

Der Entscheidungsprozess: Streit um Avantgardekunst

»Mahnmal gegen Faschismus« -

»Kunst im öffentlichen Raum«:

Unterschiedliche Vorgaben der beteiligten Instanzen

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

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

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

44 HW, 20.08.1986.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

55 Vgl. *HAN*, 16.10.1984.

56 Vgl. Frei 1984, Geschichtswerkstatt 1984.

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

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

59 Zum Verlauf dieser Denkmalsetzung vgl. Walden 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

66 Weber 1989, S. 92.

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

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

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

68 Vgl. Weber 1989, S. 94f.

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

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

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

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

73 Weber 1989, S. 90, 91.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

85 Vgl. Köneke 1996, S. 22.

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

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

88 Vgl. Anm. 53, S. 47.

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

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

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

89 Vgl. *HR*, 01.02.1985.

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

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

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

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

94 Plagemann 1986, S. 174.

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

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

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

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

96 HR, 01.02.1985.

97 Vgl. HAN, 31.01.1985. Vermutlich bezieht sich diese Aussage auf die Vorauswahl der Kunstkommission.

98 HR, 01.02.1985.

99 So ein Sprecher der VVN/BdA; HAN, 31.01.1985.

100 HR, 01.02.1985.

101 Plagemann 1986, S. 173.

102 Vgl. Plagemann 1986, S. 173; die Presseberichterstattung erwähnt dies allerdings nicht; vgl. HAN, 31.01.1985; HR, 01.02.1985.

103 Knorr 1983, S. 182.

104 Vgl. Damus 2000, S. 329f.

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

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

Die anderen beiden Entwürfe, die die Kunstkommission favorisierte, sahen jeweils keine Denkmalskulptur im herkömmlichen Sinne vor. Neben dem später realisierten Entwurf, den Jochen Gerz einreichte, zog die Kommission Ulrichs' Konzept in die engere Wahl. Ulrichs plante, eine Treppe aus Stufen unterschiedlicher, ehemals von den Nazis genutzter Gebäude in Hamburg zusammenzusetzen.¹⁰⁸ Sie sollte in einen zwei bis drei Meter tiefen Graben führen, von dem aus die nicht zur Benutzung vorgesehene Treppe besichtigt werden könnte. Die Gebäude, aus denen Stufen entnommen werden sollten, hätten durch diese Veränderung ebenfalls auf das Denkmal verwiesen. Ulrichs' Entwurf lässt sich daher als Markierungskonzept¹⁰⁹ bezeichnen, das Orte der NS-Machtausübung und -Verfolgung fokussierte. Wie Neuenhausen bezog sich Ulrichs mit seinem Entwurf auf die Lokalgeschichte, allerdings thematisierte er nicht den Widerstand gegen das NS-Regime, sondern Beteiligung und Täterschaft. Somit näherte er sich der NS-Zeit aus einer Perspek-

105 Vgl. HR, 01.02.1985.

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

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

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

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

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

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

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

111 HR, 01.02.1985.

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

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

114 HR, 01.02.1985.

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

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

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

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

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

117 Vgl. Damus 2000, S. 317ff.

118 Gerz hatte mit *IS THERE LIFE ON EARTH* (1968/70), *PAPER PIECE* (1969), *PURPLE CROSS FOR ABSENT NOW* (1979), *WELCOME HOME* (1980) und *WE ARE COMING* (1980) bis dato mehrere Performances mit interaktiven Elementen durchgeführt; vgl. Rattemeyer/Petzinger 1999, S. 21, 24, 70f., 74f., 76f.

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

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

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

»Meine Frau Esther Shalev«: Autorschaft als mögliches Auswahlkriterium

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

121 Plagemann 1986, S. 174.

122 Zur Zusammensetzung der Gremien vgl. Anm. 65, 67, S. 49.

123 HR, 01.02.1985.

124 Vgl. Protokoll der KK-Sitzung vom 28.02.85, KB 85/14.

125 Die Unterlagen, die ich in der Kulturbehörde einsehen konnte, gaben nur eingeschränkt Auskunft über das Zustandekommen der Entscheidung; vgl. KB 85/14.

126 Vgl. Protokoll der Sitzung der Kunstkommission vom 01.11.1984, KB 85/14. Dieselbe Tendenz zeigte eine Sitzung des Schul- und Kulturausschusses der Harburger Bezirksversammlung am 17.01.1985, vgl. Niederschrift vom 13.02.1985, KB 85/14. Vgl. auch Ulrichs 1993, S. 181.

127 Aus einem Sitzungsprotokoll geht hervor, dass die Kunstkommission gerade hinsichtlich Ulrichs' Entwurf den »Druck der öffentlichen Meinung« fürchtete; vgl. Protokoll der Sitzung der Kunstkommission vom 01.11.1984, S. 3, KB 85/14.

128 In der Zwischenzeit hatte die bereits erwähnte öffentliche Anhörung in Harburg stattgefunden. Die Protokolle der Sitzungen dieses Zeitraums waren mir leider nicht zugänglich.

129 Im Protokoll dieser Sitzung ist folgendes Ergebnis dokumentiert: Hiltmann [sic!]: keine Stimme, Ulrichs: zwei Stimmen, Gerz: drei Stimmen. Aus den Unterlagen geht nicht hervor, wer der acht TeilnehmerInnen, darunter Plagemann und Weber, abstimmte, vgl. Aktennotiz über die Zusammenkunft der AG vom 03.05.1985, KB 85/14.

130 Die Rede war von Standortproblemen wegen Flächenbeanspruchung; vgl. Aktennotiz über die Zusammenkunft der AG am 03.05.1985, KB 85/14.

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

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

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

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

Wahrscheinlicher ist m.E. jedoch, dass Gerz in der angebotenen gemeinsamen Autorschaft ein weiteres Argument für den bis dato allein unter seinem Namen firmierenden Entwurf sah. Angesichts der knappen Mehrheit¹³⁵ an FürsprecherInnen in der Arbeitsgemeinschaft konnte ein zusätzlicher Pluspunkt für die bevorstehende Abstimmung der Kunstkommission ausschlaggebend sein. Für diese Möglichkeit sprechen die biografischen Informationen, mit denen Gerz die potentielle Autorin einführte. Er stellte sie als Angehörige einer Familie vor, die unter der Verfolgung des NS-Regimes ge-

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

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

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

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

135 Vgl. Anm. 129, S. 58.

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

Für Gerz' Entscheidung, die gemeinsame Autorschaft zu offerieren, könnte auch das vorangegangene Treffen mit der Arbeitsgemeinschaft eine Rolle gespielt haben. Sein Schreiben lässt vermuten, dass Esther Shalev-Gerz daran teilgenommen hatte, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt nicht offiziell als Autorin fungierte.¹³⁸ Vielleicht bewogen positive Reaktionen auf ihre Teilnahme ihn dazu, eine veränderte Autorschaft anzubieten. Auch Gerz' Nachsatz, Shalev-Gerz sei von der vorangegangenen Sitzung beeindruckt gewesen, ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung: Da die ehemaligen Verfolgten mit der neuen Geschichtsbewegung mehr Aufmerksamkeit erhielten, hätte es nahe gelegen, sie in die Diskussion um die geplante Denkmalsetzung einzubeziehen. Trotz entsprechender Forderungen¹³⁹ hatte eine solche Zusammenarbeit jedoch nicht stattgefunden. Gerade im Lichte dieser Kritik ist es nicht unwahrscheinlich, dass die zuständigen Gremienmitglieder die Anerkennung einer israelischen Künstlerin, die selbst einen Teil ihrer Familie in NS-Konzentrationslagern verloren hatte, als besondere Bestätigung ihrer Arbeit ansahen.

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

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

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

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

139 Vgl. Anm. 120, S. 57.

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

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

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

Das künstlerische Konzept: Avantgardekunst versus Faschismus

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

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

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

141 So die Präsentation auf der Begleittafel; vgl. Könneke 1994b, S. 8.

142 Vgl. Könneke 1994b, S. 8-13.

143 Vgl. Anm. 113, S. 56.

144 Vgl. Könneke 1994b, S. 8.

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