

EINFÜHRUNG

Skizzierung des Themenfeldes

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

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

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

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

1 Schwarze 1988, S. 337.

2 Funken 1991, S. 342.

3 Im Folgenden: *HARBURGER MAHNMAL*.

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

5 Young 2002, S. 163f.

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

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

Sein Auftreten in den 1980er Jahren markiert einen generellen Bedeutungszuwachs der Werkgattung Denkmal innerhalb der bundesdeutschen Erinnerungskultur.⁸ Zuvor spielten Denkmalsetzungen keine nennenswerte Rolle in der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit. Vielmehr waren bis dahin Film, Theater und Literatur jene kulturellen Bereiche, die vorrangig öffentliche Aufmerksamkeit dafür erhielten, dass sie die staatlich organisierte Verfolgung und Ermordung in der NS-Zeit thematisierten. Bekannte Beispiele aus den 1960er Jahren sind die Dramen »Der Stellvertreter« von Rolf Hochhuth (1962) und »Die Ermittlung« von Peter Weiss (1965). 1979 sorgte die US-amerikanische TV-Serie »Holocaust« für Diskussionen in der bundesdeutschen Öffentlichkeit. Mitte der 1980er Jahre siedelt die einschlägige Forschung dann ein Phänomen an, das als »Denkmalboom«⁹ bezeichnet wird. Dieser Begriff meint eine – bislang empirisch nicht untersuchte¹⁰ – bundesweite Zunahme von Denkmalsetzungen, die sich im lokalen Rahmen auf die NS-Verfolgung beziehen. Zugleich ist damit eine künstlerische Revision des Denkmals verbunden: Aktuelle, bis dato in diesem Bereich unübliche künstlerische Strategien kommen nun zum Einsatz;¹¹ das Denkmal wird »Objekt der Avantgarde«¹². Der Typus des Gedenkdenkmals, den das *HARBURGER MAHNMAL* und der *ASCHROTTBRUNNEN* beispielhaft verkörpern sollen, ist Teil dieser »Denkmalsrenaissance«¹³.

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

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

- 8 Ich beziehe diesen Begriff spezifisch auf das Erinnern an die NS-Zeit und gebrauche ihn im Sinne von Hans Günter Hockerts, der darunter »die Gesamtheit des nicht spezifisch wissenschaftlichen Gebrauchs der Geschichte in der Öffentlichkeit« (Hockerts 2002, S. 41) fasst. Zu einer ausführlichen Begriffsdiskussion vgl. Cornelißen 2003.
- 9 Spielmann 1989, S. 111; Spielmann 1990, S. 219; Hausmann 1997, S. 134; Heinrich 1993, S. 26. »Denkmalboom« in Spielmann 1988, S. 14; Spielmann 1991, S. 16; Endlich 1994, S. 17.
- 10 Ein entsprechender empirischer Nachweis fehlt, da keine Untersuchungen über quantitative Veränderungen vorliegen. Eine annähernd vollständige Dokumentation von »Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus« hat die Bundeszentrale für politische Bildung publiziert. Sie umfasst allerdings keine Auswertung, die Aussagen über quantitative oder qualitative Veränderungen erlaube; vgl. Puvogel/Stankowski 1995. Brigitte Hausmann stellt ihrer Dissertation einleitend einen Abriss über Denkmalsetzungen in der Bundesrepublik 1945-1980 voran, den sie jedoch überwiegend exemplarisch belegt; vgl. Hausmann 1997, S. 2ff.
- 11 Spielmann spricht von »neue[n] künstlerischen Formen des Gedenkens« (Spielmann 1991, S. 18); Young von der »ästhetische[n] Infragestellung des Denkmals« (Young 1994c, S. 37); Endlich von der »Erweiterung des Repertoires von Gedenkkunst durch das breite Spektrum der aktuellen künstlerischen Ausdrucksformen und Mittel« (Endlich 1994, S. 18).
- 12 Springer 1988, S. 398.
- 13 Kellein 1987. Der Autor konstatiert dies angesichts der Ausstellung »Skulptur Projekte« in Münster 1987. Vgl. auch Heinrich 1993, S. 7.

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

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

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

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

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

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

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

18 Knigge 2002, S. 423.

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

20 Knigge 2002, S. 424.

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

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

Forschungsstand

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

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

22 Wenk 1996c, S. 82.

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

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

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

26 Young 1997, S. 60.

Trotz einer prinzipiellen Skepsis gegenüber dem Denkmal bescheinigt Jochen Spielmann den neuen Denkmalformen, »genauer als bisher Taten, Täter und Opfer benannt und zu einem aktiven Gedenken am Ort des historischen Geschehens angeregt«²⁷ zu haben. Das künstlerische Gedenken an den NS-Genozid in den 1980er Jahren haben zwei kunsthistorische Dissertationen untersucht. Deren VerfasserInnen, Christoph Heinrich (1993)²⁸ und Brigitte Hausmann (1997)²⁹, konstatieren übereinstimmend eine kritische Befragung und Erweiterung des Denkmalbegriffs³⁰ sowie »gewachsene ästhetische [...] Freiräume«³¹. Daraus resultiert nach Ansicht beider AutorInnen ein gesellschaftskritischer Impuls, der die vorangegangene »undemokratische Institution«³², das traditionelle Denkmal, ablöst. Historisch-politisch kontextualisiert die einschlägige Forschung den Denkmalboom regelhaft mit der zunehmenden gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem NS-Genozid.³³ Demnach zeugen sie von der Pluralisierung und Demokratisierung der Bundesrepublik, sozusagen als materialisierte Manifestation einer aufklärerischen Wende in der bundesdeutschen Erinnerungskultur.³⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wie dieser kurze Abriss verdeutlicht, überwiegen in der deutschen Denkmaltradition heroisierende, sinn- und identitätsstiftende Deutungsmodelle. So verwundert es nicht, dass eine Abkehr vom traditionellen Denkmal notwendig erscheint, um ein angemessenes Gedenken an die Ermordeten des NS-Genozids im Land der Täter zu ermöglichen. Aufgrund der propagandistischen Nutzung der Skulptur im öffentlichen Raum für die NS-Ideologie⁴² gehen einschlägige kunsthistorische Einschätzungen davon aus, die Werkstatte Denkmal sei nach 1945 »als Instrumentarium von Herrschaft und Obrigkeit [...] inhaltlich diskreditiert«⁴³ gewesen. Tatsächlich bezeugt das weitgehende Fehlen monumentaler Denkmalsetzungen in der Bundesrepublik bis 1990 eine Skepsis gegenüber dem traditionellen Denkmal, dessen »Ende« Kunsthistoriker denn auch ex post um 1960 ansiedeln.⁴⁴

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

36 Vgl. Koselleck 1979.

37 Vgl. Eschebach 2005, S. 38.

38 Reichel 2000, S. 171.

39 Reichel 2000, S. 175.

40 Vgl. Eschebach 2005, S. 49, die eine entsprechende religionswissenschaftliche Perspektive referiert.

41 Reichel 2000, S. 177.

42 Vgl. Wagner/Linke 1987, Wenk 1987a.

43 Springer 1988, S. 378; ähnlich beschrieben auch bei Kellein 1987.

44 Vgl. Heinrich 1993, S. 19; Springer 1988, S. 365.

45 Spielmann spricht in diesem Zusammenhang von einer Anerkennung der »Vergleichbarkeit einer Sinngebung des Sinnlosen« (Spielmann 1990, S. 251); Knigge von einer Thematisierung des »notwendige[n] Scheitern[s] historischer Sinngebung« (Knigge 1996, S. 215).

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

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

Entwicklung der Fragestellung

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

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

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

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

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

Auffällig ist, dass die neuen Denkmalformen der 1980er Jahre in einer Zeit auftraten, in der heftige Debatten um den Umgang mit der NS-Zeit an der Tagesordnung waren, auch im direkten politischen Kontext. Dazu zählen die Kontroverse um den Besuch des amtierenden US-Präsidenten Ronald Reagan auf dem Soldatenfriedhof in Bitburg 1985, der so genannte Historikerstreit von 1987 und die massive Auseinandersetzung um die Rede des Bundestagspräsidenten Philipp Jenninger zum 50. Jahrestag des Novemberpogroms 1988.⁵² Die genannten geschichtspolitischen Auseinandersetzungen markieren ein Feld, auf dem nicht allein um die Vergangenheit, sondern, daraus abgeleitet, auch um »Herrschaft, Legitimität, Macht und Anerkennung in der Gegenwart«⁵³ gestritten wurde und bis heute wird. Denn aus soziologi-

48 Bey 1997.

49 Knigge 1996, S. 193.

50 Wolfrum 1999, S. 25.

51 Wolfrum 1999, S. 26.

52 Jenningers Rede stieß auf heftige Ablehnung, da sie als Entschuldungsversuch verstanden wurde. Der Bundestagspräsident hatte sich nicht, wie anlässlich des Datums erwartet, auf die Opfer konzentriert, sondern, rhetorisch missverständlich vorgetragen, die Motivation der TäterInnen und ihre Gründe für die Unterstützung des NS-Regimes zu erkunden gesucht; vgl. Hettling 2000, S. 373.

53 Schwab-Trapp 1996, S. 11; vgl. auch Kohlstruck 1998.

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

In den 1980er Jahren stand einer neokonservativen Geschichtspolitik⁵⁶ von Seiten der christlich-liberalen Regierung das Anliegen der politischen Linken gegenüber, die Verbrechen der NS-Zeit aufzuarbeiten und mahnend in Erinnerung zu halten. Wie Bemühungen der Regierung Kohl um eine »nationale Mahn- und Gedenkstätte«⁵⁷ in der ersten Hälfte der 1980er Jahre belegen, waren Denkmalsetzungen ein gefragtes Mittel, um der eigenen Position Ausdruck zu verleihen. Auch mit Museumsprojekten wie dem Haus der Geschichte in Bonn und dem Deutschen Historischen Museum in Berlin suchte die damalige Regierung programmatisch den positiven Bezug auf deutsche Kultur und Geschichte, die »Rückbesinnung auf die Nation«⁵⁸, zu stärken. Die Bestrebungen, eine nationale Gedenkstätte zu errichten, blieben gleichwohl ohne Ergebnis. Das Projekt der Regierung, vorgesehen für die damalige Bundeshauptstadt Bonn, scheiterte an dem massiven Einspruch verschiedener gesellschaftlicher Gruppen, von Verfolgtenorganisationen, jüdischen Gemeinden, der SPD und den Grünen. Ihre Einwände galten der vorgesehenen exklusiven Widmung an deutsche Tote, dem beabsichtigten unterschiedslosen Gedenken an zu Tode gekommene, nicht verfolgte Deutsche einerseits und ermordete Verfolgte andererseits wie nicht zuletzt der anfänglichen gestalterischen Idee: Vorgeschlagen war eine monumentale Dornenkronen, deren christliche Symbolik ebenso Kritik auf sich zog wie die enorme Größe der geplanten Anlage.⁵⁹ Nachdem eine Beratung im Bundestag 1986 kein parteiübergreifendes Ergebnis erbrachte, wurde das konkrete Vorhaben nicht weiterverfolgt.⁶⁰

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

54 Lepsius 1989, S. 247.

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

56 Vgl. Wiegel 2001.

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

58 Wiegel 2001, S. 66.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

62 Geyer/Hansen 1994, S. 183.

63 Vgl. Geyer/Hansen 1994, S. 185f.

64 Domansky 1993, S. 187.

65 Bodemann 1996, S. 99.

66 Das Denkmal wurde nahezu zwei Jahrzehnte nach den ersten diesbezüglichen Bestrebungen am 11.05.2005 der Öffentlichkeit übergeben. Der Berliner Senat und der Bund hatten 1992 beschlossen, das von einem Verein initiierte Projekt zu unterstützen. Dem waren zwei Wettbewerbe, ein offener 1994/95 und ein zwei-

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

Diese Zweifel sind umso begründeter, als die Denkmäler der 1980er Jahre in gewisser Weise als Voraussetzung für die nachfolgenden nationalen Denkmalsetzungen angesehen werden können. Waren gegen die Umgestaltung der *NEUEN WACHE* doch schwerwiegende Einsprüche erhoben worden, vergleichbar jenen, die sich gegen die Bonner Pläne in den 1980er Jahren gerichtet hatten.⁷² Schließlich soll dieser erste nationale Gedenkort der Bundesrepublik nicht allein an die ermordeten Verfolgten der NS-Zeit erinnern. Seine Widmung bezieht gleichfalls nicht verfolgte Deutsche, die als »Opfer« gedeutet werden, ein, etwa Bombenkriegstote oder gefallene Wehrmachtssoldaten. Trotz gravierender Bedenken akzeptierten wichtige gesellschaftliche Gruppen die *NEUE WACHE* – mit dem Vorsitzenden des Zentralrates der Juden auch einer der bedeutendsten Repräsentanten der ehemals antisemitisch Verfolgten⁷³ in der Bundesrepublik. Zu dieser Akzeptanz trug die Zusage für das

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

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

68 Stavginski 2002, S. 300.

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

70 Wenk 1995, S. 92.

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

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

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

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

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

Anlage der Untersuchung

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

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

74 Vgl. Cullen 1999, S. 283.

75 Young 2002, S. 177.

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

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

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

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

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

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

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

80 Kellein 1987, S. 322.

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

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

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

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

83 Nicolai 2003, S. 211.

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

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

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

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

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

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

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

Für die Auswahl des Harburger wie des Kasseler Denkmals sprach auch, dass die beteiligten männlichen Künstler, Jochen Gerz und Horst Hoheisel, im weiteren Verlauf zu international bekannten Spezialisten auf diesem Gebiet avancierten: Beide initiierten weitere Denkmalprojekte,⁹⁰ wurden zur Realisierung anderer aufgefordert⁹¹ und reichten jeweils einen Entwurf für das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* in Berlin ein.⁹² Ein vergleichbares nachfolgendes Renommee im Denkmalbereich ist für Esther Shalev-Gerz, beteiligte Künstlerin am *HARBURGER MAHNMAL*, indes nicht festzustellen. Die einschlägige Prominenz unterscheidet Gerz und Hoheisel maßgeblich von anderen KünstlerInnen, die ebenfalls im Kontext zeitgenössischen künstlerischen Gedenkens an den NS-Genozid genannt worden sind. Sie untermauert den paradigmatischen Status, der den von mir ausgewählten Denkmälern zugemessen wird.

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

90 Jochen Gerz: *2146 STEINE – MAHNMAL GEGEN RASSISMUS*, Saarbrücken (1991); vgl. Gerz 1993; Horst Hoheisel: *DENK-STEIN-SAMMLUNG*, Kassel 1988-1995; vgl. Hoheisel 1996a, S. 258ff.

91 Jochen Gerz: *KRIEGERDENKMAL*, Biron/Frankreich (1996); vgl. Museion 1999, S. 74ff. Horst Hoheisel/Andreas Knitz: *DENKMAL AN EIN DENKMAL*, Gedenkstätte Buchenwald (1995); vgl. Hoheisel 1996a, S. 263ff. Horst Hoheisel: *ERINNERUNGSZEICHEN FÜR HERTA UND ERICH LEWINSKI*, Kassel (1997); vgl. Hoheisel 1997. Horst Hoheisel/Andreas Knitz: *ZERMAHLENE GESCHICHTE*, Gestapo-Gebäude im Marstallhof, Weimar (1999); vgl. Hoheisel/Knitz 1999. Zu weiteren Projekten von Hoheisel und Knitz zum Thema Erinnerung vgl. <http://www.horsthoheisel.net/Projects-H-K> (22.05.2003).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

97 Young 1997, S. 57.

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

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

100 Garbe 1992, S. 264.

101 Meier 1990, S. 57.

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

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

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

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

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

102 Vgl. dazu grundlegend Giesen 2003; Reulecke 2003.

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

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

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

