

Kassel biete ein derart lebendiges politisch-kulturelles Umfeld, dass es sowohl die eigene Bevölkerung als auch die ortsansässigen Kulturschaffenden zu besonderem Engagement anrege.²⁵⁸ Der *ASCHROTTBRUNNEN* ist somit geeignet, der Stadt Kassel in ihrer Gesamtheit Aufgeschlossenheit und Fortschrittlichkeit hinsichtlich ästhetischer und geschichtspolitischer Fragen zu attestieren. Wie berichtet, waren zweifellos gerade im geschichtspolitischen Bereich die Entwicklungen in Kassel, denen anderer bundesdeutscher Städte voraus. Die detaillierte Vorgeschichte des *ASCHROTTBRUNNENS* lässt allerdings darauf schließen, dass dies dem Engagement einzelner gesellschaftlicher Gruppen zu verdanken ist, nicht jedoch, wie deren Überlieferung glauben macht, einer konsensuellen Erinnerungsalianz.

Das künstlerische Konzept: Verlustanzeige und Wundmal

Wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, sind bereits in der Vorgeschichte des *ASCHROTTBRUNNENS* Deutungen hervorgebracht worden, die auch in die weitere Rezeption eingegangen sind. Sie entstanden noch vor der Entscheidung für das konkrete künstlerische Konzept und daher relativ unabhängig von diesem. Im Folgenden sollen nun jene Deutungen analysiert werden, die im weiteren Verlauf an dem eigentlichen Konzept entlang entwickelt und öffentlich formuliert worden sind. Der Chronologie der Veröffentlichungen über den *ASCHROTTBRUNNEN* folgend, soll zunächst die Broschüre der Stadt Kassel von 1987 betrachtet werden. Aus Gründen der notwendigen Beschränkung konzentriert sich meine Analyse im Wesentlichen darauf, jene Deutungen herauszuarbeiten, die die Broschüre zentral setzt. Davon ausgehend sollen die Neuauflage der Broschüre von 1989 sowie die vor allem in den 1990er Jahren einsetzende Rezeption untersucht werden. Hier gilt es zu berücksichtigen, wie deren Deutungen sich zu den 1987 formulierten verhalten, welche Elemente sie aufgreifen und fortschreiben, welche sie übergehen oder umschreiben.

»Verlorene Form«: Widersprüchliche Deutungsmöglichkeiten

»Aschrottbrunnen oder die verlorene Form«²⁵⁹ ist die städtische Broschüre betitelt, die 1987 mit der Übergabe des neugestalteten Brunnens an die Öffentlichkeit erschien. Sie enthält Beiträge unterschiedlicher AutorInnen. Mehrere nehmen, zum Teil auch in den Überschriften, Bezug auf den Topos des Verlustes, den der Titel der Broschüre eröffnet.²⁶⁰ Verlust ist also eine zentrale Kategorie dieser ersten Publikation von Seiten der Auftraggeber. Da allein Hoheisel in seinem ebenso betitelten Beitrag von einer »verlorene[n] Form«

258 Besonders assoziationssträchtig in diesem Sinne ist die Formulierung »local artist Horst Hoheisel«; vgl. Young 1992, S. 288; Young 1993, S. 43.

259 Magistrat 1987.

260 Vgl. Dorkam-Dispeker, Eichel, Hoheisel, Schneckenburger in Magistrat 1987, o.S. Zwei weitere Beiträge weisen keine Verbindung zu dem Topos auf; vgl. Führer, Haß in Magistrat 1987, o.S.

spricht,²⁶¹ ein weiterer Beitrag ihn mit dieser Wendung zitiert,²⁶² ist die Autorschaft für diese Formulierung dem Künstler zuzuordnen. Dies hebt ihn als Deutungsautorität hervor.

Hoheisel hat sein künstlerisches Konzept bereits 1986, in dem Interview in der Kasseler Stadtzeitung *PflasterStrand*, als »verlorene Form«²⁶³ bezeichnet. Allerdings war dies zunächst nur eine neben anderen Formulierungen, die nicht mit dem Topos des Verlustes in Verbindung standen. In seiner unveröffentlichten Projektbeschreibung entwickelte Hoheisel dieses Thema dann ausführlicher; der Begriff »verlorene Form« kommt darin jedoch nicht vor.²⁶⁴ Die Kategorie Verlust war in Hoheisels Deutungen anfangs also keineswegs zentral, sondern hat erst allmählich an Bedeutung gewonnen. Um die Funktion dieser Kategorie zu erforschen, wird die folgende Analyse daher nicht allein herausarbeiten, welche Deutungsmöglichkeiten die »verlorene Form« eröffnet hat, sondern auch danach fragen, wie ihr Bedeutungszuwachs zustande kam.

Die Rede von Verlust setzt die als irreversibel angenommene Abwesenheit eines Objekts voraus, das vormals anwesend war – sei es eine Person, ein Gegenstand oder eine Vorstellung. Darüber hinaus beschreibt sie immer ein Zugehörigkeitsverhältnis: zwischen dem abwesenden, verlorenen Objekt und den von Verlust Betroffenen, denen dieses vormals Anwesende verloren ging. Als abwesendes Objekt thematisiert der *ASCHROTTBRUNNEN*, wie eingangs dargelegt, die Brunnenskulptur von 1908 – sowohl durch seine formale Bezugnahme als auch durch den identischen Namen. Zudem ist das durch die Zerstörung getilgte Objekt im Kontext der Neugestaltung wiederholt zu sehen gegeben und auf diese Weise aufgerufen worden: etwa auf der Faltkarte, die zur Übergabe des *ASCHROTTBRUNNENS* einlud.²⁶⁵ Seit 1988 zeigt zudem eine Bronzetafel, die am Standort eingelassen wurde, die einstige Brunnenskulptur. Es liegt also nahe, der »verlorenen Form« die zerstörte einstige Brunnenskulptur als Signifikat zuzuordnen. Diese Zuordnung stützt auch die Bedeutung der »verlorenen Form« als Bezeichnung eines Gussverfahrens. Sie lässt assoziieren, die nachgebildete Form sei von einem originalgetreuen Modell des einstigen Brunnens abgenommen worden.²⁶⁶ Da sowohl dieses Verfahren im Speziellen als auch die technische Herstellung der nachgebildeten Form im Allgemeinen unerwähnt bleiben, erschließt sich dieser Zusam-

261 Eichels Beitrag trägt zwar den Titel »Verlorene Form und verdrängte Inhalte«, nimmt diese Formulierung jedoch im Text nicht auf; vgl. Eichel in Magistrat 1987, o.S.

262 Vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.; ausführlicher zu diesem Beitrag siehe unten, S. 232ff. und 239ff.

263 *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14.

264 Vgl. Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*. Verlust wird darin gleichwohl mehrfach thematisiert.

265 Vgl. Faltkarte, Einladung zur Einweihung am 10.12.1987, *StArch. KS*. Eine Fotografie des Aschrottbrunnens illustriert auch den kurz vor der Übergabe erschienen Beitrag Hoheisels in einer städtischen Kulturzeitschrift; vgl. Hoheisel 1987a, S. 22.

266 Der Guss in verlorener Form bezeichnet ein Verfahren zur einmaligen Umsetzung eines Modells in ein anderes Material. Bei der Herstellung der Gussform wird das weiche oder schmelzbare Modell ebenso zerstört wie die Gussform beim späteren Freilegen des Abgusses; vgl. Lexikon Kunst 1987, S. 12.

menhang indes nur fachkundigen RezipientInnen.²⁶⁷ Ob die nachgebildete Form tatsächlich auf diese Weise hergestellt wurde, die Bezeichnung »verlorene Form« also auch auf das technische Verfahren zurückzuführen ist, kommt an keiner Stelle zur Sprache.

Aufgrund der Verweisungsstruktur, die die nachgebildete Form mit der einstigen Brunnenskulptur verbindet, wird auch der visuelle Entzug ersterer mit der Zerstörung letzterer verknüpft. Da wiederum die Zerstörung der einstigen Brunnenskulptur, wie ich argumentiert habe, unmittelbar mit der Deutung als »verlorene Form« assoziierbar ist, hat die Verweisungsstruktur eine metonymische Verkettung von Versenkung, Zerstörung und Verlust zur Folge. Wie im folgenden Schema dargestellt, ergibt sich dadurch, analytisch betrachtet, eine Verkettung von visuellem Entzug, materieller Tilgung und einer irreversiblen Abwesenheit des Signifikanten:



Während die solchermaßen erzeugte Analogie von materieller Tilgung und irreversibler Abwesenheit einleuchtet, wird dem visuellen Entzug so eine Bedeutung zugeschrieben, die ihm keineswegs anhaftet. Denn die metonymische Verkettung suggeriert, die nachgebildete Form sei durch die Versenkung ebenfalls verloren gegangen. Gleichwohl ist dieser Signifikant keineswegs getilgt, sondern bleibt verfügbar, wenn auch weitgehend unsichtbar. Über die metonymische Verkettung kann der Signifikant zugleich als abwesend – »verloren« – gelten und anwesend sein. Der Verlust, den der *ASCHROTTBRUNNEN* signifizieren soll, kann daher nicht allein mit der zerstörten einstigen Brunnenskulptur, sondern auch mit der versenkten nachgebildeten Form assoziiert werden.

Wie ich zu Beginn dieser Fallstudie dargelegt habe, stellt die zerstörte einstige Brunnenskulptur ihrerseits einen doppeldeutigen Signifikanten dar: Sie kann zum einen als Zeichen politischer Macht, zum anderen als Zeichen des Judentums interpretiert werden.²⁶⁸ Demnach kann die »verlorene Form« sowohl einen Verlust politischer Macht als auch einen Verlust, der das Judentum betrifft, bezeichnen. Der Titel der Broschüre von 1987 stellt also einerseits eine Deutung zur Verfügung: dass etwas verloren gegangen sei. Andererseits eröffnet er weiteren Deutungsbedarf: zu bestimmen, was genau – für wen – als verloren gilt. Folglich fordert die Bezeichnung »verlorene Form« zu weiteren Deutungsprozessen auf. Welche Angebote die Publikationen der

267 Während die Lokalpresse von Betonguss spricht; vgl. *HNA*, 28.08.1987; und 11.12.1987, ist in den Publikationen der Auftraggeber lediglich unspezifisch von Bau die Rede; vgl. Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.; ders. in Magistrat 1989, o.S.

268 Siehe oben, S. 178.

Auftraggeber dafür bereitgestellt haben, soll im Folgenden schrittweise herausgearbeitet werden.

In der Broschüre von 1987 verbindet Hoheisel mit der »verlorenen Form« ausdrücklich jene beiden Signifikanten, die die metonymische Verkettenung verfügbar macht. Zum einen referiert der Künstler auf den zerstörten Vorgänger, die einstige Brunnenskulptur, indem er die »Vergangenheit des Brunnens« mit den folgenden Worten erläutert: »Da war etwas zerstört worden und verlorengegangen.«²⁶⁹ Zum anderen bezieht er sich auf die bauliche Konstruktion: »[Ich baue] den Aschrottbrunnen als eine verlorene Form«²⁷⁰. Da Hoheisel an dieser Stelle Guss als Herstellungsverfahren nicht einmal erwähnt, ist zweifellos nicht allein ein technischer Vorgang angesprochen. Vielmehr gilt dem Künstler die versenkte nachgebildete Form als verloren. Neben dieser Formulierung, die den visuellen Entzug des Objekts als Verlust deutet, bezeichnet Hoheisel die bauliche Konstruktion auch als »Urbrunnen«²⁷¹. Während Hoheisel nur an dieser einen Stelle auf die formale Analogie des *ASCHROTTBRUNNENS* zu einem Brunnenloch hinweist, ist Verlust ein mehrfach wiederkehrendes Motiv seines Beitrag von 1987.²⁷²

Hoheisel bietet in der Broschüre von 1987 folglich zwei Signifikanten an, um die »verlorene Form« metonymisch zu ersetzen: sowohl die zerstörte einstige Brunnenskulptur als auch die versenkte nachgebildete Form. Wie diese Signifikanten ihrerseits zu deuten seien, erklärt er indes nur für den erstgenannten mit der folgenden Äußerung:

»Die Zerstörung des Aschrottbrunnens war eine der symbolischen Handlungen der Nationalsozialisten, von der aus eine Linie zur Deportation und Vernichtung der 3400 Kasseler Juden führte. Nach dem Krieg ist da ein großes Loch, eine Wunde, ein Verlust geblieben.«²⁷³

Hoheisel verbindet in dieser Formulierung die Zerstörung der einstigen Brunnenskulptur mit der Ermordung der Kasseler Juden. Beides kennzeichnet er als Verlust. Mithin interpretiert er die Brunnenskulptur als Signifikant für das Judentum und greift damit auf jenes semiologische System zurück, das die antisemitische Propaganda gegen den Aschrottbrunnen begründet hatte. Indem der Künstler die Kategorie Verlust in eine Reihe mit zwei weiteren Bezeichnungen stellt: »Loch« und »Wunde«, eröffnet er allerdings unterschiedliche Assoziationsfelder. Ersteres ist besonders geeignet, Walter de Marias *VERTIKALEN ERDKILOMETER* ins Gedächtnis zu rufen, der in der Presse »documenta-Loch« oder »Kasseler Loch« genannt worden war.²⁷⁴ Demgegenüber ruft die »Wunde«, wie ich später diskutieren werde, gänzlich andere

269 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

270 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

271 »Aus dem architektonischen Zierbrunnen wird ein Urbrunnen: ein Loch, in dem tief unten das Wasser steht.« (Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; ders. in Magistrat 1987, o.S.)

272 Hoheisel verwendet in dem gut eine Seite langen Beitrag, die Überschrift eingeschlossen, fünfmal Formulierungen wie »verloren«, »verlorengegangen« beziehungsweise »Verlust«; vgl. Hoheisel in Magistrat 1987, o.S. Ich werde im weiteren Verlauf im Einzelnen darauf eingehen.

273 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

274 Zu diversen Beispielen vgl. die Literaturangaben in Magistrat 1991, S. 56ff.

Assoziationen auf. Hoheisels Deutung bleibt an dieser Stelle also diffus und mehrdeutig.

Auch weitere Beiträge der Broschüre von 1987 verleihen der einstigen Brunnenskulptur die oben genannte Bedeutung. So erläutert der damalige Oberbürgermeister Eichel in seinem einleitenden Beitrag:

»Für die Nationalsozialisten [...] stand der Brunnen für das [...] »Judentum« schlechthin. Betroffen werden sollte nicht ein Brunnen [...] Hier waren Menschen gemeint.«²⁷⁵

Der Kunsthistoriker Manfred Schneckenburger umreißt in seinem Beitrag die Verweisungsstruktur zwischen der versenkten nachgebildeten Form und der zerstörten einstigen Brunnenskulptur, indem er erklärt:

»Die Umkehr der Pyramide faßt Rekonstruktion und Destruktion in eins. Sie zeigt, was war und was unwiederbringlich verloren ist. Der Brunnen wird, ohne tönende Rhetorik, zum Symbol des Holocaust.«²⁷⁶

Der damalige künstlerische Leiter der documenta bezieht also, im Unterschied zu den bereits diskutierten Beiträgen, nicht die einstige Brunnenskulptur, sondern die damit verbundene, nachgebildete Form auf das Judentum als Signifikat. Deren Versenkung – verstanden als Verlust – interpretiert er so als Zeichen des antisemitischen NS-Genozids. Mit dieser Verknüpfung formuliert Schneckenburger, anders als Hoheisel, eine eindeutige Zeichenbeziehung. Zudem referiert er mit dem Begriff »Holocaust«²⁷⁷ auf die Gesamtheit jener Menschen, die antisemitisch verfolgt und ermordet worden waren. Hingegen beschränkt Hoheisel sich in seinem Beitrag auf den Kasseler Kontext. Folglich fungiert Schneckenburgers Interpretation gegenüber Hoheisels als eine Vereindeutigung und Verallgemeinerung. Diese kann, muss jedoch nicht notwendigerweise aus Hoheisels Formulierung herausgelesen werden.

Der Künstler hatte die Zerstörung der einstigen Brunnenskulptur im Vorfeld der Neugestaltung schon mehrfach als »symbolische Handlung«²⁷⁸ gedeutet. Diese Formulierungen entsprechen weitgehend seinem oben zitierten Kommentar in der Broschüre von 1987. Allerdings hatte Hoheisel in diesem Zusammenhang anfangs nicht von Verlust gesprochen, sondern nur die Begriffe »großes Loch« und »Wunde« angeführt.²⁷⁹ Weiterhin hatte er die zer-

275 Eichel in Magistrat 1987, o.S.

276 Schneckenburger in Magistrat 1987, o.S.

277 Der Begriff war bis Ende der 1970er Jahre vorwiegend im Englischen verbreitet. Insbesondere durch die Ausstrahlung des gleichnamigen US-amerikanischen Spielfilms im westdeutschen Fernsehen 1979 hat er Eingang in den deutschen Sprachgebrauch gefunden, ist mittlerweile jedoch aufgrund seiner problematischen etymologischen Bedeutung eines religiösen Brandopfers zunehmend kritisiert worden; zu einer Begriffsdiskussion vgl. Ehmann 1995.

278 Vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*; Hoheisel in *DAS*, 14.06.1987; *Hoheisel 1987b*, S. 2.

279 Vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; ders. 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*; ders. in *DAS*, 14.06.1987. Der zuletzt genannte Presseartikel zitiert Hoheisel außerdem mit dem Begriff »Trichter« in dieser Reihung.

störte einstige Brunnenskulptur zunächst, ebenso wie Schneckenburger in der Broschüre von 1987, mit der »Deportation und Vernichtung der Juden« im allgemeinen in Verbindung gebracht²⁸⁰ und diesen Bezug erst im weiteren Verlauf auf die Kasseler Deportierten eingegrenzt.²⁸¹ Diese wechselnden Zuordnungen legen nahe, dass Hoheisel mit seinen Kommentierungen selbst auf der Suche danach war, was der *ASCHROTTBRUNNEN* aus seiner Sicht bedeutete. Davon zeugt auch die Deutungsvielfalt, die aus seinem Beitrag in der Broschüre 1987 spricht. Hingegen ist Schneckenburgers Beitrag geeignet, diese Mehrdeutigkeit zugunsten einer spezifischen Lesart zu reduzieren. Zwar erscheint Hoheisel durch die Autorschaft am Titel der Broschüre als besondere Deutungsautorität. Dieser Status relativiert sich allerdings dadurch, dass der Künstler keine stringente Erklärung für die »verlorene Form« anbietet. Folglich gewinnt der Beitrag Schneckenburgers an Bedeutung, weil ihm als ausgewiesenem Kunsthistoriker die Funktion zugeordnet ist, zwischen dem Künstler und seinem Publikum zu vermitteln, also die künstlerische Idee allgemeinverständlich zu formulieren.

Indem Schneckenburger die nachgebildete Form als »Symbol des Holocaust« bezeichnet, stellt er klar, was aus seiner Sicht als verloren gilt. Indes benennt er nicht, wer diesen Verlust erfahren hat, mithin welches Verhältnis von Zugehörigkeit er voraussetzt. Hinweise, wie dieses Verhältnis näher zu bestimmen sei, liefert wiederum Hoheisels Beitrag. Allerdings sind dessen Verweise keineswegs eindeutig. Indem Hoheisel seiner oben zitierten Bilanz die Aufforderung: »Trauern wir darum!«²⁸² anschließt, legt er nahe, der Verlust sei als allgemeiner gedacht, der nicht weiter zugeordnet werden müsse. Dass der Künstler sich Trauer als universale Reaktion auf den *ASCHROTTBRUNNEN* erhoffte, belegt auch eine häufig zitierte Äußerung Hoheisels aus der Broschüre von 1989:

»Der versenkte Brunnen ist [...] ein Angebot an den Passanten, sich daraufzustellen und das Denk-mal [sic] in seinem Kopf zu suchen. [...] es könnte vielleicht ein Gefühl von Verlust, von gestörtem Ort, von verllorener Form spürbar werden. Und dann könnte nach dem Denken mit dem Fühlen auch die Trauer geschehen.«²⁸³

Der zufällige Betrachter gilt dem Künstler als derjenige, der Verlust und Trauer empfinden könnte – verbunden mit Schneckenburgers Lektüre hieße dies, Trauer um den Verlust der im *ASCHROTTBRUNNEN* signifizierten Ermordeten. Insofern implizieren die zitierten Ausführungen zusammengenommen, jene Menschen, die in der NS-Zeit antisemitisch verfolgt und ermordet worden waren, verbinde ein Verhältnis von Zugehörigkeit mit den BetrachterInnen. Schneckenburgers Interpretation der Kategorie Verlust bringt also in Zusammenhang mit Hoheisels universalem »Wir« eine vorgestellte Gemeinschaft

280 Vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; ders. 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*.

281 Erstmals in *Hoheisel 1987b*, S. 2; dort hatte er deren Zahl allerdings, abweichend von der Broschüre von 1987, mit 2400 angegeben.

282 Hoheisel in *Magistrat 1987*, o.S., Hervorhebung: C.T. Der Gedanke des Trauerns findet sich ähnlich bereits in der Projektbeschreibung; vgl. Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*.

283 Hoheisel in *Magistrat 1989*, o.S.; zit. in Spielmann 1990, S. 234; Spielmann 1991, S. 19; auszugsweise in Young 1992, S. 294; Young 1993, S. 45f.; Young 1998, S. 11; Young 1999b, S. 128; Young 2002, S. 119.

hervor, der sowohl jene in der NS-Zeit Ermordeten als auch die BetrachterInnen in der Gegenwart angehören. Somit schließt sie jüdische wie nichtjüdische Menschen ein.

Diese universalisierende Konstruktion kann als eine Art Gegenbild zu der vorgestellten Gemeinschaft der NS-Ideologie verstanden werden. Denn in der NS-Zeit war die rassenideologisch begründete Ausgrenzung anderer Grundlage dafür gewesen, Menschen massenhaft zu verfolgen und zu ermorden – in immenser Zahl jene, die das NS-Regime als jüdisch definierte.²⁸⁴ Die dargelegte Deutung entwirft also eine universalisierte Gemeinschaft in der Gegenwart, die per se gegen die NS-Verbrechen gefeit zu sein scheint. Sie korrespondiert mit jener konsensuellen Erinnerungsgemeinschaft, die insbesondere Eichel entworfen hat, indem er die Vorgeschichte des neugestalteten Brunnens darstellte – unter anderem in der städtischen Broschüre von 1987.²⁸⁵ Allerdings fügt sich die Trauer, die Hoheisel voraussetzt, nur in diese universalisierende Konstruktion ein, wenn individuell unterschiedliche Empfindungen je nach emotionaler Verbundenheit mit den Ermordeten zugunsten der zweifelhaften Möglichkeit kollektiver Trauer vernachlässigt werden.²⁸⁶ Auf diese Weise verallgemeinert die Vorstellung einer universalen Verlust- und Trauergemeinschaft jenes Verhältnis zum antisemitischen NS-Genozid, das insbesondere für Angehörige und Nachkommen der Ermordeten angenommen werden kann, mithin für diejenigen, die überwiegend selbst die Nachwirkungen der Verfolgung zu bewältigen haben – sei es aufgrund eigener Verfolgungserfahrung oder aufgrund der Weitergabe dieser Erfahrung durch die Elterngenerationen.²⁸⁷ Die Position der ehemaligen Verfolgten repräsentiert ein weiterer Beitrag in der Broschüre, auf dessen Inhalt ich später ausführlicher eingehen werde.²⁸⁸ Sein Verfasser, ein nach Israel ausgewanderter Kasseler, nimmt die Wendungen »Verlust« und »verlorene Form« als Ausgangspunkt, um von der Emigration seiner Familie zu berichten.²⁸⁹ Da seine Geschichte als diejenige einer in der NS-Zeit verfolgten jüdischen Familie lesbar ist, signalisiert sie, dass überlebende Jüdinnen und Juden wie deren Nachkommen gleichfalls eingeladen sind, ihre Verlusterfahrung im *ASCHROTTBRUNNEN* zu betrauern.

Die diskutierte Lesart ist indes nicht die einzige Möglichkeit, jenen Verlust zuzuordnen, den der *ASCHROTTBRUNNEN* repräsentieren soll. Denn Hoheisels weitere Ausführungen zur »verlorenen Form« von 1987 eröffnen einen Kontext, der eine andere Lektüre nahe legt. Im Anschluss an die zitierte Aufforderung zu trauern fährt Hoheisel fort:

284 Ich spreche in diesem Zusammenhang nicht pauschal von Jüdinnen und Juden, weil nicht alle antisemitisch Verfolgten sich selbst dem Judentum zuordneten. Damit möchte ich darauf aufmerksam machen, dass ein Teil der NS-Verfolgung jener Anspruch auf Definitionsmacht war, der die jeweiligen Gruppen der Verfolgten erst als solche konstituierte.

285 Siehe oben, S. 184.

286 Bezugnehmend auf den NS-Genozid hat Micha Brumlik überzeugend gegen die Vorstellung kollektiver Trauer argumentiert; vgl. Brumlik 1992.

287 Zur Dynamik der intergenerationellen Tradierung zwischen überlebenden Verfolgten und deren Nachkommen vgl. Bar-On 1997.

288 Vgl. »Ein in Kassel geborener Jude«: Die jüdische Markierung des Verlustes, S. 239ff.

289 Vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

»[...] den Brunnen zu rekonstruieren könnte allzuleicht die geschichtliche Wahrheit vergessen lassen, denn der Gegenstand, den wir betauern müßten, wäre ja wieder da. Warum dann Trauer, warum dann Schuld?«²⁹⁰

Die Verbindung von Trauer und Schuld macht deutlich, dass Hoheisel sich mit seiner Aufforderung zur Trauer nicht auf ein allgemeines »Wir« bezieht. Vielmehr wendet er sich an eine spezifische Gemeinschaft, für deren Verhältnis zu den Ermordeten seiner Ansicht nach Schuld von Bedeutung ist. Offensichtlich adressiert Hoheisel hier nicht diejenigen, die die NS-Zeit biografisch beziehungsweise familiengeschichtlich mit Verfolgungserfahrung verbinden, sondern jene, die in einer historischen Verantwortung für die NS-Verbrechen stehen. Diesen Gedanken ruft Hoheisels Referenz auf »die geschichtliche Wahrheit« auf. Wie es scheint, zielt der Künstler weniger auf unmittelbar Tatbeteiligte ab, sondern auf die Nachkommen möglicher oder tatsächlicher Tatbeteiligter, für die der NS-Genozid immer schon Geschichte ist. Assoziierbar ist in diesem Kontext der Begriff der »zweiten Schuld«²⁹¹, mit dem Ralph Giordano ebenfalls 1987 das Beschweigen der NS-Zeit von Seiten der nicht verfolgten Deutschen fasste. Zumindest eröffnet Hoheisel einen ähnlichen Zusammenhang, indem er seine Auseinandersetzung mit dem Aschrottbrunnen als Forschungsprozess beschreibt, der ihn zu der Erkenntnis führte: »Es ging [...] um die eigene deutsche Geschichte.«²⁹²

Eine ähnliche Formulierung enthält auch der Beitrag, mit dem der Kasseler Oberbürgermeister Hans Eichel in die Broschüre von 1987 einführt:

»Nur indem wir uns in aller Ehrlichkeit auch den negativen Seiten *unserer Geschichte* stellen, [...] können wir künftiges Unheil, künftiges Verbrechen gegen die Menschlichkeit verhindern«²⁹³.

Insofern Eichel von einem »Wir« spricht, das durch die Anerkennung der eigenen negativen Geschichte künftige Verbrechen zu verhindern habe, adressiert er ebenso wie Hoheisel die nicht verfolgten Deutschen. Indem Eichels Beitrag im Titel »Verlorene Form und verdrängte Inhalte«²⁹⁴ assoziiert, legt er zudem nahe, die Kategorie Verlust sei mit dem Beschweigen der NS-Zeit verbunden. Im Gegensatz zu jener Deutung, die den Verlust als einen allgemeinen voraussetzt, bieten die zuletzt zitierten Kommentare folglich eine zweite, die erste ausschließende Lesart an. Demnach beträfe der Verlust spezifisch die Gruppe der nicht verfolgten Deutschen. Folglich enthält die Broschüre von 1987 hinsichtlich der Frage, wer von Verlust betroffen sei, zwei unterschiedliche Lesarten.

Implizit regt auch eine weitere Textpassage in Hoheisels Beitrag dazu an, den titelgebenden Verlust spezifisch den nicht verfolgten Deutschen zuzuordnen: »Den erlittenen Verlust ertragen, ohne ihn zu vergessen, das ist Trauerarbeit«²⁹⁵. Mit diesem Zitat rekurriert der Künstler ausdrücklich auf jene

290 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

291 Giordano 1987.

292 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

293 Eichel in Magistrat 1987, o.S. Hervorhebung: C.T.

294 Eichel in Magistrat 1987, o.S. Hervorhebung: C.T.

295 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.; auch: Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*; ders. in Magistrat 1989, o.S.

»Unfähigkeit zu trauern«²⁹⁶ im Nachkriegsdeutschland, die Alexander und Margarethe Mitscherlich Ende der 1960er Jahre konstatierten.²⁹⁷ Hoheisel erläutert in diesem Zusammenhang – wie häufig in der Rezeption dieses Buches – nicht, welchen Verlust die beiden PsychoanalytikerInnen unter diesem Titel diskutieren.²⁹⁸ Die entlehnte Titelzeile in Hoheisels Beitrag ist daher geeignet, die nicht verfolgten Deutschen im Nachkriegsdeutschland als diejenigen aufzurufen, die einen Verlust erfuhren. Damit ist jedoch nicht notwendigerweise definiert, was als verloren zu gelten habe. Hoheisel führt nicht weiter aus, was er als verloren voraussetzt, wenn er auf einen Verlust der nicht verfolgten Deutschen verweist. Deshalb fungiert der Rekurs auf Mitscherlichs letztlich als Angebot an die LeserInnen, die »verlorene Form« selbst mit Bedeutung zu füllen.

Einen Hinweis darauf, welchen Verlust Hoheisel gemeint haben mag, als er sich implizit an jene wandte, die in einer historischen Verantwortung für den NS-Genozid stehen, gibt seine unveröffentlichte Projektbeschreibung von 1986. Darin hatte der Künstler die Kategorie Verlust offensichtlich mehrdeutig angelegt. Einerseits bezeichnete er »sechs Millionen ermordeter Juden« als »schrecklichen Verlust«, ²⁹⁹ andererseits schrieb er auch von einem anderen Verlust:

»Als die Nazis den Brunnen abrisen und die Vernichtung der Juden beschlossen wurde, hat *deutsche Politik die menschenwürdige Form verloren*. Wie ein Negativfilm läuft *dieser Verlust* im Dunkeln unserer eigenen Vergangenheit in uns mit. Unsere Lebensbilder können wir ohne bewußtes Belichten dieser Negative nicht zu positiven und konstruktiven Haltungen entwickeln. Das ist der Sinn dieses Mahnmals.«³⁰⁰

Nicht allein die Opfer des rassenideologisch begründeten, antisemitischen NS-Genozids gelten Hoheisel hier als verloren, sondern auch ein Zustand der Humanität, dessen Verlust er bezogen auf das politische Kollektiv der Deutschen konstatiert. Diese in den Publikationen der Auftraggeber allerdings nicht enthaltene Passage erklärt den *ASCHROTTBRUNNEN* also – im Gegensatz zu den vorher diskutierten Beiträgen der Broschüre – zu einem Ort der Täter, der mahnend an deren menschenverachtende Taten erinnern soll. Was der geschichtliche Verlust an Humanität für die Gegenwart bedeutet, beschreibt Hoheisel in seinen negativen Auswirkungen, ohne konkret zu benennen, was er als verloren ansieht. Es scheint, als ob der Künstler das Fehlen überlieferter positiver Orientierungen bemängelt, mithin eine fehlende historische Kontinuität positiver Bezugs- und Identifikationsmöglichkeiten. Insofern Hoheisel

296 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S. Der Künstler nennt die AutorInnen namentlich.

297 Vgl. Mitscherlich 1994.

298 Mitscherlichs entwickeln die These, das Nachkriegsdeutschland sei von der fehlenden Trauer all jener Deutschen geprägt, die Hitler idealisiert und sich in der narzisstische Identifizierung mit ihm als ein »Volk von Auserwählten« (Mitscherlich 1994, S. 25) entworfen hatten. Der »erlittene Verlust«, den die zitierten AutorInnen meinen, war also ein Verlust nicht verfolgter Deutscher, der sich auf die Figur Hitlers und damit verbundene Omnipotenzphantasien bezog.

299 Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*.

300 Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 4, *StArch. KS*, Hervorhebung: C.T.

sel sich auf »deutsche Politik« bezieht, entwirft er den Verlust an dieser Stelle implizit als einen national codierten. Dieser Verlust kann insbesondere jenen Deutschen zugeordnet werden, die in der historischen Verantwortung für den NS-Genozid stehen, also eben jener Gruppe der nicht verfolgten Deutschen, an die Hoheisel sich auch in seinem Beitrag in der Broschüre von 1987 wendet. Da der Künstler in der Projektbeschreibung zwar von Verlust, nicht jedoch von einer »verlorenen Form« spricht, bleibt darin unklar, wie diese Deutung mit den Signifikanten, die das künstlerische Konzept zur Verfügung stellt, zu verbinden ist.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Broschüre von 1987, so weit, wie ich sie bislang diskutiert habe, keine konsistente Deutung der »verlorenen Form« anbietet. Zwar referieren unterschiedliche Beiträge auf eines der Signifikate, die das künstlerische Verfahren verfügbar gemacht hat. Ausgehend von der signifikanten Funktion der einstigen Brunnenskulptur als Zeichen des Judentums soll die »verlorene Form« demnach den Verlust jener Menschen repräsentieren, die in der NS-Zeit antisemitisch verfolgt und ermordet worden waren. Der *ASCHROTTBRUNNEN* gilt mithin als Ort, an dem der Opfer des antisemitischen NS-Genozids gedacht werden soll. Von Verlust betroffen ist in diesem Zusammenhang eine universalisierte, jüdische und nichtjüdische Menschen umfassende Gemeinschaft, die um die Opfer der Verfolgung trauert. Diese Deutung korrespondiert insofern mit zeitgenössischen Bemühungen, den NS-Genozid aufzuarbeiten, als diese verstärkt darauf abzielten, die lange außer Acht gelassenen Leidtragenden der Verfolgung in den Blick zu nehmen.³⁰¹ Daneben rufen die bis hierhin diskutierten Beiträge der Broschüre einen spezifischen Verlust für das politische Kollektiv der Deutschen auf, das an dieser Stelle als ein Kollektiv Nichtverfolgter gedacht wird. Was in diesem Zusammenhang als »verlorene Form« fungiert, darüber geben die diskutierten Beiträge allerdings keine Auskunft. Naheliegender ist, hier an die andere signifikante Funktion der Brunnenskulptur respektive der nachgebildeten Form anzuknüpfen: deren Funktion als Zeichen politischer Macht. Allerdings stellen die bislang diskutierten Beiträge der Broschüre von 1987 einen solchen Zusammenhang nicht ausdrücklich her. Deshalb ist davon auszugehen, dass diese Deutungsmöglichkeit in einem Stadium der Latenz verbleibt, solange sie nicht durch klarere Bezugnahmen verstärkt wird.

»Der Blick in die Tiefe«:

Aufbewahrungsort fragmentierter Männlichkeit

Als weiterer Kommentar der »verlorenen Form« können die Abbildungen in der Broschüre von 1987 aufgefasst werden. Die Folge der sieben unkommentierten Schwarz-Weiß-Fotografien ist als rückwärts verlaufende Chronologie lesbar, die die Neugestaltung des Brunnens dokumentiert. Die Platzierung der Fotos innerhalb der Broschüre scheint nicht so sehr an den jeweiligen Textbeiträgen orientiert, sondern eben jener Chronologie geschuldet zu sein. Daher haben die Fotografien weniger den Status von Illustrationen, die einzelne Textbeiträge begleiten, vielmehr bilden sie eine eigenständige Erzählung. Ihr kann der Titel »Der Aschrottbrunnen oder die verlorene Form« zugeordnet werden, da das erste Foto auf dem Titelblatt platziert ist. Den Eindruck einer

301 Vgl. Anm. 136, S. 60.

aufeinander bezogenen Bildfolge unterstützt die durchgängige Anordnung der Fotos auf jeweils rechten Seiten. Gleichwohl bleibt die Möglichkeit erhalten, jeweils Bild und Text aufeinander zu beziehen.

Das Titelbild der Broschüre zeigt eine Schrägaufsicht auf den neugestalteten Brunnen, in dessen Mitte das Wasser nach unten abfällt (Abb. 34). Das fließende Wasser sowie der Status als Titelbild suggerieren, dass darauf der fertiggestellte *ASCHROTTBRUNNEN* zu sehen sei. Auch die Bebilderung innerhalb der Broschüre, die unterschiedliche vorangegangene Stadien der Bauphase dokumentiert, legt nahe, den auf dem Titel abgebildeten Zustand als Endzustand zu begreifen. Im Gegensatz zu dem tatsächlichen Zustand des fertigen Brunnens, in dem die Brunnenöffnung abgedeckt ist, präsentiert das Titelbild jedoch den offenen Brunnenschacht. Dieser Zustand erlaubt ansatzweise den Blick in die Hohlform. Während das Titelfoto nahezu den gesamten Umriss der Rosettenform zeigt, der Brunnenschacht daher nur in geringer Größe abgebildet ist, fokussiert das folgende Foto im Innenteil der Broschüre die Brunnenöffnung (Abb. 35). Zudem wurde bei dem zweiten Foto ein größerer Aufsichtswinkel gewählt, so dass ein größerer Teil der Öffnung sichtbar ist. Die Folge dieser beiden Bilder erzählt also eine räumliche Annäherung an den Brunnen, die es den BetrachterInnen ermöglicht, in die Hohlform hineinzuschauen.

Bevor ich mich dem weiteren Verlauf der Bildfolge zuwende, möchte ich zunächst die Wirkung dessen diskutieren, was auf den beiden genannten Fotos zu sehen gegeben wird, und über mögliche Gründe für diese Bildauswahl spekulieren. Da die Broschüre von 1987 mit der Übergabe des *ASCHROTTBRUNNENS* an die Öffentlichkeit erschien,³⁰² war die Motivwahl womöglich dem Umstand geschuldet, dass der endgültige Zustand noch nicht hergestellt, der Brunnenschacht zu diesem Zeitpunkt also noch nicht abgedeckt war. Allerdings haben die Herausgeber auch in der Folgepublikation Fotografien der offen liegenden Hohlform bevorzugt. Die Neuauflage der Broschüre von 1989 enthält zwar auch zwei kleinformatige Fotos des abgedeckten Brunnens; das Titelfoto sowie eine weitere ganzseitige Fotografie zeigen jedoch die offene, unabgedeckte Form.³⁰³

Der Fokus auf der offen liegenden Hohlform legt nahe, dass der Künstler beziehungsweise die Auftraggeber diese Perspektive für besonders geeignet hielten, um visuell zu vermitteln, welche Bedeutung sie mit dem *ASCHROTTBRUNNEN* verbanden. Dafür spricht ebenfalls, dass die Brunnenöffnung auch in dem Modell nicht abgedeckt ist.³⁰⁴ Wie es scheint, entspricht die offen liegende Hohlform Hoheisels eigentlicher Idee seines künstlerischen Konzeptes, womöglich auch jener der Auftraggeber. Während es für das realisierte Konzept aus Sicherheitsgründen unvermeidlich war, den Brunnenschacht abzudecken, sollten die Fotografien vermutlich den an sich erwünschten visuellen Eindruck vermitteln. Offensichtlich zielt er auf die größtmögliche Sichtbarkeit der versenkten Form ab. Das zeigt sich auch in nachträglichen baulichen Veränderungen, die bezweckten, den Brunnenschacht den Blicken der BetrachterInnen zugänglich zu machen. Die anfängliche Abdeckung des

302 Vgl. Einweihungsrede Hans Eichel, 10.12.1987, S. 2, *StArch. KS*.

303 Vgl. Magistrat 1989, o.S. Das Titelblatt der Broschüre von 1989 werde ich unter »Rathaus – Platz – Wunde«: Beschädigung und Wiederherstellung, S. 248ff. ausführlicher behandeln.

304 Vgl. Abb. in *HNA*, 24.01.1987.

Schachtes mit Glasbausteinen (Abb. 32) erwies sich, da sie beschlug, als Sichtbarriere.³⁰⁵ Um dies zu vermeiden, wurde zunächst der Mittelstein durch ein Metallgitter ersetzt (Abb. 33), im weiteren Verlauf die gesamte Glasabdeckung (Abb. 23).

Nicht allein die Bemühungen um größtmögliche visuelle Zugänglichkeit des Brunnenschachtes sind bemerkenswert, sondern ebenso deren fehlende Thematisierung: Keine Publikation der Stadt Kassel macht Angaben über die baulichen Veränderungen; sie lassen sich allein anhand der abgebildeten Fotografien nachvollziehen. Insgesamt weisen die Broschüren an keiner Stelle darauf hin, dass sie mit der offen liegenden Hohlform keineswegs den endgültigen Zustand des *ASCHROTTBRUNNENS* zu sehen geben. Dies trifft ebenso auf andere Publikationen zu, die den Brunnen in diesem Zustand abgebildet haben.³⁰⁶ Auch der Sammelband von 1998 enthält mehrere Fotografien der offen liegenden Hohlform.³⁰⁷ Eine vergleichbare Perspektive bieten zudem einige Veröffentlichungen, die eine Aufsicht des Modells zeigen.³⁰⁸ Visuelle Repräsentationen, die den *ASCHROTTBRUNNEN* als offen liegende Hohlform zu sehen geben, sind also auch über die Broschüren der Stadt Kassel hinaus verbreitet.

Was der Blick in die versenkte Hohlform zu sehen geben soll, hat Hoheisel mehrfach, unter anderem in der Broschüre von 1987, beschrieben:

»Indem ich die Skulptur spiegelbildlich nach unten kehre, wird aus der Pyramide *ein Trichter, in dessen Dunkel das Wasser hinabläuft*. Aus dem architektonischen Zierbrunnen wird ein Urbrunnen, *ein Loch, in dem tief unten das Wasser steht*.«³⁰⁹

Der Künstler betont in dieser Beschreibung die sichtbare Abwärtsbewegung des Wassers. Die Dunkelheit, mithin die Unsichtbarkeit des Wassers signalisiert in diesem Zusammenhang Tiefe. Ebenso wie die versenkte Form visuell nur begrenzt zugänglich ist, ist auch das Brunnenwasser den Blicken der BetrachterInnen größtenteils entzogen. Was Hoheisel mit dem obigen Kommentar beschreibt, markiert also die Grenze des Sichtbaren. Ebenso wie sich in der Rezeption des *ASCHROTTBRUNNENS* wiederholt Fotos der offen liegenden Hohlform finden, sind darin immer wieder Kommentare zitiert worden, in

305 Angaben laut Hoheisels Vortrag »Dem Denkmal nachdenken« am 06.06.2000 im Rahmen von »durchgangszimmer«, 3. Künstlerfest im Kulturbahnhof Kassel.

306 Vgl. Kaiser 1994, S. 39; *Kassel kulturell*, 1989, Nr. 1, S. 31; Köppen 1993, Titelblatt; Young 1992, S. 296; Young 1994, S. 38.

307 Ein entsprechendes Foto begleitet Hoheisels Beitrag unter dem Titel »Was hat sich der Künstler dabei gedacht?«; FBI 1998a, S. 30f. Weiterhin enthält der umfangreiche Abbildungsteil am Ende des Bandes eine Seite mit zwei Fotos der offen liegenden Hohlform unter dem Titel »Blick in die Negativform«; FBI 1998a, S. 45. Da ihnen als Teil einer chronologisch angelegten Bildfolge Fotos des abgedeckten Brunnens nachfolgen, ist an dieser Stelle erkennbar, dass es sich um ein unfertiges Stadium des Brunnens handelt. Beide Stadien zeigt auch Hoheisel/Knitz 1999, S. 143, 146f.

308 Vgl. *DAS*, 14.06.1987; *HNA*, 24.01.1987; Springer 1988, S. 394; Young 2002, S. 118.

309 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S. Hervorhebung: C.T. Zu ähnlichen Kommentaren vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; ders. 1987, Projektbeschreibung, S. 2f., *StArch. KS*.

denen der Künstler die Abwärtsbewegung des Wassers sowie die Tiefe, in die jenes hinabfällt, hervorhebt.³¹⁰ Der Schwerpunkt, den Hoheisel allem Anschein nach setzen wollte, ist also aufgegriffen worden.

Liegt die Hohlform wie in den besprochenen Fotos offen, so verweist das hinabfallende Wasser auf jene Tiefe, die dem Blick nicht zugänglich ist. Die Form, die durch die Versenkung weitgehend der Sichtbarkeit entzogen wurde, bleibt im Ansatz sichtbar und wird dadurch in ihrem Entzogenein visualisiert. Im Vergleich dazu bietet die Aufsicht auf den abgedeckten Brunnen das Bild einer geschlossenen Fläche, die jeglichen visuellen Hinweises auf die darunter liegende Form entbehrt (Abb. 32). In diesem Fall ermöglicht allein das Wissen um die versenkte Hohlform, sich diese vorzustellen. Folglich suggerieren Bilder des abgedeckten Brunnens die vollständige Abwesenheit der versenkten Form, während Bilder der offen liegenden Hohlform, diese als anwesend und abwesend zugleich, also auf der Grenze zwischen Anwesenheit und Abwesenheit zu sehen geben. Liest man die zwischen An- und Abwesenheit changierende visuelle Repräsentation des *ASCHROTTBRUNNENS* als »verlorene Form«, so erscheint nicht so sehr die nachgebildete Form an sich als verloren, sondern ihre vollständige visuelle Verfügbarkeit oder – ihr ehemals aufgerichteter Zustand. Folglich verweisen die Fotos der offen liegenden Hohlform auf eben jene metonymische Verkettung der Signifikanten, die ich im vorangegangenen Kapitel erläutert habe.³¹¹

Darüber hinaus legen die beiden Schrägaufsichten auf den Brunnen, die die Broschüre von 1987 enthält (Abb. 34, 35), noch eine weitere Assoziation nahe. Als Mittelachse wurde jeweils eine jener Zulaufrihren gewählt, die, wie ich eingangs beschrieben habe,³¹² ein griechisches Kreuz formen. Durch die perspektivische Verkürzung ergibt sich auf den Fotos die Form eines lateinischen Kreuzes, an dessen Kreuzungspunkt sich die Brunnenöffnung, das Innere der Hohlform befindet. Auf diese Weise korrespondiert die Brunnenöffnung mit dem Leib Christi; in die Hohlform hineinzuschauen, erhält so den Charakter einer Offenbarung. Diese Konnotation knüpft an jene religiöse Tradition an, die den verwundeten Körper Christi am Kreuz als »fons vitae«, als heilsbringenden Brunnen des Lebens deutet.³¹³ In diesem Sinne ist das Brunnenwasser mit dem »Erlöserblut Christi«³¹⁴ assoziierbar. Indem die visuelle Repräsentation der »verlorenen Form« auf die Kreuzigung Christi, insbesondere in ihrer heilsversprechenden Bedeutung, verweist, ermöglicht sie zugleich, die Auferstehung zu assoziieren. Demzufolge bieten die beiden dis-

310 Exemplarisch sei hier die Charakterisierung des Brunnens als »ein Loch, in dem tief unten das Wasser steht« angeführt, die in den folgenden Publikationen zitiert worden ist: Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.; Hoheisel 1996a, S. 255; *FAZ*, 20.03.1998; Springer 1988, S. 395; Young 1992, S. 290; Young 1993, S. 45; Young 1998, S. 10; Young 1999b, S. 127; Young 2002, S. 118.

311 Siehe oben, S. 216f.

312 Siehe oben, S. 178.

313 Lentjes 1995, S. 152; vgl. auch Kirschbaum 1994a, S. 309f. Diese Deutung geht insbesondere auf Augustinus Auslegungen zurück und interpretiert die Seitenwunde Christi als »das eigentliche heilseröffnende Geschehen« (Lentjes 1995, S. 152; vgl. auch Kirschbaum 1994d, S. 540).

314 Kirschbaum 1994a, S. 309. Das christliche Motiv des Lebensbrunnens verbindet Wasser und Blut auch insofern, als es einen symbolischen Vergleich des Quellwunders Moses mit der Seitenwunde Christi einschließt; vgl. Kirschbaum 1994a, S. 331.

kutierten Fotos an, den visuellen Entzug der nachgebildeten Form mit der Aussicht auf deren Wiederaufrichtung zu verbinden. Da die Bildfolge auch dazu anregt, den visuellen Entzug als Verlust zu verstehen, beinhaltet die mögliche Wiederaufrichtung zugleich die mögliche Wiederkehr des Verlorenen. Dies hat wiederum Konsequenzen in Hinblick auf die Frage, was als verloren gelten kann. Die Möglichkeit der Wiederkehr des Verlorenen lädt nicht dazu ein, hier jene Ermordeten zu assoziieren, die antisemitisch verfolgt worden waren. Weitaus plausibler ist in diesem Zusammenhang der Bezug auf die einstige aufgerichtete Brunnenskulptur als Zeichen politischer Macht.

Die nachfolgenden Fotos dokumentieren die Versenkung der Hohlform entgegengesetzt zu ihrer Chronologie: von der versenkten Form, in die das Wasser hinabfällt, bis zu deren anfänglicher Aufstellung auf dem Rathausplatz. Die Narration der gesamten Bildfolge reiht also zwei imaginäre Bewegungen aneinander: der räumlichen Annäherung an den fertigen Brunnen folgt der Rückblick auf dessen Entstehung. Diese Reihung legt nahe, die beiden Bewegungen zu parallelisieren. Die Hinwendung zu der »verlorenen Form« ist innerhalb der Bilderzählung folglich mit einem zeitlichen Rückblick verknüpft. Daher kann die Bildfolge als Aufforderung an die BetrachterInnen verstanden werden, sich mit dem Blick in die Hohlform der »eigene[n] deutsche[n] Geschichte«³¹⁵ zuzuwenden, wie Hoheisel es in seinem Beitrag formulierte. Einen entsprechenden Zusammenhang stellt auch ein weiterer Textbeitrag in der Broschüre von 1987 her, jener des Kasseler Oberbürgermeisters Eichel:

»Fragen an die Geschichte und an unseren Umgang mit ihr werden möglich. Der Blick in die Tiefe, den der Brunnen nicht nur erlaubt, sondern nahelegt, steht gleichsam für den notwendigen konzentrierten Blick zurück und damit in uns hinein.«³¹⁶

Die Kombination der beiden Blickbewegungen – der »Blick in die Tiefe« und der »notwendige konzentrierte Blick zurück« – fügt sich zu der Vorstellung einer »Vertiefung« in die Geschichte zusammen. Eben diesen Ausdruck hatte Hoheisel 1986 verwendet, als er sein Konzept erstmals öffentlich vorstellte.³¹⁷ Der mehrfache Rückgriff auf diesen und inhaltlich entsprechende Kommentare Hoheisels in unterschiedlichen Veröffentlichungen zeigt, dass die Analogie einer räumlichen Bewegung in die Tiefe mit einer zeitlichen Bewegung in die Vergangenheit auf große Resonanz gestoßen ist.³¹⁸ Dies verwundert nicht, knüpft sie doch an jene zeitgenössisch verbreitete Denkfürung an, die die NS-Zeit als verschüttete Geschichte entwarf, die ausgegraben

315 Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.

316 Eichel in Magistrat 1987, o.S.

317 Vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; das Interview trug zudem den Titel »Kunst als Vertiefung in die eigene Geschichte«.

318 »Vertiefung in die eigene Geschichte« zit. in *HNA*, 05.11.1986; *HNA*, 28.08.1987; Springer 1988, S. 395; teilweise abgedruckt in Magistrat 1989, o.S. Häufig zitiert worden ist ebenfalls ein entsprechendes Zitat Hoheisels von 1989: »Mit dem herabstürzenden Wasser können die Gedanken in die Tiefe der Geschichte hineingezogen werden«; Hoheisel in Magistrat 1989, o.S. Zitiert in Magistrat 1991, S. 332; Spielmann 1990, S. 234; Spielmann 1991, S. 19; Young 1992, S. 294; Young 1993, S. 45f.; Young 1998, S. 11; Young 1999b, S. 128; Young 2002, S. 120.

werden müsse. Die so genannte »neue Geschichtsbewegung«³¹⁹, die sich zur Aufgabe machte, bis dato vernachlässigte historische Themen und Fragestellungen zu erforschen, ist auch als »Grabe wo du stehst-Welle«³²⁰ bezeichnet worden. Diese Bezeichnung zielte auf deren lokalgeschichtliche Wendung ab, die sich nicht allein, aber im bundesdeutschen Kontext insbesondere auf die kritische Aufarbeitung der NS-Zeit bezog. Die archäologische Technik der Ausgrabung, auf die diese Bezeichnung rekurriert, ruft indes nicht allein die Ortsgebundenheit von Geschichte auf. Darüber hinaus legt sie einen großen zeitlichen Abstand nahe. Die zu untersuchende Geschichte scheint zeitlich so weit entfernt zu sein, dass lediglich abgelagerte Überreste es möglich machen, etwas darüber zu erfahren. In diesem Sinne ist die Denkfigur des Ausgrabens auch eine Form der zeitlichen Distanzierung, die annehmen lässt, in der Gegenwart bestehe keine Erinnerung mehr an die zu erforschende Geschichte. Indem die Bildererzählung selbst einen zeitlichen Rückblick visualisiert, jenen auf die Entstehung des *ASCHROTTBRUNNENS*, kann sie auch als Veranschaulichung für einen solchen Prozess verstanden werden. Mithin führt sie vor, wie, mit Eichels Worten, der »notwendige konzentrierte Blick zurück« aussehen könnte. Um dies aufzufächern, wende ich mich nun den nachfolgenden Fotos zu.

Das dritte Foto der Bildfolge (Abb. 36), das die kurz zuvor erfolgte Versenkung der nachgebildeten Form zeigt, kann als Feier gedeutet werden. Die leicht gesenkten Köpfe der umstehenden Personen erinnern an eine Beerdigung, die straffen, nach oben zusammenlaufenden Riemen, an denen die Form befestigt ist, hingegen an ein Richtfest. Der Charakter des dargestellten Ereignisses changiert also zwischen einer Trauerfeier und der festlichen Würdigung einer Neuentstehung. Übertragen auf die Aufforderung, sich der »eigenen deutschen Geschichte« zuzuwenden, stellt dieses Element der Bilderzählung gemeinschaftliche Trauer in Aussicht, die von einer zukunftsweisenden Komponente begleitet ist.

Präzision und Expertentum vermitteln die beiden darauffolgenden Fotos (Abb. 37, 38). Sie zeigen, wie jeweils einzelne, an Riemen befestigte Teilstücke der nachgebildeten Form an den vorgesehenen Platz manövriert werden. Die Handzeichen beziehungsweise -griffe der flankierenden Bauarbeiter scheinen eine kontrollierte, fachgerechte Ausführung des Vorgangs zu garantieren. Zudem veranschaulichen die Personen die Größenverhältnisse und betonen auf diese Weise die Monumentalität der Teilstücke. Dies gilt auch für das nachfolgende Foto der leeren Ausschachtung (Abb. 39). Es geht also um eine monumentale Aufgabe, zu deren Bewältigung Genauigkeit und Fachkenntnis erforderlich scheinen. Die Monumentalität der Bauteile, die in der Luft schweben beziehungsweise ausbalanciert werden müssen, vermittelt,

319 Frei 1984. Zu deren Selbstverständnis vgl. Geschichtswerkstatt 1984.

320 Ciupke/Reichling 1996, S. 103. Das Motto geht auf den Titel des 1978 im Original erschienenen Handbuchs »zur Erforschung der eigenen Geschichte« (Lindqvist 1989) des schwedischen Autors Sven Lindqvist zurück. Er gilt als einer der Begründer der Alltagsgeschichte; zu weiteren Rekursen darauf vgl. Frei 1984, S. 111; Lüdtke 1987, S. 23. Alexander Kluge kommentierte das Motiv des Ausgrabens ironisch in seinem Beitrag zu dem Episodenfilm »Deutschland im Herbst« (1977). Dessen Protagonistin, die Geschichtslehrerin Gabi Teichert, gräbt »auf der Suche nach den Grundlagen der deutschen Geschichte« (Kluge 1980, S. 14) in der Erde; in dem Film »Die Patriotin« (1979) hat Kluge die Geschichte dieser Figur weiterentwickelt.

dass es sich dabei um ein heikles Unternehmen handelt. Das umgebende Durcheinander der Baustelle beziehungsweise die Tiefe der Ausschachtung unterstreichen diesen Eindruck. Die Kombination von Monumentalität und technischer Präzision lässt die in Angriff genommene Aufgabe als spezifische Herausforderung an männliche Kompetenzen erscheinen. Sie schließt an jene männlich konnotierte Fähigkeit der künstlerischen »Beherrschung der Materie«³²¹ an, die in besonderem Maße in der traditionellen Figur des Bildhauers zum Tragen kommt.³²² Die technische Meisterung monumentaler Aufgaben ist nicht allein in den visuellen Repräsentationen thematisiert; auch ein Textbeitrag »Zu Statik und Konstruktion des Brunnens« legt dar, wie anspruchsvoll diese Aufgabe ist.³²³ Zumindest im lokalen Kontext war diese Hervorhebung der technischen Realisierung zudem geeignet, Walter de Marias *VERTIKALEN ERDKILOMETER* ins Gedächtnis zu rufen, der zehn Jahre zuvor gleichfalls aufwändige Tiefbaumaßnahmen erfordert hatte.³²⁴

Das vorletzte Foto der Bildfolge, das die leere Ausschachtung zeigt (Abb. 39), kann als Modell einer gelungenen Bewältigung dieser Aufgabe verstanden werden. Die empor kletternde männliche Gestalt im rechten unteren Viertel des Bildes unterscheidet sich durch ihre Kleidung – weißes Hemd und Pullunder sind zu erkennen – von dem weiter unten stehenden Bauarbeiter mit Helm und Arbeitshandschuhen. Aufgrund dieser Differenz liegt es nahe anzunehmen, dass es sich dabei um den Künstler handelt. Der üblichen Lektürerichtung von links nach rechts folgend, stellt er jenen Punkt dar, an dem der betrachtende Blick die Bildlektüre beendet. Somit kann der Aufstieg aus dem Schacht als Resultat der Bilderzählung betrachtet werden. Deren Protagonist bietet den BetrachterInnen direkten Blickkontakt an; sein Gesichtsausdruck signalisiert, wenn auch verhalten, Zuversicht. Seine helle Oberbekleidung hebt sich von der dunkleren Bewehrung des Schachtes ab. Dessen Grund glänzt feucht und glitschig; in seiner Mitte befindet sich ein kreisrundes Loch, in dem eine dunkle Wasseroberfläche zu erahnen ist. Unten versus oben, dunkel versus hell, schlammig-feucht versus sauber sind Gegensätze, die ein polares Verhältnis zwischen dem Schacht und der männlichen Person konstituieren. Weiblich versus männlich kann dieser Struktur als weiteres Gegensatzpaar assoziativ hinzugefügt werden.³²⁵ Die Bildkomposition ist folglich dazu angetan, den Schacht, genauer, die Erde, in die der

321 Vgl. Wagner 1996, S. 191, siehe auch S. 176.

322 Vgl. grundlegend Schade/Wenk 1995, S. 357ff.; exemplarisch Wenk 1996c, S. 166ff.

323 Besonders augenfällig in den folgenden Passagen: »Die horizontale Lage des Obeliskens in der Luft führte zu den größten Biegemomenten in der Konstruktion und machte die meiste Stahlbewehrung erforderlich. [...] Der so »auf den Kopf« gestellte Obelisk [...] steht mit seiner ganzen Last von 30 Tonnen auf der kleinsten Fläche von 12 x 12 cm. Dieser Punkt auf dem Fundament in 12 m Tiefe ist der kritische Punkt.« (Führer in Magistrat 1987, o.S.) Der Autor dieses Beitrags ist im Inhaltsverzeichnis als Professor für Experimentelle Tragwerkslehre ausgewiesen, repräsentiert mit seinem Status also in technischer Hinsicht eben jenes Expertentum.

324 So erregte damals Aufsehen, dass bei den Bohrungen das Gestänge brach; vgl. »Das Loch von Kassel. In 138 Meter Tiefe ging der Bohrer kaputt«, *Bild-Zeitung*, 16.06.1977. Vgl. dazu auch weitere Pressetitel in Magistrat 1991, S. 56ff., die die technischen Aspekte hervorheben.

325 Zur kulturellen Codierung eines Zustands der Vermischtheit, von Sumpf, Schlamm und ähnlichem, mit Weiblichkeit vgl. Theweleit 1980, S. 425ff.

Schacht gegraben wurde, weiblich zu markieren. Vor diesem Hintergrund erzählt sie vom Aufstieg des hellen, sauberen Männlichen aus dem dunkleren, feuchten Weiblichen. Die tradierte Deutung von Erde als »Inbegriff einer ›weiblichen‹ Urmaterie«³²⁶ unterstützt diese Lesart.

Das letzte Foto (Abb. 40) schließlich gibt die aufgerichtete nachgebildete Form vor dem Rathaus zu sehen. Obgleich dieser Zustand unschwer als das chronologisch früheste der abgebildeten Stadien eingeordnet werden kann, fungiert er im Rahmen der Bilderzählung als Abschluss. Auf diesem Foto steht dem hellen, klar geformten Obelisk die dunkler gehaltene, ungeordnete Umgebung gegenüber. Da die nachgebildete Form, zumal in ihrer Aufrichtung männlich codiert ist, kann ihr Gegenüber wiederum als weiblich gelesen werden. Dies gilt umso mehr, als die sich dunkler abzeichnende Ausschachtung, die die vorangegangene Bildkomposition weiblich markiert hat, innerhalb der umgebenden Baustelle sichtbar ist.³²⁷

Indem die Bildfolge mit einem Foto der aufgerichteten Form endet, stellt deren Erzählung in Aussicht, die »verlorene Form« könne wieder sichtbar werden. Die Aufforderung zur Vertiefung in die Geschichte ist also mit der Aussicht verbunden, das verloren Gelaubte, das die nachgebildete Form signifiziert, wiederzugewinnen. In der Bilderzählung wird dieser Vorgang der Wiedergewinnung zugleich als Aufstieg von Männlichkeit lesbar. Die vorangegangene Versenkung des – phallisch codierten – Obelisk, der in Teile zerlegt durch die Luft schwebt, ausbalanciert und zusammengesetzt werden muss, suggeriert, dass diesem Aufstieg die Fragmentierung und Demontage tradierter Männlichkeit, eine von Instabilität und Unsicherheit gekennzeichnete Phase, vorangehe. Somit bietet die Bildfolge eine Lesart der »verlorenen Form«, welche die Hinwendung zur »eigenen deutschen Geschichte« mit der De- und anschließenden Restabilisierung von Männlichkeit verknüpfen lässt. Die Ausschachtung, in die die Form versenkt wird, dient dabei als weiblich markierter Aufbewahrungsort. Die Bilderzählung weist ihn als Ort des Übergangs, der Transformation aus, der das fragmentierte Männliche birgt, bis es erneuert daraus hervorgehen kann.

Die Verbindung zu Männlichkeit findet sich implizit auch in jenen visuellen Repräsentationen, die die offen liegende Hohlform zu sehen geben. Der damit verbundene Wille zur »maximalen Sichtbarkeit« kann als visueller Machtgestus verstanden werden, der von einer »Krise des visuellen Feldes eines Betrachters, dessen Männlichkeit auf dem Spiel steht«³²⁸ zeugt. Das »Ideal einer Fülle an maximaler Sichtbarkeit«³²⁹ dient in diesem Zusammenhang dazu, die ins Wanken gebrachte männliche Subjektposition erneut zu stabilisieren, indem es von den Grenzen des Repräsentationssystems ablenkt. Die Darbietung der offen liegenden Hohlform in den diskutierten Ansichten des *ASCHROTTBRUNNENS* ruft eine entsprechende Sehnsucht nach visueller

326 Wagner 2001, S. 123.

327 Jörg Kraus weist in seinem Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Chaostheorie auf die »Konnotierung des Chaos mit Schlund und Vagina« (Kraus 1998, S. 7) hin. In diesem Sinne verstärken die Unordnung und die Ausschachtung wechselseitig den Verweis auf Weiblichkeit.

328 Hentschel 2001, S. 109. Die Autorin bezieht sich dabei auf Analysen von Linda Williams zu visuellen Strategien des pornografischen Films. Sie korrespondieren, wie Hentschel nachweist, mit gängigen »pornotopischen« Techniken des Betrachtens in der Raumwahrnehmung der Moderne.

329 Hentschel 2001, S. 70.

Durchdringung auf. Sie stößt einerseits an die Grenzen des Sichtbaren, andererseits wird ihr mit dem Versprechen der Wiederaufrichtung in Aussicht gestellt, eben jene Fülle wiederzuerlangen. Folglich begleitet die Aufforderung, visuelle Versenkung und historischen Rückblick zu verbinden, die Aussicht, eine stabile, männliche Subjektposition wiederzugewinnen. Dieses Versprechen richtet sich insbesondere an männliche Betrachter. Wie die mögliche Wiederkehr des Verlorenen lässt sich auch die visuell angekündigte Stabilisierung von Männlichkeit mit der signifikanten Funktion der nachgebildeten Form als Zeichen politischer Macht verbinden. Denn in dieser Bedeutung der aufgerichteten Vertikale überlagern sich Vorstellungen von männlicher und politischer Macht und Größe. Die heroische Figur des *HERKULES*, auf die ich zu Beginn dieser Fallstudie hingewiesen habe, mag dies illustrieren (Abb. 31). Diese Verbindung tritt allerdings erst zutage, wenn einer Vielzahl von Verweisungen nachgegangen worden ist. Das Versprechen, fragmentierte Männlichkeit und mit ihr womöglich politische Größe wiederherzustellen, ist also vorrangig latent wirksam, das heißt es spricht den Betrachter auf einer unbewussten Ebene an.

»Eine gewisse Sehnsucht«: Ambivalente Zugehörigkeitsgefühle

»Die Ausdrücke ›den erlittenen Verlust ertragen, ohne ihn zu vergessen‹ und ›eine verlorene Form, die wir nicht vergessen dürfen‹ erscheinen mir äußerst bedeutungsreich.«³³⁰

Mit diesen Worten nimmt ein weiterer Beitrag in der Broschüre von 1987, der als »Leserbrief aus Israel«³³¹ ausgewiesen ist, Bezug auf das Thema Verlust. Der Verfasser des Briefes, Joel Dorkam-Dispeker, stellt sich als gebürtiger Kasseler vor, der schon seit langem in einem Kibbutz in Israel lebt. Wie er berichtet, waren seine Eltern mit ihm 1933, als er drei Jahre alt war, aus Kassel geflohen.³³² Auch wenn Dorkam-Dispeker sich in seinem Schreiben nicht selbst als Jude bezeichnet, erlauben die Emigration seiner Familie nach Israel, sein Namen sowie seine Erwähnung der »deutsch-jüdischen Beziehungen«³³³, ihn dem Judentum zuzuordnen.

Wie die Beiträge von Hoheisel und Schneckenburger erklärt auch Dorkam-Dispekers Schreiben nicht direkt, was seinem Verfasser als verloren galt. Vielmehr können mögliche Signifikate nur aus dem Kontext abgeleitet werden. Im Anschluss an die zitierte Passage, in der der ehemalige Kasseler Hoheisel zitiert, berichtet er von der Flucht und Emigration seiner Familie. Er erzählt, sein Vater habe sich auch danach weiterhin mit Kassel verbunden gefühlt. In Hinblick auf sich selbst stellt Dorkam-Dispeker fest,

330 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

331 So der Untertitel des mit »An die Informationen...« überschriebenen Beitrags; Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

332 Zu den Fluchtgründen macht Dorkam-Dispeker keine direkten Angaben. Die erwähnte Prominenz seines Vaters als »stadtbekannte[r] Journalist« (Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.) lässt vermuten, dass dieser von Verfolgung bedroht war.

333 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

»daß selbst ich, der als kleines Kind die Stadt verließ, eine gewisse Sehnsucht und Zugehörigkeit zu einem Land empfand, das uns verstoßen hatte.«³³⁴

Der jüdische Emigrant lässt Hoheisels Zitate zum Thema Verlust also Schilderungen einer anhaltenden Bindung der ehemals Verfolgten an ihren früheren Wohnort folgen, die sowohl sein Vater als auch er empfanden. Diese biografische Erzählung konkretisiert, was als Verlusterfahrung zu verstehen ist: die erzwungene Notwendigkeit, Kassel zu verlassen. Indem Dorkam-Dispeker sich nicht allein auf den ehemaligen Wohnort, sondern auch auf das Land – Deutschland – bezieht, lehnt er sich an Vorstellungen nationaler Zugehörigkeit an, um seine Empfindungen zu beschreiben: »Diese merkwürdigen Gefühle«³³⁵, wie Dorkam-Dispeker sie charakterisiert. In dieser Bezeichnung schwingt eine Irritation mit, die einerseits darauf zurückgeführt werden kann, dass seine Bindung, wie es scheint, weniger auf eigenen Erinnerungen, denn auf der väterlichen Überlieferung beruht.³³⁶ Andererseits kann sie als Irritation darüber verstanden werden, dass sein Zugehörigkeitsgefühl einem Land gilt, das für ihn mit der Erfahrung von Verfolgung und Flucht verknüpft ist. Diese Ambivalenz findet sich auch in der Passage wieder, in der Dorkam-Dispeker die anhaltende Verbundenheit seines Vaters mit Kassel anspricht:

»Bei allen Leiden der Emigration konnte sich mein Vater niemals von seiner kulturellen Bindung an Kassel befreien.«³³⁷

In dieser Charakterisierung kommt zum Ausdruck, dass Dorkam-Dispeker es angesichts leidvoller Erfahrungen folgerichtig, gar wünschenswert gefunden hätte, wenn sein Vater die emotionale Bindung an Kassel hätte lösen können. Stattdessen konstatiert der jüdische Emigrant eine ähnliche Ambivalenz bei sich selbst: ein Zugehörigkeitsgefühl, das ihm »merkwürdig« anmutet.

Für die »verlorene Form« bietet diese biografische Erzählung zwei Signifikate an. Zum einen waren Dorkam-Dispeker und sein Vater gezwungen, ihren bisherigen Wohnort zu verlassen. In diesem Zusammenhang kann das frühere Zuhause, die fehlende unmittelbare, alltägliche Zugänglichkeit und Erfahrbarkeit des ehemaligen Wohnortes, seiner EinwohnerInnen, seiner Kultur als verloren gelten. Zum anderen kann der beschriebene Zustand der Ambivalenz als Verlust gedeutet werden. Dies setzt voraus, dass vormalig eine Bindung an den Herkunftsort beziehungsweise an Deutschland bestanden habe, die frei von Ambivalenzen war. Eben dieser eindeutig positive Bezug, die Möglichkeit der ungebrochenen Identifizierung mit Deutschland, gilt dann als verloren. Für eine jüdische Familie in der Weimarer Republik ist diese Annahme zwar nicht gerade wahrscheinlich – angesichts eines anhaltenden Antisemitismus, der Jüdinnen und Juden kontinuierlich Ausgrenzung spüren ließ.³³⁸ Gleichwohl ist gut vorstellbar, dass sich rückblickend eine solche, nostalgisch verklärende Sicht einstellt.

334 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

335 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

336 Über einen Besuch in Kassel berichtet Dorkam-Dispeker, dass er »nur wenige Orte meines [sic] Vaters Erinnerungen vorfand« (Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.).

337 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

338 Vgl. Bergmann 2002, S. 70ff.

An beiden Deutungsmöglichkeiten fällt auf, dass sie Verfolgungserfahrung in der NS-Zeit nicht notwendigerweise voraussetzen. Da Dorkam-Dispekers Brief auf einen Text von Hoheisel reagierte, liegt es nahe, dass dieser kommunikative Zusammenhang sich auf seine Deutungen ausgewirkt hat. Um dies näher zu beleuchten, betrachte ich nun jenen – in den Publikationen der Auftraggeber nicht enthaltenen – Artikel Hoheisels, der dem Leserbrief voranging. Hoheisels »Zwei Geschichten«, so der Titel des Beitrags, wurde im Juli 1987 – also kurz nach Beginn der Bauarbeiten für den *ASCHROTTBRUNNEN* – in den *informationen*, einer Zeitschrift des Kulturdezernats der Stadt Kassel, veröffentlicht.³³⁹ Folglich ist dies der erste Artikel, in dem Hoheisel sein Projekt unter der Ägide der Auftraggeber öffentlich vorstellte. Im November 1987 publizierte eine Folge Nummer Dorkam-Dispekers Leserbrief, begleitet von einem weiteren Artikel Hoheisels.³⁴⁰ Obwohl die *informationen* ebenfalls von der Stadt Kassel herausgegeben wurden, unterscheide ich sie insofern von jenem Korpus, den ich als Publikationen der Auftraggeber bezeichne, als sie nicht allein oder auch nur vorrangig der Präsentation des *ASCHROTTBRUNNENS* dienen.

In seinem ersten Beitrag in den *informationen* parallelisiert der Künstler die Geschichte des Aschrottbrunnens mit seiner eigenen Familiengeschichte. Weiterhin erläutert er das künstlerische Konzept für die Neugestaltung des Brunnens. Dieser Teil ist nahezu identisch mit Hoheisels Beitrag in der städtischen Broschüre, die wenige Monate später publiziert wurde. Abschließend reflektiert Hoheisel die zeitgenössische Diskussion um die NS-Zeit, die er wiederum mit seiner Familie in Verbindung bringt. Dorkam-Dispekers Brief bezieht sich also zum einen auf eine biografische Erzählung Hoheisels. Zum anderen kommentiert er jene Formulierungen des Künstlers, die den *ASCHROTTBRUNNEN* als Signifikanten eines zu betrauenden Verlustes beschreiben. Wie sich zeigen wird, war Dorkam-Dispeker in beiderlei Hinsicht bemüht, an Themen anzuknüpfen, die Hoheisel aufgeworfen hatte. Dies betrifft zum einen den Verlust des Ortes familiärer Herkunft. Denn der Künstler zählt in seinen »Zwei Geschichten« chronologisch unterschiedliche familien-geschichtliche Ereignisse auf, die diesem Themenkreis zugeordnet werden können: die Umsiedlung seiner Eltern aus dem Baltikum, die Flucht seiner Mutter mit den Kindern in den letzten Kriegsjahren sowie die Gefangennahme seines Vaters im Kurlandkessel und dessen Verurteilung zu Zwangsarbeit in Sibirien, aus der er 1953 zurückkehrte.

Eine Verbindung zum einstigen Aschrottbrunnen stellt Hoheisel her, indem er diesen Abschnitt mit den Worten schließt: »Seine Geschichte wurde vergessen«³⁴¹. Dieses Fazit kann sowohl auf den zuvor erwähnten Brunnen als auch auf Hoheisels Vaters bezogen werden. Beide, so legt diese Doppeldeutigkeit nahe, traf dasselbe Schicksal. Die Verwobenheit der »zwei Geschichten«, der des Aschrottbrunnens und der von Hoheisels Familie, erlaubt es, auch die familiäre Erzählung unter den nachfolgenden Topoi von Verlust und Trauer zu lesen. Ausgangspunkt der tiefgreifenden Veränderungen –

339 Vgl. Hoheisel 1987b, S. 2.

340 Vgl. Hoheisel 1987a, S. 22f.

341 Hoheisel 1987b, S. 2. Zuvor heißt es: »Mein Vater wurde im Kurlandkessel gefangengenommen, zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt und nach Sibirien gebracht. 1953 kam er zurück. Da wurde Kassel wieder aufgebaut aus Schutt und Asche, und das noch erhaltene Brunnenbecken vor dem Rathaus wurde als großer Blumenkübel benutzt.«

Krieg, Flucht, Gefangenschaft –, die die Familie auf Jahre getrennt und dauerhaft von ihrem Herkunftsort entfernt hatte, ist in Hoheisels Schilderung die Umsiedelung der Eltern. Er beschreibt sie mit den folgenden Worten:

»[1939] hatte Hitler schon meine Eltern aus ihrer baltischen Heimatstadt Riga ›heim ins Reich‹ geholt. Sie lebten in Posen.«³⁴²

Diese Angaben lassen darauf schließen, dass Hoheisels Eltern zu jenen Balten gehörten, die nach dem Deutsch-Sowjetischen Nichtangriffspakt 1939 als so genannte Volksdeutsche zwangsweise in polnische Gebiete unter deutscher Besatzung umgesiedelt wurden.³⁴³ Mit dem doppelten Rekurs auf den Begriff Heimat weist Hoheisel ironisierend darauf hin, dass die NS-ideologische Begründung der Umsiedlungspolitik seiner Auffassung nach nicht der Sichtweise seiner Eltern entsprochen hatte. Der Begriff »Heimatstadt«, mit dem Hoheisel den einstigen elterlichen Wohnort bezeichnet, verbindet die familiäre und geografisch-kulturelle Herkunft mit Vorstellungen von Ursprung, Beständigkeit und Geborgenheit. Die Chiffre »Heimat« bildet dabei eine vermeintlich apolitische Bezugsgröße, der jedoch Vorstellungen nationaler Zugehörigkeit eingeschrieben sind.³⁴⁴

Während der Künstler Riga als elterliche Heimat definiert, hatte der NS-Staat eben jene Umsiedlungspolitik, aufgrund derer Hoheisels Eltern ihren bisherigen Wohnort verlassen mussten, seinerseits mit entsprechenden Vorstellungen von Zugehörigkeit begründet. Zumal in der Gegenüberstellung zu den nachfolgenden Kriegseignissen ruft Hoheisels Erinnerung an die elterliche Heimatstadt einen vormaligen Ort der Zugehörigkeit und Stabilität auf, den die Familie aufgrund von Zwangsmaßnahmen des NS-Regimes verließ. Hitler tritt in dieser Erzählung als Personifikation der Geschichte auf, die scheinbar von außen in die vormals heile Welt der Familie einbricht. Hoheisel stellt also der familiären Ebene jene der großen Geschichte gegenüber, die die Individuen zu ereilen schien. Insofern die NS-Umsiedlungspolitik den Betroffenen kein Mitspracherecht einräumte, korrespondiert diese Sichtweise vermutlich mit einer Zwangslage, in der sich Hoheisels Eltern damals befanden. Mit der Zentrierung auf Hitler als politischen Akteur entspricht Hoheisels Schilderung zugleich einer Perspektive, die in der historischen Forschung zur NS-Zeit über Jahrzehnte dominiert hat.³⁴⁵ Dass diese in den 1980er Jahren gerade im Blick auf den Alltag nicht verfolgter Deutscher in der NS-Zeit nach wie vor präsent war und auf große Resonanz stieß, kann die 1984 ausgestrahlte, viel beachtete Fernsehserie »Heimat« illustrieren.³⁴⁶ Ähnlich wie in Hoheisels zitierter Schilderung stellte der Regisseur Edgar Reitz in seiner Spielfilmserie die NS-Zeit als Einbruch von Geschichte in eine vormals heile, in diesem Falle dörfliche Welt dar.³⁴⁷

342 Hoheisel 1987b, S. 2.

343 Vgl. Benz/Graml/Weiß 1989, S. 789.

344 Vgl. Ecker 1997, S. 30f.; Schrödl 2004, S. 33ff.

345 Vgl. Faulenbach 1987, S. 24.

346 Nach Angaben der ARD hatten über 9 Mio. Zuschauer die Serie verfolgt, ca. 25 Mio. hatten mindestens eine der elf Folgen gesehen; vgl. Santner 1990, S. 176, Anm. 2.

347 Zu einer entsprechenden Analyse vgl. Santner 1990, S. 57ff. sowie Kaes 1987, S. 171ff.

Allerdings fungiert Riga in der Erzählung Hoheisels nicht allein als elterliche Heimatstadt. Der Künstler berichtet zudem, dass 1941 »der erste Transport mit Juden aus Kassel nach Riga [fuhr].«³⁴⁸ Dadurch erhält der Ort eine doppelte Bedeutung: Einerseits ist er Teil der Familiengeschichte und dadurch Signifikant für Zugehörigkeit, Sicherheit und Geborgenheit. Andererseits ist Riga Signifikant für den rassenideologisch begründeten, antisemitischen NS-Genozid.³⁴⁹ Dabei scheinen sich Hoheisels Familiengeschichte und die große Geschichte unverbunden gegenüber zu stehen und nur zufällig zu überschneiden, da Menschen aus Hoheisels aktuellem Wohnort Kassel in der NS-Zeit in eben jene elterliche Heimatstadt deportiert worden waren.

Indes verweist implizit noch eine weitere Textstelle auf Riga: Hoheisels Information, dass sein Vater »im Kurlandkessel gefangengenommen, zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt und nach Sibirien gebracht [wurde]«³⁵⁰, lässt darauf schließen, dass dieser bei Kriegsende in der Gegend um Riga stationiert war.³⁵¹ Im Unterschied zu der erzwungenen Umsiedlung, die Hoheisels Eltern als Leidtragende der NS-Politik markiert, kommt mit der Gefangennahme ein Teil der Familiengeschichte zur Sprache, der auf eine Beteiligung des Vaters an den NS-Institutionen schließen lässt. Wann und in welcher Funktion er nach Kurland gekommen war, darüber gibt Hoheisels Chronologie allerdings keine Auskunft. Sie weist also eine Lücke auf, die, wenn auch nur implizit, ebenfalls mit Riga verbunden ist.³⁵²

Wie bereits angemerkt, lädt die Verwobenheit der »zwei Geschichten« dazu ein, auch Hoheisels familiäre Erzählung als Verlusterzählung zu lesen, sie also mit jener Kategorie zu verbinden, die der Autor im weiteren Textverlauf bezugnehmend auf den *ASCHROTTBRUNNEN* entfaltet. Als verloren kann in diesem Zusammenhang sowohl der ehemalige elterliche Wohnort gelten als auch die Anwesenheit des Vaters oder anders gesagt, die Vollständigkeit der Familie. Beide Signifikate zielen auf Vorstellungen von Stabilität, sei es örtliche oder familiäre, ab. Insofern überlagern sie sich in jener Chiffre, mit der Hoheisel die Bedeutung Rigas für seine Eltern charakterisiert: Heimat. Folglich legt Hoheisels Beitrag nahe, den Verlust, den der *ASCHROTTBRUNNEN*

348 Hoheisel 1987b, S. 2.

349 Nach dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht in Riga im Juli 1941 ermordeten einheimische Freiwillige mehrere tausend Menschen, die sie dem Judentum zurechneten. Etwa 30.000 zwang die deutsche Besatzungsmacht in das Ghetto Riga; deutsche Einheiten erschossen die Mehrzahl von ihnen, etwa 25.000, Ende 1941 in nahegelegenen Wäldern. Im Anschluss wurden antisemitisch Verfolgte u.a. aus dem Reichsgebiet zur Zwangsarbeit in das Rigaer Ghetto deportiert. Mit der Auflösung des Ghettos 1943 wurde ein Teil der GhibtobewohnerInnen vor Ort ermordet, die übrigen ins KZ Kaiserwald verbracht; vgl. Benz/Graml/Weiß 1998, S. 703.

350 Hoheisel 1987b, S. 2.

351 Kurland, eines der Hauptsiedlungsgebiete der Baltendeutschen, bezeichnet das südwestlich an Riga anschließende lettische Gebiet zwischen Ostsee, Rigaer Meerbusen und der Düna. Ab Oktober 1944 war die Heeresgruppe Nord der deutschen Wehrmacht dort von der Roten Armee eingeschlossen. Hitler verbot den Abzug über See; die unter dem Namen Heeresgruppe Kurland verbliebenen Truppen behaupteten ihre Stellung in sechs Schlachten und räumten die Halbinsel erst mit der Kapitulation im Mai 1945; vgl. Zentner/Bedürftig 1988, S. 327.

352 Auf die Bedeutung dieser Auslassung werde ich später ausführlich eingehen; siehe unten, S. 260ff. und S. 271ff.

signifizieren soll, auch als Heimatverlust zu verstehen – in eben jenem Sinne, in dem die familiäre Erzählung Heimat thematisiert.

Da Riga in Hoheisels Erzählung auch mit dem rassenideologisch begründeten, antisemitischen NS-Genozid und implizit mit dem Kriegseinsatz seines Vater verbunden ist, kann Heimatverlust hier zweierlei bedeuten: Zum einen die erzwungene Notwendigkeit, den Heimatort zu verlassen; zum anderen den Verlust der Vorstellung von Heimat als solcher. Denn die Tatsache, dass der Heimatort, Signifikant für familiären Ursprung, Stabilität und Geborgenheit, ein Schauplatz des antisemitischen NS-Genozids war, stellt eben diese Bedeutungen ebenso grundsätzlich infrage wie seine Qualität als identitätsstiftende Kategorie. Die Überschneidung von großer Geschichte und Familiengeschichte ist also dazu angetan, Heimat als fiktive Konstruktion sichtbar werden zu lassen. Dieser Verlust an Identifizierungsmöglichkeiten hat aufgrund der kulturellen Codierung von Heimat neben der bereits genannten nationalen auch eine geschlechtsspezifische Komponente. Denn das Sehnen nach Heimat gilt regelmäßig einem von Frauen bevölkerten Ort vermeintlicher Geborgenheit, Unschuld und Beständigkeit, den Männer verlassen haben, um in den Krieg oder in die Welt hinauszuziehen.³⁵³ Daher kann Hoheisels Erzählung von Heimatverlust auch als Artikulation eines spezifisch männlichen Verlustes verstanden werden.

Mit der Ambivalenz gegenüber dem Ort familiärer Herkunft – weitgehend unbekannt, gleichwohl Ort eigener Sehnsucht – griff Dorkam-Dispeker in seinem Leserbrief folglich ein Thema auf, das Hoheisel zuvor skizziert hatte. Da im Begriff Heimat auch Vorstellungen nationaler Identität verdichtet sind, gilt dies auch für die nationale Konnotation, die der jüdische Emigrant seinem Zugehörigkeitsgefühl verlieh. Wahrscheinlich wählte er aus seiner eigenen Biografie eben jenen Teil aus, der an Hoheisels Erzählungen anschloss, um den »erlittenen Verlust« mit Bedeutung zu füllen. Diese Anschlussfähigkeit bestätigt auch Hoheisels darauffolgender Beitrag in den *in-formationen*. Darin kommentiert er den Leserbrief folgendermaßen:

»Da klang etwas *aus meiner eigenen Geschichte* mit. Auch ich wurde auf der Flucht geboren. [...] Auch meine Eltern haben ihre kulturelle Bindung an die baltische Heimat nie aufgeben können und ihre Kinder in diesem Gefühl erzogen. Eine Heimat, die ich nie gesehen habe. Und doch auch bei mir »diese gewisse Sehnsucht und Zugehörigkeit«; »merkwürdige Gefühle.«³⁵⁴

Hoheisel griff also wiederum Dorkam-Dispekers Formulierungen auf, um seine eigenen Erfahrungen zu beschreiben. Darüber hinaus veranschaulicht Hoheisels Interpretation exemplarisch, wie der Leserbrief des jüdischen Emigranten vor einem ganz anderen biografischen Hintergrund rezipiert werden kann. Seine Erfahrung, den eigenen Herkunftsort verlassen zu müssen, ist auf den Kontext von Umsiedlung, Flucht und Vertreibung aus ehemaligen deutschen oder besetzten Gebieten übertragbar. Dies zeigt, dass sich auch nicht verfolgte, nichtjüdische Deutsche Dorkam-Dispekers Deutung der Kategorie Verlust aneignen können. Eine solche Aneignung ermöglicht ihnen,

353 Vgl. Ecker 1997, S. 12f. Im Kontext deutscher Heimatfilme analysiert Ingeborg Majer O' Sickey das Streben nach Heimat dementsprechend: »as a battle for white, masculinized subjectivity« (Majer O'Sickey 1997, S. 203).

354 Hoheisel 1987a, S. 22, Hervorhebung: C.T.

sich mit einem ehemals von Verfolgung bedrohten, jüdischen Emigranten zu identifizieren. Offenkundig hatte Hoheisel Bedenken gegenüber dieser Identifizierungsmöglichkeit, denn in seinem kommentierenden Artikel in einer nachfolgenden Ausgabe der *informationen* verweist er ausdrücklich auf den

»ganz große[n] Unterschied: Unser Land hat uns nie verstoßen. Wir haben es durch die eigene Unmenschlichkeit [...] verloren.«³⁵⁵

Neben der partiellen Identifizierung mit Dorkam-Dispeker markiert Hoheisel also eine fundamentale Differenz, indem er reflektiert, dass jener seinen Geburtsort aufgrund von Ausgrenzung und drohender Verfolgung hatte verlassen müssen. Sich selbst ordnet er hingegen, wie die Formulierung »die eigene Unmenschlichkeit« deutlich macht, einem vorgestellten Kollektiv von Tätern zu.

Dieser unhintergehbare Unterschied wird Grund dafür gewesen sein, dass Hoheisels Beiträge nicht in die Publikationen der Auftraggeber aufgenommen wurden. Die Umsiedlung seiner Eltern war zwar ebenso wie die spätere Flucht vor den heranrückenden Truppen das Resultat der NS-Politik, nicht aber unmittelbare Auswirkung der NS-Verfolgungspolitik. Diese Erlebnisse waren gerade nicht der Ausgrenzung, sondern der Zuordnung zum Kollektiv der Deutschen geschuldet, das die NS-Ideologie als ein nichtjüdisches definiert hatte. Daher wäre es unangemessen gewesen, wenn der Künstler in Zusammenhang mit dem *ASCHROTTBRUNNEN* von eigenen Zugehörigkeitsgefühlen gesprochen hätte, von der Trauer um den Verlust jenes Ortes, der seinen Eltern als Heimat galt. Schließlich hätte Hoheisel sich mit diesem Topos in die Nähe revanchistischer Positionen gebracht und wäre so in Verdacht geraten, leidvolle Erfahrungen gegeneinander aufrechnen und damit die NS-Verfolgung relativieren zu wollen. Demgegenüber ist Dorkam-Dispekers Ambivalenz gegenüber seinen Zugehörigkeitsgefühlen direkte Konsequenz der antisemitischen NS-Verfolgung. Da sie auf der Ausgrenzung jüdischer Deutscher aus dem deutschen Kollektiv fußte, war es legitim, dass Dorkam-Dispeker im Kontext des *ASCHROTTBRUNNENS* davon sprach.

Die isolierte Veröffentlichung des Leserbriefs in den Publikationen der Auftraggeber hatte indes zur Folge, dass Hoheisels oben zitierter Einspruch gegen eine vollständige Identifizierung nicht verfolgter Deutscher und ihrer Nachkommen mit den Erfahrungen eines jüdischen Emigranten darin fehlt. Auf diese Weise gerät Dorkam-Dispeker in den Publikationen der Auftraggeber zum vermeintlichen Urheber einer Deutung, die den *ASCHROTTBRUNNEN* zum Signifikanten eines verlorenen bruchlosen Zugehörigkeitsgefühls zu Deutschland erklärt. Er bringt also quasi stellvertretend für Hoheisel ein biografisch abgeleitetes Signifikat für die »verlorene Form« in die Publikationen der Auftraggeber ein, das nicht legitimiert gewesen wäre, wenn der Künstler selbst es formuliert hätte.

»Ein in Kassel geborener Jude«: Die jüdische Markierung des Verlustes

Dorkam-Dispekers Leserbrief ist in allen drei Publikationen der Auftraggeber abgedruckt. Durch seine formale Gestaltung besitzt er jeweils einen Sonderstatus. In der Broschüre von 1987 unterscheiden Rahmung und Formatierung ihn optisch von den übrigen Textbeiträgen;³⁵⁶ die beiden nachfolgenden Veröffentlichungen bilden sogar eine Reproduktion des handschriftlichen Originals ab (Abb. 41).³⁵⁷ Diese Unterscheidung kann zum einen als Nobilitierungsgeste verstanden werden. Dadurch wird Dorkam-Dispeker als Deutungsautorität hervorgehoben. Diese Betonung untermauert die prominente Platzierung des Briefes innerhalb der Broschüren.³⁵⁸ Zum anderen verleiht die besondere formale Gestaltung dem Brief in allen drei Veröffentlichungen den Charakter einer Illustration, die die Textbeiträge begleitet.³⁵⁹ Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass Dorkam-Dispeker in allen drei Publikationen nicht im Inhaltsverzeichnis aufgeführt ist.

Durch den beschriebenen Sonderstatus erhält der Brief an sich, unabhängig von seinem Inhalt beziehungsweise über diesen hinaus, Zeichencharakter. Den Charakter des Textes als eigenständiges Zeichen unterstreicht die Tatsache, dass sein Inhalt von dem eigentlichen Thema der Broschüre relativ isoliert ist. Der *ASCHROTTBRUNNEN* wird an keiner Stelle des Briefes ausdrücklich erwähnt. Allein Hoheisels Name sowie die als Zitat gekennzeichneten Formulierungen, mit denen Dorkam-Dispeker den Künstler offensichtlich wiedergibt, stellen implizit eine Verbindung her.³⁶⁰ Die äußert dürftige, allein indirekte Bezugnahme auf den *ASCHROTTBRUNNEN* hätte, wie man meinen könnte, eigentlich dagegen sprechen müssen, den Leserbrief in die Publikationen aufzunehmen. Dass die Auftraggeber sich dennoch dafür entschieden, lässt darauf schließen, dass sie dem Brief eine wichtige Funktion zumaßen, die keiner der anderen Beiträge zu erfüllen mochte.

Es liegt nahe zu vermuten, dass die mühselose Zuordnung Dorkam-Dispekers zum Judentum in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist. Zumal die Folgepublikationen 1989 und 1998 ausdrücklich darauf hinweisen,

356 Im Gegensatz zu den übrigen Beiträgen ist der Text in Zeitungsspalten formatiert und mit einem Rahmen versehen; vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S.

357 Vgl. auch FBI 1998a, S. 47.

358 In der Erstauflage steht der Leserbrief zwischen den Beiträgen von Eichel und Hoheisel, also an zweiter Stelle; vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S. In der Neuauflage bildet er den ersten Textbeitrag; vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1989, o.S.

359 In den beiden späteren Veröffentlichungen ist der Brief insofern analog zu den Abbildungen gestaltet, als ihm ein kurzer Erläuterungstext beigelegt ist, der formal den Bildunterschriften gleicht; vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1989, o.S.; ders. in FBI 1998a, S. 47.

360 Vgl. Dorkam-Dispeker in Magistrat 1987, o.S. Die Broschüre von 1989 erläutert in dem Begleittext darüber hinaus, Dorkam-Dispeker habe sich »durch Leserbriefe an der Diskussion über den Aschrottbrunnen beteiligt.« (Dorkam-Dispeker in Magistrat 1989, o.S.) Im Literaturverzeichnis führt sie »Zwei Geschichten« von Hoheisel auf; in den anderen beiden Publikationen fehlt eine entsprechende Angabe.

wenn sie den Autor vorstellen: »Joel Dorkam-Dispeker, in Kassel geborener Jude«³⁶¹. Die jüdische Kennzeichnung Dorkam-Dispekers vermag herauszustellen, dass der *ASCHROTTBRUNNEN* Zustimmung und Anerkennung von jüdischer Seite erhalten hat. Dies gilt umso mehr, als Dorkam-Dispeker berichtet, der Kibbuz, in dem er lebe, habe auf seine Veranlassung hin fünfzehn Jahre zuvor den Beschluss aufgehoben, keine Deutschen aufzunehmen. Seine Fürsprache kann daher als Dokument der versöhnlichen Haltung eines jüdischen Emigranten gegenüber nichtjüdischen Deutschen verstanden werden.

Dass die Auftraggeber mit der Neugestaltung des *ASCHROTTBRUNNEN* »positive Beziehungen zwischen Juden und Nichtjuden in Deutschland« fördern wollten, belegt nicht allein die Ansprache Eichels anlässlich der Einweihung: Der Kasseler Oberbürgermeister beklagte darin einen entsprechenden Verlust.³⁶² Weiterhin zeugt davon Schneckenburgers Hinweis auf eine »langsame Annäherung [der Jüdischen Gemeinde in Kassel] an den Gedanken von Hoheisel«³⁶³ in der Broschüre von 1987. Der *ASCHROTTBRUNNEN* erscheint in diesem Zusammenhang als erfolgreiche Vermittlungsinstanz zwischen Juden/Jüdinnen und nichtjüdischen Deutschen. Diese Funktion wurde 1991 bekräftigt, als die Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit in Kassel sich für eine Entwurfsskizze des *ASCHROTTBRUNNENS* als Logo entschied. Diese zusätzliche Würdigung ist dem Sammelband von 1998 zu entnehmen, in dem die Vorsitzende der Gesellschaft, Eva Schulz-Jander, davon berichtet.³⁶⁴

Dorkam-Dispeker ist in der Broschüre von 1987 indes nicht der einzige jüdische Fürsprecher des *ASCHROTTBRUNNENS*. Allein dieser Status vermag daher nicht zu erklären, warum die Auftraggeber sein Schreiben abdrucken und in der geschilderten Weise hervorheben ließen. Denn an der Erstauflage von 1987 beteiligte sich weiterhin ein Vorstandsmitglied der Israelitischen Kultusgemeinde Kassel, Esther Haß, mit einem Beitrag, der auch in der Neuauflage von 1989 enthalten ist.³⁶⁵ Mit Haß und Dorkam-Dispeker sind in den städtischen Broschüren also jeweils zwei AutorInnen vertreten, die als RepräsentantInnen des Judentums verstanden werden können, deren Beteiligung mithin zu signalisieren vermag, dass der *ASCHROTTBRUNNEN* zur Verständigung von jüdischen und nichtjüdischen Menschen beitrage.

Im Unterschied zu Dorkam-Dispeker bezieht Haß sich in ihrem Beitrag allerdings nicht auf die »verlorene Form«. Sie erklärt, der *ASCHROTTBRUNNEN* könne zum »Symbol der Erinnerung«³⁶⁶ werden – der Erinnerung an all jene symbolischen Funktionen, die sein Vorgänger beziehungsweise dessen Überreste inne gehabt hatten: »Symbol des Kasseler Judentums«, »Symbol der Zerstörung durch nationalsozialistische Machthaber«, »Symbol für mangelnden Mut, sich gegen solche Politik zur Wehr zu setzen«, »Symbol erfolgreicher Verdrängung dessen, was geschehen war.«³⁶⁷ Die Repräsentantin der

361 Dorkam-Dispeker in Magistrat 1989, o.S.; ders. in FBI 1998a, S. 47.

362 Vgl. Einweihungsrede Hans Eichel, 10.12.1987, *StArch. KS*.

363 Schneckenburger in Magistrat 1987, o.S.

364 Vgl. Schulz-Jander 1998, S. 24f. Wiederabdruck vgl. Schulz-Jander 1999.

365 Vgl. Haß in Magistrat 1987, o.S.; dies. in Magistrat 1989, o.S. An der Neuauflage von 1989 waren dieselben AutorInnen beteiligt wie an der Erstauflage; darüber hinaus ist in ihr ein Auszug eines kunsthistorischen Aufsatzes abgedruckt; vgl. Springer in Magistrat 1989, o.S.

366 Haß in Magistrat 1987, o.S.; dies. in Magistrat 1989, o.S.

367 Haß in Magistrat 1987, o.S.; dies. in Magistrat 1989, o.S.

Jüdischen Gemeinde entwickelt also eine Lesart des *ASCHROTTBRUNNENS*, die nur bedingt mit Hoheisels Deutungen korrespondiert und dessen Terminologie nicht aufgreift. Folglich macht sie kein Angebot dafür, wie die titelgebende Wendung zu interpretieren sei. Es scheint also plausibel, dass die Auftraggeber Dorkam-Dispekers Brief aus zwei Gründen in der beschriebenen Form akzentuierten: zum einen, da er die Wertschätzung eines jüdischen Rezipienten signalisiert, zum anderen, da er auf Hoheisels Terminologie rekurriert. Dadurch attestiert Dorkam-Dispeker der Wendung von der »verlorenen Form« nicht allein Aussagekraft. Mehr noch eignet er sie sich zur Beschreibung seiner Erfahrungen an. In diesem Sinne bescheinigt Dorkam-Dispekers Leserbrief Hoheisel die Fähigkeit, mit seiner Kunst auch die Erfahrungen jüdischer Menschen zu repräsentieren.

Hoheisels Reaktionen auf Dorkam-Dispekers Schreiben in der Folge Nummer der *informationen* illustrieren eindrücklich, welche Tragweite dessen Zustimmung für den Künstler hatte:

»Keiner der zahlreichen Zeitungsartikel über den Brunnen hat mir so stark das Gefühl gegeben, das Richtige gemacht zu haben, wie dieser Brief.«³⁶⁸

Auch wenn Hoheisel nicht ausführte, warum gerade Dorkam-Dispekers Wertschätzung ihn darin bestärkte, »das Richtige gemacht zu haben«, liegt es nahe, dass eben dessen Status als jüdischer Rezipient Grund dafür war. Abgeleitet von der Vorstellung einer vermeintlich homogenen Opferseite, kann einem jüdischen Emigranten wie Dorkam-Dispeker die Funktion zugeordnet werden, stellvertretend für die Opfer zu sprechen, und somit eine besondere Deutungskompetenz zugeschrieben werden. Da Dorkam-Dispeker Hoheisels Deutung der »verlorenen Form« aufgriff, zollte sein Leserbrief nicht nur dem künstlerischen Konzept Anerkennung. Darüber hinaus bestätigte er jene Kontextualisierung der »verlorenen Form« mit biografischen Verlusterfahrungen, die Hoheisel in den *informationen* formuliert hatte. Vorausgesetzt, dass Hoheisel an redaktionellen Entscheidungen beteiligt war, mag diese Bestätigung den Künstler bewogen haben, für die Veröffentlichung des Leserbriefs zu votieren.

Wie ich im vorangegangenen Kapitel diskutiert habe, ermöglicht Dorkam-Dispekers allgemein gehaltene Formulierung auch nichtjüdischen Deutenden, seine biografisch abgeleitete Deutung der »verlorenen Form« aufzunehmen. Diese Übertragbarkeit wird insbesondere dadurch gewährleistet, dass sein Brief jenen Verlust, der für einen jüdischen Rezipienten naheliegend wäre, gerade nicht aufruft. Im Gegensatz zu Hoheisel, Eichel und Schneckenburger spricht Dorkam-Dispeker nicht von jenen Menschen, die in der NS-Zeit antisemitisch verfolgt und ermordet worden waren. Da Dorkam-Dispeker sich in seinem Leserbrief auf Hoheisels Familiengeschichte bezog, beschränkte er sich auf jene Verlusterfahrungen, die mit denen des Künstlers korrespondierten. Folglich benennt der Brief einzig einen Verlust, den nicht verfolgte, nichtjüdische Deutsche potentiell mit Dorkam-Dispeker teilen können.

Allerdings erfährt jener Verlust, von dem der jüdische Emigrant spricht, durch die Übertragung auf nichtjüdische, nicht verfolgte Deutsche und deren Nachkommen eine Umdeutung. Denn für Dorkam-Dispeker geht es beim

Thema einer national codierten Zugehörigkeit um die Schwierigkeit, sich als ehemals deutscher, jüdischer Emigrant zu seinem Herkunftsland ins Verhältnis zu setzen. Hingegen bietet das Thema bezogen auf nichtjüdische, nicht verfolgte Deutsche und deren Nachkommen zum einen Anschlussmöglichkeiten an eigene beziehungsweise familiär überlieferte Erfahrungen von Flucht und Vertreibung. Zum anderen schließt es an zeitgenössische bundesdeutsche Debatten um »die deutsche Identitätsproblematik« an, die nicht allein rechtskonservative Kreise, sondern auch Schriftsteller wie Martin Walser und Günter Grass beschäftigte.³⁶⁹ Dorkam-Dispekers Frage nach der Möglichkeit deutsch-jüdischer Identität nach 1945 kann auf diese Weise zu einer Frage nach deutscher nichtjüdischer Identität nach 1945 umgeschrieben werden. Nichtjüdische, nicht verfolgte Deutsche beziehungsweise deren Nachkommen können die »verlorene Form« im Anschluss an Dorkam-Dispekers Deutung folglich als Signifikant für den Verlust eines bruchlosen Verhältnisses von Zugehörigkeit zu Deutschland begreifen. Diese Interpretation knüpft, im Unterschied zu allen bislang analysierten Texten der Broschüre von 1987, exklusiv an die signifikante Funktion der nachgebildeten Form als Zeichen politischer Macht an. Somit verstärkt und expliziert der Brief des jüdischen Rezipienten eine ansonsten überwiegend implizite Deutung, die sowohl die Bilderzählung³⁷⁰ als auch einzelne Passagen in Hoheisels Beitrag aufrufen.

»Offene Wunde«: Konjunktur einer Metapher

Die Neuauflage der städtischen Broschüre von 1989 steht nicht länger unter dem Titel »verlorene Form«. Obwohl ihre Beiträge größtenteils mit der Erstausgabe übereinstimmen,³⁷¹ titelt sie, abweichend von der vorangegangenen Fassung: »Aschrottbrunnen – offene Wunde der Stadtgeschichte«.³⁷² Das Thema Verwundung, das dadurch eröffnet wird, taucht allein in Hoheisels Beitrag, dort jedoch gleich mehrfach, auf. Verglichen mit der Broschüre von 1987 ist dies der einzige Artikel, der für die überarbeitete Ausgabe neu verfasst wurde.³⁷³ Die übrigen Beiträge nehmen ebenso wie der neu aufgenommene Auszug eines kunsthistorischen Aufsatzes keinen Bezug auf den titel-

369 Zu entsprechenden Tendenzen in der westdeutschen Literatur der 1980er Jahre vgl. Peitsch 1987; zur geschichtspolitischen Entwicklung vgl. Wolfrum 1999, S. 316ff.

370 Da der Leserbrief Dorkam-Dispekers in der Broschüre von 1987 grafisch von den übrigen Textbeiträgen abgesetzt und ebenfalls auf einer rechten Seite innerhalb der Bildabfolge platziert ist, liegt es nahe, auch ihn als Teil dieser Erzählung zu verstehen; vgl. Magistrat 1987, o.S.

371 Identisch mit der Erstausgabe sind die Beiträge von Dorkam-Dispeker, Führer, Haß und Schneckenburger; vgl. dies. in Magistrat 1989, o.S. Eichels Beitrag ist gegenüber dem von 1987 gekürzt und leicht verändert; vgl. ders. in Magistrat 1989, o.S.

372 Magistrat 1989.

373 Einige Passagen sind bereits aus Hoheisels Beitrag von 1987 bekannt, so der »Trichter, in dessen Dunkel das Wasser hinabfällt«, das »Loch, in dem tief unten das Wasser steht«, und die von den Mitscherlichs abgeleitete Definition von Trauerarbeit: »den erlittenen Verlust ertragen, ohne ihn zu vergessen« (Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.; vgl. Hoheisel in Magistrat 1987, o.S.)

gebenden Topos.³⁷⁴ Somit steht ein Textkorpus, das überwiegend mit dem der Broschüre von 1987 identisch ist, 1989 unter einem neuen Leitmotiv, dem einer »offenen Wunde«. Daher stellt sich nicht nur die Frage, wie dieser Titel gedeutet werden kann, sondern auch, warum er an die Stelle der »verlorenen Form« getreten ist.

Die Autorschaft am Titel der Broschüre ist in der Neuauflage von 1989, ebenso wie in der Erstausgabe, dem Künstler zuzuordnen. Im Unterschied zur Publikation von 1987 geht Hoheisel 1989 zudem als einziger Autor auf den titelgebenden Topos ein. Folglich vergrößert der veränderte Titel von 1989 Hoheisels Deutungsautorität im Vergleich zu der Erstausgabe. Eine zentrale Bedeutung besitzt Hoheisel in der Neuauflage auch dadurch, dass sein Beitrag weitaus umfangreicher ist als alle anderen, die die Broschüre enthält.³⁷⁵ Festzuhalten ist also, dass der veränderte Titel 1989 zu einer Stärkung der Position des Künstlers als Autor beiträgt.

Ebenso wie die titelgebende Wendung von 1987 eröffnet die Bezeichnung des *ASCHROTTBRUNNENS* als offene Wunde ein spezifisches Bedeutungsfeld. Ähnlich wie die »verlorene Form« setzt die »Wunde« ein Verhältnis von Zugehörigkeit voraus. Während erstere jedoch offen lässt, worauf diese Zugehörigkeit fußt, impliziert die »Wunde« ein natürliches, qua Biologie vorgegebenes Verhältnis. Die »verlorene Form« legt also nicht fest, in welcher Form der Verlust den oder die Betroffenen affiziert, hingegen muss der »Wunde« ein Körper zugeordnet werden, der als verwundet gelten kann. Ein solcher Körper ist – selbst im übertragenden Sinne – nicht Bestandteil des künstlerischen Konzepts. Im Unterschied zur »verlorenen Form«, die über die Thematisierung von Abwesenheit eine metonymische Verbindung zum künstlerischen Konzept aufweist, ist die Bezeichnung »Wunde« daher metaphorisch zu verstehen.

Darüber hinaus setzt eine Wunde in der Einzahl im Unterschied zu einem Verlust, der eine oder mehrere Personen betreffen kann, einen singulären Körper als betroffen voraus. Folglich grenzt die Metapher jenen Deutungsbedarf, den bereits die »verlorene Form« implizierte, stärker ein. Um die Metapher sinnhaft zu deuten, muss ein verwundetes Subjekt ergänzt werden, das als singuläre Einheit verstanden werden kann. Weiterhin ist zu klären, worin genau die Verwundung besteht. Die Vorstellung einer Wunde lässt unwillkürlich den Gedanken an Heilung assoziieren. Denn eine nicht heilende physische Wunde – Verbluten oder Wundbrand können als mögliche Folgen assoziiert werden – ist letztlich mit einer existentiellen Bedrohung des betroffenen Körpers verbunden. Zu fragen ist also ebenso, worin ein möglicher Heilungsprozess bestehen könnte.

Mit der Figur der Wunde führte Hoheisel 1989 keine neue Bezeichnung ein, sondern griff eine Charakterisierung auf, die er bereits mehrfach, unter anderem in der Broschüre von 1987,³⁷⁶ mit unterschiedlichen Bedeutungen

374 Vgl. Springer in Magistrat 1989, o.S. Der Aufsatz enthält, wie ich später ausführlich diskutieren werde, zwar eine Passage, die auf diese Bezeichnung referiert, sie ist jedoch nicht mit abgedruckt; vgl. Springer 1988, S. 394f.

375 Anders als in der Erstausgabe von 1987, in der Eichels Beitrag mit drei Seiten länger als die übrigen anderthalb bis zwei Seiten umfassenden Beiträge war, hat Hoheisels Beitrag inklusive Skizzen in der Ausgabe von 1989 einen Umfang von vier Seiten, während die übrigen sich auf maximal zwei beschränken.

376 Siehe oben, S. 218.

verwendet hatte. Den Zustand nach der Zerstörung der einstigen Brunnen-skulptur hat der Künstler wiederholt als »großes Loch« und »Wunde« be-schrieben, seit er sein Konzept 1986 erstmals öffentlich präsentierte.³⁷⁷ Auf eine Wunde, die aus der Vergangenheit herrührte, rekurrierte auch das *Deut-sche Allgemeine Sonntagsblatt*, als es den *ASCHROTTBRUNNEN* Mitte 1987 un-ter dem Leitsatz »Alte Wunden sollen nicht geschlossen werden«³⁷⁸ vorstell-te. Nachdem die Kasseler Stadtzeitung *PflasterStrand* das Brunnenloch einige Monate später als »offene Wunde«³⁷⁹ bezeichnet hatte, verglich Ho-heisel in den *informationen* Ende 1987 erstmalig auch seine Neugestaltung des Brunnens mit einer Wunde. In dem Artikel erläuterte der Künstler, er ha-be »die verlorene Form, [...] wie eine Wunde zur Trauer und zum Nachden-ken geöffnet«³⁸⁰. Wenig später erklärte die Kasseler Lokalzeitung: »Seine [Hoheisels, C.T.] Neuschöpfung [...] läßt aber die Wunde sichtbar wer-den«³⁸¹. Dieser Kommentar ging also von einer bereits vorhandenen Wunde aus, welche die Neugestaltung des Brunnens sichtbar machte.

Wie die zitierte Rezeption zeigt, griffen unterschiedliche Kommentato-r:innen die Metapher der Wunde auf und boten dafür jeweils eigene Deutun-gen an. Diese rege Resonanz spricht dafür, dass Hoheisel mit der Figur der Wunde an ein bestehendes kulturelles Deutungsmuster anschloss. Tatsächlich lassen sich zeitnah zur Neugestaltung des *ASCHROTTBRUNNENS* Beispiele da-für finden, dass Politiker wie Intellektuelle in einem ähnlichen thematischen Zusammenhang von einer Wunde sprachen.³⁸² So erklärte Wolfgang Misch-nick 1987 in seiner Rede zum Volkstrauertag im Deutschen Bundestag:

»Tief waren und sind die Wunden, die die nationalsozialistische Gewaltherrschaft anderen Völkern und Menschen und uns Deutschen selbst zugefügt hat.«³⁸³

Als »offene Wunde des deutschen Wir-Bewußtseins« hatte der Philosoph und Soziologe Norbert Elias zwei Jahre zuvor die fehlende »Bewältigung der Vergangenheit« charakterisiert.³⁸⁴ Mit der Figur der Wunde band Hoheisel also eine Metapher in die Präsentation des *ASCHROTTBRUNNENS* ein, die be-reits eingeführt war, um die Folgen der NS-Zeit zu beschreiben. Wie die an-geführten Beispiele zeigen, ist in diesem Zusammenhang einerseits von einer Wunde die Rede, um die Folgen für jene zu fassen, denen die rassenideologi-sche NS-Verfolgung beziehungsweise der deutsche Angriffs- und Vernich-tungskrieg galt. Andererseits ist die Figur der Wunde auch dem politischen

377 Vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; Hoheisel 1987 (22.01.), Projektbeschreibung, S. 3, *StArch. KS*; Hoheisel 1987b (Juli/Aug.), S. 2.

378 *DAS*, 14.06.1987.

379 *PflasterStrand*, Nr. 272, 3.10.-16.10.1987, S. 70.

380 Hoheisel 1987a (Nov./Dez.), S. 22, Hervorhebung: C.T.

381 *HNA*, 11.12.1987.

382 Da systematische Forschungen zum diesbezüglichen Gebrauch der Metapher nicht vorliegen, kann deren Verwendung nur exemplarisch aufgezeigt werden. Zu einer ausführlicheren Diskussion vgl. Die künstlerischen Konzepte: Sym-bolische Wunden des nationalen Körpers, S. 312ff.

383 Mischnick 1987, S. 154.

384 Elias 1989, S. 547 (Die Erstveröffentlichung des Aufsatzes erfolgte 1985 in der Zeitschrift *Merkur*, Nr. 39).

Kollektiv der Deutschen, gedacht als eine Gemeinschaft nicht verfolgter Deutscher, zugeordnet worden.

Neben der oben zitierten Presseberichterstattung bezogen sich 1988 auch zwei Veröffentlichungen im Kunstkontext auf die Metapher, als sie den *ASCHROTTBRUNNEN* vorstellten – eine davon titelte sogar: »In eine offene Wunde«³⁸⁵. Dieser im April 1988 erschienene Artikel in der Zeitschrift *kunstforum international* verglich Hoheisels künstlerische Arbeit mit dem *VERTIKALEN ERDKILOMETER* Walter de Marias, an den erstere, wie eingangs dargelegt, auch formal anknüpft.³⁸⁶ Der Autor bilanzierte: »Aber sie [Hoheisels Arbeit, C.T.] stößt in eine offene Wunde und reicht mithin tiefer.«³⁸⁷ Der Vergleich mit einem seinerzeit viel diskutierten documenta-Beitrag spricht Hoheisels Arbeit hohe künstlerische Qualität zu, identifiziert allerdings nicht den Brunnen selbst mit einer Wunde. Ähnlich wie einige der zitierten Presseartikel sah der Rezensent des *kunstforums* im *ASCHROTTBRUNNEN* ein künstlerisches Verfahren realisiert, das auf eine vorgängige Wunde hinzuweisen vermag. Indem der Artikel Hoheisels Arbeit zugleich als »in sich gekehrt und verletzt«³⁸⁸ beschreibt, legt er zudem nahe, den *ASCHROTTBRUNNEN* selbst als verwundet zu begreifen.

Die zweite kunstwissenschaftliche Veröffentlichung, ein in demselben Jahr erschienener wissenschaftlicher Aufsatz über zeitgenössische Denkmäler, sprach von der »Metapher der offenen Wunde«³⁸⁹, um Hoheisels Kommentare über seine Arbeit zu resümieren. Allerdings verband er dies mit einer Kritik an der Widersprüchlichkeit der Assoziationen, die Hoheisel aufriefe.³⁹⁰ Dennoch würdigte auch dieser Aufsatz den *ASCHROTTBRUNNEN*, indem er ihn der Kategorie »Denkmäler der Avantgarde«³⁹¹ zuordnete. Der Rekurs auf die Metapher der Wunde ist also in beiden Veröffentlichungen mit der Zuschreibung von besonderer künstlerischer Qualität verbunden. Weiterhin sprechen beide von einer »offenen Wunde«. Wenngleich die Metapher im letztgenannten Artikel nicht auf ungeteilte Zustimmung stieß, war sie beiden Autoren Anlass, über die Bedeutung des *ASCHROTTBRUNNENS* zu reflektieren. Beide rekurrten deutlich stärker auf die Metapher der Wunde als auf die Deutungskategorie Verlust.³⁹²

385 Schwarze 1988.

386 Siehe oben, S. 178.

387 Schwarze 1988, S. 338.

388 Schwarze 1988, S. 337.

389 Springer 1988, S. 395. Der Autor zitierte Hoheisel mit den Worten »Nach dem Krieg ist da ein Loch und eine Wunde geblieben. [...] Das Loch muß einfach zum Nachdenken und Trauern offen bleiben [...]« (Springer 1988, S. 394 f.)

390 Der Autor bemängelte, die Metapher der Wunde widerspreche den Assoziationen, die mit dem Element Wasser verbunden seien; vgl. Springer 1988, S. 395.

391 Springer 1988, S. 392. Dieser Avantgarde ordnete der Autor neben Hoheisel u.a. den international bekannten Künstler Wolf Vostell zu; vgl. Springer 1988, S. 397.

392 Schwarze griff zwar auch den Topos des Verlustes auf, gab mit dem Titel »In eine offene Wunde« jedoch klar dieser Metapher den Vorzug; vgl. Schwarze 1988. Springer zitierte zwar die Wendung von der »verlorenen Form«, bezog sich in seinen Kommentaren jedoch nicht darauf; vgl. Springer 1988, S. 394–396.

Da Hoheisel bis dato nur geringe kunstwissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten hatte, ist es naheliegend zu vermuten, dass der Künstler beziehungsweise die Auftraggeber diesen Publikationen besondere Beachtung zollten. Das Interesse, das die Metapher der Wunde von Seiten der Kunstkritik auf sich zog, mag also ausschlaggebend für die Titelwahl der Neuauflage gewesen sein.³⁹³ Zumindest spricht die auszugsweise Veröffentlichung des letztgenannten Aufsatzes in der Broschüre von 1989 dafür, dass der Künstler beziehungsweise die Auftraggeber diese Rezeption zu schätzen wussten.³⁹⁴ Hoheisels interessierte Kenntnisnahme dieses Aufsatzes belegt zudem eine Kopie, die der Künstler dem damaligen Oberbürgermeister Eichel im September 1988 zusandte. In seinem Begleitschreiben erklärte Hoheisel seinerseits, er »zeige die Wunde, die damals in den Platz gerissen wurde«³⁹⁵. Zwei Monate später installierte die Stadt Kassel mit der Gedenktafel vor Ort dann erstmals eine Darstellung in der Öffentlichkeit, die den *ASCHROTTBRUNNEN* als »offene Wunde der Stadtgeschichte«³⁹⁶ präsentierte. Im Folgejahr erschien diese Formulierung als Titel der Neuauflage der städtischen Broschüre.

Die Konjunktur der Metapher innerhalb der Rezeption des *ASCHROTTBRUNNEN* ist, wie sich gezeigt hat, auf das Zusammenspiel unterschiedlicher AkteurInnen zurückzuführen. Der veränderte Titel der städtischen Broschüre von 1989 kann als Ergebnis eines diskursiven Aushandlungsprozesses zwischen Auftraggebern und Künstler einerseits, der Rezeption, insbesondere der Kunstkritik, andererseits verstanden werden. Da KunstkritikerInnen sich in ihren Interpretationen nicht selten auf Kommentare der Kunschtchaffenden beziehen, ist es keineswegs als Ausnahme anzusehen, wenn beide in wechselseitiger Kommunikation Deutungen entwickeln und etablieren. Da Hoheisel zum damaligen Zeitpunkt als Künstler relativ unbekannt war, achtete er möglicherweise in besonderem Maße darauf, Kunstkritiken in die Präsentation seiner Arbeit einzubeziehen.

Wenige Monate vor der Publikation der Neuauflage, im April 1989, kommentierte auch ein Rezipient, der in Zusammenhang mit der Erstausgabe der Broschüre bereits von Bedeutung war, die Metapher der Wunde. Joel Dorkam-Dispeker erklärte in einem Leserbrief an *Kassel kulturell*, ein Monatsheft des Kasseler Kulturamtes:

393 Auch ein weiterer Aspekt weist darauf hin, dass Springers Rezeption Hoheisels nachfolgende Darstellung des Denkmals erheblich beeinflusst haben könnte: Während Hoheisel den *ASCHROTTBRUNNEN* bis dato regelmäßig auch als »Urbrunnen« bezeichnete (vgl. Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14; Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 2, *StArch. KS*; Hoheisel 1987b, S. 2; Hoheisel in *Magistrat* 1987, o.S.), hat der Künstler diesen Begriff, den Springer mit einem Befremden signalisierenden »[sic]« (Springer 1988, S. 395) versah, in darauffolgenden Veröffentlichungen nicht mehr aufgegriffen.

394 Dieser Auszug umfasst allerdings nicht den oben zitierten Rekurs auf die Metapher der Wunde, der aufgrund seiner Einbettung in eine Kritik auch nicht geeignet gewesen wäre, die Metaphorisierung der Arbeit als Wunde zu unterstützen; vgl. Anm. 390, S. 245.

395 Schreiben von Horst Hoheisel an OB Eichel vom 11.09.1988, beigelegt: Kopie von Springer 1988; Kulturamt Kassel, Ordner: Kunst im öffentlichen Raum, A-L, 300.34; Hervorhebung im Original. Allerdings ging Hoheisel hier von einer vernarbten Wunde aus.

396 Zum Text der am 07.11.1988 eingelassenen Tafel siehe oben, S. 173.

»Der Aschrottbrunnen verkörpert eine fürchterliche Wunde am jüdischen Volk, die noch lange nicht verheilt ist und immer wieder Nachwirkungen erzeugt.«³⁹⁷

Dorkam-Dispeker ordnete die Wunde, die der *ASCHROTTBRUNNEN* repräsentieren soll, also einer vorgestellten jüdischen Gemeinschaft zu. Diese Interpretation schließt an jene Deutung in der Broschüre von 1987 an, die die nachgebildete Form als Zeichen des Judentums, mithin die »verlorene Form« als Signifikant für die Opfer des antisemitischen NS-Genozids begreift.

Jene Rezeption, die bereits vor der Neuauflage der Broschüre im September 1989 auf die Metapher einging, signalisierte den Auftraggebern wie dem Künstler folglich die Aufmerksamkeit unterschiedlicher möglicher RezipientInnenkreise. Die Metapher bot zudem Anschlussmöglichkeiten für zeitgenössische Debatten, die für den *ASCHROTTBRUNNEN* wichtig waren. Dies galt nicht allein für den geschichtspolitischen, sondern auch für den Kunstkontext, innerhalb dessen die Metapher der Wunde ebenfalls bedeutsam war. So plädierte der Kunsthistoriker Peter Iden im Rahmen eines Symposiums 1986 dafür, Kunst im Stadtraum müsse »als sperrig, als Wunde in unserer Gesellschaft erhalten«³⁹⁸ werden. Damit vertrat er innerhalb einer Kontroverse um »Kunst im öffentlichen Stadtraum zwischen Popularität und Avantgardeanspruch«³⁹⁹ jenen Standpunkt, der auch im öffentlichen Raum die Idee künstlerischer Autonomie zum höchsten Prinzip erklärte. Die Gegenposition wollte Kunst in die Pflicht nehmen, sich auf den Außenraum als sozialen Raum beziehen, um ihre dortige Anwesenheit zu legitimieren.⁴⁰⁰ Im Kunstkontext vermag die Metapher also die Unabhängigkeit einer künstlerischen Arbeit zu behaupten und deren Rolle als gesellschaftlicher Störfaktor hervorzuheben.⁴⁰¹ Mithin könnte Hoheisel für den veränderten Titel plädiert haben, um stärker als 1987 auf die Konflikte hinzuweisen, von denen die Neugestaltung begleitet war. Dass sein künstlerisches Konzept auch eine politisch begründete Gegenposition zu den restaurativen Bemühungen eines lokalen Vereins markierte, hatte Hoheisel in der Erstausgabe der städtischen Broschüre nur verhalten thematisiert.⁴⁰² Zumal vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Jenninger-Debatte⁴⁰³ lag dem Künstler womöglich daran, sich in der Neuauflage der Broschüre deutlicher politisch zu positionieren. Dafür spricht zumindest, dass er in seinem Beitrag von 1989 ausdrücklich gegen die geschichtspolitische Ausrichtung des Vereins Stellung bezog.⁴⁰⁴

397 Leserbrief von Joel Dorkam-Dispeker, in: *Kassel kulturell*, 1989, Nr. 4 (April), S. 7.

398 Iden 1987, S. 33.

399 Straka 1987, S. 55. Mit dieser Formulierung markierte Barbara Straka in einem Sammelband, der auch Idens Stellungnahme enthält, die beiden entgegengesetzten Standpunkte innerhalb der zeitgenössischen Diskussion; vgl. NBK 1987.

400 Vgl. Grasskamp 1987, Lingner 1989.

401 Vgl. Straka 1987, S. 58.

402 Siehe oben, S. 182.

403 Vgl. Anm. 52, S. 16.

404 Vgl. dazu ausführlicher »Gegen diesen Missbrauch«: Widerstand durch Aufarbeitung, S. 257ff.

»Rathaus - Platz - Wunde«: Beschädigung und Wiederherstellung

Nachdem ich im vorangegangenen Kapitel verschiedene Faktoren aufgezeigt habe, die für die Konjunktur der Metapher der Wunde bedeutsam gewesen sein mögen, wende ich mich nun den Deutungen zu, die die Neuauflage der städtischen Broschüre dafür anbietet. Deren Titel – »offene Wunde der Stadtgeschichte« – regt an, die Stadtgeschichte als verwundetes Subjekt zu imaginieren. Allerdings fällt es auch im übertragenden Sinne schwer, sich das Phänomen der Wunde an dem Abstraktum Geschichte vorzustellen. Dabei handelt es sich eher um eine weitere Metaphorisierung, die der Auslegung bedarf, denn um eine Konkretisierung. Zudem eröffnet Hoheisel in seinem Beitrag ein anders gelagertes Verhältnis von Geschichte und Wunde:

»Ich habe den neuen Brunnen als Spiegelbild des alten in den Platz hinuntergesenkt, um die Geschichte dieses Ortes als eine Wunde und offene Frage in das Bewußtsein der Kasseler Bürger zu retten [...]«⁴⁰⁵

Diesem Kommentar zufolge scheint die Geschichte nicht das verwundete Subjekt, sondern die Wunde darzustellen. Mit eben dieser Charakterisierung des *ASCHROTTBRUNNENS* ist Hoheisel in den Folgejahren häufig zitiert worden.⁴⁰⁶ Offensichtlich ist ihr beträchtliche Aussagekraft zugemessen worden. Dass niemand dem Zitat ergänzende Erläuterungen angefügt hat, lässt darauf schließen, dass angenommen wurde, es erkläre sich von selbst. Indes ist keineswegs eindeutig, wer in diesem Kommentar als verwundet gilt. Auch die Vorstellung, die Wunde sei zu retten, erscheint rätselhaft, da sie der gängigen Schlussfolgerung zuwider läuft, eine Wunde bedürfe der Heilung.

Die Erwähnung der Kasseler Bürger in dem obigen Zitat Hoheisels ermöglicht, die Wunde der Stadt Kassel zuzuordnen. Dabei liegt es nahe, die Stadt, ebenso wie die Wunde, im übertragenden Sinne aufzufassen, das heißt als soziale und politische Einheit und somit als Sinnbild einer Gemeinschaft, die sich durch die Zugehörigkeit zu diesem Ort definiert. Diese Zuschreibung ist auch mit dem Titel der Broschüre in Einklang zu bringen. Auf ihn verweist ebenfalls Hoheisels Reihung von »Wunde« und »offener Frage«, die an eine »offene Wunde« denken lässt. Dieser Zustand suggeriert, dass sich die Verwundung entweder erst vor kurzem ereignet habe oder, falls sie länger zurückliegt, kein Heilungsprozess erfolgt sei. Wenn die »offene Wunde der Stadtgeschichte« die vorgestellte Gemeinschaft ihrer BewohnerInnen beschädigt, so ist damit einerseits impliziert, dass eine intakte Geschichte notwendig sei, um einen unbeschädigten Zustand jener Gemeinschaft zu gewährleisten. Andererseits geht es, Hoheisels Erläuterung zufolge, gerade um die Rettung der Wunde. Deren Bewahrung scheint, wie Hoheisels Kommentar annehmen lässt, letztlich auch im Interesse der »Kasseler Bürger« zu liegen, also im Interesse eben jener der Stadt zugehörigen Gemeinschaft, die als verwundet gelten kann. Für dieses Paradox bietet der Text keine Auflösung.

405 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

406 Vgl. Korn 1996; Puvogel/Stankowski 1995, S. 329; SZ, 26.03.1998; Young 1992, S. 288; Young 1993, S. 43; Young 1994, S. 39; Young 1998, S.10; Young 1999b, S. 127; Young 2002, S. 118.

Denkbar wäre zum einen, gegenläufig zu körperlichen Prozessen gerade die Bewahrung der Wunde als eine Art Heilung zu verstehen, zum anderen, dass Heilung in diesem Zusammenhang gar nicht anzustreben sei.

Eine keineswegs heilende, sondern im Gegenteil stark blutende Wunde lässt die Überschrift von Hoheisels Beitrag, »Rathaus – Platz – Wunde«⁴⁰⁷, assoziieren. Die doppeldeutige Formulierung »Platz – Wunde« legt nahe, den Rathausplatz als verwundet zu begreifen. Sie unterteilt in der Broschüre von 1989 zudem eine Zeichnung Hoheisels, die seinen Beitrag illustriert (Abb. 42).⁴⁰⁸ Darin ist, wie handschriftliche Notizen am Rand erläutern, sowohl die aufragende »gebaute Form 1908« skizziert, wie auch, spiegelbildlich dazu, die »verschwundene Form 1987«, deren Spitze von »Grundwasser« umgeben ist.⁴⁰⁹ In Hoheisels nebenstehendem Beitrag ist zu lesen, die Spitze zeige »wie ein Dorn ins Grundwasser.«⁴¹⁰ Zumal in Verbindung mit dieser Wendung, die an den sprichwörtlichen »Stachel im Fleisch« erinnert, legt die Skizze nahe, die in den Boden ragende Form als Verursacher der Wunde, als penetrierendes Objekt zu deuten. In diesem Zusammenhang kann die Erde als symbolischer Körper imaginiert werden, in den die Form gleich einem Stachel ins Fleisch eindringt. Implizit wird der symbolische Körper so weiblich markiert; eine Zuschreibung, die an die tradierte Verbindung von Erde und Weiblichkeit anknüpft.⁴¹¹

Obwohl Hoheisels Formulierung »Dorn ins Grundwasser« nicht explizit körperbezogen ist, gleicht das Element Wasser dem aufgerufenen Körper in den kulturellen Zuschreibungen von Lebendigkeit und Weiblichkeit.⁴¹² Eine weitere Verbindung vom Dorn zu der Figur der Wunde schlägt auch die mögliche Assoziation zur Dornenkrone Christi. Sie ist umso naheliegender, als wenige Jahre zuvor in der Debatte um ein *ZENTRALES MAHNMAL FÜR DIE OPER DER GEWALTHERRSCHAFT* in Bonn 1984 eine monumentale Dornenkrone als Entwurf vorgelegen hatte, deren gestalterisches Vorbild in Kassel steht.⁴¹³ Die Reihung »Rathaus – Platz – Wunde« ermöglicht nicht nur, die Wunde an einem realen Ort zu lokalisieren. Darüber hinaus ruft sie den Rathausplatz als symbolischen Ort ins Gedächtnis, der die Stadt als politische Einheit repräsentiert. Folglich lässt sie, ebenso wie die zuvor diskutierte Passage Hoheisels, als verwundetes Subjekt die Gemeinschaft der BewohnerInnen Kassels assoziieren, die hier insbesondere als politische Gemeinschaft angesprochen ist.

Auf die titelgebende Metapher bezieht sich noch eine weitere Textstelle in der Broschüre von 1989. Es ist das Fragment einer Ideenskizze Hoheisels, bestehend aus einer Zeichnung des umgekehrten Brunnens und erläuternden handschriftlichen Notizen, die zusätzlich in gedruckter Form beigelegt sind. Darin heißt es:

407 Magistrat 1989, o.S., Hervorhebung: C.T.

408 Die Skizze ist mit dem Untertitel »Platz – Wunde Aschrottbrunnen« (Magistrat 1989, o.S.) versehen.

409 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

410 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

411 Siehe oben, S. 231.

412 Vgl. Anm. 5, S. 174. Zur Verbindung von Weiblichkeit und Wasser in Geschlechterkonstruktionen der bürgerlichen Gesellschaft vgl. auch Theweleit 1980, S. 256ff.

413 Vgl. Anm. 242, S. 212. Auf dieses Denkmalprojekt weist Hoheisel in seinem Beitrag auch hin, allerdings ohne die Dornenkrone zu erwähnen; vgl. Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

»Abriß der Brunnenskulptur [...]. Nach den Nazis ist da ein großes Loch, eine Wunde geblieben, die wir nicht durch den Nachbau der Brunnenskulptur schließen können.«⁴¹⁴

An dieser Stelle bezeichnet Hoheisel mit der Wunde also den Zustand nach dem Abriss der einstigen Brunnenskulptur. Im Gegensatz zu Hoheisels Neugestaltung war damals keineswegs ein reales Loch entstanden. Daher kann die Formulierung hier wiederum nur metaphorisch verstanden werden: Das »große Loch«, die »Wunde« bestünde dann im Fehlen des aufgerichteten Obelisken. Als verwundetes Subjekt kann auch hier der Rathausplatz als symbolischer Ort respektive die politische Gemeinschaft auf lokaler Ebene ausgemacht werden. Die zuletzt zitierte Passage ist die einzige, in der von einem Schließen der Wunde die Rede ist, also von einem Vorgang, der üblicherweise den Heilungsprozess begleitet. Allerdings erteilt der Künstler dieser Möglichkeit eine vehemente Absage, die er folgendermaßen begründet: »Der Ort muß einfach zum Nachdenken und Trauern offen bleiben.«⁴¹⁵ Trauer war in der Erstausgabe der städtischen Broschüre jener Topos gewesen, mit dem Hoheisel sich exklusiv auf die nichtjüdischen, nicht verfolgten Deutschen bezogen hatte. Im Unterschied dazu ist eine solche Eingrenzung in seinem überarbeiteten Beitrag nicht eindeutig erkennbar.

Die drei diskutierten Textpassagen, in denen Hoheisel auf die Figur der Wunde rekurriert, verweisen übereinstimmend auf eine mit der Stadt Kassel verbundene Gemeinschaft als Subjekt der Verwundung. Verstanden als politische Einheit, korrespondiert diese Gemeinschaft mit dem aufgerichteten Obelisken als Zeichen politischer Macht. Folglich regt auch das künstlerische Konzept in seiner signifikanten Funktion dazu an, jene städtische Gemeinschaft, der die Wunde zugeordnet werden kann, als politische Entität zu begreifen. Ob die städtische Gemeinschaft an dieser Stelle jüdische und nichtjüdische Deutsche einschließt, bleibt in den bislang zitierten Textpassagen unklar. Ebenso wenig klärt der Text, welcher Schaden als symbolische Wunde dieser Gemeinschaft zu verstehen ist.

Gleichwohl stehen – ausgehend von den übrigen Textbeiträgen, die mit jenen der Broschüre von 1987 weitgehend identisch sind – für die Wunde unterschiedliche Signifikate zu Verfügung. Obschon die anderen AutorInnen sich nicht auf die Metapher der Wunde beziehen, ermöglicht der Bezug auf das künstlerische Konzept dennoch, ihre Beiträge zu deren Deutung heranzuziehen. Wenn, wie weiter oben besprochen, die versenkte nachgebildete Form die Wunde erneut öffnet, so können deren mögliche Signifikate mit der Metapher assoziiert werden. Dies gilt ebenso für den Verlust der im antisemitischen NS-Genozid Ermordeten, von dem Eichel und Schneckenburger in ihren Beiträgen sprechen,⁴¹⁶ wie für den Verlust eines ungebrochenen Verhältnisses von Zugehörigkeit zu Deutschland, den Dorkam-Dispekers Leserbrief aufruft.⁴¹⁷ Folglich sind diese beiden Signifikate verfügbar, um die symbolische Wunde, die der städtischen Gemeinschaft zugefügt worden ist, mit Bedeutung zu füllen. Die symbolische Wunde, unter der die Broschüre von 1989 firmiert, ist also doppeldeutig angelegt. Um herauszuarbeiten, ob

414 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

415 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

416 Vgl. meine Analyse weiter oben, S. 215ff.

417 Vgl. meine Analyse weiter oben, S. 232ff.

die Broschüre einem der möglichen Signifikate den Vorzug gibt, sollen im Folgenden wiederum deren visuelle Repräsentationen befragt werden.

Auffällig ist, dass der *ASCHROTTBRUNNEN* auch in der Neuauflage von 1989 vorrangig als offen liegende Hohlform zu sehen gegeben wird, wenngleich nicht in derselben Ausschließlichkeit wie in der Erstausgabe von 1987. Die Abbildungen sind auch in der Ausgabe von 1989 durchgängig in schwarz-weiß. Darin dominieren zwei großformatige Fotos der offen liegenden Hohlform eindeutig gegenüber zwei kleinformatigen Bildern des abgedeckten Brunnens. Dies ist umso mehr der Fall, als eine Fotografie der offen liegenden Hohlform Teil der Fotomontage ist, die das Titelblatt bildet (Abb. 43). Die Montage zeigt links eine Ansicht des einstigen Aschrottbrunnens im Zustand vor der Zerstörung 1939, rechts eine Schrägaufsicht auf die unabgedeckte Brunnenöffnung des *ASCHROTTBRUNNENS*, in die das Wasser hinabfällt. Beide Fotos treffen in der Mitte des Blattes zusammen beziehungsweise reißen dort scheinbar ab: Eine annähernd mittig platzierte, schwarze Linie – unregelmäßig im Verlauf und an den Rändern zerfasern – fügt die beiden Fotos zusammen und trennt sie zugleich. Die beiden abgebildeten Objekte, die einstige Brunnenskulptur wie auch der neugestaltete *ASCHROTTBRUNNEN*, sind jeweils seitlich versetzt zur Mitte des Titelblattes platziert, so dass deren Mittelachsen sichtbar sind, obwohl die Fotos nur unvollständig zu sehen sind.

Die Montage zweier Fotos desselben Ortes zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten kann als Visualisierung der Stadtgeschichte begriffen werden. So gesehen, suggeriert diese Darstellung den zeitlichen Verlauf der Ereignisse; darin fehlen jedoch Ansichten jener Stadien, die zwischen der anfänglichen Brunnengestaltung und der Neugestaltung von 1987 liegen: der zerstörten Brunnenskulptur, des bepflanzten Brunnenbeckens und des Springbrunnens. Diese finden sich größtenteils auf der ersten Seite der Broschüre, die eine Zusammenstellung von Ansichten des Brunnens zu unterschiedlichen Zeiten zeigt (Abb. 44). Allerdings umfasst sie weder alle Erscheinungsbilder⁴¹⁸ noch ist der Anordnung eine eindeutige Reihenfolge zu entnehmen, so dass sie keinen chronologischen Verlauf, sondern eher ein fragmentiertes Bild von Geschichte zu sehen gibt. Daher kann die Fotomontage als Repräsentation eines beschädigten historischen Kontinuums verstanden werden; die »offene Wunde der Stadtgeschichte« findet ihre Entsprechung dann in einem Bruch in der Historie. Diesen Kontinuitätsbruch kann der scheinbare Riss auf dem Titelbild signifizieren, jene schwarze Linie, die zwischen den beiden Fotos verläuft. Diese Visualisierung erinnert an die zeitgenössische Deutung der NS-Zeit als »Zivilisationsbruch«⁴¹⁹. In diesem Zusammenhang markiert die »offene Wunde« eben jenen Bruch; die Beschädigung eines Kanons von Werten und Normen, der als Konsens westlicher Gesellschaften vorausgesetzt wird. In diesem Sinne ist die verwundete Geschichte ihrerseits wiederum selbst Metapher, nämlich für die vorgestellte Gemeinschaft der als zivilisiert

418 Zu sehen sind zwei Fotos der einstigen Brunnenskulptur in Bau, ein Foto des fertigen Zustandes sowie eine Nahaufnahme zerstörter Brunnenelemente. Weiterhin sind der Springbrunnen und der neugestaltete *ASCHROTTBRUNNEN* abgebildet; das heißt das bepflanzte Brunnenbecken, das Hoheisel in seinem Beitrag in der Broschüre erwähnt, fehlt; vgl. Magistrat 1989, o.S.

419 Vgl. Diner 1988.

angenommenen Gesellschaften.⁴²⁰ Diese Lesart erinnert an jene universalisierte Gemeinschaft nichtjüdischer und jüdischer Menschen, die eine gemeinsame Lektüre einzelner Passagen aus Hoheisels und Schneckenburgers Beiträgen aufruft.⁴²¹ Allerdings ist diese Verknüpfung nur über eine komplexe Verweisungsstruktur zugänglich und deshalb nicht eben naheliegend.

Neben dem scheinbaren Riss kann indes auch ein anderes Element der Fotomontage mit der »offenen Wunde« verbunden werden: die offen liegende Hohlform. Dann bestünde die Wunde in der Öffnung des Rathausplatzes an dieser Stelle. Demzufolge ist, wie auch im bereits diskutierten Kontext der Wendung »Rathaus – Platz – Wunde«, hier der Rathausplatz, respektive die Erde als symbolischer Körper, Subjekt der Verwundung. Diese Zuordnung ist im Vergleich zu der Idee einer verwundeten Geschichte anschaulicher und deshalb naheliegender, da in diesem Fall das entsprechende verwundete Subjekt auch direkt zu sehen gegeben wird. Wenn die offen liegende Hohlform im Titelbild die Wunde signifiziert, stellt sich die Frage, welche Bedeutung in diesem Zusammenhang der einstigen Brunnenskulptur zukommt, die ebenfalls abgebildet ist. Da sie trotz des scheinbaren Risses im Titelbild vollständig sichtbar ist,⁴²² ist es wenig naheliegend, ihre spätere Zerstörung als Wunde zu interpretieren.

Durch die Fotomontage ist die einstige Brunnenskulptur eng mit der offen liegenden Hohlform verbunden, beide sind gleichsam ineinandergerückt. Dieser Eindruck wird durch korrespondierende Licht- und Schattenlinien beider Fotografien noch verstärkt.⁴²³ Liest man die Fotomontage als Erzählung von links nach rechts, so deutet sie die Versenkung des Obelisken an. Dessen Umkehrung besitzt eine formale Entsprechung darin, dass der zweite, auf dem Foto des *ASCHROTTBRUNNENS* platzierte Teil des Titelschriftzugs ebenfalls umgedreht ist. Diese Umkehrung verdeutlicht einerseits die Versenkung des Obelisken, sie fordert andererseits dazu auf, das Titelblatt gedanklich auf den Kopf zu stellen. Dadurch kann die versenkte Form in der Vorstellung zu einer aufgerichteten werden. Auf diese Weise wird die offen liegende Hohlform, die »offene Wunde«, als Ort der Aufbewahrung lesbar, der den Obelisken als zwar verborgenes, aber letztlich unversehrtes Ganzes birgt. Die Öffnung hat dabei die Funktion einer Pforte, hinter der das vermeintlich Verlorene aufbewahrt ist. Der »Wunde« spricht dieser visuelle Kommentar demnach einen bewahrenden, bergenden Charakter zu. Daraus resultiert die grundsätzliche Möglichkeit, dass das Verborgene wieder zum Vorschein kommen, das heißt der Obelisk wieder aufgerichtet werden kann.

Das Verhältnis zwischen der zu sehen gegebenen einstigen Brunnenskulptur und der »offenen Wunde« kann als eines entziffert werden, das nach

420 Inhaltlich konträr dazu finden sich Positionen, die den NS-Genozid nicht im Widerspruch zur modernen, rationalen Gesellschaft sehen, sondern im Gegenteil als ein Phänomen derselben begreifen; vgl. Bauman 1992.

421 Siehe oben, S. 220.

422 Da die Mittelachsen seitlich verschoben sind, sind beide Brunnen trotz der Unvollständigkeit der montierten Fotos zu gut zwei Dritteln sichtbar. Deren symmetrische Anlage erlaubt, sie in der Vorstellung jeweils zu einem Ganzen zu ergänzen. Der Eindruck von Beschädigung, den der scheinbare Riss hervorruft, bezieht sich daher nicht auf die abgebildeten Objekte.

423 Das Dunkel des Brunnenbeckens und des verschattet liegenden Teils der einstigen Brunnenskulptur mündet in einer Linie von links unten nach rechts oben in die sich dunkel absetzende Brunnenöffnung.

»geschlechtsbezogenen binären Oppositionen«⁴²⁴ strukturiert ist: Der aufragenden Vertikalen, die durch Schattenwurf nach oben heller wird, ist die dunkle Öffnung der geöffneten Form gegenübergestellt, in die das Brunnenwasser hinabfällt. Hell versus dunkel, fest versus flüssig, aufragend versus nach innen gestülpt/aufnehmend, starkes versus schwaches Zeichen sind die Gegensatzpaare, denen männlich versus weiblich angefügt werden kann. Die »offene Wunde« erschließt sich somit als weiblich konnotierter Aufbewahrungsort, der die phallische Form birgt. Einer möglichen Wiederaufrichtung letzterer ginge demnach, ähnlich wie in der Bilderzählung der Broschüre von 1987, deren Aufbewahrung an einem weiblichen Ort des Übergangs und der Transformation voran.

Von der Möglichkeit der Wiederaufrichtung kündigt implizit auch die zweite Fotografie der offen liegenden Hohlform, die die Broschüre von 1989 enthält (Abb. 45). Da die ganzseitige Aufnahme der Brunnenöffnung die letzte Abbildung der Broschüre ist, kann sie als Ausblick oder Fazit verstanden werden. In die Mittelachse der offen liegenden Hohlform ist ein senkrecht angeordnetes Gedicht Pablo Nerudas einmontiert. Mit dem chilenischen Dichter wird an dieser Stelle ein politisch aktiver Schriftsteller angeführt, dessen Leben mit antifaschistischem Engagement, politischer Verfolgung und Exil verbunden ist.⁴²⁵ Das zitierte Gedicht verbindet das allabendliche Schwinden des Tageslichtes mit der Idee eines Brunnens, »Der/ Unten/ Die/ Helligkeit/ Hält.«⁴²⁶ An diese Beschreibung schließt sich die Schlussfolgerung an:

»Man/ Muß/ An/ Den/ Rand/ Des/ Brunnens/ Hocken,/ Entsunkenes/ Licht/ Zu/ Angeln/ Mit/ Geduld.«⁴²⁷

Der Wechsel von Tag und Nacht, von Helligkeit zu Dunkelheit, bezieht sich in diesem Gedicht offensichtlich nicht auf die natürlichen Vorgänge, sondern hat metaphorischen Charakter. Denn das entschwundene Licht kehrt darin nicht von selbst zurück, sondern muss »mit Geduld« aus dem Brunnen hervorgeholt werden. Dieses Bemühen um das Lichte, Helle weist es als positive Größe aus, die angelehnt an die christliche Deutungstradition mit Leben, Heil und Hoffnung assoziiert werden kann.⁴²⁸ Das Licht wiederzuerlangen, kann im konkreten Zusammenhang auch als Versuch gelesen werden, die Folgen

424 Vgl. dazu Rogoff 1993, S. 274.

425 Als Schriftsteller und Diplomat setzte sich Neruda während des Spanischen Bürgerkrieges für die Republikaner ein; nach dem Verbot der kommunistischen Partei in Chile 1948 lebte er im Untergrund, bis ihm die Flucht nach Argentinien gelang; 1970-72 arbeitete er politisch für die sozialistische Unidad Popular Salvador Allendes; vgl. <http://www.freitag.de/2004/29/04291701.php> (16.09.2004).

426 Der vorangehende Text lautet vollständig: »Sinkt/ Jeder/ Tag /Hinab/ In/ Jede/ Nacht/ So/ Gibt's/ Einen/ Brunnen,/ [...]« (Magistrat 1989, o.S.)

427 Magistrat 1989, o.S.

428 Die Gegenüberstellung von Licht und Finsternis als gutes und böses Prinzip findet sich, wie in vielen anderen Glaubenssystemen, auch im Christentum. Darin gilt Licht als »Erscheinungsform des Göttlichen schlechthin« und Christus als »Verkörperung des göttlichen Lichts« (Kirschbaum 1994c, S. 97). Vgl. auch Sachs/Badstübner/Neumann, 2004, S. 246.

der NS-Zeit zu überwinden, welche häufig als das »dunkelste Kapitel«⁴²⁹ deutscher Geschichte firmiert. Die Kombination von Bild und Text lädt dazu ein, das entsunkene Licht, von dem das Gedicht spricht, mit dem hinabfallenden Wasser, das auf dem Foto zu sehen ist, zu verbinden. Da Wasser ähnliche kulturelle Zuschreibungen besitzt, verstärken diese Bedeutungen sich wechselseitig und heben das Versunkene als Signifikant für Lebenskraft hervor. Während jedoch das Wasser mit dem Brunnen verbunden ist, signifiziert das Licht jenes Element, das wiederauftauchen soll. Analog zum Titelblatt durchziehen die Foto-Text-Montage also Gegensatzpaare, die in gleicher Weise als geschlechtliche Zuweisungen gelesen werden können.

Der poetische Text, der in das Foto der offen liegenden Hohlform hineinmontiert ist, spricht von der Möglichkeit, das Entsunkenen »zu angeln mit Geduld«. Was versunken ist, gilt demnach nicht als endgültig entzogen, sondern kann wieder hervorgeholt werden. Die Tätigkeit des Angelns verweist darauf, dass dafür neben Geduld auch Glück erforderlich sei. Der Brunnen hat auch in diesem Zusammenhang die Bedeutung eines Reservoirs, eines Ortes der Aufbewahrung, dessen Inhalt, wenn auch mit Mühe, prinzipiell zugänglich ist. Da Nerudas Gedicht mit dem Foto der offen liegenden Hohlform kombiniert ist, kann die textimmanente Bedeutung auf den *ASCHROTTBRUNNEN* übertragen werden. Demnach lässt die Foto-Text-Montage die Schlussfolgerung zu, auch in diesem Fall könne das »Entsunkenen«, die versenkte Form, wiedererlangt werden.

Diese poetische Erzählung über das Verlorene und dessen mögliche Wiederkehr kann mit vorangehenden Fotografien der Versenkung verknüpft werden, die in der Neuauflage von 1989 abgebildet sind. Sie stimmen teilweise mit jenen in der Broschüre von 1987 überein, bilden jedoch keine einheitliche Bilderzählung, sondern eine Diskontinuität, in deren Mittelpunkt die aufgerichtete Form steht (Abb. 46). Auch hier ist zu sehen, wie die nachgebildete Form, in Teile zerlegt, in die Ausschachtung versenkt wird. Die Anordnung ruft den Eindruck von Fragmentierung hervor – einer Fragmentierung, die gleichwohl kontrolliert ist, wie deren sichtbare Überwachung durch Bauarbeiter und der flankierende Artikel »Zu Statik und Konstruktion des Brunnens«⁴³⁰ nahe legen. Zumal im Kontext der geschlechtsbezogenen Gegensatzpaare, die das Titelblatt zu Verfügung stellt, kann die nachgebildete Form hier, ähnlich wie in der Broschüre von 1987, als Signifikant einer fragmentierten Männlichkeit verstanden werden. Die Foto-Text-Montage am Ende der Broschüre stellt dann neuerlich deren Wiederherstellung in Aussicht.

Festzustellen ist also, dass die diskutierten visuellen Repräsentationen in der Broschüre von 1989 die Wunde als weiblich konnotierten Aufbewahrungsort entwerfen. Dies geschieht in beiden Fällen über die Verknüpfung mit der versenkten nachgebildeten Form, deren Wiederkehr möglich erscheint. An dieser Stelle überkreuzt die Metapher der Wunde sich mit dem – auch in der Neuauflage entfalteten – Topos des Verlustes. Es sei erinnert, dass letzterer in der Broschüre von 1989 ebenfalls zwei mögliche Signifikate verfügbar macht: den Verlust der im antisemitischen NS-Genozid Ermorde-

429 So Helmut Kohl in seiner Grußbotschaft zum jüdischen Neujahrsfest 1988; zit. nach Bodemann 1996, S. 175.

430 Führer in Magistrat 1989 o.S. Dabei handelt es sich um denselben Beitrag, der auch in der Auflage von 1987 abgedruckt ist; vgl. Anm. 323, S. 230.

ten wie den Verlust eines ungebrochenen Verhältnisses von Zugehörigkeit zu Deutschland. Beide Signifikate können jener Gemeinschaft, die Hoheisels Beitrag aufruft, als verwundende Ereignisse zugeordnet werden. Der bergende Charakter, den die symbolische Wunde durch die visuellen Repräsentationen erhält, ermöglicht weiteren Aufschluss darüber, welche Gemeinschaft als verwundetes Subjekt gemeint sein könnte. In diesem Zusammenhang ist offen geblieben, ob es sich um eine universalisierte Gemeinschaft handelt, die Jüdinnen und Juden sowie nichtjüdische Deutsche einschließt, oder ob mit der Figur der Wunde erneut eine vorgestellte Gemeinschaft nichtjüdischer Deutscher aufgerufen ist.

Um dies zu beantworten ist es sinnvoll, sich zu vergegenwärtigen, dass die Figur der Wunde nach 1945 im jüdischen Kontext ein geläufiges Motiv darstellt. Beispiele unterschiedlicher AutorInnen – die »Erinnerungswunde«⁴³¹ bei Paul Celan, die »Wunde die offen bleiben soll«⁴³² bei Nelly Sachs, »Das Erinnern der Wunde«⁴³³ bei Primo Levi – belegen eine literarische Verwendung, die nicht selten explizit mit der Verortung in der jüdischen Kultur verbunden ist.⁴³⁴ Als eine Art *pars pro toto* repräsentiert sie in diesem Zusammenhang das Leid derjenigen, die in der NS-Zeit verfolgt wurden.⁴³⁵ Mithin kann die Figur der Wunde sich zum einen auf die mannigfachen körperlichen und seelischen Verletzungen beziehen, die die Überlebenden der Verfolgung individuell davongetragen haben. Zum anderen kann sie im Sinne jener »Wunde am jüdischen Volk«⁴³⁶, von der Dorkam-Dispeker sprach, verstanden werden. Die Figur kann also auch mit all jenen Beschädigungen verbunden werden, die daraus resultierten, qua Abstammung als Teil jener Gruppe definiert worden zu sein, gegen die sich der antisemitische NS-Genozid richtete. Angesichts der Vielzahl ermordeter Verwandter, deren Verlust Überlebende des NS-Genozids regelhaft zu beklagen haben, macht die Vorstellung einer Wunde, die das Verlorene birgt, wessen möglicher Wiederkehr in diesem Zusammenhang keinen Sinn. Mithin ist jene Wunde, die der *ASCHROTTBRUNNEN* signifizieren soll, letztlich nicht geeignet, eine der tiefgreifendsten Beschädigungen ehemaliger Verfolgter zu repräsentieren.

431 Aus dem Gedicht »Schwarz« von 1967: »Schwarz/ wie die Erinnerungswunde,/ wühlen die Augen nach dir/ in dem von Herzzähnen hell-/ gebissenen Kronland,/ das unser Bett bleibt/ [...]« (Celan 1992, S. 57)

432 Aus dem Gedicht »Chor der Tröster« von 1946: »Gärtner sind wir, blumenlos gewordene/ Kein Heilkraut läßt sich pflanzen von Gestern nach Morgen./ [...] Wer von uns darf trösten?/ In der Tiefe des Hohlwegs/ Zwischen Gestern und Morgen/ Steht der Cherub/ Mahlt mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer/ Seine Hände aber halten die Felsen auseinander/ Von Gestern und Morgen/ Wie die Ränder einer Wunde/ Die offen bleiben soll/ Die noch nicht heilen darf./ [...]« (Sachs 1988, S. 65)

433 In »Ist das ein Mensch?« (Levi 1988, S. 5-29; Erstausgabe 1958) und »Die Untergegangenen und die Geretteten« (Levi 1990, S. 19-32; Erstausgabe 1986).

434 Dies gilt insbesondere für Nelly Sachs, in deren Lyrik die Wunde ein Hauptmotiv darstellt; vgl. Lermen/Braun 1998, S. 44, 66. Inwieweit die Figur sich auch in nicht-literarischen Äußerungen ehemaliger antisemitisch Verfolgter findet, ist aufgrund fehlender Forschungen nicht zu klären.

435 Der Literaturwissenschaftlerin Constanze Jaiser verdanke ich den Denkanstoß, dass die »Wunde« in diesem Kontext gerade nicht metaphorisch gebraucht wird.

436 Siehe oben, S. 247.

Der bergende Charakter der Wunde wie deren Aussicht auf Wiederkehr des Verlorenen legen vielmehr nahe, eine nichtjüdische Gemeinschaft als Subjekt der Verwundung zu entwerfen. Exemplarisch dafür kann ein Kommentar Eva Schulz-Janders, der Geschäftsführerin der Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit in Kassel, stehen. Sie erläuterte den *ASCHROTT-BRUNNEN* in dem Sammelband von 1998 folgendermaßen:

»[Die] Leere, die durch die nationalsozialistische Vernichtungspolitik entstanden war, [hatte] als offene, nicht heilende Wunde einen Ort [...] mitten in der Stadt vor dem Rathaus [...] gefunden. [...] die tiefe Wunde, die *Deutschland sich selbst zugefügt hatte* durch die Vernichtung der europäischen Juden [...]«⁴³⁷

Schulz-Jander bezieht die Figur der Wunde auf das deutsche Kollektiv, das sie implizit als eine Gemeinschaft nichtjüdischer Deutscher, als Kollektiv des Landes der Täter zu erkennen gibt. Diese Zuordnung lässt sich aus den diskutierten Textpassagen Hoheisels ableiten, wenn man die städtische Gemeinschaft als *pars pro toto* einer umfassenderen vorgestellten Gemeinschaft auf nationaler Ebene versteht. Der als verwundet beschriebene Rathausplatz als symbolischer Ort vermag so einen symbolischen Kollektivkörper aufzurufen,⁴³⁸ der nicht allein mit der Stadt, sondern auch mit der Nation als politischer Entität verknüpft werden kann. Schulz-Janders Artikel in seiner Gesamtheit macht deutlich, dass die Autorin jene »unauslöschliche Leere«⁴³⁹, die durch die Abwesenheit der Ermordeten in der deutschen Gesellschaft entstand, als Wunde begreift.

Indes ist fraglich, ob nichtjüdische RezipientInnen der Broschüre von 1989, die mit der Abwesenheit der Ermordeten keinen persönlichen Verlust verbinden, dieselbe Schlussfolgerung ziehen wie die 1967 wieder nach Deutschland eingewanderte Autorin des zitierten Beitrags. Naheliegender wäre in diesem Falle m.E., das zweite Signifikat für die »verlorene Form« heranzuziehen und den Verlust eines ungebrochenen Verhältnisses von Zugehörigkeit, mithin die Problematik einer nationalen Identität in der Bundesrepublik, dem Rechtsnachfolgestaat des NS-Staates, als symbolische Wunde zu identifizieren. Dies gilt umso mehr, als die Vorstellung eines verwundeten deutschen Kollektivkörpers vor der Vereinigung beider deutscher Staaten 1990 eine weitere Verknüpfung erlaubte, der ich in meiner abschließenden Zusammenführung weiter nachgehen werde: die »Wunde der deutschen Teilung«⁴⁴⁰.

Vordergründig scheint die Figur der Wunde in der städtischen Broschüre von 1989 also Anschluss für unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zu bieten und signalisiert Deutungsvielfalt. Insbesondere erscheint sie auf den ersten Blick geeignet, Verluste der ehemaligen Verfolgten des antisemitischen NS-Genozids zu repräsentieren. Allerdings hat die detaillierte Analyse insbesondere der visuellen Repräsentationen gezeigt, dass die Vielstimmigkeit der

437 Schulz-Jander 1998, S. 24; Hervorhebung: C.T.

438 Diese Verbindung manifestiert sich auch in jenen Praktiken, etwa der Verwendung von Erde in der Memorialkultur, die Hans-Ernst Mittag »nationale Erdrituale« (Mittig 1997) genannt hat.

439 Schulz-Jander 1998, S. 24.

440 So Gertrud Höhler in ihrer Rede zum Volkstrauertag 1988; Höhler 1988, S. 169.