

Kommentare in ihrer Zusammenschau eine Lesart privilegiert: Als Subjekt fungiert darin ein national codierter, nichtjüdischer Kollektivkörper, der aus dem NS-Genozid als verwundeter hervorgegangen ist. Worin die daraus resultierende Verwundung genau besteht, bleibt dabei letztlich offen beziehungsweise kann von den LeserInnen, wie beschrieben, je nach eigenem Kontext ergänzt werden. Auf diese Weise fungiert der *ASCHROTTBRUNNEN* als Angebot, Einbußen analog zu denjenigen zu erinnern, die Hoheisel in seiner familiären Erzählung beschrieben hat: kriegsbedingte Entbehrungen und Verluste nicht verfolgter, nichtjüdischer Deutscher und ihrer Nachkommen. Aufgerufen sind dabei vor allem solche Einbußen, die als Beschädigungen von Männlichkeit und/oder politischer Macht gedeutet werden können. Obgleich die postulierte Offenheit der Wunde Unheilbarkeit signalisiert, stellen die visuellen Repräsentationen implizit in Aussicht, dass der Zustand der Beschädigung überwunden werden kann.

Die Autorschaft: Täterschaft, Nachfolge, Versöhnung

»Gegen diesen Missbrauch«: Widerstand durch Aufarbeitung

Ähnlich wie bei der Deutung des *ASCHROTTBRUNNEN* spielen auch bei der Konturierung von Autorschaft die Äußerungen des Künstlers eine wichtige Rolle. Dies zeigt sich zunächst bei den Publikationen der Auftraggeber. Vorrangig Hoheisels eigene Beiträge treffen direkte Aussagen, über das Verhältnis des Künstlers zu seiner Arbeit.

Wie zu Beginn der Fallstudie dargelegt, beschreibt Hoheisel seine Arbeit in den beiden städtischen Broschüren, 1987 wie 1989, als Reaktion auf den Wettbewerb des Vereins zur Rettung historischer Denkmäler e.V.⁴⁴¹ Während sein Beitrag 1987 nur implizit darauf schließen lässt, dass dabei unterschiedliche geschichtspolitische Positionen aufeinander trafen, formuliert Hoheisel diesen Gegensatz 1989 ausdrücklich. Er kritisiert, wie bei dem Projekt einer nationalen Gedenkstätte in Bonn solle mit dem Vereinswettbewerb »die Grenze zwischen Opfern und Tätern über ein Kunstwerk [...] verwischt werden.«⁴⁴² Demgegenüber erklärt er:

»Mein künstlerischer Umgang mit dem Aschrottbrunnen wehrt sich gegen diesen Mißbrauch von Kunst.«⁴⁴³

Diese Formulierung markiert Hoheisels künstlerische Arbeit als Form des politischen Engagements, mit dem er gegen die politische Indienstnahme von Kunst und somit für deren Freiheit eintrat. Diese Interpretation entspricht eben jener Deutung, die auch die diskursive Einbindung des *ASCHROTTBRUNNENS* in die *documenta* zur Verfügung stellt. Somit expliziert Hoheisel an dieser

441 Siehe oben, S. 182.

442 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

443 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

Stelle eine Deutung, die – wie ich weiter vorne analysiert habe⁴⁴⁴ – wiederholt implizit aufgerufen wird. Die Wehrhaftigkeit, die Hoheisel sich in diesem Zusammenhang zuschreibt, legt die Vorstellung nahe, er leiste Widerstand.

Auf den Topos des Widerstandes bezieht Hoheisel sich ausdrücklicher in einer weiteren Textpassage. Er versah seinen Beitrag mit einem Datum, dem 20. Juli 1989, und fügte als Post Scriptum hinzu:

»Ich habe diese Zeilen bewußt heute am 20. Juli geschrieben, genau 45 Jahre nach dem Attentat auf Adolf Hitler.«⁴⁴⁵

Mit dieser Bezugnahme auf den militärischen Widerstand gegen Hitler stellt Hoheisel sich in eine imaginäre Genealogie des Widerstandes. In diese lässt sich auch eine weitere Figur einreihen, die in der Broschüre von 1989 zur Sprache kommt: Pablo Neruda (1904-1973).⁴⁴⁶ Die Foto-Text-Montage, die ich im vorangegangenen Abschnitt diskutierte habe, verknüpft Hoheisels Arbeit mit dem chilenischen Dichter. Nerudas politisches Engagement gegen Faschismus, das eng mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit verbunden war, ähnelt Hoheisels Deutung seiner künstlerischen Arbeit als politisches Engagement. Seine Stellungnahme gegen die politische Indienstnahme von Kunst wird dadurch als Teil einer historisch und geografisch umfassenden antifaschistischen und antidiktatorischen Allianz lesbar. Während der Bezug auf das Hitler-Attentat eine historische Linie innerhalb Deutschlands markiert, eröffnet die Nennung des chilenischen Dichters einen internationalen Kontext.

Mit Hoheisels Stellungnahme gegen den »Mißbrauch von Kunst« lässt sich auch ein anderer Beitrag in der städtischen Broschüre verbinden. Manfred Schneckenburger erläutert Hoheisels künstlerisches Konzept mit der Erklärung, dass »eine reine Rekonstruktion für ihn [Hoheisel, C.T.] ebenso verlogen wäre wie das jetzige dekorative Fragment«⁴⁴⁷. Insofern Verlogenheit eine absichtsvolle Handlung voraussetzt, impliziert diese Formulierung Schneckenburgers, dass der Künstler mit seinem Konzept gegenläufigen Interessen entgegengetreten sei. Allerdings bleibt unklar, wer diese vertreten hatte: Weder ist einer der Broschüren zu entnehmen, wer eine Rekonstruktion des Brunnens erwogen hatte, noch werden Verantwortliche für die Jahrzehnte zurückliegende Umgestaltung zum »dekorativen Fragment« genannt. So bleibt an dieser Stelle diffus, gegen wen sich Hoheisels Engagement im konkreten lokalen Kontext richtete.

Allerdings eröffnet Schneckenburgers Beitrag auch einen bundespolitischen Zusammenhang, der sehr wohl erlaubt, Hoheisel einen Gegenpart zuzuordnen. Der Kunsthistoriker kritisiert vorangegangene Denkmalsetzungen

444 Zur diskursiven Einbindung in die *documenta* in den Publikationen der Auftraggeber siehe oben, S. 208.

445 Hoheisel in *Magistrat* 1989, o.S.

446 Vgl. Anm. 425, S. 253.

447 Schneckenburger in *Magistrat* 1989; o. S.; ders. in *Magistrat* 1987, o.S. In dem Sammelband von 1998 findet sich neben dem Wiederabdruck von Schneckenburgers Beitrag (vgl. Schneckenburger in *FBI* 1998a, S. 28) auch in einem anderen Beitrag der Hinweis, dass »für Hoheisel [...] allein schon das Fragment eine dekorative Lüge« (Young 1998, S. 10) darstelle.

in der bundesdeutschen Nachkriegszeit als klischeehaft und pathetisch. Das Projekt einer nationalen Gedenkstätte in Bonn habe gezeigt

»zu welchen Verdrängungsexzessen staatliche Gedenkrituale und ein Bundeskanzler, der das Wort ›Geschichte‹ ständig auf den Lippen führt, fähig sind.«⁴⁴⁸

Obwohl Schneckenburger Helmut Kohl nicht namentlich nennt, wird deutlich, dass er seine Kritik an der bundesdeutschen Geschichtspolitik mit der zeitgenössischen christlich-liberalen Regierung, insbesondere mit dem damals amtierenden Bundeskanzler verbindet. Jene Verlogenheit, gegen die sich Hoheisels künstlerische Arbeit Schneckenburger zufolge richte, kann daher der damaligen Regierungspolitik zugeordnet werden, zumal Hoheisel in seinem Beitrag von 1989 selbst ausdrücklich gegen das Bonner Projekt einer nationalen Gedenkstätte Stellung bezieht.⁴⁴⁹

Zugleich stellt die Broschüre von 1989 Hoheisel als »Kasseler Künstler«⁴⁵⁰ vor. Dieser Ortsbezug wird ebenso wie in der Broschüre von 1987⁴⁵¹ auch im Sammelband von 1998⁴⁵² genannt. In den städtischen Broschüren lädt er dazu ein, Hoheisels künstlerische Arbeit mit den von Eichel erwähnten Bemühungen der Stadt Kassel »die Zeit des Nationalsozialismus [...] kritisch aufzuarbeiten«⁴⁵³, zusammenzudenken. Da, wie ich argumentiert habe, die Stadt Kassel der SPD zugeordnet werden kann,⁴⁵⁴ ist dieser Ortsbezug geeignet, Hoheisels Opposition gegen die Bestrebungen der damaligen Bundesregierung unschwellig parteipolitisch zu markieren. Die Überschneidung von Partei- und Geschichtspolitik, die sich bereits im Entscheidungsprozess abzeichnete und eine politisch-moralische Vorreiterfunktion der SPD signalisiert, hat sich also auch in den städtischen Broschüren niedergeschlagen. Sie schließt hier an den Selbstentwurf des Künstlers als Widerständler an. Die Verknüpfung beider Motive schreibt jene Allianz von Sozialdemokratie und Avantgardekunst fort, die bereits im Vorfeld der Umgestaltung angeführt wurde. So zeichnet sich in den Publikationen der Auftraggeber eine Autorschaftskonstruktion ab, die den Künstler als exponierten Vertreter eines lokalen, sozialdemokratisch geprägten Engagements für eine kritische Aufarbeitung der NS-Zeit entwirft.

Elemente der Vorgeschichte, die Differenzen zwischen dem Künstler und der Stadt Kassel hätten aufzeigen können, tauchen dabei nicht auf. Ebenso wie in den Broschüren nicht genannt wird, dass Eichel lange die Rekonstruktion des einstigen Brunnens als Möglichkeit in Betracht gezogen hatte, bleibt darin unerwähnt, dass das »dekorative Fragment« 1963 unter einer SPD-Regierung zum Springbrunnen umgestaltet worden war. Ausgeblendet bleibt in dieser Autorschaftskonstruktion somit, dass Hoheisels Kritik sich nicht allein gegen die Geschichtspolitik der damaligen christlich-liberalen Bundesre-

448 Schneckenburger in Magistrat 1989, o. S.

449 Vgl. Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

450 Magistrat 1989, o.S. (Kalendarium). Diese Zuordnung findet sich auch im Inhaltsverzeichnis.

451 Im Inhaltsverzeichnis wird Hoheisel als »freischaffender Künstler, Kassel« (Magistrat 1987, o.S.) eingeführt.

452 Vgl. FBI 1998a, S. 6 (Vorwort Lewandowski), 62 (Kalendarium).

453 Eichel in Magistrat 1989, o.S.

454 Siehe oben, S. 213.

gierung richtete, sondern gleichermaßen gegen gestalterische Lösungen, die die Kasseler SPD-Regierung erwogen beziehungsweise verantwortet hatte.

»Und immer wieder Riga«: Im Widerstreit mit der väterlichen Vergangenheit

Neben dem politisch begründeten Selbstentwurf als Widerständler hat Hoheisel immer wieder direkte persönliche Bezüge zum *ASCHROTTBRUNNEN* hergestellt. Als er sein Konzept 1986 erstmals öffentlich erläuterte, berichtete der Künstler der Kasseler Stadtzeitung *PflasterStrand*:

»Auf meine eigene Geschichte stieß ich bei den Vorarbeiten zu dem Aschrottbrunnen in den Akten des Stadtarchivs. Meine Eltern stammen aus Riga. Mein Vater war im Baltikum Forstbeamter und ich kenne nur die Schönheit der Kiefernwälder um Riga aus den Erzählungen meiner Eltern. Die ersten Juden, die aus Kassel deportiert wurden, kamen in diesen Kiefernwäldern um.«⁴⁵⁵

Bei seinen Recherchearbeiten entdeckte Hoheisel also unerwartet Korrespondenzen zwischen der eigenen Familiengeschichte und dem antisemitischen NS-Genozid. Welche Tragweite sie besitzen, bleibt an dieser Stelle allerdings unklar, da der Künstler keine zeitlichen Angaben macht. Ob die Rigaer Massenmorde verübt wurden, während seine Eltern dort lebten, ob die Eltern womöglich davon hätten wissen müssen, geht aus seiner Schilderung nicht hervor. Gleichwohl lässt sich daraus schließen, dass Hoheisel die früheren elterlichen Erzählungen von der »Schönheit der Kiefernwälder« während seiner Recherchen zum Aschrottbrunnen fragwürdig wurden. Die zitierte Passage ist nicht allein in der Kasseler Stadtzeitung veröffentlicht; der Künstler nahm sie auch in seine Projektbeschreibung auf.⁴⁵⁶ Dies spricht dafür, dass Hoheisel die angedeutete Infragestellung grundlegend mit dem künstlerischen Projekt verband.

Wie auch in dem Artikel »Zwei Geschichten«, den ich in Zusammenhang mit dem Leserbrief Dorkam-Dispekers analysiert habe, besitzt Riga in der zitierten Interviewpassage eine doppelte Bedeutung: einerseits Signifikant für familiäre Herkunft, die mit Vorstellungen von Zugehörigkeit, Sicherheit und Geborgenheit verbunden werden kann, andererseits für den rassenideologisch begründeten, antisemitischen NS-Genozid. Die Gegensätzlichkeit der beiden Signifikanten – einerseits Geborgenheit, andererseits extreme Gewalt – kommentiert Hoheisel nicht. Vielmehr beschließt er mit der zitierten Passage sowohl das Interview von 1986 als auch die unveröffentlichte Projektbeschreibung von 1987. Diese Platzierung verleiht der Textpassage einen besonderen Stellenwert. Mit diesen Zeilen entlässt der Autor die LeserInnen aus seinem Text; es ist wahrscheinlich, dass Themen oder Fragen, die darin aufgeworfen werden, sie nach der Lektüre begleiten. Folglich können sie als Aufforderung wirksam werden, überlieferte Erzählungen von einer vermeintlich ungetrübten Vergangenheit des Vertrauten kritisch zu hinterfragen. Ein solcher Anstoß hatte zu diesem Zeitpunkt besondere Aktualität, da lokale Ge-

455 Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14.

456 Vgl. Hoheisel 1987, Projektbeschreibung, S. 4, *StArch KS*.

schichtsiniciativen gerade begonnen hatten aufzuzeigen, dass die NS-Verbrechen nicht auf die weit entfernten großen Lager im Osten beschränkt gewesen waren, sondern deren Spuren, im Gegenteil, das gesamte Bundesgebiet durchzogen.⁴⁵⁷ Ebenso wie der Künstler befragte diese Geschichtsbewegung was vertraut und heimisch schien nach verborgenen unheimlichen Seiten.

In diesem Sinne war Hoheisels Exkurs zu seiner Familiengeschichte zeitgenössisch hochaktuell, allerdings bedurfte diese Bedeutungsebene erst der Entzifferung, da sie nicht explizit angesprochen war. Deshalb ist nicht allzu erstaunlich, dass ein entsprechender familiengeschichtlicher Exkurs Hoheisels in den städtischen Broschüren fehlt. Womöglich maßen die Auftraggeber seinem Kommentar keine wesentliche Bedeutung zu. Vielleicht war Hoheisel seinerseits nicht daran gelegen, das künstlerische Projekt in diesen Publikationen mit seiner Familiengeschichte zu verknüpfen. Schließlich würden sie den *ASCHROTTBRUNNEN* über Kassel hinaus repräsentieren. Der Künstler wie auch die Auftraggeber könnten Wert darauf gelegt haben, den Eindruck zu vermeiden, Hoheisel sei mit dem Projekt biografisch verbunden. Möglicherweise befürchtete man, eine solche Verbindung könne von der Kunstöffentlichkeit nachteilig bewertet werden und sich daher negativ auf die Beurteilung der künstlerischen Qualität auswirken. Da, wie ich argumentiert habe, die Anerkennung des *ASCHROTTBRUNNENS* als Kunstwerk erst etabliert werden musste, könnten entsprechende Überlegungen die Publikationen der Auftraggeber begleitet haben. Hingegen dürfte Hoheisel im Vorfeld der Entscheidung kaum vergleichbare Bedenken gehegt haben, da sich weder der Artikel von 1986 noch die unveröffentlichte Projektbeschreibung von 1987 an eine breite Kunstöffentlichkeit richteten. Vielleicht hatte der Künstler sogar angenommen, die jeweiligen lokalen AdressatInnen könnten seine biografische Verbindung mit dem Thema als Bonus ansehen.⁴⁵⁸

Hoheisel selbst ist 1997, zehn Jahre nach der Übergabe des *ASCHROTTBRUNNENS*, erneut gegenüber der Öffentlichkeit darauf eingegangen, wie er während seiner Recherchen Mitte der 1980er Jahre auf Korrespondenzen seiner Familiengeschichte mit den Rigaer Massenmorden stieß.⁴⁵⁹ In einem ausführlichen Interview, 1998 in einem Sammelband zum Thema Gedenken erschienen,⁴⁶⁰ schildert er dies folgendermaßen:

»Ich habe die ganzen Akten [...] durchgearbeitet. Dabei stieß ich auf die Daten der Juden, die aus Kassel deportiert wurden. Da stand überall: Riga, Riga, Riga, Ghetto Riga, Ghetto Riga, Majdanek, Theresienstadt und immer wieder Riga. Und Riga war die Stadt, aus der meine Eltern kommen. Sie wohnten nicht weit vom Konzentra-

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

458 Für das Interview im *PflasterStrand* war mit einer vornehmlich politisch linken Leserschaft zu rechnen. Die Datierung der Projektbeschreibung lässt darauf schließen, dass Hoheisel diese für die abschließende Diskussion im Magistrat und nicht bereits für den Kunstbeirat verfasst hatte; siehe oben, S. 206.

459 Das Interview fand im Herbst 1997 statt; vgl. Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260. Wenn ich im Folgenden von dem Interview von 1997 spreche, beziehe ich mich also auf den Zeitpunkt, an dem das Gespräch stattfand, nicht auf den seiner Veröffentlichung.

460 Der Aufsatzband trägt den Titel »Nachträgliche Wirksamkeit. Vom Aufheben der Taten im Gedenken« (Spielmann 1998).

tionslager »Kaiserwald« entfernt. Ich habe mir das Haus, in dem sie gewohnt haben, angesehen. In einem schönen Kiefernwald, da gab es schöne Villen und nicht weit weg war das Lager. Mein Vater hat als höherer Forstbeamter im Gebietskommissariat die Wälder verwaltet, in denen Massenerschießungen stattgefunden haben. Man kann solche Aktionen nicht ohne den Förster und die Forstverwaltung durchführen. Da kam mir das Problem dann sehr nahe. Da kippte das Thema eigentlich aus der Kunst heraus [...]«⁴⁶¹

Hoheisel beschreibt seine Vorarbeiten zum *ASCHROTTBRUNNEN* hier als einen Prozess, der nicht allein die »Schönheit der Kiefernwälder« um Riga fragwürdig werden ließ. Ohne es direkt auszusprechen, setzt Hoheisel voraus, sein Vater habe qua seines Amtes während der NS-Zeit von damaligen Massenerschießungen in der Gegend wissen müssen. Seine Formulierung lässt offen, was genau darunter zu verstehen ist, dass die Erschießungen seines Erachtens nur *mit* dem Förster und der Forstverwaltung hatten durchgeführt werden können. Damit könnte ein bloßes Wissen um die Vorgänge gemeint sein, jedoch auch die Vermutung, sein Vater sei an der Organisation der Erschießungen beteiligt gewesen oder habe sie gar mit durchgeführt. Hoheisels Schilderung der eigenen Betroffenheit lässt eine Bedrängnis erahnen, die es ihm vielleicht verunmöglichte, an dieser Stelle konkreter zu werden. Bei der Lektüre stellt sich den LeserInnen die Frage, inwieweit Hoheisels Vater konkret an den Erschießungen beteiligt war; sie bleibt jedoch unbeantwortet.

Bevor ich näher auf die Bedeutung dieser Vermutung Hoheisels eingehe, möchte ich den Stellenwert des Interviews von 1997 diskutieren: Der Künstler brachte seine Familiengeschichte darin nicht allein örtlich, sondern auch zeitlich mit der Geschichte der Kasseler Deportierten in Verbindung. Während seine biografischen Bemerkungen zum *ASCHROTTBRUNNEN* in den 1980er Jahren offen ließen, ob beide Geschichten nur zufällig am selben Ort stattgefunden hatten, kontextualisiert Hoheisel seine Familiengeschichte über zehn Jahre später ausdrücklich mit der großen Geschichte des antisemitischen NS-Genozids. Damit füllt er zugleich jene Leerstelle in der familiären Chronologie, auf die sein Artikel in der Kasseler Zeitschrift *informationen* von 1987 implizit aufmerksam machte: Seinerzeit ließ Hoheisel im Unklaren, welche Ereignisse zwischen der elterlichen Umsiedlung von Riga nach Posen 1939 und der Gefangennahme des Vaters im Kurlandkessel, das heißt bei Riga, gegen Kriegsende gelegen hatten.⁴⁶² Demgegenüber setzt die zitierte Passage von 1997 voraus, dass Hoheisels Vater oder auch das Elternpaar nach der Umsiedlung 1939 ins Baltikum zurückgekehrt waren.⁴⁶³ Denn die dortigen Massenmorde, denen Hoheisel die Tätigkeit seines Vaters als Forstbeam-

461 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 240.

462 Siehe oben, S. 236. Möglich, wenn auch wenig wahrscheinlich ist gleichfalls, dass Hoheisel seine Eltern mit Ereignissen in Verbindung bringt, an denen diese nicht teilgehabt haben konnten, da sie sich zu jener Zeit nicht in Riga befunden hatten. Allerdings sprechen weitere Passagen des Interviews dafür, dass dem Künstler die Chronologie der NS-Massenmorde in Riga bekannt ist; vgl. Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.

463 Für die Rückkehr des Elternpaares spricht, dass diese laut Hoheisel nicht weit von dem – 1943 eingerichteten – KZ Kaiserwald gewohnt hatten.

ter zeitlich zuordnet, begannen nicht vor Mitte 1941.⁴⁶⁴ Indem Hoheisel seine Familiengeschichte mit dem antisemitischen NS-Genozid zusammenführt, wendet er sich also 1997 einem Zeitabschnitt der Familiengeschichte zu, den er in seinen biografischen Bemerkungen zum *ASCHROTTBRUNNEN* bis dahin weitgehend vernachlässigt hatte.

Ausschlaggebend für meinen Untersuchungszusammenhang ist nicht, inwieweit Hoheisels Vermutung zutrifft, sondern vielmehr, dass er seine künstlerische Arbeit 1997 mit der bis dato ausgeklammerten Frage verknüpft, ob und inwieweit sein Vater von den Morden in den Wäldern Rigas gewusst hatte oder daran beteiligt gewesen war. Seine Autorschaft verbindet der Künstler nun also mit der Frage nach einer familiären Beteiligung an den NS-Verbrechen. Dieser Zeitpunkt überrascht insofern nicht, als die Täterschaft an NS-Verbrechen in den Vorjahren mit der Goldhagen-Debatte⁴⁶⁵ und der Diskussion um die so genannte Wehrmachtsausstellung⁴⁶⁶ zu einem zentralen Thema bundesdeutscher Debatten um die NS-Zeit avancierte. Als Hoheisel 1997 neuerlich, nun ausführlich, von seinen Entdeckungen während der Recherchen Mitte der 1980er Jahre berichtet, sind Fragen nach der individuellen Beteiligung am NS-Genozid also ein viel diskutiertes Thema in der Öffentlichkeit. Demgegenüber konzentrierten sich die Bemühungen um die Aufarbeitung der NS-Zeit in den 1980er Jahren vorwiegend auf die Opfer.⁴⁶⁷

Psychoanalytische Forschungen zeigen allerdings, dass die Frage nach einer möglichen väterlichen Beteiligung viele Nachgeborene jener Deutschen, die in der NS-Zeit nicht verfolgt wurden, nicht erst in den 1990er Jahren beunruhigt hat.⁴⁶⁸ Bereits die Studentenbewegung von 1968 war gegen

464 Mitte 1941, mit dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht, ermordeten einheimische Freiwillige in Riga Tausende der als jüdisch ausgesonderten dortigen Bevölkerung. Mit der Einrichtung des ebenfalls erwähnten KZs Kaiserwald 1943 führten deutsche Einheiten in den Wäldern um Riga weitere Massenerschießungen durch; vgl. Anm. 349, S. 236.

465 Das 1996 erschienene Buch »Hitlers willige Vollstrecker« des US-amerikanischen Historikers Daniel J. Goldhagen hob mit der umstrittenen These eines eliminatorischen Antisemitismus hervor, dass »ganz gewöhnliche Deutsche«, wie es im Untertitel heißt, den NS-Genozid ermöglicht hatten; vgl. Goldhagen 1996.

466 Die Ausstellung »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944« des Hamburger Institutes für Sozialforschung hatte ihren Auftakt im März 1995 in Hamburg. Bundesweite Publizität erhielt sie insbesondere mit der Präsentation in München ab Anfang 1997. Aufsehen erregten insbesondere Privatfotos, mit denen deutsche Wehrmachtssoldaten ihre Beteiligung an NS-Verbrechen dokumentiert hatten; vgl. dazu diverse Beiträge in Greven/Wrochem 2000, S. 273ff. sowie Thamer 2003.

467 Dieser Fokus ist in der akademischen Forschung, aber auch bei in der außerakademischen Geschichtsbewegung feststellbar; vgl. Herbert 1993, S. 40. Dan Bar-On berichtet in dem Vorwort seines Buches über »Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern« von dem Eindruck, mit diesem Thema 1985 »in ein Vakuum hineinzustoßen.« (Bar-On 1996, S. 13)

468 Der Psychoanalytiker Werner Bohleber geht von einem steten Zweifel der Nachfolgegeneration über die NS-Vergangenheit ihrer Eltern aus; vgl. Bohleber 1990, S. 76; Ulla Roberts konstatiert, dass insbesondere die Rolle männlicher Familienmitglieder, von Vätern und Großvätern, die Nachgeborenen beschäftigt; vgl. Roberts 1998, S. 202.

die »Nazi Generation«⁴⁶⁹ angetreten; indes richtete sich deren Aufmerksamkeit stärker auf die damaligen Eliten der bundesdeutschen Gesellschaft beziehungsweise auf die Exekutivgewalt als auf die eigenen Eltern.⁴⁷⁰ Innerhalb der Familien hinderte ein wirkungsmächtiges Schweigegebot die Nachgeborenen nicht selten, überhaupt konkrete diesbezügliche Fragen an ihre Eltern zu stellen.⁴⁷¹ Kam es dennoch dazu, so ist wenig wahrscheinlich, dass sie andere als ausweichende Antworten erhielten. Die weitgehende gesellschaftliche Ausblendung individueller NS-Täterschaft bis in die 1990er Jahre war sicherlich nicht dazu angetan, die übliche Abwehr von Scham und Schuld auf der Elternseite abzubauen.⁴⁷²

Gleichwohl war um 1980, beginnend mit Bernward Vespers »Die Reise« (1977)⁴⁷³, eine Reihe von so genannten Vaterbüchern erschienen: autobiografische Erzähltexte von Söhnen und Töchtern der Jahrgänge um 1940, die sich mit ihren »Nazi-Vätern« auseinander setzten, »um damit der eigenen Identität mitsamt ihren Beschädigungen auf die Spur zu kommen.«⁴⁷⁴ Sie können als Versuche interpretiert werden, »schreibend in jene »Sprachlosigkeit« vorzudringen, die im Laufe von [...] fast vier Jahrzehnten zur gepanzerten Tabu-Zone einer ganzen Generation geworden war.«⁴⁷⁵ Hoheisel spricht in dem Interview 1997 also eine Frage an, die ebenso wie ihn gewiss viele seiner AltersgenossInnen – der Künstler ist Jahrgang 1944 – zutiefst verunsichert hat. Obwohl einzelne AutorInnen die Thematik über ein Jahrzehnt vorher literarisch bearbeiteten, ist sie bis heute keineswegs enttabuisiert. Selbst wenn die gesellschaftlichen »Regeln des Sprechens«⁴⁷⁶ über die NS-Zeit inzwischen nicht mehr verhindern, dass individuelle Täterschaft überhaupt thematisiert wird, ist hinsichtlich der Bereitschaft, die eigene Familie uneingeschränkt dahingehend zu befragen, weiterhin Skepsis angebracht.⁴⁷⁷ Hoheisels diesbezügliche Äußerungen – ich werde später darauf eingehen – zeigen eindrücklich, wie schwierig es nach wie vor ist, entsprechende Beunruhigungen, zumal öffentlich, zur Sprache zu bringen.

Aufgrund der anhaltenden Tabuisierung familiärer Beteiligung am NS-Genozid erscheint es denn auch eher abwegig, Hoheisels Äußerungen von

469 »Organisieren wir den Ungehorsam gegen die Nazi Generation« titelt ein Handzettel von ca. 1967; vgl. Mausbach 2005, S. 277, Anm. 26.

470 Vgl. Mausbach 2005, insbes. S. 277.

471 Die Familie gilt der einschlägigen Forschung als »Ort der Abwehr« (Bohleber 1990, S. 78; vgl. auch Bohleber 1996, S. 42), als »Verschweigens-Gemeinschaft« (Rosenthal 1992, S. 29).

472 Eine entsprechende Abwehr konstatiert die psychoanalytische Forschung regelmäßig; vgl. Rosenthal 1992, S. 25, 30; Rottgardt 1993, S. 313; Stierlin 1988, S. 204.

473 Vespers Romanessay wurde erst sechs Jahre nach dem Suizid des Autors veröffentlicht; zuvor hatten mehrere renommierte Verlage die Publikation abgelehnt. 101.000 aufgelegte Exemplare in den Jahren 1977 bis 1981 belegen ein erhebliches Interesse an der Thematik; vgl. Vogt 1991c, S. 90.

474 Vogt 1991b, S. 23.

475 Türkis 1990, S. 140f.

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

477 Dies belegen neuere Forschungen, die zeigen, wie intergenerationelle familiäre Gespräche Heroisierungs- und Viktimisierungsgeschichten hervorbringen, denen zufolge die eigenen Verwandten in keiner Verbindung zu den NS-Verbrechen stehen; vgl. Welzer/Moller/Tschuggnall 1997, zusammenfassend: S. 205ff., 246ff.

1997 als absichtsvolle Selbststilisierung zu interpretieren. Zumal Spuren der Familiengeschichte schon frühere Kommentare des Künstlers zum *ASCHROTTBRUNNEN* durchziehen. Sie weisen darauf hin, dass die Frage nach einer möglichen väterlichen Beteiligung ihn bereits deutlich länger beunruhigte. Darüber hinaus enthält das Interview, wie meine folgende Analyse zeigen wird, nicht allein manifeste, sondern auch latente, das heißt aller Wahrscheinlichkeit nach unbewusste Aussagen zu diesem Zusammenhang. Um auch jenen Beweggründen nachzugehen, die der Künstler implizit formuliert, ziehe ich zur Interpretation psychoanalytische Erklärungsmodelle heran. Mein Interesse gilt dabei den Fragen, wie sich mögliche persönliche Motive des Künstlers in dessen Deutungen eingeschrieben haben, mit welchen gesellschaftlich relevanten Themen diese korrespondieren und welche Angebote an die RezipientInnen auf diese Weise unbewusst formuliert worden sind.

Hoheisels rückblickende Schilderung seiner Recherche zum *ASCHROTTBRUNNEN* weist darauf hin, dass seine Vorstellung der eigenen Herkunftsfamilie radikal infrage gestellt wurde, als er auf die Rigaer Massenmorde stieß. Diese Entdeckung war dazu angetan, die Glaubwürdigkeit elterlicher Erzählungen grundlegend zu untergraben. Seine Darstellung legt nahe, dass beide Elternteile von den Vorgängen gewusst haben könnten. Dennoch beunruhigte Hoheisel diese Vermutung offenkundig allein hinsichtlich seines Vaters. Wie der Künstler selbst formuliert, kam ihm »das Problem dann sehr nahe«⁴⁷⁸. Seine Beunruhigung resultierte offensichtlich nicht allein daraus, dass sich Schauplätze der NS-Verfolgung und des NS-Genozids unweit des vormaligen Wohnortes der Eltern befanden. Ausschlaggebend war aus seiner rückblickenden Perspektive vielmehr, dass der Schauplatz der Rigaer Massenmorde, eben jene Wälder um Riga, zugleich der väterliche Arbeitsplatz gewesen war.

Wenn Hoheisel die »Schönheit der Kiefernwälder um Riga«⁴⁷⁹, wie er 1986 berichtete, aus den elterlichen Erzählungen vertraut war, so kannte er die Wälder bis dato wahrscheinlich als väterliches Forstrevier, als ein Gebiet, das unter Befugnis und Kontrolle wie unter Hege und Schutz des Vaters gestanden hatte. Zu erfahren, dass dort zeitgleich Massenerschießungen stattgefunden hatten, hieß, dass sein Vater entweder keinerlei Mitspracherecht darüber inne gehabt hatte, was dort vor sich ging, oder dass er die Morde zumindest geduldet, wenn nicht gar unterstützt hatte. In jedem Fall verunmöglichte dieses Wissen die angestammte Vorstellung vom Förster als einer beschützenden Figur, als Hüter des Waldes, die für Hoheisel, denkt man an seine erste Berufswahl Forstwirt, vorbildhaft gewesen sein könnte.⁴⁸⁰ Vom heutigen Stand der Geschichtswissenschaft aus ist es durchaus möglich, dass ein damaliger Forstbeamter an Massenerschießungen beteiligt war.⁴⁸¹ Allerdings ist wenig wahrscheinlich, dass es Hoheisel Mitte der 1980er Jahre möglich war, die Funktion eines Forstbeamten in diesem Zusammenhang einzu-

478 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 240.

479 Hoheisel in *PflasterStrand*, Nr. 238, 14.-27.06.1986, S. 14.

480 In einem Katalogheft kommentierte Hoheisel sein Studium der Forstwissenschaft 1978 mit dem Zusatz »Familiendition« (Hoheisel 1978, o.S.). Ein Jahr zuvor hatte er seinen Entschluss, Künstler zu werden, in einem Text erläutert, der seine forstwissenschaftliche Arbeit als sinnentleerte, der Natur entfremdete Tätigkeit beschreibt; vgl. Hoheisel 1977, o.S.

481 Vgl. Benz/Graml/Weiß 1998, S. 63.

schätzen.⁴⁸² Falls der Künstler damals also den konkreten Verdacht einer väterlichen Beteiligung gehegt haben sollte, war er vermutlich nicht in der Lage, deren Wahrscheinlichkeit abzuwägen.

Wie konkret oder weitgehend Hoheisels diesbezügliche Spekulationen Mitte der 1980er Jahre auch gewesen sein mögen – zweifellos drohte die unerwartete Nähe seines Vaters zu den Rigaer Massenmorden dessen moralische Integrität grundlegend infrage zu stellen. Aus der Perspektive des männlichen Individuums bezog diese Destabilisierung sich auf jenen Elternteil, dem in der Regel eine entscheidende Rolle in der Herausbildung der eigenen Geschlechtsidentität zukommt.⁴⁸³ Folglich betraf dies eine Person, die für Hoheisels eigene Integrität und Identität vermutlich zentral war. Die geschlechtsspezifische Komponente wird auch daran deutlich, dass die Vermutung, seine Mutter habe von den Massenmorden gewusst, Hoheisel augenscheinlich nicht in vergleichbarem Maße verunsicherte. Zumindest äußert er in dem Interview entsprechende Beunruhigungen nur hinsichtlich seines Vaters.⁴⁸⁴ Möglicherweise kam hinzu, dass dieser Verdacht sich auf ein Wissen bezog, welches der Mutter im privaten Rahmen der Ehe oder der direkten Nachbarschaft zugänglich war. Wenn eine solche private Kenntnis, noch dazu die einer Frau, Hoheisel kaum verstörte, so entsprach dies einer bis heute weithin verbreiteten Vorstellung davon, wie Handlungsfähigkeit und Verantwortung unter dem NS-Regime verteilt gewesen waren.⁴⁸⁵

Die aufgezeigte persönliche Tragweite wie die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen legen nahe, dass Hoheisel einen möglicherweise aufkeimenden Verdacht hinsichtlich seines Vaters Mitte der 1980er Jahre abzuwehren suchte.⁴⁸⁶ Indes war jene Tätigkeit, die ihn auf die Familiengeschichte stoßen ließ, seine Recherche zum *ASCHROTTBRUNNEN*, seinerseits von dem Bemühen um historische Aufarbeitung und Auseinandersetzung getragen. Die moralische Forderung, die er mit seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit verband, stand einer Abwehr also entgegen. Der psychische Konflikt, der daraus mit aller Wahrscheinlichkeit resultierte, traf, Hoheisels Schilderungen von 1997 zufolge, auf ein ohnehin bestehendes »Schweigen in der Familie«⁴⁸⁷ hinsichtlich der NS-Zeit. Dies belegt gleichfalls eine weitere Textpassage, in der Hoheisel zum Schluss des Interviews erneut auf seinen Vater zu sprechen kommt. Der Künstler berichtet davon, wie sein Vater Mitte der 1990er Jahre als Teil des älteren Publikums einer Veranstaltung zur baltischen Geschichte von dem Referenten aufgefordert wurde, das Schweigen über den antisemitischen Genozid in Lettland zu brechen. Der Referent stand, so Ho-

482 Auch im wissenschaftlichen Bereich lagen zu dem Zeitpunkt noch keine Forschungen vor, die über den engen Kreis der Inhaber hoher Machtpositionen hinaus Täterschaft im NS-System untersuchten. Eine der ersten entsprechenden Studien, Christopher Brownings »Ganz normale Männer«, erschien 1993 erstmals auf Deutsch.

483 Vgl. Bloss 1990.

484 Vgl. dazu das Zitat auf S. 261f. in diesem Kapitel.

485 Vgl. Braun 2003; Weckel/Wolfrum 2003b; zur tatsächlichen Teilhabe von Frauen am Zweiten Weltkrieg vgl. Zipfel 1995.

486 Als Abwehr gilt in der psychoanalytischen Theorie die »Gesamtheit von Operationen« (Laplanche/Pontalis 1996, S. 24) des Individuums, die darauf abzielen, Triebregungen, Vorstellungen oder Situationen zu vermeiden, die dessen Integrität und Konstanz gefährden können.

487 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 235.

heisels Eindruck, »vor einer Mauer des Schweigens«, obwohl offensichtlich schien, dass »jeder [...] die Geschichten von dem anderen [wusste].«⁴⁸⁸ Im Anschluss erklärte Hoheisels Vater seinem Sohn: »Wir haben alle gewußt, aber wir können nicht reden.«⁴⁸⁹

Allein die Möglichkeit, dass der Vater sein Schweigen, wie in der geschilderten Situation, benennt, ohne es zu brechen, erscheint in Hoheisels Erzählung als Ergebnis einer langwierigen Entwicklung.⁴⁹⁰ Dies verdeutlicht die Wirkungsmächtigkeit jener Struktur familiären Schweigens, von der Hoheisel berichtet. Deshalb ist wahrscheinlich, dass es ihm Jahre zuvor, als er auf die Rigaer Massenmorde aufmerksam wurde, unmöglich erschien, das direkte Gespräch mit seinem Vater zu suchen. Mithin schied diese Möglichkeit, sich der moralischen Integrität seines Vaters und damit erneut seiner selbst zu versichern, für Hoheisel Mitte der 1980er Jahre vermutlich aus.⁴⁹¹ Dem Interview ist zu entnehmen, dass er dieser Verunsicherung stattdessen mit seiner künstlerischen Arbeit begegnete. Wie er selbstironisch kommentiert: »mit Kunst kann man es sich ja auch auf Distanz halten.«⁴⁹²

Allerdings beschreibt Hoheisel die Konfrontation mit der Familiengeschichte zunächst als Hindernis einer künstlerischen Bearbeitung, da »das Thema eigentlich aus der Kunst heraus[kippte]«⁴⁹³. Ob Kunst überhaupt eine mögliche Strategie sein konnte, mit dem Thema umzugehen, war anfangs also fragwürdig. Wie sie Hoheisel dennoch verfügbar wurde ist am weiteren Verlauf des Interviews ablesbar. Nachdem der Künstler von seiner Recherche für den *ASCHROTTBRUNNEN* erzählt, parallelisiert er im folgenden Abschnitt den unfreiwilligen Ortswechsel seiner baltendeutschen Eltern nach Westen mit der Deportation antisemitisch Verfolgter von Kassel nach Riga. Zugleich unterscheidet er die Folgen dieser beiden Ortswechsel: Während es den Eltern »gut gegangen« sei, sie »wieder von vorne anfangen« haben, war das »Schicksal der Juden [...] ganz anders.«⁴⁹⁴ Seine Reaktion auf diesen Vergleich fasst Hoheisel mit derselben Umschreibung, mit der er auch die Auswirkung seiner Rechercheergebnisse geschildert hat: »Und da kam es mir wieder nah. Diese Schicksale der Kasseler Juden«, so fährt Hoheisel fort, »wurden der Ausgangspunkt für die Denksteinsammlung.«⁴⁹⁵

488 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260. Diese Situation ereignete sich, wie Hoheisel erzählt, im Rahmen eines Treffens der baltischen Historiker, an dem sein Vater teilnahm, da er nach seiner Pensionierung begonnen hatte, die Geschichte der Baltendeutschen zu erforschen. Hoheisel beschreibt dies folgendermaßen: »Dann sah ich, ich saß neben meinem Vater, reihenweise die Blicke. Sie kannten sich. Die sahen sich alle an, aber keiner begann zu reden.« (ebd.)

489 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260.

490 Er schreibt über seinen Vater: »So weit ist er inzwischen, daß er sagt: Er kann nicht reden.« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260)

491 Psychoanalytisch gesehen mögen dem sowohl familiäre Abwehrforderungen als auch der individuelle Wunsch, an einem positiven Vaterbild festzuhalten, entgegengestanden haben; zu einer entsprechenden Dynamik bei den Nachgeborenen nicht verfolgter Deutscher vgl. Bohleber 1990.

492 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 240.

493 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 240.

494 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 241.

495 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 241, Hervorhebung: C.T. Die Schreibweise von *DENK-STEIN-SAMMLUNG*, ob mit oder ohne Bindestriche, ist uneinheitlich; vgl. Hoheisel 1996a.

Ebenso wie der *ASCHROTTBRUNNEN* wird die nachfolgende *DENK-STEIN-SAMMLUNG* (1988)⁴⁹⁶ hier als künstlerischer Prozess sichtbar, der für Hoheisel mit der eigenen Familiengeschichte verbunden war. Während die Recherche über den einstigen Aschrottbrunnen unerwartet Fragen nach väterlicher Mitwisserschaft oder Beteiligung am NS-Genozid aufwarf oder aufzuwerfen drohte, wandte Hoheisel sich spätestens mit der *DENK-STEIN-SAMMLUNG* den Opfern, den Ermordeten, zu. »Am Anfang habe ich mich stark mit den Opfern identifiziert«⁴⁹⁷, so charakterisiert der Künstler seine damalige Haltung rückblickend. Wie bereits diskutiert, war diese Perspektive in den 1980er Jahren bei denjenigen, die aktiv für die Aufarbeitung der NS-Zeit eintraten, dominierend. Angesichts der diskutierten Beunruhigung Nachgeborener über die insbesondere väterliche NS-Vergangenheit kann die Hinwendung zu den Opfern in der bundesdeutschen Erinnerungskultur als »Generationenkompromiß« verstanden werden: Sie ermöglichte der Nachfolgegeneration die deutliche Abgrenzung von den NS-Verbrechen, garantierte deren Elterngeneration zugleich anhaltendes Stillschweigen über individuelle NS-Täterschaft und Beteiligung.⁴⁹⁸

Für die Nachgeborenen kann die Identifizierung mit den Opfern demnach als »rückwirkende Entlastung«⁴⁹⁹ wirksam werden. Vor diesem Hintergrund erscheint plausibel, dass sie Hoheisel in die Lage versetzt haben mag, sich eindeutig gegen eine vermutete Mitwisserschaft oder Beteiligung seines Vaters an den Rigaer Massenmorden abzugrenzen. Sein Perspektivwechsel könnte also notwendige Voraussetzung für die – anfangs durchaus infrage stehende – künstlerische Bearbeitung der Thematik gewesen sein. Dass es sich dabei weniger um eine bewusste Entscheidung, denn um unbewusste Vorgänge gehandelt haben wird, illustriert eine weitere Textpassage. Darin äußert Hoheisel sich rückblickend nahezu verständnislos hinsichtlich seiner damaligen Motivation für das Projekt *DENK-STEIN-SAMMLUNG*:

»Ich war eine Zeitlang wirklich besessen oder zumindest besetzt von dieser Denksteinsammlung. Keine Arbeit hat mich so besetzt. Zu allen anderen hatte ich eine größere Distanz. [...] Weil ich mich jetzt mit der Täterschaft mehr auseinandersetze, frage ich mich aus der Distanz: Was war damals? Was hat dich getrieben [...]«⁵⁰⁰

496 Für die *DENK-STEIN-SAMMLUNG* hatte Hoheisel 1988 bis 1992 in Kassel, nachfolgend auch in Berlin und weiteren Städten, SchülerInnen dazu aufgefordert, exemplarisch die Geschichte einer antisemitisch verfolgten, deportierten Person aus ihrer Stadt zu rekonstruieren und dieser mit einem Stein als Erinnerung zu gedenken; vgl. Hoheisel 1996a, S. 258 ff.

497 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 240, vgl. auch S. 241: »Das war ein Prozeß, in dem ich mich sehr mit den Opfern identifizierte [...]«. Diese Identifizierung zeigt sich auch darin, dass die *DENK-STEIN-SAMMLUNG* ein genuin jüdisches Ritual übernimmt; zu einer Kritik daran vgl. Young 1998, S. 11f.

498 Vgl. Domansky 1993, S. 190. Die Autorin schlussfolgert in diesem Zusammenhang, dass »die gemeinsame Erinnerung an dessen Opfer [des Holocaust, C.T.] [...] die Wiederherstellung eines gesellschaftlichen Grundkonsenses zwischen den im Gefolge von Studentenbewegung, Terrorismus und Friedensbewegung auseinanderdriftenden Teilen der westdeutschen Gesellschaft [erlaubte].«

499 Becker 1992, S. 272.

500 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 246.

Auf die Rückfrage des Interviewers, was ihn getrieben habe, antwortet Hoheisel:

»Ich glaube, dass man sich selber geborgen fühlt und nicht allein mit der Situation ist, wenn viele Menschen an einem Denkmal, das an den Holocaust erinnert, mitmachen.«⁵⁰¹

Der Wunsch nach Zugehörigkeit und Geborgenheit, der in Hoheisels Begründung zum Ausdruck kommt, legt den Gedanken an eben jene familiären Bezüge nahe, deren Integrität für den Künstler mit der Recherche zum *ASCHROTTBRUNNEN* fraglich geworden war. In der Selbstbeschreibung als »besessen« und »getrieben« artikuliert sich Rastlosigkeit und emotionale Gebundenheit. Sie verweisen auf die bereits umrissene tiefe Verunsicherung Hoheisels angesichts der Frage nach einer möglichen Verbindung seines Vaters zu den Rigaer Massenhängen.

Mit dem *ASCHROTTBRUNNEN* engagierte sich Hoheisel, wie er selbst es formuliert, für »einen ehrlichen Umgang mit der Geschichte, daß man da nicht etwas drüberstülpt und eine Geschichte zudeckt«⁵⁰². Einen eben solchen Umgang mit seiner Familiengeschichte vermochte die familiäre Schweigestructur, Hoheisels Schilderungen zufolge, wirksam zu verhindern. Die künstlerische Beschäftigung mit der NS-Zeit erlaubte Hoheisel weiterhin, sich positiv – nämlich mit den Opfern der Verfolgung – zu identifizieren. Hingegen war ihm eine Identifizierung mit seinem Vater aller Wahrscheinlichkeit nach kaum möglich, seit zur Frage stand, in welcher Verbindung dieser zu den Rigaer Massenhängen gestanden hatte, dessen moralische Integrität also fragwürdig geworden war. Diese Zusammenhänge machen deutlich, dass die künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit für Hoheisel auch den Stellenwert einer individuellen Bewältigungsstrategie besitzt.

Was sich als individuelle Bewältigungsstrategie des Künstlers abzeichnet, entspricht dem skizzierten geläufigen Muster seiner Altergenossen, mit dieser Thematik umzugehen. Die geschlechtsspezifische Bedeutung des Vaters lässt vermuten, dass der beschriebene Generationenkompromiss insbesondere für männliche Nachgeborene bedeutsam ist⁵⁰³ – zumal eine vermutete väterliche NS-Täterschaft gerade dem tradierten männlichen Selbstentwurf als »handelndes, geschichtswirksames Subjekt«⁵⁰⁴, als »zukünftige[r] Gestalter der Geschichte«⁵⁰⁵ zum Problem werden kann. Hoheisels Art und Weise, Wünsche nach historischer Selbstverortung und Identifizierung von der Herkunftsfamilie, insbesondere vom Vater, weg- und in die Aufarbeitung der lokalen NS-Geschichte hineinzuverlagern, ist demnach exemplarisch für eine generations- und geschlechtsspezifische Bewältigungsstrategie.⁵⁰⁶ Der Autor-

501 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 246.

502 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 242.

503 Systematische Überlegungen zu diesem Zusammenhang finden sich bei Gravenhorst 1992; darauf baut ihre Studie von 1997 auf.

504 Gravenhorst 1997, S. 300. Die Autorin konstatiert einen entsprechenden Zusammenhang in ihrer Studie zur geschlechtsspezifischen Aneignung der NS-Zeit.

505 Roberts 1998, S. 205. Die Autorin stellt eine entsprechende Erwartung an NS-nachgeborene Söhne von Seiten ihrer Väter fest.

506 Generation verstehe ich dabei als Deutungsgemeinschaft, die sich über die Bezugnahme auf gesellschaftliche Ereignisse konstituiert, nicht etwa als onto-

schaftsentwurf, den Hoheisels Äußerungen konturieren, schließt also an tradierte Konstruktionen von männlicher Geschichtsmächtigkeit an, genauer: an zeitgenössische Versuche, einen Umgang mit deren Brechung durch die NS-Zeit zu finden.

Die beschriebene Verschiebung⁵⁰⁷ identifikatorischer Wünsche von der Familie in die künstlerische Bearbeitung der NS-Zeit spricht dafür, dass diesbezügliche Anliegen Hoheisels künstlerischer Arbeit eingeschrieben sind. Hoheisels Deutungen legen nahe, dass eine entsprechender Vorgang auch im Fall des *ASCHROTTBRUNNENS* stattgefunden hat. Denn sie haben maßgeblich dazu beigetragen, dessen Standort, der aufgrund seiner Vorgeschichte – der Zerstörung des einstigen Aschrottbrunnen aus mutmaßlich antisemitischen Motiven – die Ausübung antisemitischer Gewalt in der NS-Zeit, mithin Täterschaft, hätte repräsentieren können, als Ort der Opfer zu entwerfen. Als Grund dafür kann nun ein biografisch motiviertes und zugleich gesellschaftlich präformiertes Anliegen, sich mit den Opfern zu identifizieren, ausgemacht werden. In dem Interview von 1997 stellt der Künstler seine vormalige Opferidentifizierung zwar rückblickend infrage; er bringt sie sogar mit einer fehlenden Auseinandersetzung mit der elterlichen NS-Vergangenheit in Verbindung.⁵⁰⁸ Gleichwohl entgeht ihm die Korrespondenz zwischen seiner damaligen Haltung und der Interpretation des *ASCHROTTBRUNNENS* als »Opferdenkmal«, von der er sich 1997 vehement distanziert.⁵⁰⁹

Ungeachtet seiner kritischen Reflexionen geht der Künstler in dem Interview letztlich nicht darauf ein, inwieweit seine Perspektive sich auf die Deutung und Rezeption des *ASCHROTTBRUNNENS* ausgewirkt haben könnte. Nahelegend ist, dass seine weitgehend metaphorisch formulierten Angebote, die Perspektive der Opfer einzunehmen, ein Grund für die über Kassel hinausgehende Würdigung des *ASCHROTTBRUNNENS* waren. Der exponierte Status entsprechender Formulierungen in der Bedeutungsproduktion – die Konjunktur der Metapher der Wunde – könnte gerade daraus resultiert sein, dass sie übliche zeitgenössische Deutungs- und Bewältigungsmuster begünstigten: Während sie nicht verfolgten Deutschen einerseits vordergründig die Identifizierung mit den Opfern anboten, ermöglichten sie ihnen andererseits unausgesprochen, eigene Entbehrungen und Verluste zu betrauern. Angesichts des diskutierten generationellen Zusammenhangs ist anzunehmen, dass dies insbesondere Hoheisels Altersgenossen anzusprechen vermochte.

logische Größe. Darauf werde ich in meiner Zusammenführung ausführlicher eingehen; vgl. Künstlerische Autorschaft: Männlichkeit und NS-Nachfolge, S. 323ff.

507 Der beschriebene Vorgang stellt aus psychoanalytischer Perspektive eine Verschiebung dar, bei der z.B. emotionale Besetzungen von einem Objekt auf ein anderes verschoben werden; vgl. Laplanche/Pontalis 1996, S. 603ff.

508 Hoheisel referiert eine entsprechende Intervention bezüglich der *DENK-STEIN-SAMMLUNG*, die ihm offensichtlich zu denken gab: »Bis dann die scharfe Kritik von Eike Geisel kam, daß ich und die anderen Beteiligten mit dieser Aktion auch noch die toten Juden benutzen, um die Auseinandersetzung mit den eigenen Eltern zu vermeiden. Das hat dann in mir gewirkt [...]« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 245, Hervorhebung: C.T.)

509 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 241. »Die Kasseler wollten eben das Mahnmal und den Trauerort.« (ebd., S. 242) Hoheisel vernachlässigt dabei, dass er den *ASCHROTTBRUNNEN* in seiner Projektbeschreibung 1987 selbst als »Mahnmal für Kassel« eingeführt hatte; vgl. Hoheisel 1987, S. 1, *StArch KS*.

Dieser Hintergrund wirft auch ein anderes Licht auf die herausragende Stellung, die Dorkam-Dispekers Leserbrief in den Publikationen der Auftraggeber innehat. Die Verluste, die darin angesprochen werden, korrespondieren mit eben jenen, die ich für Hoheisel und seine Altersgenossen herausgearbeitet habe: Ihnen war ein fragloser Zustand familiärer Geborgenheit und Stabilität ebenso zweifelhaft geworden wie ein bruchloses Zugehörigkeitsgefühl, das sich über die Identifizierung mit dem Vater und dessen Herkunft vermittelt. Demnach hat sich jene Verunsicherung, die der Verdacht einer väterlichen Mitwisserschaft oder Beteiligung am NS-Genozid für Hoheisel zur Folge hatte, in seine Deutungen des *ASCHROTTBRUNNENS* eingeschrieben.⁵¹⁰ Verbindet man dies mit der künstlerischen Verfahrensweise, so lässt sich die »verlorene Form«, der versenkte Obelisk, auch als Signifikant eines verlorenen Vaterideals interpretieren.

Die Verschiebung von der Kategorie Verlust hin zur Metapher der Wunde kann in diesem Zusammenhang als Anzeichen dafür verstanden werden, dass der Künstler diese Verunsicherung – wie andere seiner Altersgenoss(Inn)en auch⁵¹¹ – als Beschädigung der eigenen Identität erfahren hat. Das Bemühen, die Wunde ins Bewusstsein zu »retten«, könnte dann ein Insistieren auf der eigenen Erfahrung von Beschädigung bedeuten, das um deren Anerkennung und Integration bemüht ist. Weiterhin erscheint in dem Paradox einer zu bewahrenden »offenen Wunde« sowohl der Wunsch danach aufgehoben, die erfahrene Beschädigung möge reversibel sein, als auch die Erkenntnis ihrer Unumkehrbarkeit. Indem die »offene Wunde« als Ort gilt, an dem das verlorene Objekt aufbewahrt ist, signifiziert sie dennoch keinen endgültigen Verlust. Im Gegenteil birgt dieser Charakter die prinzipielle Möglichkeit einer Wiederkehr des Verlorenen. Der Künstler, der bemüht ist, die symbolische Wunde »in das Bewußtsein der Kasseler Bürger zu retten«⁵¹², bildet in diesem Zusammenhang die nächsthöhere Instanz der Obhut. Er fungiert wiederum als eine Art Hüter der Wunde, das heißt auch des vermeintlich verlorenen Objekts, das darin aufbewahrt ist. Verknüpft mit der Deutung des Denkmals zeichnet sich somit ein Autorschaftsentwurf ab, dem nicht nur Verlust und Beschädigung eigen sind, sondern auch eine durch Bewältigung gewonnene Verfügungsmacht über das verloren Geglaubte.

»Ich bin Kind meines Vaters«: Versöhnung und Wiederaufrichtung

Das Motiv der Wiedererlangung des verloren Geglaubten findet sich auch in Hoheisels Bezugnahmen auf seine Familiengeschichte wieder. Demnach hatte seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit auch Auswirkun-

510 Dieser Zusammenhang wird auch durch die Tatsache untermauert, dass Hoheisels Darstellung in der ersten städtischen Broschüre eine Version seiner »zwei Geschichten« darstellt, aus der die biografischen Passagen getilgt sind; vgl. Hoheisel in Magistrat 1987, o.S. und Hoheisel 1987b, S. 2.

511 Wolfgang Türkis nennt seine Studie über die autobiografischen Erzähltexte der 1980er Jahre, die sich mit der väterlichen NS-Vergangenheit, befassen »Beschädigtes Leben« (Türkis 1990). Vgl. dazu auch das Zitat von Jochen Vogt in diesem Kapitel auf S. 264.

512 Hoheisel in Magistrat 1989, o.S.

gen auf das Verhältnis zwischen Vater und Sohn. Dies zeigt der letzte Teil des Interviews von 1997, in dem Hoheisel sich ein weiteres Mal der familiären Kommunikation über die NS-Zeit zuwendet. In Hinblick auf »dieses System, das die ganze Familie schützt«, unterscheidet er zwei Lager:

»Das hat mein Vater nie mitgetragen, während meine Mutter es gestützt hat. Auch meine vier älteren Geschwister spielen mit.«⁵¹³

Hoheisel zufolge erhalten Mutter und Geschwister dieses System durch Verleugnungen ebenso aufrecht wie durch Schuldzuweisungen, die ihn als »Unruhefister und Erfinder unmöglicher Beschuldigungen«⁵¹⁴ diffamieren. Demgegenüber konstatiert er hinsichtlich seines Vater ein

»schweigendes Einverständnis zwischen uns zu seiner Vergangenheit. [...] Er hat in einer Art geschwiegen, daß ich wußte, woran er denkt. Er akzeptiert es, daß ich diese Arbeit mache und weiß auch, daß ich es zum Teil für ihn mache.«⁵¹⁵

Im Gegensatz zur Haltung der übrigen Familie interpretiert Hoheisel das väterliche Schweigen nicht als Ablehnung oder Abwehr einer Auseinandersetzung mit seiner NS-Vergangenheit, nicht als Verschweigen, sondern eher als wortlose Form der Verständigung. Dass sein Vater schwieg, während andere Familienmitglieder Hoheisel beschuldigten, erscheint dem Sohn als Abgrenzung gegenüber dem familiären Schutzsystem. Die Auslöser der familiären Konflikte lässt Hoheisel im Unklaren; er legt jedoch nahe, dass seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit dazu beitrug. Denn seine Schilderung der Konfliktkonstellation rahmt Hoheisel mit Beispielen ein, die die väterliche Akzeptanz seiner künstlerischen Arbeit illustrieren sollen.⁵¹⁶ Wenn dies zutrifft, hätte die Kunst Hoheisel erlaubt, die NS-Zeit innerhalb der Familie zu thematisieren, ohne das konkrete Schweigegebot hinsichtlich der väterlichen NS-Vergangenheit zu unterlaufen.

Was auch immer Auslöser der Konflikte gewesen sein mag, erst die künstlerische Arbeit hat Hoheisel ermöglicht, das Schweigen seines Vaters positiv zu deuten. Letztlich hat der Künstler damit einen Raum eröffnet, in dem er mit dem Vater über die NS-Zeit kommunizieren kann, ohne dessen Vergangenheit zu befragen. Der professionelle Rahmen – Hoheisel befasst sich nicht als Sohn seines Vaters, sondern als Künstler mit der NS-Zeit – bietet zum einen eine gewisse Distanz. Zum anderen überführt er das Thema in ein traditionell männlich besetztes Feld, in die »Männerwelt Beruf«⁵¹⁷, und bietet somit einen alternativen Anknüpfungspunkt zwischen Vater und Sohn. Wie Hoheisels diesbezügliche Bemerkungen nahe legen, spielt die väterliche Wertschätzung seiner Berufsidentität als Künstler in diesem Zusammenhang eine erhebliche Rolle:

513 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.

514 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.

515 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.

516 Hoheisel macht diese Akzeptanz daran fest, dass sein Vater die Kataloge seines Sohnes neben seinen eigenen Veröffentlichungen platziert hat und dass er ihn auf einschlägige Literatur zum antisemitischen NS-Genozid hinweist; vgl. Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.

517 Beck-Gernsheim 1980.

»[...] er [ist] natürlich stolz, daß aus dem Sohn, der einen akademischen Beruf aufgegeben hat und Künstler wurde, noch was geworden ist, wovon er manchmal sogar in der Zeitung liest.«⁵¹⁸

Jene Gesten, die Hoheisels Vater vielleicht als Anerkennung der beruflichen Ambitionen seines Sohnes versteht, bezieht der Künstler auch auf seine Auseinandersetzung mit der NS-Zeit. Das »schweigende Einverständnis«, von dem Hoheisel ausgeht, ist aus seiner Perspektive unter anderem der väterlichen Einsicht geschuldet, dass sein Sohn die Arbeit »zum Teil für ihn mache«. Darin scheint die Vorstellung einer stellvertretenden Aufarbeitung auf, die der Künstler im Rahmen einer stillschweigenden Übereinkunft für den Vater übernommen habe. Diese Annahme schließt ein, dass Hoheisels Vater eigentlich das Bedürfnis habe, über seine NS-Vergangenheit zu reden – eine Möglichkeit, die Forschungen zur kommunikativen Tradierung von Kriegserzählungen durchaus plausibel erscheinen lassen.⁵¹⁹ Allerdings stützt der Vater, indem er schweigt, zugleich das familiäre Beschweigen seiner NS-Vergangenheit und schützt sich so letztlich davor, in seiner eigenen moralischen Integrität infrage gestellt zu werden. Dass sein Vater auf diese Weise am familiären Schutzsystem beteiligt ist, vernachlässigt Hoheisel jedoch.

Stattdessen setzt die Annahme eines »schweigenden Einverständnisses« voraus, dass Vater und Sohn den Wunsch nach einem »ehrlichen Umgang mit der Geschichte« letztlich teilen, mithin jenes Anliegen, das der Künstler hinsichtlich des *ASCHROTTBRUNNENS* formuliert hat.⁵²⁰ Insofern eröffnet Hoheisels Deutung des väterlichen Schweigens ihm die Möglichkeit, sich in dieser für das Verhältnis zu seinem Vater so zentralen Frage in Übereinstimmung mit jenem zu imaginieren. Folglich gewinnt der Vater für Hoheisel über »Kunst als Umweg«⁵²¹ – so der Titel des Interviews – an moralischer Integrität und wird somit wieder als Identifikationsfigur verfügbar. Diesen Eindruck unterstützt auch eine andere Passage des Interviews, in der Hoheisel von seinem Werdegang spricht:

»Ich trat zuerst in die Fußstapfen meines Vaters und studierte Forstwissenschaft. Ich habe dann promoviert [...] so habe ich der Familie bewiesen, daß ich in diesem Fach etwas geleistet hatte. Damit hatte ich mir das Recht erworben, etwas anderes zu machen. Etwas, was nicht, so glaubte ich damals, mit meinem Vater zu tun hatte. [...] Gelandet bin ich dann doch viel näher bei seiner Geschichte.«⁵²²

518 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259.

519 Verstörende, kontingente Ereignisse des eigenen Lebens – wie etwa Kriegserlebnisse – können durch biografisches Erzählen in einen sinnhaften Zusammenhang eingebettet werden; vgl. Rosenthal 1993, S. 14; Welzer/Montau/Platz 1997, S. 31. Eine entsprechende biografische Notwendigkeit kann daher auch zu Erzählungen motivieren, die die Biografen als Täter oder Mitwisser ausweisen. Zu Fallbeispielen von Biografen, die im Familieninterview Tätergeschichten erzählten vgl. Welzer/Tschuggnall/Moller 1997, S. 51.

520 Siehe oben, S. 269.

521 Spielmann 1998.

522 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 236. Ähnlich fasst er dies auch einen Absatz vorher zusammen; vgl. Hoheisel in Spielmann 1998, S. 235.

Hoheisel beschreibt seine eigene Entwicklung bezogen auf seinen Vater: als anfängliche Orientierung an ihm, nachfolgende Abgrenzung und anschließende Wiederannäherung. Bemerkenswert erscheint, dass es gerade die indirekte Beschäftigung mit dem problematischen, beschwiegene Teil der väterlichen Geschichte ist, über die der Sohn sich dem Vater erneut annähert. Dies leuchtet ein, bedenkt man, dass die narrative Kontinuität, die eine Selbstverortung in der Familiengeschichte erlaubt, seit Hoheisels Recherche zum *ASCHROTTBRUNNEN* an eben jener beschwiegene Stelle einen Bruch aufwies. Die auf dem »Umweg« Kunst beschrittene Auseinandersetzung mit der NS-Zeit scheint jene Leerstelle in der Familiengeschichte so weit überbrücken zu können, dass Hoheisel eine entsprechende Selbstverortung von Neuem möglich ist: »Um wieder an den Anfang zu kommen. Ich bin Kind meines Vaters«⁵²³, antwortet er zum Ende des Interviews auf die Frage, ob die zuvor besprochene aktuelle künstlerische Arbeit⁵²⁴ die letzte zu diesem Thema sei. Diese Selbstverortung dokumentiert eine genealogische Einschreibung, die dem Künstler, folgt man der Schilderung seines Werdegangs, zwischenzeitlich unmöglich war. Insofern erlaubt der »Umweg« der künstlerischen Auseinandersetzung mit der NS-Zeit Hoheisel die Rekonstruktion einer männlichen Genealogie.

Gleichwohl ist diese Bewältigungsstrategie offensichtlich von Ambivalenzen begleitet. Denn in dem Interview äußert Hoheisel wiederholt das Bedürfnis, seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit abzuschließen,⁵²⁵ erklärt jedoch zugleich, er müsse »kämpfen, um davon wieder los zu kommen.«⁵²⁶ Darin wird eine starke emotionale Bindung an diese Thematik deutlich,⁵²⁷ die Hoheisel offenkundig gleichzeitig als Belastung wahrnimmt. Ein Grund dafür scheint zu sein, dass er sich in diesem Zusammenhang weniger als selbstbestimmt erlebt, denn als determiniert durch die Geschichte seines Vaters:

»Wenn ich sein Leben wirklich so weit wie möglich erforschen kann ... ich glaube, dann könnte der Punkt kommen, daß ich als Künstler keine Arbeit zum Holocaust und zur Nazi-Geschichte mehr nötig habe.«⁵²⁸

An dieser Stelle beschreibt Hoheisel die notwendigen Voraussetzungen dafür, seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit abzuschließen. Seine Schilderung macht deutlich, dass dieser Beschäftigung eine Rastlosigkeit innewohnt, die ihn einerseits belastet, ihm andererseits erlaubt, die The-

523 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 257.

524 Es handelt sich um *ZERMAHLENE GESCHICHTE*, eine Gedenkinstallation aus den Überresten der abgerissenen Gebäude des ehemaligen Gestapo-Gefängnisses in Weimar; vgl. Spielmann 1998, S. 255f; Hoheisel/Knitz 1999.

525 »Ich will es, vom Kopf her will ich es, die letzte Arbeit zu dem Thema machen.« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 257, vgl. auch S. 260)

526 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 255.

527 »[...] man kommt nicht so leicht heraus. Es zieht einen immer weiter hinein [...]« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 255)

528 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 258. Weiter unten sagt er: »Ich will auch wirklich mit der Arbeit bei mir jetzt anfangen und nicht bei der Geschichte meines Vaters. Aber du mußt, um bei dir anzufangen – das ist ja die Crux – die andere Geschichte mitbearbeiten.« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 259)

matik immer wieder aufzusuchen.⁵²⁹ Offensichtlich ist es Hoheisel nicht vollständig gelungen, seine Anliegen an den Vater in die Kunst zu verlagern. Diese Strategie scheint keine dauerhafte Entlastung, sondern nur einen zeitweiligen Aufschub zu bieten. Aus psychoanalytischer Perspektive ließe sich dies als Kompromissbildung beschreiben, die keine Abarbeitung des Konflikts ermöglicht.⁵³⁰ Hoheisels unaufhörliche Beschäftigung mit der NS-Zeit ähnelt jener Fixierung auf die Geschichte der Eltern, die als verbreitetes Phänomen der Kriegskindergeneration gilt⁵³¹ – jener Altersgruppe, der auch der Künstler zuzurechnen ist. Diese Fixierung resultiert aus der beständigen Unsicherheit über die familiäre NS-Vergangenheit respektive aus dem anhaltenden Bedürfnis, diesbezüglich Gewissheit zu erlangen. Solange die Kinder an der familiären »Verschweigens-Gemeinschaft«⁵³² partizipieren, bleiben sie also weiterhin an die Eltern gebunden.⁵³³

Vor diesem Hintergrund kann Hoheisels künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit als vergeblicher Versuch verstanden werden, sich durch aktive Abgrenzung aus einer »identifikatorische[n] Gefangennahme«⁵³⁴ mit dem Vater zu lösen. Dies widerspricht keineswegs dem konstatierten Bemühen des Künstlers, sich in die männliche Genealogie der Familie einzuschreiben, da auch die Abgrenzung vom Vater Bestandteil männlicher Identitätsbildung ist.⁵³⁵ Von dem Wunsch, seine Einbindung in das familiäre Schweigesystem endgültig aufzukündigen, zeugt Hoheisels bereits zitiertes Vorhaben, die Geschichte seines Vaters weitestgehend zu erforschen. Allerdings sah der Künstler dies als Möglichkeit, die ihm erst nach dem Tod seines Vaters offen stünde.⁵³⁶ Jener ereignete sich, kurz nachdem das diskutierte Interview stattfand und noch bevor es publiziert wurde. In einem Nachwort bezeichnet Hoheisel den Text als »Kranzniederlegung«⁵³⁷ für seinen verstorbenen Vater, dessen Veröffentlichung ihm nach eigenem Bekunden keineswegs leicht fiel: »Ich habe

529 Aus psychoanalytischer Perspektive entspricht dieses Verhalten dem Wiederholungszwang, einem »nicht bezwingbare[n] Prozeß unbewußter Herkunft, wodurch das Subjekt sich aktiv in unangenehme Situationen bringt und so alte Erfahrungen wiederholt [...]« (Laplanche/Pontalis 1996, S. 627)

530 In der psychoanalytischen Theorie bezeichnet der Kompromiss jene Form, auf einen Abwehrkonflikt zu reagieren, der sowohl dem unbewussten Wunsch als auch den Abwehrforderungen nachzukommen vermag; vgl. Laplanche/Pontalis 1996, S. 255. Abarbeitung hingegen ermöglicht eine Lösung des Abwehrkonflikts z.B. durch Trauerarbeit; vgl. Laplanche/Pontalis 1996, S. 17f.

531 Vgl. Bude 1992, S. 89; Rosenthal 1997, S. 70; Stierlin 1988, S. 201.

532 Rosenthal 1992, S. 29.

533 Dadurch schützen die Kinder ihre Eltern zum einen vor der Konfrontation mit der unerwünschten Vergangenheit; vgl. Bohleber 1990, S. 78; Bude 1999, S. 31; Rottgardt 1993, S. 313, zum anderen werden sie zu deren narzisstischem Objekt, das der Wiederherstellung des eigenen inneren Gleichgewichts dienen soll; vgl. Bohleber 1996, S. 44; Bude 1997, S. 89.

534 Bude 1999, S. 31; vgl. auch Santner 1990, S. 45.

535 Diese Abgrenzung wird psychoanalytisch als Resultat einer Rivalität mit dem Vater verstanden, die vor allem in der männlichen Adoleszenz ausgetragen wird; vgl. Blos 1990, S. 222.

536 »Was ich nach seinem [des Vaters, C.T.] Tod machen will, ist, noch weiter sein Leben zu erforschen, auch die Zeit der Zivilverwaltung in Riga und seine Verstrickung.« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 258)

537 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260.

lange gezögert, den Text für eine Veröffentlichung zu autorisieren⁵³⁸, erklärt er darin. Hoheisels Bedenken sind unschwer nachvollziehbar, bricht er doch in dem Interview in gewisser Weise mit dem familiären Schweigen, indem er dessen Existenz öffentlich macht. Dass Hoheisel diesen Bruch als Gedenkakt für den Verstorbenen versteht, weist aufs Neue darauf hin, dass der Künstler sich im Sprechen über die familiäre NS-Vergangenheit letztlich in Übereinstimmung mit seinem Vater glaubt. Während letzterer sich nicht in der Lage sah, darüber zu sprechen, beabsichtigt sein Sohn, die NS-Vergangenheit seines Vaters posthum zu erforschen.

Die stellvertretende Abarbeitung der väterlichen NS-Vergangenheit scheint Hoheisel in der Folgezeit tatsächlich vorangetrieben zu haben. Dafür spricht das Vorhaben, das der Künstler im Jahr 2000 als seine letzte Arbeit zur NS-Zeit ankündigte: ein künstlerisches Projekt für die Kasseler Deportierten in Riga, das er ausdrücklich mit der einstigen Tätigkeit seines Vater als Forstbeamter verknüpfte.⁵³⁹ Gleichwohl gibt die Webseite, auf der Hoheisel seine Arbeiten präsentiert, gegenwärtig, sieben Jahre später, keine Auskunft darüber.⁵⁴⁰ Womöglich entschied er sich in diesem Fall also gegen die künstlerische Bearbeitung.⁵⁴¹ Dann hätte sich auf der einen Seite verwirklicht, was Hoheisel sich 1997 ausmalte: Dass ihm die vollständige Erforschung der väterlichen Geschichte eine andere Möglichkeit eröffnete – die »einer ganz direkten Auseinandersetzung ohne das Distanz schaffende Mittel der Kunst.«⁵⁴² Auf der anderen Seite weisen Hoheisels Arbeiten inzwischen ein breiteres thematisches Spektrum auf. Zwar liegt der Schwerpunkt nach wie vor auf künstlerischem Gedenken, jedoch sind die Bezugspunkte vielfältiger geworden.⁵⁴³ Offensichtlich ist es dem Künstler in den letzten Jahren gelungen, sich von jener Bindung an die NS-Zeit zu lösen, die aus seinen Selbstbeschreibungen spricht.

Aufschlussreich ist, dass Hoheisel sich parallel zu der geschilderten Wiederannäherung an seinen Vater erneut dem *ASCHROTTBRUNNEN* zuwandte. Mit der Arbeit *DENK MAL ÜBER WACHUNG* installierte der Künstler 2002 im Kasseler Rathaus eine begehbare trichterförmige Skulptur, in deren Innerem Videoaufnahmen Einblick in den Brunnenschacht ermöglichten (Abb. 47). Dies kommentierte er folgendermaßen:

538 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260.

539 Angaben laut dem Vortrag »Dem Denkmal nachdenken« von Horst Hoheisel am 06.06.2000 im Rahmen von »durchgangszimmer«, 3. Künstlerfest im Kulturbahnhof Kassel.

540 Vgl. <http://www.hoheisel-knitz.net/> (06.06.2007).

541 Eine vergleichbare Entscheidung berichtet Hoheisel in dem Nachwort zum Interview hinsichtlich der Kranzschleifen vom Grab seines Vaters, die er in die »Vergangenheitsvitrine« seines Ateliers gehängt hat. Lakonisch schließt er mit der Ankündigung: »Ich werde keine Arbeit daraus machen.« (Hoheisel in Spielmann 1998, S. 260)

542 Hoheisel in Spielmann 1998, S. 258.

543 Zusammen mit Andreas Knitz hat Hoheisel 2001 einen Entwurf für einen Gedenkstättenort an Yitzhak Rabin in Tel Aviv eingereicht, 2003 einen Entwurf für ein WTC-Memorial in New York sowie Arbeiten in Sao Paulo und Buenos Aires realisiert, die an die Militärdiktaturen erinnern; vgl. <http://www.hoheisel-knitz.net/> (06.06.2007).

»Wir brauchen wohl noch einige Zeit, bis wir den zerstörten Obelisk wieder aufrichten können [...] Doch in virtueller Form wäre es durchaus möglich, ihn wieder aufzurichten.«⁵⁴⁴

Hoheisels Annäherung an die väterliche NS-Vergangenheit, seine gelungene Rekonstruktion einer männlichen Genealogie, fällt also nicht allein mit einer Lösung des Künstlers von der thematischen Fixierung auf die NS-Zeit zusammen, sondern auch mit der – zunächst provisorischen – Wiederaufrichtung der Vertikale, der Reinstallation eines starken Zeichens. Diese Verkettung bestärkt meine These, dass die versenkte Hohlform des *ASCHROTTBRUNNENS* für Hoheisel auch sein eigenes Verhältnis zu seinem Vater signifiziert. Die temporäre Wiederaufrichtung der Vertikalen und damit die imaginierte neuerliche Verfügbarkeit der vormals »verlorenen Form« entspräche dann dem wiedergewonnenen Vaterideal und somit der neuerlichen Möglichkeit des Künstlers, sich in eine männliche Genealogie einzuschreiben. Es spricht also einiges dafür, dass Hoheisels ästhetische Entscheidung, ein tradiertes, männlich codiertes Zeichen umzukehren, aus dem Anliegen hervorging, einen erfahrenen Verlust des Vaterideals künstlerisch umzusetzen. Entsprechend bot der Künstler Deutungen an, die letztlich weniger auf den antisemitischen NS-Genozid zugeschnitten waren als auf die eigene Problematik mit der väterlichen Instanz, genauer: mit deren NS-Vergangenheit.

Angesichts des Signifikanten, den Hoheisel wählte, ist anzunehmen, dass die implizite Vater-Sohn-Thematik auch den RezipientInnen strukturell zugänglich war. Zumal der Künstler sich solcher Bewältigungs- und Deutungsstrategien bediente, die für seine Altersgruppe durchaus gebräuchlich waren. Wie meine Analyse der Publikationen der Auftraggeber gezeigt hat, ist Hoheisels künstlerischer Umgang mit der aufgerichteten Vertikale, dem überlieferten Zeichen männlich codierter Macht, geeignet, eine vergleichbare Problematik immer wieder aufzurufen: fragmentierte Männlichkeit und deren mögliche Wiederherstellung. Diese Deutung ist analog zu ihrer impliziten Formulierung als unterschwelliges Angebot zu denken, das vorrangig männliche Betrachter auf einer unbewussten Ebene anspricht. Dazu tragen vielfältige sowohl sprachliche als auch visuelle Kommentierungen bei. Mithin resultiert diese Deutung nicht allein aus den Kommentaren des Künstlers, selbst wenn ein Gutteil der metaphorischen Formulierungen, die sie begünstigen, auf ihn zurückzuführen sind. Vielmehr hat meine Analyse gezeigt, dass dieser Topos das Ergebnis eines diskursiven Aushandlungsprozesses unterschiedlicher AkteurInnen, des Vorgangs der Bedeutungsproduktion, ist. Daher lässt sich schlussfolgern, dass auch in jener politisch-kulturellen Elite, die vorrangig an der Bedeutungsproduktion beteiligt war, das Bedürfnis bestand, die Thematik einer fragmentierten Männlichkeit zu verhandeln. Dies erscheint plausibel, beschäftigt die Frage nach der väterlichen NS-Vergangenheit doch, wenn auch unterschwellig, einen Gutteil von Hoheisels Altersgenossen. In diesem Zusammenhang fungiert der *ASCHROTTBRUNNEN* als implizites geschlechts- und generationsspezifisches Angebot an NS-nachgeborene Männer, Subjektentwürfe, die angesichts der ungelösten Problematik einer möglichen väterlichen NS-Täterschaft destabilisiert worden sind, erneut zu festigen.

544 Hoheisel in *HNA*, 08.06.2002. Vgl. auch <http://www.horsthoheiselnet.net/Projects-H/kunst-h3.htm> (22.05.2003).

Der Topos politischer Macht respektive die Frage nach nationaler Zugehörigkeit in der Bedeutungsproduktion sind, wie ich argumentieren möchte, darauf zurückzuführen, dass die Vater-Sohn-Thematik in diesem Rahmen lange unausgesprochen blieb. Da diese Konstellation den strukturierenden Deutungsrahmen bildete, der konkrete Inhalt jedoch getilgt wurde, entstand an der Stelle der verlorenen geglaubten väterlichen Instanz eine Leerstelle, die nach neuerlicher Besetzung verlangte. Angesichts der von mir dargelegten Regeln des Sprechens über die NS-Zeit ist auch die Erzeugung dieser Leerstelle als Ergebnis eines kollektiven Prozesses zu begreifen. Die strukturelle Verbindung der väterlichen Instanz mit der staatlichen in der bürgerlichen Gesellschaft⁵⁴⁵ prädestiniert eine solche Leerstelle dafür, sie mit der Repräsentation des Staates, der Nation als identifikatorischer Größe zu besetzen. Auf diese Weise kann aus der uneingestanden Suchen nach einem verloren geglaubten Vaterideal unversehens die unbewusste Artikulation eines Wunsches nach ungebrochener nationaler Zugehörigkeit resultieren.

In einer künstlerischen Arbeit jüngeren Datums hat Hoheisel die symbolisch wiederaufgerichtete Vertikale selbst mit dem Topos der Nation verbunden. Denn jene begehbare Trichterform, die Hoheisel 2002 verwendete, um in der Installation *DENK MAL ÜBERWACHUNG* die Brunnenkulptur provisorisch wieder aufzurichten, setzte der Künstler im Folgejahr ebenfalls ein, um eine Arbeit zu präsentieren, die er ausdrücklich im Kontext nationaler Identität verstanden wissen wollte. In der Installation *BERLIN TORLOS* (2003) nutzte Hoheisel die Trichterform, um im Jüdischen Museum in Berlin seinen Entwurf für ein *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* zu veranschaulichen.⁵⁴⁶ Die Form diene als Projektionsort für ein Video, das den Pariser Platz ohne das Brandenburger Tor zu sehen gab. Hoheisel hatte vorgeschlagen es, »als Zeichen der durch den Holocaust gebrochenen deutschen Identität«⁵⁴⁷ zu zermahlen. Die Zurschaustellung dieser national codierten Beschädigung in der bergenden Hülle der aufgerichteten Form kehrt das bisherige Verhältnis von Obhut um: Während die weiblich konnotierte Wunde im *ASCHROTTBRUNNEN* als Aufbewahrungsort einer fragmentierten Männlichkeit lesbar war, birgt in der späteren Arbeit die aufgerichtete Form Repräsentationen einer beschädigten Nation. Als »schwarzes in einem Gestell hängendes kameraartiges Gehäuse, [...] etwa vier Meter hoch«⁵⁴⁸, ist die Trichterform für sich genommen indes kaum als phallische Form zu entziffern. Dennoch kann sie, wie auch die Installation *DENK MAL ÜBERWACHUNG*, als Anzeichen für einen neuerlichen Prozess der Verschiebung, nun vom künstlerischen Autor auf das künstlerische Objekt, verstanden werden: Während im Kontext der Kasseler Arbeit der Künstler als Hüter der Wunde fungierte, bewahrt in der Installation *BERLIN TORLOS* die aufgerichtete Form eine Beschädigung der gewohnten städtischen Topografie auf, »in die der Besu-

545 Der Zusammenhang von Männlichkeit und Nationalstaat resultiert aus dessen ursprünglicher Konzeption als »Unterwerfungsvertrag« (Rumpf 1992, S. 16) männlicher Staatsbürger, der durch den Zusammenschluss zu einem militärischen Kollektiv abgesichert werden sollte; vgl. dazu auch McClintock 1996.

546 Vgl. <http://www.horsthoeisel.net/Projects-H/kunst-h7.htm> (22.05.2003). Weitere Angaben zu dem Entwurf vgl. Anm. 46, S. 180.

547 Begleittext in der Ausstellung im Jüdischen Museum 2003; zu einer ähnlich lautenden Äußerung des Künstlers vgl. Spielmann 1999, S. 154.

548 <http://www.horsthoeisel.net/Projects-H/kunst-h7.htm> (22.05.2003).

cher mit seinem Kopf und Körper eintauchen kann«⁵⁴⁹. Hoheisels erneute künstlerische Darbietung einer symbolischen Wunde legt nahe, dass diese Figur über den *ASCHROTTBRUNNEN* hinaus auf positive Resonanz gestoßen ist. Ihren Stellenwert innerhalb der bundesdeutschen Erinnerungskultur werde ich in der abschließenden Zusammenführung beider Fallstudien vertiefend diskutieren.

549 <http://www.horsthoheisel.net/Projects-H/kunst-h7.htm> (22.05.2003).