierte in derselben Sitzung auch Stadtrat Schiele, CDU.

241 Vgl. Hausmann 1997, S. 103ff.

242 Vgl. Hoheisel 1996a, S. 255. Das 1953 in einer Grünanlage errichtete Denkmal ist den Verfolgten der NS-Zeit, den Bombenopfern wie auch den gefallenen deutschen Soldaten gewidmet; vgl. Rudolph/Simmen 1988, S. 59. Das Steinrondell, in dessen Inneren sich ein bronzener Dornenkranz befindet, hat der Bildhauer Hans Sautter entworfen; vgl. Puvogel/Stankowski 1995, S. 327.

dass die parteipolitischen Auseinandersetzungen um den Aschrottbrunnen nur in der lokalen Öffentlichkeit bekannt waren. Da Kassel als SPD-Hochburg zumindest bis Anfang der 1990er Jahre eindeutig mit der Sozialdemokratie in Verbindung gebracht werden konnte,[243] war eine entsprechende parteipolitische Zuordnung wirkungsmächtig, ohne dass sie ausdrücklich als solche markiert worden wäre.

Einige Details der Vorgeschichte des *ASCHROTTBRUNNENS* sind allerdings kaum geeignet, ein entsprechendes »Zeichen nach außen«[244] zu setzen, wie Eichel es 1989 formulierte. Es verwundert kaum, dass es gerade diese Teile sind, die die Auftraggeber des *ASCHROTTBRUNNENS* nicht überliefert haben. Dies betrifft die Tatsache, dass Eichel lange die Rekonstruktion des alten Brunnens mit einem Hinweis auf dessen Geschichte in Betracht gezogen hatte, die Entscheidung des Magistrats für die Avantgardekunst mithin keineswegs alternativlos gewesen war. Ebenso trifft dies auf Hoheisels Eigeninitiative zu, der es, wie meine Forschungen gezeigt haben, zu einem nicht unerheblichen Teil zu verdanken war, dass der Stadt Kassel überhaupt ein entsprechender Entwurf zur Auswahl vorgelegen hatte.

Wie eingangs dargestellt, berichtete Hoheisel in der städtischen Broschüre von 1987 noch von seinen eigenständigen Recherchen, während Eichel keine Angaben dazu machte, wie die Stadt zu dem Entwurf gekommen war.[245] Demgegenüber findet sich 1989 wie 1998 nur die Information, der Künstler habe »einen Vorschlag [gemacht]«[246]. Die Rezeption zeigt, dass diese Formulierung offensichtlich zu unterschiedlichen Interpretationen eingeladen hat. Während die meisten Publikationen die Frage, wie der Magistrat zu Hoheisels Entwurf kam, überhaupt nicht thematisiert haben,[247] ist James E. Young durchgängig, zuletzt 2002, davon ausgegangen, dass »die Stadt Kassel einige Künstler um Ideen zur Rettung eines ihrer zerstörten Denkmäler gebeten«[248] habe. Lediglich Hoheisel selbst hat in zwei seit Mitte der 1990er Jahre publizierten Darstellungen darüber informiert, dass er mithilfe eigener Nachforschungen die Geschichte des Brunnens rekonstruiert und seinen Entwurf unaufgefordert entwickelt hatte.[249]

Auch die lokalen Proteste gegen Hoheisels Entwurf fehlen in der Rezeption weitgehend. Sie kommen, bis auf eine Ausnahme, nur in jenen Publikationen zur Sprache, in denen der Künstler sich selbst geäußert hat.[250] Auf diesen Konflikt weist ansonsten einzig eine in Kassel ansässige Autorin hin, die

243 Bei der Kommunalwahl 1993 brach die SPD auf unter 30 Prozent der Stimmen ein; Kassel erhielt erstmals in der Nachkriegsgeschichte einen CDU-Oberbürgermeister. Zu den vorangegangenen Wahlergebnissen vgl. Anm. 122, S. 192.

244 Eichel in Magistrat 1989, o.S.

245 Siehe oben, S. 182.

246 Magistrat 1989, o.S.; FBI 1998a, S. 62.

247 Keine Angaben dazu machen Puvogel/Stankowski 1995, Schwarze 1988, Spielmann 1990, Spielmann 1991, Springer 1988.

248 Young 2002, S. 116. Inhaltlich übereinstimmend in Young 1992, S. 288; Young 1993, S. 43; Young 1998, S. 10; Young 1999b, S. 126.

249 Vgl. Hoheisel 1996a, S. 254f.; Hoheisel in Spielmann 1998, 238f.

250 »Enttäuschung und Verärgerung« (Spielmann 1990, S. 234) als Reaktionen vor Ort nennt allein die Dissertation von Jochen Spielmann, ohne jedoch organisierten Protest zu erwähnen.

an dem Sammelband von 1998 beteiligt war.[251] Hoheisel berichtete seit Mitte der 1990er Jahre mehrfach von einer Bürgerinitiative, »in der fast alle einflußreichen älteren Honoratioren der Stadt sich zusammengeschlossen hatten«[252]. Dem Künstler zufolge hatte sich 1987 eine organisierte Opposition gebildet, die den Entwurf mit Protesten zu verhindern gesucht und in der Bevölkerung breite Zustimmung gefunden hatte.[253] Nach Einschätzung Hoheisels war es allein der Unterstützung des künstlerischen Leiters der documenta und des Oberbürgermeisters zu verdanken, dass sein Entwurf realisiert worden war.[254]

Bereits im Fall des Vereinswettbewerbs hat sich gezeigt, dass der damit verbundene Konflikt um die Brunnengestaltung in der Rezeption des *ASCHROTTBRUNNENS* kaum deutlich wird. In noch größerem Maße trifft dies auf jenen Protest zu, der dem Entwurf selbst galt. Das ist insofern einsichtig, als selbst die unmittelbar Beteiligten über Jahre nicht von einem solchen Konflikt berichtet hatten.[255] Auch Hoheisel schilderte dies erst 1996, fast zehn Jahre später. Daraus lässt sich schließen, dass die Auftraggeber des *ASCHROTTBRUNNENS*, womöglich ebenso der Künstler,[256] diesen Teil der Vorgeschichte zunächst nicht überliefert wissen wollten. Sie nahmen offensichtlich an, es sei nachteilig, wenn über Kassel hinaus öffentlich würde, dass Teile der lokalen Bevölkerung gegen den *ASCHROTTBRUNNEN* protestiert hatten. Es leuchtet unmittelbar ein, dass den Auftraggebern als politischen Vertretern der Stadt Kassel daran gelegen war, den Eindruck zu vermitteln, ihre Politik finde die Zustimmung der Bevölkerung. Zudem war davon auszugehen, dass ein Bekanntwerden der Proteste Kassels ohnehin negativen Ruf, der von Provinzialität und der »Öde kultureller Ereignislosigkeit«[257] geprägt ist, verstärken würde. Daher ist nachvollziehbar, dass die Auftraggeber die Konflikte um den *ASCHROTTBRUNNEN* in ihren Darstellungen ausließen.

Im Gegensatz zu dem soeben skizzierten negativen Ruf Kassels, evozieren jene Elemente der Vorgeschichte, die in die Rezeption eingegangen sind, ein gänzlich anderes Bild der nordhessischen Stadt. Vor dem Hintergrund scheinbar vereinter Bemühungen, die NS-Zeit zu erinnern, kann nämlich als zusätzliche Aufwertung fungieren, was im Kunstbetrieb an sich strukturell von Nachteil ist: dass ein unbekannter, ortsansässiger Künstler das Konzept entwickelte. Denn aus dieser Konstellation lässt sich die Vorstellung ableiten,

---

251 Es handelt sich um den Beitrag von Eva Schulz-Jander, Geschäftsführerin der Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit in Kassel; vgl. Anm. 73, S. 184.

252 Hoheisel 1996a, S. 255; dort findet sich die ausführlichste Darstellung. Vgl. auch Hoheisel in Spielmann 1998, S. 239; Hoheisel 1999, S. 235.

253 Unter den zeitgenössischen Presseberichten, die der Aktenbestand enthält, berichtet allein der weiter oben erwähnte Artikel im *PflasterStrand* von Protesten mit Unterschriftensammlung und Leserbriefen; vgl. Anm. 212, S. 207. Ob diese Opposition, wie Hoheisels Schilderungen nahe lagen, formal organisiert war, ist unklar.

254 Vgl. Hoheisel 1996a, S. 255; Hoheisel 1999, S. 235.

255 In den städtischen Broschüren kommt dieser, anders als der Konflikt um den Vereinswettbewerb, überhaupt nicht zur Sprache; vgl. Magistrat 1987, Magistrat 1989.

256 Möglicherweise war Hoheisel der Meinung, dass dies seinem Ruf als Künstler nicht zugute käme. Ich werde in meinen abschließenden Überlegungen erneut darauf zurückkommen.

257 Kimpel 1997, S. 112.

Kassel biete ein derart lebendiges politisch-kulturelles Umfeld, dass es sowohl die eigene Bevölkerung als auch die ortsansässigen Kulturschaffenden zu besonderem Engagement anrege.[258] Der *ASCHROTTBRUNNEN* ist somit geeignet, der Stadt Kassel in ihrer Gesamtheit Aufgeschlossenheit und Fortschrittlichkeit hinsichtlich ästhetischer und geschichtspolitischer Fragen zu attestieren. Wie berichtet, waren zweifellos gerade im geschichtspolitischen Bereich die Entwicklungen in Kassel, denen anderer bundesdeutscher Städte voraus. Die detaillierte Vorgeschichte des *ASCHROTTBRUNNENS* lässt allerdings darauf schließen, dass dies dem Engagement einzelner gesellschaftlicher Gruppen zu verdanken ist, nicht jedoch, wie deren Überlieferung glauben macht, einer konsensuellen Erinnerungsallianz.

Das künstlerische Konzept: Verlustanzeige und Wundmal

Wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, sind bereits in der Vorgeschichte des *ASCHROTTBRUNNENS* Deutungen hervorgebracht worden, die auch in die weitere Rezeption eingegangen sind. Sie entstanden noch vor der Entscheidung für das konkrete künstlerische Konzept und daher relativ unabhängig von diesem. Im Folgenden sollen nun jene Deutungen analysiert werden, die im weiteren Verlauf an dem eigentlichen Konzept entlang entwickelt und öffentlich formuliert worden sind. Der Chronologie der Veröffentlichungen über den *ASCHROTTBRUNNEN* folgend, soll zunächst die Broschüre der Stadt Kassel von 1987 betrachtet werden. Aus Gründen der notwendigen Beschränkung konzentriert sich meine Analyse im Wesentlichen darauf, jene Deutungen herauszuarbeiten, die die Broschüre zentral setzt. Davon ausgehend sollen die Neuauflage der Broschüre von 1989 sowie die vor allem in den 1990er Jahren einsetzende Rezeption untersucht werden. Hier gilt es zu berücksichtigen, wie deren Deutungen sich zu den 1987 formulierten verhalten, welche Elemente sie aufgreifen und fortschreiben, welche sie übergehen oder umschreiben.

»Verlorene Form«: Widersprüchliche Deutungsmöglichkeiten

»Aschrottbrunnen oder die verlorene Form«[259] ist die städtische Broschüre betitelt, die 1987 mit der Übergabe des neugestalteten Brunnens an die Öffentlichkeit erschien. Sie enthält Beiträge unterschiedlicher AutorInnen. Mehrere nehmen, zum Teil auch in den Überschriften, Bezug auf den Topos des Verlustes, den der Titel der Broschüre eröffnet.[260] Verlust ist also eine zentrale Kategorie dieser ersten Publikation von Seiten der Auftraggeber. Da allein Hoheisel in seinem ebenso betitelten Beitrag von einer »verlorene[n] Form«

258 Besonders assoziationsträchtig in diesem Sinne ist die Formulierung »local artist Horst Hoheisel«; vgl. Young 1992, S. 288; Young 1993, S. 43.

259 Magistrat 1987.

260 Vgl. Dorkam-Dispeker, Eichel, Hoheisel, Schneckenburger in Magistrat 1987, o.S. Zwei weitere Beiträge weisen keine Verbindung zu dem Topos auf; vgl. Führer, Haß in Magistrat 1987, o.S.

spricht,[261] ein weiterer Beitrag ihn mit dieser Wendung zitiert,[262] ist die Autorschaft für diese Formulierung dem Künstler zuzuordnen. Dies hebt ihn als Deutungsautorität hervor.

Hoheisel hat sein künstlerisches Konzept bereits 1986, in dem Interview in der Kasseler Stadtzeitung *PflasterStrand*, als »verlorene Form«[263] bezeichnet. Allerdings war dies zunächst nur eine neben anderen Formulierungen, die nicht mit dem Topos des Verlustes in Verbindung standen. In seiner unveröffentlichten Projektbeschreibung entwickelte Hoheisel dieses Thema dann ausführlicher; der Begriff »verlorene Form« kommt darin jedoch nicht vor.[264] Die Kategorie Verlust war in Hoheisels Deutungen anfangs also keineswegs zentral, sondern hat erst allmählich an Bedeutung gewonnen. Um die Funktion dieser Kategorie zu erforschen, wird die folgende Analyse daher nicht allein herausarbeiten, welche Deutungsmöglichkeiten die »verlorene Form« eröffnet hat, sondern auch danach fragen, wie ihr Bedeutungszuwachs zustande kam.

Die Rede von Verlust setzt die als irreversibel angenommene Abwesenheit eines Objekts voraus, das vormals anwesend war – sei es eine Person, ein Gegenstand oder eine Vorstellung. Darüber hinaus beschreibt sie immer ein Zugehörigkeitsverhältnis: zwischen dem abwesenden, verlorenen Objekt und den von Verlust Betroffenen, denen dieses vormals Anwesende verloren ging. Als abwesendes Objekt thematisiert der *ASCHROTTBRUNNEN*, wie eingangs dargelegt, die Brunnenskulptur von 1908 – sowohl durch seine formale Bezugnahme als auch durch den identischen Namen. Zudem ist das durch die Zerstörung getilgte Objekt im Kontext der Neugestaltung wiederholt zu sehen gegeben und auf diese Weise aufgerufen worden: etwa auf der Faltkarte, die zur Übergabe des *ASCHROTTBRUNNENS* einlud.[265] Seit 1988 zeigt zudem eine Bronzetafel, die am Standort eingelassen wurde, die einstige Brunnenskulptur. Es liegt also nahe, der »verlorenen Form« die zerstörte einstige Brunnenskulptur als Signifikat zuzuordnen. Diese Zuordnung stützt auch die Bedeutung der »verlorenen Form« als Bezeichnung eines Gussverfahrens. Sie lässt assoziieren, die nachgebildete Form sei von einem originalgetreuen Modell des einstigen Brunnens abgenommen worden.[266] Da sowohl dieses Verfahren im Speziellen als auch die technische Herstellung der nachgebildeten Form im Allgemeinen unerwähnt bleiben, erschließt sich dieser Zusam-

261 Eichels Beitrag trägt zwar den Titel »Verlorene Form und verdrängte Inhalte«, nimmt diese Formulierung jedoch im Text nicht auf; vgl. Eichel in Magistrat 1987, o.S.

262 Vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.; ausführlicher zu diesem Beitrag siehe unten, S. 232ff. und 239ff.

263 *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14.

264 Vgl. Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*. Verlust wird darin gleichwohl mehrfach thematisiert.

265 Vgl. Faltkarte, Einladung zur Einweihung am 10.12.1987, *StArch. KS*. Eine Fotografie des Aschrottbrunnens illustriert auch den kurz vor der Übergabe erschienen Beitrag Hoheisels in einer städtischen Kulturzeitschrift; vgl. Hoheisel 1987a, S. 22.

266 Der Guss in verlorener Form bezeichnet ein Verfahren zur einmaligen Umsetzung eines Modells in ein anderes Material. Bei der Herstellung der Gussform wird das weiche oder schmelzbare Modell ebenso zerstört wie die Gussform beim späteren Freilegen des Abgusses; vgl. Lexikon Kunst 1987, S. 12.

menhang indes nur fachkundigen RezipientInnen.[267] Ob die nachgebildete Form tatsächlich auf diese Weise hergestellt wurde, die Bezeichnung »verlorene Form« also auch auf das technische Verfahren zurückzuführen ist, kommt an keiner Stelle zur Sprache.

Aufgrund der Verweisungsstruktur, die die nachgebildete Form mit der einstigen Brunnenskulptur verbindet, wird auch der visuelle Entzug ersterer mit der Zerstörung letzterer verknüpft. Da wiederum die Zerstörung der einstigen Brunnenskulptur, wie ich argumentiert habe, unmittelbar mit der Deutung als »verlorene Form« assoziierbar ist, hat die Verweisungsstruktur eine metonymische Verkettung von Versenkung, Zerstörung und Verlust zur Folge. Wie im folgenden Schema dargestellt, ergibt sich dadurch, analytisch betrachtet, eine Verkettung von visuellem Entzug, materieller Tilgung und einer irreversiblen Abwesenheit des Signifikanten:

nachgebildete Form	⟨⟩	einstige Brunnenskulptur	⟨⟩	»verlorene Form«
↓		↓		↓
Versenkung	⟨⟩	Zerstörung	⟨⟩	Verlust
↓		↓		↓
visueller Entzug des Signifikanten	⟨⟩	materielle Tilgung des Signifikanten	⟨⟩	irreversible Abwesenheit des Signifikanten

Während die solchermaßen erzeugte Analogie von materieller Tilgung und irreversibler Abwesenheit einleuchtet, wird dem visuellen Entzug so eine Bedeutung zugeschrieben, die ihm keineswegs anhaftet. Denn die metonymische Verkettung suggeriert, die nachgebildete Form sei durch die Versenkung ebenfalls verloren gegangen. Gleichwohl ist dieser Signifikant keineswegs getilgt, sondern bleibt verfügbar, wenn auch weitgehend unsichtbar. Über die metonymische Verkettung kann der Signifikant zugleich als abwesend – »verloren« – gelten und anwesend sein. Der Verlust, den der *ASCHROTTBRUNNEN* signifizieren soll, kann daher nicht allein mit der zerstörten einstigen Brunnenskulptur, sondern auch mit der versenkten nachgebildeten Form assoziiert werden.

Wie ich zu Beginn dieser Fallstudie dargelegt habe, stellt die zerstörte einstige Brunnenskulptur ihrerseits einen doppeldeutigen Signifikanten dar: Sie kann zum einen als Zeichen politischer Macht, zum anderen als Zeichen des Judentums interpretiert werden.[268] Demnach kann die »verlorene Form« sowohl einen Verlust politischer Macht als auch einen Verlust, der das Judentum betrifft, bezeichnen. Der Titel der Broschüre von 1987 stellt also einerseits eine Deutung zur Verfügung: dass etwas verloren gegangen sei. Andererseits eröffnet er weiteren Deutungsbedarf: zu bestimmen, was genau – für wen – als verloren gilt. Folglich fordert die Bezeichnung »verlorene Form« zu weiteren Deutungsprozessen auf. Welche Angebote die Publikationen der

267 Während die Lokalpresse von Betonguss spricht; vgl. *HNA*, 28.08.1987; und 11.12.1987, ist in den Publikationen der Auftraggeber lediglich unspezifisch von Bau die Rede; vgl. Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.; ders. in Magistrat 1989, o.S.

268 Siehe oben, S. 178.

Auftraggeber dafür bereitgestellt haben, soll im Folgenden schrittweise herausgearbeitet werden.

In der Broschüre von 1987 verbindet Hoheisel mit der »verlorenen Form« ausdrücklich jene beiden Signifikanten, die die metonymische Verkettung verfügbar macht. Zum einen referiert der Künstler auf den zerstörten Vorgänger, die einstige Brunnenskulptur, indem er die »Vergangenheit des Brunnens« mit den folgenden Worten erläutert: »Da war etwas zerstört worden und verlorengegangen.«[269] Zum anderen bezieht er sich auf die bauliche Konstruktion: »[Ich baue] den Aschrottbrunnen als eine verlorene Form«[270]. Da Hoheisel an dieser Stelle Guss als Herstellungsverfahren nicht einmal erwähnt, ist zweifellos nicht allein ein technischer Vorgang angesprochen. Vielmehr gilt dem Künstler die versenkte nachgebildete Form als verloren. Neben dieser Formulierung, die den visuellen Entzug des Objekts als Verlust deutet, bezeichnet Hoheisel die bauliche Konstruktion auch als »Urbrunnen«[271]. Während Hoheisel nur an dieser einen Stelle auf die formale Analogie des *ASCHROTTBRUNNENS* zu einem Brunnenloch hinweist, ist Verlust ein mehrfach wiederkehrendes Motiv seines Beitrag von 1987.[272]

Hoheisel bietet in der Broschüre von 1987 folglich zwei Signifikanten an, um die »verlorene Form« metonymisch zu ersetzen: sowohl die zerstörte einstige Brunnenskulptur als auch die versenkte nachgebildete Form. Wie diese Signifikanten ihrerseits zu deuten seien, erklärt er indes nur für den erstgenannten mit der folgenden Äußerung:

»Die Zerstörung des Aschrottbrunnens war eine der symbolischen Handlungen der Nationalsozialisten, von der aus eine Linie zur Deportation und Vernichtung der 3400 Kasseler Juden führte. Nach dem Krieg ist da ein großes Loch, eine Wunde, ein Verlust geblieben.«[273]

Hoheisel verbindet in dieser Formulierung die Zerstörung der einstigen Brunnenskulptur mit der Ermordung der Kasseler Juden. Beides kennzeichnet er als Verlust. Mithin interpretiert er die Brunnenskulptur als Signifikant für das Judentum und greift damit auf jenes semiologische System zurück, das die antisemitische Propaganda gegen den Aschrottbrunnen begründet hatte. Indem der Künstler die Kategorie Verlust in eine Reihe mit zwei weiteren Bezeichnungen stellt: »Loch« und »Wunde«, eröffnet er allerdings unterschiedliche Assoziationsfelder. Ersteres ist besonders geeignet, Walter de Marias *VERTIKALEN ERDKILOMETER* ins Gedächtnis zu rufen, der in der Presse »documenta-Loch« oder »Kasseler Loch« genannt worden war.[274] Demgegenüber ruft die »Wunde«, wie ich später diskutieren werde, gänzlich andere

269 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

270 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

271 »Aus dem architektonischen Zierbrunnen wird ein Urbrunnen: ein Loch, in dem tief unten das Wasser steht.« (Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; ders. in Magistrat 1987, o.S.)

272 Hoheisel verwendet in dem gut eine Seite langen Beitrag, die Überschrift eingeschlossen, fünfmal Formulierungen wie »verloren«, »verlorengegangen« beziehungsweise »Verlust«; vgl. Hoheisel in Magistrat 1987, o.S. Ich werde im weiteren Verlauf im Einzelnen darauf eingehen.

273 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

274 Zu diversen Beispielen vgl. die Literaturangaben in Magistrat 1991, S. 56ff.

Assoziationen auf. Hoheisels Deutung bleibt an dieser Stelle also diffus und mehrdeutig.

Auch weitere Beiträge der Broschüre von 1987 verleihen der einstigen Brunnenskulptur die oben genannte Bedeutung. So erläutert der damalige Oberbürgermeister Eichel in seinem einleitenden Beitrag:

»Für die Nationalsozialisten [...] stand der Brunnen für das [...] ›Judentum‹ schlechthin. Getroffen werden sollte nicht ein Brunnen [...] Hier waren Menschen gemeint.«[275]

Der Kunsthistoriker Manfred Schneckenburger umreißt in seinem Beitrag die Verweisungsstruktur zwischen der versenkten nachgebildeten Form und der zerstörten einstigen Brunnenskulptur, indem er erklärt:

»Die Umkehr der Pyramide faßt Rekonstruktion und Destruktion in eins. Sie zeigt, was war und was unwiederbringlich verloren ist. Der Brunnen wird, ohne tönende Rhetorik, zum Symbol des Holocaust.«[276]

Der damalige künstlerische Leiter der documenta bezieht also, im Unterschied zu den bereits diskutierten Beiträgen, nicht die einstige Brunnenskulptur, sondern die damit verbundene, nachgebildete Form auf das Judentum als Signifikat. Deren Versenkung – verstanden als Verlust – interpretiert er so als Zeichen des antisemitischen NS-Genozids. Mit dieser Verknüpfung formuliert Schneckenburger, anders als Hoheisel, eine eindeutige Zeichenbeziehung. Zudem referiert er mit dem Begriff »Holocaust«[277] auf die Gesamtheit jener Menschen, die antisemitisch verfolgt und ermordet worden waren. Hingegen beschränkt Hoheisel sich in seinem Beitrag auf den Kasseler Kontext. Folglich fungiert Schneckenburgers Interpretation gegenüber Hoheisels als eine Vereindeutigung und Verallgemeinerung. Diese kann, muss jedoch nicht notwendigerweise aus Hoheisels Formulierung herausgelesen werden.

Der Künstler hatte die Zerstörung der einstigen Brunnenskulptur im Vorfeld der Neugestaltung schon mehrfach als »symbolische Handlung«[278] gedeutet. Diese Formulierungen entsprechen weitgehend seinem oben zitierten Kommentar in der Broschüre von 1987. Allerdings hatte Hoheisel in diesem Zusammenhang anfangs nicht von Verlust gesprochen, sondern nur die Begriffe »großes Loch« und »Wunde« angeführt.[279] Weiterhin hatte er die zer-

275 Eichel in Magistrat 1987, o.S.

276 Schneckenburger in Magistrat 1987, o.S.

277 Der Begriff war bis Ende der 1970er Jahre vorwiegend im Englischen verbreitet. Insbesondere durch die Ausstrahlung des gleichnamigen US-amerikanischen Spielfilms im westdeutschen Fernsehen 1979 hat er Eingang in den deutschen Sprachgebrauch gefunden, ist mittlerweile jedoch aufgrund seiner problematischen etymologischen Bedeutung eines religiösen Brandopfers zunehmend kritisiert worden; zu einer Begriffsdiskussion vgl. Ehmann 1995.

278 Vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*; Hoheisel in *DAS*, 14.06.1987; *Hoheisel 1987b*, S. 2.

279 Vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; ders. 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*; ders. in *DAS*, 14.06.1987. Der zuletzt genannte Presseartikel zitiert Hoheisel außerdem mit dem Begriff »Trichter« in dieser Reihung.

störte einstige Brunnenskulptur zunächst, ebenso wie Schneckenburger in der Broschüre von 1987, mit der »Deportation und Vernichtung der Juden« im allgemeinen in Verbindung gebracht[280] und diesen Bezug erst im weiteren Verlauf auf die Kasseler Deportierten eingegrenzt.[281] Diese wechselnden Zuordnungen legen nahe, dass Hoheisel mit seinen Kommentierungen selbst auf der Suche danach war, was der *ASCHROTTBRUNNEN* aus seiner Sicht bedeutete. Davon zeugt auch die Deutungsvielfalt, die aus seinem Beitrag in der Broschüre 1987 spricht. Hingegen ist Schneckenburgers Beitrag geeignet, diese Mehrdeutigkeit zugunsten einer spezifischen Lesart zu reduzieren. Zwar erscheint Hoheisel durch die Autorschaft am Titel der Broschüre als besondere Deutungsautorität. Dieser Status relativiert sich allerdings dadurch, dass der Künstler keine stringente Erklärung für die »verlorene Form« anbietet. Folglich gewinnt der Beitrag Schneckenburgers an Bedeutung, weil ihm als ausgewiesenem Kunsthistoriker die Funktion zugedacht ist, zwischen dem Künstler und seinem Publikum zu vermitteln, also die künstlerische Idee allgemeinverständlich zu formulieren.

Indem Schneckenburger die nachgebildete Form als »Symbol des Holocaust« bezeichnet, stellt er klar, was aus seiner Sicht als verloren gilt. Indes benennt er nicht, wer diesen Verlust erfahren hat, mithin welches Verhältnis von Zugehörigkeit er voraussetzt. Hinweise, wie dieses Verhältnis näher zu bestimmen sei, liefert wiederum Hoheisels Beitrag. Allerdings sind dessen Verweise keineswegs eindeutig. Indem Hoheisel seiner oben zitierten Bilanz die Aufforderung: »Trauern *wir* darum!«[282] anschließt, legt er nahe, der Verlust sei als allgemeiner gedacht, der nicht weiter zugeordnet werden müsse. Dass der Künstler sich Trauer als universale Reaktion auf den *ASCHROTTBRUNNEN* erhoffte, belegt auch eine häufig zitierte Äußerung Hoheisels aus der Broschüre von 1989:

> »Der versenkte Brunnen ist […] ein Angebot an den Passanten, sich daraufzustellen und das Denk-mal [sic] in seinem Kopf zu suchen. […] es könnte vielleicht ein Gefühl von Verlust, von gestörtem Ort, von verlorener Form spürbar werden. Und dann könnte nach dem Denken mit dem Fühlen auch die Trauer geschehen.«[283]

Der zufällige Betrachter gilt dem Künstler als derjenige, der Verlust und Trauer empfinden könnte – verbunden mit Schneckenburgers Lektüre hieße dies, Trauer um den Verlust der im *ASCHROTTBRUNNEN* signifizierten Ermordeten. Insofern implizieren die zitierten Ausführungen zusammengenommen, jene Menschen, die in der NS-Zeit antisemitisch verfolgt und ermordet worden waren, verbinde ein Verhältnis von Zugehörigkeit mit den BetrachterInnen. Schneckenburgers Interpretation der Kategorie Verlust bringt also in Zusammenhang mit Hoheisels universalem »Wir« eine vorgestellte Gemeinschaft

280 Vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; ders. 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS.*

281 Erstmals in *Hoheisel 1987b*, S. 2; dort hatte er deren Zahl allerdings, abweichend von der Broschüre von 1987, mit 2400 angegeben.

282 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S., Hervorhebung: C.T. Der Gedanke des Trauerns findet sich ähnlich bereits in der Projektbeschreibung; vgl. Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS.*

283 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.; zit. in Spielmann 1990, S. 234; Spielmann 1991, S. 19; auszugsweise in Young 1992, S. 294; Young 1993, S. 45f.; Young 1998, S. 11; Young 1999b, S. 128; Young 2002, S. 119.

hervor, der sowohl jene in der NS-Zeit Ermordeten als auch die BetrachterInnen in der Gegenwart angehören. Somit schließt sie jüdische wie nichtjüdische Menschen ein.

Diese universalisierende Konstruktion kann als eine Art Gegenbild zu der vorgestellten Gemeinschaft der NS-Ideologie verstanden werden. Denn in der NS-Zeit war die rassenideologisch begründete Ausgrenzung anderer Grundlage dafür gewesen, Menschen massenhaft zu verfolgen und zu ermorden – in immenser Zahl jene, die das NS-Regime als jüdisch definierte.[284] Die dargelegte Deutung entwirft also eine universalisierte Gemeinschaft in der Gegenwart, die per se gegen die NS-Verbrechen gefeit zu sein scheint. Sie korrespondiert mit jener konsensuellen Erinnerungsgemeinschaft, die insbesondere Eichel entworfen hat, indem er die Vorgeschichte des neugestalteten Brunnens darstellte – unter anderem in der städtischen Broschüre von 1987.[285] Allerdings fügt sich die Trauer, die Hoheisel voraussetzt, nur in diese universalisierende Konstruktion ein, wenn individuell unterschiedliche Empfindungen je nach emotionaler Verbundenheit mit den Ermordeten zugunsten der zweifelhaften Möglichkeit kollektiver Trauer vernachlässigt werden.[286] Auf diese Weise verallgemeinert die Vorstellung einer universalen Verlust- und Trauergemeinschaft jenes Verhältnis zum antisemitischen NS-Genozid, das insbesondere für Angehörige und Nachkommen der Ermordeten angenommen werden kann, mithin für diejenigen, die überwiegend selbst die Nachwirkungen der Verfolgung zu bewältigen haben – sei es aufgrund eigener Verfolgungserfahrung oder aufgrund der Weitergabe dieser Erfahrung durch die Elterngenerationen.[287] Die Position der ehemaligen Verfolgten repräsentiert ein weiterer Beitrag in der Broschüre, auf dessen Inhalt ich später ausführlicher eingehen werde.[288] Sein Verfasser, ein nach Israel ausgewanderter Kasseler, nimmt die Wendungen »Verlust« und »verlorene Form« als Ausgangspunkt, um von der Emigration seiner Familie zu berichten.[289] Da seine Geschichte als diejenige einer in der NS-Zeit verfolgten jüdischen Familie lesbar ist, signalisiert sie, dass überlebende Jüdinnen und Juden wie deren Nachkommen gleichfalls eingeladen sind, ihre Verlusterfahrung im *ASCHROTTBRUNNEN* zu betrauern.

Die diskutierte Lesart ist indes nicht die einzige Möglichkeit, jenen Verlust zuzuordnen, den der *ASCHROTTBRUNNEN* repräsentieren soll. Denn Hoheisels weitere Ausführungen zur »verlorenen Form« von 1987 eröffnen einen Kontext, der eine andere Lektüre nahe legt. Im Anschluss an die zitierte Aufforderung zu trauern fährt Hoheisel fort:

---

284 Ich spreche in diesem Zusammenhang nicht pauschal von Jüdinnen und Juden, weil nicht alle antisemitisch Verfolgten sich selbst dem Judentum zuordneten. Damit möchte ich darauf aufmerksam machen, dass ein Teil der NS-Verfolgung jener Anspruch auf Definitionsmacht war, der die jeweiligen Gruppen der Verfolgten erst als solche konstituierte.

285 Siehe oben, S. 184.

286 Bezugnehmend auf den NS-Genozid hat Micha Brumlik überzeugend gegen die Vorstellung kollektiver Trauer argumentiert; vgl. Brumlik 1992.

287 Zur Dynamik der intergenerationellen Tradierung zwischen überlebenden Verfolgten und deren Nachkommen vgl. Bar-On 1997.

288 Vgl. »Ein in Kassel geborener Jude«: Die jüdische Markierung des Verlustes, S. 239ff.

289 Vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

»[…] den Brunnen zu rekonstruieren könnte allzuleicht die geschichtliche Wahrheit vergessen lassen, denn der Gegenstand, den wir betrauern müßten, wäre ja wieder da. Warum dann Trauer, warum dann Schuld?«[290]

Die Verbindung von Trauer und Schuld macht deutlich, dass Hoheisel sich mit seiner Aufforderung zur Trauer nicht auf ein allgemeines »Wir« bezieht. Vielmehr wendet er sich an eine spezifische Gemeinschaft, für deren Verhältnis zu den Ermordeten seiner Ansicht nach Schuld von Bedeutung ist. Offensichtlich adressiert Hoheisel hier nicht diejenigen, die die NS-Zeit biografisch beziehungsweise familiengeschichtlich mit Verfolgungserfahrung verbinden, sondern jene, die in einer historischen Verantwortung für die NS-Verbrechen stehen. Diesen Gedanken ruft Hoheisels Referenz auf »die geschichtliche Wahrheit« auf. Wie es scheint, zielt der Künstler weniger auf unmittelbar Tatbeteiligte ab, sondern auf die Nachkommen möglicher oder tatsächlicher Tatbeteiligter, für die der NS-Genozid immer schon Geschichte ist. Assoziierbar ist in diesem Kontext der Begriff der »zweiten Schuld«[291], mit dem Ralph Giordano ebenfalls 1987 das Beschweigen der NS-Zeit von Seiten der nicht verfolgten Deutschen fasste. Zumindest eröffnet Hoheisel einen ähnlichen Zusammenhang, indem er seine Auseinandersetzung mit dem Aschrottbrunnen als Forschungsprozess beschreibt, der ihn zu der Erkenntnis führte: »Es ging […] um die eigene deutsche Geschichte.«[292]

Eine ähnliche Formulierung enthält auch der Beitrag, mit dem der Kasseler Oberbürgermeister Hans Eichel in die Broschüre von 1987 einführt:

»Nur indem wir uns in aller Ehrlichkeit auch den negativen Seiten *unserer Geschichte* stellen, […] können wir künftiges Unheil, künftiges Verbrechen gegen die Menschlichkeit verhindern«[293].

Insofern Eichel von einem »Wir« spricht, das durch die Anerkennung der eigenen negativen Geschichte künftige Verbrechen zu verhindern habe, adressiert er ebenso wie Hoheisel die nicht verfolgten Deutschen. Indem Eichels Beitrag im Titel »Verlorene Form und verdrängte Inhalte«[294] assoziiert, legt er zudem nahe, die Kategorie Verlust sei mit dem Beschweigen der NS-Zeit verbunden. Im Gegensatz zu jener Deutung, die den Verlust als einen allgemeinen voraussetzt, bieten die zuletzt zitierten Kommentare folglich eine zweite, die erste ausschließende Lesart an. Demnach beträfe der Verlust spezifisch die Gruppe der nicht verfolgten Deutschen. Folglich enthält die Broschüre von 1987 hinsichtlich der Frage, wer von Verlust betroffen sei, zwei unterschiedliche Lesarten.

Implizit regt auch eine weitere Textpassage in Hoheisels Beitrag dazu an, den titelgebenden Verlust spezifisch den nicht verfolgten Deutschen zuzuordnen: »Den erlittenen Verlust ertragen, ohne ihn zu vergessen, das ist Trauerarbeit«[295]. Mit diesem Zitat rekurriert der Künstler ausdrücklich auf jene

290 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.
291 Giordano 1987.
292 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.
293 Eichel in Magistrat 1987, o.S. Hervorhebung: C.T.
294 Eichel in Magistrat 1987, o.S. Hervorhebung: C.T.
295 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.; auch: Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*; ders. in Magistrat 1989, o.S.

»Unfähigkeit zu trauern«[296] im Nachkriegsdeutschland, die Alexander und Margarethe Mitscherlich Ende der 1960er Jahre konstatierten.[297] Hoheisel erläutert in diesem Zusammenhang – wie häufig in der Rezeption dieses Buches – nicht, welchen Verlust die beiden PsychoanalytikerInnen unter diesem Titel diskutieren.[298] Die entlehnte Titelzeile in Hoheisels Beitrag ist daher geeignet, die nicht verfolgten Deutschen im Nachkriegsdeutschland als diejenigen aufzurufen, die einen Verlust erfuhren. Damit ist jedoch nicht notwendigerweise definiert, was als verloren zu gelten habe. Hoheisel führt nicht weiter aus, was er als verloren voraussetzt, wenn er auf einen Verlust der nicht verfolgten Deutschen verweist. Deshalb fungiert der Rekurs auf Mitscherlichs letztlich als Angebot an die LeserInnen, die »verlorene Form« selbst mit Bedeutung zu füllen.

Einen Hinweis darauf, welchen Verlust Hoheisel gemeint haben mag, als er sich implizit an jene wandte, die in einer historischen Verantwortung für den NS-Genozid stehen, gibt seine unveröffentlichte Projektbeschreibung von 1986. Darin hatte der Künstler die Kategorie Verlust offensichtlich mehrdeutig angelegt. Einerseits bezeichnete er »sechs Millionen ermordeter Juden« als »schrecklichen Verlust«,[299] andererseits schrieb er auch von einem anderen Verlust:

> »Als die Nazis den Brunnen abrissen und die Vernichtung der Juden beschlossen wurde, hat *deutsche Politik die menschenwürdige Form verloren*. Wie ein Negativfilm läuft *dieser Verlust* im Dunkeln unserer eigenen Vergangenheit in uns mit. Unsere Lebensbilder können wir ohne bewußtes Belichten dieser Negative nicht zu positiven und konstruktiven Haltungen entwickeln. Das ist der Sinn dieses Mahnmals.«[300]

Nicht allein die Opfer des rassenideologisch begründeten, antisemitischen NS-Genozids gelten Hoheisel hier als verloren, sondern auch ein Zustand der Humanität, dessen Verlust er bezogen auf das politische Kollektiv der Deutschen konstatiert. Diese in den Publikationen der Auftraggeber allerdings nicht enthaltene Passage erklärt den *ASCHROTTBRUNNEN* also – im Gegensatz zu den vorher diskutierten Beiträgen der Broschüre – zu einem Ort der Täter, der mahnend an deren menschenverachtende Taten erinnern soll. Was der geschichtliche Verlust an Humanität für die Gegenwart bedeutet, beschreibt Hoheisel in seinen negativen Auswirkungen, ohne konkret zu benennen, was er als verloren ansieht. Es scheint, als ob der Künstler das Fehlen überlieferter positiver Orientierungen bemängelt, mithin eine fehlende historische Kontinuität positiver Bezugs- und Identifikationsmöglichkeiten. Insofern Hohei-

296 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S. Der Künstler nennt die AutorInnen namentlich.

297 Vgl. Mitscherlich 1994.

298 Mitscherlichs entwickeln die These, das Nachkriegsdeutschland sei von der fehlenden Trauer all jener Deutschen geprägt, die Hitler idealisiert und sich in der narzisstische Identifizierung mit ihm als ein »Volk von Auserwählten« (Mitscherlich 1994, S. 25) entworfen hatten. Der »erlittene Verlust«, den die zitierten AutorInnen meinen, war also ein Verlust nicht verfolgter Deutscher, der sich auf die Figur Hitlers und damit verbundene Omnipotenzphantasien bezog.

299 Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*.

300 Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 4, *StArch. KS*, Hervorhebung: C.T.

sel sich auf »deutsche Politik« bezieht, entwirft er den Verlust an dieser Stelle implizit als einen national codierten. Dieser Verlust kann insbesondere jenen Deutschen zugeordnet werden, die in der historischen Verantwortung für den NS-Genozid stehen, also eben jener Gruppe der nicht verfolgten Deutschen, an die Hoheisel sich auch in seinem Beitrag in der Broschüre von 1987 wendet. Da der Künstler in der Projektbeschreibung zwar von Verlust, nicht jedoch von einer »verlorenen Form« spricht, bleibt darin unklar, wie diese Deutung mit den Signifikanten, die das künstlerische Konzept zur Verfügung stellt, zu verbinden ist.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Broschüre von 1987, so weit, wie ich sie bislang diskutiert habe, keine konsistente Deutung der »verlorenen Form« anbietet. Zwar referieren unterschiedliche Beiträge auf eines der Signifikate, die das künstlerische Verfahren verfügbar gemacht hat. Ausgehend von der signifikanten Funktion der einstigen Brunnenskulptur als Zeichen des Judentums soll die »verlorene Form« demnach den Verlust jener Menschen repräsentieren, die in der NS-Zeit antisemitisch verfolgt und ermordet worden waren. Der *ASCHROTTBRUNNEN* gilt mithin als Ort, an dem der Opfer des antisemitischen NS-Genozids gedacht werden soll. Von Verlust betroffen ist in diesem Zusammenhang eine universalisierte, jüdische und nichtjüdische Menschen umfassende Gemeinschaft, die um die Opfer der Verfolgung trauert. Diese Deutung korrespondiert insofern mit zeitgenössischen Bemühungen, den NS-Genozid aufzuarbeiten, als diese verstärkt darauf abzielten, die lange außer Acht gelassenen Leidtragenden der Verfolgung in den Blick zu nehmen.[301] Daneben rufen die bis hierhin diskutierten Beiträge der Broschüre einen spezifischen Verlust für das politische Kollektiv der Deutschen auf, das an dieser Stelle als ein Kollektiv Nichtverfolgter gedacht wird. Was in diesem Zusammenhang als »verlorene Form« fungiert, darüber geben die diskutierten Beiträge allerdings keine Auskunft. Naheliegend ist, hier an die andere signifikante Funktion der Brunnenskulptur respektive der nachgebildeten Form anzuknüpfen: deren Funktion als Zeichen politischer Macht. Allerdings stellen die bislang diskutierten Beiträge der Broschüre von 1987 einen solchen Zusammenhang nicht ausdrücklich her. Deshalb ist davon auszugehen, dass diese Deutungsmöglichkeit in einem Stadium der Latenz verbleibt, solange sie nicht durch klarere Bezugnahmen verstärkt wird.

»Der Blick in die Tiefe«: Aufbewahrungsort fragmentierter Männlichkeit

Als weiterer Kommentar der »verlorenen Form« können die Abbildungen in der Broschüre von 1987 aufgefasst werden. Die Folge der sieben unkommentierten Schwarz-Weiß-Fotografien ist als rückwärts verlaufende Chronologie lesbar, die die Neugestaltung des Brunnens dokumentiert. Die Platzierung der Fotos innerhalb der Broschüre scheint nicht so sehr an den jeweiligen Textbeiträgen orientiert, sondern eben jener Chronologie geschuldet zu sein. Daher haben die Fotografien weniger den Status von Illustrationen, die einzelne Textbeiträge begleiten, vielmehr bilden sie eine eigenständige Erzählung. Ihr kann der Titel »Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form« zugeordnet werden, da das erste Foto auf dem Titelblatt platziert ist. Den Eindruck einer

301 Vgl. Anm. 136, S. 60.

aufeinander bezogenen Bildfolge unterstützt die durchgängige Anordnung der Fotos auf jeweils rechten Seiten. Gleichwohl bleibt die Möglichkeit erhalten, jeweils Bild und Text aufeinander zu beziehen.

Das Titelbild der Broschüre zeigt eine Schrägaufsicht auf den neugestalteten Brunnen, in dessen Mitte das Wasser nach unten abfällt (Abb. 34). Das fließende Wasser sowie der Status als Titelbild suggerieren, dass darauf der fertiggestellte *ASCHROTTBRUNNEN* zu sehen sei. Auch die Bebilderung innerhalb der Broschüre, die unterschiedliche vorangegangene Stadien der Bauphase dokumentiert, legt nahe, den auf dem Titel abgebildeten Zustand als Endzustand zu begreifen. Im Gegensatz zu dem tatsächlichen Zustand des fertigen Brunnens, in dem die Brunnenöffnung abgedeckt ist, präsentiert das Titelbild jedoch den offenen Brunnenschacht. Dieser Zustand erlaubt ansatzweise den Blick in die Hohlform. Während das Titelfoto nahezu den gesamten Umriss der Rosettenform zeigt, der Brunnenschacht daher nur in geringer Größe abgebildet ist, fokussiert das folgende Foto im Innenteil der Broschüre die Brunnenöffnung (Abb. 35). Zudem wurde bei dem zweiten Foto ein größerer Aufsichtswinkel gewählt, so dass ein größerer Teil der Öffnung sichtbar ist. Die Folge dieser beiden Bilder erzählt also eine räumliche Annäherung an den Brunnen, die es den BetrachterInnen ermöglicht, in die Hohlform hineinzuschauen.

Bevor ich mich dem weiteren Verlauf der Bildfolge zuwende, möchte ich zunächst die Wirkung dessen diskutieren, was auf den beiden genannten Fotos zu sehen gegeben wird, und über mögliche Gründe für diese Bildauswahl spekulieren. Da die Broschüre von 1987 mit der Übergabe des *ASCHROTTBRUNNENS* an die Öffentlichkeit erschien,[302] war die Motivwahl womöglich dem Umstand geschuldet, dass der endgültige Zustand noch nicht hergestellt, der Brunnenschacht zu diesem Zeitpunkt also noch nicht abgedeckt war. Allerdings haben die Herausgeber auch in der Folgepublikation Fotografien der offen liegenden Hohlform bevorzugt. Die Neuauflage der Broschüre von 1989 enthält zwar auch zwei kleinformatige Fotos des abgedeckten Brunnens; das Titelfoto sowie eine weitere ganzseitige Fotografie zeigen jedoch die offene, unabgedeckte Form.[303]

Der Fokus auf der offen liegenden Hohlform legt nahe, dass der Künstler beziehungsweise die Auftraggeber diese Perspektive für besonders geeignet hielten, um visuell zu vermitteln, welche Bedeutung sie mit dem *ASCHROTTBRUNNEN* verbanden. Dafür spricht ebenfalls, dass die Brunnenöffnung auch in dem Modell nicht abgedeckt ist.[304] Wie es scheint, entspricht die offen liegende Hohlform Hoheisels eigentlicher Idee seines künstlerischen Konzeptes, womöglich auch jener der Auftraggeber. Während es für das realisierte Konzept aus Sicherheitsgründen unvermeidlich war, den Brunnenschacht abzudecken, sollten die Fotografien vermutlich den an sich erwünschten visuellen Eindruck vermitteln. Offensichtlich zielt er auf die größtmögliche Sichtbarkeit der versenkten Form ab. Das zeigt sich auch in nachträglichen baulichen Veränderungen, die bezweckten, den Brunnenschacht den Blicken der BetrachterInnen zugänglich zu machen. Die anfängliche Abdeckung des

302 Vgl. Einweihungsrede Hans Eichel, 10.12.1987, S. 2, *StArch. KS*.

303 Vgl. Magistrat 1989, o.S. Das Titelblatt der Broschüre von 1989 werde ich unter »Rathaus – Platz – Wunde«: Beschädigung und Wiederherstellung, S. 248ff. ausführlicher behandeln.

304 Vgl. Abb. in *HNA*, 24.01.1987.

Schachtes mit Glasbausteinen (Abb. 32) erwies sich, da sie beschlug, als Sichtbarriere.[305] Um dies zu vermeiden, wurde zunächst der Mittelstein durch ein Metallgitter ersetzt (Abb. 33), im weiteren Verlauf die gesamte Glasabdeckung (Abb. 23).

Nicht allein die Bemühungen um größtmögliche visuelle Zugänglichkeit des Brunnenschachtes sind bemerkenswert, sondern ebenso deren fehlende Thematisierung: Keine Publikation der Stadt Kassel macht Angaben über die baulichen Veränderungen; sie lassen sich allein anhand der abgebildeten Fotografien nachvollziehen. Insgesamt weisen die Broschüren an keiner Stelle darauf hin, dass sie mit der offen liegenden Hohlform keineswegs den endgültigen Zustand des *ASCHROTTBRUNNENS* zu sehen geben. Dies trifft ebenso auf andere Publikationen zu, die den Brunnen in diesem Zustand abgebildet haben.[306] Auch der Sammelband von 1998 enthält mehrere Fotografien der offen liegenden Hohlform.[307] Eine vergleichbare Perspektive bieten zudem einige Veröffentlichungen, die eine Aufsicht des Modells zeigen.[308] Visuelle Repräsentationen, die den *ASCHROTTBRUNNEN* als offen liegende Hohlform zu sehen geben, sind also auch über die Broschüren der Stadt Kassel hinaus verbreitet.

Was der Blick in die versenkte Hohlform zu sehen geben soll, hat Hoheisel mehrfach, unter anderem in der Broschüre von 1987, beschrieben:

»Indem ich die Skulptur spiegelbildlich nach unten kehre, wird aus der Pyramide *ein Trichter, in dessen Dunkel das Wasser hinabläuft*. Aus dem architektonischen Zierbrunnen wird ein Urbrunnen, *ein Loch, in dem tief unten das Wasser steht*.«[309]

Der Künstler betont in dieser Beschreibung die sichtbare Abwärtsbewegung des Wassers. Die Dunkelheit, mithin die Unsichtbarkeit des Wassers signalisiert in diesem Zusammenhang Tiefe. Ebenso wie die versenkte Form visuell nur begrenzt zugänglich ist, ist auch das Brunnenwasser den Blicken der BetrachterInnen größtenteils entzogen. Was Hoheisel mit dem obigen Kommentar beschreibt, markiert also die Grenze des Sichtbaren. Ebenso wie sich in der Rezeption des *ASCHROTTBRUNNENS* wiederholt Fotos der offen liegenden Hohlform finden, sind darin immer wieder Kommentare zitiert worden, in

305 Angaben laut Hoheisels Vortrag »Dem Denkmal nachdenken« am 06.06.2000 im Rahmen von »durchgangszimmer«, 3. Künstlerfest im Kulturbahnhof Kassel.

306 Vgl. Kaiser 1994, S. 39; *Kassel kulturell*, 1989, Nr. 1, S. 31; Köppen 1993, Titelblatt; Young 1992, S. 296; Young 1994, S. 38.

307 Ein entsprechendes Foto begleitet Hoheisels Beitrag unter dem Titel »Was hat sich der Künstler dabei gedacht?«; FBI 1998a, S. 30f. Weiterhin enthält der umfangreiche Abbildungsteil am Ende des Bandes eine Seite mit zwei Fotos der offen liegenden Hohlform unter dem Titel »Blick in die Negativform«; FBI 1998a, S. 45. Da ihnen als Teil einer chronologisch angelegten Bildfolge Fotos des abgedeckten Brunnens nachfolgen, ist an dieser Stelle erkennbar, dass es sich um ein unfertiges Stadium des Brunnens handelt. Beide Stadien zeigt auch Hoheisel/Knitz 1999, S. 143, 146f.

308 Vgl. *DAS*, 14.06.1987; *HNA*, 24.01.1987; Springer 1988, S. 394; Young 2002, S. 118.

309 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S. Hervorhebung: C.T. Zu ähnlichen Kommentaren vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; ders. 1987, Projektbeschreibung, S. 2f., *StArch. KS*.

denen der Künstler die Abwärtsbewegung des Wassers sowie die Tiefe, in die jenes hinabfällt, hervorhebt.[310] Der Schwerpunkt, den Hoheisel allem Anschein nach setzen wollte, ist also aufgegriffen worden.

Liegt die Hohlform wie in den besprochenen Fotos offen, so verweist das hinabfallende Wasser auf jene Tiefe, die dem Blick nicht zugänglich ist. Die Form, die durch die Versenkung weitgehend der Sichtbarkeit entzogen wurde, bleibt im Ansatz sichtbar und wird dadurch in ihrem Entzogensein visualisiert. Im Vergleich dazu bietet die Aufsicht auf den abgedeckten Brunnen das Bild einer geschlossenen Fläche, die jeglichen visuellen Hinweises auf die darunter liegende Form entbehrt (Abb. 32). In diesem Fall ermöglicht allein das Wissen um die versenkte Hohlform, sich diese vorzustellen. Folglich suggerieren Bilder des abgedeckten Brunnens die vollständige Abwesenheit der versenkten Form, während Bilder der offen liegenden Hohlform, diese als anwesend und abwesend zugleich, also auf der Grenze zwischen Anwesenheit und Abwesenheit zu sehen geben. Liest man die zwischen An- und Abwesenheit changierende visuelle Repräsentation des *ASCHROTTBRUNNENS* als »verlorene Form«, so erscheint nicht so sehr die nachgebildete Form an sich als verloren, sondern ihre vollständige visuelle Verfügbarkeit oder – ihr ehemals aufgerichteter Zustand. Folglich verweisen die Fotos der offen liegenden Hohlform auf eben jene metonymische Verkettung der Signifikanten, die ich im vorangegangenen Kapitel erläutert habe.[311]

Darüber hinaus legen die beiden Schrägaufsichten auf den Brunnen, die die Broschüre von 1987 enthält (Abb. 34, 35), noch eine weitere Assoziation nahe. Als Mittelachse wurde jeweils eine jener Zulaufrinnen gewählt, die, wie ich eingangs beschrieben habe,[312] ein griechisches Kreuz formen. Durch die perspektivische Verkürzung ergibt sich auf den Fotos die Form eines lateinischen Kreuzes, an dessen Kreuzungspunkt sich die Brunnenöffnung, das Innere der Hohlform befindet. Auf diese Weise korrespondiert die Brunnenöffnung mit dem Leib Christi; in die Hohlform hineinzuschauen, erhält so den Charakter einer Offenbarung. Diese Konnotation knüpft an jene religiöse Tradition an, die den verwundeten Körper Christi am Kreuz als »fons vitae«, als heilsbringenden Brunnen des Lebens deutet.[313] In diesem Sinne ist das Brunnenwasser mit dem »Erlöserblut Christi«[314] assoziierbar. Indem die visuelle Repräsentation der »verlorenen Form« auf die Kreuzigung Christi, insbesondere in ihrer heilsversprechenden Bedeutung, verweist, ermöglicht sie zugleich, die Auferstehung zu assoziieren. Demzufolge bieten die beiden dis-

310 Exemplarisch sei hier die Charakterisierung des Brunnens als »ein Loch, in dem tief unten das Wasser steht« angeführt, die in den folgenden Publikationen zitiert worden ist: Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.; Hoheisel 1996a, S. 255; *FAZ*, 20.03.1998; Springer 1988, S. 395; Young 1992, S. 290; Young 1993, S. 45; Young 1998, S. 10; Young 1999b, S. 127; Young 2002, S. 118.

311 Siehe oben, S. 216f.

312 Siehe oben, S. 178.

313 Lentes 1995, S. 152; vgl. auch Kirschbaum 1994a, S. 309f. Diese Deutung geht insbesondere auf Augustinus Auslegungen zurück und interpretiert die Seitenwunde Christi als »das eigentliche heilseröffnende Geschehen« (Lentes 1995, S. 152; vgl. auch Kirschbaum 1994d, S. 540).

314 Kirschbaum 1994a, S. 309. Das christliche Motiv des Lebensbrunnens verbindet Wasser und Blut auch insofern, als es einen symbolischen Vergleich des Quellwunders Moses mit der Seitenwunde Christi einschließt; vgl. Kirschbaum 1994a, S. 331.

kutierten Fotos an, den visuellen Entzug der nachgebildeten Form mit der Aussicht auf deren Wiederaufrichtung zu verbinden. Da die Bildfolge auch dazu anregt, den visuellen Entzug als Verlust zu verstehen, beinhaltet die mögliche Wiederaufrichtung zugleich die mögliche Wiederkehr des Verlorenen. Dies hat wiederum Konsequenzen in Hinblick auf die Frage, was als verloren gelten kann. Die Möglichkeit der Wiederkehr des Verlorenen lädt nicht dazu ein, hier jene Ermordeten zu assoziieren, die antisemitisch verfolgt worden waren. Weitaus plausibler ist in diesem Zusammenhang der Bezug auf die einstige aufgerichtete Brunnenskulptur als Zeichen politischer Macht.

Die nachfolgenden Fotos dokumentieren die Versenkung der Hohlform entgegengesetzt zu ihrer Chronologie: von der versenkten Form, in die das Wasser hinabfällt, bis zu deren anfänglicher Aufstellung auf dem Rathausplatz. Die Narration der gesamten Bildfolge reiht also zwei imaginäre Bewegungen aneinander: der räumlichen Annäherung an den fertigen Brunnen folgt der Rückblick auf dessen Entstehung. Diese Reihung legt nahe, die beiden Bewegungen zu parallelisieren. Die Hinwendung zu der »verlorenen Form« ist innerhalb der Bilderzählung folglich mit einem zeitlichen Rückblick verknüpft. Daher kann die Bildfolge als Aufforderung an die BetrachterInnen verstanden werden, sich mit dem Blick in die Hohlform der »eigene[n] deutsche[n] Geschichte«[315] zuzuwenden, wie Hoheisel es in seinem Beitrag formulierte. Einen entsprechenden Zusammenhang stellt auch ein weiterer Textbeitrag in der Broschüre von 1987 her, jener des Kasseler Oberbürgermeisters Eichel:

»Fragen an die Geschichte und an unseren Umgang mit ihr werden möglich. Der Blick in die Tiefe, den der Brunnen nicht nur erlaubt, sondern nahelegt, steht gleichsam für den notwendigen konzentrierten Blick zurück und damit in uns hinein.«[316]

Die Kombination der beiden Blickbewegungen – der »Blick in die Tiefe« und der »notwendige konzentrierte Blick zurück« – fügt sich zu der Vorstellung einer »Vertiefung« in die Geschichte zusammen. Eben diesen Ausdruck hatte Hoheisel 1986 verwendet, als er sein Konzept erstmals öffentlich vorstellte.[317] Der mehrfache Rückgriff auf diesen und inhaltlich entsprechende Kommentare Hoheisels in unterschiedlichen Veröffentlichungen zeigt, dass die Analogie einer räumlichen Bewegung in die Tiefe mit einer zeitlichen Bewegung in die Vergangenheit auf große Resonanz gestoßen ist.[318] Dies verwundert nicht, knüpft sie doch an jene zeitgenössisch verbreitete Denkfigur an, die die NS-Zeit als verschüttete Geschichte entwarf, die ausgegraben

315 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

316 Eichel in Magistrat 1987, o.S.

317 Vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; das Interview trug zudem den Titel »Kunst als Vertiefung in die eigene Geschichte«.

318 »Vertiefung in die eigene Geschichte« zit. in *HNA*, 05.11.1986; *HNA*, 28.08.1987; Springer 1988, S. 395; teilweise abgedruckt in Magistrat 1989, o.S. Häufig zitiert worden ist ebenfalls ein entsprechendes Zitat Hoheisels von 1989: »Mit dem herabstürzenden Wasser können die Gedanken in die Tiefe der Geschichte hineingezogen werden«; Hoheisel in Magistrat 1989, o.S. Zitiert in Magistrat 1991, S. 332; Spielmann 1990, S. 234; Spielmann 1991, S. 19; Young 1992, S. 294; Young 1993, S. 45f.; Young 1998, S.11; Young 1999b, S. 128; Young 2002, S. 120.

werden müsse. Die so genannte »neue Geschichtsbewegung«[319], die sich zur Aufgabe machte, bis dato vernachlässigte historische Themen und Fragestellungen zu erforschen, ist auch als »Grabe wo du stehst-Welle«[320] bezeichnet worden. Diese Bezeichnung zielte auf deren lokalgeschichtliche Wendung ab, die sich nicht allein, aber im bundesdeutschen Kontext insbesondere auf die kritische Aufarbeitung der NS-Zeit bezog. Die archäologische Technik der Ausgrabung, auf die diese Bezeichnung rekurriert, ruft indes nicht allein die Ortsgebundenheit von Geschichte auf. Darüber hinaus legt sie einen großen zeitlichen Abstand nahe. Die zu untersuchende Geschichte scheint zeitlich so weit entfernt zu sein, dass lediglich abgelagerte Überreste es möglich machen, etwas darüber zu erfahren. In diesem Sinne ist die Denkfigur des Ausgrabens auch eine Form der zeitlichen Distanzierung, die annehmen lässt, in der Gegenwart bestehe keine Erinnerung mehr an die zu erforschende Geschichte. Indem die Bildererzählung selbst einen zeitlichen Rückblick visualisiert, jenen auf die Entstehung des *ASCHROTTBRUNNENS*, kann sie auch als Veranschaulichung für einen solchen Prozess verstanden werden. Mithin führt sie vor, wie, mit Eichels Worten, der »notwendige konzentrierte Blick zurück« aussehen könnte. Um dies aufzufächern, wende ich mich nun den nachfolgenden Fotos zu.

Das dritte Foto der Bildfolge (Abb. 36), das die kurz zuvor erfolgte Versenkung der nachgebildeten Form zeigt, kann als Feier gedeutet werden. Die leicht gesenkten Köpfe der umstehenden Personen erinnern an eine Beerdigung, die straffen, nach oben zusammenlaufenden Riemen, an denen die Form befestigt ist, hingegen an ein Richtfest. Der Charakter des dargestellten Ereignisses changiert also zwischen einer Trauerfeier und der festlichen Würdigung einer Neuentstehung. Übertragen auf die Aufforderung, sich der »eigenen deutschen Geschichte« zuzuwenden, stellt dieses Element der Bilderzählung gemeinschaftliche Trauer in Aussicht, die von einer zukunftsweisenden Komponente begleitet ist.

Präzision und Expertentum vermitteln die beiden darauffolgenden Fotos (Abb. 37, 38). Sie zeigen, wie jeweils einzelne, an Riemen befestigte Teilstücke der nachgebildeten Form an den vorgesehenen Platz manövriert werden. Die Handzeichen beziehungsweise -griffe der flankierenden Bauarbeiter scheinen eine kontrollierte, fachgerechte Ausführung des Vorgangs zu garantieren. Zudem veranschaulichen die Personen die Größenverhältnisse und betonen auf diese Weise die Monumentalität der Teilstücke. Dies gilt auch für das nachfolgende Foto der leeren Ausschachtung (Abb. 39). Es geht also um eine monumentale Aufgabe, zu deren Bewältigung Genauigkeit und Fachkenntnis erforderlich scheinen. Die Monumentalität der Bauteile, die in der Luft schweben beziehungsweise ausbalanciert werden müssen, vermittelt,

319 Frei 1984. Zu deren Selbstverständnis vgl. Geschichtswerkstatt 1984.

320 Ciupke/Reichling 1996, S. 103. Das Motto geht auf den Titel des 1978 im Original erschienenen Handbuches »zur Erforschung der eigenen Geschichte« (Lindqvist 1989) des schwedischen Autors Sven Lindqvist zurück. Er gilt als einer der Begründer der Alltagsgeschichte; zu weiteren Rekursen darauf vgl. Frei 1984, S. 111; Lüdtke 1987, S. 23. Alexander Kluge kommentierte das Motiv des Ausgrabens ironisch in seinem Beitrag zu dem Episodenfilm »Deutschland im Herbst« (1977). Dessen Protagonistin, die Geschichtslehrerin Gabi Teichert, gräbt »auf der Suche nach den Grundlagen der deutschen Geschichte« (Kluge 1980, S. 14) in der Erde; in dem Film »Die Patriotin« (1979) hat Kluge die Geschichte dieser Figur weiterentwickelt.

dass es sich dabei um ein heikles Unternehmen handelt. Das umgebende Durcheinander der Baustelle beziehungsweise die Tiefe der Ausschachtung unterstreichen diesen Eindruck. Die Kombination von Monumentalität und technischer Präzision lässt die in Angriff genommene Aufgabe als spezifische Herausforderung an männliche Kompetenzen erscheinen. Sie schließt an jene männlich konnotierte Fähigkeit der künstlerischen »Beherrschung der Materie«[321] an, die in besonderem Maße in der traditionellen Figur des Bildhauers zum Tragen kommt.[322] Die technische Meisterung monumentaler Aufgaben ist nicht allein in den visuellen Repräsentationen thematisiert; auch ein Textbeitrag »Zu Statik und Konstruktion des Brunnens« legt dar, wie anspruchvoll diese Aufgabe ist.[323] Zumindest im lokalen Kontext war diese Hervorhebung der technischen Realisierung zudem geeignet, Walter de Marias *VERTIKALEN ERDKILOMETER* ins Gedächtnis zu rufen, der zehn Jahre zuvor gleichfalls aufwändige Tiefbaumaßnahmen erfordert hatte.[324]

Das vorletzte Foto der Bildfolge, das die leere Ausschachtung zeigt (Abb. 39), kann als Modell einer gelungenen Bewältigung dieser Aufgabe verstanden werden. Die empor kletternde männliche Gestalt im rechten unteren Viertel des Bildes unterscheidet sich durch ihre Kleidung – weißes Hemd und Pullunder sind zu erkennen – von dem weiter unten stehenden Bauarbeiter mit Helm und Arbeitshandschuhen. Aufgrund dieser Differenz liegt es nahe anzunehmen, dass es sich dabei um den Künstler handelt. Der üblichen Lektürerichtung von links nach rechts folgend, stellt er jenen Punkt dar, an dem der betrachtende Blick die Bildlektüre beendet. Somit kann der Aufstieg aus dem Schacht als Resultat der Bilderzählung betrachtet werden. Deren Protagonist bietet den BetrachterInnen direkten Blickkontakt an; sein Gesichtsausdruck signalisiert, wenn auch verhalten, Zuversicht. Seine helle Oberbekleidung hebt sich von der dunkleren Bewehrung des Schachtes ab. Dessen Grund glänzt feucht und glitschig; in seiner Mitte befindet sich ein kreisrundes Loch, in dem eine dunkle Wasseroberfläche zu erahnen ist. Unten versus oben, dunkel versus hell, schlammig-feucht versus sauber sind Gegensätze, die ein polares Verhältnis zwischen dem Schacht und der männlichen Person konstituieren. Weiblich versus männlich kann dieser Struktur als weiteres Gegensatzpaar assoziativ hinzugefügt werden.[325] Die Bildkomposition ist folglich dazu angetan, den Schacht, genauer, die Erde, in die der

321 Vgl. Wagner 1996, S. 191, siehe auch S. 176.

322 Vgl. grundlegend Schade/Wenk 1995, S. 357ff.; exemplarisch Wenk 1996c, S. 166ff.

323 Besonders augenfällig in den folgenden Passagen: »Die horizontale Lage des Obelisken in der Luft führte zu den größten Biegemomenten in der Konstruktion und machte die meiste Stahlbewehrung erforderlich. […] Der so ›auf den Kopf‹ gestellte Obelisk […] steht mit seiner ganzen Last von 30 Tonnen auf der kleinsten Fläche von 12 x 12 cm. Dieser Punkt auf dem Fundament in 12 m Tiefe ist der kritische Punkt.« (Führer in Magistrat 1987, o.S.) Der Autor dieses Beitrags ist im Inhaltsverzeichnis als Professor für Experimentelle Tragwerkslehre ausgewiesen, repräsentiert mit seinem Status also in technischer Hinsicht eben jenes Expertentum.

324 So erregte damals Aufsehen, dass bei den Bohrungen das Gestänge brach; vgl. »Das Loch von Kassel. In 138 Meter Tiefe ging der Bohrer kaputt«, *Bild-Zeitung*, 16.06.1977. Vgl. dazu auch weitere Pressetitel in Magistrat 1991, S. 56ff., die die technischen Aspekte hervorheben.

325 Zur kulturellen Codierung eines Zustands der Vermischtheit, von Sumpf, Schlamm und ähnlichem, mit Weiblichkeit vgl. Theweleit 1980, S. 425ff.

Schacht gegraben wurde, weiblich zu markieren. Vor diesem Hintergrund erzählt sie vom Aufstieg des hellen, sauberen Männlichen aus dem dunkleren, feuchten Weiblichen. Die tradierte Deutung von Erde als »Inbegriff einer ›weiblichen‹ Urmaterie«[326] unterstützt diese Lesart.

Das letzte Foto (Abb. 40) schließlich gibt die aufgerichtete nachgebildete Form vor dem Rathaus zu sehen. Obgleich dieser Zustand unschwer als das chronologisch früheste der abgebildeten Stadien eingeordnet werden kann, fungiert er im Rahmen der Bilderzählung als Abschluss. Auf diesem Foto steht dem hellen, klar geformten Obelisken die dunkler gehaltene, ungeordnete Umgebung gegenüber. Da die nachgebildete Form, zumal in ihrer Aufrichtung männlich codiert ist, kann ihr Gegenüber wiederum als weiblich gelesen werden. Dies gilt umso mehr, als die sich dunkler abzeichnende Ausschachtung, die die vorangegangene Bildkomposition weiblich markiert hat, innerhalb der umgebenden Baustelle sichtbar ist.[327]

Indem die Bildfolge mit einem Foto der aufgerichteten Form endet, stellt deren Erzählung in Aussicht, die »verlorene Form« könne wieder sichtbar werden. Die Aufforderung zur Vertiefung in die Geschichte ist also mit der Aussicht verbunden, das verloren Geglaubte, das die nachgebildete Form signifiziert, wiederzugewinnen. In der Bilderzählung wird dieser Vorgang der Wiedergewinnung zugleich als Aufstieg von Männlichkeit lesbar. Die vorangegangene Versenkung des – phallisch codierten – Obelisken, der in Teile zerlegt durch die Luft schwebt, ausbalanciert und zusammengesetzt werden muss, suggeriert, dass diesem Aufstieg die Fragmentierung und Demontage tradierter Männlichkeit, eine von Instabilität und Unsicherheit gekennzeichnete Phase, vorangehe. Somit bietet die Bildfolge eine Lesart der »verlorenen Form«, welche die Hinwendung zur »eigenen deutschen Geschichte« mit der De- und anschließenden Restabilisierung von Männlichkeit verknüpfen lässt. Die Ausschachtung, in die die Form versenkt wird, dient dabei als weiblich markierter Aufbewahrungsort. Die Bilderzählung weist ihn als Ort des Übergangs, der Transformation aus, der das fragmentierte Männliche birgt, bis es erneuert daraus hervorgehen kann.

Die Verbindung zu Männlichkeit findet sich implizit auch in jenen visuellen Repräsentationen, die die offen liegende Hohlform zu sehen geben. Der damit verbundene Wille zur »maximalen Sichtbarkeit« kann als visueller Machtgestus verstanden werden, der von einer »Krise des visuellen Feldes eines Betrachters, dessen Männlichkeit auf dem Spiel steht« zeugt.[328] Das »Ideal einer Fülle an maximaler Sichtbarkeit«[329] dient in diesem Zusammenhang dazu, die ins Wanken gebrachte männliche Subjektposition erneut zu stabilisieren, indem es von den Grenzen des Repräsentationssystems ablenkt. Die Darbietung der offen liegenden Hohlform in den diskutierten Ansichten des *ASCHROTTBRUNNENS* ruft eine entsprechende Sehnsucht nach visueller

326 Wagner 2001, S. 123.

327 Jörg Kraus weist in seinem Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Chaostheorie auf die »Konnotierung des Chaos mit Schlund und Vagina« (Kraus 1998, S. 7) hin. In diesem Sinne verstärken die Unordnung und die Ausschachtung wechselseitig den Verweis auf Weiblichkeit.

328 Hentschel 2001, S. 109. Die Autorin bezieht sich dabei auf Analysen von Linda Williams zu visuellen Strategien des pornografischen Films. Sie korrespondieren, wie Hentschel nachweist, mit gängigen »pornotopischen« Techniken des Betrachtens in der Raumwahrnehmung der Moderne.

329 Hentschel 2001, S. 70.

Durchdringung auf. Sie stößt einerseits an die Grenzen des Sichtbaren, andererseits wird ihr mit dem Versprechen der Wiederaufrichtung in Aussicht gestellt, eben jene Fülle wiederzuerlangen. Folglich begleitet die Aufforderung, visuelle Versenkung und historischen Rückblick zu verbinden, die Aussicht, eine stabile, männliche Subjektposition wiederzugewinnen. Dieses Versprechen richtet sich insbesondere an männliche Betrachter. Wie die mögliche Wiederkehr des Verlorenen lässt sich auch die visuell angekündigte Stabilisierung von Männlichkeit mit der signifikanten Funktion der nachgebildeten Form als Zeichen politischer Macht verbinden. Denn in dieser Bedeutung der aufgerichteten Vertikale überlagern sich Vorstellungen von männlicher und politischer Macht und Größe. Die heroische Figur des *HERKULES*, auf die ich zu Beginn dieser Fallstudie hingewiesen habe, mag dies illustrieren (Abb. 31). Diese Verbindung tritt allerdings erst zutage, wenn einer Vielzahl von Verweisungen nachgegangen worden ist. Das Versprechen, fragmentierte Männlichkeit und mit ihr womöglich politische Größe wiederherzustellen, ist also vorrangig latent wirksam, das heißt es spricht den Betrachter auf einer unbewussten Ebene an.

»Eine gewisse Sehnsucht«: Ambivalente Zugehörigkeitsgefühle

»Die Ausdrücke ›den erlittenen Verlust ertragen, ohne ihn zu vergessen‹ und ›eine verlorene Form, die wir nicht vergessen dürfen‹ erscheinen mir äußerst bedeutungsreich.«[330]

Mit diesen Worten nimmt ein weiterer Beitrag in der Broschüre von 1987, der als »Leserbrief aus Israel«[331] ausgewiesen ist, Bezug auf das Thema Verlust. Der Verfasser des Briefes, Joel Dorkam-Dispeker, stellt sich als gebürtiger Kasselaner vor, der schon seit langem in einem Kibbuz in Israel lebt. Wie er berichtet, waren seine Eltern mit ihm 1933, als er drei Jahre alt war, aus Kassel geflohen.[332] Auch wenn Dorkam-Dispeker sich in seinem Schreiben nicht selbst als Jude bezeichnet, erlauben die Emigration seiner Familie nach Israel, sein Namen sowie seine Erwähnung der »deutsch-jüdischen Beziehungen«[333], ihn dem Judentum zuzuordnen.

Wie die Beiträge von Hoheisel und Schneckenburger erklärt auch Dorkam-Dispekers Schreiben nicht direkt, was seinem Verfasser als verloren galt. Vielmehr können mögliche Signifikate nur aus dem Kontext abgeleitet werden. Im Anschluss an die zitierte Passage, in der der ehemalige Kasselaner Hoheisel zitiert, berichtet er von der Flucht und Emigration seiner Familie. Er erzählt, sein Vater habe sich auch danach weiterhin mit Kassel verbunden gefühlt. In Hinblick auf sich selbst stellt Dorkam-Dispeker fest,

330 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

331 So der Untertitel des mit »An die Informationen…« überschriebenen Beitrags; Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

332 Zu den Fluchtgründen macht Dorkam-Dispeker keine direkten Angaben. Die erwähnte Prominenz seines Vaters als »stadtbekannte[r] Journalist« (Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.) lässt vermuten, dass dieser von Verfolgung bedroht war.

333 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

»daß selbst ich, der als kleines Kind die Stadt verließ, eine gewisse Sehnsucht und Zugehörigkeit zu einem Land empfand, das uns verstoßen hatte.«[334]

Der jüdische Emigrant lässt Hoheisels Zitaten zum Thema Verlust also Schilderungen einer anhaltenden Bindung der ehemals Verfolgten an ihren früheren Wohnort folgen, die sowohl sein Vater als auch er empfanden. Diese biografische Erzählung konkretisiert, was als Verlusterfahrung zu verstehen ist: die erzwungene Notwendigkeit, Kassel zu verlassen. Indem Dorkam-Dispeker sich nicht allein auf den ehemaligen Wohnort, sondern auch auf das Land – Deutschland – bezieht, lehnt er sich an Vorstellungen nationaler Zugehörigkeit an, um seine Empfindungen zu beschreiben: »Diese merkwürdigen Gefühle«[335], wie Dorkam-Dispeker sie charakterisiert. In dieser Bezeichnung schwingt eine Irritation mit, die einerseits darauf zurückgeführt werden kann, dass seine Bindung, wie es scheint, weniger auf eigenen Erinnerungen, denn auf der väterlichen Überlieferung beruht.[336] Andererseits kann sie als Irritation darüber verstanden werden, dass sein Zugehörigkeitsgefühl einem Land gilt, das für ihn mit der Erfahrung von Verfolgung und Flucht verknüpft ist. Diese Ambivalenz findet sich auch in der Passage wieder, in der Dorkam-Dispeker die anhaltende Verbundenheit seines Vaters mit Kassel anspricht:

»Bei allen Leiden der Emigration konnte sich mein Vater niemals von seiner kulturellen Bindung an Kassel befreien.«[337]

In dieser Charakterisierung kommt zum Ausdruck, dass Dorkam-Dispeker es angesichts leidvoller Erfahrungen folgerichtig, gar wünschenswert gefunden hätte, wenn sein Vater die emotionale Bindung an Kassel hätte lösen können. Stattdessen konstatiert der jüdische Emigrant eine ähnliche Ambivalenz bei sich selbst: ein Zugehörigkeitsgefühl, das ihm »merkwürdig« anmutet.

Für die »verlorene Form« bietet diese biografische Erzählung zwei Signifikate an. Zum einen waren Dorkam-Dispeker und sein Vater gezwungen, ihren bisherigen Wohnort zu verlassen. In diesem Zusammenhang kann das frühere Zuhause, die fehlende unmittelbare, alltägliche Zugänglichkeit und Erfahrbarkeit des ehemaligen Wohnortes, seiner EinwohnerInnen, seiner Kultur als verloren gelten. Zum anderen kann der beschriebene Zustand der Ambivalenz als Verlust gedeutet werden. Dies setzt voraus, dass vormals eine Bindung an den Herkunftsort beziehungsweise an Deutschland bestanden habe, die frei von Ambivalenzen war. Eben dieser eindeutig positive Bezug, die Möglichkeit der ungebrochenen Identifizierung mit Deutschland, gilt dann als verloren. Für eine jüdische Familie in der Weimarer Republik ist diese Annahme zwar nicht gerade wahrscheinlich – angesichts eines anhaltenden Antisemitismus, der Jüdinnen und Juden kontinuierlich Ausgrenzung spüren ließ.[338] Gleichwohl ist gut vorstellbar, dass sich rückblickend eine solche, nostalgisch verklärende Sicht einstellt.

334 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.
335 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.
336 Über einen Besuch in Kassel berichtet Dorkam-Dispeker, dass er »nur wenige Orte meines [sic] Vaters Erinnerungen vorfand« (Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.).
337 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.
338 Vgl. Bergmann 2002, S. 70ff.

An beiden Deutungsmöglichkeiten fällt auf, dass sie Verfolgungserfahrung in der NS-Zeit nicht notwendigerweise voraussetzen. Da Dorkam-Dispekers Brief auf einen Text von Hoheisel reagierte, liegt es nahe, dass dieser kommunikative Zusammenhang sich auf seine Deutungen ausgewirkt hat. Um dies näher zu beleuchten, betrachte ich nun jenen – in den Publikationen der Auftraggeber nicht enthaltenen – Artikel Hoheisels, der dem Leserbrief voranging. Hoheisels »Zwei Geschichten«, so der Titel des Beitrags, wurde im Juli 1987 – also kurz nach Beginn der Bauarbeiten für den *ASCHROTTBRUNNEN* – in den *informationen*, einer Zeitschrift des Kulturdezernats der Stadt Kassel, veröffentlicht.[339] Folglich ist dies der erste Artikel, in dem Hoheisel sein Projekt unter der Ägide der Auftraggeber öffentlich vorstellte. Im November 1987 publizierte eine Folgenummer Dorkam-Dispekers Leserbrief, begleitet von einem weiteren Artikel Hoheisels.[340] Obwohl die *informationen* ebenfalls von der Stadt Kassel herausgegeben wurden, unterscheide ich sie insofern von jenem Korpus, den ich als Publikationen der Auftraggeber bezeichne, als sie nicht allein oder auch nur vorrangig der Präsentation des *ASCHROTTBRUNNENS* dienen.

In seinem ersten Beitrag in den *informationen* parallelisiert der Künstler die Geschichte des Aschrottbrunnens mit seiner eigenen Familiengeschichte. Weiterhin erläutert er das künstlerische Konzept für die Neugestaltung des Brunnens. Dieser Teil ist nahezu identisch mit Hoheisels Beitrag in der städtischen Broschüre, die wenige Monate später publiziert wurde. Abschließend reflektiert Hoheisel die zeitgenössische Diskussion um die NS-Zeit, die er wiederum mit seiner Familie in Verbindung bringt. Dorkam-Dispekers Brief bezieht sich also zum einen auf eine biografische Erzählung Hoheisels. Zum anderen kommentiert er jene Formulierungen des Künstlers, die den *ASCHROTTBRUNNEN* als Signifikanten eines zu betrauernden Verlustes beschreiben. Wie sich zeigen wird, war Dorkam-Dispeker in beiderlei Hinsicht bemüht, an Themen anzuknüpfen, die Hoheisel aufgeworfen hatte. Dies betrifft zum einen den Verlust des Ortes familiärer Herkunft. Denn der Künstler zählt in seinen »Zwei Geschichten« chronologisch unterschiedliche familiengeschichtliche Ereignisse auf, die diesem Themenkreis zugeordnet werden können: die Umsiedlung seiner Eltern aus dem Baltikum, die Flucht seiner Mutter mit den Kindern in den letzten Kriegsjahren sowie die Gefangennahme seines Vaters im Kurlandkessel und dessen Verurteilung zu Zwangsarbeit in Sibirien, aus der er 1953 zurückkehrte.

Eine Verbindung zum einstigen Aschrottbrunnen stellt Hoheisel her, indem er diesen Abschnitt mit den Worten schließt: »Seine Geschichte wurde vergessen«[341]. Dieses Fazit kann sowohl auf den zuvor erwähnten Brunnen als auch auf Hoheisels Vaters bezogen werden. Beide, so legt diese Doppeldeutigkeit nahe, traf dasselbe Schicksal. Die Verwobenheit der »zwei Geschichten«, der des Aschrottbrunnens und der von Hoheisels Familie, erlaubt es, auch die familiäre Erzählung unter den nachfolgenden Topoi von Verlust und Trauer zu lesen. Ausgangspunkt der tiefgreifenden Veränderungen –

339 Vgl. Hoheisel 1987b, S. 2.

340 Vgl. Hoheisel 1987a, S. 22f.

341 Hoheisel 1987b, S. 2. Zuvor heißt es: »Mein Vater wurde im Kurlandkessel gefangengenommen, zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt und nach Sibirien gebracht. 1953 kam er zurück. Da wurde Kassel wieder aufgebaut aus Schutt und Asche, und das noch erhaltene Brunnenbecken vor dem Rathaus wurde als großer Blumenkübel benutzt.«

Krieg, Flucht, Gefangenschaft –, die die Familie auf Jahre getrennt und dauerhaft von ihrem Herkunftsort entfernt hatte, ist in Hoheisels Schilderung die Umsiedelung der Eltern. Er beschreibt sie mit den folgenden Worten:

»[1939] hatte Hitler schon meine Eltern aus ihrer baltischen Heimatstadt Riga ›heim ins Reich‹ geholt. Sie lebten in Posen.«[342]

Diese Angaben lassen darauf schließen, dass Hoheisels Eltern zu jenen Balten gehörten, die nach dem Deutsch-Sowjetischen Nichtangriffspakt 1939 als so genannte Volksdeutsche zwangsweise in polnische Gebiete unter deutscher Besatzung umgesiedelt wurden.[343] Mit dem doppelten Rekurs auf den Begriff Heimat weist Hoheisel ironisierend darauf hin, dass die NS-ideologische Begründung der Umsiedlungspolitik seiner Auffassung nach nicht der Sichtweise seiner Eltern entsprochen hatte. Der Begriff »Heimatstadt«, mit dem Hoheisel den einstigen elterlichen Wohnort bezeichnet, verbindet die familiäre und geografisch-kulturelle Herkunft mit Vorstellungen von Ursprung, Beständigkeit und Geborgenheit. Die Chiffre »Heimat« bildet dabei eine vermeintlich apolitische Bezugsgröße, der jedoch Vorstellungen nationaler Zugehörigkeit eingeschrieben sind.[344]

Während der Künstler Riga als elterliche Heimat definiert, hatte der NS-Staat eben jene Umsiedlungspolitik, aufgrund derer Hoheisels Eltern ihren bisherigen Wohnort verlassen mussten, seinerseits mit entsprechenden Vorstellungen von Zugehörigkeit begründet. Zumal in der Gegenüberstellung zu den nachfolgenden Kriegsereignissen ruft Hoheisels Erinnerung an die elterliche Heimatstadt einen vormaligen Ort der Zugehörigkeit und Stabilität auf, den die Familie aufgrund von Zwangsmaßnahmen des NS-Regimes verließ. Hitler tritt in dieser Erzählung als Personifikation der Geschichte auf, die scheinbar von außen in die vormals heile Welt der Familie einbricht. Hoheisel stellt also der familiären Ebene jene der großen Geschichte gegenüber, die die Individuen zu ereilen schien. Insofern die NS-Umsiedlungspolitik den Betroffenen kein Mitspracherecht einräumte, korrespondiert diese Sichtweise vermutlich mit einer Zwangslage, in der sich Hoheisels Eltern damals befanden. Mit der Zentrierung auf Hitler als politischen Akteur entspricht Hoheisels Schilderung zugleich einer Perspektive, die in der historischen Forschung zur NS-Zeit über Jahrzehnte dominiert hat.[345] Dass diese in den 1980er Jahren gerade im Blick auf den Alltag nicht verfolgter Deutscher in der NS-Zeit nach wie vor präsent war und auf große Resonanz stieß, kann die 1984 ausgestrahlte, viel beachtete Fernsehserie »Heimat« illustrieren.[346] Ähnlich wie in Hoheisels zitierter Schilderung stellte der Regisseur Edgar Reitz in seiner Spielfilmserie die NS-Zeit als Einbruch von Geschichte in eine vormals heile, in diesem Falle dörfliche Welt dar.[347]

342 Hoheisel 1987b, S. 2.
343 Vgl. Benz/Graml/Weiß 1989, S. 789.
344 Vgl. Ecker 1997, S. 30f.; Schrödl 2004, S. 33ff.
345 Vgl. Faulenbach 1987, S. 24.
346 Nach Angaben der ARD hatten über 9 Mio. Zuschauer die Serie verfolgt, ca. 25 Mio. hatten mindestens eine der elf Folgen gesehen; vgl. Santner 1990, S. 176, Anm. 2.
347 Zu einer entsprechenden Analyse vgl. Santner 1990, S. 57ff. sowie Kaes 1987, S. 171ff.

Allerdings fungiert Riga in der Erzählung Hoheisels nicht allein als elterliche Heimatstadt. Der Künstler berichtet zudem, dass 1941 »der erste Transport mit Juden aus Kassel nach Riga [fuhr].«[348] Dadurch erhält der Ort eine doppelte Bedeutung: Einerseits ist er Teil der Familiengeschichte und dadurch Signifikant für Zugehörigkeit, Sicherheit und Geborgenheit. Andererseits ist Riga Signifikant für den rassenideologisch begründeten, antisemitischen NS-Genozid.[349] Dabei scheinen sich Hoheisels Familiengeschichte und die große Geschichte unverbunden gegenüber zu stehen und nur zufällig zu überschneiden, da Menschen aus Hoheisels aktuellem Wohnort Kassel in der NS-Zeit in eben jene elterliche Heimatstadt deportiert worden waren.

Indes verweist implizit noch eine weitere Textstelle auf Riga: Hoheisels Information, dass sein Vater »im Kurlandkessel gefangengenommen, zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt und nach Sibirien gebracht [wurde]«[350], lässt darauf schließen, dass dieser bei Kriegsende in der Gegend um Riga stationiert war.[351] Im Unterschied zu der erzwungenen Umsiedlung, die Hoheisels Eltern als Leidtragende der NS-Politik markiert, kommt mit der Gefangennahme ein Teil der Familiengeschichte zur Sprache, der auf eine Beteiligung des Vaters an den NS-Institutionen schließen lässt. Wann und in welcher Funktion er nach Kurland gekommen war, darüber gibt Hoheisels Chronologie allerdings keine Auskunft. Sie weist also eine Lücke auf, die, wenn auch nur implizit, ebenfalls mit Riga verbunden ist.[352]

Wie bereits angemerkt, lädt die Verwobenheit der »zwei Geschichten« dazu ein, auch Hoheisels familiäre Erzählung als Verlusterzählung zu lesen, sie also mit jener Kategorie zu verbinden, die der Autor im weiteren Textverlauf bezugnehmend auf den *ASCHROTTBRUNNEN* entfaltet. Als verloren kann in diesem Zusammenhang sowohl der ehemalige elterliche Wohnort gelten als auch die Anwesenheit des Vaters oder anders gesagt, die Vollständigkeit der Familie. Beide Signifikate zielen auf Vorstellungen von Stabilität, sei es örtliche oder familiäre, ab. Insofern überlagern sie sich in jener Chiffre, mit der Hoheisel die Bedeutung Rigas für seine Eltern charakterisiert: Heimat. Folglich legt Hoheisels Beitrag nahe, den Verlust, den der *ASCHROTTBRUNNEN*

348 Hoheisel 1987b, S. 2.

349 Nach dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht in Riga im Juli 1941 ermordeten einheimische Freiwillige mehrere tausend Menschen, die sie dem Judentum zurechneten. Etwa 30.000 zwang die deutsche Besatzungsmacht in das Ghetto Riga; deutsche Einheiten erschossen die Mehrzahl von ihnen, etwa 25.000, Ende 1941 in nahegelegenen Wäldern. Im Anschluss wurden antisemitisch Verfolgte u.a. aus dem Reichsgebiet zur Zwangsarbeit in das Rigaer Ghetto deportiert. Mit der Auflösung des Ghettos 1943 wurde ein Teil der GhettobewohnerInnen vor Ort ermordet, die übrigen ins KZ Kaiserwald verbracht; vgl. Benz/Graml/Weiß 1998, S. 703.

350 Hoheisel 1987b, S. 2.

351 Kurland, eines der Hauptsiedlungsgebiete der Baltendeutschen, bezeichnet das südwestlich an Riga anschließende lettische Gebiet zwischen Ostsee, Rigaer Meerbusen und der Düna. Ab Oktober 1944 war die Heeresgruppe Nord der deutschen Wehrmacht dort von der Roten Armee eingeschlossen. Hitler verbot den Abzug über See; die unter dem Namen Heeresgruppe Kurland verbliebenen Truppen behaupteten ihre Stellung in sechs Schlachten und räumten die Halbinsel erst mit der Kapitulation im Mai 1945; vgl. Zentner/Bedürftig 1988, S. 327.

352 Auf die Bedeutung dieser Auslassung werde ich später ausführlich eingehen; siehe unten, S. 260ff. und S. 271ff.

signifizieren soll, auch als Heimatverlust zu verstehen – in eben jenem Sinne, in dem die familiäre Erzählung Heimat thematisiert.

Da Riga in Hoheisels Erzählung auch mit dem rassenideologisch begründeten, antisemitischen NS-Genozid und implizit mit dem Kriegseinsatz seines Vater verbunden ist, kann Heimatverlust hier zweierlei bedeuten: Zum einen die erzwungene Notwendigkeit, den Heimatort zu verlassen; zum anderen den Verlust der Vorstellung von Heimat als solcher. Denn die Tatsache, dass der Heimatort, Signifikant für familiären Ursprung, Stabilität und Geborgenheit, ein Schauplatz des antisemitischen NS-Genozids war, stellt eben diese Bedeutungen ebenso grundsätzlich infrage wie seine Qualität als identitätsstiftende Kategorie. Die Überschneidung von großer Geschichte und Familiengeschichte ist also dazu angetan, Heimat als fiktive Konstruktion sichtbar werden zu lassen. Dieser Verlust an Identifizierungsmöglichkeiten hat aufgrund der kulturellen Codierung von Heimat neben der bereits genannten nationalen auch eine geschlechtsspezifische Komponente. Denn das Sehnen nach Heimat gilt regelmäßig einem von Frauen bevölkerten Ort vermeintlicher Geborgenheit, Unschuld und Beständigkeit, den Männer verlassen haben, um in den Krieg oder in die Welt hinauszuziehen.[353] Daher kann Hoheisels Erzählung von Heimatverlust auch als Artikulation eines spezifisch männlichen Verlustes verstanden werden.

Mit der Ambivalenz gegenüber dem Ort familiärer Herkunft – weitgehend unbekannt, gleichwohl Ort eigener Sehnsucht – griff Dorkam-Dispeker in seinem Leserbrief folglich ein Thema auf, das Hoheisel zuvor skizziert hatte. Da im Begriff Heimat auch Vorstellungen nationaler Identität verdichtet sind, gilt dies auch für die nationale Konnotation, die der jüdische Emigrant seinem Zugehörigkeitsgefühl verlieh. Wahrscheinlich wählte er aus seiner eigenen Biografie eben jenen Teil aus, der an Hoheisels Erzählungen anschloss, um den »erlittenen Verlust« mit Bedeutung zu füllen. Diese Anschlussfähigkeit bestätigt auch Hoheisels darauffolgender Beitrag in den *informationen*. Darin kommentiert er den Leserbrief folgendermaßen:

»Da klang etwas *aus meiner eigenen Geschichte* mit. Auch ich wurde auf der Flucht geboren. [...] Auch meine Eltern haben ihre kulturelle Bindung an die baltische Heimat nie aufgeben können und ihre Kinder in diesem Gefühl erzogen. Eine Heimat, die ich nie gesehen habe. Und doch auch bei mir ›diese gewisse Sehnsucht und Zugehörigkeit‹; ›merkwürdige Gefühle‹.«[354]

Hoheisel griff also wiederum Dorkam-Dispekers Formulierungen auf, um seine eigenen Erfahrungen zu beschreiben. Darüber hinaus veranschaulicht Hoheisels Interpretation exemplarisch, wie der Leserbrief des jüdischen Emigranten vor einem ganz anderen biografischen Hintergrund rezipiert werden kann. Seine Erfahrung, den eigenen Herkunftsort verlassen zu müssen, ist auf den Kontext von Umsiedlung, Flucht und Vertreibung aus ehemaligen deutschen oder besetzten Gebieten übertragbar. Dies zeigt, dass sich auch nicht verfolgte, nichtjüdische Deutsche Dorkam-Dispekers Deutung der Kategorie Verlust aneignen können. Eine solche Aneignung ermöglicht ihnen,

353 Vgl. Ecker 1997, S. 12f. Im Kontext deutscher Heimatfilme analysiert Ingeborg Majer O' Sickey das Streben nach Heimat dementsprechend: »as a battle for white, masculinized subjectivity« (Majer O'Sickey 1997, S. 203).

354 Hoheisel 1987a, S. 22, Hervorhebung: C.T.

sich mit einem ehemals von Verfolgung bedrohten, jüdischen Emigranten zu identifizieren. Offenkundig hatte Hoheisel Bedenken gegenüber dieser Identifizierungsmöglichkeit, denn in seinem kommentierenden Artikel in einer nachfolgenden Ausgabe der *informationen* verweist er ausdrücklich auf den

»ganz große[n] Unterschied: Unser Land hat uns nie verstoßen. Wir haben es durch die eigene Unmenschlichkeit [...] verloren.«[355]

Neben der partiellen Identifizierung mit Dorkam-Dispeker markiert Hoheisel also eine fundamentale Differenz, indem er reflektiert, dass jener seinen Geburtsort aufgrund von Ausgrenzung und drohender Verfolgung hatte verlassen müssen. Sich selbst ordnet er hingegen, wie die Formulierung »die eigene Unmenschlichkeit« deutlich macht, einem vorgestellten Kollektiv von Tätern zu.

Dieser unhintergehbare Unterschied wird Grund dafür gewesen sein, dass Hoheisels Beiträge nicht in die Publikationen der Auftraggeber aufgenommen wurden. Die Umsiedlung seiner Eltern war zwar ebenso wie die spätere Flucht vor den heranrückenden Truppen das Resultat der NS-Politik, nicht aber unmittelbare Auswirkung der NS-Verfolgungspolitik. Diese Erlebnisse waren gerade nicht der Ausgrenzung, sondern der Zuordnung zum Kollektiv der Deutschen geschuldet, das die NS-Ideologie als ein nichtjüdisches definiert hatte. Daher wäre es unangemessen gewesen, wenn der Künstler in Zusammenhang mit dem *ASCHROTTBRUNNEN* von eigenen Zugehörigkeitsgefühlen gesprochen hätte, von der Trauer um den Verlust jenes Ortes, der seinen Eltern als Heimat galt. Schließlich hätte Hoheisel sich mit diesem Topos in die Nähe revanchistischer Positionen gebracht und wäre so in Verdacht geraten, leidvolle Erfahrungen gegeneinander aufrechnen und damit die NS-Verfolgung relativieren zu wollen. Demgegenüber ist Dorkam-Dispekers Ambivalenz gegenüber seinen Zugehörigkeitsgefühlen direkte Konsequenz der antisemitischen NS-Verfolgung. Da sie auf der Ausgrenzung jüdischer Deutscher aus dem deutschen Kollektiv fußte, war es legitim, dass Dorkam-Dispeker im Kontext des *ASCHROTTBRUNNENS* davon sprach.

Die isolierte Veröffentlichung des Leserbriefs in den Publikationen der Auftraggeber hatte indes zur Folge, dass Hoheisels oben zitierter Einspruch gegen eine vollständige Identifizierung nicht verfolgter Deutscher und ihrer Nachkommen mit den Erfahrungen eines jüdischen Emigranten darin fehlt. Auf diese Weise gerät Dorkam-Dispeker in den Publikationen der Auftraggeber zum vermeintlichen Urheber einer Deutung, die den *ASCHROTTBRUNNEN* zum Signifikanten eines verlorenen bruchlosen Zugehörigkeitsgefühls zu Deutschland erklärt. Er bringt also quasi stellvertretend für Hoheisel ein biografisch abgeleitetes Signifikat für die »verlorene Form« in die Publikationen der Auftraggeber ein, das nicht legitimiert gewesen wäre, wenn der Künstler selbst es formuliert hätte.

355 Hoheisel 1987a, S. 22.

»Ein in Kassel geborener Jude«: Die jüdische Markierung des Verlustes

Dorkam-Dispekers Leserbrief ist in allen drei Publikationen der Auftraggeber abgedruckt. Durch seine formale Gestaltung besitzt er jeweils einen Sonderstatus. In der Broschüre von 1987 unterscheiden Rahmung und Formatierung ihn optisch von den übrigen Textbeiträgen;[356] die beiden nachfolgenden Veröffentlichungen bilden sogar eine Reproduktion des handschriftlichen Originals ab (Abb. 41).[357] Diese Unterscheidung kann zum einen als Nobilitierungsgeste verstanden werden. Dadurch wird Dorkam-Dispeker als Deutungsautorität hervorgehoben. Diese Betonung untermauert die prominente Platzierung des Briefes innerhalb der Broschüren.[358] Zum anderen verleiht die besondere formale Gestaltung dem Brief in allen drei Veröffentlichungen den Charakter einer Illustration, die die Textbeiträge begleitet.[359] Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass Dorkam-Dispeker in allen drei Publikationen nicht im Inhaltsverzeichnis aufgeführt ist.

Durch den beschriebenen Sonderstatus erhält der Brief an sich, unabhängig von seinem Inhalt beziehungsweise über diesen hinaus, Zeichencharakter. Den Charakter des Textes als eigenständiges Zeichen unterstreicht die Tatsache, dass sein Inhalt von dem eigentlichen Thema der Broschüre relativ isoliert ist. Der *ASCHROTTBRUNNEN* wird an keiner Stelle des Briefes ausdrücklich erwähnt. Allein Hoheisels Name sowie die als Zitat gekennzeichneten Formulierungen, mit denen Dorkam-Dispeker den Künstler offensichtlich wiedergibt, stellen implizit eine Verbindung her.[360] Die äußert dürftige, allein indirekte Bezugnahme auf den *ASCHROTTBRUNNEN* hätte, wie man meinen könnte, eigentlich dagegen sprechen müssen, den Leserbrief in die Publikationen aufzunehmen. Dass die Auftraggeber sich dennoch dafür entschieden, lässt darauf schließen, dass sie dem Brief eine wichtige Funktion zumaßen, die keiner der anderen Beiträge zu erfüllen mochte.

Es liegt nahe zu vermuten, dass die mühelose Zuordnung Dorkam-Dispekers zum Judentum in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist. Zumal die Folgepublikationen 1989 und 1998 ausdrücklich darauf hinweisen,

356 Im Gegensatz zu den übrigen Beiträgen ist der Text in Zeitungsspalten formatiert und mit einem Rahmen versehen; vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

357 Vgl. auch FBI 1998a, S. 47.

358 In der Erstauflage steht der Leserbrief zwischen den Beiträgen von Eichel und Hoheisel, also an zweiter Stelle; vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S. In der Neuauflage bildet er den ersten Textbeitrag; vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1989, o.S.

359 In den beiden späteren Veröffentlichungen ist der Brief insofern analog zu den Abbildungen gestaltet, als ihm ein kurzer Erläuterungstext beigefügt ist, der formal den Bildunterschriften gleicht; vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1989, o.S.; ders. in FBI 1998a, S. 47.

360 Vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S. Die Broschüre von 1989 erläutert in dem Begleittext darüber hinaus, Dorkam-Dispeker habe sich »durch Leserbriefe an der Diskussion über den Aschrottbrunnen beteiligt.« (Dorkam-Dispeker in Magistrat 1989, o.S.) Im Literaturverzeichnis führt sie »Zwei Geschichten« von Hoheisel auf; in den anderen beiden Publikationen fehlt eine entsprechende Angabe.

wenn sie den Autor vorstellen: »Joel Dorkam-Dispeker, in Kassel geborener Jude«[361]. Die jüdische Kennzeichnung Dorkam-Dispekers vermag herauszustellen, dass der *ASCHROTTBRUNNEN* Zustimmung und Anerkennung von jüdischer Seite erhalten hat. Dies gilt umso mehr, als Dorkam-Dispeker berichtet, der Kibbuz, in dem er lebe, habe auf seine Veranlassung hin fünfzehn Jahre zuvor den Beschluss aufgehoben, keine Deutschen aufzunehmen. Seine Fürsprache kann daher als Dokument der versöhnlichen Haltung eines jüdischen Emigranten gegenüber nichtjüdischen Deutschen verstanden werden.

Dass die Auftraggeber mit der Neugestaltung des *ASCHROTTBRUNNEN* »positive Beziehungen zwischen Juden und Nichtjuden in Deutschland« fördern wollten, belegt nicht allein die Ansprache Eichels anlässlich der Einweihung: Der Kasseler Oberbürgermeister beklagte darin einen entsprechenden Verlust.[362] Weiterhin zeugt davon Schneckenburgers Hinweis auf eine »langsame Annäherung [der Jüdischen Gemeinde in Kassel] an den Gedanken von Hoheisel«[363] in der Broschüre von 1987. Der *ASCHROTTBRUNNEN* erscheint in diesem Zusammenhang als erfolgreiche Vermittlungsinstanz zwischen Juden/Jüdinnen und nichtjüdischen Deutschen. Diese Funktion wurde 1991 bekräftigt, als die Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit in Kassel sich für eine Entwurfsskizze des *ASCHROTTBRUNNENS* als Logo entschied. Diese zusätzliche Würdigung ist dem Sammelband von 1998 zu entnehmen, in dem die Vorsitzende der Gesellschaft, Eva Schulz-Jander, davon berichtet.[364]

Dorkam-Dispeker ist in der Broschüre von 1987 indes nicht der einzige jüdische Fürsprecher des *ASCHROTTBRUNNENS*. Allein dieser Status vermag daher nicht zu erklären, warum die Auftraggeber sein Schreiben abdrucken und in der geschilderten Weise hervorheben ließen. Denn an der Erstauflage von 1987 beteiligte sich weiterhin ein Vorstandsmitglied der Israelitischen Kultusgemeinde Kassel, Esther Haß, mit einem Beitrag, der auch in der Neuauflage von 1989 enthalten ist.[365] Mit Haß und Dorkam-Dispeker sind in den städtischen Broschüren also jeweils zwei AutorInnen vertreten, die als RepräsentantInnen des Judentums verstanden werden können, deren Beteiligung mithin zu signalisieren vermag, dass der *ASCHROTTBRUNNEN* zur Verständigung von jüdischen und nichtjüdischen Menschen beitrage.

Im Unterschied zu Dorkam-Dispeker bezieht Haß sich in ihrem Beitrag allerdings nicht auf die »verlorene Form«. Sie erklärt, der *ASCHROTTBRUNNEN* könne zum »Symbol der Erinnerung«[366] werden – der Erinnerung an all jene symbolischen Funktionen, die sein Vorgänger beziehungsweise dessen Überreste inne gehabt hatten: »Symbol des Kasseler Judentums«, »Symbol der Zerstörung durch nationalsozialistische Machthaber«, »Symbol für mangelnden Mut, sich gegen solche Politik zur Wehr zu setzen«, »Symbol erfolgreicher Verdrängung dessen, was geschehen war.«[367] Die Repräsentantin der

361 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1989, o.S.; ders. in FBI 1998a, S. 47.
362 Vgl. Einweihungsrede Hans Eichel, 10.12.1987, *StArch. KS*.
363 Schneckenburger in Magistrat 1987, o.S.
364 Vgl. Schulz-Jander 1998, S. 24f. Wiederabdruck vgl. Schulz-Jander 1999.
365 Vgl. Haß in Magistrat 1987, o.S.; dies. in Magistrat 1989, o.S. An der Neuauflage von 1989 waren dieselben AutorInnen beteiligt wie an der Erstauflage; darüber hinaus ist in ihr ein Auszug eines kunstwissenschaftlichen Aufsatzes abgedruckt; vgl. Springer in Magistrat 1989, o.S.
366 Haß in Magistrat 1987, o.S.; dies. in Magistrat 1989, o.S.
367 Haß in Magistrat 1987, o.S.; dies. in Magistrat 1989, o.S.

Jüdischen Gemeinde entwickelt also eine Lesart des *ASCHROTTBRUNNENS*, die nur bedingt mit Hoheisels Deutungen korrespondiert und dessen Terminologie nicht aufgreift. Folglich macht sie kein Angebot dafür, wie die titelgebende Wendung zu interpretieren sei. Es scheint also plausibel, dass die Auftraggeber Dorkam-Dispekers Brief aus zwei Gründen in der beschriebenen Form akzentuierten: zum einen, da er die Wertschätzung eines jüdischen Rezipienten signalisiert, zum anderen, da er auf Hoheisels Terminologie rekurriert. Dadurch attestiert Dorkam-Dispeker der Wendung von der »verlorenen Form« nicht allein Aussagekraft. Mehr noch eignet er sie sich zur Beschreibung seiner Erfahrungen an. In diesem Sinne bescheinigt Dorkam-Dispekers Leserbrief Hoheisel die Fähigkeit, mit seiner Kunst auch die Erfahrungen jüdischer Menschen zu repräsentieren.

Hoheisels Reaktionen auf Dorkam-Dispekers Schreiben in der Folgenummer der *informationen* illustrieren eindrücklich, welche Tragweite dessen Zustimmung für den Künstler hatte:

»Keiner der zahlreichen Zeitungsartikel über den Brunnen hat mir so stark das Gefühl gegeben, das Richtige gemacht zu haben, wie dieser Brief.«[368]

Auch wenn Hoheisel nicht ausführte, warum gerade Dorkam-Dispekers Wertschätzung ihn darin bestärkte, »das Richtige gemacht zu haben«, liegt es nahe, dass eben dessen Status als jüdischer Rezipient Grund dafür war. Abgeleitet von der Vorstellung einer vermeintlich homogenen Opferseite, kann einem jüdischen Emigranten wie Dorkam-Dispeker die Funktion zugedacht werden, stellvertretend für die Opfer zu sprechen, und somit eine besondere Deutungskompetenz zugeschrieben werden. Da Dorkam-Dispeker Hoheisels Deutung der »verlorenen Form« aufgriff, zollte sein Leserbrief nicht nur dem künstlerischen Konzept Anerkennung. Darüber hinaus bestätigte er jene Kontextualisierung der »verlorenen Form« mit biografischen Verlusterfahrungen, die Hoheisel in den *informationen* formuliert hatte. Vorausgesetzt, dass Hoheisel an redaktionellen Entscheidungen beteiligt war, mag diese Bestätigung den Künstler bewogen haben, für die Veröffentlichung des Leserbriefs zu votieren.

Wie ich im vorangegangenen Kapitel diskutiert habe, ermöglicht Dorkam-Dispekers allgemein gehaltene Formulierung auch nichtjüdischen Deutschen, seine biografisch abgeleitete Deutung der »verlorenen Form« aufzunehmen. Diese Übertragbarkeit wird insbesondere dadurch gewährleistet, dass sein Brief jenen Verlust, der für einen jüdischen Rezipienten naheliegend wäre, gerade nicht aufruft. Im Gegensatz zu Hoheisel, Eichel und Schneckenburger spricht Dorkam-Dispeker nicht von jenen Menschen, die in der NS-Zeit antisemitisch verfolgt und ermordet worden waren. Da Dorkam-Dispeker sich in seinem Leserbrief auf Hoheisels Familiengeschichte bezog, beschränkte er sich auf jene Verlusterfahrungen, die mit denen des Künstlers korrespondierten. Folglich benennt der Brief einzig einen Verlust, den nicht verfolgte, nichtjüdische Deutsche potentiell mit Dorkam-Dispeker teilen können.

Allerdings erfährt jener Verlust, von dem der jüdische Emigrant spricht, durch die Übertragung auf nichtjüdische, nicht verfolgte Deutsche und deren Nachkommen eine Umdeutung. Denn für Dorkam-Dispeker geht es beim

368 Hoheisel 1987a, S. 22.

Thema einer national codierten Zugehörigkeit um die Schwierigkeit, sich als ehemals deutscher, jüdischer Emigrant zu seinem Herkunftsland ins Verhältnis zu setzen. Hingegen bietet das Thema bezogen auf nichtjüdische, nicht verfolgte Deutsche und deren Nachkommen zum einen Anschlussmöglichkeiten an eigene beziehungsweise familiär überlieferte Erfahrungen von Flucht und Vertreibung. Zum anderen schließt es an zeitgenössische bundesdeutsche Debatten um »die deutsche Identitätsproblematik« an, die nicht allein rechtskonservative Kreise, sondern auch Schriftsteller wie Martin Walser und Günter Grass beschäftigte.[369] Dorkam-Dispekers Frage nach der Möglichkeit deutsch-jüdischer Identität nach 1945 kann auf diese Weise zu einer Frage nach deutscher nichtjüdischer Identität nach 1945 umgeschrieben werden. Nichtjüdische, nicht verfolgte Deutsche beziehungsweise deren Nachkommen können die »verlorene Form« im Anschluss an Dorkam-Dispekers Deutung folglich als Signifikant für den Verlust eines bruchlosen Verhältnisses von Zugehörigkeit zu Deutschland begreifen. Diese Interpretation knüpft, im Unterschied zu allen bislang analysierten Texten der Broschüre von 1987, exklusiv an die signifikante Funktion der nachgebildeten Form als Zeichen politischer Macht an. Somit verstärkt und expliziert der Brief des jüdischen Rezipienten eine ansonsten überwiegend implizite Deutung, die sowohl die Bilderzählung[370] als auch einzelne Passagen in Hoheisels Beitrag aufrufen.

»Offene Wunde«: Konjunktur einer Metapher

Die Neuauflage der städtischen Broschüre von 1989 steht nicht länger unter dem Titel »verlorene Form«. Obwohl ihre Beiträge größtenteils mit der Erstausgabe übereinstimmen,[371] titelt sie, abweichend von der vorangegangenen Fassung: »Aschrottbrunnen – offene Wunde der Stadtgeschichte«[372]. Das Thema Verwundung, das dadurch eröffnet wird, taucht allein in Hoheisels Beitrag, dort jedoch gleich mehrfach, auf. Verglichen mit der Broschüre von 1987 ist dies der einzige Artikel, der für die überarbeitete Ausgabe neu verfasst wurde.[373] Die übrigen Beiträge nehmen ebenso wie der neu aufgenommene Auszug eines kunsthistorischen Aufsatzes keinen Bezug auf den titel-

369 Zu entsprechenden Tendenzen in der westdeutschen Literatur der 1980er Jahre vgl. Peitsch 1987; zur geschichtspolitischen Entwicklung vgl. Wolfrum 1999, S. 316ff.

370 Da der Leserbrief Dorkam-Dispekers in der Broschüre von 1987 grafisch von den übrigen Textbeiträgen abgesetzt und ebenfalls auf einer rechten Seite innerhalb der Bildabfolge platziert ist, liegt es nahe, auch ihn als Teil dieser Erzählung zu verstehen; vgl. Magistrat 1987, o.S.

371 Identisch mit der Erstausgabe sind die Beiträge von Dorkam-Dispeker, Führer, Haß und Schneckenburger; vgl. dies. in Magistrat 1989, o.S. Eichels Beitrag ist gegenüber dem von 1987 gekürzt und leicht verändert; vgl. ders. in Magistrat 1989, o.S.

372 Magistrat 1989.

373 Einige Passagen sind bereits aus Hoheisels Beitrag von 1987 bekannt, so der »Trichter, in dessen Dunkel das Wasser hinabfällt«, das »Loch, in dem tief unten das Wasser steht«, und die von den Mitscherlichs abgeleitete Definition von Trauerarbeit: »den erlittenen Verlust ertragen, ohne ihn zu vergessen«. (Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.; vgl. Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.)

gebenden Topos.[374] Somit steht ein Textkorpus, das überwiegend mit dem der Broschüre von 1987 identisch ist, 1989 unter einem neuen Leitmotiv, dem einer »offenen Wunde«. Daher stellt sich nicht nur die Frage, wie dieser Titel gedeutet werden kann, sondern auch, warum er an die Stelle der »verlorenen Form« getreten ist.

Die Autorschaft am Titel der Broschüre ist in der Neuauflage von 1989, ebenso wie in der Erstausgabe, dem Künstler zuzuordnen. Im Unterschied zur Publikation von 1987 geht Hoheisel 1989 zudem als einziger Autor auf den titelgebenden Topos ein. Folglich vergrößert der veränderte Titel von 1989 Hoheisels Deutungsautorität im Vergleich zu der Erstausgabe. Eine zentrale Bedeutung besitzt Hoheisel in der Neuauflage auch dadurch, dass sein Beitrag weitaus umfangreicher ist als alle anderen, die die Broschüre enthält.[375] Festzuhalten ist also, dass der veränderte Titel 1989 zu einer Stärkung der Position des Künstlers als Autor beiträgt.

Ebenso wie die titelgebende Wendung von 1987 eröffnet die Bezeichnung des *ASCHROTTBRUNNENS* als offene Wunde ein spezifisches Bedeutungsfeld. Ähnlich wie die »verlorene Form« setzt die »Wunde« ein Verhältnis von Zugehörigkeit voraus. Während erstere jedoch offen lässt, worauf diese Zugehörigkeit fußt, impliziert die »Wunde« ein natürliches, qua Biologie vorgegebenes Verhältnis. Die »verlorene Form« legt also nicht fest, in welcher Form der Verlust den oder die Betroffenen affiziert, hingegen muss der »Wunde« ein Körper zugeordnet werden, der als verwundet gelten kann. Ein solcher Körper ist – selbst im übertragenden Sinne – nicht Bestandteil des künstlerischen Konzepts. Im Unterschied zur »verlorenen Form«, die über die Thematisierung von Abwesenheit eine metonymische Verbindung zum künstlerischen Konzept aufweist, ist die Bezeichnung »Wunde« daher metaphorisch zu verstehen.

Darüber hinaus setzt eine Wunde in der Einzahl im Unterschied zu einem Verlust, der eine oder mehrere Personen betreffen kann, einen singulären Körper als betroffen voraus. Folglich grenzt die Metapher jenen Deutungsbedarf, den bereits die »verlorene Form« implizierte, stärker ein. Um die Metapher sinnhaft zu deuten, muss ein verwundetes Subjekt ergänzt werden, das als singuläre Einheit verstanden werden kann. Weiterhin ist zu klären, worin genau die Verwundung besteht. Die Vorstellung einer Wunde lässt unwillkürlich den Gedanken an Heilung assoziieren. Denn eine nicht heilende physische Wunde – Verbluten oder Wundbrand können als mögliche Folgen assoziiert werden – ist letztlich mit einer existentiellen Bedrohung des betroffenen Körpers verbunden. Zu fragen ist also ebenso, worin ein möglicher Heilungsprozess bestehen könnte.

Mit der Figur der Wunde führte Hoheisel 1989 keine neue Bezeichnung ein, sondern griff eine Charakterisierung auf, die er bereits mehrfach, unter anderem in der Broschüre von 1987,[376] mit unterschiedlichen Bedeutungen

374 Vgl. Springer in Magistrat 1989, o.S. Der Aufsatz enthält, wie ich später ausführlich diskutieren werde, zwar eine Passage, die auf diese Bezeichnung referiert, sie ist jedoch nicht mit abgedruckt; vgl. Springer 1988, S. 394f.

375 Anders als in der Erstausgabe von 1987, in der Eichels Beitrag mit drei Seiten länger als die übrigen anderthalb bis zwei Seiten umfassenden Beiträge war, hat Hoheisels Beitrag inklusive Skizzen in der Ausgabe von 1989 einen Umfang von vier Seiten, während die übrigen sich auf maximal zwei beschränken.

376 Siehe oben, S. 218.

verwendet hatte. Den Zustand nach der Zerstörung der einstigen Brunnenskulptur hat der Künstler wiederholt als »großes Loch« und »Wunde« beschrieben, seit er sein Konzept 1986 erstmals öffentlich präsentierte.[377] Auf eine Wunde, die aus der Vergangenheit herrührte, rekurrierte auch das *Deutsche Allgemeine Sonntagsblatt*, als es den *ASCHROTTBRUNNEN* Mitte 1987 unter dem Leitsatz »Alte Wunden sollen nicht geschlossen werden«[378] vorstellte. Nachdem die Kasseler Stadtzeitung *PflasterStrand* das Brunnenloch einige Monate später als »offene Wunde«[379] bezeichnet hatte, verglich Hoheisel in den *informationen* Ende 1987 erstmalig auch seine Neugestaltung des Brunnens mit einer Wunde. In dem Artikel erläuterte der Künstler, er habe »die verlorene Form, […] *wie eine Wunde* zur Trauer und zum Nachdenken geöffnet«[380]. Wenig später erklärte die Kasseler Lokalzeitung: »Seine [Hoheisels, C.T.] Neuschöpfung […] läßt aber die Wunde sichtbar werden«[381]. Dieser Kommentar ging also von einer bereits vorhandenen Wunde aus, welche die Neugestaltung des Brunnens sichtbar machte.

Wie die zitierte Rezeption zeigt, griffen unterschiedliche KommentatorInnen die Metapher der Wunde auf und boten dafür jeweils eigene Deutungen an. Diese rege Resonanz spricht dafür, dass Hoheisel mit der Figur der Wunde an ein bestehendes kulturelles Deutungsmuster anschloss. Tatsächlich lassen sich zeitnah zur Neugestaltung des *ASCHROTTBRUNNENS* Beispiele dafür finden, dass Politiker wie Intellektuelle in einem ähnlichen thematischen Zusammenhang von einer Wunde sprachen.[382] So erklärte Wolfgang Mischnick 1987 in seiner Rede zum Volkstrauertag im Deutschen Bundestag:

»Tief waren und sind die Wunden, die die nationalsozialistische Gewaltherrschaft anderen Völkern und Menschen und uns Deutschen selbst zugefügt hat.«[383]

Als »offene Wunde des deutschen Wir-Bewußtseins« hatte der Philosoph und Soziologe Norbert Elias zwei Jahre zuvor die fehlende »Bewältigung der Vergangenheit« charakterisiert.[384] Mit der Figur der Wunde band Hoheisel also eine Metapher in die Präsentation des *ASCHROTTBRUNNENS* ein, die bereits eingeführt war, um die Folgen der NS-Zeit zu beschreiben. Wie die angeführten Beispiele zeigen, ist in diesem Zusammenhang einerseits von einer Wunde die Rede, um die Folgen für jene zu fassen, denen die rassenideologische NS-Verfolgung beziehungsweise der deutsche Angriffs- und Vernichtungskrieg galt. Andererseits ist die Figur der Wunde auch dem politischen

377 Vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; Hoheisel 1987 (22.01.), Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*; Hoheisel 1987b (Juli/Aug.), S. 2.

378 *DAS*, 14.06.1987.

379 *PflasterStrand*, Nr. 272, 3.10.-16.10.1987, S. 70.

380 Hoheisel 1987a (Nov./Dez.), S. 22, Hervorhebung: C.T.

381 *HNA*, 11.12.1987.

382 Da systematische Forschungen zum diesbezüglichen Gebrauch der Metapher nicht vorliegen, kann deren Verwendung nur exemplarisch aufgezeigt werden. Zu einer ausführlicheren Diskussion vgl. Die künstlerischen Konzepte: Symbolische Wunden des nationalen Körpers, S. 312ff.

383 Mischnick 1987, S. 154.

384 Elias 1989, S. 547 (Die Erstveröffentlichung des Aufsatzes erfolgte 1985 in der Zeitschrift *Merkur*, Nr. 39).

Kollektiv der Deutschen, gedacht als eine Gemeinschaft nicht verfolgter Deutscher, zugeordnet worden.

Neben der oben zitierten Presseberichterstattung bezogen sich 1988 auch zwei Veröffentlichungen im Kunstkontext auf die Metapher, als sie den *ASCHROTTBRUNNEN* vorstellten – eine davon titelte sogar: »In eine offene Wunde«[385]. Dieser im April 1988 erschienene Artikel in der Zeitschrift *kunstforum international* verglich Hoheisels künstlerische Arbeit mit dem *VERTIKALEN ERDKILOMETER* Walter de Marias, an den erstere, wie eingangs dargelegt, auch formal anknüpft.[386] Der Autor bilanzierte: »Aber sie [Hoheisels Arbeit, C.T.] stößt in eine offene Wunde und reicht mithin tiefer.«[387] Der Vergleich mit einem seinerzeit viel diskutierten documenta-Beitrag spricht Hoheisels Arbeit hohe künstlerische Qualität zu, identifiziert allerdings nicht den Brunnen selbst mit einer Wunde. Ähnlich wie einige der zitierten Presseartikel sah der Rezensent des *kunstforums* im *ASCHROTTBRUNNEN* ein künstlerisches Verfahren realisiert, das auf eine vorgängige Wunde hinzuweisen vermag. Indem der Artikel Hoheisels Arbeit zugleich als »in sich gekehrt und verletzt«[388] beschreibt, legt er zudem nahe, den *ASCHROTTBRUNNEN* selbst als verwundet zu begreifen.

Die zweite kunstwissenschaftliche Veröffentlichung, ein in demselben Jahr erschienener wissenschaftlicher Aufsatz über zeitgenössische Denkmäler, sprach von der »Metapher der offenen Wunde«[389], um Hoheisels Kommentare über seine Arbeit zu resümieren. Allerdings verband er dies mit einer Kritik an der Widersprüchlichkeit der Assoziationen, die Hoheisel aufrufe.[390] Dennoch würdigte auch dieser Aufsatz den *ASCHROTTBRUNNEN*, indem er ihn der Kategorie »Denkmäler der Avantgarde«[391] zuordnete. Der Rekurs auf die Metapher der Wunde ist also in beiden Veröffentlichungen mit der Zuschreibung von besonderer künstlerischer Qualität verbunden. Weiterhin sprechen beide von einer »offenen Wunde«. Wenngleich die Metapher im letztgenannten Artikel nicht auf ungeteilte Zustimmung stieß, war sie beiden Autoren Anlass, über die Bedeutung des *ASCHROTTBRUNNENS* zu reflektieren. Beide rekurrierten deutlich stärker auf die Metapher der Wunde als auf die Deutungskategorie Verlust.[392]

---

385 Schwarze 1988.

386 Siehe oben, S. 178.

387 Schwarze 1988, S. 338.

388 Schwarze 1988, S. 337.

389 Springer 1988, S. 395. Der Autor zitierte Hoheisel mit den Worten »Nach dem Krieg ist da ein Loch und eine Wunde geblieben. […] Das Loch muß einfach zum Nachdenken und Trauern offen bleiben […]« (Springer 1988, S. 394 f.)

390 Der Autor bemängelte, die Metapher der Wunde widerspreche den Assoziationen, die mit dem Element Wasser verbunden seien; vgl. Springer 1988, S. 395.

391 Springer 1988, S. 392. Dieser Avantgarde ordnete der Autor neben Hoheisel u.a. den international bekannten Künstler Wolf Vostell zu; vgl. Springer 1988, S. 397.

392 Schwarze griff zwar auch den Topos des Verlustes auf, gab mit dem Titel »In eine offene Wunde« jedoch klar dieser Metapher den Vorzug; vgl. Schwarze 1988. Springer zitierte zwar die Wendung von der »verlorenen Form«, bezog sich in seinen Kommentaren jedoch nicht darauf; vgl. Springer 1988, S. 394-396.

Da Hoheisel bis dato nur geringe kunstwissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten hatte, ist es naheliegend zu vermuten, dass der Künstler beziehungsweise die Auftraggeber diesen Publikationen besondere Beachtung zollten. Das Interesse, das die Metapher der Wunde von Seiten der Kunstkritik auf sich zog, mag also ausschlaggebend für die Titelwahl der Neuauflage gewesen sein.[393] Zumindest spricht die auszugsweise Veröffentlichung des letztgenannten Aufsatzes in der Broschüre von 1989 dafür, dass der Künstler beziehungsweise die Auftraggeber diese Rezeption zu schätzen wussten.[394] Hoheisels interessierte Kenntnisnahme dieses Aufsatzes belegt zudem eine Kopie, die der Künstler dem damaligen Oberbürgermeister Eichel im September 1988 zusandte. In seinem Begleitschreiben erklärte Hoheisel seinerseits, er »zeige die Wunde, die damals in den Platz gerissen wurde«[395]. Zwei Monate später installierte die Stadt Kassel mit der Gedenktafel vor Ort dann erstmals eine Darstellung in der Öffentlichkeit, die den *ASCHROTTBRUNNEN* als »offene Wunde der Stadtgeschichte«[396] präsentierte. Im Folgejahr erschien diese Formulierung als Titel der Neuauflage der städtischen Broschüre.

Die Konjunktur der Metapher innerhalb der Rezeption des *ASCHROTTBRUNNEN* ist, wie sich gezeigt hat, auf das Zusammenspiel unterschiedlicher AkteurInnen zurückzuführen. Der veränderte Titel der städtischen Broschüre von 1989 kann als Ergebnis eines diskursiven Aushandlungsprozesses zwischen Auftraggebern und Künstler einerseits, der Rezeption, insbesondere der Kunstkritik, andererseits verstanden werden. Da KunstkritikerInnen sich in ihren Interpretationen nicht selten auf Kommentare der Kunstschaffenden beziehen, ist es keineswegs als Ausnahme anzusehen, wenn beide in wechselseitiger Kommunikation Deutungen entwickeln und etablieren. Da Hoheisel zum damaligen Zeitpunkt als Künstler relativ unbekannt war, achtete er möglicherweise in besonderem Maße darauf, Kunstkritiken in die Präsentation seiner Arbeit einzubeziehen.

Wenige Monate vor der Publikation der Neuauflage, im April 1989, kommentierte auch ein Rezipient, der in Zusammenhang mit der Erstausgabe der Broschüre bereits von Bedeutung war, die Metapher der Wunde. Joel Dorkam-Dispeker erklärte in einem Leserbrief an *Kassel kulturell*, ein Monatsheft des Kasseler Kulturamtes:

---

393 Auch ein weiterer Aspekt weist darauf hin, dass Springers Rezeption Hoheisels nachfolgende Darstellung des Denkmals erheblich beeinflusst haben könnte: Während Hoheisel den *ASCHROTTBRUNNEN* bis dato regelmäßig auch als »Urbrunnen« bezeichnete (vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 2, *StArch. KS*; Hoheisel 1987b, S. 2; Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.), hat der Künstler diesen Begriff, den Springer mit einem Befremden signalisierenden »[sic]« (Springer 1988, S. 395) versah, in darauffolgenden Veröffentlichungen nicht mehr aufgegriffen.

394 Dieser Auszug umfasst allerdings nicht den oben zitierten Rekurs auf die Metapher der Wunde, der aufgrund seiner Einbettung in eine Kritik auch nicht geeignet gewesen wäre, die Metaphorisierung der Arbeit als Wunde zu unterstützen; vgl. Anm. 390, S. 245.

395 Schreiben von Horst Hoheisel an OB Eichel vom 11.09.1988, beigefügt: Kopie von Springer 1988; Kulturamt Kassel, Ordner: Kunst im öffentlichen Raum, A-L, 300.34; Hervorhebung im Original. Allerdings ging Hoheisel hier von einer vernarbten Wunde aus.

396 Zum Text der am 07.11.1988 eingelassenen Tafel siehe oben, S. 173.

»Der Aschrottbrunnen verkörpert eine fürchterliche Wunde am jüdischen Volk, die noch lange nicht verheilt ist und immer wieder Nachwirkungen erzeugt.«[397]

Dorkam-Dispeker ordnete die Wunde, die der *ASCHROTTBRUNNEN* repräsentieren soll, also einer vorgestellten jüdischen Gemeinschaft zu. Diese Interpretation schließt an jene Deutung in der Broschüre von 1987 an, die die nachgebildete Form als Zeichen des Judentums, mithin die »verlorene Form« als Signifikant für die Opfer des antisemitischen NS-Genozids begreift.

Jene Rezeption, die bereits vor der Neuauflage der Broschüre im September 1989 auf die Metapher einging, signalisierte den Auftraggebern wie dem Künstler folglich die Aufmerksamkeit unterschiedlicher möglicher RezipientInnenkreise. Die Metapher bot zudem Anschlussmöglichkeiten für zeitgenössische Debatten, die für den *ASCHROTTBRUNNEN* wichtig waren. Dies galt nicht allein für den geschichtspolitischen, sondern auch für den Kunstkontext, innerhalb dessen die Metapher der Wunde ebenfalls bedeutsam war. So plädierte der Kunsthistoriker Peter Iden im Rahmen eines Symposiums 1986 dafür, Kunst im Stadtraum müsse »als sperrig, als Wunde in unserer Gesellschaft erhalten«[398] werden. Damit vertrat er innerhalb einer Kontroverse um »Kunst im öffentlichen Stadtraum zwischen Popularität und Avantgardeanspruch«[399] jenen Standpunkt, der auch im öffentlichen Raum die Idee künstlerischer Autonomie zum höchsten Prinzip erklärte. Die Gegenposition wollte Kunst in die Pflicht nehmen, sich auf den Außenraum als sozialen Raum beziehen, um ihre dortige Anwesenheit zu legitimieren.[400] Im Kunstkontext vermag die Metapher also die Unabhängigkeit einer künstlerischen Arbeit zu behaupten und deren Rolle als gesellschaftlicher Störfaktor hervorzuheben.[401] Mithin könnte Hoheisel für den veränderten Titel plädiert haben, um stärker als 1987 auf die Konflikte hinzuweisen, von denen die Neugestaltung begleitet war. Dass sein künstlerisches Konzept auch eine politisch begründete Gegenposition zu den restaurativen Bemühungen eines lokalen Vereins markierte, hatte Hoheisel in der Erstausgabe der städtischen Broschüre nur verhalten thematisiert.[402] Zumal vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Jenninger-Debatte[403] lag dem Künstler womöglich daran, sich in der Neuauflage der Broschüre deutlicher politisch zu positionieren. Dafür spricht zumindest, dass er in seinem Beitrag von 1989 ausdrücklich gegen die geschichtspolitische Ausrichtung des Vereins Stellung bezog.[404]

397 Leserbrief von Joel Dorkam-Dispeker, in: *Kassel kulturell*, 1989, Nr. 4 (April), S. 7.
398 Iden 1987, S. 33.
399 Straka 1987, S. 55. Mit dieser Formulierung markierte Barbara Straka in einem Sammelband, der auch Idens Stellungnahme enthält, die beiden entgegengesetzten Standpunkte innerhalb der zeitgenössischen Diskussion; vgl. NBK 1987.
400 Vgl. Grasskamp 1987, Lingner 1989.
401 Vgl. Straka 1987, S. 58.
402 Siehe oben, S. 182.
403 Vgl. Anm. 52, S. 16.
404 Vgl. dazu ausführlicher »Gegen diesen Missbrauch«: Widerstand durch Aufarbeitung, S. 257ff.

»Rathaus – Platz – Wunde«: Beschädigung und Wiederherstellung

Nachdem ich im vorangegangenen Kapitel verschiedene Faktoren aufgezeigt habe, die für die Konjunktur der Metapher der Wunde bedeutsam gewesen sein mögen, wende ich mich nun den Deutungen zu, die die Neuauflage der städtischen Broschüre dafür anbietet. Deren Titel – »offene Wunde der Stadtgeschichte« – regt an, die Stadtgeschichte als verwundetes Subjekt zu imaginieren. Allerdings fällt es auch im übertragenden Sinne schwer, sich das Phänomen der Wunde an dem Abstraktum Geschichte vorzustellen. Dabei handelt es sich eher um eine weitere Metaphorisierung, die der Auslegung bedarf, denn um eine Konkretisierung. Zudem eröffnet Hoheisel in seinem Beitrag ein anders gelagertes Verhältnis von Geschichte und Wunde:

»Ich habe den neuen Brunnen als Spiegelbild des alten in den Platz hinuntergesenkt, um die Geschichte dieses Ortes als eine Wunde und offene Frage in das Bewußtsein der Kasseler Bürger zu retten [...]«[405]

Diesem Kommentar zufolge scheint die Geschichte nicht das verwundete Subjekt, sondern die Wunde darzustellen. Mit eben dieser Charakterisierung des *ASCHROTTBRUNNENS* ist Hoheisel in den Folgejahren häufig zitiert worden.[406] Offensichtlich ist ihr beträchtliche Aussagekraft zugemessen worden. Dass niemand dem Zitat ergänzende Erläuterungen angefügt hat, lässt darauf schließen, dass angenommen wurde, es erkläre sich von selbst. Indes ist keineswegs eindeutig, wer in diesem Kommentar als verwundet gilt. Auch die Vorstellung, die Wunde sei zu retten, erscheint rätselhaft, da sie der gängigen Schlussfolgerung zuwider läuft, eine Wunde bedürfe der Heilung.

Die Erwähnung der Kasseler Bürger in dem obigen Zitat Hoheisels ermöglicht, die Wunde der Stadt Kassel zuzuordnen. Dabei liegt es nahe, die Stadt, ebenso wie die Wunde, im übertragenden Sinne aufzufassen, das heißt als soziale und politische Einheit und somit als Sinnbild einer Gemeinschaft, die sich durch die Zugehörigkeit zu diesem Ort definiert. Diese Zuschreibung ist auch mit dem Titel der Broschüre in Einklang zu bringen. Auf ihn verweist ebenfalls Hoheisels Reihung von »Wunde« und »offener Frage«, die an eine »offene Wunde« denken lässt. Dieser Zustand suggeriert, dass sich die Verwundung entweder erst vor kurzem ereignet habe oder, falls sie länger zurückliegt, kein Heilungsprozess erfolgt sei. Wenn die »offene Wunde der Stadtgeschichte« die vorgestellte Gemeinschaft ihrer BewohnerInnen beschädigt, so ist damit einerseits impliziert, dass eine intakte Geschichte notwendig sei, um einen unbeschädigten Zustand jener Gemeinschaft zu gewährleisten. Andererseits geht es, Hoheisels Erläuterung zufolge, gerade um die Rettung der Wunde. Deren Bewahrung scheint, wie Hoheisels Kommentar annehmen lässt, letztlich auch im Interesse der »Kasseler Bürger« zu liegen, also im Interesse eben jener der Stadt zugehörigen Gemeinschaft, die als verwundet gelten kann. Für dieses Paradox bietet der Text keine Auflösung.

405 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

406 Vgl. Korn 1996; Puvogel/Stankowski 1995, S. 329; *SZ*, 26.03.1998; Young 1992, S. 288; Young 1993, S. 43; Young 1994, S. 39; Young 1998, S.10; Young 1999b, S. 127; Young 2002, S. 118.

Denkbar wäre zum einen, gegenläufig zu körperlichen Prozessen gerade die Bewahrung der Wunde als eine Art Heilung zu verstehen, zum anderen, dass Heilung in diesem Zusammenhang gar nicht anzustreben sei.

Eine keineswegs heilende, sondern im Gegenteil stark blutende Wunde lässt die Überschrift von Hoheisels Beitrag, »Rathaus – *Platz* – *Wunde*«[407], assoziieren. Die doppeldeutige Formulierung »Platz – Wunde« legt nahe, den Rathausplatz als verwundet zu begreifen. Sie untertitelt in der Broschüre von 1989 zudem eine Zeichnung Hoheisels, die seinen Beitrag illustriert (Abb. 42).[408] Darin ist, wie handschriftliche Notizen am Rand erläutern, sowohl die aufragende »gebaute Form 1908« skizziert, wie auch, spiegelbildlich dazu, die »verschwundene Form 1987«, deren Spitze von »Grundwasser« umgeben ist.[409] In Hoheisels nebenstehendem Beitrag ist zu lesen, die Spitze zeige »wie ein Dorn ins Grundwasser.«[410] Zumal in Verbindung mit dieser Wendung, die an den sprichwörtlichen »Stachel im Fleisch« erinnert, legt die Skizze nahe, die in den Boden ragende Form als Verursacher der Wunde, als penetrierendes Objekt zu deuten. In diesem Zusammenhang kann die Erde als symbolischer Körper imaginiert werden, in den die Form gleich einem Stachel ins Fleisch eindringt. Implizit wird der symbolische Körper so weiblich markiert; eine Zuschreibung, die an die tradierte Verbindung von Erde und Weiblichkeit anknüpft.[411]

Obwohl Hoheisels Formulierung »Dorn ins Grundwasser« nicht explizit körperbezogen ist, gleicht das Element Wasser dem aufgerufenen Körper in den kulturellen Zuschreibungen von Lebendigkeit und Weiblichkeit.[412] Eine weitere Verbindung vom Dorn zu der Figur der Wunde schlägt auch die mögliche Assoziation zur Dornenkrone Christi. Sie ist umso naheliegender, als wenige Jahre zuvor in der Debatte um ein *ZENTRALES MAHNMAL FÜR DIE OPFER DER GEWALTHERRSCHAFT* in Bonn 1984 eine monumentale Dornenkrone als Entwurf vorgelegen hatte, deren gestalterisches Vorbild in Kassel steht.[413] Die Reihung »Rathaus – Platz – Wunde« ermöglicht nicht nur, die Wunde an einem realen Ort zu lokalisieren. Darüber hinaus ruft sie den Rathausplatz als symbolischen Ort ins Gedächtnis, der die Stadt als politische Einheit repräsentiert. Folglich lässt sie, ebenso wie die zuvor diskutierte Passage Hoheisels, als verwundetes Subjekt die Gemeinschaft der BewohnerInnen Kassels assoziieren, die hier insbesondere als politische Gemeinschaft angesprochen ist.

Auf die titelgebende Metapher bezieht sich noch eine weitere Textstelle in der Broschüre von 1989. Es ist das Fragment einer Ideenskizze Hoheisels, bestehend aus einer Zeichnung des umgekehrten Brunnens und erläuternden handschriftlichen Notizen, die zusätzlich in gedruckter Form beigefügt sind. Darin heißt es:

---

407 Magistrat 1989, o.S., Hervorhebung: C.T.

408 Die Skizze ist mit dem Untertitel »Platz – Wunde Aschrottbrunnen« (Magistrat 1989, o.S.) versehen.

409 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

410 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

411 Siehe oben, S. 231.

412 Vgl. Anm. 5, S. 174. Zur Verbindung von Weiblichkeit und Wasser in Geschlechterkonstruktionen der bürgerlichen Gesellschaft vgl. auch Theweleit 1980, S. 256ff.

413 Vgl. Anm. 242, S. 212. Auf dieses Denkmalprojekt weist Hoheisel in seinem Beitrag auch hin, allerdings ohne die Dornenkrone zu erwähnen; vgl. Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

»Abriß der Brunnenskulptur […]. Nach den Nazis ist da ein großes Loch, eine Wunde geblieben, die wir nicht durch den Nachbau der Brunnenskulptur schließen können.«[414]

An dieser Stelle bezeichnet Hoheisel mit der Wunde also den Zustand nach dem Abriss der einstigen Brunnenskulptur. Im Gegensatz zu Hoheisels Neugestaltung war damals keineswegs ein reales Loch entstanden. Daher kann die Formulierung hier wiederum nur metaphorisch verstanden werden: Das »große Loch«, die »Wunde« bestünde dann im Fehlen des aufgerichteten Obelisken. Als verwundetes Subjekt kann auch hier der Rathausplatz als symbolischer Ort respektive die politische Gemeinschaft auf lokaler Ebene ausgemacht werden. Die zuletzt zitierte Passage ist die einzige, in der von einem Schließen der Wunde die Rede ist, also von einem Vorgang, der üblicherweise den Heilungsprozess begleitet. Allerdings erteilt der Künstler dieser Möglichkeit eine vehemente Absage, die er folgendermaßen begründet: »Der Ort muß einfach zum Nachdenken und Trauern offen bleiben.«[415] Trauer war in der Erstausgabe der städtischen Broschüre jener Topos gewesen, mit dem Hoheisel sich exklusiv auf die nichtjüdischen, nicht verfolgten Deutschen bezogen hatte. Im Unterschied dazu ist eine solche Eingrenzung in seinem überarbeiteten Beitrag nicht eindeutig erkennbar.

Die drei diskutierten Textpassagen, in denen Hoheisel auf die Figur der Wunde rekurriert, verweisen übereinstimmend auf eine mit der Stadt Kassel verbundene Gemeinschaft als Subjekt der Verwundung. Verstanden als politische Einheit, korrespondiert diese Gemeinschaft mit dem aufgerichteten Obelisken als Zeichen politischer Macht. Folglich regt auch das künstlerische Konzept in seiner signifikanten Funktion dazu an, jene städtische Gemeinschaft, der die Wunde zugeordnet werden kann, als politische Entität zu begreifen. Ob die städtische Gemeinschaft an dieser Stelle jüdische und nichtjüdische Deutsche einschließt, bleibt in den bislang zitierten Textpassagen unklar. Ebenso wenig klärt der Text, welcher Schaden als symbolische Wunde dieser Gemeinschaft zu verstehen ist.

Gleichwohl stehen – ausgehend von den übrigen Textbeiträgen, die mit jenen der Broschüre von 1987 weitgehend identisch sind – für die Wunde unterschiedliche Signifikate zu Verfügung. Obschon die anderen AutorInnen sich nicht auf die Metapher der Wunde beziehen, ermöglicht der Bezug auf das künstlerische Konzept dennoch, ihre Beiträge zu deren Deutung heranzuziehen. Wenn, wie weiter oben besprochen, die versenkte nachgebildete Form die Wunde erneut öffnet, so können deren mögliche Signifikate mit der Metapher assoziiert werden. Dies gilt ebenso für den Verlust der im antisemitischen NS-Genozid Ermordeten, von dem Eichel und Schneckenburger in ihren Beiträgen sprechen,[416] wie für den Verlust eines ungebrochenen Verhältnisses von Zugehörigkeit zu Deutschland, den Dorkam-Dispekers Leserbrief aufruft.[417] Folglich sind diese beiden Signifikate verfügbar, um die symbolische Wunde, die der städtischen Gemeinschaft zugefügt worden ist, mit Bedeutung zu füllen. Die symbolische Wunde, unter der die Broschüre von 1989 firmiert, ist also doppeldeutig angelegt. Um herauszuarbeiten, ob

414 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.
415 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.
416 Vgl. meine Analyse weiter oben, S. 215ff.
417 Vgl. meine Analyse weiter oben, S. 232ff.

die Broschüre einem der möglichen Signifikate den Vorzug gibt, sollen im Folgenden wiederum deren visuelle Repräsentationen befragt werden.

Auffällig ist, dass der *ASCHROTTBRUNNEN* auch in der Neuauflage von 1989 vorrangig als offen liegende Hohlform zu sehen gegeben wird, wenngleich nicht in derselben Ausschließlichkeit wie in der Erstausgabe von 1987. Die Abbildungen sind auch in der Ausgabe von 1989 durchgängig in schwarz-weiß. Darin dominieren zwei großformatige Fotos der offen liegenden Hohlform eindeutig gegenüber zwei kleinformatigen Bildern des abgedeckten Brunnens. Dies ist umso mehr der Fall, als eine Fotografie der offen liegenden Hohlform Teil der Fotomontage ist, die das Titelblatt bildet (Abb. 43). Die Montage zeigt links eine Ansicht des einstigen Aschrottbrunnens im Zustand vor der Zerstörung 1939, rechts eine Schrägaufsicht auf die unabgedeckte Brunnenöffnung des *ASCHROTTBRUNNENS*, in die das Wasser hinabfällt. Beide Fotos treffen in der Mitte des Blattes zusammen beziehungsweise reißen dort scheinbar ab: Eine annähernd mittig platzierte, schwarze Linie – unregelmäßig im Verlauf und an den Rändern zerfasernd – fügt die beiden Fotos zusammen und trennt sie zugleich. Die beiden abgebildeten Objekte, die einstige Brunnenskulptur wie auch der neugestaltete *ASCHROTTBRUNNEN*, sind jeweils seitlich versetzt zur Mitte des Titelblattes platziert, so dass deren Mittelachsen sichtbar sind, obwohl die Fotos nur unvollständig zu sehen sind.

Die Montage zweier Fotos desselben Ortes zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten kann als Visualisierung der Stadtgeschichte begriffen werden. So gesehen, suggeriert diese Darstellung den zeitlichen Verlauf der Ereignisse; darin fehlen jedoch Ansichten jener Stadien, die zwischen der anfänglichen Brunnengestaltung und der Neugestaltung von 1987 liegen: der zerstörten Brunnenskulptur, des bepflanzten Brunnenbeckens und des Springbrunnens. Diese finden sich größtenteils auf der ersten Seite der Broschüre, die eine Zusammenstellung von Ansichten des Brunnens zu unterschiedlichen Zeiten zeigt (Abb. 44). Allerdings umfasst sie weder alle Erscheinungsbilder[418] noch ist der Anordnung eine eindeutige Reihenfolge zu entnehmen, so dass sie keinen chronologischen Verlauf, sondern eher ein fragmentiertes Bild von Geschichte zu sehen gibt. Daher kann die Fotomontage als Repräsentation eines beschädigten historischen Kontinuums verstanden werden; die »offene Wunde der Stadtgeschichte« findet ihre Entsprechung dann in einem Bruch in der Historie. Diesen Kontinuitätsbruch kann der scheinbare Riss auf dem Titelbild signifizieren, jene schwarze Linie, die zwischen den beiden Fotos verläuft. Diese Visualisierung erinnert an die zeitgenössische Deutung der NS-Zeit als »Zivilisationsbruch«[419]. In diesem Zusammenhang markiert die »offene Wunde« eben jenen Bruch; die Beschädigung eines Kanons von Werten und Normen, der als Konsens westlicher Gesellschaften vorausgesetzt wird. In diesem Sinne ist die verwundete Geschichte ihrerseits wiederum selbst Metapher, nämlich für die vorgestellte Gemeinschaft der als zivilisiert

418 Zu sehen sind zwei Fotos der einstigen Brunnenskulptur in Bau, ein Foto des fertigen Zustandes sowie eine Nahaufnahme zerstörter Brunnenelemente. Weiterhin sind der Springbrunnen und der neugestaltete *ASCHROTTBRUNNEN* abgebildet; das heißt das bepflanzte Brunnenbecken, das Hoheisel in seinem Beitrag in der Broschüre erwähnt, fehlt; vgl. Magistrat 1989, o.S.

419 Vgl. Diner 1988.

angenommenen Gesellschaften.[420] Diese Lesart erinnert an jene universalisierte Gemeinschaft nichtjüdischer und jüdischer Menschen, die eine gemeinsame Lektüre einzelner Passagen aus Hoheisels und Schneckenburgers Beiträgen aufruft.[421] Allerdings ist diese Verknüpfung nur über eine komplexe Verweisungsstruktur zugänglich und deshalb nicht eben naheliegend.

Neben dem scheinbaren Riss kann indes auch ein anderes Element der Fotomontage mit der »offenen Wunde« verbunden werden: die offen liegende Hohlform. Dann bestünde die Wunde in der Öffnung des Rathausplatzes an dieser Stelle. Demzufolge ist, wie auch im bereits diskutierten Kontext der Wendung »Rathaus – Platz – Wunde«, hier der Rathausplatz, respektive die Erde als symbolischer Körper, Subjekt der Verwundung. Diese Zuordnung ist im Vergleich zu der Idee einer verwundeten Geschichte anschaulicher und deshalb naheliegender, da in diesem Fall das entsprechende verwundete Subjekt auch direkt zu sehen gegeben wird. Wenn die offen liegende Hohlform im Titelbild die Wunde signifiziert, stellt sich die Frage, welche Bedeutung in diesem Zusammenhang der einstigen Brunnenskulptur zukommt, die ebenfalls abgebildet ist. Da sie trotz des scheinbaren Risses im Titelbild vollständig sichtbar ist,[422] ist es wenig naheliegend, ihre spätere Zerstörung als Wunde zu interpretieren.

Durch die Fotomontage ist die einstige Brunnenskulptur eng mit der offen liegenden Hohlform verbunden, beide sind gleichsam ineinandergerückt. Dieser Eindruck wird durch korrespondierende Licht- und Schattenlinien beider Fotografien noch verstärkt.[423] Liest man die Fotomontage als Erzählung von links nach rechts, so deutet sie die Versenkung des Obelisken an. Dessen Umkehrung besitzt eine formale Entsprechung darin, dass der zweite, auf dem Foto des *ASCHROTTBRUNNENS* platzierte Teil des Titelschriftzugs ebenfalls umgedreht ist. Diese Umkehrung verdeutlicht einerseits die Versenkung des Obelisken, sie fordert andererseits dazu auf, das Titelblatt gedanklich auf den Kopf zu stellen. Dadurch kann die versenkte Form in der Vorstellung zu einer aufgerichteten werden. Auf diese Weise wird die offen liegende Hohlform, die »offene Wunde«, als Ort der Aufbewahrung lesbar, der den Obelisken als zwar verborgenes, aber letztlich unversehrtes Ganzes birgt. Die Öffnung hat dabei die Funktion einer Pforte, hinter der das vermeintlich Verlorene aufbewahrt ist. Der »Wunde« spricht dieser visuelle Kommentar demnach einen bewahrenden, bergenden Charakter zu. Daraus resultiert die grundsätzliche Möglichkeit, dass das Verborgene wieder zum Vorschein kommen, das heißt der Obelisk wieder aufgerichtet werden kann.

Das Verhältnis zwischen der zu sehen gegebenen einstigen Brunnenskulptur und der »offenen Wunde« kann als eines entziffert werden, das nach

---

420 Inhaltlich konträr dazu finden sich Positionen, die den NS-Genozid nicht im Widerspruch zur modernen, rationalen Gesellschaft sehen, sondern im Gegenteil als ein Phänomen derselben begreifen; vgl. Bauman 1992.

421 Siehe oben, S. 220.

422 Da die Mittelachsen seitlich verschoben sind, sind beide Brunnen trotz der Unvollständigkeit der montierten Fotos zu gut zwei Dritteln sichtbar. Deren symmetrische Anlage erlaubt, sie in der Vorstellung jeweils zu einem Ganzen zu ergänzen. Der Eindruck von Beschädigung, den der scheinbare Riss hervorruft, bezieht sich daher nicht auf die abgebildeten Objekte.

423 Das Dunkel des Brunnenbeckens und des verschattet liegenden Teils der einstigen Brunnenskulptur mündet in einer Linie von links unten nach rechts oben in die sich dunkel absetzende Brunnenöffnung.

»geschlechtsbezogenen binären Oppositionen«[424] strukturiert ist: Der aufragenden Vertikalen, die durch Schattenwurf nach oben heller wird, ist die dunkle Öffnung der geöffneten Form gegenübergestellt, in die das Brunnenwasser hinabfällt. Hell versus dunkel, fest versus flüssig, aufragend versus nach innen gestülpt/aufnehmend, starkes versus schwaches Zeichen sind die Gegensatzpaare, denen männlich versus weiblich angefügt werden kann. Die »offene Wunde« erschließt sich somit als weiblich konnotierter Aufbewahrungsort, der die phallische Form birgt. Einer möglichen Wiederaufrichtung letzterer ginge demnach, ähnlich wie in der Bilderzählung der Broschüre von 1987, deren Aufbewahrung an einem weiblichen Ort des Übergangs und der Transformation voran.

Von der Möglichkeit der Wiederaufrichtung kündet implizit auch die zweite Fotografie der offen liegenden Hohlform, die die Broschüre von 1989 enthält (Abb. 45). Da die ganzseitige Aufnahme der Brunnenöffnung die letzte Abbildung der Broschüre ist, kann sie als Ausblick oder Fazit verstanden werden. In die Mittelachse der offen liegenden Hohlform ist ein senkrecht angeordnetes Gedicht Pablo Nerudas einmontiert. Mit dem chilenischen Dichter wird an dieser Stelle ein politisch aktiver Schriftsteller angeführt, dessen Leben mit antifaschistischem Engagement, politischer Verfolgung und Exil verbunden ist.[425] Das zitierte Gedicht verbindet das allabendliche Schwinden des Tageslichtes mit der Idee eines Brunnens, »Der/ Unten/ Die/ Helligkeit/ Hält.«[426] An diese Beschreibung schließt sich die Schlussfolgerung an:

»Man/ Muß/ An/ Den/ Rand/ Des/ Brunnens/ Hocken,/ Entsunkenes/ Licht/ Zu/ Angeln/ Mit/ Geduld.«[427]

Der Wechsel von Tag und Nacht, von Helligkeit zu Dunkelheit, bezieht sich in diesem Gedicht offensichtlich nicht auf die natürlichen Vorgänge, sondern hat metaphorischen Charakter. Denn das entschwundene Licht kehrt darin nicht von selbst zurück, sondern muss »mit Geduld« aus dem Brunnen hervorgeholt werden. Dieses Bemühen um das Lichte, Helle weist es als positive Größe aus, die angelehnt an die christliche Deutungstradition mit Leben, Heil und Hoffnung assoziiert werden kann.[428] Das Licht wiederzuerlangen, kann im konkreten Zusammenhang auch als Versuch gelesen werden, die Folgen

424 Vgl. dazu Rogoff 1993, S. 274.

425 Als Schriftsteller und Diplomat setzte sich Neruda während des Spanischen Bürgerkrieges für die Republikaner ein; nach dem Verbot der kommunistischen Partei in Chile 1948 lebte er im Untergrund, bis ihm die Flucht nach Argentinien gelang; 1970-72 arbeitete er politisch für die sozialistische Unidad Popular Salvador Allendes; vgl. http://www.freitag.de/2004/29/04291701.php (16.09.2004).

426 Der vorangehende Text lautet vollständig: »Sinkt/ Jeder/ Tag /Hinab/ In/ Jede/ Nacht/ So/ Gibt's/ Einen/ Brunnen,/ […]« (Magistrat 1989, o.S.)

427 Magistrat 1989, o.S.

428 Die Gegenüberstellung von Licht und Finsternis als gutes und böses Prinzip findet sich, wie in vielen anderen Glaubenssystemen, auch im Christentum. Darin gilt Licht als »Erscheinungsform des Göttlichen schlechthin« und Christus als »Verkörperung des göttlichen Lichts« (Kirschbaum 1994c, S. 97). Vgl. auch Sachs/Badstübner/Neumann, 2004, S. 246.

der NS-Zeit zu überwinden, welche häufig als das »dunkelste Kapitel«[429] deutscher Geschichte firmiert. Die Kombination von Bild und Text lädt dazu ein, das entsunkene Licht, von dem das Gedicht spricht, mit dem hinabfallenden Wasser, das auf dem Foto zu sehen ist, zu verbinden. Da Wasser ähnliche kulturelle Zuschreibungen besitzt, verstärken diese Bedeutungen sich wechselseitig und heben das Versunkene als Signifikant für Lebenskraft hervor. Während jedoch das Wasser mit dem Brunnen verbunden ist, signifiziert das Licht jenes Element, das wiederauftauchen soll. Analog zum Titelblatt durchziehen die Foto-Text-Montage also Gegensatzpaare, die in gleicher Weise als geschlechtliche Zuweisungen gelesen werden können.

Der poetische Text, der in das Foto der offen liegenden Hohlform hineinmontiert ist, spricht von der Möglichkeit, das Entsunkene »zu angeln mit Geduld«. Was versunken ist, gilt demnach nicht als endgültig entzogen, sondern kann wieder hervorgeholt werden. Die Tätigkeit des Angelns verweist darauf, dass dafür neben Geduld auch Glück erforderlich sei. Der Brunnen hat auch in diesem Zusammenhang die Bedeutung eines Reservoirs, eines Ortes der Aufbewahrung, dessen Inhalt, wenn auch mit Mühe, prinzipiell zugänglich ist. Da Nerudas Gedicht mit dem Foto der offen liegenden Hohlform kombiniert ist, kann die textimmanente Bedeutung auf den *ASCHROTTBRUNNEN* übertragen werden. Demnach lässt die Foto-Text-Montage die Schlussfolgerung zu, auch in diesem Fall könne das »Entsunkene«, die versenkte Form, wiedererlangt werden.

Diese poetische Erzählung über das Verlorene und dessen mögliche Wiederkehr kann mit vorangehenden Fotografien der Versenkung verknüpft werden, die in der Neuauflage von 1989 abgebildet sind. Sie stimmen teilweise mit jenen in der Broschüre von 1987 überein, bilden jedoch keine einheitliche Bilderzählung, sondern eine Diskontinuität, in deren Mittelpunkt die aufgerichtete Form steht (Abb. 46). Auch hier ist zu sehen, wie die nachgebildete Form, in Teile zerlegt, in die Ausschachtung versenkt wird. Die Anordnung ruft den Eindruck von Fragmentierung hervor – einer Fragmentierung, die gleichwohl kontrolliert ist, wie deren sichtbare Überwachung durch Bauarbeiter und der flankierende Artikel »Zu Statik und Konstruktion des Brunnens«[430] nahe legen. Zumal im Kontext der geschlechtsbezogenen Gegensatzpaare, die das Titelblatt zu Verfügung stellt, kann die nachgebildete Form hier, ähnlich wie in der Broschüre von 1987, als Signifikant einer fragmentierten Männlichkeit verstanden werden. Die Foto-Text-Montage am Ende der Broschüre stellt dann neuerlich deren Wiederherstellung in Aussicht.

Festzustellen ist also, dass die diskutierten visuellen Repräsentationen in der Broschüre von 1989 die Wunde als weiblich konnotierten Aufbewahrungsort entwerfen. Dies geschieht in beiden Fällen über die Verknüpfung mit der versenkten nachgebildeten Form, deren Wiederkehr möglich erscheint. An dieser Stelle überkreuzt die Metapher der Wunde sich mit dem – auch in der Neuauflage entfalteten – Topos des Verlustes. Es sei erinnert, dass letzterer in der Broschüre von 1989 ebenfalls zwei mögliche Signifikate verfügbar macht: den Verlust der im antisemitischen NS-Genozid Ermorde-

429 So Helmut Kohl in seiner Grußbotschaft zum jüdischen Neujahrsfest 1988; zit. nach Bodemann 1996, S. 175.

430 Führer in Magistrat 1989 o.S. Dabei handelt es sich um denselben Beitrag, der auch in der Auflage von 1987 abgedruckt ist; vgl. Anm. 323, S. 230.

ten wie den Verlust eines ungebrochenen Verhältnisses von Zugehörigkeit zu Deutschland. Beide Signifikate können jener Gemeinschaft, die Hoheisels Beitrag aufruft, als verwundende Ereignisse zugeordnet werden. Der bergende Charakter, den die symbolische Wunde durch die visuellen Repräsentationen erhält, ermöglicht weiteren Aufschluss darüber, welche Gemeinschaft als verwundetes Subjekt gemeint sein könnte. In diesem Zusammenhang ist offen geblieben, ob es sich um eine universalisierte Gemeinschaft handelt, die Jüdinnen und Juden sowie nichtjüdische Deutsche einschließt, oder ob mit der Figur der Wunde erneut eine vorgestellte Gemeinschaft nichtjüdischer Deutscher aufgerufen ist.

Um dies zu beantworten ist es sinnvoll, sich zu vergegenwärtigen, dass die Figur der Wunde nach 1945 im jüdischen Kontext ein geläufiges Motiv darstellt. Beispiele unterschiedlicher AutorInnen – die »Erinnerungswunde«[431] bei Paul Celan, die »Wunde die offen bleiben soll«[432] bei Nelly Sachs, »Das Erinnern der Wunde«[433] bei Primo Levi – belegen eine literarische Verwendung, die nicht selten explizit mit der Verortung in der jüdischen Kultur verbunden ist.[434] Als eine Art pars pro toto repräsentiert sie in diesem Zusammenhang das Leid derjenigen, die in der NS-Zeit verfolgt wurden.[435] Mithin kann die Figur der Wunde sich zum einen auf die mannigfachen körperlichen und seelischen Verletzungen beziehen, die die Überlebenden der Verfolgung individuell davongetragen haben. Zum anderen kann sie im Sinne jener »Wunde am jüdischen Volk«[436], von der Dorkam-Dispeker sprach, verstanden werden. Die Figur kann also auch mit all jenen Beschädigungen verbunden werden, die daraus resultierten, qua Abstammung als Teil jener Gruppe definiert worden zu sein, gegen die sich der antisemitische NS-Genozid richtete. Angesichts der Vielzahl ermordeter Verwandter, deren Verlust Überlebende des NS-Genozids regelhaft zu beklagen haben, macht die Vorstellung einer Wunde, die das Verlorene birgt, wie dessen möglicher Wiederkehr in diesem Zusammenhang keinen Sinn. Mithin ist jene Wunde, die der *ASCHROTTBRUNNEN* signifizieren soll, letztlich nicht geeignet, eine der tiefgreifendsten Beschädigungen ehemaliger Verfolgter zu repräsentieren.

---

431 Aus dem Gedicht »Schwarz« von 1967: »Schwarz/ wie die Erinnerungswunde,/ wühlen die Augen nach dir/ in dem von Herzzähnen hell-/ gebissenen Kronland,/ das unser Bett bleibt:/ […]« (Celan 1992, S. 57)

432 Aus dem Gedicht »Chor der Tröster« von 1946: »Gärtner sind wir, blumenlos gewordene/ Kein Heilkraut läßt sich pflanzen von Gestern nach Morgen./ […] Wer von uns darf trösten?/ In der Tiefe des Hohlwegs/ Zwischen Gestern und Morgen/ Steht der Cherub/ Mahlt mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer/ Seine Hände aber halten die Felsen auseinander/ Von Gestern und Morgen/ Wie die Ränder einer Wunde/ Die offen bleiben soll/ Die noch nicht heilen darf./ […]« (Sachs 1988, S. 65)

433 In »Ist das ein Mensch?« (Levi 1988, S. 5-29; Erstausgabe 1958) und »Die Untergegangenen und die Geretteten« (Levi 1990, S. 19-32; Erstausgabe 1986).

434 Dies gilt insbesondere für Nelly Sachs, in deren Lyrik die Wunde ein Hauptmotiv darstellt; vgl. Lermen/Braun 1998, S. 44, 66. Inwieweit die Figur sich auch in nicht-literarischen Äußerungen ehemaliger antisemitisch Verfolgter findet, ist aufgrund fehlender Forschungen nicht zu klären.

435 Der Literaturwissenschaftlerin Constanze Jaiser verdanke ich den Denkanstoß, dass die »Wunde« in diesem Kontext gerade nicht metaphorisch gebraucht wird.

436 Siehe oben, S. 247.

Der bergende Charakter der Wunde wie deren Aussicht auf Wiederkehr des Verlorenen legen vielmehr nahe, eine nichtjüdische Gemeinschaft als Subjekt der Verwundung zu entwerfen. Exemplarisch dafür kann ein Kommentar Eva Schulz-Janders, der Geschäftsführerin der Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit in Kassel, stehen. Sie erläuterte den *ASCHROTT-BRUNNEN* in dem Sammelband von 1998 folgendermaßen:

»[Die] Leere, die durch die nationalsozialistische Vernichtungspolitik entstanden war, [hatte] als offene, nicht heilende Wunde einen Ort […] mitten in der Stadt vor dem Rathaus […] gefunden. […] die tiefe Wunde, *die Deutschland sich selbst zugefügt hatte* durch die Vernichtung der europäischen Juden […]«[437]

Schulz-Jander bezieht die Figur der Wunde auf das deutsche Kollektiv, das sie implizit als eine Gemeinschaft nichtjüdischer Deutscher, als Kollektiv des Landes der Täter zu erkennen gibt. Diese Zuordnung lässt sich aus den diskutierten Textpassagen Hoheisels ableiten, wenn man die städtische Gemeinschaft als pars pro toto einer umfassenderen vorgestellten Gemeinschaft auf nationaler Ebene versteht. Der als verwundet beschriebene Rathausplatz als symbolischer Ort vermag so einen symbolischen Kollektivkörper aufzurufen,[438] der nicht allein mit der Stadt, sondern auch mit der Nation als politischer Entität verknüpft werden kann. Schulz-Janders Artikel in seiner Gesamtheit macht deutlich, dass die Autorin jene »unauslöschliche Leere«[439], die durch die Abwesenheit der Ermordeten in der deutschen Gesellschaft entstand, als Wunde begreift.

Indes ist fraglich, ob nichtjüdische RezipientInnen der Broschüre von 1989, die mit der Abwesenheit der Ermordeten keinen persönlichen Verlust verbinden, dieselbe Schlussfolgerung ziehen wie die 1967 wieder nach Deutschland eingewanderte Autorin des zitierten Beitrags. Naheliegender wäre in diesem Falle m.E., das zweite Signifikat für die »verlorene Form« heranzuziehen und den Verlust eines ungebrochenen Verhältnisses von Zugehörigkeit, mithin die Problematik einer nationalen Identität in der Bundesrepublik, dem Rechtsnachfolgestaat des NS-Staates, als symbolische Wunde zu identifizieren. Dies gilt umso mehr, als die Vorstellung eines verwundeten deutschen Kollektivkörpers vor der Vereinigung beider deutscher Staaten 1990 eine weitere Verknüpfung erlaubte, der ich in meiner abschließenden Zusammenführung weiter nachgehen werde: die »Wunde der deutschen Teilung«[440].

Vordergründig scheint die Figur der Wunde in der städtischen Broschüre von 1989 also Anschluss für unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zu bieten und signalisiert Deutungsvielfalt. Insbesondere erscheint sie auf den ersten Blick geeignet, Verluste der ehemaligen Verfolgten des antisemitischen NS-Genozids zu repräsentieren. Allerdings hat die detaillierte Analyse insbesondere der visuellen Repräsentationen gezeigt, dass die Vielstimmigkeit der

437 Schulz-Jander 1998, S. 24; Hervorhebung: C.T.

438 Diese Verbindung manifestiert sich auch in jenen Praktiken, etwa der Verwendung von Erde in der Memorialkultur, die Hans-Ernst Mittig »nationale Erdrituale« (Mittig 1997) genannt hat.

439 Schulz-Jander 1998, S. 24.

440 So Gertrud Höhler in ihrer Rede zum Volkstrauertag 1988; Höhler 1988, S. 169.

Kommentare in ihrer Zusammenschau eine Lesart privilegiert: Als Subjekt fungiert darin ein national codierter, nichtjüdischer Kollektivkörper, der aus dem NS-Genozid als verwundeter hervorgegangen ist. Worin die daraus resultierende Verwundung genau besteht, bleibt dabei letztlich offen beziehungsweise kann von den LeserInnen, wie beschrieben, je nach eigenem Kontext ergänzt werden. Auf diese Weise fungiert der *ASCHROTTBRUNNEN* als Angebot, Einbußen analog zu denjenigen zu erinnern, die Hoheisel in seiner familiären Erzählung beschrieben hat: kriegsbedingte Entbehrungen und Verluste nicht verfolgter, nichtjüdischer Deutscher und ihrer Nachkommen. Aufgerufen sind dabei vor allem solche Einbußen, die als Beschädigungen von Männlichkeit und/oder politischer Macht gedeutet werden können. Obgleich die postulierte Offenheit der Wunde Unheilbarkeit signalisiert, stellen die visuellen Repräsentationen implizit in Aussicht, dass der Zustand der Beschädigung überwunden werden kann.

Die Autorschaft: Täterschaft, Nachfolge, Versöhnung

»Gegen diesen Missbrauch«: Widerstand durch Aufarbeitung

Ähnlich wie bei der Deutung des *ASCHROTTBRUNNEN* spielen auch bei der Konturierung von Autorschaft die Äußerungen des Künstlers ein wichtige Rolle. Dies zeigt sich zunächst bei den Publikationen der Auftraggeber. Vorrangig Hoheisels eigene Beiträge treffen direkte Aussagen, über das Verhältnis des Künstlers zu seiner Arbeit.

Wie zu Beginn der Fallstudie dargelegt, beschreibt Hoheisel seine Arbeit in den beiden städtischen Broschüren, 1987 wie 1989, als Reaktion auf den Wettbewerb des Vereins zur Rettung historischer Denkmäler e.V.[441] Während sein Beitrag 1987 nur implizit darauf schließen lässt, dass dabei unterschiedliche geschichtspolitische Positionen aufeinander trafen, formuliert Hoheisel diesen Gegensatz 1989 ausdrücklich. Er kritisiert, wie bei dem Projekt einer nationalen Gedenkstätte in Bonn solle mit dem Vereinswettbewerb »die Grenze zwischen Opfern und Tätern über ein Kunstwerk […] verwischt werden.«[442] Demgegenüber erklärt er:

»Mein künstlerischer Umgang mit dem Aschrottbrunnen wehrt sich gegen diesen Mißbrauch von Kunst.«[443]

Diese Formulierung markiert Hoheisels künstlerische Arbeit als Form des politischen Engagements, mit dem er gegen die politische Indienstnahme von Kunst und somit für deren Freiheit eintrat. Diese Interpretation entspricht eben jener Deutung, die auch die diskursive Einbindung des *ASCHROTTBRUNNENS* in die documenta zur Verfügung stellt. Somit expliziert Hoheisel an dieser

441 Siehe oben, S. 182.
442 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.
443 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

Stelle eine Deutung, die – wie ich weiter vorne analysiert habe[444] – wiederholt implizit aufgerufen wird. Die Wehrhaftigkeit, die Hoheisel sich in diesem Zusammenhang zuschreibt, legt die Vorstellung nahe, er leiste Widerstand.

Auf den Topos des Widerstandes bezieht Hoheisel sich ausdrücklicher in einer weiteren Textpassage. Er versah seinen Beitrag mit einem Datum, dem 20. Juli 1989, und fügte als Post Scriptum hinzu:

»Ich habe diese Zeilen bewußt heute am 20. Juli geschrieben, genau 45 Jahre nach dem Attentat auf Adolf Hitler.«[445]

Mit dieser Bezugnahme auf den militärischen Widerstand gegen Hitler stellt Hoheisel sich in eine imaginäre Genealogie des Widerstandes. In diese lässt sich auch eine weitere Figur einreihen, die in der Broschüre von 1989 zur Sprache kommt: Pablo Neruda (1904-1973).[446] Die Foto-Text-Montage, die ich im vorangegangenen Abschnitt diskutierte habe, verknüpft Hoheisels Arbeit mit dem chilenischen Dichter. Nerudas politisches Engagement gegen Faschismus, das eng mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit verbunden war, ähnelt Hoheisels Deutung seiner künstlerischen Arbeit als politisches Engagement. Seine Stellungnahme gegen die politische Indienstnahme von Kunst wird dadurch als Teil einer historisch und geografisch umfassenden antifaschistischen und antidiktatorischen Allianz lesbar. Während der Bezug auf das Hitler-Attentat eine historische Linie innerhalb Deutschlands markiert, eröffnet die Nennung des chilenischen Dichters einen internationalen Kontext.

Mit Hoheisels Stellungnahme gegen den »Mißbrauch von Kunst« lässt sich auch ein anderer Beitrag in der städtischen Broschüre verbinden. Manfred Schneckenburger erläutert Hoheisels künstlerisches Konzept mit der Erklärung, dass »eine reine Rekonstruktion für ihn [Hoheisel, C.T.] ebenso verlogen wäre wie das jetzige dekorative Fragment«[447]. Insofern Verlogenheit eine absichtsvolle Handlung voraussetzt, impliziert diese Formulierung Schneckenburgers, dass der Künstler mit seinem Konzept gegenläufigen Interessen entgegengetreten sei. Allerdings bleibt unklar, wer diese vertreten hatte: Weder ist einer der Broschüren zu entnehmen, wer eine Rekonstruktion des Brunnens erwogen hatte, noch werden Verantwortliche für die Jahrzehnte zurückliegende Umgestaltung zum »dekorativen Fragment« genannt. So bleibt an dieser Stelle diffus, gegen wen sich Hoheisels Engagement im konkreten lokalen Kontext richtete.

Allerdings eröffnet Schneckenburgers Beitrag auch einen bundespolitischen Zusammenhang, der sehr wohl erlaubt, Hoheisel einen Gegenpart zuzuordnen. Der Kunsthistoriker kriti-siert vorangegangene Denkmalsetzungen

444 Zur diskursiven Einbindung in die documenta in den Publikationen der Auftraggeber siehe oben, S. 208.

445 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

446 Vgl. Anm. 425, S. 253.

447 Schneckenburger in Magistrat 1989; o. S; ders. in Magistrat 1987, o.S. In dem Sammelband von 1998 findet sich neben dem Wiederabdruck von Schneckenburgers Beitrag (vgl. Schneckenburger in FBI 1998a, S. 28) auch in einem anderen Beitrag der Hinweis, dass »für Hoheisel […] allein schon das Fragment eine dekorative Lüge« (Young 1998, S. 10) darstelle.

in der bundesdeutschen Nachkriegszeit als klischeehaft und pathetisch. Das Projekt einer nationalen Gedenkstätte in Bonn habe gezeigt

»zu welchen Verdrängungsexzessen staatliche Gedenkrituale und ein Bundeskanzler, der das Wort ›Geschichte‹ ständig auf den Lippen führt, fähig sind.«[448]

Obwohl Schneckenburger Helmut Kohl nicht namentlich nennt, wird deutlich, dass er seine Kritik an der bundesdeutschen Geschichtspolitik mit der zeitgenössischen christlich-liberalen Regierung, insbesondere mit dem damals amtierenden Bundeskanzler verbindet. Jene Verlogenheit, gegen die sich Hoheisels künstlerische Arbeit Schneckenburger zufolge richte, kann daher der damaligen Regierungspolitik zugeordnet werden, zumal Hoheisel in seinem Beitrag von 1989 selbst ausdrücklich gegen das Bonner Projekt einer nationalen Gedenkstätte Stellung bezieht.[449]

Zugleich stellt die Broschüre von 1989 Hoheisel als »Kasseler Künstler«[450] vor. Dieser Ortsbezug wird ebenso wie in der Broschüre von 1987[451] auch im Sammelband von 1998[452] genannt. In den städtischen Broschüren lädt er dazu ein, Hoheisels künstlerische Arbeit mit den von Eichel erwähnten Bemühungen der Stadt Kassel »die Zeit des Nationalsozialismus [...] kritisch aufzuarbeiten«[453], zusammenzudenken. Da, wie ich argumentiert habe, die Stadt Kassel der SPD zugeordnet werden kann,[454] ist dieser Ortsbezug geeignet, Hoheisels Opposition gegen die Bestrebungen der damaligen Bundesregierung unterschwellig parteipolitisch zu markieren. Die Überschneidung von Partei- und Geschichtspolitik, die sich bereits im Entscheidungsprozess abzeichnete und eine politisch-moralische Vorreiterfunktion der SPD signalisiert, hat sich also auch in den städtischen Broschüren niedergeschlagen. Sie schließt hier an den Selbstentwurf des Künstlers als Widerständler an. Die Verknüpfung beider Motive schreibt jene Allianz von Sozialdemokratie und Avantgardekunst fort, die bereits im Vorfeld der Umgestaltung angeführt wurde. So zeichnet sich in den Publikationen der Auftraggeber eine Autorschaftskonstruktion ab, die den Künstler als exponierten Vertreter eines lokalen, sozialdemokratisch geprägten Engagements für eine kritische Aufarbeitung der NS-Zeit entwirft.

Elemente der Vorgeschichte, die Differenzen zwischen dem Künstler und der Stadt Kassel hätten aufzeigen können, tauchen dabei nicht auf. Ebenso wie in den Broschüren nicht genannt wird, dass Eichel lange die Rekonstruktion des einstigen Brunnens als Möglichkeit in Betracht gezogen hatte, bleibt darin unerwähnt, dass das »dekorative Fragment« 1963 unter einer SPD-Regierung zum Springbrunnen umgestaltet worden war. Ausgeblendet bleibt in dieser Autorschaftskonstruktion somit, dass Hoheisels Kritik sich nicht allein gegen die Geschichtspolitik der damaligen christlich-liberalen Bundesre-

448 Schneckenburger in Magistrat 1989, o. S.
449 Vgl. Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.
450 Magistrat 1989, o.S. (Kalendarium). Diese Zuordnung findet sich auch im Inhaltsverzeichnis.
451 Im Inhaltsverzeichnis wird Hoheisel als »freischaffender Künstler, Kassel« (Magistrat 1987, o.S.) eingeführt.
452 Vgl. FBI 1998a, S. 6 (Vorwort Lewandowski), 62 (Kalendarium).
453 Eichel in Magistrat 1989, o.S.
454 Siehe oben, S. 213.

gierung richtete, sondern gleichermaßen gegen gestalterische Lösungen, die die Kasseler SPD-Regierung erwogen beziehungsweise verantwortet hatte.

»Und immer wieder Riga«: Im Widerstreit mit der väterlichen Vergangenheit

Neben dem politisch begründeten Selbstentwurf als Widerständler hat Hoheisel immer wieder direkte persönliche Bezüge zum *ASCHROTTBRUNNEN* hergestellt. Als er sein Konzept 1986 erstmals öffentlich erläuterte, berichtete der Künstler der Kasseler Stadtzeitung *PflasterStrand*:

»Auf meine eigene Geschichte stieß ich bei den Vorarbeiten zu dem Aschrottbrunnen in den Akten des Stadtarchivs. Meine Eltern stammen aus Riga. Mein Vater war im Baltikum Forstbeamter und ich kenne nur die Schönheit der Kiefernwälder um Riga aus den Erzählungen meiner Eltern. Die ersten Juden, die aus Kassel deportiert wurden, kamen in diesen Kiefernwäldern um.«[455]

Bei seinen Recherchearbeiten entdeckte Hoheisel also unerwartet Korrespondenzen zwischen der eigenen Familiengeschichte und dem antisemitischen NS-Genozid. Welche Tragweite sie besitzen, bleibt an dieser Stelle allerdings unklar, da der Künstler keine zeitlichen Angaben macht. Ob die Rigaer Massenmorde verübt wurden, während seine Eltern dort lebten, ob die Eltern womöglich davon hätten wissen müssen, geht aus seiner Schilderung nicht hervor. Gleichwohl lässt sich daraus schließen, dass Hoheisel die früheren elterlichen Erzählungen von der »Schönheit der Kiefernwälder« während seiner Recherchen zum Aschrottbrunnen fragwürdig wurden. Die zitierte Passage ist nicht allein in der Kasseler Stadtzeitung veröffentlicht; der Künstler nahm sie auch in seine Projektbeschreibung auf.[456] Dies spricht dafür, dass Hoheisel die angedeutete Infragestellung grundlegend mit dem künstlerischen Projekt verband.

Wie auch in dem Artikel »Zwei Geschichten«, den ich in Zusammenhang mit dem Leserbrief Dorkam-Dispekers analysiert habe, besitzt Riga in der zitierten Interviewpassage eine doppelte Bedeutung: einerseits Signifikant für familiäre Herkunft, die mit Vorstellungen von Zugehörigkeit, Sicherheit und Geborgenheit verbunden werden kann, andererseits für den rassenideologisch begründeten, antisemitischen NS-Genozid. Die Gegensätzlichkeit der beiden Signifikanten – einerseits Geborgenheit, andererseits extreme Gewalt – kommentiert Hoheisel nicht. Vielmehr beschließt er mit der zitierten Passage sowohl das Interview von 1986 als auch die unveröffentlichte Projektbeschreibung von 1987. Diese Platzierung verleiht der Textpassage einen besonderen Stellenwert. Mit diesen Zeilen entlässt der Autor die LeserInnen aus seinem Text; es ist wahrscheinlich, dass Themen oder Fragen, die darin aufgeworfen werden, sie nach der Lektüre begleiten. Folglich können sie als Aufforderung wirksam werden, überlieferte Erzählungen von einer vermeintlich ungetrübten Vergangenheit des Vertrauten kritisch zu hinterfragen. Ein solcher Anstoß hatte zu diesem Zeitpunkt besondere Aktualität, da lokale Ge-

455 Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14.
456 Vgl. Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 4, *StArch KS*.

schichtsinitiativen gerade begonnen hatten aufzuzeigen, dass die NS-Verbrechen nicht auf die weit entfernten großen Lager im Osten beschränkt gewesen waren, sondern deren Spuren, im Gegenteil, das gesamte Bundesgebiet durchzogen.[457] Ebenso wie der Künstler befragte diese Geschichtsbewegung was vertraut und heimisch schien nach verborgenen unheimlichen Seiten.

In diesem Sinne war Hoheisels Exkurs zu seiner Familiengeschichte zeitgenössisch hochaktuell, allerdings bedurfte diese Bedeutungsebene erst der Entzifferung, da sie nicht explizit angesprochen war. Deshalb ist nicht allzu erstaunlich, dass ein entsprechender familiengeschichtlicher Exkurs Hoheisels in den städtischen Broschüren fehlt. Womöglich maßen die Auftraggeber seinem Kommentar keine wesentliche Bedeutung zu. Vielleicht war Hoheisel seinerseits nicht daran gelegen, das künstlerische Projekt in diesen Publikationen mit seiner Familiengeschichte zu verknüpfen. Schließlich würden sie den *ASCHROTTBRUNNEN* über Kassel hinaus repräsentieren. Der Künstler wie auch die Auftraggeber könnten Wert darauf gelegt haben, den Eindruck zu vermeiden, Hoheisel sei mit dem Projekt biografisch verbunden. Möglicherweise befürchtete man, eine solche Verbindung könne von der Kunstöffentlichkeit nachteilig bewertet werden und sich daher negativ auf die Beurteilung der künstlerischen Qualität auswirken. Da, wie ich argumentiert habe, die Anerkennung des *ASCHROTTBRUNNENS* als Kunstwerk erst etabliert werden musste, könnten entsprechende Überlegungen die Publikationen der Auftraggeber begleitet haben. Hingegen dürfte Hoheisel im Vorfeld der Entscheidung kaum vergleichbare Bedenken gehegt haben, da sich weder der Artikel von 1986 noch die unveröffentlichte Projektbeschreibung von 1987 an eine breite Kunstöffentlichkeit richteten. Vielleicht hatte der Künstler sogar angenommen, die jeweiligen lokalen AdressatInnen könnten seine biografische Verbindung mit dem Thema als Bonus ansehen.[458]

Hoheisel selbst ist 1997, zehn Jahre nach der Übergabe des *ASCHROTTBRUNNENS*, erneut gegenüber der Öffentlichkeit darauf eingegangen, wie er während seiner Recherchen Mitte der 1980er Jahre auf Korrespondenzen seiner Familiengeschichte mit den Rigaer Massenmorden stieß.[459] In einem ausführlichen Interview, 1998 in einem Sammelband zum Thema Gedenken erschienen,[460] schildert er dies folgendermaßen:

»Ich habe die ganzen Akten [...] durchgearbeitet. Dabei stieß ich auf die Daten der Juden, die aus Kassel deportiert wurden. Da stand überall: Riga, Riga, Riga, Ghetto Riga, Ghetto Riga, Majdanek, Theresienstadt und immer wieder Riga. Und Riga war die Stadt, aus der meine Eltern kommen. Sie wohnten nicht weit vom Konzentra-

457 Das erste bundesweite Treffen von Geschichtswerkstätten fand 1982 statt, die Gründung eines bundesweiten Vereins im Folgejahr; vgl. Frei 1984, S. 107, 117.

458 Für das Interview im *PflasterStrand* war mit einer vornehmlich politisch linken Leserschaft zu rechnen. Die Datierung der Projektbeschreibung lässt darauf schließen, dass Hoheisel diese für die abschließende Diskussion im Magistrat und nicht bereits für den Kunstbeirat verfasst hatte; siehe oben, S. 206.

459 Das Interview fand im Herbst 1997 statt; vgl. Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260. Wenn ich im Folgenden von dem Interview von 1997 spreche, beziehe ich mich also auf den Zeitpunkt, an dem das Gespräch stattfand, nicht auf den seiner Veröffentlichung.

460 Der Aufsatzband trägt den Titel »Nachträgliche Wirksamkeit. Vom Aufheben der Taten im Gedenken« (Spielmann 1998).

tionslager ›Kaiserwald‹ entfernt. Ich habe mir das Haus, in dem sie gewohnt haben, angesehen. In einem schönen Kiefernwald, da gab es schöne Villen und nicht weit weg war das Lager. Mein Vater hat als höherer Forstbeamter im Gebietskommissariat die Wälder verwaltet, in denen Massenerschießungen stattgefunden haben. Man kann solche Aktionen nicht ohne den Förster und die Forstverwaltung durchführen. Da kam mir das Problem dann sehr nahe. Da kippte das Thema eigentlich aus der Kunst heraus […]«[461]

Hoheisel beschreibt seine Vorarbeiten zum *ASCHROTTBRUNNEN* hier als einen Prozess, der nicht allein die »Schönheit der Kiefernwälder« um Riga fragwürdig werden ließ. Ohne es direkt auszusprechen, setzt Hoheisel voraus, sein Vater habe qua seines Amtes während der NS-Zeit von damaligen Massenerschießungen in der Gegend wissen müssen. Seine Formulierung lässt offen, was genau darunter zu verstehen ist, dass die Erschießungen seines Erachtens nur *mit* dem Förster und der Forstverwaltung hatten durchgeführt werden können. Damit könnte ein bloßes Wissen um die Vorgänge gemeint sein, jedoch auch die Vermutung, sein Vater sei an der Organisation der Erschießungen beteiligt gewesen oder habe sie gar mit durchgeführt. Hoheisels Schilderung der eigenen Betroffenheit lässt eine Bedrängnis erahnen, die es ihm vielleicht verunmöglichte, an dieser Stelle konkreter zu werden. Bei der Lektüre stellt sich den LeserInnen die Frage, inwieweit Hoheisels Vater konkret an den Erschießungen beteiligt war; sie bleibt jedoch unbeantwortet.

Bevor ich näher auf die Bedeutung dieser Vermutung Hoheisels eingehe, möchte ich den Stellenwert des Interviews von 1997 diskutieren: Der Künstler brachte seine Familiengeschichte darin nicht allein örtlich, sondern auch zeitlich mit der Geschichte der Kasseler Deportierten in Verbindung. Während seine biografischen Bemerkungen zum *ASCHROTTBRUNNEN* in den 1980er Jahren offen ließen, ob beide Geschichten nur zufällig am selben Ort stattgefunden hatten, kontextualisiert Hoheisel seine Familiengeschichte über zehn Jahre später ausdrücklich mit der großen Geschichte des antisemitischen NS-Genozids. Damit füllt er zugleich jene Leerstelle in der familiären Chronologie, auf die sein Artikel in der Kasseler Zeitschrift *informationen* von 1987 implizit aufmerksam machte: Seinerzeit ließ Hoheisel im Unklaren, welche Ereignisse zwischen der elterlichen Umsiedlung von Riga nach Posen 1939 und der Gefangennahme des Vaters im Kurlandkessel, das heißt bei Riga, gegen Kriegsende gelegen hatten.[462] Demgegenüber setzt die zitierte Passage von 1997 voraus, dass Hoheisels Vater oder auch das Elternpaar nach der Umsiedlung 1939 ins Baltikum zurückgekehrt waren.[463] Denn die dortigen Massenmorde, denen Hoheisel die Tätigkeit seines Vaters als Forstbeam-

461 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 240.

462 Siehe oben, S. 236. Möglich, wenn auch wenig wahrscheinlich ist gleichfalls, dass Hoheisel seine Eltern mit Ereignissen in Verbindung bringt, an denen diese nicht teilgehabt haben konnten, da sie sich zu jener Zeit nicht in Riga befunden hatten. Allerdings sprechen weitere Passagen des Interviews dafür, dass dem Künstler die Chronologie der NS-Massenmorde in Riga bekannt ist; vgl. Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.

463 Für die Rückkehr des Elternpaares spricht, dass diese laut Hoheisel nicht weit von dem – 1943 eingerichteten – KZ Kaiserwald gewohnt hatten.

ter zeitlich zuordnet, begannen nicht vor Mitte 1941.[464] Indem Hoheisel seine Familiengeschichte mit dem antisemitischen NS-Genozid zusammenführt, wendet er sich also 1997 einem Zeitabschnitt der Familiengeschichte zu, den er in seinen biografischen Bemerkungen zum *ASCHROTTBRUNNEN* bis dahin weitgehend vernachlässigt hatte.

Ausschlaggebend für meinen Untersuchungszusammenhang ist nicht, inwieweit Hoheisels Vermutung zutrifft, sondern vielmehr, dass er seine künstlerische Arbeit 1997 mit der bis dato ausgeklammerten Frage verknüpft, ob und inwieweit sein Vater von den Morden in den Wäldern Rigas gewusst hatte oder daran beteiligt gewesen war. Seine Autorschaft verbindet der Künstler nun also mit der Frage nach einer familiären Beteiligung an den NS-Verbrechen. Dieser Zeitpunkt überrascht insofern nicht, als die Täterschaft an NS-Verbrechen in den Vorjahren mit der Goldhagen-Debatte[465] und der Diskussion um die so genannte Wehrmachtsausstellung[466] zu einem zentralen Thema bundesdeutscher Debatten um die NS-Zeit avancierte. Als Hoheisel 1997 neuerlich, nun ausführlich, von seinen Entdeckungen während der Recherchen Mitte der 1980er Jahre berichtet, sind Fragen nach der individuellen Beteiligung am NS-Genozid also ein viel diskutiertes Thema in der Öffentlichkeit. Demgegenüber konzentrierten sich die Bemühungen um die Aufarbeitung der NS-Zeit in den 1980er Jahren vorwiegend auf die Opfer.[467]

Psychoanalytische Forschungen zeigen allerdings, dass die Frage nach einer möglichen väterlichen Beteiligung viele Nachgeborene jener Deutschen, die in der NS-Zeit nicht verfolgt wurden, nicht erst in den 1990er Jahren beunruhigt hat.[468] Bereits die Studentenbewegung von 1968 war gegen

---

464 Mitte 1941, mit dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht, ermordeten einheimische Freiwillige in Riga Tausende der als jüdisch ausgesonderten dortigen Bevölkerung. Mit der Einrichtung des ebenfalls erwähnten KZs Kaiserwald 1943 führten deutsche Einheiten in den Wäldern um Riga weitere Massenerschießungen durch; vgl. Anm. 349, S. 236.

465 Das 1996 erschienene Buch »Hitlers willige Vollstrecker« des US-amerikanischen Historikers Daniel J. Goldhagen hob mit der umstrittenen These eines eliminatorischen Antisemitismus hervor, dass »ganz gewöhnliche Deutsche«, wie es im Untertitel heißt, den NS-Genozid ermöglicht hatten; vgl. Goldhagen 1996.

466 Die Ausstellung »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944« des Hamburger Institutes für Sozialforschung hatte ihren Auftakt im März 1995 in Hamburg. Bundesweite Publizität erhielt sie insbesondere mit der Präsentation in München ab Anfang 1997. Aufsehen erregten insbesondere Privatfotos, mit denen deutsche Wehrmachtssoldaten ihre Beteiligung an NS-Verbrechen dokumentiert hatten; vgl. dazu diverse Beiträge in Greven/Wrochem 2000, S. 273ff. sowie Thamer 2003.

467 Dieser Fokus ist in der akademischen Forschung, aber auch bei in der außerakademischen Geschichtsbewegung feststellbar; vgl. Herbert 1993, S. 40. Dan Bar-On berichtet in dem Vorwort seines Buches über »Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern« von dem Eindruck, mit diesem Thema 1985 »in ein Vakuum hineinzustoßen.« (Bar-On 1996, S. 13)

468 Der Psychoanalytiker Werner Bohleber geht von einem steten Zweifel der Nachfolgegeneration über die NS-Vergangenheit ihrer Eltern aus; vgl. Bohleber 1990, S. 76; Ulla Roberts konstatiert, dass insbesondere die Rolle männlicher Familienmitglieder, von Vätern und Großvätern, die Nachgeborenen beschäftigt; vgl. Roberts 1998, S. 202.

die »Nazi Generation«[469] angetreten; indes richtete sich deren Aufmerksamkeit stärker auf die damaligen Eliten der bundesdeutschen Gesellschaft beziehungsweise auf die Exekutivgewalt als auf die eigenen Eltern.[470] Innerhalb der Familien hinderte ein wirkungsmächtiges Schweigegebot die Nachgeborenen nicht selten, überhaupt konkrete diesbezügliche Fragen an ihre Eltern zu stellen.[471] Kam es dennoch dazu, so ist wenig wahrscheinlich, dass sie andere als ausweichende Antworten erhielten. Die weitgehende gesellschaftliche Ausblendung individueller NS-Täterschaft bis in die 1990er Jahre war sicherlich nicht dazu angetan, die übliche Abwehr von Scham und Schuld auf der Elternseite abzubauen.[472]

Gleichwohl war um 1980, beginnend mit Bernward Vespers »Die Reise« (1977)[473], eine Reihe von so genannten Vaterbüchern erschienen: autobiografische Erzähltexte von Söhnen und Töchtern der Jahrgänge um 1940, die sich mit ihren »Nazi-Vätern« auseinander setzten, »um damit der eigenen Identität mitsamt ihren Beschädigungen auf die Spur zu kommen.«[474] Sie können als Versuche interpretiert werden, »schreibend in jene ›Sprachlosigkeit‹ vorzudringen, die im Laufe von […] fast vier Jahrzehnten zur gepanzerten Tabu-Zone einer ganzen Generation geworden war.«[475] Hoheisel spricht in dem Interview 1997 also eine Frage an, die ebenso wie ihn gewiss viele seiner AltersgenossInnen – der Künstler ist Jahrgang 1944 – zutiefst verunsichert hat. Obwohl einzelne AutorInnen die Thematik über ein Jahrzehnt vorher literarisch bearbeiteten, ist sie bis heute keineswegs enttabuisiert. Selbst wenn die gesellschaftlichen »Regeln des Sprechens«[476] über die NS-Zeit inzwischen nicht mehr verhindern, dass individuelle Täterschaft überhaupt thematisiert wird, ist hinsichtlich der Bereitschaft, die eigene Familie uneingeschränkt dahingehend zu befragen, weiterhin Skepsis angebracht.[477] Hoheisels diesbezügliche Äußerungen – ich werde später darauf eingehen – zeigen eindrücklich, wie schwierig es nach wie vor ist, entsprechende Beunruhigungen, zumal öffentlich, zur Sprache zu bringen.

Aufgrund der anhaltenden Tabuisierung familiärer Beteiligung am NS-Genozid erscheint es denn auch eher abwegig, Hoheisels Äußerungen von

469 »Organisieren wir den Ungehorsam gegen die Nazi Generation« titelt ein Handzettel von ca. 1967; vgl. Mausbach 2005, S. 277, Anm. 26.

470 Vgl. Mausbach 2005, insbes. S. 277.

471 Die Familie gilt der einschlägigen Forschung als »Ort der Abwehr« (Bohleber 1990, S. 78; vgl. auch Bohleber 1996, S. 42), als »Verschweigens-Gemeinschaft« (Rosenthal 1992, S. 29).

472 Eine entsprechende Abwehr konstatiert die psychoanalytische Forschung regelhaft; vgl. Rosenthal 1992, S. 25, 30; Rottgardt 1993, S. 313; Stierlin 1988, S. 204.

473 Vespers Romanessay wurde erst sechs Jahre nach dem Suizid des Autors veröffentlicht; zuvor hatten mehrere renommierte Verlage die Publikation abgelehnt. 101.000 aufgelegte Exemplare in den Jahren 1977 bis 1981 belegen ein erhebliches Interesse an der Thematik; vgl. Vogt 1991c, S. 90.

474 Vogt 1991b, S. 23.

475 Türkis 1990, S. 140f.

476 Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 19.

477 Dies belegen neuere Forschungen, die zeigen, wie intergenerationelle familiäre Gespräche Heroisierungs- und Viktimisierungsgeschichten hervorbringen, denen zufolge die eigenen Verwandten in keiner Verbindung zu den NS-Verbrechen stehen; vgl. Welzer/Moller/Tschuggnall 1997, zusammenfassend: S. 205ff., 246ff.

1997 als absichtsvolle Selbststilisierung zu interpretieren. Zumal Spuren der Familiengeschichte schon frühere Kommentare des Künstlers zum *ASCHROTTBRUNNEN* durchziehen. Sie weisen darauf hin, dass die Frage nach einer möglichen väterlichen Beteiligung ihn bereits deutlich länger beunruhigte. Darüber hinaus enthält das Interview, wie meine folgende Analyse zeigen wird, nicht allein manifeste, sondern auch latente, das heißt aller Wahrscheinlichkeit nach unbewusste Aussagen zu diesem Zusammenhang. Um auch jenen Beweggründen nachzugehen, die der Künstler implizit formuliert, ziehe ich zur Interpretation psychoanalytische Erklärungsmodelle heran. Mein Interesse gilt dabei den Fragen, wie sich mögliche persönliche Motive des Künstlers in dessen Deutungen eingeschrieben haben, mit welchen gesellschaftlich relevanten Themen diese korrespondieren und welche Angebote an die RezipientInnen auf diese Weise unbewusst formuliert worden sind.

Hoheisels rückblickende Schilderung seiner Recherche zum *ASCHROTTBRUNNEN* weist darauf hin, dass seine Vorstellung der eigenen Herkunftsfamilie radikal infrage gestellt wurde, als er auf die Rigaer Massenmorde stieß. Diese Entdeckung war dazu angetan, die Glaubwürdigkeit elterlicher Erzählungen grundlegend zu untergraben. Seine Darstellung legt nahe, dass beide Elternteile von den Vorgängen gewusst haben könnten. Dennoch beunruhigte Hoheisel diese Vermutung offenkundig allein hinsichtlich seines Vaters. Wie der Künstler selbst formuliert, kam ihm »das Problem dann sehr nahe«[478]. Seine Beunruhigung resultierte offensichtlich nicht allein daraus, dass sich Schauplätze der NS-Verfolgung und des NS-Genozids unweit des vormaligen Wohnortes der Eltern befanden. Ausschlaggebend war aus seiner rückblickenden Perspektive vielmehr, dass der Schauplatz der Rigaer Massenmorde, eben jene Wälder um Riga, zugleich der väterliche Arbeitsplatz gewesen war.

Wenn Hoheisel die »Schönheit der Kiefernwälder um Riga«[479], wie er 1986 berichtete, aus den elterlichen Erzählungen vertraut war, so kannte er die Wälder bis dato wahrscheinlich als väterliches Forstrevier, als ein Gebiet, das unter Befugnis und Kontrolle wie unter Hege und Schutz des Vaters gestanden hatte. Zu erfahren, dass dort zeitgleich Massenerschießungen stattgefunden hatten, hieß, dass sein Vater entweder keinerlei Mitspracherecht darüber inne gehabt hatte, was dort vor sich ging, oder dass er die Morde zumindest geduldet, wenn nicht gar unterstützt hatte. In jedem Fall verunmöglichte dieses Wissen die angestammte Vorstellung vom Förster als einer beschützenden Figur, als Hüter des Waldes, die für Hoheisel, denkt man an seine erste Berufswahl Forstwirt, vorbildhaft gewesen sein könnte.[480] Vom heutigen Stand der Geschichtswissenschaft aus ist es durchaus möglich, dass ein damaliger Forstbeamter an Massenerschießungen beteiligt war.[481] Allerdings ist wenig wahrscheinlich, dass es Hoheisel Mitte der 1980er Jahre möglich war, die Funktion eines Forstbeamten in diesem Zusammenhang einzu-

478 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 240.

479 Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14.

480 In einem Katalogheft kommentierte Hoheisel sein Studium der Forstwissenschaft 1978 mit dem Zusatz »Familientradition« (Hoheisel 1978, o.S.). Ein Jahr zuvor hatte er seinen Entschluss, Künstler zu werden, in einem Text erläutert, der seine forstwissenschaftliche Arbeit als sinnentleerte, der Natur entfremdete Tätigkeit beschreibt; vgl. Hoheisel 1977, o.S.

481 Vgl. Benz/Graml/Weiß 1998, S. 63.

schätzen.[482] Falls der Künstler damals also den konkreten Verdacht einer väterlichen Beteiligung gehegt haben sollte, war er vermutlich nicht in der Lage, deren Wahrscheinlichkeit abzuwägen.

Wie konkret oder weitgehend Hoheisels diesbezügliche Spekulationen Mitte der 1980er Jahre auch gewesen sein mögen – zweifellos drohte die unerwartete Nähe seines Vaters zu den Rigaer Massenmorden dessen moralische Integrität grundlegend infrage zu stellen. Aus der Perspektive des männlichen Individuums bezog diese Destabilisierung sich auf jenen Elternteil, dem in der Regel eine entscheidende Rolle in der Herausbildung der eigenen Geschlechtsidentität zukommt.[483] Folglich betraf dies eine Person, die für Hoheisels eigene Integrität und Identität vermutlich zentral war. Die geschlechtsspezifische Komponente wird auch daran deutlich, dass die Vermutung, seine Mutter habe von den Massenmorden gewusst, Hoheisel augenscheinlich nicht in vergleichbarem Maße verunsicherte. Zumindest äußert er in dem Interview entsprechende Beunruhigungen nur hinsichtlich seines Vaters.[484] Möglicherweise kam hinzu, dass dieser Verdacht sich auf ein Wissen bezog, welches der Mutter im privaten Rahmen der Ehe oder der direkten Nachbarschaft zugänglich war. Wenn eine solche private Kenntnis, noch dazu die einer Frau, Hoheisel kaum verstörte, so entsprach dies einer bis heute weithin verbreiteten Vorstellungen davon, wie Handlungsfähigkeit und Verantwortung unter dem NS-Regime verteilt gewesen waren.[485]

Die aufgezeigte persönliche Tragweite wie die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen legen nahe, dass Hoheisel einen möglicherweise aufkeimenden Verdacht hinsichtlich seines Vaters Mitte der 1980er Jahre abzuwehren suchte.[486] Indes war jene Tätigkeit, die ihn auf die Familiengeschichte stoßen ließ, seine Recherche zum *ASCHROTTBRUNNEN*, seinerseits von dem Bemühen um historische Aufarbeitung und Auseinandersetzung getragen. Die moralische Forderung, die er mit seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit verband, stand einer Abwehr also entgegen. Der psychische Konflikt, der daraus mit aller Wahrscheinlichkeit resultierte, traf, Hoheisels Schilderungen von 1997 zufolge, auf ein ohnehin bestehendes »Schweigen in der Familie«[487] hinsichtlich der NS-Zeit. Dies belegt gleichfalls eine weitere Textpassage, in der Hoheisel zum Schluss des Interviews erneut auf seinen Vater zu sprechen kommt. Der Künstler berichtet davon, wie sein Vater Mitte der 1990er Jahre als Teil des älteren Publikums einer Veranstaltung zur baltischen Geschichte von dem Referenten aufgefordert wurde, das Schweigen über den antisemitischen Genozid in Lettland zu brechen. Der Referent stand, so Ho-

482 Auch im wissenschaftlichen Bereich lagen zu dem Zeitpunkt noch keine Forschungen vor, die über den engen Kreis der Inhaber hoher Machtpositionen hinaus Täterschaft im NS-System untersuchten. Eine der ersten entsprechenden Studien, Christopher Brownings »Ganz normale Männer«, erschien 1993 erstmals auf Deutsch.

483 Vgl. Blos 1990.

484 Vgl. dazu das Zitat auf S. 261f. in diesem Kapitel.

485 Vgl. Braun 2003; Weckel/Wolfrum 2003b; zur tatsächlichen Teilhabe von Frauen am Zweiten Weltkrieg vgl. Zipfel 1995.

486 Als Abwehr gilt in der psychoanalytischen Theorie die »Gesamtheit von Operationen« (Laplanche/Pontalis 1996, S. 24) des Individuums, die darauf abzielen, Triebregungen, Vorstellungen oder Situationen zu vermeiden, die dessen Integrität und Konstanz gefährden können.

487 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 235.

heisels Eindruck, »vor einer Mauer des Schweigens«, obwohl offensichtlich schien, dass »jeder […] die Geschichten von dem anderen [wusste.]«[488] Im Anschluss erklärte Hoheisels Vater seinem Sohn: »Wir haben alle gewußt, aber wir können nicht reden.«[489]

Allein die Möglichkeit, dass der Vater sein Schweigen, wie in der geschilderten Situation, benennt, ohne es zu brechen, erscheint in Hoheisels Erzählung als Ergebnis einer langwierigen Entwicklung.[490] Dies verdeutlicht die Wirkungsmächtigkeit jener Struktur familiären Schweigens, von der Hoheisel berichtet. Deshalb ist wahrscheinlich, dass es ihm Jahre zuvor, als er auf die Rigaer Massenmorde aufmerksam wurde, unmöglich erschien, das direkte Gespräch mit seinem Vater zu suchen. Mithin schied diese Möglichkeit, sich der moralischen Integrität seines Vaters und damit erneut seiner selbst zu versichern, für Hoheisel Mitte der 1980er Jahre vermutlich aus.[491] Dem Interview ist zu entnehmen, dass er dieser Verunsicherung stattdessen mit seiner künstlerischen Arbeit begegnete. Wie er selbstironisch kommentiert: »mit Kunst kann man es sich ja auch auf Distanz halten.«[492]

Allerdings beschreibt Hoheisel die Konfrontation mit der Familiengeschichte zunächst als Hindernis einer künstlerischen Bearbeitung, da »das Thema eigentlich aus der Kunst heraus[kippte]«[493]. Ob Kunst überhaupt eine mögliche Strategie sein konnte, mit dem Thema umzugehen, war anfangs also fragwürdig. Wie sie Hoheisel dennoch verfügbar wurde ist am weiteren Verlauf des Interviews ablesbar. Nachdem der Künstler von seiner Recherche für den *ASCHROTTBRUNNEN* erzählt, parallelisiert er im folgenden Abschnitt den unfreiwilligen Ortswechsel seiner baltendeutschen Eltern nach Westen mit der Deportation antisemitisch Verfolgter von Kassel nach Riga. Zugleich unterscheidet er die Folgen dieser beiden Ortswechsel: Während es den Eltern »gut gegangen« sei, sie »wieder von vorne angefangen« haben, war das »Schicksal der Juden […] ganz anders.«[494] Seine Reaktion auf diesen Vergleich fasst Hoheisel mit derselben Umschreibung, mit der er auch die Auswirkung seiner Rechercheergebnisse geschildert hat: »*Und da kam es mir wieder nah.* Diese Schicksale der Kasseler Juden«, so fährt Hoheisel fort, »wurden der Ausgangspunkt für die Denksteinsammlung.«[495]

---

488 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260. Diese Situation ereignete sich, wie Hoheisel erzählt, im Rahmen eines Treffens der baltischen Historiker, an dem sein Vater teilnahm, da er nach seiner Pensionierung begonnen hatte, die Geschichte der Baltendeutschen zu erforschen. Hoheisel beschreibt dies folgendermaßen: »Dann sah ich, ich saß neben meinem Vater, reihenweise die Blicke. Sie kannten sich. Die sahen sich alle an, aber keiner begann zu reden.« (ebd.)

489 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260.

490 Er schreibt über seinen Vater: »So weit ist er inzwischen, daß er sagt: Er kann nicht reden.« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260)

491 Psychoanalytisch gesehen mögen dem sowohl familiäre Abwehrforderungen als auch der individuelle Wunsch, an einem positiven Vaterbild festzuhalten, entgegengestanden haben; zu einer entsprechenden Dynamik bei den Nachgeborenen nicht verfolgter Deutscher vgl. Bohleber 1990.

492 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 240.

493 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 240.

494 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 241.

495 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 241, Hervorhebung: C.T. Die Schreibweise von *DENK-STEIN-SAMMLUNG*, ob mit oder ohne Bindestriche, ist uneinheitlich; vgl. Hoheisel 1996a.

Ebenso wie der *ASCHROTTBRUNNEN* wird die nachfolgende *DENK-STEIN-SAMMLUNG* (1988)[496] hier als künstlerischer Prozess sichtbar, der für Hoheisel mit der eigenen Familiengeschichte verbunden war. Während die Recherche über den einstigen Aschrottbrunnen unerwartet Fragen nach väterlicher Mitwisserschaft oder Beteiligung am NS-Genozid aufwarf oder aufzuwerfen drohte, wandte Hoheisel sich spätestens mit der *DENK-STEIN-SAMMLUNG* den Opfern, den Ermordeten, zu. »Am Anfang habe ich mich stark mit den Opfern identifiziert«[497], so charakterisiert der Künstler seine damalige Haltung rückblickend. Wie bereits diskutiert, war diese Perspektive in den 1980er Jahren bei denjenigen, die aktiv für die Aufarbeitung der NS-Zeit eintraten, dominierend. Angesichts der diskutierten Beunruhigung Nachgeborener über die insbesondere väterliche NS-Vergangenheit kann die Hinwendung zu den Opfern in der bundesdeutschen Erinnerungskultur als »Generationenkompromiß« verstanden werden: Sie ermöglichte der Nachfolgegeneration die deutliche Abgrenzung von den NS-Verbrechen, garantierte deren Elterngeneration zugleich anhaltendes Stillschweigen über individuelle NS-Täterschaft und Beteiligung.[498]

Für die Nachgeborenen kann die Identifizierung mit den Opfern demnach als »rückwirkende Entlastung«[499] wirksam werden. Vor diesem Hintergrund erscheint plausibel, dass sie Hoheisel in die Lage versetzt haben mag, sich eindeutig gegen eine vermutete Mitwisserschaft oder Beteiligung seines Vaters an den Rigaer Massenmorden abzugrenzen. Sein Perspektivwechsel könnte also notwendige Voraussetzung für die – anfangs durchaus infrage stehende – künstlerische Bearbeitung der Thematik gewesen sein. Dass es sich dabei weniger um eine bewusste Entscheidung, denn um unbewusste Vorgänge gehandelt haben wird, illustriert eine weitere Textpassage. Darin äußert Hoheisel sich rückblickend nahezu verständnislos hinsichtlich seiner damaligen Motivation für das Projekt *DENK-STEIN-SAMMLUNG*:

»Ich war eine Zeitlang wirklich besessen oder zumindest besetzt von dieser Denksteinsammlung. Keine Arbeit hat mich so besetzt. Zu allen anderen hatte ich eine größere Distanz. […] Weil ich mich jetzt mit der Täterschaft mehr auseinandersetze, frage ich mich aus der Distanz: Was war damals? Was hat dich getrieben […]«[500]

---

496 Für die *DENK-STEIN-SAMMLUNG* hatte Hoheisel 1988 bis 1992 in Kassel, nachfolgend auch in Berlin und weiteren Städten, SchülerInnen dazu aufgefordert, exemplarisch die Geschichte einer antisemitisch verfolgten, deportierten Person aus ihrer Stadt zu rekonstruieren und dieser mit einem Stein als Erinnerung zu gedenken; vgl. Hoheisel 1996a, S. 258 ff.

497 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 240, vgl. auch S. 241: »Das war ein Prozeß, in dem ich mich sehr mit den Opfern identifizierte […]«. Diese Identifizierung zeigt sich auch darin, dass die *DENK-STEIN-SAMMLUNG* ein genuin jüdisches Ritual übernimmt; zu einer Kritik daran vgl. Young 1998, S. 11f.

498 Vgl. Domansky 1993, S. 190. Die Autorin schlussfolgert in diesem Zusammenhang, dass »die gemeinsame Erinnerung an dessen Opfer [des Holocaust, C.T.] […] die Wiederherstellung eines gesellschaftlichen Grundkonsenses zwischen den im Gefolge von Studentenbewegung, Terrorismus und Friedensbewegung auseinanderdriftenden Teilen der westdeutschen Gesellschaft [erlaubte].«

499 Becker 1992, S. 272.

500 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 246.

Auf die Rückfrage des Interviewers, was ihn getrieben habe, antwortet Hoheisel:

»Ich glaube, dass man sich selber geborgen fühlt und nicht allein mit der Situation ist, wenn viele Menschen an einem Denkmal, das an den Holocaust erinnert, mitmachen.«[501]

Der Wunsch nach Zugehörigkeit und Geborgenheit, der in Hoheisels Begründung zum Ausdruck kommt, legt den Gedanken an eben jene familiären Bezüge nahe, deren Integrität für den Künstler mit der Recherche zum *ASCHROTTBRUNNEN* fraglich geworden war. In der Selbstbeschreibung als »besessen« und »getrieben« artikuliert sich Rastlosigkeit und emotionale Gebundenheit. Sie verweisen auf die bereits umrissene tiefe Verunsicherung Hoheisels angesichts der Frage nach einer möglichen Verbindung seines Vaters zu den Rigaer Massenmorden.

Mit dem *ASCHROTTBRUNNEN* engagierte sich Hoheisel, wie er selbst es formuliert, für »einen ehrlichen Umgang mit der Geschichte, daß man da nicht etwas drüberstülpt und eine Geschichte zudeckt«[502]. Einen eben solchen Umgang mit seiner Familiengeschichte vermochte die familiäre Schweigestruktur, Hoheisels Schilderungen zufolge, wirksam zu verhindern. Die künstlerische Beschäftigung mit der NS-Zeit erlaubte Hoheisel weiterhin, sich positiv – nämlich mit den Opfern der Verfolgung – zu identifizieren. Hingegen war ihm eine Identifizierung mit seinem Vater aller Wahrscheinlichkeit nach kaum möglich, seit zur Frage stand, in welcher Verbindung dieser zu den Rigaer Massenmorden gestanden hatte, dessen moralische Integrität also fragwürdig geworden war. Diese Zusammenhänge machen deutlich, dass die künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit für Hoheisel auch den Stellenwert einer individuellen Bewältigungsstrategie besitzt.

Was sich als individuelle Bewältigungsstrategie des Künstlers abzeichnet, entspricht dem skizzierten geläufigen Muster seiner Altergenossen, mit dieser Thematik umzugehen. Die geschlechtsspezifische Bedeutung des Vaters lässt vermuten, dass der beschriebene Generationenkompromiss insbesondere für männliche Nachgeborene bedeutsam ist[503] – zumal eine vermutete väterliche NS-Täterschaft gerade dem tradierten männlichen Selbstentwurf als »handelndes, geschichtswirksames Subjekt«[504], als »zukünftige[r] Gestalter der Geschichte«[505] zum Problem werden kann. Hoheisels Art und Weise, Wünsche nach historischer Selbstverortung und Identifizierung von der Herkunftsfamilie, insbesondere vom Vater, weg- und in die Aufarbeitung der lokalen NS-Geschichte hineinzuverlagern, ist demnach exemplarisch für eine generations- und geschlechtsspezifische Bewältigungsstrategie.[506] Der Autor-

501 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 246.

502 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 242.

503 Systematische Überlegungen zu diesem Zusammenhang finden sich bei Gravenhorst 1992; darauf baut ihre Studie von 1997 auf.

504 Gravenhorst 1997, S. 300. Die Autorin konstatiert einen entsprechenden Zusammenhang in ihrer Studie zur geschlechtsspezifischen Aneignung der NS-Zeit.

505 Roberts 1998, S. 205. Die Autorin stellt eine entsprechende Erwartung an NS-nachgeborene Söhne von Seiten ihrer Väter fest.

506 Generation verstehe ich dabei als Deutungsgemeinschaft, die sich über die Bezugnahme auf gesellschaftliche Ereignisse konstituiert, nicht etwa als onto-

schaftsentwurf, den Hoheisels Äußerungen konturieren, schließt also an tradierte Konstruktionen von männlicher Geschichtsmächtigkeit an, genauer: an zeitgenössische Versuche, einen Umgang mit deren Brechung durch die NS-Zeit zu finden.

Die beschriebene Verschiebung[507] identifikatorischer Wünsche von der Familie in die künstlerische Bearbeitung der NS-Zeit spricht dafür, dass diesbezügliche Anliegen Hoheisels künstlerischer Arbeit eingeschrieben sind. Hoheisels Deutungen legen nahe, dass eine entsprechender Vorgang auch im Fall des *ASCHROTTBRUNNENS* stattgefunden hat. Denn sie haben maßgeblich dazu beigetragen, dessen Standort, der aufgrund seiner Vorgeschichte – der Zerstörung des einstigen Aschrottbrunnen aus mutmaßlich antisemitischen Motiven – die Ausübung antisemitischer Gewalt in der NS-Zeit, mithin Täterschaft, hätte repräsentieren können, als Ort der Opfer zu entwerfen. Als Grund dafür kann nun ein biografisch motiviertes und zugleich gesellschaftlich präformiertes Anliegen, sich mit den Opfern zu identifizieren, ausgemacht werden. In dem Interview von 1997 stellt der Künstler seine vormalige Opferidentifizierung zwar rückblickend infrage; er bringt sie sogar mit einer fehlenden Auseinandersetzung mit der elterlichen NS-Vergangenheit in Verbindung.[508] Gleichwohl entgeht ihm die Korrespondenz zwischen seiner damaligen Haltung und der Interpretation des *ASCHROTTBRUNNENS* als »Opferdenkmal«, von der er sich 1997 vehement distanziert.[509]

Ungeachtet seiner kritischen Reflexionen geht der Künstler in dem Interview letztlich nicht darauf ein, inwieweit seine Perspektive sich auf die Deutung und Rezeption des *ASCHROTTBRUNNENS* ausgewirkt haben könnte. Naheliegend ist, dass seine weitgehend metaphorisch formulierten Angebote, die Perspektive der Opfer einzunehmen, ein Grund für die über Kassel hinausgehende Würdigung des *ASCHROTTBRUNNENS* waren. Der exponierte Status entsprechender Formulierungen in der Bedeutungsproduktion – die Konjunktur der Metapher der Wunde – könnte gerade daraus resultiert sein, dass sie übliche zeitgenössische Deutungs- und Bewältigungsmuster begünstigten: Während sie nicht verfolgten Deutschen einerseits vordergründig die Identifizierung mit den Opfern anboten, ermöglichten sie ihnen andererseits unausgesprochen, eigene Entbehrungen und Verluste zu betrauern. Angesichts des diskutierten generationellen Zusammenhangs ist anzunehmen, dass dies insbesondere Hoheisels Altersgenossen anzusprechen vermochte.

---

logische Größe. Darauf werde ich in meiner Zusammenführung ausführlicher eingehen; vgl. Künstlerische Autorschaft: Männlichkeit und NS-Nachfolge, S. 323ff.

507 Der beschriebene Vorgang stellt aus psychoanalytischer Perspektive eine Verschiebung dar, bei der z.B. emotionale Besetzungen von einem Objekt auf ein anderes verschoben werden; vgl. Laplanche/Pontalis 1996, S. 603ff.

508 Hoheisel referiert eine entsprechende Intervention bezüglich der *DENK-STEIN-SAMMLUNG*, die ihm offensichtlich zu denken gab: »Bis dann die scharfe Kritik von Eike Geisel kam, daß ich und die anderen Beteiligten mit dieser Aktion auch noch die toten Juden benutzen, um die Auseinandersetzung mit den eigenen Eltern zu vermeiden. *Das hat dann in mir gewirkt* […]« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 245, Hervorhebung: C.T.)

509 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 241. »Die Kasseler wollten eben das Mahnmal und den Trauerort.« (ebd., S. 242) Hoheisel vernachlässigt dabei, dass er den *ASCHROTTBRUNNEN* in seiner Projektbeschreibung 1987 selbst als »Mahnmal für Kassel« eingeführt hatte; vgl. Hoheisel 1987, S. 1, *StArch KS*.

Dieser Hintergrund wirft auch ein anderes Licht auf die herausragende Stellung, die Dorkam-Dispekers Leserbrief in den Publikationen der Auftraggeber innehat. Die Verluste, die darin angesprochen werden, korrespondieren mit eben jenen, die ich für Hoheisel und seine Altersgenossen herausgearbeitet habe: Ihnen war ein fragloser Zustand familiärer Geborgenheit und Stabilität ebenso zweifelhaft geworden wie ein bruchloses Zugehörigkeitsgefühl, das sich über die Identifizierung mit dem Vater und dessen Herkunft vermittelt. Demnach hat sich jene Verunsicherung, die der Verdacht einer väterlichen Mitwisserschaft oder Beteiligung am NS-Genozid für Hoheisel zur Folge hatte, in seine Deutungen des *ASCHROTTBRUNNENS* eingeschrieben.[510] Verbindet man dies mit der künstlerischen Verfahrensweise, so lässt sich die »verlorene Form«, der versenkte Obelisk, auch als Signifikant eines verlorenen Vaterideals interpretieren.

Die Verschiebung von der Kategorie Verlust hin zur Metapher der Wunde kann in diesem Zusammenhang als Anzeichen dafür verstanden werden, dass der Künstler diese Verunsicherung – wie andere seiner Altersgenoss(Inn)en auch[511] – als Beschädigung der eigenen Identität erfahren hat. Das Bemühen, die Wunde ins Bewusstsein zu »retten«, könnte dann ein Insistieren auf der eigenen Erfahrung von Beschädigung bedeuten, das um deren Anerkennung und Integration bemüht ist. Weiterhin erscheint in dem Paradox einer zu bewahrenden »offenen Wunde« sowohl der Wunsch danach aufgehoben, die erfahrene Beschädigung möge reversibel sein, als auch die Erkenntnis ihrer Unumkehrbarkeit. Indem die »offene Wunde« als Ort gilt, an dem das verlorene Objekt aufbewahrt ist, signifiziert sie dennoch keinen endgültigen Verlust. Im Gegenteil birgt dieser Charakter die prinzipielle Möglichkeit einer Wiederkehr des Verlorenen. Der Künstler, der bemüht ist, die symbolische Wunde »in das Bewußtsein der Kasseler Bürger zu retten«[512], bildet in diesem Zusammenhang die nächsthöhere Instanz der Obhut. Er fungiert wiederum als eine Art Hüter der Wunde, das heißt auch des vermeintlich verlorenen Objekts, das darin aufbewahrt ist. Verknüpft mit der Deutung des Denkmals zeichnet sich somit ein Autorschaftsentwurf ab, dem nicht nur Verlust und Beschädigung eigen sind, sondern auch eine durch Bewältigung gewonnene Verfügungsmacht über das verloren Geglaubte.

»Ich bin Kind meines Vaters«: Versöhnung und Wiederaufrichtung

Das Motiv der Wiedererlangung des verloren Geglaubten findet sich auch in Hoheisels Bezugnahmen auf seine Familiengeschichte wieder. Demnach hatte seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit auch Auswirkun-

510 Dieser Zusammenhang wird auch durch die Tatsache untermauert, dass Hoheisels Darstellung in der ersten städtischen Broschüre eine Version seiner »zwei Geschichten« darstellt, aus der die biografischen Passagen getilgt sind; vgl. Hoheisel in Magistrat 1987, o.S. und Hoheisel 1987b, S. 2.

511 Wolfgang Türkis nennt seine Studie über die autobiografischen Erzähltexte der 1980er Jahre, die sich mit der väterlichen NS-Vergangenheit, befassen »Beschädigtes Leben« (Türkis 1990). Vgl. dazu auch das Zitat von Jochen Vogt in diesem Kapitel auf S. 264.

512 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

gen auf das Verhältnis zwischen Vater und Sohn. Dies zeigt der letzte Teil des Interviews von 1997, in dem Hoheisel sich ein weiteres Mal der familiären Kommunikation über die NS-Zeit zuwendet. In Hinblick auf »dieses System, das die ganze Familie schützt«, unterscheidet er zwei Lager:

»Das hat mein Vater nie mitgetragen, während meine Mutter es gestützt hat. Auch meine vier älteren Geschwister spielen mit.«[513]

Hoheisel zufolge erhalten Mutter und Geschwister dieses System durch Verleugnungen ebenso aufrecht wie durch Schuldzuweisungen, die ihn als »Unruhestifter und Erfinder unmöglicher Beschuldigungen«[514] diffamieren. Demgegenüber konstatiert er hinsichtlich seines Vater ein

»schweigendes Einverständnis zwischen uns zu seiner Vergangenheit. […] Er hat in einer Art geschwiegen, daß ich wußte, woran er denkt. Er akzeptiert es, daß ich diese Arbeit mache und weiß auch, daß ich es zum Teil für ihn mache.«[515]

Im Gegensatz zur Haltung der übrigen Familie interpretiert Hoheisel das väterliche Schweigen nicht als Ablehnung oder Abwehr einer Auseinandersetzung mit seiner NS-Vergangenheit, nicht als Verschweigen, sondern eher als wortlose Form der Verständigung. Dass sein Vater schwieg, während andere Familienmitglieder Hoheisel beschuldigten, erscheint dem Sohn als Abgrenzung gegenüber dem familiären Schutzsystem. Die Auslöser der familiären Konflikte lässt Hoheisel im Unklaren; er legt jedoch nahe, dass seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit dazu beitrug. Denn seine Schilderung der Konfliktkonstellation rahmt Hoheisel mit Beispielen ein, die die väterliche Akzeptanz seiner künstlerischen Arbeit illustrieren sollen.[516] Wenn dies zutrifft, hätte die Kunst Hoheisel erlaubt, die NS-Zeit innerhalb der Familie zu thematisieren, ohne das konkrete Schweigegebot hinsichtlich der väterlichen NS-Vergangenheit zu unterlaufen.

Was auch immer Auslöser der Konflikte gewesen sein mag, erst die künstlerische Arbeit hat Hoheisel ermöglicht, das Schweigen seines Vaters positiv zu deuten. Letztlich hat der Künstler damit einen Raum eröffnet, in dem er mit dem Vater über die NS-Zeit kommunizieren kann, ohne dessen Vergangenheit zu befragen. Der professionelle Rahmen – Hoheisel befasst sich nicht als Sohn seines Vaters, sondern als Künstler mit der NS-Zeit – bietet zum einen eine gewisse Distanz. Zum anderen überführt er das Thema in ein traditionell männlich besetztes Feld, in die »Männerwelt Beruf«[517], und bietet somit einen alternativen Anknüpfungspunkt zwischen Vater und Sohn. Wie Hoheisels diesbezügliche Bemerkungen nahe legen, spielt die väterliche Wertschätzung seiner Berufsidentität als Künstler in diesem Zusammenhang eine erhebliche Rolle:

513 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.
514 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.
515 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.
516 Hoheisel macht diese Akzeptanz daran fest, dass sein Vater die Kataloge seines Sohnes neben seinen eigenen Veröffentlichungen platziert hat und dass er ihn auf einschlägige Literatur zum antisemitischen NS-Genozid hinweist; vgl. Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.
517 Beck-Gernsheim 1980.

»[…] er [ist] natürlich stolz, daß aus dem Sohn, der einen akademischen Beruf aufgegeben hat und Künstler wurde, noch was geworden ist, wovon er manchmal sogar in der Zeitung liest.«[518]

Jene Gesten, die Hoheisels Vater vielleicht als Anerkennung der beruflichen Ambitionen seines Sohnes versteht, bezieht der Künstler auch auf seine Auseinandersetzung mit der NS-Zeit. Das »schweigende Einverständnis«, von dem Hoheisel ausgeht, ist aus seiner Perspektive unter anderem der väterlichen Einsicht geschuldet, dass sein Sohn die Arbeit »zum Teil für ihn mache«. Darin scheint die Vorstellung einer stellvertretenden Aufarbeitung auf, die der Künstler im Rahmen einer stillschweigenden Übereinkunft für den Vater übernommen habe. Diese Annahme schließt ein, dass Hoheisels Vater eigentlich das Bedürfnis habe, über seine NS-Vergangenheit zu reden – eine Möglichkeit, die Forschungen zur kommunikativen Tradierung von Kriegserzählungen durchaus plausibel erscheinen lassen.[519] Allerdings stützt der Vater, indem er schweigt, zugleich das familiäre Beschweigen seiner NS-Vergangenheit und schützt sich so letztlich davor, in seiner eigenen moralischen Integrität infrage gestellt zu werden. Dass sein Vater auf diese Weise am familiären Schutzsystem beteiligt ist, vernachlässigt Hoheisel jedoch.

Stattdessen setzt die Annahne eines »schweigenden Einverständnisses« voraus, dass Vater und Sohn den Wunsch nach einem »ehrlichen Umgang mit der Geschichte« letztlich teilen, mithin jenes Anliegen, das der Künstler hinsichtlich des *ASCHROTTBRUNNENS* formuliert hat.[520] Insofern eröffnet Hoheisels Deutung des väterlichen Schweigens ihm die Möglichkeit, sich in dieser für das Verhältnis zu seinem Vater so zentralen Frage in Übereinstimmung mit jenem zu imaginieren. Folglich gewinnt der Vater für Hoheisel über »Kunst als Umweg«[521] – so der Titel des Interviews – an moralischer Integrität und wird somit wieder als Identifikationsfigur verfügbar. Diesen Eindruck unterstützt auch eine andere Passage des Interviews, in der Hoheisel von seinem Werdegang spricht:

»Ich trat zuerst in die Fußstapfen meines Vaters und studierte Forstwissenschaft. Ich habe dann promoviert […] so habe ich der Familie bewiesen, daß ich in diesem Fach etwas geleistet hatte. Damit hatte ich mir das Recht erworben, etwas anderes zu machen. Etwas, was nicht, so glaubte ich damals, mit meinem Vater zu tun hatte. […] Gelandet bin ich dann doch viel näher bei seiner Geschichte.«[522]

518 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.

519 Verstörende, kontingente Ereignisse des eigenen Lebens – wie etwa Kriegserlebnisse – können durch biografisches Erzählen in einen sinnhaften Zusammenhang eingebettet werden; vgl. Rosenthal 1993, S. 14; Welzer/Montau/Plaß 1997, S. 31. Eine entsprechende biografische Notwendigkeit kann daher auch zu Erzählungen motivieren, die die Biografen als Täter oder Mitwisser ausweisen. Zu Fallbeispielen von Biografen, die im Familieninterview Tätergeschichten erzählten vgl. Welzer/Tschuggnall/Moller 1997, S. 51.

520 Siehe oben, S. 269.

521 Spielmann 1998.

522 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 236. Ähnlich fasst er dies auch einen Absatz vorher zusammen; vgl. Hoheisel in Spielmann 1998, S. 235.

Hoheisel beschreibt seine eigene Entwicklung bezogen auf seinen Vater: als anfängliche Orientierung an ihm, nachfolgende Abgrenzung und anschließende Wiederannäherung. Bemerkenswert erscheint, dass es gerade die indirekte Beschäftigung mit dem problematischen, beschwiegenen Teil der väterlichen Geschichte ist, über die der Sohn sich dem Vater erneut annähert. Dies leuchtet ein, bedenkt man, dass die narrative Kontinuität, die eine Selbstverortung in der Familiengeschichte erlaubt, seit Hoheisels Recherche zum *ASCHROTTBRUNNEN* an eben jener beschwiegenen Stelle einen Bruch aufwies. Die auf dem »Umweg« Kunst beschrittene Auseinandersetzung mit der NS-Zeit scheint jene Leerstelle in der Familiengeschichte so weit überbrücken zu können, dass Hoheisel eine entsprechende Selbstverortung von Neuem möglich ist: »Um wieder an den Anfang zu kommen. Ich bin Kind meines Vaters«[523], antwortet er zum Ende des Interviews auf die Frage, ob die zuvor besprochene aktuelle künstlerische Arbeit[524] die letzte zu diesem Thema sei. Diese Selbstverortung dokumentiert eine genealogische Einschreibung, die dem Künstler, folgt man der Schilderung seines Werdegangs, zwischenzeitlich unmöglich war. Insofern erlaubt der »Umweg« der künstlerischen Auseinandersetzung mit der NS-Zeit Hoheisel die Rekonstruktion einer männlichen Genealogie.

Gleichwohl ist diese Bewältigungsstrategie offensichtlich von Ambivalenzen begleitet. Denn in dem Interview äußert Hoheisel wiederholt das Bedürfnis, seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit abzuschließen,[525] erklärt jedoch zugleich, er müsse »kämpfen, um davon wieder los zu kommen.«[526] Darin wird eine starke emotionale Bindung an diese Thematik deutlich,[527] die Hoheisel offenkundig gleichzeitig als Belastung wahrnimmt. Ein Grund dafür scheint zu sein, dass er sich in diesem Zusammenhang weniger als selbstbestimmt erlebt, denn als determiniert durch die Geschichte seines Vaters:

> »Wenn ich sein Leben wirklich so weit wie möglich erforschen kann … ich glaube, dann könnte der Punkt kommen, daß ich als Künstler keine Arbeit zum Holocaust und zur Nazi-Geschichte mehr nötig habe.«[528]

An dieser Stelle beschreibt Hoheisel die notwendigen Voraussetzungen dafür, seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit abzuschließen. Seine Schilderung macht deutlich, dass dieser Beschäftigung eine Rastlosigkeit innewohnt, die ihn einerseits belastet, ihm andererseits erlaubt, die The-

523 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 257.

524 Es handelt sich um *ZERMAHLENE GESCHICHTE*, eine Gedenkinstallation aus den Überresten der abgerissenen Gebäude des ehemaligen Gestapo-Gefängnisses in Weimar; vgl. Spielmann 1998, S. 255f; Hoheisel/Knitz 1999.

525 »Ich will es, vom Kopf her will ich es, die letzte Arbeit zu dem Thema machen.« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 257, vgl. auch S. 260)

526 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 255.

527 »[…] man kommt nicht so leicht heraus. Es zieht einen immer weiter hinein […]« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 255)

528 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 258. Weiter unten sagt er: »Ich will auch wirklich mit der Arbeit bei mir jetzt anfangen und nicht bei der Geschichte meines Vaters. Aber du mußt, um bei dir anzufangen – das ist ja die Crux – die andere Geschichte mitbearbeiten.« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259)

matik immer wieder aufzusuchen.[529] Offensichtlich ist es Hoheisel nicht vollständig gelungen, seine Anliegen an den Vater in die Kunst zu verlagern. Diese Strategie scheint keine dauerhafte Entlastung, sondern nur einen zeitweiligen Aufschub zu bieten. Aus psychoanalytischer Perspektive ließe sich dies als Kompromissbildung beschreiben, die keine Abarbeitung des Konflikts ermöglicht.[530] Hoheisels unaufhörliche Beschäftigung mit der NS-Zeit ähnelt jener Fixierung auf die Geschichte der Eltern, die als verbreitetes Phänomen der Kriegskindergeneration gilt[531] – jener Altersgruppe, der auch der Künstler zuzurechen ist. Diese Fixierung resultiert aus der beständigen Unsicherheit über die familiäre NS-Vergangenheit respektive aus dem anhaltenden Bedürfnis, diesbezüglich Gewissheit zu erlangen. Solange die Kinder an der familiären »Verschweigens-Gemeinschaft«[532] partizipieren, bleiben sie also weiterhin an die Eltern gebunden.[533]

Vor diesem Hintergrund kann Hoheisels künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit als vergeblicher Versuch verstanden werden, sich durch aktive Abgrenzung aus einer »identifikatorische[n] Gefangennahme«[534] mit dem Vater zu lösen. Dies widerspricht keineswegs dem konstatierten Bemühen des Künstlers, sich in die männliche Genealogie der Familie einzuschreiben, da auch die Abgrenzung vom Vater Bestandteil männlicher Identitätsbildung ist.[535] Von dem Wunsch, seine Einbindung in das familiäre Schweigesystem endgültig aufzukündigen, zeugt Hoheisels bereits zitiertes Vorhaben, die Geschichte seines Vaters weitestgehend zu erforschen. Allerdings sah der Künstler dies als Möglichkeit, die ihm erst nach dem Tod seines Vaters offen stünde.[536] Jener ereignete sich, kurz nachdem das diskutierte Interview stattfand und noch bevor es publiziert wurde. In einem Nachwort bezeichnet Hoheisel den Text als »Kranzniederlegung«[537] für seinen verstorbenen Vater, dessen Veröffentlichung ihm nach eigenem Bekunden keineswegs leicht fiel: »Ich habe

529 Aus psychoanalytischer Perspektive entspricht dieses Verhalten dem Wiederholungszwang, einem »nicht bezwingbare[n] Prozeß unbewußter Herkunft, wodurch das Subjekt sich aktiv in unangenehme Situationen bringt und so alte Erfahrungen wiederholt […]« (Laplanche/Pontalis 1996, S. 627)

530 In der psychoanalytischen Theorie bezeichnet der Kompromiss jene Form, auf einen Abwehrkonflikt zu reagieren, der sowohl dem unbewussten Wunsch als auch den Abwehrforderungen nachzukommen vermag; vgl. Laplanche/Pontalis 1996, S. 255. Abarbeitung hingegen ermöglicht eine Lösung des Abwehrkonflikts z.B. durch Trauerarbeit; vgl. Laplanche/Pontalis 1996, S. 17f.

531 Vgl. Bude 1992, S. 89; Rosenthal 1997, S. 70; Stierlin 1988, S. 201.

532 Rosenthal 1992, S. 29.

533 Dadurch schützen die Kinder ihre Eltern zum einen vor der Konfrontation mit der unerwünschten Vergangenheit; vgl. Bohleber 1990, S. 78; Bude 1999, S. 31; Rottgardt 1993, S. 313, zum anderen werden sie zu deren narzisstischem Objekt, das der Wiederherstellung des eigenen inneren Gleichgewichts dienen soll; vgl. Bohleber 1996, S. 44; Bude 1997, S. 89.

534 Bude 1999, S. 31; vgl. auch Santner 1990, S. 45.

535 Diese Abgrenzung wird psychoanalytisch als Resultat einer Rivalität mit dem Vater verstanden, die vor allem in der männlichen Adoleszenz ausgetragen wird; vgl. Blos 1990, S. 222.

536 »Was ich nach seinem [des Vaters, C.T.] Tod machen will, ist, noch weiter sein Leben zu erforschen, auch die Zeit der Zivilverwaltung in Riga und seine Verstrickung.« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 258)

537 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260.

lange gezögert, den Text für eine Veröffentlichung zu autorisieren«[538], erklärt er darin. Hoheisels Bedenken sind unschwer nachvollziehbar, bricht er doch in dem Interview in gewisser Weise mit dem familiären Schweigen, indem er dessen Existenz öffentlich macht. Dass Hoheisel diesen Bruch als Gedenkakt für den Verstorbenen versteht, weist aufs Neue darauf hin, dass der Künstler sich im Sprechen über die familiäre NS-Vergangenheit letztlich in Übereinstimmung mit seinem Vater glaubt. Während letzterer sich nicht in der Lage sah, darüber zu sprechen, beabsichtigt sein Sohn, die NS-Vergangenheit seines Vaters posthum zu erforschen.

Die stellvertretende Abarbeitung der väterlichen NS-Vergangenheit scheint Hoheisel in der Folgezeit tatsächlich vorangetrieben zu haben. Dafür spricht das Vorhaben, das der Künstler im Jahr 2000 als seine letzte Arbeit zur NS-Zeit ankündigte: ein künstlerisches Projekt für die Kasseler Deportierten in Riga, das er ausdrücklich mit der einstigen Tätigkeit seines Vater als Forstbeamter verknüpfte.[539] Gleichwohl gibt die Webseite, auf der Hoheisel seine Arbeiten präsentiert, gegenwärtig, sieben Jahre später, keine Auskunft darüber.[540] Womöglich entschied er sich in diesem Fall also gegen die künstlerische Bearbeitung.[541] Dann hätte sich auf der einen Seite verwirklicht, was Hoheisel sich 1997 ausmalte: Dass ihm die vollständige Erforschung der väterlichen Geschichte eine andere Möglichkeit eröffnete – die »einer ganz direkten Auseinandersetzung ohne das Distanz schaffende Mittel der Kunst.«[542] Auf der anderen Seite weisen Hoheisels Arbeiten inzwischen ein breiteres thematisches Spektrum auf. Zwar liegt der Schwerpunkt nach wie vor auf künstlerischem Gedenken, jedoch sind die Bezugspunkte vielfältiger geworden.[543] Offensichtlich ist es dem Künstler in den letzten Jahren gelungen, sich von jener Bindung an die NS-Zeit zu lösen, die aus seinen Selbstbeschreibungen spricht.

Aufschlussreich ist, dass Hoheisel sich parallel zu der geschilderten Wiederannäherung an seinen Vater erneut dem *ASCHROTTBRUNNEN* zuwandte. Mit der Arbeit *DENK MAL ÜBER WACHUNG* installierte der Künstler 2002 im Kasseler Rathaus eine begehbare trichterförmige Skulptur, in deren Innerem Videoaufnahmen Einblick in den Brunnenschacht ermöglichten (Abb. 47). Dies kommentierte er folgendermaßen:

538 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260.

539 Angaben laut dem Vortrag »Dem Denkmal nachdenken« von Horst Hoheisel am 06.06.2000 im Rahmen von »durchgangszimmer«, 3. Künstlerfest im Kulturbahnhof Kassel.

540 Vgl. http://www.hoheisel-knitz.net/ (06.06.2007).

541 Eine vergleichbare Entscheidung berichtet Hoheisel in dem Nachwort zum Interview hinsichtlich der Kranzschleifen vom Grab seines Vaters, die er in die »Vergangenheitsvitrine« seines Ateliers gehängt hat. Lakonisch schließt er mit der Ankündigung: »Ich werde keine Arbeit daraus machen.« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260)

542 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 258.

543 Zusammen mit Andreas Knitz hat Hoheisel 2001 einen Entwurf für einen Gedächtnisort an Yitzak Rabin in Tel Aviv eingereicht, 2003 einen Entwurf für ein WTC-Memorial in New York sowie Arbeiten in Sao Paulo und Buenos Aires realisiert, die an die Militärdiktaturen erinnern; vgl. http://www.hoheisel-knitz.net/ (06.06.2007).

»Wir brauchen wohl noch einige Zeit, bis wir den zerstörten Obelisken wieder aufrichten können [...] Doch in virtueller Form wäre es durchaus möglich, ihn wieder aufzurichten.«[544]

Hoheisels Annäherung an die väterliche NS-Vergangenheit, seine gelungene Rekonstruktion einer männlichen Genealogie, fällt also nicht allein mit einer Lösung des Künstlers von der thematischen Fixierung auf die NS-Zeit zusammen, sondern auch mit der – zunächst provisorischen – Wiederaufrichtung der Vertikale, der Reinstallation eines starken Zeichens. Diese Verkettung bestärkt meine These, dass die versenkte Hohlform des *ASCHROTTBRUNNENS* für Hoheisel auch sein eigenes Verhältnis zu seinem Vater signifiziert. Die temporäre Wiederaufrichtung der Vertikalen und damit die imaginierte neuerliche Verfügbarkeit der vormals »verlorenen Form« entspräche dann dem wiedergewonnenen Vaterideal und somit der neuerlichen Möglichkeit des Künstlers, sich in eine männliche Genealogie einzuschreiben. Es spricht also einiges dafür, dass Hoheisels ästhetische Entscheidung, ein tradiertes, männlich codiertes Zeichen umzukehren, aus dem Anliegen hervorging, einen erfahrenen Verlust des Vaterideals künstlerisch umzusetzen. Entsprechend bot der Künstler Deutungen an, die letztlich weniger auf den antisemitischen NS-Genozid zugeschnitten waren als auf die eigene Problematik mit der väterlichen Instanz, genauer: mit deren NS-Vergangenheit.

Angesichts des Signifikanten, den Hoheisel wählte, ist anzunehmen, dass die implizite Vater-Sohn-Thematik auch den RezipientInnen strukturell zugänglich war. Zumal der Künstler sich solcher Bewältigungs- und Deutungsstrategien bediente, die für seine Altersgruppe durchaus gebräuchlich waren. Wie meine Analyse der Publikationen der Auftraggeber gezeigt hat, ist Hoheisels künstlerischer Umgang mit der aufgerichteten Vertikale, dem überlieferten Zeichen männlich codierter Macht, geeignet, eine vergleichbare Problematik immer wieder aufzurufen: fragmentierte Männlichkeit und deren mögliche Wiederherstellung. Diese Deutung ist analog zu ihrer impliziten Formulierung als unterschwelliges Angebot zu denken, das vorrangig männliche Betrachter auf einer unbewussten Ebene anspricht. Dazu tragen vielfältige sowohl sprachliche als auch visuelle Kommentierungen bei. Mithin resultiert diese Deutung nicht allein aus den Kommentaren des Künstlers, selbst wenn ein Gutteil der metaphorischen Formulierungen, die sie begünstigen, auf ihn zurückzuführen sind. Vielmehr hat meine Analyse gezeigt, dass dieser Topos das Ergebnis eines diskursiven Aushandlungsprozesses unterschiedlicher AkteurInnen, des Vorgangs der Bedeutungsproduktion, ist. Daher lässt sich schlussfolgern, dass auch in jener politisch-kulturellen Elite, die vorrangig an der Bedeutungsproduktion beteiligt war, das Bedürfnis bestand, die Thematik einer fragmentierten Männlichkeit zu verhandeln. Dies erscheint plausibel, beschäftigt die Frage nach der väterlichen NS-Vergangenheit doch, wenn auch unterschwellig, einen Gutteil von Hoheisels Altersgenossen. In diesem Zusammenhang fungiert der *ASCHROTTBRUNNEN* als implizites geschlechts- und generationsspezifisches Angebot an NS-nachgeborene Männer, Subjektentwürfe, die angesichts der ungelösten Problematik einer möglichen väterlichen NS-Täterschaft destabilisiert worden sind, erneut zu festigen.

544 Hoheisel in *HNA*, 08.06.2002. Vgl. auch http://www.horsthoheiselnet.net/Projects-H/kunst-h3.htm (22.05.2003).

Der Topos politischer Macht respektive die Frage nach nationaler Zugehörigkeit in der Bedeutungsproduktion sind, wie ich argumentieren möchte, darauf zurückzuführen, dass die Vater-Sohn-Thematik in diesem Rahmen lange unausgesprochen blieb. Da diese Konstellation den strukturierenden Deutungsrahmen bildete, der konkrete Inhalt jedoch getilgt wurde, entstand an der Stelle der verlorenen geglaubten väterlichen Instanz eine Leerstelle, die nach neuerlicher Besetzung verlangte. Angesichts der von mir dargelegten Regeln des Sprechens über die NS-Zeit ist auch die Erzeugung dieser Leerstelle als Ergebnis eines kollektiven Prozesses zu begreifen. Die strukturelle Verbindung der väterlichen Instanz mit der staatlichen in der bürgerlichen Gesellschaft[545] prädestiniert eine solche Leerstelle dafür, sie mit der Repräsentation des Staates, der Nation als identifikatorischer Größe zu besetzen. Auf diese Weise kann aus der uneingestandenen Suche nach einem verloren geglaubten Vaterideal unversehens die unbewusste Artikulation eines Wunsches nach ungebrochener nationaler Zugehörigkeit resultieren.

In einer künstlerischen Arbeit jüngeren Datums hat Hoheisel die symbolisch wiederaufgerichtete Vertikale selbst mit dem Topos der Nation verbunden. Denn jene begehbare Trichterform, die Hoheisel 2002 verwendete, um in der Installation *DENK MAL ÜBERWACHUNG* die Brunnenskulptur provisorisch wieder aufzurichten, setzte der Künstler im Folgejahr ebenfalls ein, um eine Arbeit zu präsentieren, die er ausdrücklich im Kontext nationaler Identität verstanden wissen wollte. In der Installation *BERLIN TORLOS* (2003) nutzte Hoheisel die Trichterform, um im Jüdischen Museum in Berlin seinen Entwurf für ein *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* zu veranschaulichen.[546] Die Form diente als Projektionsort für ein Video, das den Pariser Platz ohne das Brandenburger Tor zu sehen gab. Hoheisel hatte vorgeschlagen es, »als Zeichen der durch den Holocaust gebrochenen deutschen Identität«[547] zu zermahlen. Die Zurschaustellung dieser national codierten Beschädigung in der bergenden Hülle der aufgerichteten Form kehrt das bisherige Verhältnis von Obhut um: Während die weiblich konnotierte Wunde im *ASCHROTTBRUNNEN* als Aufbewahrungsort einer fragmentierten Männlichkeit lesbar war, birgt in der späteren Arbeit die aufgerichtete Form Repräsentationen einer beschädigten Nation. Als »schwarzes in einem Gestell hängendes kameraartiges Gehäuse, […] etwa vier Meter hoch«[548], ist die Trichterform für sich genommen indes kaum als phallische Form zu entziffern. Dennoch kann sie, wie auch die Installation *DENK MAL ÜBERWACHUNG*, als Anzeichen für einen neuerlichen Prozess der Verschiebung, nun vom künstlerischen Autor auf das künstlerische Objekt, verstanden werden: Während im Kontext der Kasseler Arbeit der Künstler als Hüter der Wunde fungierte, bewahrt in der Installation *BERLIN TORLOS* die aufgerichtete Form eine Beschädigung der gewohnten städtischen Topografie auf, »in die der Besu-

545 Der Zusammenhang von Männlichkeit und Nationalstaat resultiert aus dessen ursprünglicher Konzeption als »Unterwerfungsvertrag« (Rumpf 1992, S. 16) männlicher Staatsbürger, der durch den Zusammenschluss zu einem militärischen Kollektiv abgesichert werden sollte; vgl. dazu auch McClintock 1996.

546 Vgl. http://www.horsthoheiselnet.net/Projects-H/kunst-h7.htm (22.05.2003). Weitere Angaben zu dem Entwurf vgl. Anm. 46, S. 180.

547 Begleittext in der Ausstellung im Jüdischen Museum 2003; zu einer ähnlich lautenden Äußerung des Künstlers vgl. Spielmann 1999, S. 154.

548 http://www.horsthoheiselnet.net/Projects-H/kunst-h7.htm (22.05.2003).

cher mit seinem Kopf und Körper eintauchen kann«[549]. Hoheisels erneute künstlerische Darbietung einer symbolischen Wunde legt nahe, dass diese Figur über den *ASCHROTTBRUNNEN* hinaus auf positive Resonanz gestoßen ist. Ihren Stellenwert innerhalb der bundesdeutschen Erinnerungskultur werde ich in der abschließenden Zusammenführung beider Fallstudien vertiefend diskutieren.

549 http://www.horsthoheiselnet.net/Projects-H/kunst-h7.htm (22.05.2003).



Abb. 21:
Horst Hoheisel: ASCHROTTBRUNNEN (1987), Kassel
Ansicht Richtung Wilhelmshöher Allee

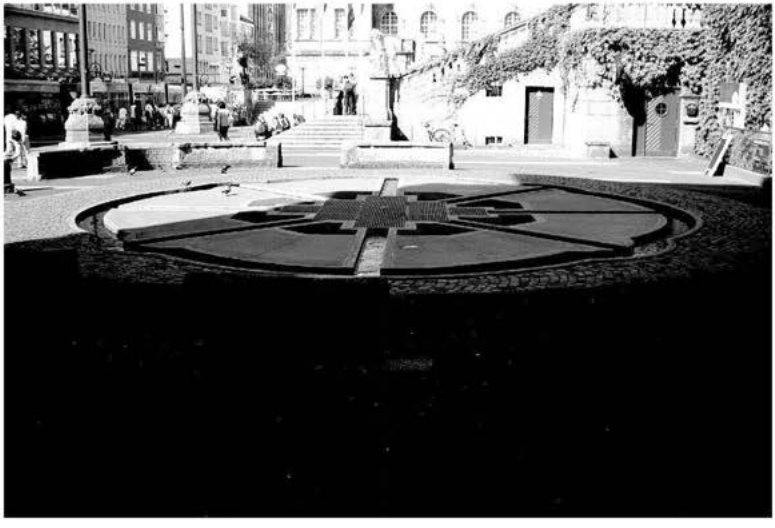


Abb. 22:
Horst Hoheisel: ASCHROTTBRUNNEN (1987), Kassel
Ansicht Richtung Obere Königsstraße



Abb. 23:
Horst Hoheisel: ASCHROTTBRUNNEN (1987), Kassel
Aufsicht, Zustand mit Gitterabdeckung

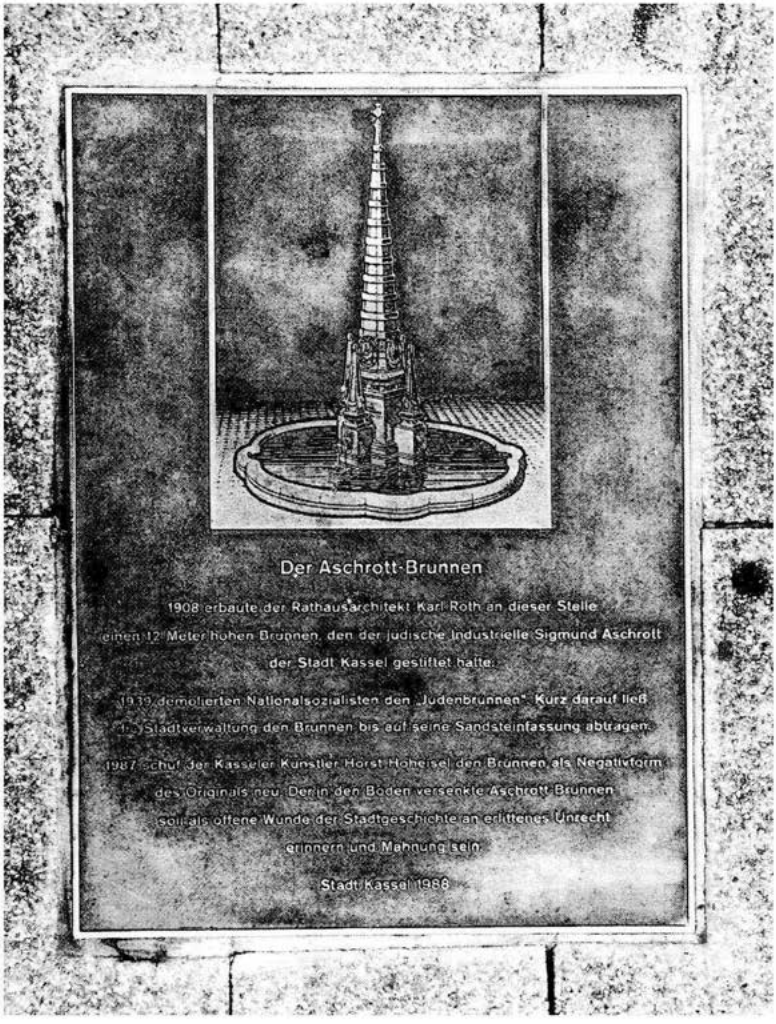


Abb. 24:
Bronzetafel (1988) vor dem ASCHROTTBRUNNEN, *Kassel*





Abb. 25 und 26:
Hans Everding: Henschel-Brunnen (1912), Kassel

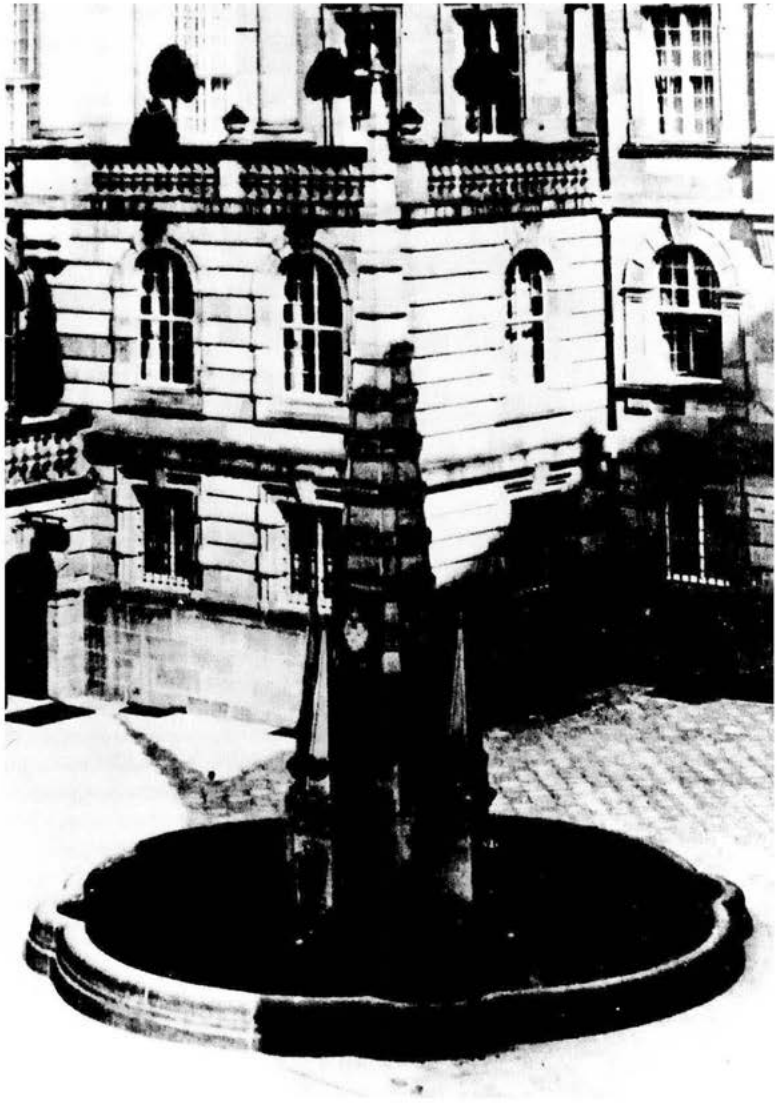


Abb. 27:
Karl Roth: Aschrottbrunnen (1908), Kassel



Abb. 28:
Brunnenbecken des zerstörten Aschrottbrunnens, zum Blumenbeet umfunktioniert (1943-1963), Kassel



Abb. 29:
Brunnenbecken des zerstörten Aschrottbrunnens, zum Springbrunnen umfunktioniert (1963-1987), Kassel



Abb. 30:
Brunnenbecken des zerstörten Aschrottbrunnens, zum Springbrunnen umfunktioniert (1963-1987), Kassel

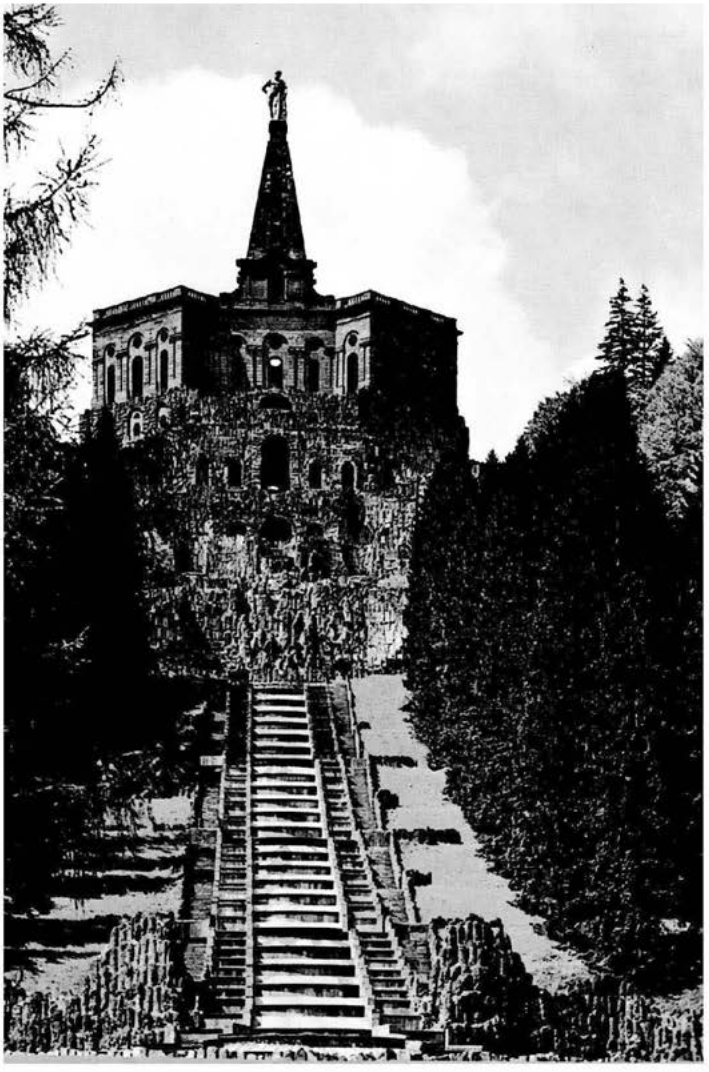


Abb. 31:
Giovanni Francesco Guerniero (Gesamtanlage)/
Johann Jacob Anthoni (Skulptur): HERKULES *(1701-1717), Kassel*

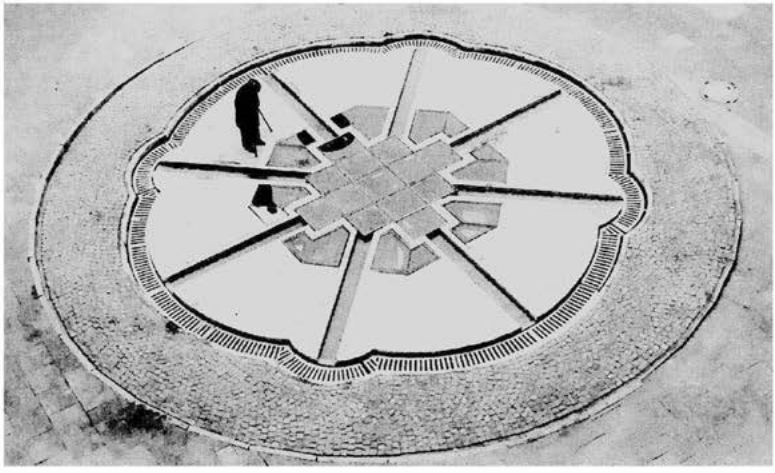


Abb. 32:
Horst Hoheisel: ASCHROTTBRUNNEN (1987), Kassel
Aufsicht, ursprünglicher Zustand mit Glasabdeckung

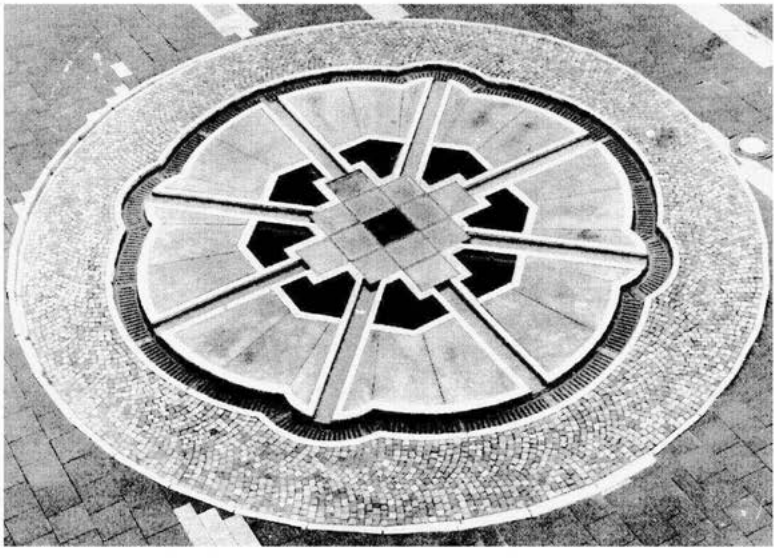


Abb. 33:
Horst Hoheisel: ASCHROTTBRUNNEN (1987), Kassel
Aufsicht, Zustand mit Glas- und Gitterabdeckung



Abb. 34:
„Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form" (1987)
Erstes Foto der Bildfolge

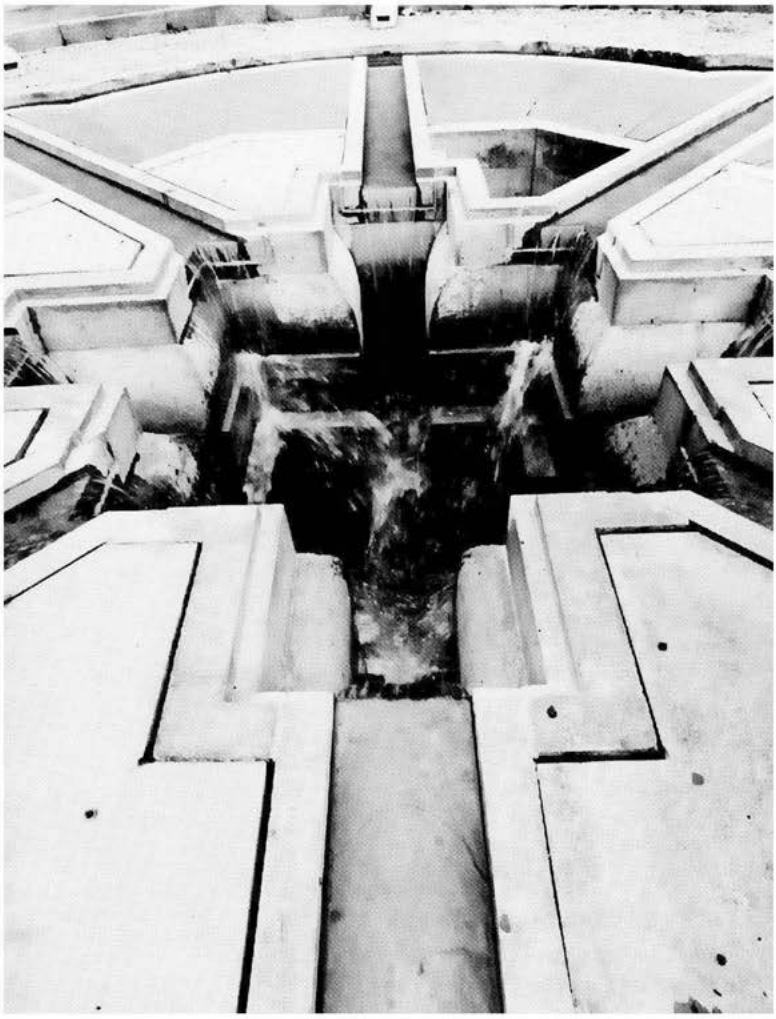


Abb. 35:
„Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form" (1987)
Zweites Foto der Bildfolge

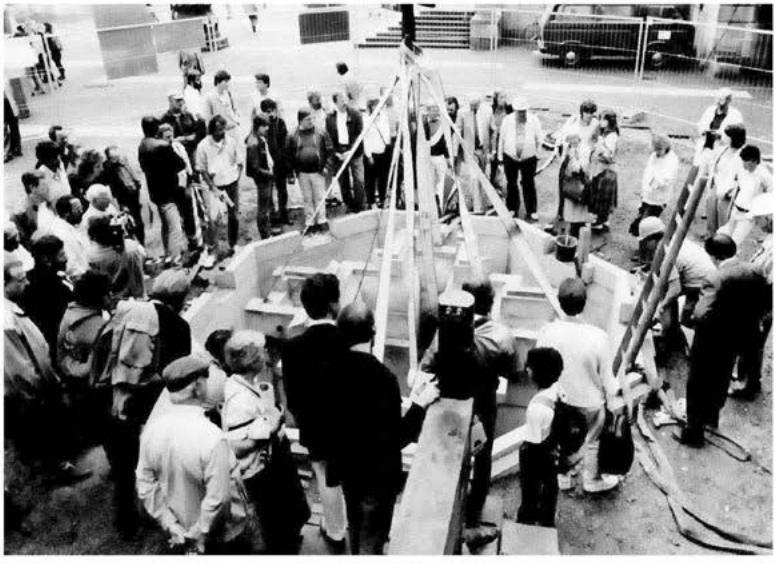


Abb. 36:
„Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form" (1987)
Drittes Foto der Bildfolge

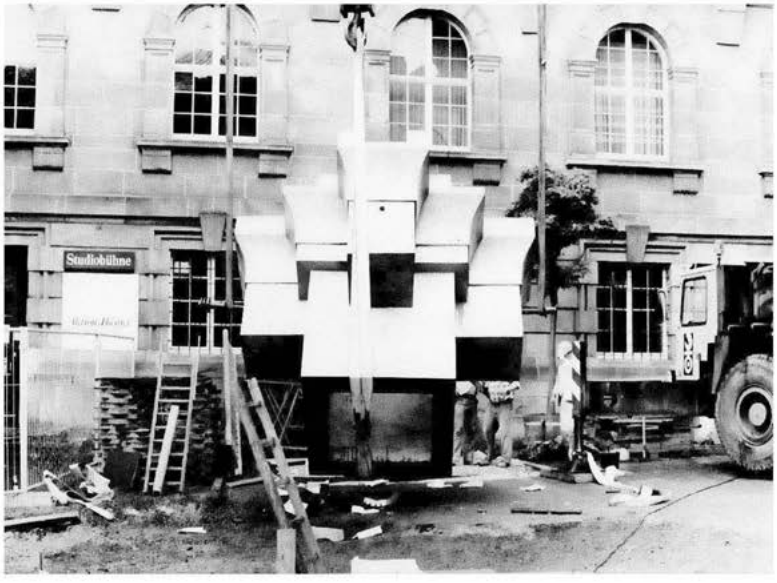


Abb. 37:
„Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form" (1987)
Viertes Foto der Bildfolge



Abb. 38:
„Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form" (1987)
Fünftes Foto der Bildfolge



Abb. 39:
„Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form" (1987)
Sechstes Foto der Bildfolge

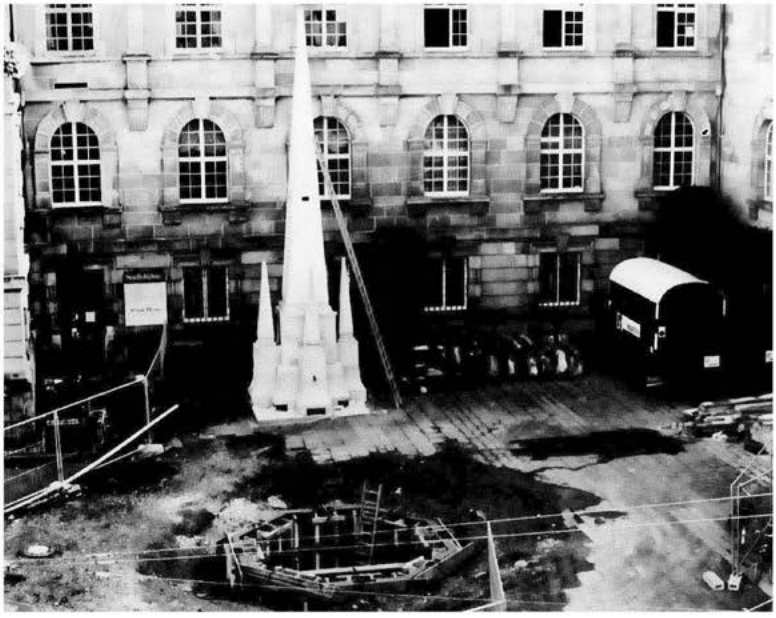


Abb. 40:
„Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form" (1987)
Siebtes Foto der Bildfolge

Abb. 41:
Leserbrief von Joel Dorkam-Dispeker
in: „Aschrottbrunnen. Offene Wunde der Stadtgeschichte" (1989)

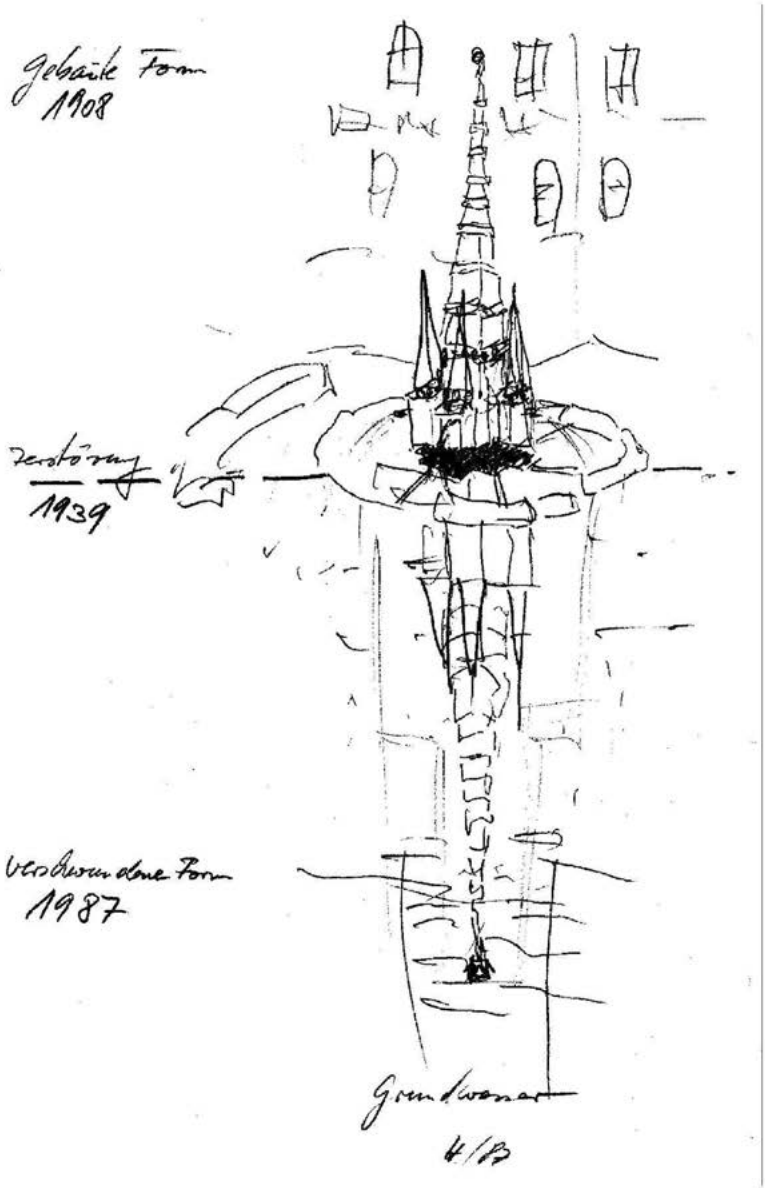


Abb. 42:
Horst Hoheisel: Platz – Wunde Aschrottbrunnen, Skizze
in: „Aschrottbrunnen. Offene Wunde der Stadtgeschichte" (1989)



Abb. 43:
„Aschrottbrunnen. Offene Wunde der Stadtgeschichte" (1989)
Titelblatt



Abb. 44:
„Aschrottbrunnen. Offene Wunde der Stadtgeschichte" (1989)
Foto-Ensemble zum Aschrottbrunnen

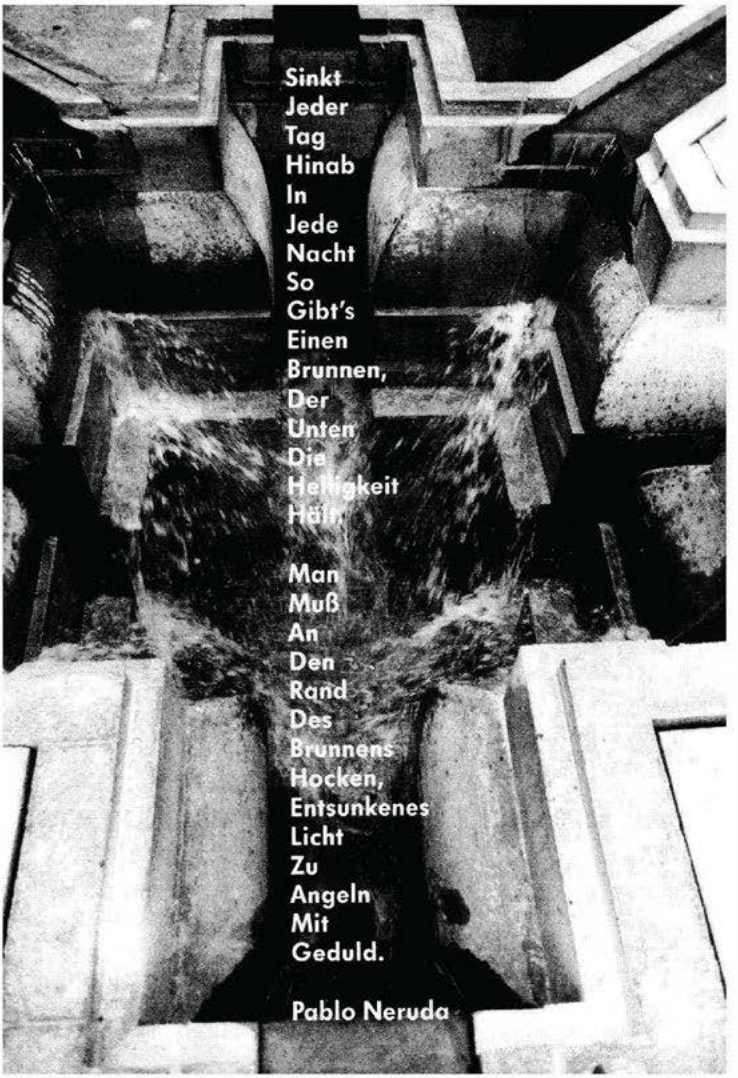


Abb. 45:
„Aschrottbrunnen. Offene Wunde der Stadtgeschichte" (1989)
Foto-Text-Montage

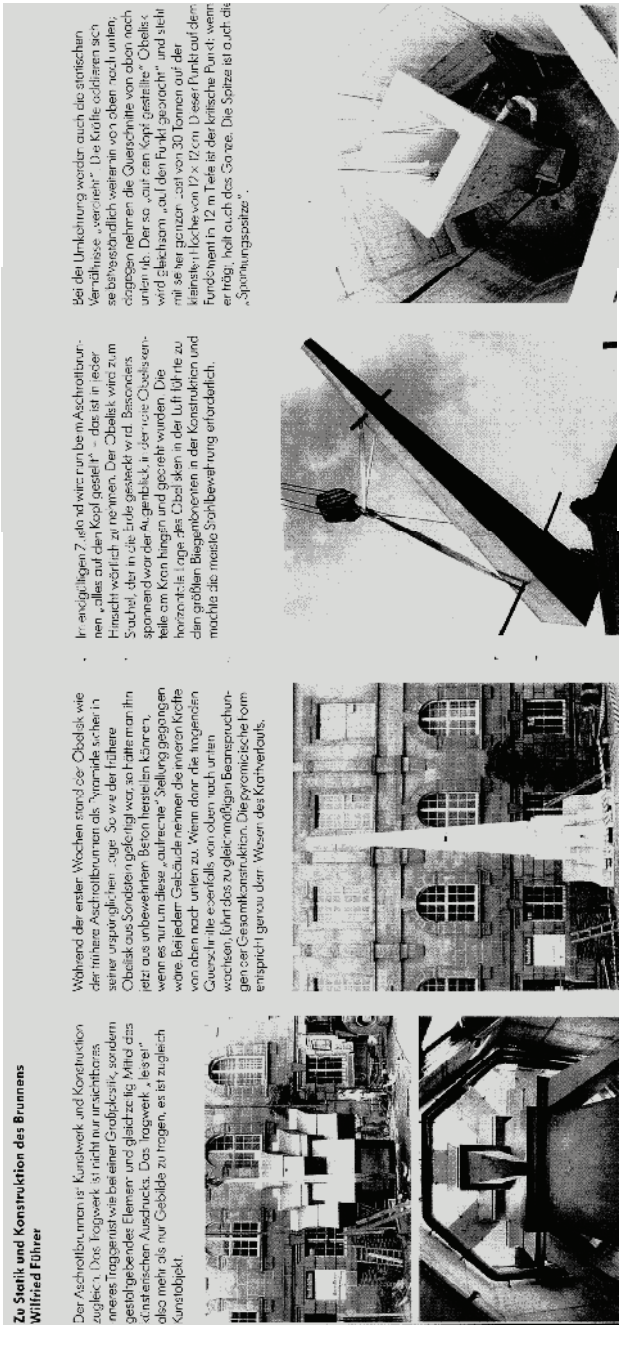


Abb. 46:
„Aschrottbrunnen. Offene Wunde der Stadtgeschichte" (1989)
Fotos der Versenkung

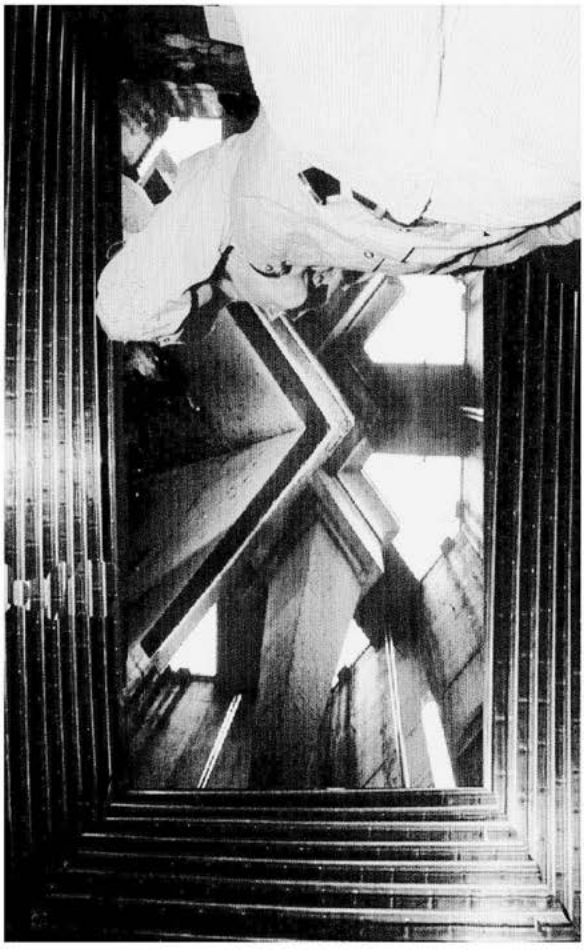


Abb. 47:
Horst Hoheisel: DENK MAL ÜBER WACHUNG (2002), Kassel
Einladungskarte

Zusammenführung

Seit den 1980er Jahren haben Denkmalsetzungen innerhalb der bundesdeutschen Erinnerungskultur beträchtlich an Bedeutung gewonnen. Das Zusammentreffen von NS-Aufarbeitung und Avantgardekunst im Typus des Gegendenkmals bildet eine entscheidende Wegmarke dieser Entwicklung, die ich in zwei Fallstudien näher beleuchtet habe. Diese stellen nicht allein den explorativen Teil der Forschungsarbeit dar, ihre Kontrastierung soll zugleich weitergehende Schlussfolgerungen und Thesen ermöglichen. Daher fasse ich abschließend die Ergebnisse beider Analysen zusammen, diskutiere sie vergleichend und kontextualisiere sie ebenso mit geschichtspolitischen Entwicklungen wie mit dem Wandel der bundesdeutschen Erinnerungskultur. Entsprechend der komplexen Ergebnisse, die meine Untersuchung hervorgebracht hat, differenziere ich die Zusammenführung nach verschiedenen Gesichtspunkten. Da Voraussetzung meiner Studie die Entwicklung eines geeigneten methodischen Ansatzes war, sind meine inhaltlichen Schlussgedanken von methodologischen Reflexionen begleitet.

Zusammenfassender Rückblick auf die Untersuchung

Ausgangspunkt meiner Forschung war die Schnittstellenposition zwischen Kunst, Gesellschaft und staatlicher Politik, die dem Gegendenkmal im Kontext der zunehmenden staatlichen Institutionalisierung der bundesdeutschen Erinnerungskultur zukommt. Meine Auswahl des *Harburger Mahnmals* und des *Aschrottbrunnens* gründete in der ihnen attestierten Vorbildhaftigkeit für jenen neuen Denkmaltypus. Mein Erkenntnisinteresse richtete sich auf die geschichtspolitische Funktion der Denkmäler. Daraus resultierte zunächst die Frage nach den Vergangenheitsdeutungen, welche die Denkmäler jeweils hervorgebracht haben, genauer: nach jenen Deutungen der NS-Zeit in Hinblick auf Gegenwart und Zukunft, die ihnen öffentlich zugesprochen worden sind. Diskursanalytische und semiologische Theorien waren Grundlage für meinen Zugang zur Bedeutungsproduktion als Untersuchungsfeld.

In Hinblick auf die geschichtspolitische Dimension galt es, die Produktion von Bedeutung als Politik- und Handlungsfeld zu erfassen. Diesen Vorgang habe ich theoretisch als kommunikativen Aushandlungsprozess unterschiedlicher Akteurinnen und Akteure entwickelt, die jeweils Deutungen anbieten, indem sie das Denkmal öffentlich kommentieren. Zugleich unterschied ich, in welchem Verhältnis die jeweiligen KommentatorInnen zu dem Denkmal standen: die AuftraggeberInnen, die jene politische Instanz vertreten, in deren Verantwortung die Denkmalsetzung lag; die KünstlerInnen, deren künstlerischem Werk das Denkmal zugerechnet wird; die Lokalpresse, die für jene zu sprechen beansprucht, in deren Umfeld sich das Denkmal befindet; die überregionale Rezeption, die aus räumlichem Abstand und in der

Regel mit dem Anspruch auf fachliche Kompetenz dazu Stellung nimmt. Diese Differenzierung eröffnete den Blick auf die beteiligten AkteurInnen und deren mutmaßliche Interessen.

Den Beginn der Bedeutungsproduktion setzte ich bereits mit dem Entscheidungsprozess an. Dessen Erkundung sollte insbesondere die Kriterien der AuftraggeberInnen, das heißt der politischen EntscheidungsträgerInnen, herausarbeiten. Als weiteres Untersuchungsfeld unterschied ich das künstlerische Konzept. In diesem Rahmen befasste ich mich mit der Bedeutungsproduktion in der überwiegend medialen Öffentlichkeit. Mein besonderes Augenmerk galt den Publikationen der AuftraggeberInnen; Vergleichsgrößen ergaben sich aus dem jeweiligen Bestand an weiterer Literatur. Während der Publikation über das *HARBURGER MAHNMAL* eine umfangreiche überregionale Rezeption voranging, folgten den Broschüren der Kasseler AuftraggeberInnen neben überregionaler Rezeption auch Artikel des Künstlers in Fachpublikationen nach. Unveröffentlichtes Aktenmaterial und Berichte der Lokalpresse ermöglichten in beiden Fallstudien, jene Deutungen zu kontrastieren, die sich in den Medien mit höherem Verbreitungsgrad etabliert haben. Der Vergleich erlaubte jeweils Deutungen herauszuarbeiten, die sich durchgängig durchgesetzt haben. Indem ich den Bezug der jeweiligen KommentatorInnen zu der Denkmalsetzung, den medialen Ortes ihres Sprechens wie teilweise auch dessen Zeitpunkt berücksichtigte, erschloss ich den Zugang zur Bedeutungsproduktion als Politik- und Handlungsfeld konkreter AkteurInnen.

Das dritte Untersuchungsfeld, die Autorschaft, erlaubte, Deutungen zu erkunden, die sich erst in der Wechselwirkung von Autorschaft und Kunstwerk entfalten. Zudem nutzte ich es als Möglichkeit, einen spezifischen Modus der Selbsthistorisierung herauszuarbeiten, der den angebotenen Vergangenheitsdeutungen eingeschrieben ist. So ließ sich aufzeigen, welche Subjektivitätskonstruktionen mit den Denkmälern verknüpft werden. Diese Herangehensweise sollte auch Aufschluss darüber geben, inwiefern die Denkmäler beziehungsweise deren Deutungen sich an eine spezifische Adressatengruppe richten.

Die Denkmäler: Von starken zu schwachen Zeichen

Zentraler Bestandteil beider Denkmäler ist die Versenkung der traditionellen Denkmalform, der aufgerichteten Vertikale. Diese Entgegensetzung zur künstlerischen Tradition weist sie als Avantgardekunst aus. Das für ein Denkmal bis heute außergewöhnliche künstlerische Verfahren wurde jeweils öffentlich inszeniert. Während dieser Vorgang in Harburg, verbunden mit einem interaktiven Angebot, über einen Zeitraum von sieben Jahren schrittweise vollzogen wurde, fand er in Kassel vor der offiziellen Übergabe des Denkmals an die Öffentlichkeit statt. Somit hatte das *HARBURGER MAHNMAL* Prozesscharakter: Es wandelte sich von einer aufgerichteten Vertikale, einem starken Zeichen, zu einer Leerstelle, einem schwachen Zeichen. Diese Transformation war an ein interaktives Angebot gekoppelt, mit dessen Inanspruchnahme das Objekt schrittweise der Sichtbarkeit entzogen wurde. Mit der namentlichen Widmung »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« begleitete das Denkmal eine ausformulierte politische Absichtserklärung. Der Appell, die Denkmaloberfläche zu signieren, übersetzte

diese Widmung in eine konkrete Handlungsaufforderung für die Gegenwart. Der allmähliche Entzug des starken Zeichens lenkte den Fokus also auf das interaktive Angebot.

Demgegenüber bildete der *ASCHROTTBRUNNEN* vom Zeitpunkt der Übergabe an ein schwaches Zeichen. Die nicht als Denkmal geplante, jedoch als solches rezipierte Umgestaltung eines vorhandenen Brunnens verweist formal auf ihren Vorgänger, dessen Namen auch beibehalten wurde. Die versenkte Obeliskenform ist ein Nachguss jener Brunnenskulptur, die sich einst an derselben Stelle erhob und in der NS-Zeit aus antisemitischen Motiven zerstört worden war. Da der frühere Aschrottbrunnen als Zeichen politischer Macht wie auch als Zeichen des Judentums lesbar ist, eröffnet die Verknüpfung mit der einstigen Brunnenskulptur zwei Referenzpunkte für die Bedeutungsproduktion. Das schwache Zeichen, das der *ASCHROTTBRUNNENS* zur Verfügung stellt, verweist somit auf eine doppeldeutige Abwesenheit. Indem das Kasseler Denkmal sich konkret auf die NS-Vergangenheit seines Standortes bezieht, verfolgt es ein Markierungskonzept.

Die Entscheidungsprozesse: Avantgardekunst als Standortfaktor und Streitfall

Am Rande des Stadtstaates Hamburg beziehungsweise nahe der damaligen innerdeutschen Grenze gelegen war Harburg wie Kassel innerhalb der alten Bundesrepublik eine geografische Randlage eigen, mit der ein eher provinzieller Charakter einherging. Weiterhin teilen beide Städte neben einer schwierigen wirtschaftlichen Situation eine starke sozialdemokratische Tradition. So traf die Entscheidung jeweils eine mehrheitlich sozialdemokratisch besetzte, lokale politische Instanz. Allerdings war dies in Kassel, anders als in Harburg, zunächst keine Entscheidung für ein Denkmal, sondern für die Umgestaltung des damaligen Brunnenbeckens, das die Zerstörung überdauert hatte. Ausgangspunkt war also der Wunsch nach ästhetischer Aufwertung des Standortes, des Rathausvorplatzes. Erst als dieses Vorhaben Gegenstand öffentlicher Diskussion wurde, sprachen sich die politisch Verantwortlichen dafür aus, mit der Neugestaltung des Brunnens an die Zerstörung seines Vorgängers zu erinnern. Demgegenüber war in Harburg von Anfang an ein antifaschistisches Mahnmal geplant. Damit reagierten die dortigen EntscheidungsträgerInnen auf ein entsprechendes Anliegen einer Organisation ehemaliger Verfolgter, der Vereinigung der Verfolgten des Nazi-Regimes.

Die Auswahl des Entwurfs oblag in beiden Städten kulturpolitischen Fachgremien. In Kassel war dies der Kunstbeirat, ein städtischer Ausschuss, der dem eigentlichen Entscheidungsorgan, dem Magistrat, untergeordnet war. Letzterer stimmte direkt über den Entwurf ab, der aus Mitteln zur Städtebauförderung finanziert wurde. Im Fall des *HARBURGER MAHNMALS* entschied eine Kommission der Hamburger Kulturbehörde über den Entwurf. Demgegenüber hatte die Harburger Bezirksversammlung nur die Denkmalsetzung an sich beschlossen. Die Auswahl traf somit ein Gremium der zuständigen Senatsbehörde, die der lokalen politischen Instanz übergeordnet war. Da die Kulturbehörde zuvor bereits diverse Denkmäler an die NS-Verfolgung im Stadtgebiet realisiert hatte, existierte dafür eine feststehende Verfahrensweise sowie ein üblicher Finanzierungsmodus über den Etat für Kunst im öffentlichen Raum.

Die Bevölkerung war in keinem der beiden Verfahren direkt an der Entscheidung für ein Denkmal oder an der Auswahl des Entwurfs beteiligt. In beiden Fällen votierte also eine politisch-kulturelle Elite für Avantgardekunst, wobei sich die Beteiligung lokaler politischer Instanzen unterschied. Eine wesentliche Zielgruppe des geplanten Vorhabens war jeweils die internationale Kunstöffentlichkeit – sei es, dass ihr Interesse für den Standort überhaupt erst geweckt werden sollte wie in Harburg oder dass deren regelmäßige Anwesenheit anlässlich der Kasseler documenta berücksichtigt wurde. Übereinstimmend sahen die lokalen EntscheidungsträgerInnen in Avantgardekunst also auch einen Standortfaktor, der den Status ihrer Stadt aufzuwerten vermochte.

In beiden Städten hatten auch Entwürfe mit realistischer oder symbolisierender Darstellung zur Auswahl gestanden und lokale FürsprecherInnen gefunden – das heißt künstlerische Strategien, die für Denkmalsetzungen üblich und tradiert waren. Aufgrund deren Zurückweisung war für keinen der ausgewählten Entwürfe mit einhelliger Zustimmung vor Ort zu rechnen. Tatsächlich waren die geplanten Vorhaben jeweils von Konflikten begleitet, die auch parteipolitisch aufgegriffen wurden. In beiden Städten votierten Politiker der CDU-Opposition für künstlerische Lösungen in der Tradition etablierter Denkmalformen. Dieses Votum, vorgetragenen von einem CDU-nahen Verein, löste in Kassel einen Konflikt um künstlerisch-ästhetische Kriterien aus. Erst im Rahmen dieser Kontroverse formulierten die politisch Verantwortlichen ein klares Votum dafür, die NS-Vergangenheit des Standortes in die Neugestaltung des Brunnens einzubeziehen.

Insbesondere der damalige sozialdemokratische Oberbürgermeister Hans Eichel setzte sich für eine avantgardistische künstlerische Strategie, später auch für den konkreten Entwurf ein. Mit dem künstlerischen Leiter der documenta, Manfred Schneckenburger, unterstützte ihn ein Kunstexperte, der für den zeitgenössischen Kasseler Kontext von erheblicher Bedeutung war. Das Votum für Avantgardekunst diente der regierenden Kasseler SPD zugleich als Abgrenzung von der politischen Opposition. Der Konflikt wurde institutionalisiert ausgetragen und zwar in weiten Teilen als Parteienkonflikt innerhalb der Stadtverordnetenversammlung. Protest gegen die nachfolgende Entscheidung organisierte sich in einer Bürgerinitiative, die für die Rekonstruktion der früheren Brunnenskulptur plädierte.

Auch in Harburg wurden ablehnende Stimmen gegenüber dem Entwurf schon während des Entscheidungsprozesses laut; der eigentliche Konflikt entzündete sich jedoch erst an der Nutzung des interaktiven Angebots. Zwar gehörte zu den DenkmalgegnerInnen unter anderem die CDU-Opposition, dennoch waren diese weder politisch homogen noch gemeinschaftlich organisiert. Vielmehr verlief die Konfliktlinie weitgehend zwischen den politischen EntscheidungsträgerInnen – insbesondere der Kulturbehörde, aber auch dem Bezirksamt – und Teilen der lokalen Bevölkerung, die sich von ersteren nicht vertreten sahen. Die Harburger Lokalpresse gab ablehnende Stimmen ausführlich wieder. Als FürsprecherInnen des Denkmals traten sowohl politische RepräsentantInnen der sozialdemokratischen Regierung auf Bezirks- und Senatsebene als auch VertreterInnen der Kulturbehörde auf.

Dass ein avantgardistisches Denkmal Konflikte hervorrief, war zu erwarten gewesen: Dessen Akzeptanz kann außerhalb eines progressiven bildungsbürgerlichen Milieus, das heißt für eine Vielzahl von NutzerInnen des öffentlichen Raums, nicht vorausgesetzt werden. Dies galt umso mehr, als in

Harburg wie in Kassel markante Standorte im vielgenutzten Innenstadtbereich gewählt wurden. Außerdem reagierten die politischen EntscheidungsträgerInnen in beiden Städten einerseits auf lokale Anliegen, berücksichtigten in ihrer ästhetisch-künstlerischen Ausrichtung andererseits vorrangig die internationale Kunstöffentlichkeit. Während das Denkmal jedoch in Kassel nur kurzfristig umstritten war, gab es in Harburg Anlass zu einem länger anhaltenden, massiven Konflikt. Dafür können unterschiedliche Ursachen ausgemacht werden. Ein Grund ist sicher, dass in Harburg etwas Anwesendes, Sichtbares – das von der Nutzung gezeichnete Denkmal – Anstoß erregte, während in Kassel ein Mangel – das Fehlen eines repräsentativen Objekts – beanstandet wurde. Ausschlaggebender erscheint mir jedoch der unterschiedliche Umgang mit dem Konflikt, dessen politisch-soziale Faktoren in Harburg indes auch gravierender einzuschätzen sind als in Kassel. Dabei zeigt sich, dass die formale Legitimation keineswegs entscheidend für die Akzeptanz der lokalen Öffentlichkeit war. Denn formal war das weitaus umstrittenere *HARBURGER MAHNMAL* insoweit stärker legitimiert, als die Entscheidung dafür aus einem geschlossenen Wettbewerb der Kulturbehörde resultierte, mithin gemäß dem vorgesehenen Verfahren zustande gekommen war.

Der *ASCHROTTBRUNNEN* gelangte hingegen in einem wenig transparenten Vorgang ohne Vorauswahl zu Abstimmung. Allerdings hatten die Kasseler AuftraggeberInnen sich mit Horst Hoheisel für einen ortsansässigen Künstler entschieden, der aus eigenem Engagement einen Entwurf vorgelegt hatte. Der Künstler hatte seinen persönlichen Zugang in der Lokalpresse ausführlich erläutert. Hoheisel konnte daher als Gewährsmann des Lokalen gelten, der mit den Gegebenheiten vor Ort vertraut war. Insofern vermochte er zwischen der politisch-kulturellen Elite der EntscheidungsträgerInnen und anderen sozialen Milieus vor Ort zu vermitteln. Die Autorschaftskonstruktion war demnach geeignet, das vorhandene Konfliktpotential abzumildern und das Denkmal vor Ort stärker zu legitimieren. Die Bemühungen der AuftraggeberInnen, das Denkmal in die Kunstausstellung documenta einzubinden, erinnerten zudem daran, dass die Förderung von Avantgardekunst den Standort Kassel wirtschaftlich und politisch aufwertete. Die geopolitische Bedeutung der Ausstellung als künstlerisches »Schaufenster des Westens« verlieh auch dem geplanten Vorhaben einen demokratischen Impetus. Darüber hinaus waren der Entscheidung in Kassel öffentliche lokalpolitische Auseinandersetzungen vorangegangen, so dass die Denkmalgestaltung auch als Ergebnis eines lokalen Diskussionsprozesses verstanden werden konnte. Indem der Konflikt weitgehend institutionalisiert ausgetragen wurde, nutzten die DenkmalgegnerInnen etablierte Formen, sich politisch zu äußern. Eben diese Einbindung des Konflikts in institutionelle Strukturen fehlte in Harburg.

Während der Kasseler *ASCHROTTBRUNNEN* mit der Fürsprache des Oberbürgermeisters auch lokalpolitisch legitimiert war, traf dies auf das *HARBURGER MAHNMAL* nur bedingt zu. In der Zuständigkeit der Hamburger Landesbehörde manifestierte sich institutionell, dass Harburger Stimmen wenig Einfluss auf die Auswahl des Entwurfs hatten. Auf diese Weise reproduzierte der Konflikt um das Denkmal den bestehenden Strukturkonflikt zwischen der Stadt Hamburg und deren Bezirk Harburg, der im politischen und verwaltungstechnischen Alltag des Bezirks von immenser Bedeutung ist. Die solchermaßen vorstrukturierte Polarisierung änderte auch eine öffentliche Anhörung in Harburg im Laufe des Auswahlverfahrens nicht. Denn die Kulturbehörde

hatte zuvor erklärtermaßen gerade jenen Entwurf verworfen, der bei der Veranstaltung die größte Zustimmung erhielt.

Die Entscheidung für Avantgardekunst machte in Harburg zudem ein extremes Spannungsfeld auf, da der zugrundeliegende bildungsbürgerliche Anspruch der Sozialstruktur des Bezirks nicht entgegenkam. Auch die Auswahl der KünstlerInnen war nicht geeignet, zwischen der politisch-kulturellen Elite der AuftraggeberInnen und anderen sozialen Milieus vor Ort zu vermitteln. Im Gegenteil, sie verstärkte die Polarisierung zusätzlich: Als international renommierter Künstler repräsentierte Jochen Gerz eben jene Elite. Weiterhin regte Gerz' Ruf als Außenseiter eher dazu an, sich den Künstler als Gegenspieler denn als Vertreter lokaler Interessen vorzustellen. Somit verstärkte die Autorschaftskonstruktion das in Harburg ohnehin beträchtliche Konfliktpotential. Mit dem interaktiven Angebot stellte das *HARBURGER MAHNMAL* eine Möglichkeit zur Stellungnahme zu Verfügung. Dass sich der verschärfte Konflikt anzunehmenderweise auch in diesem Kommunikationsraum niederschlug, mag zu dessen Polarisierung beigetragen haben. Die Massivität, die der Konflikt in Harburg erreichte, ist daher zu einem guten Teil in mangelnden Vermittlungsangeboten an die Bevölkerung von Seiten der AuftraggeberInnen begründet.

Während in Harburg unterschiedliche Faktoren das Konfliktpotential vergrößerten, gelang es in Kassel, dies abzumildern. Daher erstaunt nicht, dass die Konflikte auch verschiedenartig überliefert wurden. Angesichts dessen, wie massiv und offensichtlich der Konflikt in Harburg vonstatten ging, war es unumgänglich, dass die dortigen AuftraggeberInnen Bezug darauf nahmen. So machten die EntscheidungsträgerInnen wie die KünstlerInnen die lokalen Auseinandersetzungen zur Grundlage ihrer expliziten Deutung des künstlerischen Konzepts. Allerdings interpretierten sie den Konflikt ausschließlich politisch-ideologisch; die skizzierte soziale Dimension ist den Darstellungen der AuftraggeberInnen nicht zu entnehmen. Vielmehr unterschlagen ihre Überlieferungen die fehlenden Mitsprachemöglichkeiten auf lokaler Ebene, da sie nicht darüber informieren, dass allein die Senatsbehörde für die Auswahl des Entwurfs zuständig war. Methodologisch erwies es sich hier als äußerst gewinnbringend, internes Aktenmaterial wie auch die lokale Presseberichterstattung als Quellen heranzuziehen – eine Vorgehensweise, die bisherige Forschungen zu den Denkmälern nicht systematisch verfolgt haben. Indem ich die Darstellungen der AuftraggeberInnen mit anderen Quellen kontrastierte, gelang es mir, die Überlieferung des Entscheidungsprozesses als Deutungshandeln, das heißt als wirkungsvollen Teil der Bedeutungsproduktion sichtbar zu machen.

Die Kasseler AuftraggeberInnen griffen den dortigen Konflikt in ihren Publikationen nicht auf. Stattdessen vermitteln sie den Eindruck einer konsensuellen Erinnerungsallianz vor Ort. Diese Darstellung konterkarieren, vermehrt mit zunehmendem zeitlichen Abstand, Äußerungen des Künstlers. Offensichtlich gewann der Konflikt als narrative Struktur für Hoheisel ab Mitte der 1990er Jahre zunehmend an Attraktivität. Diese Veränderung ist zum einen mit seiner zunehmenden Etablierung als Denkmalkünstler zu erklären. Aufgrund seines geringen Bekanntheitsgrades zum Zeitpunkt der Übergabe war dem Künstler womöglich zunächst nicht daran gelegen, die Infragestellung seiner Arbeit publik zu machen. Schließlich war seine künstlerische Autorität in der Öffentlichkeit Mitte der 1980er Jahre noch nicht gefestigt.

Zum anderen haben Konflikte um Denkmalsetzungen seit den 1990er Jahren vielfach Anerkennung im Sinne eines Ausdrucks demokratischer Kultur erhalten. So hat der Denkmalexperte James E. Young immer wieder darauf hingewiesen, die Debatte über die angemessene Form der Erinnerung sei »das beste deutsche Gedenken«[1], eine Einschätzung, die gerade hinsichtlich der Kontroverse über das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* vielfach geteilt wurde.[2] Vielleicht regte dies Hoheisel dazu an, den Konflikt in Kassel nachträglich stärker zu betonen. Diese Veränderung weist darauf hin, dass Konflikte um den Umgang mit der NS-Zeit inzwischen positiver bewertet werden als in den 1980er Jahren. Angesichts der Publizität des *HARBURGER MAHNMALS* ist die These naheliegend, dass die diesbezügliche Kontroverse daran beteiligt war, eine entsprechende Wertschätzung zu etablieren. Womöglich ist in der Harburger Fallstudie also die Etablierung eines Deutungsmodells zu besichtigen, das in der öffentlichen Verständigung über die NS-Zeit auch außerhalb des künstlerischen Bereichs zunehmend an Gewicht gewonnen hat.

Die Argumentationsstrategien: Für Demokratie, gegen Verdrängung

Die konfliktträchtige Konstellation, die sich in Harburg bereits während des Entscheidungsprozesses abgezeichnet hatte, fand ihre Fortsetzung in einem Deutungskonflikt um das interaktive Angebot des Denkmals. Die Entstehung eines solchen Konflikts wurde dadurch begünstigt, dass nach der Übergabe des *HARBURGER MAHNMALS* neuerlicher Deutungsbedarf entstand: Da die Nutzungsweisen gehäuft von der zuvor angekündigten Form, der Signatur, abwichen, war zunächst offen, wie das tatsächliche Erscheinungsbild des genutzten Denkmals zu deuten sei. Dies veranlasste die CDU-Opposition anzuzweifeln, dass das Denkmal seine Zweckbestimmung als antifaschistisches Zeichen überhaupt zu erfüllen vermöge. Während also einerseits dessen intendierte Bedeutung grundlegend in Abrede stand, nutzten andererseits AuftraggeberInnen und KünstlerInnen die Offenheit des Konzepts, um es neu zu bestimmen. Das Denkmal galt ihnen nun als Ort der Konfrontation mit faschistischen oder den Faschismus verdrängenden Haltungen. Das *HARBURGER MAHNMAL* wurde so als Schauplatz einer politisch-ideologischen Auseinandersetzung lesbar: der Gegenüberstellung von demokratischen Werten einerseits, tendenziell faschistischen Positionen andererseits. Demnach konnte die Existenz des Konflikts nun die Wirksamkeit des Denkmals bezeugen. Dabei knüpften die BefürworterInnen an eine maßgebliche Interpretationsfigur bundesdeutscher Kulturpolitik der Nachkriegszeit an, welche die künstlerische Avantgarde zum Aufbewahrungsort freiheitlich-demokratischer Tradition erklärt hatte. Diese politisch-ideologische Aufladung wendete die entstandene Polarisierung zu ihren Gunsten. Der Konflikt wurde so zur grundlegenden narrativen Struktur der weiteren Bedeutungsproduktion. Sie folgte somit einem Schema, das für den Umgang mit der NS-Zeit in der Bundesrepublik pa-

1 Young 1996, S. 80. Vgl. auch Young 1992, S. 270; Young 2002, S. 224.
2 Zu einer Dokumentation der Debatte vgl. Heimrod/Schlusche/Seferens 1999.

radigmatisch ist und dadurch besonders geeignet, an vorhandene Deutungsmuster anzuschließen.[3]

Ästhetische Vergleiche untermauerten die Zuordnung des *HARBURGER MAHNMALS* zur künstlerischen Avantgarde. Zunächst attestierte Jochen Gerz dem Erscheinungsbild des Denkmals eine Ähnlichkeit mit Werken abstrakter Kunst; nachfolgend griff die Kunstkritik diese Vergleiche auf. Indem diese Einschätzung mit einem Qualitätsurteil verbunden war, behauptete sie ein Deutungsprivileg der Kunstöffentlichkeit. Dadurch wurde jene Zielgruppe als Deutungsautorität angesprochen, die die AuftraggeberInnen mit ihrer Auswahl von Avantgardekunst im Blick gehabt hatten. In diesem Zusammenhang war Jochen Gerz' Renommee von maßgeblicher Bedeutung: Es gewährleistete, dass die Kunstkritik seinen Beurteilungen zustimmte. Mithin trug Gerz' internationales Ansehen wesentlich dazu bei, den Konflikt als narrative Struktur tragfähig zu machen. Tatsächlich kam der Anerkennung, die das *HARBURGER MAHNMAL* in der internationalen Kunstwelt genoss, ein erhebliches Gewicht innerhalb der Kontroverse vor Ort zu.

Dies gilt in ähnlicher Weise für den *ASCHROTTBRUNNEN*: Dessen diskursive Anbindung an die documenta sowie die Fürsprache des künstlerischen Leiters der internationalen Kunstausstellung vermochten eine entsprechende Zuordnung und Wertschätzung zu vermitteln. Diese Kontextualisierung eröffnete in Kassel vergleichbare politische Implikationen. Denn der Gedanke, dass die künstlerische Avantgarde Träger und Garant demokratischer Werte sei, bildet ein ideelles Fundament der documenta. Der Rekurs auf die skizzierte kulturpolitische Interpretationsfigur fand in Kassel wie in Harburg in konfliktreichen Situationen statt. Hier zeigt sich, dass die Platzierung von Avantgardekunst im öffentlichen Raum nicht nur prädestiniert war, Konflikte hervorzurufen. Sie machte zugleich Argumente verfügbar, die ihre Existenz im Rahmen einer künstlerischen Stellungnahme gegenüber der NS-Zeit in besonderem Maße legitimieren konnten. Mit der Entscheidung für Avantgardekunst hatten die politisch Verantwortlichen also eine Wahl getroffen, die besonders geeignet war, ihnen im geschichtspolitischen Kontext Legitimität und Kompetenz zu attestieren.

Wie die weitere Entwicklung des Harburger Deutungskonflikts gezeigt hat, hatte die politisch-ideologische Aufladung der Kontroverse wesentlichen Anteil daran, die öffentliche Ablehnung des Denkmals einzudämmen. Indem die BefürworterInnen jegliche Ablehnung als Verdrängung interpretierten, schufen sie ein Deutungsschema, das den DenkmalgegnerInnen pauschal die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit der NS-Zeit beziehungsweise mit gegenwärtigen faschistischen Tendenzen absprach. Mit der Verdrängungshypothese beriefen sie sich auf ein geläufiges, psychoanalytisch fundiertes Erklärungsmodell für den gesellschaftlichen Umgang mit der NS-Zeit. Auf diese Weise erklärten sie die Akzeptanz des Denkmals zum einzig möglichen Ausdruck einer wahrhaft demokratischen Haltung. Diese Argumentation, die sich im Zusammenspiel von AuftraggeberInnen und KünstlerInnen herausbildete, bewirkte, dass schließlich auch die Harburger Lokalpresse dafür plädierte, das Denkmal zu akzeptieren.

Für die Argumentation im Kasseler Kontext war die Verdrängungshypothese ebenfalls von Bedeutung. Die Bezugnahme des *ASCHROTTBRUNNENS* auf

3 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, die den Konflikt als Paradigma des bundesdeutschen Umgangs mit der NS-Zeit analysieren.

die antisemitisch motivierte Zerstörung seines Vorgängers in der NS-Zeit galt den AuftraggeberInnen als Wendung gegen eine vorangegangene Verdrängungshaltung. Während deren mutmaßliche ProtagonistInnen in Hinblick auf die lokale Ebene diffus blieben, wandten der documenta-Leiter und nachfolgend auch der Künstler sich mit diesem Vorwurf ausdrücklich gegen die damalige Regierung Kohl. Indem allein die Bundespolitik als Bezugspunkt für eine geschichtspolitische Stellungnahme herangezogen wurde, konnte unerwähnt bleiben, dass der vorangegangene Umgang mit dem Standort des Brunnens unter der politischen Verantwortung der SPD stattgefunden hatte – der Vorwurf von Verdrängung sich im konkreten Fall demnach auch gegen diese hätte richten müssen. In beiden Fällen war die Verdrängungshypothese also geeignet, die jeweilige komplexe Situation so weit zu reduzieren, dass die FürsprecherInnen des Denkmals unzweifelhaft für den angemessenen Umgang mit der NS-Zeit standen.

Im Kontext beider Denkmäler überschnitt sich folglich eine spezifische künstlerische Positionierung, das Votum für Avantgardekunst, mit einer politischen, dem Eintreten gegen faschistische Tendenzen in der Gegenwart und für eine Anerkennung des Leids ehemaliger Verfolgter. Beide Stellungnahmen für sich genommen waren in besonderem Maße mit sozialdemokratischer Politik verbunden. Da sozialdemokratische FunktionsträgerInnen der Verfolgung durch das NS-Regime ausgesetzt gewesen waren und viele Widerstand geleistet hatten, befanden sich unter prominenten SPD-PolitikerInnen im Nachkriegsdeutschland vermehrt ehemalige Verfolgte, die mit der Arbeitsgemeinschaft ehemals verfolgter Sozialdemokraten auch sichtbar als politische Kraft auftraten.[4] Aufgeschlossenheit gegenüber moderner Kunst hatte die SPD bereits in der Regierungszeit der sozialliberalen Koalition gezeigt. So wurde auf Initiative des damaligen Bundeskanzlers Helmut Schmidt 1979 die monumentale Skulptur *LARGE TWO FORMS* des britischen Bildhauers Henry Moore angekauft und vor dem Kanzleramt aufgestellt.[5]

Indem die AuftraggeberInnen diese Positionen zusammenführten, formulierten sie ein sozialdemokratisches Profil im Bereich künstlerischen Gedenkens, das sich von der konservativen Geschichtspolitik der damaligen Regierung Kohl markant unterschied. Diese hatte Mitte der 1980er Jahre mit den Bestrebungen, in Bonn ein zentrales Mahnmal für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft zu errichten, ein gegensätzliches geschichtspolitisches und ästhetisches Programm verfolgt.[6] Mittels monumentaler Denkmalästhetik und christlicher Ikonografie sollte der ermordeten Verfolgten ebenso gedacht werden wie der zivilen und militärischen Kriegstoten auf Seiten nicht verfolgter Deutscher – eine Sichtweise auf die NS-Zeit, die mit der *NEUEN WACHE* 1993 schließlich in einer Gedenkstätte realisiert wurde.

In diesem Zusammenhang macht meine Analyse die Denkmalsetzungen in Harburg und Kassel als Akte politischer Profilbildung sichtbar. Diese Profilierung beschränkte sich nicht auf den lokalen Kontext, da, wie ich argumentiert habe, Kassel wie Harburg aufgrund ihrer politischen Tradition klar der SPD zugeordnet werden können. Für eine überregionale Publizität der

4 Zur Auseinandersetzung mit der NS-Zeit innerhalb der SPD vgl. Potthoff 1995.

5 Silke Wenk hat dargelegt, dass die »Selbstdarstellung des sozialdemokratischen Bundeskanzlers als kultivierter und kunstsinniger Bürger« (Wenk 1997a, S. 24) ein Effekt dieses Ankaufs war.

6 Siehe oben, S. 17.

Denkmäler sorgte die Anerkennung von Seiten der Kunstöffentlichkeit. Somit stellen die Denkmalsetzungen einen Bereich dar, in dem die lokale Entscheidungsbefugnis dazu geeignet war, einen Standpunkt in konkrete Politik umzusetzen, der durchaus auf bundespolitischer Ebene bedeutsam werden konnte. Gegenüber der konservativen Regierung wiesen die sozialdemokratischen AkteurInnen sich dabei durch künstlerische und geschichtspolitische Positionen aus, die Progressivität markierten und sich in dieser Bedeutung wechselseitig verstärkten. Darin zeichnet sich eine Neuorientierung gegenüber der sozialliberalen Regierungszeit ab, die – mit Ausnahme des damals äußerst umstrittenen Kniefalls von Willy Brandt 1970 vor dem Denkmal an das Warschauer Ghetto – eher arm an symbolischer Geschichtspolitik gewesen war.[7] Mit dieser Profilbildung markierte die SPD somit wirkungsvoll ihre Position auf einem Terrain, dem in der zeitgenössischen Bundespolitik immense Bedeutung zukam, nicht zuletzt im außenpolitischen Kontext einer zunehmenden Europäisierung.

Aus methodologischer Perspektive war auch für diese Ergebnisse entscheidend, dass ich die Darstellungen der AuftraggeberInnen mit lokalen Quellen kontrastiert habe. Nur so konnte ich herausarbeiten, dass die tatsächliche Vorgeschichte des *ASCHROTTBRUNNENS* markant von der nachträglichen Überlieferung abweicht. Weiterhin erwies es sich in diesem Zusammenhang als ertragreich, die zeitliche Abfolge von Deutungsprozessen, differenziert nach den jeweiligen AkteurInnen, zu berücksichtigen. Dadurch ließ sich nachweisen, dass die überregionale Rezeption, also jene Publikationen, die das Interesse der Kunstöffentlichkeit dokumentieren, regelhaft die Argumentationen der AuftraggeberInnen, das heißt der parteipolitischen AkteurInnen, aufgriffen. Die sich abzeichnende Allianz politischer und kultureller Eliten ist keineswegs als strategisch angelegtes Komplott misszuverstehen, sondern vielmehr als Zeichen einer strukturellen Verschränkung politischer Diskurse und vermeintlich politikferner Kunstdiskurse.

Die künstlerischen Konzepte: Symbolische Wunden des nationalen Körpers

Während in Harburg nach der Übergabe um die Bedeutung des Denkmals gestritten wurde, fungierte der Künstler in Kassel als fraglose Deutungsautorität. Hoheisels Kommentare zu seiner Arbeit wurden nahezu durchgängig aufgegriffen und an keiner Stelle grundsätzlich infrage gestellt. Allerdings bot der Künstler keineswegs eine singuläre, klar umrissene Deutung an. Vielmehr stellte er eine Reihe metaphorischer Begriffe zur Verfügung, die ihrerseits der Interpretation bedurften. Die daraus resultierende Uneindeutigkeit, die der weiter vorne erläuterten Doppeldeutigkeit des Signifikanten in der formalen Anlage entspricht, begleitete das Denkmal durchgängig. Aus dem begrifflichen Spektrum wurden in den Publikationen der AuftraggeberInnen dennoch zwei Begriffe, einander zeitlich ablösend, besonders hervorgehoben. Zunächst stand im Fokus ein Verlust, den das Denkmal als »verlorene Form« signifizieren sollte. Damit waren explizit die Opfer des antisemitischen NS-Genozids gemeint, implizit ließ sich indes auch Deutschlands Verlust an politischer Macht nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes assoziieren. Die

7 Vgl. Assmann/Frevert 1999, S. 245f.

implizite Bedeutung wurde dadurch verstärkt, dass ausdrücklich von dem Verlust eines fraglosen Zugehörigkeitsgefühls zu Deutschland, legitimiert durch einen jüdischen Emigranten, die Rede war.

Ab Ende 1988 rückte für den *ASCHROTTBRUNNEN* die Bezeichnung »offene Wunde« in den Vordergrund, die gleichfalls Hoheisels Begriffsfundus entstammte. Im darauffolgenden Jahr sprach Jochen Gerz bezugnehmend auf das *HARBURGER MAHNMAL* erstmals öffentlich von einem »Messer in der Wunde, die nicht heilen soll«. Thematisch schloss diese Äußerung an eine verbreitete implizite Deutung des Denkmals an, die abweichende Nutzungsweisen als Verletzungen charakterisierte. Im Kontext beider Denkmäler bezog sich die metaphorische Rede von einer Wunde auf eine soziale Beschädigung. Indem sie jeweils von der physischen Beschädigung einer vorangegangenen *sozialen* Ganzheit erzählt, ruft sie einen symbolischen Kollektivkörper auf. In beiden Fällen fungiert der künstlerische Autor als derjenige, der eine bereits vorhandene symbolische Wunde zu bewahren hat beziehungsweise überhaupt erst wieder zum Vorschein bringt. Es galt also, den offenen Zustand dieser symbolischen Wunde zu erhalten.

Für beide Denkmäler erlangte die Metapher einen beträchtlichen Stellenwert innerhalb der Bedeutungsproduktion. In Kassel avancierte sie 1989 zum Titel der überarbeiteten Broschüre der AuftraggeberInnen; die Hamburger Dokumentation von 1994 enthält diesbezügliche Ausführungen von Jochen Gerz. In beiden Fällen griff insbesondere James E. Young in seinen Publikationen entsprechende Zitate der Künstler auf. Im Rahmen meiner Analyse des *ASCHROTTBRUNNENS* ist nachzuvollziehen, dass positive Resonanz von verschiedenen Seiten der Konjunktur der Metapher voranging. Bestätigung äußerte zum einen ein jüdischer Emigrant, zum anderen die Kunstkritik, die Hoheisels Arbeit insgesamt nur spärlich mit Aufmerksamkeit bedachte. Ausgehend von diesen beiden Reaktionen skizziere ich im Folgenden zwei unterschiedliche religiös-kulturelle Deutungstraditionen,[8] die für beide Denkmäler wesentlich sind.

Die Zustimmung zu der Metapher von Seiten eines jüdischen Emigranten, der eine symbolische Wunde des jüdischen Volkes assoziierte, knüpft an deren Verwendung als poetische Figur in der Literatur Überlebender des antisemitischen NS-Genozids nach 1945 an – etwa bei Paul Celan, Primo Levi und Nelly Sachs.[9] Die »Erinnerungswunde«[10], wie Celan sie nennt, kündet von einer gravierenden Leiderfahrung, deren Ausmaß »Seins- und Sinnentwürfe hat fragwürdig werden lassen.«[11] Dass Celan und Levi ihrem Leben ein Ende setzten, die Verfolgung letztlich nicht überlebten, unterstreicht diese Fragwürdigkeit. Die Ermordung zahlreicher Angehöriger sowie körperliche

8 Da keine Motivgeschichte der Wunde vorliegt, auf die zurückzugreifen möglich gewesen wäre, habe ich für einen entsprechenden Überblick die folgenden Datenbanken und Kataloge ausgewertet: Arts & Humanities Citation Index, Social Sciene Citation Index, Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Jahresberichte für deutsche Geschichte, WISO, Katalog der Staatsbibliothek zu Berlin. Internet-Recherchen in Kombination mit unterschiedlichen Suchbegriffen ergänzten dies. Sehr hilfreich waren weiterhin die Hinweise zahlreicher KollegInnen, insbesondere Antworten auf meine Anfrage an die Mailingliste H-SOZ-U-KULT, für die ich an dieser Stelle danken möchte.

9 Siehe oben, S. 255.

10 Celan 1992, S. 57.

11 Sowa-Bettecken 1992, S. 279.

und seelische Verletzungen erwiesen sich für eine Vielzahl ehemaliger Verfolgter als dauerhafte, tiefgreifende Beschädigung ihres weiteren Lebens, die sich auch auf die nachfolgenden Generationen auswirkte.[12] Da die individuellen Beschädigungen aus der Verfolgung als definierte Gruppe resultieren, deren Angehörige in der überwiegenden Mehrheit an den Auswirkungen zu leiden hatten und haben, besitzen sie auch eine kollektive Dimension. Im Kontext antisemitischer Verfolgung vermag die Figur der Wunde folglich das unabänderliche Fortwirken von Beschädigungen zu signifizieren – bei ehemaligen Verfolgten ebenso wie innerhalb einer jüdischen Gemeinschaft. Der Zustand dieser Wunde ist daher zwangsläufig offen. Die darin aufgerufene vorgängige Ganzheit hat somit den Stellenwert eines unwiederbringlichen Verlustes.

Auch vor der Shoah ist die Wunde als literarisches Motiv deutschsprachiger Dichter jüdischer Herkunft anzutreffen. Sie findet sich beispielsweise in der Lyrik Heinrich Heines. Eine neuere Studie, die unter dem Titel »Die Wunde Deutschland« Heines Dichtung »im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus« untersucht, sieht darin eine Metapher für dessen persönliche Zerrissenheit innerhalb dieser Konstellation.[13] Im Werk Franz Kafkas markiert die Wunde eine fundamentale Verunsicherung und letztlich die Zerstörung des Individuums, einen verstörenden »Nicht-Ort«[14]. Den genannten Beispielen ist gemein, dass die Wunde ein unlösbares Dilemma fasst, das die Existenz des Individuums grundlegend tangiert. Folglich kann sie als paradigmatischer Topos verstanden werden, der die Bedingungen jüdischer Existenz angesichts anhaltender antisemitischer Ausgrenzung reflektiert. Die skizzierte literarische Verwendungstradition lässt sich mit der Bedeutung verbinden, die der Wunde in den religiösen Schriften des Judentums zukommt. Dort ist die Krankheit oder Wunde Israels Zeichen einer göttlichen Strafe für Abkehr und Ungehorsam des Volkes Israel, auf die – ungeachtet der Umkehr zum Glauben – Heilung oder vollständige Vernichtung folgen kann.[15] Mithin gilt die Wunde, trotz aller Unterschiede zwischen den überlieferten religiösen und den sehr viel späteren literarischen Texten, übereinstimmend als Zeichen für einen Zustand der Beschädigung, dessen Überwindung in jedem Fall ungewiss, wenn nicht gar unmöglich ist.

Im Unterschied zu der skizzierten religiös-kulturellen Deutungstradition jüdischer Prägung verweist die Anerkennung des *ASCHROTTBRUNNENS* von Seiten der Kunstkritik stärker auf eine christlich geprägte Tradition. Im Kunstkontext hatte die Ausstellung einer symbolischen Wunde der Gesellschaft gut zehn Jahre zuvor Aufsehen erregt, als Joseph Beuys 1976 im Münchner Kunstforum das begehbare Environment *ZEIGE DEINE WUNDE* präsentierte.[16] Beuys verband damit ein Heilsversprechen, indem er erklärte:

12 Vgl. Bar-On 1997.

13 Vgl. Hinck 1991, S. 9.

14 Schuller zu Kafkas Erzählung »Ein Landarzt« von 1919; Schuller 1998, S. 42; vgl. dazu auch Jura 1996.

15 So im Jesajabuch wie auch in anderen Büchern der Propheten, die Teil der jüdischen Bibel sind; vgl. Kustár 1997, S. 22f. Vgl. auch Scarry 1992, S. 300.

16 Das Environment kombinierte unter anderem Leichenbahren, landwirtschaftliche und medizinische Geräte mit dem Material Fett, dem bei Beuys die Bedeutung eines Energieträgers zukommt; vgl. Beuys 1980a.

»Zeige deine Wunde, weil man die Krankheit offenbaren muß, die man heilen will. Der Raum [...] spricht von der Krankheit der Gesellschaft.«[17]

Zwar bestimmte Beuys nicht näher, welchen gesellschaftlichen Zustand er als symbolische Wunde verstand. Gleichwohl kann jene Verwundung, deren Heilung sich viele seiner künstlerischen Arbeiten widmen,[18] in Wechselwirkung mit der Autorschaftskonstruktion als Kriegsbeschädigung entziffert werden.[19] Denn Beuys mythisierte seine Künstlerwerdung als kathartischen Prozess, der ihn körperliche Verletzungen aus dem Zweiten Weltkrieg hatte überwinden lassen.[20] An schamanistische Vorstellungen anknüpfend, inszenierte er in künstlerischen Performances Selbstheilungsrituale, die einen sozialen Transformationsprozess – verstanden als Heilung der Gesellschaft – vorwegnehmen sollten. In der Figur der Wunde überkreuzte sich bei Beuys also ein kriegsgeschädigter männlicher Körper mit einem symbolischen Kollektivkörper. Das Heilungsversprechen, das er mit entsprechenden Inszenierungen postulierte, knüpft an die christologische Bedeutung der Wunde an. Denn der verwundete Körper Christi – insbesondere die Darbietung der geöffneten Wunde – gilt als verehrungswürdiges, heilsbringendes Zeichen.[21]

Beuys' Referenz auf die Wunden Christi bildet keinen Einzelfall, sondern ist Teil einer entsprechenden religiös-kulturellen Deutungstradition christlicher Prägung. Dazu zählt auch der heilige Sebastian, ein häufiges Motiv der bildenden Kunst bis in die Nachkriegszeit. Seit dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde es vermehrt aufgegriffen, um den Soldatentod darzustellen, dem so der Charakter eines christlichen Martyriums zuteil wurde (Abb. 20).[22] Anklänge an die Märtyrergestalt des Sebastian, seinen an einen Pfahl gefesselten, vielfach verwundeten Körper, waren auch im Kontext des *HARBURGER MAHNMALS* festzustellen. Ein Beispiel für die literarische Tradierung des christlichen Motivs bietet Goethes »Wilhelm Meister« (1795), in dem die »Öffnung der Wunde [...] der Weg der Heilung [ist].«[23] Gleichfalls in dieser Linie steht Parzival, jene mythologische Gestalt aus dem Umfeld der Gralsritter, die als Vorbild für Richard Wagners gleichnamige Oper von 1882 diente. Parzival heilt mit einem heiligen Speer den verwundeten Körper des Königs, dadurch auch die Gemeinschaft der Gralsritter, und wird so zum neuen König.[24] Die Heilung erfolgt durch die Berührung der Wunde mit jener

17 Beuys in: *Süddeutsche Zeitung*, 26./27.01.1980, in: Beuys 1980b, o.S.

18 Zur therapeutischen Idee in Beuys' Einsatz von Farbe, Fett und Filz vgl. Oltmann 1994, S. 145.

19 Von diesem Zusammenhang geht auch Cornelia Gockel aus, die ihre Studie zu »Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst« mit dem Titel »Zeige deine Wunde« versah; vgl. Gockel 1998. Vgl. dazu auch Oltmann 1994, S. 136f.

20 Vgl. dazu ausführlich Tomberger 2002b und 2003.

21 Diese Deutungstradition geht insbesondere auf Augustinus Auslegung der Seitenwunde Christi zurück; vgl. Lentes 1995, S. 152. Elaine Scarry weist darauf hin, dass im Neuen Testament Heilungsszenen Verwundungsszenen ablösen; vgl. Scarry 1992, S. 316.

22 Vgl. Anm. 665, S. 150.

23 Schuller 1998, S. 25. In diesem Sinne interpretiert Schuller die chirurgische Behandlung der Schusswunde Meisters.

24 Die Verwundung des vorherigen Königs, Amfortas, hinderte diesen daran, den heiligen Gral zu enthüllen, das heißt, sie verunmöglichte jenen Akt, der die

Waffe, mit der diese zuvor ebenso geschlagen wurde wie einst die Seitenwunde Christi. Mit Wagners Opernfassung wurde Parzival Bestandteil eines Mythenkanons, der seit 1876 im Rahmen der Bayreuther Festspiele regelmäßig zelebriert wird und in hohem Maße national aufgeladen ist.[25]

Auffällig an den genannten Beispielen ist, dass die Wunde durchgängig einem männlichen Körper eigen ist. Sie markiert in keinem Fall einen endgültigen Zustand, sondern kennzeichnet jeweils ein Durchgangsstadium, dem ein höheres Stadium nachfolgt. Analog zu den Wunden Christi am Kreuz, die seinem Aufstieg ins Himmelreich vorangingen, kündigt die Wunde also eine bevorstehende Transzendenz an. Diese kann den Tod des physischen Körpers durchaus einschließen. Außerdem steht der verwundete Körper in den genannten Beispielen wiederholt im Kontext nationaler Mythenbildung. Dieser Zusammenhang zeigt sich ebenfalls, wenn im Rahmen politischer Rhetorik die Rede von einer Wunde ist. So nennt ein deutscher Buchtitel von 1928 die Kriegsschuldfrage »eine offene Wunde«[26], ein anderer erklärt 1938 das »Schicksal der Tschecho-Slowakei« zur »Wunde Europas«[27]. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs haben Intellektuelle und PolitikerInnen mit der Wunde materielle und immaterielle Schäden bezeichnet, die für das politische Kollektiv der Deutschen aus der NS-Zeit resultierten.[28] Dabei ging es häufig um die deutsche Teilung.[29] Wenn es wie 1977 bei Martin Walser hieß, »wir müssen die Wunde namens Deutschland offenhalten«[30], so war damit der Appell verbunden, sich nicht mit der Zweistaatlichkeit einzurichten, sondern die Vereinigung beider deutscher Staaten anzustreben. Daran knüpfte Walser nicht allein die Hoffnung, die Teilung zu überwinden, sondern auch den Wunsch nach politischer und wirtschaftlicher Unabhängigkeit Deutschlands.[31] Die rhetorische Figur der Wunde zielte folglich nicht allein auf terri-

---

Gralsritter stärkt und verjüngt; vgl. http://www.uni-rostock.de/fakult/philfak/fkw/iph/strobach/veranst/nietzsche/wagner.html (14.11.2002).

25 Wagner war selbst mit nationalpolitischen, antisemitischen Schriften in Erscheinung getreten; vgl. Salmi 1999. Die NS-Kulturpolitik verlieh den Bayreuther Festspielen den Rang »nationale[r] Weihespiele« (Benz/Graml/Weiß 1998, S. 391).

26 Biedermann/Severing 1928.

27 Fischer/Heiss 1938, S. 3.

28 Vgl. die Reden zur Gedenkfeier des Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge zum Volkstrauertag von Alfred Dregger 1986, S. 145 und Wolfgang Mischnick 1987, S. 154. Diese Beispiele verdanke ich Jan Henrik-Meyer, der mir das Quellenmaterial seiner Magisterarbeit über »Die Reden auf den zentralen Veranstaltungen zum Volkstrauertag bzw. zum Heldengedenktag 1922-1989« (2001) zur Verfügung stellte.

29 »Wir leben mit einer schmerzenden Wunde« (Carstens 1983, S. 595), konstatierte 1983 der damalige Bundespräsident Carl Carstens am Tag der deutschen Einheit. Auf der Gedenkfeier des Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge zum Volkstrauertag sprach die Rednerin Gertrud Höhler 1988 von der »Wunde der deutschen Teilung« (Höhler 1988, S. 169).

30 Walser 1979, S. 101. Eben diese Passage zitierte Walser auch in seiner umstrittenen Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels am 11.10.1998; vgl. http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/WegeInDieGegenwart_redeWalserZumFriedenspreis/ (22.11.2005).

31 Walser imaginierte »ein anderes Deutschland [...], das seinen Sozialismus nicht von einer Siegermacht draufgestülpt bekommt, sondern ihn ganz und gar selbst entwickeln darf; und eines, das seine Entwicklung zur Demokratie nicht aus-

toriale, sondern auch auf politische Einbußen ab, deren Überwindung angestrebt wurde. Der »Vaterlandsleichnam«[32], von dem Walser in diesem Zusammenhang sprach, ruft einen verwundeten männlichen Körper auf.

Bezugnehmend auf die deutsche Teilung war die Metapher der Wunde wie bei Walser regelmäßig mit der Aufforderung verbunden, sich nicht mit der Situation abzufinden. 1987 verwies mit Michael Stürmer einer der neokonservativen Vertreter im sogenannten Historikerstreit in einem Aufsatz »Zur Substanz des deutschen Nationalbewußtseins« auf die »Wunde der Teilung«.[33] An prominenter Stelle, am Brandenburger Tor, appellierte Ronald Reagan im selben Jahr anlässlich der 750-Jahr-Feier Berlins:

»Solange das Tor zu ist, so lange wird diese Mauer als *Wunde* fortbestehen. […]. Herr Gorbatschow, öffnen Sie dieses Tor! Herr Gorbatschow, reißen Sie diese Mauer nieder!«[34]

Im Juni 1989, wenige Monate vor dem Fall der Mauer, erklärte Helmut Kohl gegenüber dem sowjetischen Generalsekretär Michail Gorbatschow: »[…] die fortdauernde Teilung empfinden wir wie eine offene Wunde.«[35] Nach der deutschen Vereinigung ist denn auch wiederholt von einer sich schließenden Wunde die Rede gewesen.[36] In der Tradition des christlichen Heilsversprechens wurde mit der »Wunde namens Deutschland« – nicht zuletzt in rechtskonservativen Kreisen – die Möglichkeit beschworen, die solchermaßen bezeichnete Beschädigung zu transzendieren, die Teilung zu überwinden.

Wie die vorangegangenen Beispiele gezeigt haben, finden sich in der christlich geprägten Deutungstradition der Wunde zum einen individuelle männliche Körper, zum anderen ein symbolischer Kollektivkörper als Träger der Verletzung. Im letztgenannten Fall dient die symbolische Wunde dazu, den Zustand eines politischen Kollektivs respektive seines Territoriums als schadhaft oder unvollendet zu charakterisieren.[37] Stellenweise, am offensichtlichsten am Beispiel von Joseph Beuys, überlagern sich diese beiden Körper. Diese Überlagerung erinnert an das mittelalterliche Modell der »zwei Körper

schließlich nach dem kapitalistischen Krisenrhythmus stolpern muß.« (Walser 1979, S. 100)

32 »Wir alle haben auf dem Rücken den Vaterlandsleichnam, den schönen, den schmutzigen, den sie zerschnitten haben, daß wir jetzt in zwei Abkürzungen leben sollen« (Walser 1979, S. 101), beklagte der Schriftsteller.

33 Stürmer 1987, S. 27.

34 Ronald Reagan, 12.06.1987; http://www.welt.de/data/2004/06/07/287893.html (22.11.2005), Hervorhebung: C.T.

35 Bundeskanzler Helmut Kohl anlässlich des Besuchs Michail Gorbatschows in der Bundesrepublik, 12-15.06.1989; http://www.2plus4.de/chronik.php3?date_value=12.06.89-15.&sort=000-000 (02.02.2006).

36 Vgl. »Europas tiefste Wunde schließt sich«, *Global Review*, Beilage der *FR*, 29.12.1999. Vgl. auch die Rede Edmund Stoibers im Deutschen Bundestag am 29. September 2000 zum Thema »10 Jahre deutsche Einheit«; http://www.bayern.de/Presse-Info/Reden/2000/000929.html (02.02.2006) sowie das Konzept für das DDR-Gedenken in Berlin der Stiftung Hohenschönhausen; http://www.verein-spurensuche.de/konzept.htm (02.02.2006).

37 Neuere Beispiele für diese Figur sind Publikationen wie »Der Kaukasus. Rußlands offene Wunde« (Neef 1997) oder »Dänemark – die offene Wunde Skandinaviens« (Altenbockum 2001).

des Königs«[38], das dem Herrscher analog zum christlichen *corpus mysticum* einen weltlichen, sterblichen wie auch einen politischen, unsterblichen Körper zuschrieb. Die Vorstellung eines Kollektivkörpers, die aus letzterem resultiert, kann als spezifisch christlicher Entwurf betrachtet werden.[39]

Je nach religiös-kulturellem Kontext vermag die Figur der Wunde also unterschiedliche Szenarien aufzurufen. Augenscheinlich überschneiden sich die beiden Deutungstraditionen gerade in der Bezugnahme auf die NS-Zeit. Das untermauern auch Äußerungen deutsch-jüdischer Intellektueller wie Theodor W. Adorno[40], Max Horkheimer[41] und Norbert Elias[42], die bezugnehmend auf die NS-Zeit eine symbolische Wunde des deutschen Kollektivs konstatieren. Insbesondere an diesem Punkt, sind die beiden skizzierten Deutungstraditionen also keineswegs trennscharf voneinander abzugrenzen.

Vor dem skizzierten kulturgeschichtlichen Hintergrund erscheint die metaphorische Rede von einer offenen Wunde im Kontext der beiden Denkmäler geeignet, an unterschiedliche Wahrnehmungen der Auswirkungen der NS-Zeit anzuknüpfen. Dadurch vermag sie grundsätzlich sowohl nicht verfolgte, nichtjüdische Deutsche als auch Überlebende des antisemitischen NS-Genozids und deren jeweilige Nachkommen anzusprechen. Die Adressierung letzterer wurde in Kassel wie in Harburg auch über die Beteiligung von Personen verdeutlicht, die dem Judentum zugeordnet werden können. Während in Harburg mit Esther Shalev-Gerz eine jüdische Künstlerin am Denkmal beteiligt war, kamen in den Kasseler Publikationen mehrere RepräsentantInnen des Judentums zu Wort. Ein besonderer Stellenwert wurde dabei einem jüdischen Emigranten eingeräumt, der den *ASCHROTTBRUNNEN* von Israel aus kommentierte. Auffällig ist, dass keine der genannten Personen ausdrücklich von ermordeten Verfolgten sprach. Allerdings führten jeweils unterschiedliche Faktoren dazu, dass die jüdischen Beteiligten nicht oder nur eingeschränkt als eigenständige Deutungsinstanzen auftraten. Im Fall des *HARBURGER MAHNMALS* erzeugte eine asymmetrische Autorschaftskonstruktion, die den nichtjüdischen männlichen Künstler privilegierte, ein solches Ungleichgewicht. Eine vergleichbare Asymmetrie resultierte in Kassel daraus, dass der jüdische Emigrant mit einer Stellungnahme zitiert wurde, die sich

38 Kantorowicz 1992. Der Autor weist dessen Existenz insbesondere für England nach.

39 Dieser ist aus dem »Paradigma des paulinisch-christlichen Kollektivleibs« (Matala de Mazza 1999, S. 40) abzuleiten. Vgl. dazu auch Braun (2002, S. 308), die argumentiert, die Analogie von sozialer Gemeinschaft und menschlichem Körper sei in der jüdischen Tradition auf der Ebene der Metapher verblieben, im der christlichen hingegen durch die Transsubstantiationslehre naturalisiert worden.

40 Adorno bezeichnete 1959 in seinem Aufsatz »Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit« verschiedene Formen der Abwehr im Nachkriegsdeutschland als »Zeichen eines psychisch Nichtbewältigten, *einer Wunde*« (Adorno 1968, S. 127, Hervorhebung: C.T.).

41 Horkheimer schrieb in seinem Aufsatz »Über die deutschen Juden« 1961 bezugnehmend auf die nichtjüdischen Deutschen: »Verletzter Stolz bedeutet eine *Wunde* im Kollektiv nicht weniger als im Individuum.« (Horkheimer 1997, S. 314, Hervorhebung: C.T.)

42 Elias bezeichnete in seinem Aufsatz »Gedanken über die Bundesrepublik« die NS-Zeit, »verdrängt und in keiner Weise bewältigt«, als *»eine offene Wunde* des deutschen Wir-Bewußtseins« (Elias 1990, S. 547, Hervorhebung: C.T.) Der Aufsatz wurde 1985 in der Zeitschrift *Merkur* erstmals veröffentlicht, vgl. Elias 1990, editorische Nachbemerkung, S. 555.

auf Themen des nichtjüdischen Künstlers bezog. So fungierten die jüdischen Beteiligten in beiden Fällen weniger als eigenständige Deutungsautoritäten denn im Sinne von Gewährspersonen, die ehemaligen antisemitisch Verfolgten die Anschlussfähigkeit der Denkmäler für ihre Leiderfahrungen signalisierten.

Eine entsprechende Anschlussfähigkeit ist indes nur oberflächlich gewährleistet. Meine Analysen haben deutlich gemacht, dass gerade die Metapher der Wunde jüdische AdressatInnen im Kontext beider Denkmäler letztlich ausschließt. Aus Gerz' Ausführungen geht relativ offensichtlich hervor, dass ihm das deutsche Kollektiv, verstanden als ein nichtjüdisches, als beschädigt gilt. Demgegenüber ist die Zuordnung der symbolischen Wunde bei Hoheisel zunächst doppeldeutig angelegt. Erst durch die gemeinsame Lektüre von Text- und Bilderzählungen scheidet jene Deutungsmöglichkeit aus, die Jüdinnen und Juden wie nichtjüdische Deutsche einschließt, indem sie die Wunde einer universalisierten Gemeinschaft zuspricht. Ebenso wie im Kontext des *HARBURGER MAHNMALS* ist die symbolische Wunde hier schlüssig einzig einem national codierten, nichtjüdischen Kollektivkörper zuzuordnen, den die NS-Zeit als beschädigten hinterlassen hat. Für beide Denkmäler hat sich also gezeigt, dass sie zwar zur Assoziation mit den beiden referierten Deutungstraditionen der Wunde einladen. Logisch konsistent, mithin privilegiert ist jedoch die christlich geprägte Version.

In das Vorstellungsbild eines nationalen Kollektivkörpers fügt sich auch die formale Gestalt der Denkmäler ein. Im Falle des *ASCHROTTBRUNNENS* legt sie nahe, die Öffnung in den Boden als Wunde zu begreifen. Diese Wahrnehmung wird durch visuelle Repräsentationen verstärkt, die den Brunnen überwiegend in einem an sich unfertigen, offen liegenden Zustand zu sehen geben. Im Falle des *HARBURGER MAHNMALS* regen die Künstlerkommentare an, das Eindringen des Pfeilers in den Boden als Akt der Verwundung, als gewaltsame Penetration, zu begreifen. Übereinstimmend repräsentiert dabei der Erdboden, ein tradierter Signifikant für Weiblichkeit und Nation,[43] den evozierten symbolischen Kollektivkörper. Allerdings gilt das *HARBURGER MAHNMAL* zugleich seinerseits als verwundeter Körper, da die abweichenden Eintragungen auf seiner Oberfläche als Verletzungen beschrieben wurden. Es vermag also sowohl eine symbolische Wunde des nationalen Kollektivkörpers als auch diesen Körper selbst zu repräsentieren.

Die christlich geprägte Lesart der Wunde wird im Falle beider Denkmäler durch Erneuerungsversprechen verstärkt. Bildhafte Elemente, Metaphern beziehungsweise visuelle Repräsentationen, stellen implizit eine Erneuerung des beschädigten symbolischen Körpers beziehungsweise eine Wiederkehr verlorener Ganzheit in Aussicht. In diesem Zusammenhang hat es sich als überaus ertragreich erwiesen, nach impliziten Deutungen zu fragen; sei es in Form von uneigentlicher Rede oder Bilderzählungen. Dass dem rhetorischen Postulat, die Wunde offen zu halten, gegenläufige Visionen von Erneuerung und Wiederherstellung zur Seite gestellt sind, erinnert im zeitgenössischen Kontext an die als Wunde metaphorisierte deutsche Teilung. Aufgrund der geografischen Nähe Kassels zur innerdeutschen Grenze lag deren Assoziation insbesondere für den *ASCHROTTBRUNNEN* nahe.

Wie ich am Beispiel Martin Walsers vorgeführt habe, waren mit der »Wunde namens Deutschland« nicht allein territoriale Einbußen angespro-

43 Vgl. Wagner 2001, S. 110ff.

chen. Vielmehr ging es zugleich um die Beschränkung politischer Macht durch die alliierten Siegermächte, letztlich um die Grenzen einer politischer Machtstellung Deutschlands in Europa und der Welt vor dem Hintergrund der NS-Zeit als historisches Erbe. Dieser Bezug könnte erklären, warum die Anspielung auf eine Wunde des nationalen Kollektivkörpers auch nach der Vereinigung beider deutscher Staaten weiterhin Resonanz gefunden hat. Denn entsprechende Zitate von Gerz wie Hoheisel sind auch nach 1990 aufgegriffen worden. Mehr noch, ist die Figur der Wunde seit den 1990er Jahren immer wieder anzutreffen, wenn die NS-Zeit angesprochen ist. Zwar sind unterschiedliche Aspekte gemeint, wenn die für die Nachkommen weiterhin wirksamen »[Wunden] im Verhältnis zwischen Tätern und Opfern«[44], die »Wunde Nationalsozialismus«[45], die »offene Wunde Auschwitz«[46] oder die Erinnerung an die NS-Verbrechen als »schwärende Wunde«[47] zur Sprache kommen. Gleichwohl besteht Übereinstimmung darin, den NS-Genozid respektive das Erbe der NS-Täterschaft (auch) als kollektive Wunde nicht verfolgter, nichtjüdischer Deutschen anzusehen, deren offener Zustand zu bewahren oder zumindest zu akzeptieren sei. Die zitierten Beispiele gehen keineswegs auf rechtskonservative AutorInnen zurück; vielmehr stehen sie ausnahmslos im Kontext einer wissenschaftlichen Aufarbeitung der NS-Zeit und ihrer Folgen.

Einiges spricht dafür, dass am Beispiel der untersuchten Denkmäler exemplarisch zu besichtigen ist, wie eine solchermaßen umrissene symbolische Wunde des deutschen Kollektivs Konturen gewinnt und sich als feststehende Größe im geschichtspolitischen Diskurs etabliert. In ihr überlagern sich die beiden skizzierten Deutungstraditionen, die jüdisch und die christlich geprägte, und erzeugen so eine strukturelle Doppeldeutigkeit. Während explizit die Heillosigkeit der Wunde postuliert wird, bleibt das christlich tradierte Heilsversprechen implizit weiterhin verfügbar. Darin zeichnet sich eine Vereinnahmung der jüdisch geprägten Deutungstradition für die bundesdeutsche Erinnerungskultur ab, die sich nicht allein auf die untersuchten Denkmäler beschränkt.[48]

Weiteren Aufschluss über die Herstellung dieser Figur, ihre formalen Voraussetzungen und ihr Zustandekommen, vermag ein anderer Gedenkort zu geben: der inzwischen als *TOPOGRAPHIE DES TERRORS* bekannte ehemalige Standort von Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt in Berlin. Das zu-

44 Reichel schrieb in seiner Studie über Gedächtnisorte von den »Wunden, die noch das Verhältnis der Nachkommen [von Tätern und Opfern, C.T.] auf kaum absehbare Zeit belasten« (Reichel 1995, S. 17).

45 Gravenhorst 1990, S. 371, in einer Reflexion darüber, wie sie sich der NS-Zeit in ihrem eigenen wissenschaftlichen Werdegang angenähert hat und dadurch auch der Auseinandersetzung mit ihrer Herkunft aus einer NS-regimetreuen Familie. Auffällig ist, dass das einzige Zitat einer weiblichen Autorin sich aus somatischen Erscheinungen am eigenen Körper ableitet, wunden Flecken: »mich verunstaltend, nicht wegzubringen, oft nur mit Mühe zu verdecken.« (Gravenhorst 1990, S. 371)

46 So der Titel einer Antisemitismus-Tagung in Hannover vom 10. Oktober 2004, veranstaltet von Redaktion Sozialistische Positionen; vgl. http://www.unrast-verlag.de/unrast,3,0,188.html (22.11.2005).

47 Meier 1990, S. 95 in seinem Band »Deutsche Geschichtserinnerung heute«.

48 Mit Birgit Erdle lässt sich hier von einem importierten Zitat sprechen; vgl. Erdle 1999, S. 46.

vor Prinz-Albrecht-Gelände genannte Areal ist spätestens seit 1989 immer wieder als »offene Wunde«[49] beschrieben worden. Diese Charakterisierung bezog sich auf den Zustand als innerstädtische Brache, das heißt auf die fehlende städtebauliche Nutzung, die entscheidend der Lage am Mauerstreifen und somit der deutschen Teilung geschuldet war. Kennzeichnend für diesen Ort erschien »die Leere selbst, das Bild der zusammengebrochenen städtischen Vermittlung«[50], mithin seine fehlende Eignung »für die normale Funktionsbesetzung«[51]. Auch die zuständige Abteilung der Berliner Senatsverwaltung erklärte in der Ausschreibung für einen Gestaltungswettbewerb 1993, dass »das Gelände *in seiner jetzigen Gestalt* als eine ›offene Wunde‹ in der Stadt – und auch der deutschen Geschichte – wahrgenommen«[52] werde. Denselben Leerstellencharakter kennzeichnete in den 1990er Jahren das Gelände des projektierten *Denkmals für die ermordeten Juden Europas*, ein Areal am ehemaligen Mauerstreifen, das gleichfalls als »Wunde im urbanen Raum«[53] bezeichnet wurde. James E. Young, maßgebliche Instanz in der Rezeption der von mir untersuchten Denkmäler, assoziierte dabei neben einer städtebaulichen auch »eine spürbare und klaffende Wunde in der deutschen Psyche«[54].

Ausschlaggebend für die referierte Metaphorisierung beider Gedenkorte war nicht allein ihre städtebauliche Auffälligkeit, sondern auch ihre stadträumliche Lage. So erklärte ein Redner im Rahmen des Wettbewerbs für das Prinz-Albrecht-Gelände: »Das seltsame, fragende Gelände soll im *Herzen der Hauptstadt* ein Störfaktor (manche sagen: eine offene Wunde) sein.«[55] Auch Young wies hinsichtlich der Gedenkstätte *Topographie des Terrors* wie des projektierten *Denkmals für die ermordeten Juden Europas* auf deren zentrale Lage »im Herzen Berlins«[56] hin, als er diese jeweils als »klaffende

49 Das erste Mal dokumentiert ist die Bezeichnung des Geländes als »offene Wunde« von einem Vertreter der Evangelischen Akademie Berlin auf einem halböffentlichen Hearing am 01./02.06.1989; vgl. Endlich 1990, S. 12. Zu weiteren Beispielen vgl. Endlich 1990, S. 23, 42; Nachama 1996; *SZ*, 12.07.2004.

50 Hoffmann-Axthelm in Senatsverwaltung 1993, S. 71. Der Autor fasste damit 1992 auf einem Symposium zum Bauwettbewerb der Stiftung Topographie des Terrors die wesentliche Botschaft des Geländes.

51 Hoffmann-Axthelm (Gutachten zum stadtgeschichtlichen Bestand, 1982) in Bauausstellung 1983, S. 64.

52 Senatsverwaltung 1993, S. 19, Hervorhebung: C.T. Vgl. auch Nachama: »Die offene Wunde, das brachliegende Gelände, muss sichtbar bleiben […]« (in *SZ*, 12.07.2004); Young 1997, S. 53, 136.

53 Maimon 2000, S. 75.

54 Young 1999a, S. 160; vgl. dazu auch »Ein Mahnmal wie eine Wunde«, *HNA*, 26.08.1998.

55 Ulrich Eckhardt auf dem Symposium zum Bauwettbewerb, Stiftung »Topographie des Terrors« am 10./11.12.1992, Senatsverwaltung 1993, S. 78, Hervorhebung: C.T. Diese Verknüpfung findet sich auch im späteren Ausschreibungstext wieder, der die Wahrnehmung des Geländes als Wunde im Rahmen »der sich immer mehr verdichtenden Innenstadt und in unmittelbarer Nähe der wieder genutzten Regierungsgebäude« (Senatsverwaltung 1993, S. 19) verortet.

56 Young 1997, S. 53, bezugnehmend auf die Gedenkstätte *Topographie des Terrors*; ähnlich Young 1999a, S. 161 mit Bezug auf das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*.

Wunde«[57] charakterisierte. Diese Metaphorik, die die Wunde im Zentrum des beschädigten Körpers, im Herzen, lokalisiert, findet sich als literarisches Motiv wiederum ebenfalls im Kontext der »Wunde namens Deutschland«. Ein gleichnamiges, 1981 erschienenes »Lesebuch zur deutschen Teilung« enthält mit Gedichten von Hans Magnus Enzensberger und Roger Loewig zwei Beispiele dafür.[58] Analog zu den diskutierten Gedenkorten unterbrach auch die innerdeutsche Grenze in zentraler Lage – in der geografischen Mitte Europas – die sie umgebende Funktionalität, stellte also ein vergleichbares »Ungelände«[59] her. Angesichts dieser Parallelen erscheint plausibel, dass hier eine Verschiebung stattgefunden hat, dass also die »Wunde der Teilung«, zumal nach der Vereinigung beider deutscher Staaten, zu einer »Wunde Nationalsozialismus« umgeschrieben worden ist. Ihre Funktion könnte darin liegen, nach außen jene freiwillige Selbstbeschränkung politischer Macht zu signalisieren, die vormals die deutsche Teilung sicherzustellen schien.

Offenkundig lädt die Inszenierung einer zentralen Leerstelle, wie sie im Falle der Berliner Gedenkorte hergestellt wurde, in besonderem Maße dazu ein, sie mit der Figur der Wunde zu besetzten. Einen vergleichbaren städtebaulichen und stadträumlichen Charakter weisen auch der *ASCHROTTBRUNNEN* und das *HARBURGER MAHNMAL* auf. Mit dem Versenken der Vertikale erzeugen beide an einem zentralen Ort eine Leerstelle, das Fehlen eines offensichtlichen Signifikanten. Der Eindruck von Leere, das schwache Zeichen, wurde jeweils dadurch hergestellt, dass übergangsweise ein starkes Zeichen, die aufgerichtete Vertikale, den Ort besetzte. Hinsichtlich beider Denkmäler ist demnach festzustellen, dass die metaphorische Rede von einer Wunde in mehrfacher Hinsicht in ihrem künstlerischen Verfahren begründet ist. Der penetrierende Gestus der versenkten Vertikale beziehungsweise die Darbietung des geöffneten (Erd)Bodens haben dazu ebenso eingeladen wie die Inszenierung einer zentralen Leerstelle. Letztere war im historisch-politischen Kontext besonders geeignet, um die deutsche Teilung und damit Fragen nach der politischen Machtstellung Deutschlands zu evozieren. In diesem Zusammenhang vermag die Figur der Wunde einerseits den Topos eingeschränkter nationaler Souveränität aufzurufen, andererseits das Versprechen, diese Einschränkung zu überwinden. Dies geschieht über die Referenz auf einen national codierten, symbolischen Kollektivkörper.

Meine Studie zeigt also, dass das *HARBURGER MAHNMAL* wie der *ASCHROTTBRUNNEN* implizit den Topos der Nation thematisieren, oszillierend zwischen der Inszenierung ihrer Beschädigung und Phantasien einer wiederherzustellenden Ganzheit. Dieses Fazit erlaubt, beide Denkmäler sowohl gegenüber der zeitgenössischen Geschichtspolitik der Regierung Kohl wie auch in Hinblick auf die nachfolgende Nationalisierung negativen Gedenkens his-

57 Young 1999a, S. 160 bezugnehmend auf das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS*; ähnlich Young 1997, S. 53, mit Bezug auf die Gedenkstätte *TOPOGRAPHIE DES TERRORS*.

58 Vgl. Enzensbergers Gedicht »Landessprache« (1960): »dieses land ist von sich selber geschieden,/ ein aufgetrenntes, inwendig geschiedenes *herz* […]/ eine nasse, abwesende *wunde*« (Walwei-Wiegelmann 1981, S. S. 30, Hervorhebung: C.T.) sowie Roger Loewigs »Ein Denkmal für Berlin« (1980): »den langen Messerstich/ mitten durch dein *Herz* abzutasten […]/ wieder an deine *Wunde* zu rühren« (Walwei-Wiegelmann 1981, S. 118, Hervorhebung: C.T.).

59 Hoffmann-Axthelm (Gutachten zum stadtgeschichtlichen Bestand, 1982) in Bauausstellung 1983, S. 64.

torisch-politisch neu zu bestimmen. Sie erweisen sich keineswegs, wie die bisherige Forschung glauben ließ, als Gegendenkmäler in dem Sinne, dass sie die traditionellen Denkmalfunktionen zu überwinden vermögen. Vielmehr formulieren sie ihrerseits ein Identifikationsangebot, indem sie nicht verfolgten, nichtjüdischen Deutschen einen symbolischen Kollektivkörper zur Verfügung stellen. Dessen symbolische Wunde zu pflegen, zu erhalten und auszustellen, kann somit als soziale Praxis verstanden werden, die die Beteiligten dazu einlädt, sich als Teil einer nationalen Wir-Gemeinschaft zu entwerfen.

Künstlerische Autorschaft: Männlichkeit und NS-Nachfolge

Die geschlechterpolaren Zuschreibungen, die ich im vorangegangenen Abschnitt aufgezeigt habe, verdeutlichen, dass der symbolische Kollektivkörper und mit ihm als eine Art pars pro toto auch die Wunde als weiblich entworfen werden.[60] Die weiblich markierte Wunde, Resultat einer zentralen Leerstelle, weist Parallelen zu einer anderen phantasierten Wunde auf, zur Kastration. Strukturell entsprechen die Deutungen beider Denkmäler dem Kastrationskomplex. In beiden Fällen wird das Fehlen eines starken, phallisch codierten Zeichens als Wunde gedeutet.[61] Diese Übereinstimmung lässt eine Verbindung zu phallozentrischen Konstruktionen von Männlichkeit sichtbar werden, die sich auch in der künstlerischen Autorschaft wiederfindet. Denn mit dem künstlerischen Autor steht im Rahmen beider Denkmäler ein männliches Subjekt in Interaktion mit der symbolischen Wunde respektive dem beschädigten symbolischen Kollektivkörper.

Hier sei darauf hingewiesen, dass Jochen Gerz, obwohl das *HARBURGER MAHNMAL* in Kooperation mit Esther Shalev-Gerz entstand, als dessen eigentlicher Autor fungiert. Gerz trat zunächst vorrangig als Außenseiter in Erscheinung, dem Skepsis und Aufbegehren gegenüber allem Etablierten eigen sind. Diese Eigenschaften, die ihm bereits in der Vergangenheit zugeschrieben worden waren, erhielten vor dem Hintergrund des Konflikts um das Denkmal eine dezidiert politische Bedeutung. Sie verliehen dem künstlerischen Autor den heroischen Gestus eines antifaschistischen Kämpfers. Diese Entwicklung war eine folgerichtige Konsequenz dessen, dass die AuftraggeberInnen wie auch die KünstlerInnen den Konflikt zur Grundlage ihrer Bedeutungsproduktion machten. Denn die narrative Struktur des Konflikts tendiert dazu, eine polare Konstellation, einen Helden und dessen Gegenspieler(Innen), zu entwerfen.[62]

Ab 1990 erweiterte eine biografische Erzählung vom Bombenkriegserleben die künstlerische Autorschaft von Jochen Gerz. Sie speiste sich aus einer autobiografischen Schilderung des Künstlers, die ihn als Kriegskind zu er-

60 Christina von Braun argumentiert, dass der christliche Gemeinschaftskörper mit der Herausbildung des Nationalstaates »die Gestalt eines mütterlichen Kollektivkörpers angenommen hat« (Braun 2004, S. 264).

61 Die psychoanalytische Theorie des Kastrationskomplexes geht davon aus, dass die Penislosigkeit der Frau, insbesondere der Mutter, von Seiten des Kindes als Ergebnis einer Kastration gedeutet wird; vgl. Laplanche/Pontalis 1996, S. 242ff.

62 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 208f. Die Autoren sprechen in diesem Zusammenhang von der Gegenüberstellung von Subjekt und Antisubjekt.

kennen gab und jeglicher Verbindung zur Erwachsenenwelt entbehrte. Wie ich nachgezeichnet habe, griff die Rezeption lediglich jene Elemente des autobiografischen Sprechens auf, die Gerz als unschuldiges Opfer beschreiben. Fragen des Künstlers nach Verantwortung und Beteiligung blieben dabei weitgehend außen vor. Die biografische Erzählung berichtet von einem Zustand des Ausgeliefertseins und der Paralyse, der ein Jahr körperlicher Einschränkung in Form von Sprachlosigkeit nach sich zog. Die Überwindung dieses Zustands markiert einen tiefen Einschnitt, als dessen Konsequenz die spätere Künstlerwerdung erscheint. Auf diese Weise postuliert die biografische Erzählung einerseits einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit, andererseits knüpft sie eine Verbindung zwischen künstlerischem Schaffen und Kriegserfahrung. Mithin erzählt sie von der kathartischen Transformation eines kriegsgeschädigten männlichen Körpers, die strukturell dem weiter oben referierten Künstlermythos von Beuys gleicht.

Während Beuys in seiner Kunst Heilungsrituale am eigenen kriegsgeschädigten Körper durchspielte, inszeniert die künstlerische Autorschaft von Jochen Gerz wehrhaft-heroische Männlichkeit gegenüber einem feminisierten schutzbedürftigen Körper – dem vermeintlich verletzten Denkmalkörper. Schutzfähigkeit und Wehrhaftigkeit des Künstlers kontrastieren die Schutzlosigkeit und Verletzbarkeit des einstigen kindlichen Opfers. Der wehrhaft-heroische Subjektentwurf mutet daher wie eine nachträgliche Kompensation der Bombenkriegserfahrung an, deren Notwendigkeit aus der radikalen Abgrenzung gegenüber der NS-Zeit und mit ihr gegenüber dem eigenen Kriegserleben resultiert. Die künstlerische Autorschaft bietet somit einen Modus der Selbsthistorisierung an, der von der männlich-heroischen Überwindung kriegsbedingter Verletzungen erzählt.

Eine martialische Steigerung erreicht dieser Subjektentwurf in Gerz' Selbstverortung gegenüber einer symbolischen Wunde. Das seinerseits evozierte Bild von einem »Messer in der Wunde« verleiht ihm, wenn auch implizit, Penetrations- und Verletzungsmächtigkeit. In dieser Konstellation bildet der symbolische Körper der Nation, dessen Konturen ich im vorangegangenen Abschnitt nachgezeichnet habe, das weiblich codierte, verletzungsoffene Gegenüber. Meine Analyse führt also vor, wie ein Modus der Selbsthistorisierung, der im Dienste der Abwehr kriegsbedingter männlicher Beschädigungen steht, das Phantasma einer vormals intakten, nun beschädigten nationalen Ganzheit aufruft. Die symbolische Wunde des Kollektivkörpers wird so als Ergebnis einer projektiven Verschiebung lesbar. Diese entwirft das imaginierte weibliche Gegenüber zum einen als Deponie männlicher Beschädigungen, zum anderen als Schauplatz ihrer vermeintlichen Überwindung.

Ein allerdings nur dezenter Anklang an das wehrhaft-heroische Männlichkeitsmodell findet sich auch beim künstlerischen Autor des *ASCHROTT-BRUNNENS*, insoweit als seine Aufarbeitung der NS-Zeit widerständige Züge besitzt. Diese Haltung weist Hoheisel als politischen Gegenspieler der Geschichtspolitik der Regierung Kohl aus. Bestimmender für seine Autorschaft ist jedoch ein fürsorglicher, trauernder Subjektentwurf als Hüter einer symbolischen Wunde, der die BetrachterInnen auffordert, sich ihm anzuschließen. Während der aggressiv-martialische Zug der Autorschaft bei Gerz an den Typus des linken Straßenkämpfers zeitgenössischer Protestbewegungen denken lässt, erinnert die stille Trauer Hoheisels eher an den Kniefall Willy Brandts in Warschau. Somit schließt die künstlerische Autorschaft jeweils an

zeitgenössische Vorbildfiguren der politischen Linken an – auch wenn diese im Falle von Gerz durchaus umstritten war.

Auch Hoheisel verortete sich durch autobiografisches Sprechen gegenüber der NS-Zeit. Allerdings erweiterte er die wenigen anfänglichen Bemerkungen dazu erst Ende der 1990er Jahre zu einer ausführlichen Erläuterung. Diese Selbstbeschreibung ging allerdings weder in die nachfolgend veröffentlichte Publikation der AuftraggeberInnen ein noch wirkte sie sich anderweitig auf die explizite Deutung des Denkmals aus. Hoheisels Selbsthistorisierung macht deutlich, dass seine Arbeit am *ASCHROTTBRUNNEN* für ihn Anlass war, die eigene Familiengeschichte nach ihrer NS-Vergangenheit zu befragen. Seine Beunruhigung über eine mögliche Beteiligung seines Vaters am NS-Genozid floss in seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit ein. Das Denkmal erscheint so als Bestandteil einer Entwicklung, in der sich persönliche und künstlerische Suchbewegungen überlagern. Dadurch wird es implizit als ambivalentes Zeichen einer genealogischen Verortung Hoheisels lesbar, in der sich ein Wunsch nach Identifizierung mit dem Vater ebenso artikuliert wie ein diesbezügliches Bedürfnis nach Abgrenzung. Die symbolische Wunde, die das fürsorgliche, trauernde Künstlersubjekt hütet, enthüllt sich so als spezifisch männliche Beschädigung, verursacht durch den Verlust der väterlichen Identifikationsfigur. Zugleich erweist sich deren Verlagerung in die Kunst für Hoheisel als Möglichkeit, sich mit dem Vater zu versöhnen, ohne dessen NS-Vergangenheit zur Sprache zu bringen.

Angesichts der Täterschaftsproblematik in Hoheisels Selbsthistorisierung erstaunt es nicht, dass er dies erst Ende der 1990er Jahre ansprach. Im Unterschied zum vorangegangenen Jahrzehnt war das Thema in öffentlichen Debatten um die NS-Zeit inzwischen verbreitet. Gleichwohl war Hoheisels Herangehensweise, also die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit mit der Frage nach der NS-Vergangenheit des eigenen Vaters zu verbinden, auch in den 1980er Jahren kein Einzelfall. Bereits die Studentenbewegung von 1968 – zu einer Zeit, als Hoheisel sein erstes Studium gerade begonnen hatte – war in weiten Teilen nach dem Muster einer »Revolte der Söhne gegen die Väter«[63], gegen deren NS-Vergangenheit, verlaufen. Indes standen seinerzeit stärker als die biologischen die symbolischen Väter im Blickfeld – vermutlich nicht zuletzt, da diesbezügliche Fragen innerhalb der Familie häufig keine zufriedenstellende Antwort erbrachten. Die Verlagerung auf die symbolische Ebene erlaubte zudem widerstreitende Impulse, Identifizierungswünsche einerseits, Abgrenzungsbedürfnisse andererseits, an unterschiedliche Adressaten zu richten.[64] Trotz der weitgehenden Abstrahierung vom individuellen familiären Bezugssystem behielt die 68er-Bewegung das Muster einer genealogischen Verortung bei – an die Stelle einer individuellen Anklage des eigenen Vaters trat so ein »Vatermorddrama der Söhne«[65] mit kollektivem Gültigkeitsanspruch. Die mutmaßliche NS-Täterschaft der verworfenen Väter fungierte als »Generationsobjekt« der 68er-Bewegung, das ihr erlaubte, sich als kollektive Erlebniseinheit zu konstituieren.[66] Diese Generationsbildung, ver-

63 Komfort-Hein 1999, S. 201.

64 So kann die geistige Verortung innerhalb der Kritischen Theorie als Wahl von symbolischen Ersatzvätern verstanden werden; vgl. Schneider 2004, S. 63.

65 Komfort-Hein 1999, S. 211.

66 Schneider 2004. Der Autor analysiert in diesem Aufsatz den »Holocaust als Generationsobjekt« der 68er-Bewegung; allerdings vernachlässigt er die geschlechtsspezifische Dynamik dieser Generationsbildung.

standen als »subjektive Selbst- oder Fremdverortung von Menschen in ihrer Zeit und deren damit verbundene Sinnstiftungen«[67], formulierte eine kollektive Identität, deren Basis der negative Bezug auf die NS-Täterschaft der Vätergeneration bildete. Vor diesem Hintergrund steht Hoheisels Selbsthistorisierung in der Kontinuität einer kollektiven Selbstverortung, die Altersgenossen von ihm nahezu drei Jahrzehnte zuvor formuliert hatten.

Anders als innerhalb der 68er-Bewegung stand die direkte Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit des eigenen Vaters im Zentrum einer Reihe von autobiografischen Erzähltexten der frühen 1980er Jahre; bekannt ist insbesondere Bernward Vespers Romanessay »Die Reise« (1977).[68] Im Unterschied dazu entstanden in der bildenden Kunst in den 1970er und 1980er Jahren zwar eine Vielzahl von Arbeiten, die sich mit der NS-Zeit auseinander setzten; der familiäre Bezug tauchte darin jedoch in der Regel nicht auf.[69] Somit regten Elemente des zeitgenössischen Umgangs mit der NS-Zeit durchaus zu der von Hoheisel aufgeworfenen Frage nach der väterlichen NS-Vergangenheit an. Allerdings bot sich keinerlei Vorbild dafür, wie diese in eine an die Allgemeinheit gerichtete Aufarbeitung der NS-Zeit einbezogen werden könnte. So erscheint es nur folgerichtig, dass diese Thematik im Kontext des *ASCHROTTBRUNNENS* weitgehend in der Latenz verblieb. Diese Verborgenheit heißt indes nicht, dass die Thematik nicht zur Lesbarkeit gelangen konnte. In den privilegierten impliziten Lesarten des Denkmals – als Zeichen verlorener politischer Macht respektive als symbolische Wunde eines national codierten, nichtjüdischen Kollektivkörpers – ist die verlorene väterliche Identifikationsfigur letztlich aufbewahrt. Denn Vorstellungen von Zugehörigkeit vermitteln sich, wie psychoanalytische Reflexionen zu kollektiven Identifizierungsprozessen argumentieren, über familiale Repräsentanzen: Vater und Mutter.[70] Diese Verbindung erlaubt eine Verschiebung von der Mikro- auf die Makroebene, die in beiden Richtungen funktioniert. Die Versenkung der aufgerichteten Vertikalen, des phallisch codierten Signifikanten, kann somit den Verlust sowohl einer väterlichen Identifikationsfigur als auch eines machtvollen Nationalstaates repräsentieren.[71] Sein Gegenüber, die weiblich konnotierte Wunde, fungiert dabei als eine Art Aufbewahrungsort, der die beschädigte Männlichkeit birgt und zu erneuern verspricht.

Auch für das *HARBURGER MAHNMAL* ist ein vergleichbares Oszillieren zwischen Repräsentationen des Individuellen und des Kollektiven festzustellen. Dies betrifft den feminisierten schutzbedürftigen Körper, den das vermeintlich verletzte Denkmal als Gegenüber des wehrhaft-heroischen Künstlers signifiziert. Dieser feminisierte Denkmalkörper vermag einerseits einen symbolischen Körper des deutschen Kollektivs, einen Körper der Nation aufzurufen. Rückgebunden an den Kriegskontext, den die biografische Erzählung evoziert, verweist er andererseits auf individuelle weibliche Körper – die Körper jener deutschen Frauen, die bei Kriegsende Vergewaltigungen durch Angehörige der Siegermächte ausgesetzt waren. Der wehrhaft-heroische Ges-

67 Reulecke 2003, S. VIII.

68 Zu diesen so genannten Vaterbüchern vgl. Türkis 1990, Vogt 1991b.

69 Eine Ausnahme bilden Ölbilder Gerhard Richters aus den 1960er Jahren, denen Familienfotos als Vorlage dienten. Dazu gehört das *ONKEL RUDI* (1965) betitelte Porträt eines jungen Mannes in Uniform, die vage als Wehrmachtsuniform zu erkennen ist; vgl. Deutschlandbilder 1997, S. 256.

70 Vgl. Bohleber 1997, S. 584; Vogt/Vogt 1997, S. 501f.

71 Zum Zusammenhang von Männlichkeit und Nationalstaat vgl. Anm. 545, S. 278.

tus des künstlerischen Autors erweist sich so als nachträgliche Wiedergutmachung eines vorgegangenen Versagens männlicher Schutzfähigkeit, das der Kriegsteilnehmergeneration angelastet wurde. Implizit wohnt demnach auch der Autorschaft von Jochen Gerz neben der radikalen Abgrenzung von der NS-Zeit zugleich ein positiver Rückbezug auf die Vätergeneration inne.

Künstlerische Autorschaft fungiert also in beiden Fällen als Schauplatz, um Beschädigungen männlicher Subjektivität durchzuspielen und Bewältigungsstrategien dafür zu entwickeln. Übereinstimmend galt es dabei, Beschädigungen zu bewältigen, um neuerlich handlungsfähig zu werden. Die Beschädigung resultierte jeweils in unterschiedlicher Weise aus der NS-Zeit respektive aus dem nachfolgenden gesellschaftlichen Umgang damit. Darin überlagert sich eine individuelle Lebensgeschichte mit dem historisch-politischen Kontext. Die männlichen Protagonisten weisen sich so als Kriegskind beziehungsweise als Nachgeborener der Kriegsteilnehmergeneration aus. Indem diese Beschädigungen in die wechselseitigen Signifikationsprozesse zwischen Denkmal und künstlerischer Autorschaft eingebracht wurden, schrieben sie sich implizit in die Bedeutungsproduktion ein. Mithin stellen die Denkmäler jeweils Entwürfe männlicher Subjektivität als mögliche Handlungsmodelle zur Disposition. Das *HARBURGER MAHNMAL* bringt einen heroischen Kämpfer hervor, der aufgrund seiner rigiden Abgrenzung gegenüber der NS-Zeit an den tradierten Entwurf patriotisch-wehrhafter Männlichkeit anzuknüpfen vermag. Demgegenüber bietet der *ASCHROTTBRUNNEN* den versöhnlichen Gestus eines trauernden NS-nachgeborenen Sohnes, der sich durch seine bewusste genealogische Verortung der Ambivalenz gegenüber der eigenen Herkunft stellt.

Auffällig ist, dass dem autobiografischen Sprechen von Gerz wie von Hoheisel jeweils das Postulat einer symbolischen Wunde voranging. Die diskutierten strukturellen Parallelen des künstlerischen Verfahrens zum Kastrationskomplex machen plausibel, dass die Denkmäler in besonderem Maße einluden, Beschädigungen männlicher Subjektivität zu artikulieren. Die Metapher der Wunde, ihre Nähe zum Szenario der Kastration, mag als Katalysator fungiert haben, der ein diesbezügliches Sprechen in Gang setzte. Um die Folgen dieses Sprechens zu diskutieren, möchte ich erneut auf die psychoanalytische Theorie zurückkommen. Sie führt vor, dass die Wunde in der westlichen Kultur einen fundamentalen Mangel des Subjekts signifiziert. Dieser Mangel wird jedoch durch einen als ursprünglich gesetzten, imaginären Zustand von Ganzheit und körperlicher Integrität, den »Mythos des Ganzen Körpers«[72], überdeckt. Aus diesem idealisierten Zustand von Abgeschlossenheit und klarer Abgrenzung nach außen resultiert das Vorstellungsbild einer autonomen Entität, Grundlage des männlichen Subjektentwurfs westlicher Prägung. Daher ist vom Einbruch des Mangels, von Fragilität und Unabgeschlossenheit nach außen, insbesondere männliche Subjektivität bedroht. Im Phantasma der Kastration ist diese Bedrohung aufgehoben – imaginiert als Wunde an einer zentralen Stelle, als Ort des Fehlens.[73] Daher kann die Wunde einerseits den Einbruch des Mangels bedeuten, Zeichen drohender oder erlebter Entmächtigung sein. Andererseits kann die Wunde auch die Funktion haben, die Angst davor kontrollierbar zu machen. Sie erhält dann die Funktion

72 Schade 1987.

73 Silke Wenk spricht von der Kastrationsdrohung als einer »permanente[n] Drohung des Ausschlusses aus der Welt des Männlichen« (Wenk 1999, S. 37).

eines Fetischs, eines verehrten Ersatzobjekts, das den strukturellen Mangel des Subjekts verdecken kann.[74]

Mit der Vertikale stellen die untersuchten Denkmäler jeweils einen Signifikant zu Verfügung, der – in seiner formalen Analogie zum Phallus[75] – eine vermeintliche Position der Fülle zu signifizieren vermag. Obgleich der Signifikant versenkt und so aus einem starken ein schwaches Zeichen wird, verliert der künstlerische Autor dadurch keineswegs die Verfügbarkeit über das phallisch codierte Objekt. Ob als Hüter der Wunde, der den versenkten Signifikanten birgt, oder als Kämpfer, der das Messer in der Wunde hält, – Hoheisel wie Gerz bemächtigen sich der Wunde wie auch des phallisch codierten Signifikanten. Diese fortdauernde Verfügbarkeit versetzt beide in die Lage, den Mangel zu kontrollieren und – so lässt sich angesichts der jeweiligen Selbsthistorisierungen hinzufügen – zu verdecken. Somit fungiert die Wunde letztlich weniger als Zeichen der eigenen Beschädigung denn im Sinne eines fetischisierten Ersatzobjekts. Dieses vermag womöglich eine dahinter liegende heillose Verstörung zu verdecken – sei es aufgrund einer vermuteten Beteiligung des eigenen Vaters am NS-Genozid oder aufgrund biografischer Erfahrung von existenzieller Bedrohung und Schutzlosigkeit.

Die Denkmäler erweisen sich somit als möglicher Austragungsort für subjektiv erlebte Beschädigungen NS-nachgeborener Männer. Indem diese Beschädigungen in die Kunst verlagert werden, kann deren Bewältigung auf der symbolischen Ebene durchgespielt werden. Damit entsprechen die Denkmäler jenem Schema, das kennzeichnend für Bilder ist, mit denen in der Moderne Staat »gemacht« wird: Sie enthalten »Erfahrungen der Auflösung, der Desintegration von ›Männlichkeit‹ […] und dabei zugleich ein Angebot zur (aktiven) Reintegration«[76]. Wie sich gezeigt hat, ermöglicht diese symbolische Bewältigung Widersprüche zu übergehen, die in der Realität keineswegs gelöst sind. So ist das wehrhaft-heroische Modell eines Jochen Gerz nicht der Notwendigkeit ausgesetzt, seine Tauglichkeit für demokratisches Alltagshandeln unter Beweis zu stellen. Ebenso bleibt in Hoheisels Fall ausgeklammert, inwieweit die Versöhnung mit einem mutmaßlichen Täter oder Mittäter gelingen kann, der Zeit seines Lebens zu seinen Taten beziehungsweise seiner Beteiligung geschwiegen hat. In diesem Sinne eignet dem Handeln im Rahmen der künstlerischen Autorschaft letztlich ein phantasmatischer Charakter, der sich nicht an der Realität messen muss.

Dennoch fungiert der künstlerische Autor, indem er einen paradigmatischen Entwurf männlich codierter bürgerlicher Individualität repräsentiert, als Ort vermeintlich authentischer Subjektivität.[77] Obwohl diese sich in ei-

74 Nach Freud ist der Fetisch »Zeichen des Triumphes über die Kastrationsdrohung und der Schutz gegen sie« (Freud 1976, S. 313). Interessanterweise charakterisiert Freud den Fetisch in diesem Zusammenhang als Denkmal, wenn er schreibt, dass die »Abscheu vor der Kastration sich in der Schaffung dieses Ersatzes ein Denkmal gesetzt hat.« (ebd.)

75 Zu einer feministischen Kritik an der psychoanalytischen Theorie Freuds und Lacans, die implizite Bezüge zwischen Phallus und Penis analysiert, vgl. Butler 1997, Silverman 1992.

76 Wenk 1997a, S. 59.

77 Ruppert konstatiert, dass der Künstler im Laufe des 19. Jahrhunderts in »der Verstärkung von bereits länger existierenden Vorstellungen […] zum Träger des Konzeptes der entfalteten Subjektivität des bürgerlichen Individuums [wurde].« (Ruppert 1998, S. 277)

nem scheinbar politikfernen Feld entfaltet, bezieht ihr Handeln sich auf politische Großereignisse, auf Krieg und Genozid, beziehungsweise auf den gesellschaftlichen Umgang damit. Folglich liefert die künstlerische Autorschaft auch Modelle für männliches politisches Handeln, das – und dieses Charakteristikum unterscheidet eine Denkmalsetzung von anderen künstlerischen Stellungnahmen – im ausdrücklichen Auftrag staatlicher Institutionen erfolgt. Angesichts der maßgeblichen AkteurInnen im Rahmen der Bedeutungsproduktion können die untersuchten Denkmäler daher auch als Ort einer Selbstverständnisdebatte der politischen Linken verstanden werden. Dieses Angebot richtete sich vornehmlich an männliche Altersgenossen der 1940 und 1944 geborenen Künstler – an den männlichen Teil jener NS-Nachgeborenen, die als 68er-Generation respektive Kriegskindergeneration gefasst werden.[78] Mithin war jene Altersgruppe angesprochen, aus der die zukünftige Riege tragender Geschichtsakteure der bundesdeutschen Politik hervorgehen würde.[79] Zur Debatte standen Formen, sich die NS-Zeit anzueignen, um so politische Handlungsfähigkeit zu begründen. Ein diesbezüglicher Bedarf kann, abgeleitet aus den Entwürfen künstlerischer Autorschaft, als Resultat einer Verunsicherung NS-nachgeborener Söhne verstanden werden. Angesichts einer vorrangig männlichen Definition von NS-Täterschaft galt es gerade für männliche Akteure, Selbsthistorisierungen zu entwickeln, die erlaubten, sich einerseits von der »Geschichte der Väter«[80] abzugrenzen, sich andererseits eigener Geschichtsmächtigkeit zu versichern.

Die verstärkte gesellschaftliche Hinwendung zur Geschichte in der Bundesrepublik der frühen 1980er Jahre ist bislang pauschal als Reaktion auf ökonomisch-politische Verunsicherungen wie die Ölkrise und den linksradikalen Terrorismus des vorangegangenen Jahrzehnts bewertet worden. Meine Untersuchung erlaubt eine wichtige Gruppe politischer Akteure in diesem Prozess geschlechts- und generationsspezifisch zu bestimmen. Für NS-nachgeborene Männer der politischen Linken ermöglichte dieses Feld, eine Geschichtsmächtigkeit für sich zu reklamieren, die im Rahmen der 68er-Bewegung grundlegend fragwürdig geworden war. Auf dem »langen Marsch durch die Institutionen« boten die Denkmalsetzungen für die genannte Adressatengruppe einen diskursiven Ort, um sich über Vorraussetzungen für die politische Legitimität staatlich-institutionellen Handelns angesichts des historischen Erbes der NS-Zeit zu verständigen. Das zunehmende Aufrücken dieser Altersgruppe in politische Positionen lässt plausibel erscheinen, dass der Bedarf an einem solchen Verständigungsprozess in den 1980er Jahren wuchs. Für diesen Zusammenhang spricht auch, dass die »Sorge um die Geschichte« inzwischen »zum Großprojekt linksliberaler Intellektueller« avanciert ist.[81]

Meine Analyse der Autorschaftsentwürfe lässt darauf schließen, dass dieser diskursive Ort zugleich Möglichkeiten zur symbolischen Überwindung und Kompensation generations- und geschlechtspezifischer Verunsicherungen anbietet, die NS-Nachgeborene als Beschädigungen von Männlichkeit

78 Vgl. etwa Becker 1992, Radebold 2003, Rosenthal 1992.

79 Der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl, geboren 1930, gehört der Altersgruppe der »Hitlerjugend-Generation« (Rosenthal 1992, S. 66) an; sein Vorgänger Helmut Schmidt, geboren 1918, war selbst Kriegsteilnehmer.

80 Komfort-Hein 1999, S. 199; bezugnehmend auf die Konstruktion einer 68er-Generation.

81 Nolte 2000, S. 25. Nolte bilanziert solchermaßen den intellektuellen und politischen Weg von Jürgen Habermas.

erlebt haben. Das Denkmal als Ort geschichtspolitischer Verständigung über die NS-Zeit gibt meine Untersuchung somit auch als einen Ort zu erkennen, der einer politisch-kulturellen Elite zur Selbstversicherung und Verständigung über Männlichkeit diente und vermutlich nach wie vor dient. In methodologischer Hinsicht hat sich die Untersuchung künstlerischer Autorschaft folglich als Feld erwiesen, das außergewöhnlich geeignet ist, den Zusammenhang von Subjektivitätskonstruktionen, kultureller Bedeutungsproduktion und politischen Diskursen zu beleuchten. Autorschaft fungiert dabei als paradigmatischer Ort der Erzeugung von Subjektivität. Der künstlerische Erfolg, also die Anerkennung von Seiten einer kulturellen Elite, kann als Hinweis darauf betrachtet werden, dass die angebotene Subjektivitätskonstruktion in besonderem Maße auf zeitgenössische Bedürfnisse oder Problemlagen antwortet. Gerade der Konflikt um das *HARBURGER MAHNMAL* hat vorgeführt, dass ein solches Angebot sich vornehmlich an bestimmte gesellschaftliche Eliten richtet. Weiterzuverfolgen wäre, inwieweit künstlerische Autorschaft strukturell als Experimentierfeld fungiert, um entsprechende Angebote zu entwickeln und damit auf veränderte gesellschaftliche Bedingungen zu reagieren.

Fazit: Vom politischen Nutzen einer symbolischen Wunde

Am Beginn dieser Forschungsarbeit stand die Frage nach der geschichtspolitischen Funktion der neuen Denkmalformen innerhalb einer zunehmend verstaatlichten bundesdeutschen Erinnerungskultur. In Zusammenhang mit den künstlerischen Konzepten habe ich dargelegt, auf welche Art und Weise das Versenken der Vertikale innerhalb seines historisch-politischen Kontextes dazu einlädt, eine Wir-Gemeinschaft nicht verfolgter, nichtjüdischer Deutscher zu konstituieren. Meine abschließenden Ausführungen zu künstlerischer Autorschaft haben gezeigt, dass das künstlerische Verfahren darüber hinaus imaginäre Räume für eine vermeintliche Wiederherstellung beschädigter männlicher Subjektentwürfe eröffnet. Die strukturellen Korrespondenzen zwischen dem Konzept des souveränen Nationalstaates auf der einen Seite, dem Entwurf männlicher Subjektivität auf der anderen, haben vorgeführt, dass beide Topoi einander wechselseitig bedingen. Die symbolische Wunde hat sich als jene Figur erwiesen, an der diesbezügliche Narrative von Beschädigung und Überwindung sich paradigmatisch überlagern. Wie ich erläutert habe, hat die Figur der Wunde sich in der Rede über die NS-Zeit wie im Gedenken daran zunehmend etabliert. Augenscheinlich ist mit deren Einschreibung in den geschichtspolitischen Diskurs eine Vergangenheitsdeutung ausgehandelt worden, die innerhalb der gegenwärtigen politisch-kulturellen Elite der Bundesrepublik weitgehend konsensfähig ist. Die zeitliche Abfolge lässt darauf schließen, dass den untersuchten Denkmälern in diesem Zusammenhang eine Vorreiterfunktion zukommt.

Das symbolische Herzstück dieser Einschreibung bildet mittlerweile das 2005 an die Öffentlichkeit übergebene *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* in Berlin. Wie im Fall der untersuchten Denkmäler waren an dessen entsprechender Metaphorisierung jüdische wie nichtjüdische AkteurInnen beteiligt. In vergleichbarer Weise überschneiden sich in diesem Vorgang also die jüdisch und die christlich geprägte Deutungstradition. Wie bereits ausge-

führt, war das Gelände für das projektierte Denkmal nach dem Mauerfall eine der Teilung geschuldete innerstädtische Brache – mithin eine zentrale Leerstelle, die sich für die Metaphorisierung als Wunde in besonderem Maße anbot. Bereits 1991 beschrieb Harald Szeemann in einem Vorentwurf das leere Gelände, ausdrücklich angelehnt an die Gedenkstätte *TOPOGRAPHIE DES TERRORS*, als »eine offene Wunde deutscher Geschichte«[82]. In deren Zentrum sollte »eine innerlich geladene, die Erde verletzende und gleichzeitig wie Erinnerung in sie einsinkende Skulptur«[83] stehen. Im Mittelpunkt von Horst Hoheisels Entwurf für eben dieses Denkmal im ersten Wettbewerb von 1994/1995 stand gleichfalls die Präsentation zentraler Leerstellen. Während der Künstler vorschlug, das Gelände selbst als Brache zu belassen, plante er zugleich, das Brandenburger Tor zu Staub zu zermahlen.[84] Diesen Entwurf apostrophierte Salomon Korn, Mitglied der Jury und seinerzeit Präsidiumsmitglied des Zentralrates der Juden in Deutschland, als »Pfahl im Fleisch«[85] – also ebenfalls mit dem Bild einer symbolischen Verwundung.

Obgleich Hoheisels Vorschlag nicht realisiert wurde, setzte sich der Gedanke fort, das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* möge als Leerstelle fungieren. »Im Herzen eines deutschen Denkmals wird eine Leere sein müssen«[86], forderte James E. Young, beratender Experte des zweiten Wettbewerbs.[87] Dieses Fazit resultierte aus seiner Beschäftigung mit den neuen Denkmalformen, unter anderem mit dem *HARBURGER MAHNMAL* und dem *ASCHROTTBRUNNEN*.[88] In dem Ausschreibungstext von 1997 ist denn auch die Rede von dem »ungeheuren, unwiederbringlichen Verlust [...], der bleibenden Leere«[89], denen das heutige Deutschland gedenken wolle. Zugleich wurde darin auf den »Brachland-Charakter des Standortes« und seine zukünftige Rolle »als ein öffentlicher Ort im Herzen der deutschen Hauptstadt« hingewiesen.[90] Zumal angesichts dieses Assoziationsfeldes erstaunt es kaum, dass auch Jochen Gerz im Kontext seines Entwurfs erneut Bezug auf eine symbolische Wunde nahm, obwohl dessen formale Gestalt keinerlei Anlass dazu gab.[91] In seiner Rede an die Jury des zweiten Wettbewerbs erklärte

82 Szeemann 1991, S. 75.
83 Szeemann 1991, S. 75.
84 Siehe dazu ausführlicher oben, S. 180, auch Anm. 46 (ebd.).
85 Korn in Cullen 1999, S. 128; Hervorhebung C.T. (Erstveröffentlichung in *FAZ*, 17.07.1997; Wiederabdruck in Memory 1997, S. 48). Mit derselben Wendung wurde mehrfach das konzeptionell ähnliche, realisierte Weimarer Projekt *ZERMAHLENE GESCHICHTE* charakterisiert, das Hoheisel in Zusammenarbeit mit Andreas Knitz entwickelte; vgl. Hoheisel/Knitz 1999, S. 7, 8.
86 *Die Zeit*, 07.11.1997.
87 Young war korrespondierendes Mitglied der Kommission, welche die TeilnehmerInnen des zweiten geschlossenen Wettbewerbs auswählte; vgl. Cullen 1999, S.273. Er nahm auch am dritten Kolloquium teil, das in Vorbereitung des Wettbewerbs abgehalten wurden; vgl. Young 2002, S. 225.
88 Vgl. Young 2002, S. 231.
89 Cullen 1999, S.267.
90 Cullen 1999, S.268.
91 Gerz plante, die Freifläche mit 39 Lichtpolen zu versehen, auf denen in allen Sprachen ehemaliger antisemitisch Verfolgter die Frage »Warum?« zu lesen sein sollte. In einem zur Gedenkstätte gehörigen Gebäude sollten Antworten von BesucherInnen auf die Frage »Warum ist es geschehen?« gesammelt und dokumentiert werden; vgl. Museion 1999, S. 80ff.

Gerz: »Nur die Zeit ist das Messer, das die Wunde offenhält«[92]. Auch wenn der inzwischen realisierte Entwurf von Peter Eisenman formal keine Leerstelle erzeugt, ist die Metaphorisierung als »offene Wunde im Herzen der Stadt«[93] gleichwohl auf ihn übergegangen. So sprach anlässlich der Übergabe im Mai 2005 ein Redner von »eine[r] schwärende[n] Wunde mitten in der deutschen Hauptstadt«[94].

Neben dem *ASCHROTTBRUNNEN*, dem *HARBURGER MAHNMAL* und der *TOPOGRAPHIE DES TERRORS* vermag nun also auch das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* eine symbolische Wunde des deutschen Kollektivs zu repräsentieren. Angesicht der zahlreichen, nicht zuletzt personellen Überschneidungen ist plausibel, dass diese Metaphorisierung der nationalen Gedenkstätte in vielfältiger Hinsicht auf die Deutungen jener Denkmäler zurückgreift, die ich untersucht habe. Die nationale Gedenkstätte in Berlin ist wiederum ein markantes Beispiel für die zunehmende Verstaatlichung der bundesdeutschen Erinnerungskultur, die ich eingangs mit Volkhard Knigge als Nationalisierung negativen Gedenkens bezeichnet habe. Durch die Verbindung mit dem *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* ist die Figur einer symbolischen Wunde im Zentrum bundesdeutscher Repräsentationspolitik angekommen; sie bildet mittlerweile ein grundlegendes Element nationaler Selbstdarstellung. Als eine Art Verschiebung und Umschrift der »Wunde der Teilung« vermag sie an zentraler Stelle zu versprechen, die politische Machtstellung Deutschlands in der Welt werde einen international akzeptierten Rahmen nicht überschreiten. Wenn allerdings, wie 1999 im Kosovo-Krieg,[95] Auslandseinsätze der Bundeswehr mit dem Motiv begründet werden, ein neuerliches Auschwitz verhindern zu wollen, so zeigt sich eine gänzlich andere politische Praxis: Die Integration des NS-Genozids in das politische Selbstverständnis der Bundesrepublik hat inzwischen realpolitische Handlungsräume erschlossen, die eben dieses historische Erbe vormals wirksam verwehrte.[96] Somit behauptet die Einschreibung einer symbolischen Wunde, zumal im Rahmen einer staatlich institutionalisierten Erinnerungskultur, einen Gestus nationaler Selbstbeschränkung, den die politische Realität längst überholt hat.

92 Jochen Gerz: Rede an die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas, 14.11.1997; http://www.dickinson.edu.7departements/germn/glossen/heft4/gerz rede.ht (25.05.2005).

93 *FAZ*, 12.07.2004.

94 Ernst Cramer, Vorstandsvorsitzender der Axel Springer Stiftung in *Die Welt*, 11.05.2005.

95 Mit dieser Argumentation begründete 1999 der damalige Außenminister Joschka Fischer die Beteiligung der Bundeswehr an Militärschlägen gegen Serbien; vgl. http://www.tagesschau.de/aktuell/meldungen/0,1185,OID3998404_REF1_NAV,00.html (07.12.2005).

96 Vgl. dazu auch Schwab-Trapp 2003.

Abkürzungsverzeichnis

docArch. 7 H 4	documenta-Archiv, Kassel, Signatur: 7 Hoheisel 4, Rara-Abteilung
docArch. 13 KS AAA	documenta-Archiv, Kassel, Ordner: Kunst im öffentlichen Raum, Kassel, Signatur: 13 Kassel AAA.
docArch., d8, Mappe 115	documenta-Archiv, Kassel, Materialien zu documenta 8, Mappe 115
DAS	Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt
EE	elbe extra
EW	Elbe Wochenblatt
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
HA	Hamburger Abendblatt
HAN	Harburger Anzeigen und Nachrichten
HM	Hamburger Morgenpost
HNA	Hessisch-Niedersächsische Allgemeine
HR	Harburger Rundschau
HW	Hamburger Wochenblatt
KB 85/14	Aktenbestand der Kulturbehörde Hamburg zum Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte, Aktenzeichen 32-075.85/14
KS	Kölner Stadtanzeiger
NYT	New York Times
RP	Rheinische Post
SFB	Sender Freies Berlin
SP	Der Spiegel
StArch. KS	Stadtarchiv Kassel, Unterlagen zum Aschrottbrunnen
SZ	Süddeutsche Zeitung
taz	die tageszeitung
TS	Der Tagesspiegel
VVN/BdA	Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes/ Bund der Antifaschisten

LITERATUR

Abeele, Lieven van den (1987): Jochen & Esther Gerz Harburgs Mahnmal gegen Faschismus, in: Artefactum. Magazine of contemporary art in Europe, Nr. 20 (Sept./Okt.), S. 43.

Adorno, Theodor W. (1968): Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit, in: ders., Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt a.M., S. 125-146.

Albers, Gerd (1995): Stadterneuerung und Alte Stadt, in: Die alte Stadt. Vierteljahreszeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege, Jg. 36, H. 3, S. 111-136.

Albertazzi, Liliana (1992): 1,929 stones... for now, in: La Piz, 20.02.1992, S. 60, 62.

Altenbockum, Jasper von (2001): Dänemark – die offene Wunde Skandinaviens. Der Machtwechsel in Kopenhagen nach der Wahl vom 20. November, in: KAS-Auslands-Informationen, Nr. 12, S. 4-12.

Antoni, E./Marschall, W. (1987): Den Faschismus mit allen Mitteln bekämpfen, in: Tendenzen, Jg. 28, H. 157, S. 40-42.

Arnim, Gabriele von (1991): Das große Schweigen. Von der Schwierigkeit, mit den Schatten der Vergangenheit zu leben, München.

Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: ders./T. Hölscher (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M., S. 9-19.

Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses, München.

Assmann, Aleida/Frevert, Ute (1999): Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945, Stuttgart.

Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.) (1987): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 1, Berlin.

Bal, Mieke/Bryson, Norman (1991): Semiotics and Art History, in: Art Bulletin, Jg. 73, Nr. 2, S. 174-208.

Bar-On, Dan (1996): Die Last des Schweigens. Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern, Reinbek.

Bar-On, Dan (1997): Furcht und Hoffnung. Von den Überlebenden zu den Enkeln. Drei Generationen des Holocaust, Hamburg.

Barta, Ilsebill u.a. (Hg.) (1987): Frauen Bilder, Männer Mythen, Berlin, S. 239-260.

Barthes, Roland (1988): Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a.M.

Bauausstellung Berlin (1983): Dokumentation zum Gelände des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais und seine Umgebung, Berlin.

Bauman, Zygmunt (1992): Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust, Hamburg.

Baumel, Judith Tydor (2002): Mütter und Kämpferinnen. Geschlechterbilder in israelischen Shoah-Denkmälern, in: Eschebach/Jacobeit/Wenk (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht, Frankfurt a.M., S. 343-361.

Baxmann, Inge (1995): Der Körper der Nation, in: François/Siegrist/Vogel (Hg.), Nation und Emotion, Göttingen, S. 353-356.

Becker, Sophinette (1992): Bewußte und unbewußte Identifikationen der 68er Generation, in: Rauschenbach (Hg.), Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten, Berlin, S. 269-275.

Beck-Gernsheim, Elisabeth (1980): Das halbierte Leben. Männerwelt Beruf. Frauenwelt Familie, Frankfurt a.M.

Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hg.) (1998): Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 2. Aufl., München.

Berger, Renate (1988): Beim Namen nennen – Feminismus und Innovation, in: Kritische Berichte, Jg. 16, H. 1, S. 15-25.

Bergmann, Werner (2002): Geschichte des Antisemitismus, München.

Beuys (1980a): Joseph Beuys, Zeige deine Wunde, hrsg. von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, Bd. 1, München.

Beuys (1980b): Joseph Beuys, Zeige deine Wunde, hrsg. von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, Bd. 2: Reaktionen, München.

Bey, Katja von der (1997): Nationale Codierungen abstrakter Malerei. Kunstdiskurs und -ausstellungen im westlichen Nachkriegsdeutschland 1945-1952, Elektronische Dissertation: http://www.bis.uni-oldenburg.de/dissertation/fb02.html (23.01.2006).

Biedermann, Adolf/Severing, Carl (Hg.) (1928): Eine offene Wunde. Eine Untersuchung über die Kriegsschuldfrage, Berlin.

Blos, Peter (1990): Sohn und Vater: Diesseits und jenseits des Ödipuskomplexes, Stuttgart.

Bodemann, Y. Michal (1996): Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung, Hamburg.

Böhme, Helmut (1999): Die Erfindung der »Alten Stadt«, in: Die alte Stadt. Vierteljahreszeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege, Jg. 36, H. 3, S. 169-192.

Bohleber, Werner (1990): Das Fortwirken des Nationalsozialismus in der zweiten und dritten Generation nach Auschwitz, in: Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart, H. 7, S. 70-83.

Bohleber, Werner (1996): The Children of the Perpetrators – the After-Effects of National Socialism on the Following Generations, in: International Study Group for Trauma, Violence and Genocide (Hg.), »Coming Home« from Trauma: The Next Generation, Muteness and the Search for a Voice, Hamburg, S. 39-52.

Bohleber, Werner (1997): Die Konstruktionen imaginärer Gemeinschaften und das Bild vom Juden – unbewußte Determinanten des Antisemitismus in Deutschland, in: Psyche, Bd. 51, H. 6, S. 570-605.

Bopp, Petra (1998): »Wir sind aus sehr fragilem Material.« – Esther Shalev-Gerz' Umgang mit Erinnerung, in: Kulturamt der Stadt Marburg (Hg.), Formen von Erinnerung. Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung, Marburg, S. 41-61.

Boose, Lynda (1993): Techno-Muscularity and the »Boy Eternal«: From the Quagmire to the Gulf, in: Miriam Cooke/Angela Woollacott (Hg.), Gendering War Talk, Princeton, S. 67-106.

Bouhours, Jean-Michel/Heck, Georg (Hg.) (2002): Jochen Gerz. In case we meet, Paris.

Bourdieu, Pierre (1974): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: ders., Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M., S. 159-201.

Braun, Christina von (2002): Der Kollektivkörper und seine Säfte, in: Sylvia Sasse/Stefanie Wenner (Hg.), Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung, Bielefeld, S. 301-315.

Braun, Christina von (2003): Die unterschiedlichen Geschlechtercodierungen bei NS-Tätern und Täterinnen unter medienhistorischer Perspektive, in: Weckel/Wolfrum (Hg.), »Bestien« und »Befehlsempfänger«, Göttingen, S. 250-265.

Braun, Christina von (2004): Der Gesellschaft auf den Leib geschrieben. »Mutter Staat«, in: Elisabeth Rohr (Hg.), Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben, Königsstein, S. 264-280.

Browning, Christopher R. (1993): Ganz normale Männer. Das Polizeireservebataillon 101 und die »Endlösung« in Polen, Reinbek.

Brügmann, Klaus-Dieter/Dreibrodt, Margarete/Meyer, Hans-Joachim/Nehring, Otto (Hg.) (1981): Die anderen. Widerstand und Verfolgung in Harburg und Wilhelmsburg. Zeugnisse und Berichte 1933-1945, 2. Aufl., Hamburg.

Brumlik, Micha (1992): Trauerrituale und politische Kultur nach der Shoah in der Bundesrepublik, in: Loewy (Hg.), Holocaust. Die Grenzen des Verstehens, Reinbek, S. 191-212.

Bude, Heinz (1992): Bilanz der Nachfolge. Die Bundesrepublik und der Nationalsozialismus, Frankfurt a.M.

Bude, Heinz (1998): Die Erinnerung der Generationen, in: König/Kohlstruck/Wöll (Hg.), Vergangenheitsbewältigung am Ende des 20. Jahrhunderts, Opladen, S. 69-85.

Bude, Heinz (1999): Der einzelne und seine Generation. Kriegskindheit und Jugendrevolte bei der 68er Generation, in: Elisabeth Domansky/Harald Welzer (Hg.), Eine offene Geschichte. Zur kommunikativen Tradierung der nationalsozialistischen Vergangenheit, Tübingen, S. 26-34.

Büchten, Daniela/Frey, Anja (Hg.) (1993): Im Irrgarten deutscher Geschichte. Die Neue Wache 1818 bis 1993. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung vom 12. Nov. 1993 bis 28. Jan. 1994. Schriftenreihe des Aktiven Museums Faschismus und Widerstand in Berlin e.V., Nr. 5, Berlin.

Busch, Ralf (Hg.) (1998): Verborgene Schätze in den Sammlungen: 100 Jahre Helms-Museum. Veröffentlichung des Museums für Archäologie und die Geschichte Harburgs, Helms-Museum, Nr. 79, Neumünster.

Butler, Judith (1997): Der lesbische Phallus und das morphologische Imaginäre, in: dies., Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a.M., S. 89-133.

Carstens, Karl (1983): Rede von Bundespräsident Karl Carstens am 17. Juni 1983 im Deutschen Bundestag zum Tag der deutschen Einheit, in: Bulletin des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung Nr. 64, S. 593-596.

Cavalli, Alessandro (1991): Die Rolle des Gedächtnisses in der Moderne, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.), Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt a.M., S. 200-210.

Celan, Paul (1992): Gesammelte Werke, Bd. 2: Gedichte II, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt a.M.

Ciupke, Paul/Reichling, Norbert (1996): »Unbewältigte Vergangenheit« als Bildungsangebot. Das Thema »Nationalsozialismus« in der westdeutschen Erwachsenenbildung 1946 bis 1989, Frankfurt a.M.

Connell, Robert W. (1999): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Opladen.

Cornelißen, Christoph (2003): Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Jg. 54, S. 548-563.

Cullen, Michael S. (Hg.) (1999): Das Holocaust-Mahnmal. Dokumentation einer Debatte, Zürich.

Damus, Martin (2000): Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmierenden Moderne, Reinbek.

Degreif, Uwe (1996): Wenn das »Zeugs« umstritten ist. Eine empirische Analyse, in: Falko Herlemann/Michael Kade (Hg.), Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, S. 133-143.

Deutschlandbilder (1997): Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land, Ausstellungskatalog, hrsg. von Eckhart Gillen.

Diner, Dan (Hg.) (1988): Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz, Frankfurt a.M.

documenta (1987a): documenta 8, Kassel, 1987, 12. Juni - 20. Sept., Katalog, Bd. 1, Kassel.

documenta (1987b): documenta 8, Kassel, 1987, 12. Juni - 20. Sept., Katalog, Bd. 2, Kassel.

Domansky, Elisabeth (1993): Die gespaltene Erinnerung, in: Köppen (Hg.), Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin, S. 178-196.

Drateln, Doris von (1990): Jochen Gerz – ein Konzept-Künstler gegen den Strom der Saisonkunst. Im Zweifel schwebend, in: Die Zeit, Nr. 45, 02.11.1990, S. 63.

Drathen, Doris von/Gerz, Jochen (1997): Gespräch in Schichten, in: Jussen (Hg.), Von der künstlerischen Produktion der Geschichte I, S. 133-143.

Dregger, Alfred (1986): Rede zum Volkstrauertag, in: Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge (1995): Wir gedenken … Reden zum Volkstrauertag 1951-1995. Kassel, S. 144-152.

Durth, Werner (1997): Notizen zum Stadtbild, in: Documenta-und-Museum-Friedericianum-Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Documenta: Das Buch zur Documenta X = politics-poetics, Ostfildern, S. 80-89.

Ecker, Gisela (1997): »Heimat«: Das Elend der unterschlagenen Differenz, in: dies. (Hg.), Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?, München, S. 7-31.

Ehmann, Annegret (1995): Über Sprache, Begriffe und Deutungen des nationalsozialistischen Massen- und Völkermords. Aspekte des Erinnerns, in: dies. (Hg.), Praxis der Gedenkstättenpädagogik. Erfahrungen und Perspektiven, Opladen, S.75-100.

Eifler, Christine (1999): Nachkrieg und weibliche Verletzbarkeit. Zur Rolle von Kriegen für die Konstruktion von Geschlecht, in: dies./Ruth Seifert (Hg.), Soziale Konstruktionen – Militär und Geschlechterverhältnis, Münster, S. 155-186.

Elias, Norbert (1989): Gedanken über die Bundesrepublik, in: ders., Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Michael Schröter, Frankfurt a.M., S. 517-552.

Ellermeyer, Jürgen/Richter, Klaus/Stegmann, Dirk (1988): Harburg. Von der Burg zur Industriestadt. Beiträge zur Geschichte Harburgs 1288-1938, Hamburg.

Endlich, Stefanie (1990): Die Zukunft des Berliner »Prinz Albrecht-Geländes« (»Gestapo-Geländes«), Berlin.

Endlich, Stefanie (1994): Vergangenheit vergegenwärtigt. Einige Anmerkungen zur Denkmalsdiskussion, in: Kunstamt Schöneberg (Hg.), Orte des Erinnerns, Berlin, S. 14-27.

Engelbach, Barbara (2000): Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970, München.

Erdle, Birgit R. (1999): Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat, in: Elisabeth Bronfen/Birgit R. Erdle/Sigrid Weigel (Hg.), Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster, Köln/Weimar/Wien, S. 27-50.

Eschebach, Insa (2001): Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in den deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945-1961), in: Ursula Heuenkamp (Hg.), Amsterdamer Beiträge zur Germanistik, Bd. 50.2, S. 635-642.

Eschebach, Insa (2005): Öffentliches Gedenken. Deutsche Erinnerungskulturen seit der Weimarer Republik, Frankfurt a.M.

Eschebach, Insa/Jacobeit, Sigrid/Wenk, Silke (Hg.) (2002): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt a.M.

Farkas, Rosemarie (1991): Denkanstösse für die Stadt, in: Pan. Zeitschrift für Kunst und Kultur, Nr. 10/91, S. 77-78.

Faulenbach, Bernd (1987): NS-Interpretation und Zeitklima. Zum Wandel in der Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, B 22/87, S. 19-33.

FBI: Fritz Bauer Institut (1998a): Horst Hoheisel. Aschrottbrunnen, Frankfurt a.M.

FBI: Fritz Bauer Institut (1998b): Horst Hoheisel's Entwürfe zum »Aschrott-Brunnen«. Schenkung an Yad Vashem, in: Fritz Bauer Institut Newsletter, Jg. 7, H. 14, S. 18-19.

Felman, Shoshana/Laub, Dori (1991): Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History, New York.

Fischer, Rudolf/Heiss, Friedrich (1938): Die Wunde Europas: Das Schicksal der Tschecho-Slowakei, Berlin.

FKW: Frauen Kunst Wissenschaft (1998): »Eins und eins – das macht zwei?« Kritische Beiträge zum Künstlerpaar, Heft 25.

Fleck, Robert (1995): In einer Welt voll Bilder ist die Kunst unsichtbar, in: Art. Das Kunstmagazin, H. 12, S. 73-80.

Flügge, Matthias/Freitag, Michael (1993): Dem Zugriff des Wissens widerstehen. Interview mit Jochen Gerz, Paris am 25.04.1993, in: Neue bildende Kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik, H. 3, S. 33-37.

Foucault, Michel (1977): Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dez. 1970, Frankfurt a.M./Berlin/Wien.

Foucault, Michel (1988): Was ist ein Autor?, in: ders. Schriften zur Literatur, Frankfurt a.M., S. 7-31.

Foucault, Michel (1995): Archäologie des Wissens, 7. Aufl., Frankfurt a.M.

François, Etienne/Siegrist, Hannes/Vogel, Jakob (Hg.) (1995): Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert, Göttingen.

Frei, Alfred Georg (1984): Alltag – Region – Politik. Anmerkungen zur »neuen Geschichtsbewegung«, in: Geschichtsdidaktik. Probleme, Projekte, Perspektiven, 9. Jg., H. 2, S. 107-120.

Frei, Norbert (1996): Vergangenheitspolitik: Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit, München.

Frenzel, Ursula (1988) (Hg.): Gerhard Marcks 1889-1981: Briefe und Werke, München.

Frenzel, Ivo/Märthesheimer, Peter (Hg.) (1979): Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm »Holocaust« – Eine Nation ist betroffen, Frankfurt a.M.

Freud, Sigmund (1976): Fetischismus, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. XIV, Frankfurt a.M., S. 311-317.

Frevert, Ute (1991): Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft, München.

Frevert, Ute (1996): Soldaten, Staatsbürger. Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit, in: Thomas Kühne (Hg.), Männergeschichte, Geschlechtergeschichte, Frankfurt a.M./New York, S. 69-87.

Frey, Corinna/Schmitt, Marina (2003): Kindheitsbelastungen und psychische Störungen im Erwachsenenalter, in: Psychosozial, Jg. 26, H. II/Nr. 92: Kindheiten im II. Weltkrieg und ihre Folgen, S. 33-38.

Friedrich, Jörg (2002): Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945, München.

FRIZ: Friedenspolitisches Informationszentrum Harburg (o.J.): »Der Soldat«. Eine Dokumentation über die Geschichte des Harburger Kriegerdenkmals, Hamburg.

Funk, Julika/Bettinger, Elfi (1996): Weiblichkeit als Maskerade und der Fetisch Phallus, in: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie, Jg. 7, H. 13, S. 31-53.

Funken, Peter (1991): Denk – Mal – Prozeß, in: Kunstforum International, Bd. 111, Jan./Feb., S. 342-343.

Galeries (1987): »L' Anti-Monument« de Jochen et Esther Gerz, in: Galeries Magazine, H. 19, Juni/Juli 1987, S. 80-87, 130.

Galloway, David (1990a): Anti-Memorials, in: Lufthansa's Germany, H. 1, S. 14.

Galloway, David (1990b): Report from Germany. Happening in Hamburg, in: Art in America, Bd. 78, Nr. 5, S. 77-89.

Gamboni, Dario (1998): Zerstörte Kunst. Bilder-Sturm und Ikonoklasmus im 20. Jahrhundert, Köln.

Garbe, Detlef (1992): Gedenkstätten: Orte der Erinnerung und die zunehmende Distanz zum Nationalsozialismus, in: Loewy (Hg.), Holocaust. Die Grenzen des Verstehens, Reinbek, S. 260-284.

Garbe, Detlef/Michelsen, Jens (2003): Gedenkstätten in Hamburg. Ein Wegweiser zu Stätten der Erinnerung an die Jahre 1933-1945, Hamburg.

Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a.M.

Gerz (1975): Jochen Gerz. Foto/Texte. The French Wall & Stücke, Ausstellungskatalog, Karlsruhe,

Gerz (1979): Jochen Gerz. Kulchur piece #5. Come on over to the dark side, Ausstellungskatalog, Luzern.

Gerz, Jochen (Hg.) (1993): 2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus. Saarbrücken, Stuttgart.
Gerz, Jochen (1995): Gegenwart der Kunst. Interviews (1970-1995), Regensburg.
Gerz, Esther/Gerz, Jochen (1990): Das Harburger Mahnmal gegen Krieg und Faschismus, in: Hoffmann (Hg.), Kunst und Holocaust, Rehburg-Loccum, S. 201-218.
Geschichtswerkstatt (1984): Selbstverständnispapier der Geschichtswerkstatt e.V., beschlossen auf der Gründungsversammlung am 25.05.1983 in Bochum, in: Geschichtsdidaktik. Probleme, Projekte, Perspektiven, 9. Jg., H. 2, S. 193-194.
Geyer, Michael/Hansen, Miriam (1994): German-Jewish Memory and National Consciousness, in: Geoffrey H. Hartman (Hg.), Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory, Camebridge, Mass./Oxford.
Gibson, Michael (1987a): Hamburg: Sinking Feelings, in: Art News, Summer 1987, S.105-106.
Gibson, Michael (1987b): Vanishing Monument Against Fascism, in: International Herald Tribune, 03.01.1987.
Giesen, Bernd (2003): Generation und Trauma, in: Reulecke (Hg.), Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert, München, S. 59-71.
Giordano, Ralph (1987): Die zweite Schuld oder von der Last ein Deutscher zu sein, Hamburg.
Gockel, Cornelia (1998): Zeige deine Wunde. Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst, München.
Goldhagen, Daniel J. (1996): Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust, Berlin.
Grasskamp, Walter (1987): Warum wird Kunst im Außenraum zerstört?, in: NBK (Hg.), Skulpturenboulevard, Berlin, S. 20-24.
Grasskamp, Walter (1989a): Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall, in: ders. (Hg.), Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, München, S. 141-169.
Grasskamp, Walter (1989b): Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München.
Gravenhorst, Lerke (1990): Die Wunde Nationalsozialismus und die Sozialwissenschaften als therapeutisches Milieu oder: der lange Weg zu einem lösenden Sprechen, in: dies./Carmen Tatschmurat (Hg.): Töchter-Fragen. NS-Frauen-Geschichte, Freiburg, S. 371-393.
Gravenhorst, Lerke (1992): Wie eigen ist die eigene Geschichte? Zum Zusammenhang von NS-Auseinandersetzung und Geschlechtszugehörigkeit bei NS-Nachgeborenen, in: Rauschenbach (Hg.), Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten, Berlin, S. 139-147.
Gravenhorst, Lerke (1997): Moral und Geschlecht. Die Aneignung der NS-Herrschaft, Freiburg.
Greven, Michael Th./Wrochem, Oliver von (Hg.) (2000): Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik, Opladen.
Haase, Amine (1992): Mahnmale gegen Faschismus und Rassismus. Gibt es in Deutschland überhaupt noch Möglichkeiten für Zeichen der Trauer?, in: Kunst und Antiquitäten, H. 1/2, S. 12-14.
Hagemann, Karen (1996): »Heran, heran, zu Sieg oder Tod!« Entwürfe patriotisch-wehrhafter Männlichkeit in der Zeit der Befreiungskriege, in:

Kühne (Hg.), Männergeschichte, Geschlechtergeschichte, Frankfurt a.M./ New York, S. 51-68.
Hall, Stuart (1997): The work of representation, in: ders. (Hg.), Representation: Cultural representation and signifying practices, London, S. 13-74.
Hausmann, Brigitte (1997): Duell mit der Verdrängung? Denkmäler für die Opfer des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland 1980 bis 1990, Münster.
Heimrod, Ute/Schlusche, Günter/Seferens, Horst (Hg.) (1999): Die Debatte um das »Denkmal für die ermordeten Juden Europas«. Der Denkmalstreit – das Denkmal? Eine Dokumentation, Berlin.
Heineman, Elizabeth (1996): The Hour of the Woman: Memories of Germany's »Crisis Years« and West German National Identity, in: American Historical Review, Bd. 101, Nr. 2 (April), S. 354-395.
Heinrich, Christoph (1993): Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre, München.
Hentschel, Linda (2001): Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Marburg.
Herbert, Ulrich (1993) Der Holocaust in der Geschichtsschreibung der Bundesrepublik Deutschland, in: Bernd Moltmann (Hg.), Erinnerung. Zur Gegenwart des Holocaust in Deutschland-West und Deutschland-Ost, Frankfurt a.M., S. 31-45.
Herlemann, Falko (1989): Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt. Zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre, Bern/Frankfurt a.M./New York/Paris.
Herz, Thomas/Schwab-Trapp, Michael (1997): Konflikte über den Nationalsozialismus nach 1945. Eine Theorie der politischen Kultur, in: dies., Umkämpfte Vergangenheit. Diskurse über den Nationalsozialismus seit 1945, Opladen, S. 11-36.
Hettling, Manfred (2000): Die Historisierung der Erinnerung. Westdeutsche Rezeptionen der nationalsozialistischen Vergangenheit, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte, 29, S. 357-378.
Heusinger von Waldegg, Joachim (1989): Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Worms.
Heynen, Julian (1978): Kunst für den öffentlichen Raum? – Öffentlicher Raum für die Kunst?, in: Kunstforum international, Bd. 90, S. 268-281
Hinck, Walter (1991): Die Wunde Deutschland. Heinrich Heines Dichtung im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus, Frankfurt a.M.
Hiltmann (1979): Jochen Hiltmann. Ausstellung Bahnhof Rolandseck/Prozeß Landgericht Bonn/Ausstellung »Für Jochen Hiltmann«, Van Abbemuseum, Eindhoven, Amsterdam 1979, o.S.
Hockerts, Hans Günter (2002): Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft, in: Jarausch/Sabrow (Hg.), Verletztes Gedächtnis, Frankfurt a.M., S. 39-73.
Höhler, Gertrud (1988): Rede zum Volkstrauertag, in: Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge (1995), Wir gedenken … Reden zum Volkstrauertag 1951-1995, Kassel, S. 161-171.

Hoffmann, Detlef (1988): Erinnerungsarbeit der »zweiten und dritten« Generation und »Spurensuche« in der zeitgenössischen Kunst, in: Kritische Berichte, Nr. 2, S. 31-46.

Hoffmann, Detlef (Hg.) (1990): Kunst und Holocaust, Loccumer Protokolle 14/89, Rehburg-Loccum.

Hoffmann-Curtius, Kathrin (1991): Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der Französischen Revolution, in: Gudrun Kohn-Waechter (Hg.), Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert, Berlin, S.57-92.

Hoffmann-Curtius, Kathrin (2002): Feminisierte Trauer und aufgerichtete Helden. Figürliche Denkmäler der frühen Nachkriegszeit in Deutschland, in: Eschebach/Jacobeit/Wenk (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht, Frankfurt a.M., S. 363-394.

Hoffmann-Curtius, Kathrin/Wenk, Silke (Hg.) (1997): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg.

Hoheisel (1977): Horst Hoheisel [Katalogheft], 1977.

Hoheisel (1978): Horst Hoheisel, Skulpturen 1977/78 [Katalogheft], 13.10-05.11.1978, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Hoheisel (1979): Horst Hoheisel. Skulpturen 1978/79 [Katalogheft], 10.-30. Juni 1979, Kunstverein Erlangen e.V.

Hoheisel, Horst (1987a): Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form, in: informationen, hrsg. vom Kulturdezernat der Stadt Kassel, Nr. 11/12, 1987, S. 22-23.

Hoheisel, Horst (1987b): Zwei Geschichten, in: informationen, hrsg. vom Kulturdezernat der Stadt Kassel, Nr. 7/8, 1987, S. 2.

Hoheisel, Horst (1996a): Aschrottbrunnen – Denk-Stein-Sammlung – Brandenburger Tor – Buchenwald. Vier Erinnerungsversuche, in: Nicolas Berg (Hg.), Shoah. Formen des Erinnerns. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst, Göttingen, S. 253-265.

Hoheisel, Horst (1996b): Das Brandenburger Tor zu Staub zermahlen. Ein Vorschlag zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas, in: Claudia Keller/literaturWERKstatt berlin (Hg.), Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. Antifaschismus. Geschichte und Neubewertung, Berlin, S. 332-333.

Hoheisel, Horst (1997) (Hg.): Steine können reden: Erinnerungszeichen für Herta und Erich Lewinski, Kassel.

Hoheisel, Horst (1998): »Was hat sich der Künstler dabei gedacht?«, in: FBI (Hg.), Horst Hoheisel, Frankfurt a.M., S. 30.

Hoheisel, Horst (1999): Jetzt, wo ich soviel darüber weiß, habe ich gar keine Idee mehr für ein Denkmal, in: Schulz-Jander, Eva u.a. (Hg.), Erinnern und Erben in Deutschland. Versuch einer Öffnung, Kassel, S. 234-241.

Hoheisel, Horst/Knitz, Andreas (Hg.) (1999): Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg, Weimar.

Horkheimer, Max (1997): Über die deutschen Juden, in: ders., Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Frankfurt a.M., S. 302-316.

Hugk, Beate (1988): »Schach dem Kapital«. Aspekte der Arbeiterkultur in Harburg und Wilhemsburg vor 1933, in: Ellermeyer/Richter/Stegmann (Hg.), Harburg. Von der Burg zur Industriestadt, Hamburg, S. 437-448.

Iden, Peter (1987): Nein, sie ist nicht für alle da. Über einige grundlegende Mißverständnisse der Kunst im Stadtraum, in: NBK (Hg.), Skulpturenboulevard, Berlin, S. 31-35.

Ihering, Barbara von (1992): Jochen Gerz. Duell mit der Verdrängung. Warum der Künstler seine Werke unsichtbar macht, in: Die Zeit, Nr. 6, 07.02.1992, S. 95.

Jarausch, Konrad H. (2002): Zeitgeschichte und Erinnerung. Deutungskonkurrenz oder Interdependenz?, in: ders./Sabrow (Hg.), Verletztes Gedächtnis, Frankfurt a.M., S. 9-37.

Jarausch, Konrad H./Sabrow, Martin (Hg.) (2002): Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt, Frankfurt a.M.

Jeismann, Michael (Hg.) (1999): Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse, Köln.

Jochimsen, Margarethe (1975): Jochen Gerz in Sachen Medien, in: Jochen Gerz. Foto/Texte, Karlsruhe, S. 8-22.

Jogschies, Rainer B. (1984): Bürgerbeteiligung an der Stadtplanung. Untersuchungen zur Bürgerinitiativen-Bewegung und der Legitimationskrise des Parlamentarismus aus forschungsmethodischer Sicht, Frankfurt a.M.

Jung, Jochen (1981): Deutschland, Deutschland. 47 Schriftsteller aus der BRD und der DDR schreiben über ihr Land, Reinbek.

Jura, Guido (1996): Das Denkbild der Wunde als Denk-Mal im Œuvre Franz Kafkas, in: Ralph Köhnen (Hg.), Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne, Frankfurt a.M./Berlin, S. 259-277.

Jussen, Bernhard (Hg.) (1997): Von der künstlerischen Produktion der Geschichte I, Jochen Gerz, Göttingen.

Kaes, Anton (1987): Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München.

Kaiser, Katharina (1994): In den Symbolen verschwindet Geschichte. Das Denkmal von Stih/Schnock vor dem Hintergrund der aktuellen Denkmalsdebatte, in: Kunstamt Schöneberg (Hg.), Orte des Erinnerns, Berlin, S. 28-43.

Kammler, Jörg/Krause-Vilmar, Dietfrid (1984): Volksgemeinschaft und Volksfeinde. Kassel 1933-1945. Eine Dokumentation, Kassel.

Kantorowicz, Ernst H. (1992): Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München.

Kellein, Thomas (1987): Von der Mutterschaft zur Vaterschaft. Eine Denkmalsrenaissance in Münster, in: Klaus Bußmann/Kasper König (Hg.), Skulpturprojekte in Münster 1987, Köln, S. 299-308.

Kimpel, Harald (1997): Documenta: Mythos und Wirklichkeit, Köln.

Kindlers (1991): Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 10, Köln.

Kipphoff, Petra (1993): Das verschwundene Denkmal, in: Die Zeit, 19.11.1993, S. 68.

Kirsch, Jan-Holger (2003): Nationaler Mythos oder historische Trauer? Der Streit um ein zentrales »Holocaust-Mahnmal« für die Berliner Republik, Köln/Weimar/Wien.

Kirschbaum, Engelbert (Hg.) (1994a): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg.

Kirschbaum, Engelbert (Hg.) (1994b): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg.

Kirschbaum, Engelbert (Hg.) (1994c): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Freiburg.

Kirschbaum, Engelbert (Hg.) (1994d): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg.

Kluge, Alexander (1980): Die Patriotin, Texte/Bilder 1-6, 2. Aufl., Frankfurt a.M.

Knemeyer, Franz-Ludwig (1995): Bürgerbeteiligung und Kommunalpolitik. Eine Einführung in die Mitwirkungsrechte von Bürgern auf kommunaler Ebene, München/Landsberg a.L.

Knigge, Volkhard (1996): Vom Reden und Schweigen der Steine. Zu Denkmalen auf dem Gelände ehemaliger nationalsozialistischer Konzentrations- und Vernichtungslager, in: Birgit R. Erdle/Sigrid Weigel (Hg.), Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus, Zürich, S. 193-234.

Knigge, Volkhard (2002): Statt eines Nachworts: Abschied der Erinnerung. Anmerkungen zum notwendigen Wandel der Gedenkkultur in Deutschland, in: ders./Norbert Frei (Hg.), Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, München, S. 423-440.

Knorr, Lorenz (1983): Geschichte der Friedensbewegung in der Bundesrepublik, Köln.

Kölsch, Julia (2000): Politik und Gedächtnis. Zur Soziologie funktionaler Kultivierung von Erinnerung, Wiesbaden.

König, Helmut/Kohlstruck, Michael/Wöll, Andreas (Hg.) (1998): Vergangenheitsbewältigung am Ende des 20. Jahrhunderts, Leviathan Sonderheft 18, Opladen.

Könke, Günter (1988): Arbeiterschaft und sozialdemokratische Arbeiterbewegung in Harburg 1918-1933, in: Ellermeyer/Richter/Stegmann (Hg.), Harburg. Von der Burg zur Industriestadt, Hamburg, S. 403-419.

Könneke, Achim (1991): Wie Sand im Getriebe: Jochen Gerz. Notizen zur Gegenwartskunst (4), in: BDK-Mitteilungen. Fachzeitschrift des Bundes Deutscher Kunsterzieher e.V., Jg. 27, H. 1, S. 22-25.

Könneke, Achim (1994a): Gespräch mit Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz, November 1993, in: ders. (Hg.), Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz, Ostfildern, S. 20-29.

Könneke, Achim (Hg.) (1994b): Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz. Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus/The Harburg Monument against Fascism, Ostfildern.

Könneke, Achim (1996): Wege aus der Erstarrung. Entwicklung und Perspektiven der Kunst im öffentlichen Raum als Programm, in: Kulturamt Jena (Hg.), Kunst – Raum – Perspektiven, Jena, S. 18-29.

Köppen, Manuel (Hg.) (1993): Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin.

Kohlstruck, Michael (1998): Zwischen Geschichte und Mythologisierung. Zum Strukturwandel der Vergangenheitsbewältigung, in: König/Kohlstruck/Wöll (Hg.), Vergangenheitsbewältigung am Ende des 20. Jahrhunderts, Opladen, S. 86-108.

Kolter, Kerstin (1989): Frauen zwischen »angewandter« und »freier« Kunst. Sonja Delaunay in der Kritik, in: Lindner/Schade/Wenk/Werner (Hg.), Blick-Wechsel, Berlin, S.203-213.

Komfort-Hein, Susanne (1999): »1968«: Literarische Konstruktionen einer Generation, in: Eveline Kilian/dies. (Hg.), GeNarrationen: Variationen zum Verhältnis von Generation und Geschlecht, Tübingen, S. 191-215.

Koselleck, Reinhart (1979): Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), Identität, München, S. 255-276.

Kraus, Jörg (1998): Chaosmos zwischen den Jahren, »Rites de passage«: Über die Löcher in der Ordnung, in: Frankfurter Rundschau, 22.12.1998, S. 7.

Krauss, Rosalind (1988): The Originality of the Avant-Garde, in: dies., The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Camebridge, Mass./London, S. 151-170.

Kühne, Thomas (Hg.): Männergeschichte, Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne, Frankfurt a.M./New York.

Kulturamt Jena (Hg.), Kunst – Raum – Perspektiven: Ansichten zur Kunst im öffentlichen Raum, Jena.

Kunstamt Schöneberg (Hg.) (1994): Orte des Erinnerns. Das Denkmal im Bayerischen Viertel, Bd. 1: Beiträge zur Debatte um Denkmale und Erinnerung, Berlin.

Kunz, Martin (1979a): Arbeiten aus verwandten Bereichen 1961-1979. Gespräch zwischen Jochen Gerz und Martin Kunz, in: Gerz. Kulchur piece #5, Luzern, o.S.

Kunz, Martin (1979b): »Den Medien den Rücken kehren.« Zur Ausstellung von Jochen Gerz, in: Gerz. Kulchur piece #5, Luzern, o.S.

Kuspit, Donald (1995): Der Kult vom Avantgarde-Künstler, Klagenfurt.

Kustár, Zoltán (1997): »Durch seine Wunden sind wir geheilt.« Das Bild der Krankheit und Züchtigung Israels im Jesajabuch, Debrecen/Halle.

Lacan, Jacques (1975): Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud, in: ders., Schriften II, Olten, S. 15-55.

Lachmann, Renate (1991): Die Unlöschbarkeit der Zeichen: das semiotische Unglück des Mnemonisten, in: Anselm Haverkamp/dies. (Hg.), Gedächtniskunst. Bild – Raum – Schrift, Frankfurt a.M., S. 111-141.

Lachmann, Renate (1993): Kultursemiotischer Prospekt, in: Anselm Haverkamp/dies. (Hg.), Memoria. Vergessen und Erinnern, Poetik und Hermeneutik XV, München, S. XVII-XXVII.

Landert, Markus/Kunstmuseum des Kantons Thurgau (Hg.) (2000): Miami Islet. Interaktive Strategien im Werk von Jochen Gerz, Sulgen/Zürich.

Langbein, Hermann (1980): »... nicht wie die Schafe zur Schlachtbank«. Widerstand in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern 1938-1945, Frankfurt a.M.

Lanwerd, Susanne (2002): Die Bildformel Pietà. Religiös tradierte Geschlechterbilder in Symbolisierungen des Nationalsozialismus, in: Eschebach/Jacobeit/Wenk (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht, Frankfurt a.M., S. 163-180.

Laplanche, J./Pontalis, J.-B. (1996): Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a.M.

Lemke, Thomas (1997): Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität, Argument Sonderband, Neue Folge, Bd. 251, Berlin/Hamburg.

Lengemann, Jochen (1996): Bürgerrepräsentation und Stadtregierung in Kassel: 1835-1996. Ein Handbuch, Bd. 1, Marburg.

Lenk, Carsten (1996): Kultur als Text. Überlegungen zu einer Interpretationsfigur, in: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hg.), Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven, Opladen, S. 116-128.

Lentes, Thomas (1995): Nur der geöffnete Körper schafft Heil. Das Bild als Verdoppelung des Körpers, in: Glaube Hoffnung Liebe Tod, Ausstellungskatalog, Wien, S. 152-155.

Lepsius, Rainer M. (1989): Das Erbe des Nationalsozialismus und die politische Kultur der Nachfolgestaaten des »Großdeutschen Reiches«, in: Max Haller (Hg.), Kultur und Gesellschaft. Verhandlungen des 24. Deutschen Soziologentags, Frankfurt a. M., S. 247-264.

Lermen, Birgit/Braun, Michael (1998): Nelly Sachs – »an letzter Atemspitze des Lebens«, Bonn.

Levi, Primo (1988): Ist das ein Mensch? Die Atempause, München/Wien.

Levi, Primo (1990): Die Untergegangenen und die Geretteten, München/Wien.

Lexikon Kunst (1975): Lexikon der Kunst, Bd. 3, Leipzig.

Lexikon Kunst (1987): Lexikon der Kunst, Bd. 1, Leipzig.

Lexikon Kunst (1994): Lexikon der Kunst, Bd. 7, Leipzig.

Lichtenstein, Heiner (Hg.) (1986): Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit, Frankfurt a.M.

Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hg.) (1989): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin.

Lingner, Michael (1989): Zur Konzeption künftiger öffentlicher Kunst. Argumente für eine Transformierung ästhetischer Autonomie, in: Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum, Köln, S. 246-258.

Lindqvist, Sven (1989): Grabe, wo du stehst. Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte, Bonn.

Loewy, Hanno (Hg.) (1992): Holocaust. Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte, Reinbek.

Loewy, Hanno (1998): Identität und Leere. Horst Hoheisels negatives Gedächtnis, in: FBI (Hg.), Horst Hoheisel, Frankfurt a.M., S. 19, 21.

Lorenz, Ina (1997): Erinnerungszeichen und Mahnmale. Hamburger Juden im Gedächtnis der Stadt, in: Reichel (Hg.), Das Gedächtnis der Stadt, Hamburg, S. 167-186.

Lüdtke, Alf (1987): »Formierung der Massen« oder: Mitmachen und Hinnehmen? »Alltagsgeschichte« und Faschismusanalyse, in: Heide Gerstenberger/Dorothea Schmidt (Hg.), Normalität oder Normalisierung? Geschichtswerkstätten und Faschismusanalyse, Münster, S. 15-34.

Lukatis, Christiane/Ottomeyer, Hans (1997): Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe, Eurasburg.

Madoff, Steven Henry (1991): Sculpture. A new golden Age?, in: Art News, May 1991, S. 118ff.

Magistrat der Stadt Kassel (Hg.) (1978): Informationen zum Denkmalschutz. Brunnen in Kassel, Kassel.

Magistrat der Stadt Kassel, Kulturamt (Hg.) (1987): Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form, Kassel.

Magistrat der Stadt Kassel, Kulturamt (Hg.) (1989): Aschrottbrunnen. Offene Wunde der Stadtgeschichte, Kassel.

Magistrat der Stadt Kassel, Kulturamt (Hg.) (1991): Kunst im öffentlichen Raum: Kassel 1950-1991, Marburg.

Magistrat der Stadt Kassel, Kulturamt (Hg.) (o.J.): Der Kasseler Herkules, Kassel.

Maimon, Vered (2000): Archiv als Wunde, in: Riki Kalbe/Moshe Zuckerman (Hg.), Ein Grundstück in Mitte. Das Gelände des zukünftigen Holocaust-Mahnmals in Wort und Bild, Göttingen, S. 72-76.

Majer O' Sickey, Ingeborg (1997): Framing the Unheimlich. Heimatfilm and Bambi, in: Patricia Herminghouse/Magda Mueller (Hg.), Gender and Germanness. Cultural Productions of Nation, Providence/Oxford, S. 202-215.

Maranz, Felice (1991): Out of Sight, in: The Jerusalem Report, 26.12.1991, S. 41-42.

Matala de Mazza, Ethel (1999): Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik, Freiburg.

Mausbach, Wilfried (2005): »Man muß die ganze Wut diesen Herrenrassenbanditen ins Gesicht schreien«. Die 68er und die nationalsozialistische Vergangenheit, in: Deutschland Archiv. Zeitschrift für das vereinigte Deutschland, 38. Jg., H. 2, S. 273-215.

McClintock, Anne (1996): »No longer in a future heaven«: Nationalism, Gender and Race, in: Geoff Eley/Ronald Grigor Suny (Hg.), Becoming National. A Reader, New York/Oxford, S. 260-285.

Meier, Christian (1990): Vierzig Jahre nach Auschwitz. Deutsche Geschichtserinnerung heute, München.

Memory (1997): Memory. Zeitung zur Ausstellung »Deutschlandbilder – Kunst aus einem geteilten Land«, hrsg. vom Museumspädagogischen Dienst Berlin und der Berliner Festspiele GmbH.

Ménudier, Henri (1981): Das Deutschlandbild der Franzosen in den 70er Jahren. Gesammelte Aufsätze, Bonn.

Meyer, Hans-Joachim (1988): Terror unter dem Hakenkreuz, in: Ellermeyer/Richter/Stegmann (Hg.), Harburg. Von der Burg zur Industriestadt, Hamburg, S. 473-482.

Meyers (1982): Meyers Taschenlexikon Geschichte, Bd. 2, Mannheim/Wien/Zürich.

Mielsch, Beate (1989): Die historischen Hintergründe der »Kunst-am-Bau«-Regelung, in: Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum, Köln, S. 21-43.

Mischnick, Wolfgang (1987): Rede zum Volkstrauertag, in: Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge (1995), Wir gedenken … Reden zum Volkstrauertag 1951-1995. Kassel, S. 153-159.

Mitscherlich, Alexander und Margarete (1994): Die Unfähigkeit zu trauern, 23. Aufl., München.

Mittig, Hans-Ernst (1985): Das Denkmal, in: Funkkolleg Kunst, Deutsches Institut für Fernstudien Tübingen, Studieneinheit 21, Studienbegleitbrief 8, Weinheim/Basel, S. 43-84.

Mittig, Hans-Ernst (1987): Das Denkmal, in: Werner Busch (Hg.), Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Bd. 2, Weinheim/Basel, S. 532-558.

Mittig, Hans-Ernst (1997): Nationale Erdrituale, in: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 25, Nr. 1, S. 4-22.

Moeller, Robert G. (1993): Protecting Motherhood. Women and the Family in the Politics of Postwar West Germany, Berkley.

Moeller, Robert G. (1996): The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany, in: American Historical Review, Bd. 101, Nr. 4, S. 1008-1048.

Moller, Sabine (1998): Die Entkonkretisierung der NS-Herrschaft in der Ära Kohl. Die Neue Wache, das Denkmal für die ermordeten Juden Europas, das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Hannover.

Mühlhauser, Regina (2001): Vergewaltigungen in Deutschland 1945. Nationaler Opferdiskurs und individuelles Erinnern betroffener Frauen, in: Klaus Naumann (Hg.), Nachkrieg in Deutschland, Hamburg, S. 384-408.

Müller, Rolf-Dieter (1987): Geschichtswende? Gedanken zu den Ursachen, Dimensionen und Folgen des »Historikerstreits«, in: Gernot Erler u.a. (Hg.), Geschichtswende? Entsorgungsversuche zur deutschen Geschichte, Freiburg, S. 128-147.

Müller, Katrin Bettina (1999): Biographische Bruchstellen. Arbeiten zu Architektur und Fotografie von Esther Shalev-Gerz, in: Neue bildende Kunst. Zeitschrift für Kunst und Kultur, H. 4, S. 56-57.

Museion – Museum für Moderne Kunst, Bozen (1999): Jochen Gerz – Res Publica: das öffentliche Werk, Ostfildern-Ruit.

Museum Wiesbaden (1997): Jochen Gerz. Get out of my lies, Ausstellungskatalog, Nürnberg.

Nachama, Andreas (1996): Die offene Wunde der Bundeshauptstadt. Von der nationalsozialistischen Terrorzentrale zum Lernort, in: Durchsicht, Heft 5, S. 3-7.

Nationaler Totenkult (1995): Nationaler Totenkult. Die Neue Wache. Eine Streitschrift zur zentralen deutschen Gedenkstätte, Berlin.

Naumann, Klaus (1998): Der Krieg als Text. Das Jahr 1945 im kulturellen Gedächtnis der Presse, Hamburg.

NBK: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.) (1987): Skulpturenboulevard Kurfürstendamm-Tauentzien. Kunst im öffentlichen Raum. Berlin 1987. Diskussionsbeiträge, Berlin.

Neef, Christian (1997): Der Kaukasus. Rußlands offene Wunde, Berlin.

Neuenhausen, Siegfried (1989): Zwischen Kunst und Psychiatrie. Das Projekt in Ochsenzoll, in: Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum, Köln, S. 191-197.

Neumann, Eckhard (1986): Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt a.M./New York.

NGBK: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (Hg.) (1987): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin.

Nicolai, Bernd (2003): »Monumentalität ist männliche Kunst«. Zum Paradigmenwechsel im Denkmalskult um 1900, in: Annegret Friedrich (Hg.), Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Marburg, S. 208-219.

Nobis, Beatrix und Norbert (1984): Siegfried Neuenhausen. Niedersächsische Künstler der Gegenwart, Bd. 22, Braunschweig.

Nolte, Paul (2000): Jürgen Habermas und das bundesrepublikanische Geschichtsgefühl, in: Ästhetik & Kommunikation, Jg. 34, H. 122/123: Geschichtsgefühl, S. 21-29.

Oltmann, Antje (1994): »Der Weltstoff letztendlich ist … neu zu bilden«. Joseph Beuys für und wider die Moderne, Ostfildern.

Pahl-Weber, Elke (1988): Das Groß-Hamburg-Gesetz von 1937 und seine landesplanerischen Folgen für Harburg, in: Ellermeyer/Richter/Stegmann (Hg.), Harburg. Von der Burg zur Industriestadt, Hamburg, S. 504-522.

Peitsch, Helmut (1987): Die problematische Entdeckung nationaler Identität. Westdeutsche Literatur am Beginn der 80er Jahre, in: Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis, H. 96, S. 373-392.

Pejic, Bojana (1992): Life After Humanism, in: Artforum, Bd. 30, H. 7, S. 76-84.

Pfuetze, Herrmann (1991): Das Harburger Mahnmal von Esther und Jochen Gerz – und warum es anders ist als übliche Denkmäler –, in: Ästhetik & Kommunikation, Nr. 76, S. 89-92.

Pfütze, Herrmann (1997): Unsichtbar – versenkt – im Traum. Mahnmale und öffentliche Skulpturen von Jochen Gerz, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Nr. 575, H. 2, S. 128-137.

Plagemann, Volker (1986): »Vaterstadt, Vaterland…«: Denkmäler in Hamburg, Hamburg.

Plagemann, Volker (1989a): Kunst außerhalb der Museen, in: ders. (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum, Köln, S. 10-19.

Plagemann, Volker (Hg.) (1989b): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln.

Plagemann, Volker (Hg.) (1997): Kunst im öffentlichen Raum. Ein Führer durch die Stadt Hamburg, Hamburg.

Potthoff, Heinrich (1995): Die Auseinandersetzung der SPD und der Gewerkschaften mit dem NS-System und dem Holocaust, in: Werner Bergmann/Rainer Erb/Albert Lichtblau (Hg.), Schwieriges Erbe. Der Umgang mit Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt a.M., S. 120-137.

Puvogel, Ulrike/Stankowski, Martin (Hg.) (1995): Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation, Bd. 1, Bonn.

Radebold, Hartmut (2003): Kriegsbeschädigte Kindheiten. Die Geburtsjahrgänge 1930-32 bis 1945-1948, in: Psychosozial, Jg. 26, H. II/Nr. 92: Kindheiten im II. Weltkrieg und ihre Folgen, S. 9-15.

Rattemeyer, Volker/Petzinger, Renate (1999): Jochen Gerz, Werkverzeichnis, Bd. 1: Performances, Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum, Nürnberg.

Rauschenbach, Brigitte (1992a): Erbschaft aus Vergessenheit – Zukunft aus Erinnerungsarbeit, in: dies. (Hg.), Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten, Berlin, S. 27-55.

Rauschenbach, Brigitte (Hg.) (1992b): Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. Zur Psycho-Analyse deutscher Wenden, Berlin.

Reichel, Peter (1995): Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit, München/Wien.

Reichel, Peter (Hg.) (1997): Das Gedächtnis der Stadt. Hamburg im Umgang mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit, Hamburg.

Reichel, Peter (2000): Helden und Opfer. Zwischen Pietät und Politik: Die Toten der Kriege und der Gewaltherrschaft in Deutschland im 20. Jahrhundert, in: Greven/Wrochem (Hg.), Der Krieg in der Nachkriegszeit, Opladen, S. 167-182.

Reulecke, Jürgen (2003a): Einführung: Lebensgeschichten des 20. Jahrhunderts – im »Generationencontainer«?, in: ders. (Hg.), Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert, München, S. VII-XV.

Reulecke, Jürgen (Hg.) (2003b): Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert, München.

Reuße, Felix (1995): Das Denkmal an der Grenze seiner Sprachfähigkeit, Stuttgart.

Roberts, Ulla (1998): Spuren der NS-Zeit im Leben der Kinder und Enkel, München.

Rogoff, Irit (1989): Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne, in: Lindner/Schade/Wenk/Werner (Hg.), Blick-Wechsel, Berlin, S. 21-40.

Rogoff, Irit (1993): Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen, in: Sylvia Baumgart (Hg.), Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin, S. 258-285.

Rosenthal, Gabriele (1992): Kollektives Schweigen zu den Nazi-Verbrechen. Bedingungen der Institutionalisierung einer Abwehrhaltung, in: Psychosozial, Jg. 15, H. III/Nr. 51, S. 22-33.

Rosenthal, Gabriele (1993): Erzählbarkeit, biographische Notwendigkeit und soziale Funktion von Kriegserzählungen. Zur Frage: Was wird gerne und leicht erzählt, in: Karin Hartewig (Hg.), Der lange Schatten. Widerspruchsvolle Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit aus der Mitte Europas. 1939-1989, BIOS Sonderheft, Jg. 6, S. 5-24.

Rosenthal, Gabriele (1997): Zur interaktionellen Konstitution von Generationen. Generationenabfolgen in Familien von 1890 bis 1970 in Deutschland, in: Jürgen Mansel/Gabriele Rosenthal/Angelika Tölke (Hg.), Generationen-Beziehungen. Austausch und Tradierung, Opladen, S. 57-73.

Rottgardt, Elke (1993): Elternhörigkeit. Nationalsozialismus in der Generation danach. Eltern-Kind-Verhältnisse vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Vergangenheit, Hamburg.

Rudolph, Wolfgang/Simmen, Werner (Hg.) (1988): Kassel zu Fuß. 17 Stadtteilrundgänge durch Geschichte und Gegenwart, Hamburg.

Rüsen, Jörn (2001): Holocaust, Erinnerung, Identität. Drei Formen generationeller Praktiken des Erinnerns, in: Harald Welzer (Hg.), Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung, Hamburg, S. 243-259.

Rumpf, Mechthild (1992): Staatliches Gewaltmonopol, nationale Souveränität, Krieg. Einige Aspekte des »männlichen Zivilisationsprozesses«, in: L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 3, H. 1, S. 7-30.

Ruppert, Wolfgang (1998): Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M.

Sachs, Nelly (1988): Die Fahrt ins Staublose, Frankfurt a.M.

Sachs, Hannelore/Badstübner, Ernst/Neumann, Helga (2004): Wörterbuch der christlichen Ikonographie, Regensburg.

Salgas, Jean-Pierre (1994): Die Kunst der Erinnerung fordert die ganze Erinnerung der Kunst/The art of memory requires the whole memory of art, in: Könneke (Hg.), Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz, Ostfildern, S. 61-75.

Salmi, Hannu (1999): Imagined Germany. Richard Wagner's National Utopia, New York.

Sander, Helke (Hg.) (1995): BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigungen, Kinder, Frankfurt a.M.

Santner, Eric (1990): Stranded Objects. Mourning, Memory and Film im Postwar Germany, Ithaca/London.

Saur (1993): Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künste aller Zeiten und Völker, Bd. 7, München/Leipzig.

Scarry, Elaine (1992): Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur, Frankfurt a.M.

Schade, Sigrid (1987): Der Mythos des »Ganzen Körpers«. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Barta u.a. (Hg.), Frauen Bilder, Männer Mythen, Berlin, S. 239-260.

Schade, Sigrid (1996): Künstlerinnen und »Abstraktion«. Anmerkungen zu einer »unmöglichen« Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte, in: Ulrich Krempel/Susanne Meyer-Büser (Hg.), Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland, 1900-1914, Hannover, S. 37-45.

Schade, Sigrid/Wenk, Silke (1995): Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadoumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart, S. 340-407.

Schilling, René (1999): Der Körper des »Helden«. Deutschland 1813-1945, in: Bielfelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte (Hg.), Körper Macht Geschichte – Geschichte Macht Körper. Körpergeschichte als Sozialgeschichte, Bielefeld, S. 119-140.

Schmid, Karlheinz (1989): Jochen Gerz: Ich verweigere mich, in: Artis. Zeitschrift für neue Kunst, Juni 1989, S. 30-35.

Schmidt-Wulffen, Stephan (1987a): Duell mit der Verdrängung. Ein Gespräch mit Esther und Jochen Gerz, in: Kunstforum international, Jan./Feb., S. 318-321.

Schmidt-Wulffen, Stephan (1987b): Zeugnis ablegen. Mahnmal gegen Faschismus, Krieg und Gewalt von Esther und Jochen Gerz, in: Niemandsland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, Jg. 1, H. 2, S. 85-87.

Schmidt-Wulffen, Stephan (1994): Ein Mahnmal verschwindet, (Wiederabdruck von Schmidt-Wulffen 1987a), in: Young (Hg.), Mahnmale des Holocaust, München, S. 42-49.

Schneckenburger, Manfred (1987): Die roten Fäden des Konzeptes. Aus der Presseerklärung von Manfred Schneckenburger, in: Werner Stehr/Johannes Krischenmann (Hg.), Materialien zur documenta 8. Rote Fäden zu Künstlern, Werken und Betrachtern, Kassel, S. 46-48.

Schneckenburger, Manfred (1996): Denken – Gedenken – Mahnmäler heute, in: Kulturamt Jena (Hg.), Kunst – Raum – Perspektiven, Jena, S. 10-17.

Schneider, Christian (2004): Der Holocaust als Generationsobjekt. Generationengeschichtliche Anmerkungen zu einer deutschen Identitätsproblematik, in: Mittelweg 36, Jg. 13, H. 4, S. 56-73.

Schneider, Bernhard/Jochum, Richard (1999): Erinnern durch Kunst. Jochen Gerz. Interview in der Kartause Ittingen, 10.09.1998, in: dies. (Hg.), Erinnerungen an das Töten. Genozid reflexiv, Wien/Köln/Weimar, S. 350-361.

Schrader (1998): HD Schrader, Kunstraum Kubus, Ausstellungskatalog, Niebüll/Brunsbüttel/ Kiel/Gelsenkirchen/Rendsburg.

Schrödl, Barbara (2004): Heimatfilme und die Neuordnungen des Nationalen, in: Frauen Kunst Wissenschaft, H. 37: Heimat-Räume. Beiträge zu einem kulturellen Topos, S. 29-37.

Schuller, Marianne (1998): Wunde und Körperbild. Zur Behandlung des Wunden-Motivs bei Goethe und Kafka, in: dies./Claudia Reiche/Gunnar Schmidt (Hg.), Bildkörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin, Hamburg, S. 19-45.

Schulz-Jander, Eva (1998): Erinnerung hat keine Gestalt, in: FBI (Hg.), Horst Hoheisel. Aschrottbrunnen, Frankfurt a.M., S. 24-25.

Schulz-Jander, Eva (1999): Erinnerung hat keine Gestalt, in: Hoheisel/Knitz (Hg.), Zermahlene Geschichte, Weimar, S. 131-134.

Schwab-Trapp, Michael (1996): Konflikt, Kultur und Interpretation. Eine Diskursanalyse des öffentlichen Umgangs mit dem Nationalsozialismus, Opladen.

Schwab-Trapp, Michael (2003): Der Nationalsozialismus im öffentlichen Diskurs über militärische Gewalt. Überlegungen zum Bedeutungswandel der deutschen Vergangenheit, in: Wolfgang Bergem (Hg.), Die NS-Diktatur im deutschen Erinnerungsdiskurs, Opladen, S. 171-185.

Schwarze, Dirk (1988): Eine offene Wunde, in: Kunstforum international, Bd. 94 (April/Mai), S. 337-338.

Seier, Andrea (2001): Macht, in: Marcus S. Kleiner (Hg.), Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken, Frankfurt a.M., S. 90-107.

Seifert, Ruth (1993): Krieg und Vergewaltigungen. Ansätze zu einer Analyse, in: Das Argument, Jg. 35, H. 1/Nr. 197, S. 81-90.

Seifert, Ruth (1996): Der weibliche Körper als Symbol und Zeichen. Geschlechtsspezifische Gewalt und die kulturelle Konstruktion des Krieges, in: Andreas Gestrich (Hg.), Gewalt im Krieg. Ausübung, Erfahrung und Verweigerung von Gewalt in Kriegen des 20. Jahrhunderts, Jahrbuch für Historische Friedensforschung, Jg. 4, 1995, S. 13-33.

Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen (Hg.) (1993): Beschränkter, kooperativer Realisierungs- und Ideenwettbewerb. Ausstellungshalle, Besucher- und Dokumentationszentrum, Internationales Begegnungszentrum. Topographie des Terrors. Ausschreibung, Berlin.

Silverman, Kaja (1992): The Lacanian Phallus, in: Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies, Vol. 4, Nr. 1: The phallus Issue, S. 84-115.

Sowa-Bettecken, Beate (1992): Sprache der Hinterlassenschaften. Jüdisch-christliche Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan, Frankfurt a.M/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien.

Spielmann, Jochen (1988): Steine des Anstoßes – Denkmale in Erinnerung an den Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland, in: Kritische Berichte, Nr. 3, S. 5-16.

Spielmann, Jochen (1989): Stein des Anstoßes oder Schlußstein der Auseinandersetzung? Bemerkungen zum Prozeß der Entstehung von Denkmalen und zu aktuellen Tendenzen, in: Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hg.), Denkmal - Zeichen - Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München, S. 110-114.

Spielmann, Jochen (1990): Entwürfe zur Sinngebung des Sinnlosen. Zu einer Theorie des Denkmals als Manifestation des »kulturellen Gedächtnisses«. Der Wettbewerb für ein Denkmal für Auschwitz, Dissertation, Berlin.

Spielmann, Jochen (1991): Denk-Mal-Prozesse. Eine Bilanz der in den 80er Jahren geführten Auseinandersetzung über den Nationalsozialismus, Gutachten im Auftrag der Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, Berlin.

Spielmann, Jochen (1998): Kunst als Umweg. Gespräch mit Horst Hoheisel, in: Jochen Spielmann/Christian Staffa (Hg.), Nachträgliche Wirksamkeit. Vom Aufheben der Taten im Gedenken, Berlin, S. 235-260.

Spielmann, Jochen (1999): Das Brandenburger Tor zu Staub zermahlen. Perspektiven für Berlin, in: Hoheisel/Knitz (Hg.), Zermahlene Geschichte, Weimar, S. 154-157.

Springer, Peter (1988): Denkmäler der Avantgarde, in: Rhetorik der Standhaftigkeit. Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals. Sonderdruck aus dem Wallraf-Richartz-Jahrbuch XLVIII/XLIX, Köln, S. 365-408.

Städtetag (1993): Das Harburger Mahnmal und sein Verschwinden, in: Der Städtetag, Jg. 46, H. 12, S. 789-790.

Stavginski, Hans-Georg (2002): Das Holocaust-Denkmal. Der Streit um das »Denkmal für die ermordeten Juden Europas« in Berlin (1988-1999), Paderborn.

Stein, Peter (1988): Die Harburger Tagespresse 1750-1943, in: Ellermeyer/Richter/Stegmann (Hg.), Harburg. Von der Burg zur Industriestadt, Hamburg, S. 369-382.

Stierlin, Helm (1988): Der Dialog zwischen den Generationen über die Nazizeit, in: Barbara Heimannsberg/Christoph J. Schmidt (Hg.), Das kollektive Schweigen. Nazivergangenheit und gebrochene Identität in der Psychotherapie, Heidelberg, S. 197-214.

Stobwasser, Albin (1983): Die den roten Winkel trugen. Zur Geschichte der VVN – Bund der Antifaschisten – Hamburg, Hamburg.

Straka, Barbara (1987): Kunst im Stadtraum in der Krise? Funktionswandel und Funktionalisierung der Kunst im öffentlichen Raum und Ansätze zu ihrer Neuorientierung, in: NBK (Hg.), Skulpturenboulevard, Berlin, S. 51-65.

Stürmer, Michael (1987): Nation und Demokratie. Zur Substanz des deutschen Nationalbewußtseins, in: Die politische Meinung. Zweimonatshefte zu Fragen der Zeit, Jg. 32, H. 230, S. 15-27.

Szeemann, Harald (1991): Ein Denkmal für die ermordeten Juden Europas, in: Heimrod/Schlusche/Seferens (Hg.) (1999), Die Debatte um das »Denkmal für die ermordeten Juden Europas«, Berlin, S. 74-78.

Thamer, Hans-Ulrich (2003): Vom Tabubruch zur Historisierung? Die Auseinandersetzung um die »Wehrmachtsausstellung«, in: Klaus Große Kracht/Ralph Jessen/Martin Sabrow (Hg.), Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen seit 1945, München, S. 74-91.

Theweleit, Klaus (1980): Männerphantasien. Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Reinbek.

Thomas, Karin/de Vries, Gerd (1979): Du Mont's Künstlerlexikon von 1945 bis zur Gegenwart, Köln.

Tönnies, Sibylle (1996): Die Klagemeute. Warum sich Deutsche den Opfern aufdrängen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.04.1996.

Tomberger, Corinna (2001): Begehrte Körper jenseits von Geschlecht? Rezension von Daniel Wildmann: Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des »arischen« Männerkörpers im »Dritten Reich«, in: Querelles-Net, Rezensionszeitschrift für Frauen- und Geschlechterforschung, Nr. 3, Feb. 2001, http://www.querelles-net.de/2001-3/text22.htm (05.02.2006).

Tomberger, Corinna (2002a): Die Wiederkehr des Künstler-Helden. Jochen Gerz im »Duell mit der Verdrängung«, in: Eschebach/Jacobeit/Wenk (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht, Frankfurt a.M., S. 395-415.

Tomberger, Corinna (2002b): Zeige deine verwundete Männlichkeit: Heilsversprechen im Werk von Joseph Beuys. Vortrag auf der 2. Fachtagung des Arbeitskreises für interdisziplinäre Männer- und Geschlechterforschung: Kultur-, Geschichts- und Sozialwissenschaften (AIM Gender): Mannsein und Männlichkeiten, 09.11.2002, Stuttgart, tomberger.pdf, http://www.ruendal.de/aim/tagung02/ abstracts.php3 (05.02.2006).

Tomberger, Corinna (2003): Show your wounded Manliness: Promises of Salvation in the Work of Joseph Beuys, in: Judith Still (Hg.), Men's Bodies. Paragraph, Bd. 26, Nr. 1 & 2, S. 65-76.

Tucker, Marcia (1994): Ein Mahnmal in Umkehrung/A Monument in Reverse, in: Könneke (Hg.), Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz, Ostfildern, S. 49-54.

Türkis, Wolfgang (1990): Beschädigtes Leben. Autobiographische Texte der Gegenwart, Stuttgart.

Turner, Jane (Hg.) (1996): The Dictionary of Art, Bd. 23, New York.

Ulrichs (1992): Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 20: Timm Ulrichs, München.

Ulrichs, Timm (1993): Anwesend abwesend und abwesend anwesend. Vorstellungen zur Situation der Denkmalskunst, in: Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit (Hg.), Deutsche Nationaldenkmale 1790-1990, Bielefeld, S. 175-181.

Vogt, Jochen (1991a): »Erinnerung ist unsere Aufgabe«. Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990, Opladen.

Vogt, Jochen (1991b): Von der ersten zur zweiten Schuld. Modelle literarischer Faschismusverarbeitung, in: ders., »Erinnerung ist unsere Aufgabe«, Opladen, S. 9-27.

Vogt, Jochen (1991c): Wir Kinder von Murks und Coca Cola. Über Bernward Vespers Lebens- und Todesbuch »Die Reise«, in: ders., »Erinnerung ist unsere Aufgabe«, Opladen, S. 89-104.

Vogt, Barbara/Vogt, Rolf (1997): Goldhagen und die Deutschen. Psychoanalytische Reflexionen über die Resonanz auf ein Buch und seinen Autor in der deutschen Öffentlichkeit, in: Psyche, Bd. 51, H. 6, S. 494-569.

Wagner, Thomas (1994): Nicht der Künstler schafft das Mahnmal – oder der sich gabelnde Weg der Erinnerung/It is not the artist who creates the monument – or The forked path of memory, in: Könneke (Hg.), Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz, Ostfildern, S. 95-114.

Wagner, Monika (1996): Form und Material im Geschlechterkampf oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich, in: Corinna Caduff/Sigrid Weigel (Hg.), Das Geschlecht der Künste, Köln/Weimar/Wien, S. 175-196.

Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München.

Wagner, Frank/Linke, Gudrun (1987): Mächtige Körper. Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur, in: NGBK (Hg.), Inszenierung der Macht, Berlin, S. 63-78.

Walden, Hans (1997): Das Schweigen der Denkmäler. Wie sich Hamburg des Kriegs entsinnt, in: Reichel (Hg.), Das Gedächtnis der Stadt, Hamburg, S. 29-46.

Walser, Martin (1979): Über den Leser – soviel man in einem Festzelt darüber sagen soll, in: ders., Was ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden, Frankfurt a.M., S. 94-101.

Walwei-Wiegelmann, Hedwig (1981): Die Wunde namens Deutschland. Ein Lesebuch zur deutschen Teilung, Freiburg.
Weber, Karl (1989): »Kunst im öffentlichen Raum« in Hamburg, in: Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum, Köln, S. 90-95.
Weber, Karl (1994): Denkmal im Kopf/Mindful of the Monument, in: Könneke (Hg.), Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz, Ostfildern, S. 39-44.
Weckel, Ulrike/Wolfrum, Edgar (2003a): »Bestien« und »Befehlsempfänger«. Frauen und Männer in NS-Prozessen nach 1945, Göttingen.
Weckel, Ulrike/Wolfrum, Edgar (2003b): NS-Prozesse und ihre öffentliche Resonanz aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive, in: dies. (Hg.), »Bestien« und »Befehlsempfänger«, Göttingen, S. 9-21.
Weigel, Sigrid (1999): Die »Generation« als symbolische Form. Zum genealogischen Diskurs im Gedächtnis nach 1945, in: figurationen. gender – literatur – kultur, H. 0/99, S. 158-173.
Weizsäcker, Richard von (1985): 40. Jahrestag der Beendigung des Zweiten Weltkriegs. Ansprache des Bundespräsidenten, in: Bulletin des Presse- und Informationsdienstes der Bundesregierung, Bonn, Nr. 52, 09.05.1985, S. 441-446.
Welti, Alfred (1987): Nicht für die Ewigkeit gebaut, in: Art. Das Kunstmagazin, H. 1/87, S. 62-65.
Welzer, Harald/Montau, Robert/Plaß, Christine (1997): »Was wir für böse Menschen sind«. Der Nationalsozialismus im Gespräch zwischen den Generationen, Tübingen.
Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschuggnall, Karoline (2002): »Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a.M.
Wenk, Silke (1987a): Aufgerichtete weibliche Körper, in: NGBK (Hg.), Inszenierung der Macht, Berlin, S. 103-119.
Wenk, Silke (1987b): Der öffentliche weibliche Akt. Eine Allegorie des Sozialstaates, in: Barta (Hg.), Frauen Bilder, Männer Mythen, Berlin, S. 217-238.
Wenk, Silke (1988): Hin-weg-sehen oder: Faschismus, Normalität und Sexismus. Notizen zur Faschismusrezeption anläßlich der Ausstellung »Inszenierung der Macht«, in: Neue Gesellschaft für Bildende Künste (Hg.), Erbeutete Sinne. Nachträge zu der Berliner Ausstellung »Inszenierung der Macht«, Berlin, S.17-32.
Wenk, Silke (1989): Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfer-Mythos im nachfaschistischen Deutschland, in: Lindner/Schade/Wenk/Werner (Hg.), Blick-Wechsel, Berlin, S. 59-82.
Wenk, Silke (1995): Die »Mutter mit totem Sohn« in der Mitte Berlins. Eine Studie zur aktuellen Wirkung einer Skulptur, in: Käthe Kollwitz-Museum (Hg.), Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung, Berlin, S. 84-93.
Wenk, Silke (1996a): Ein »Altar des Vaterlandes« für die neue Hauptstadt? Zur Kontroverse um das »Denkmal für die ermordeten Juden Europas«, Fritz Bauer Institut, Materialien Nr. 14, Frankfurt a.M.
Wenk, Silke (1996b): Das stellvertretende Leiden der Künstler. Opfermythen zwischen Kunst und Politik, in: Detlef Hoffmann (Hg.), Das Opfer des Lebens: Bildliche Erinnerungen an Märtyrer, Loccumer Protokolle Nr. 19/95, Rehburg-Loccum, S. 70-90.

Wenk, Silke (1996c): Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln/Weimar/Wien.
Wenk, Silke (1997a): Henry Moore. Large Two Forms. Eine Allegorie des modernen Sozialstaates, Frankfurt a.M.
Wenk, Silke (1997b): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit, in: Hoffmann-Curtius/Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit, Marburg, S. 12-29.
Wenk, Silke (1999): Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentationen des Politischen, in: Frauen Kunst Wissenschaft, H. 27, S. 25-42.
Wenk, Silke (2005): Imperiale Inszenierungen? Visuelle Politik und Irak-Krieg, in: Sabine Jaberg/Peter Schlotter (Hg.), Imperiale Weltordnung. Trends des 21. Jahrhunderts, Baden-Baden, S. 63-93.
Wildmann, Daniel (1998): Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des »arischen« Männerkörpers im »Dritten Reich«, Würzburg.
Wilharm, Irmgard (Hg.) (1990): Deutsche Geschichte 1962-1983. Dokumente in zwei Bänden, Bd. 2, Frankfurt a.M.
Wolfrum, Edgar (1999): Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948-1990, Darmstadt.
Wollenberg, Jörg (1997): 8. Mai 1945 – die »Stunde Null«, die keine war, in: Christoph Butterwegge (Hg.), NS-Vergangenheit, Antisemitismus und Nationalismus in Deutschland, Baden-Baden, S. 15-38.
Wulffen, Thomas (1992a): Jochen Gerz. Monumente im Verborgenen, in: Zyma Art Today, Jg. 10, H. 1 (Jan./Feb.), S. 24-29.
Wulffen, Thomas (1992b): Jochen Gerz. Obscure Monuments, Hamburg and Saarbrücken, 1991, in: Parachute. Revue d'art contemporain, Nr. 68, S. 69-71.
Young, James E. (1992): The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today, in: Critical Inquiry, Nr. 18, S. 267-297.
Young, James E. (1993): The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning, New Haven/London.
Young, James E. (1994a): Das Mahnmal verschwindet/The Monument vanishes, in: Könneke (Hg.), Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz, Ostfildern, S. 79-90.
Young, James E. (Hg.) (1994b): Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens, München/New York.
Young, James E. (1994c): Die Zeitgeschichte der Gedenkstätten und Denkmäler des Holocaust, in: ders. (Hg.), Mahnmale des Holocaust, München, S. 19-40.
Young, James E. (1996): Das Dilemma der ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Deutschland und USA im Vergleich, in: Hanno Loewy/Bernhard Moltmann (Hg.), Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung, Frankfurt a.M., S. 79-99.
Young, James E. (1997): Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust, Wien.
Young, James E. (1998): Horst Hoheisels Gegen-Erinnerung des Holocaust: Das Ende des Denkmals, in: FBI (Hg.), Horst Hoheisel, Frankfurt a.M., S. 10-12.
Young, James E. (1999a): Deutschlands Problem mit dem Holocaust-Mahnmal, in: Hoheisel/Knitz (Hg.), Zermahlene Geschichte, Weimar, S. 160-161.

Young, James E. (1999b): Gedenken, Anti-Gedenken und das Ende des Monuments, in: Hoheisel/Knitz (Hg.), Zermahlene Geschichte, Weimar, S. 126-129.

Young, James E. (2002): Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur, Hamburg.

Zabel, Heinz (1986): Plastische Kunst in Hamburg. Skulpturen und Plastiken im öffentlichen Raum, Reinbek.

Zell, Andrea (2000): Valie Export: Inszenierung von Schmerz. Selbstverletzung in den frühen Aktionen, Berlin.

Zentner, Christina/Bedürftig, Friedemann (Hg.) (1988): Das große Lexikon des Zweiten Weltkriegs, München.

Zipfel, Gaby (1995): Wie führen Frauen Krieg?, in: Hannes Heer/Klaus Naumann (Hg.), Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944, Hamburg, S. 460-474.

Zweite, Armin (1991): Joseph Beuys. Natur, Materie, Form, München.

Abbildungsnachweis

Umschlag links	Könneke 1994b, (c) Christoph Irrgang
Umschlag rechts	Magistrat 1987, o.S., Stadtarchiv Kassel, (c) nicht ermittelbar
Abb. 1	Könneke 1994b, S. 16, (c) Knut Müller
Abb. 2, 3	Könneke 1994b, S. 55, 76, (c) André Lützen
Abb. 4	Plagemann 1986, Titelblatt, (c) Rolf Ambor
Abb. 5	Plagemann 1986, S. 137, (c) Volker Plagemann
Abb. 6, 7, 8	Könneke 1994b, S. 117, 123, 118f., (c) Wolfgang Neeb
Abb. 9	Plagemann 1986, S. 173, (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2007
Abb. 10	Kulturbehörde Hamburg, KB 85/14, (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2007
Abb. 11	Könneke 1994b, S. 17, (c) Holger Fey-Obersteller
Abb. 12	Könneke 1994b, S. 92, (c) Petra Bopp
Abb. 13	Könneke 1994b, S. 38, (c) nicht ermittelbar
Abb. 14, 15	Könneke 1994b, S. 58, 56, Fotos: Esther Shalev-Gerz, (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2007
Abb. 16, 17, 18, 19	Kulturbehörde Hamburg/ Hamburger Morgenpost
Abb. 20	Frenzel 1988, S. 163, (c) Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen
Abb. 21, 22, 23, 25, 26	(c) Corinna Tomberger
Abb. 24, 29, 44 links unten	Magistrat 1989, o.S., Foto: Renate Lehning/Stadt Kassel, (c) Stadtarchiv Kassel
Abb. 27, 44 oben, 44 Mitte	Magistrat 1989, o.S., (c) Stadtarchiv Kassel
Abb. 28	Rudolph/Simmen 1988, S. 11, (c) Stadtarchiv Kassel
Abb. 31	Magistrat o.J., o.S., (c) Stadtarchiv Kassel
Abb. 30	Magistrat 1978, o.S., Stadtarchiv Kassel, (c) nicht ermittelbar

Abb. 32, 33, 43, 44 rechts unten, 45, 46	Magistrat 1989, o.S., (c) nicht ermittelbar
Abb. 34, 35, 36, 37, 38, 40	Magistrat 1987, o.S., (c) nicht ermittelbar
Abb. 39	Magistrat 1987, o.S., Foto: Renate Lehning/Stadt Kassel, (c) Stadtarchiv Kassel
Abb. 41	Magistrat 1989, o.S., Stadtarchiv Kassel, S5 A 239 (Aschrottbrunnen)
Abb. 42	Magistrat 1989, o.S., (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2007
Abb. 47	Kulturamt Kassel, (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Die Verwertungsrechte für die Werke von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz sowie von Horst Hoheisel werden durch die VG Bild-Kunst, Bonn, wahrgenommen.
Trotz intensiver Bemühungen konnten leider nicht alle Inhaber der Bildrechte ermittelt werden. Die Verfasserin bittet, im Falle ausstehender Ansprüche über den transcript-Verlag mit ihr Verbindung aufzunehmen.

Studien zur visuellen Kultur

Sigrid Adorf
Operation Video
Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre
November 2007, ca. 400 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 35,80 €, ISBN: 978-3-89942-797-4

Corinna Tomberger
Das Gegendenkmal
Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur
September 2007, 362 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,80 €, ISBN: 978-3-89942-774-5

Tanja Maier
Gender und Fernsehen
Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft
August 2007, 284 Seiten, kart., 27,80 €, ISBN: 978-3-89942-689-2

Marion Hövelmeyer
Pandoras Büchse
Konfigurationen von Körper und Kreativität. Dekonstruktionsanalysen zur Art-Brut-Künstlerin Ursula Schultze-Bluhm
April 2007, 284 Seiten, kart., zahlr. Abb., 30,80 €, ISBN: 978-3-89942-633-5

Yvonne Volkart
Fluide Subjekte
Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst
2006, 302 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 28,80 €, ISBN: 978-3-89942-585-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter: www.transcript-verlag.de