

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. Kösneke 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 *Künstlerschaft* 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 Einzelfällen⁴²² 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. *Galleries* 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, Bezirksamst 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 Kurzkomentar 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 Kunschtchaffende 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 MAHNMALES* 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 isoliert 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, weist 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 geographischen 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 Projektbeauftragten 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(e)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 nicht-jüdischen 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 Judentum 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 nicht-jüdischen 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 Urhebererschaft 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 Judentums 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 *zurückkehrt*, 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 [...] Arbeiten 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 Avantgardenkünstlers 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 Köneke 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 Nachkriegszeit⁴⁹¹ 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 MAHNMALES* 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 MAHNMALES* 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 berufsbioграфisch 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 *Zynga 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, *Galleries 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; *Galleries 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 belegt⁵⁰⁶ – 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 Rezensent:innen, 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 Kleinsten 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. *Galleries* 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 schließen, 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 »Anklägerpose« 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 bekennd, 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 Schuldiggeboreneins« (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 verkürt.

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 Künstlerverdingung von Jochen Gerz ein Modell zur Verfügung, das von der Überwindung des Leidens kündigt.

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 MAHNMALES* 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 »Stimmen« 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 beschwiegene 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 eingrenzenden 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 Kriegssopfer 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 Angespült 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 AuftragegeberInnen. 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 Nachfolgeneration 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 Anggeführt 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 Handlungsmächtigkeit.

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 weichen 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 Körper.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 Legitimationsproblem 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 Weichheit⁶⁰⁰ 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 *Welt* 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 zgedacht 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 Könncke 1994a, S. 28.

608 Gerz in Könncke 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 DenkmaleegnerInnen.

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. Eschbach 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 MAHNMALES*, 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 Gedenkort.

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 Kriegsgegnern 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 darzustellen. 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 vormalig 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/gemmn/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 Pfuete 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-unverwundlich 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 Nicht-gesagte [...] 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 Körper evozieren kann, erlaubt die versinkende Vertikale, einen Phallus zu assoziieren. Dieser kann sowohl seiner Standhaftigkeit beraubt, symbolisch kastriert, also entmaskuliniert 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. Köneke 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 aufbaut.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 *KRIEGER-DENKMAL 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.