

ZUSAMMENFÜHRUNG

Seit den 1980er Jahren haben Denkmalsetzungen innerhalb der bundesdeutschen Erinnerungskultur beträchtlich an Bedeutung gewonnen. Das Zusammentreffen von NS-Aufarbeitung und Avantgardekunst im Typus des Gedenkmonuments bildet eine entscheidende Wegmarke dieser Entwicklung, die ich in zwei Fallstudien näher beleuchtet habe. Diese stellen nicht allein den explorativen Teil der Forschungsarbeit dar, ihre Kontrastierung soll zugleich weitergehende Schlussfolgerungen und Thesen ermöglichen. Daher fasse ich abschließend die Ergebnisse beider Analysen zusammen, diskutiere sie vergleichend und kontextualisiere sie ebenso mit geschichtspolitischen Entwicklungen wie mit dem Wandel der bundesdeutschen Erinnerungskultur. Entsprechend der komplexen Ergebnisse, die meine Untersuchung hervorgebracht hat, differenziere ich die Zusammenführung nach verschiedenen Gesichtspunkten. Da Voraussetzung meiner Studie die Entwicklung eines geeigneten methodischen Ansatzes war, sind meine inhaltlichen Schlussgedanken von methodologischen Reflexionen begleitet.

Zusammenfassender Rückblick auf die Untersuchung

Ausgangspunkt meiner Forschung war die Schnittstellenposition zwischen Kunst, Gesellschaft und staatlicher Politik, die dem Gedenkmonument im Kontext der zunehmenden staatlichen Institutionalisierung der bundesdeutschen Erinnerungskultur zukommt. Meine Auswahl des *HARBURGER MAHNMALS* und des *ASCHROTTBRUNNENS* gründete in der ihnen attestierten Vorbildhaftigkeit für jenen neuen Denkmaltypus. Mein Erkenntnisinteresse richtete sich auf die geschichtspolitische Funktion der Denkmäler. Daraus resultierte zunächst die Frage nach den Vergangenheitsdeutungen, welche die Denkmäler jeweils hervorgebracht haben, genauer: nach jenen Deutungen der NS-Zeit in Hinblick auf Gegenwart und Zukunft, die ihnen öffentlich zugesprochen worden sind. Diskursanalytische und semiologische Theorien waren Grundlage für meinen Zugang zur Bedeutungsproduktion als Untersuchungsfeld.

In Hinblick auf die geschichtspolitische Dimension galt es, die Produktion von Bedeutung als Politik- und Handlungsfeld zu erfassen. Diesen Vorgang habe ich theoretisch als kommunikativen Aushandlungsprozess unterschiedlicher Akteurinnen und Akteure entwickelt, die jeweils Deutungen anbieten, indem sie das Denkmal öffentlich kommentieren. Zugleich unterscheidete ich, in welchem Verhältnis die jeweiligen KommentatorInnen zu dem Denkmal standen: die AuftraggeberInnen, die jene politische Instanz vertreten, in deren Verantwortung die Denkmalsetzung lag; die KünstlerInnen, deren künstlerischem Werk das Denkmal zugerechnet wird; die Lokalpresse, die für jene zu sprechen beansprucht, in deren Umfeld sich das Denkmal befindet; die überregionale Rezeption, die aus räumlichem Abstand und in der

Regel mit dem Anspruch auf fachliche Kompetenz dazu Stellung nimmt. Diese Differenzierung eröffnete den Blick auf die beteiligten AkteurInnen und deren mutmaßliche Interessen.

Den Beginn der Bedeutungsproduktion setzte ich bereits mit dem Entscheidungsprozess an. Dessen Erkundung sollte insbesondere die Kriterien der AuftraggeberInnen, das heißt der politischen EntscheidungsträgerInnen, herausarbeiten. Als weiteres Untersuchungsfeld unterschied ich das künstlerische Konzept. In diesem Rahmen befasste ich mich mit der Bedeutungsproduktion in der überwiegend medialen Öffentlichkeit. Mein besonderes Augenmerk galt den Publikationen der AuftraggeberInnen; Vergleichsgrößen ergaben sich aus dem jeweiligen Bestand an weiterer Literatur. Während der Publikation über das *HARBURGER MAHNMAL* eine umfangreiche überregionale Rezeption voranging, folgten den Broschüren der Kasseler AuftraggeberInnen neben überregionaler Rezeption auch Artikel des Künstlers in Fachpublikationen nach. Unveröffentlichtes Aktenmaterial und Berichte der Lokalpresse ermöglichten in beiden Fallstudien, jene Deutungen zu kontrastieren, die sich in den Medien mit höherem Verbreitungsgrad etabliert haben. Der Vergleich erlaubte jeweils Deutungen herauszuarbeiten, die sich durchgängig durchgesetzt haben. Indem ich den Bezug der jeweiligen KommentatorInnen zu der Denkmalsetzung, den medialen Orten ihres Sprechens wie teilweise auch dessen Zeitpunkt berücksichtigte, erschloss ich den Zugang zur Bedeutungsproduktion als Politik- und Handlungsfeld konkreter AkteurInnen.

Das dritte Untersuchungsfeld, die Autorschaft, erlaubte, Deutungen zu erkunden, die sich erst in der Wechselwirkung von Autorschaft und Kunstwerk entfalten. Zudem nutzte ich es als Möglichkeit, einen spezifischen Modus der Selbsthistorisierung herauszuarbeiten, der den angebotenen Vergangenheitsdeutungen eingeschrieben ist. So ließ sich aufzeigen, welche Subjektivitätskonstruktionen mit den Denkmälern verknüpft werden. Diese Herangehensweise sollte auch Aufschluss darüber geben, inwiefern die Denkmäler beziehungsweise deren Deutungen sich an eine spezifische Adressatengruppe richten.

Die Denkmäler: Von starken zu schwachen Zeichen

Zentraler Bestandteil beider Denkmäler ist die Versenkung der traditionellen Denkmalform, der aufgerichteten Vertikale. Diese Entgegensetzung zur künstlerischen Tradition weist sie als Avantgardekunst aus. Das für ein Denkmal bis heute außergewöhnliche künstlerische Verfahren wurde jeweils öffentlich inszeniert. Während dieser Vorgang in Harburg, verbunden mit einem interaktiven Angebot, über einen Zeitraum von sieben Jahren schrittweise vollzogen wurde, fand er in Kassel vor der offiziellen Übergabe des Denkmals an die Öffentlichkeit statt. Somit hatte das *HARBURGER MAHNMAL* Prozesscharakter: Es wandelte sich von einer aufgerichteten Vertikale, einem starken Zeichen, zu einer Leerstelle, einem schwachen Zeichen. Diese Transformation war an ein interaktives Angebot gekoppelt, mit dessen Inanspruchnahme das Objekt schrittweise der Sichtbarkeit entzogen wurde. Mit der namentlichen Widmung »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« begleitete das Denkmal eine ausformulierte politische Absichtserklärung. Der Appell, die Denkmaloberfläche zu signieren, übersetzte

diese Widmung in eine konkrete Handlungsaufforderung für die Gegenwart. Der allmähliche Entzug des starken Zeichens lenkte den Fokus also auf das interaktive Angebot.

Demgegenüber bildete der *ASCHROTTBRUNNEN* vom Zeitpunkt der Übergabe an ein schwaches Zeichen. Die nicht als Denkmal geplante, jedoch als solches rezipierte Umgestaltung eines vorhandenen Brunnens verweist formal auf ihren Vorgänger, dessen Namen auch beibehalten wurde. Die versenkte Obeliskform ist ein Nachguss jener Brunnenskulptur, die sich einst an derselben Stelle erhob und in der NS-Zeit aus antisemitischen Motiven zerstört worden war. Da der frühere Aschrottbrunnen als Zeichen politischer Macht wie auch als Zeichen des Judentums lesbar ist, eröffnet die Verknüpfung mit der einstigen Brunnenskulptur zwei Referenzpunkte für die Bedeutungsproduktion. Das schwache Zeichen, das der *ASCHROTTBRUNNEN* zur Verfügung stellt, verweist somit auf eine doppeldeutige Abwesenheit. Indem das Kasseler Denkmal sich konkret auf die NS-Vergangenheit seines Standortes bezieht, verfolgt es ein Markierungskonzept.

Die Entscheidungsprozesse: Avantgardekunst als Standortfaktor und Streitfall

Am Rande des Stadtstaates Hamburg beziehungsweise nahe der damaligen innerdeutschen Grenze gelegen war Harburg wie Kassel innerhalb der alten Bundesrepublik eine geografische Randlage eigen, mit der ein eher provinzieller Charakter einherging. Weiterhin teilen beide Städte neben einer schwierigen wirtschaftlichen Situation eine starke sozialdemokratische Tradition. So traf die Entscheidung jeweils eine mehrheitlich sozialdemokratisch besetzte, lokale politische Instanz. Allerdings war dies in Kassel, anders als in Harburg, zunächst keine Entscheidung für ein Denkmal, sondern für die Umgestaltung des damaligen Brunnenbeckens, das die Zerstörung überdauert hatte. Ausgangspunkt war also der Wunsch nach ästhetischer Aufwertung des Standortes, des Rathausvorplatzes. Erst als dieses Vorhaben Gegenstand öffentlicher Diskussion wurde, sprachen sich die politisch Verantwortlichen dafür aus, mit der Neugestaltung des Brunnens an die Zerstörung seines Vorgängers zu erinnern. Demgegenüber war in Harburg von Anfang an ein antifaschistisches Mahnmal geplant. Damit reagierten die dortigen EntscheidungsträgerInnen auf ein entsprechendes Anliegen einer Organisation ehemaliger Verfolgter, der Vereinigung der Verfolgten des Nazi-Regimes.

Die Auswahl des Entwurfs oblag in beiden Städten kulturpolitischen Fachgremien. In Kassel war dies der Kunstbeirat, ein städtischer Ausschuss, der dem eigentlichen Entscheidungsorgan, dem Magistrat, untergeordnet war. Letzterer stimmte direkt über den Entwurf ab, der aus Mitteln zur Städtebauförderung finanziert wurde. Im Fall des *HARBURGER MAHNMALES* entschied eine Kommission der Hamburger Kulturbehörde über den Entwurf. Demgegenüber hatte die Harburger Bezirksversammlung nur die Denkmalsetzung an sich beschlossen. Die Auswahl traf somit ein Gremium der zuständigen Senatsbehörde, die der lokalen politischen Instanz übergeordnet war. Da die Kulturbehörde zuvor bereits diverse Denkmäler an die NS-Verfolgung im Stadtgebiet realisiert hatte, existierte dafür eine feststehende Verfahrensweise sowie ein üblicher Finanzierungsmodus über den Etat für Kunst im öffentlichen Raum.

Die Bevölkerung war in keinem der beiden Verfahren direkt an der Entscheidung für ein Denkmal oder an der Auswahl des Entwurfs beteiligt. In beiden Fällen votierte also eine politisch-kulturelle Elite für Avantgardekunst, wobei sich die Beteiligung lokaler politischer Instanzen unterschied. Eine wesentliche Zielgruppe des geplanten Vorhabens war jeweils die internationale Kunstöffentlichkeit – sei es, dass ihr Interesse für den Standort überhaupt erst geweckt werden sollte wie in Harburg oder dass deren regelmäßige Anwesenheit anlässlich der Kasseler documenta berücksichtigt wurde. Übereinstimmend sahen die lokalen EntscheidungsträgerInnen in Avantgardekunst also auch einen Standortfaktor, der den Status ihrer Stadt aufzuwerten vermochte.

In beiden Städten hatten auch Entwürfe mit realistischer oder symbolisierender Darstellung zur Auswahl gestanden und lokale FürsprecherInnen gefunden – das heißt künstlerische Strategien, die für Denkmalsetzungen üblich und tradiert waren. Aufgrund deren Zurückweisung war für keinen der ausgewählten Entwürfe mit einhelliger Zustimmung vor Ort zu rechnen. Tatsächlich waren die geplanten Vorhaben jeweils von Konflikten begleitet, die auch parteipolitisch aufgegriffen wurden. In beiden Städten votierten Politiker der CDU-Opposition für künstlerische Lösungen in der Tradition etablierter Denkmalformen. Dieses Votum, vorgetragen von einem CDU-nahen Verein, löste in Kassel einen Konflikt um künstlerisch-ästhetische Kriterien aus. Erst im Rahmen dieser Kontroverse formulierten die politisch Verantwortlichen ein klares Votum dafür, die NS-Vergangenheit des Standortes in die Neugestaltung des Brunnens einzubeziehen.

Insbesondere der damalige sozialdemokratische Oberbürgermeister Hans Eichel setzte sich für eine avantgardistische künstlerische Strategie, später auch für den konkreten Entwurf ein. Mit dem künstlerischen Leiter der documenta, Manfred Schneckenburger, unterstützte ihn ein Kunstexperte, der für den zeitgenössischen Kasseler Kontext von erheblicher Bedeutung war. Das Votum für Avantgardekunst diente der regierenden Kasseler SPD zugleich als Abgrenzung von der politischen Opposition. Der Konflikt wurde institutionalisiert ausgetragen und zwar in weiten Teilen als Parteienkonflikt innerhalb der Stadtverordnetenversammlung. Protest gegen die nachfolgende Entscheidung organisierte sich in einer Bürgerinitiative, die für die Rekonstruktion der früheren Brunnenskulptur plädierte.

Auch in Harburg wurden ablehnende Stimmen gegenüber dem Entwurf schon während des Entscheidungsprozesses laut; der eigentliche Konflikt entzündete sich jedoch erst an der Nutzung des interaktiven Angebots. Zwar gehörte zu den DenkmalgegnerInnen unter anderem die CDU-Opposition, dennoch waren diese weder politisch homogen noch gemeinschaftlich organisiert. Vielmehr verlief die Konfliktlinie weitgehend zwischen den politischen EntscheidungsträgerInnen – insbesondere der Kulturbehörde, aber auch dem Bezirksamt – und Teilen der lokalen Bevölkerung, die sich von ersteren nicht vertreten sahen. Die Harburger Lokalpresse gab ablehnende Stimmen ausführlich wieder. Als FürsprecherInnen des Denkmals traten sowohl politische RepräsentantInnen der sozialdemokratischen Regierung auf Bezirks- und Senatsebene als auch VertreterInnen der Kulturbehörde auf.

Dass ein avantgardistisches Denkmal Konflikte hervorrief, war zu erwarten gewesen: Dessen Akzeptanz kann außerhalb eines progressiven bildungsbürgerlichen Milieus, das heißt für eine Vielzahl von NutzerInnen des öffentlichen Raums, nicht vorausgesetzt werden. Dies galt umso mehr, als in

Harburg wie in Kassel markante Standorte im vielgenutzten Innenstadtbereich gewählt wurden. Außerdem reagierten die politischen EntscheidungsträgerInnen in beiden Städten einerseits auf lokale Anliegen, berücksichtigten in ihrer ästhetisch-künstlerischen Ausrichtung andererseits vorrangig die internationale Kunstöffentlichkeit. Während das Denkmal jedoch in Kassel nur kurzfristig umstritten war, gab es in Harburg Anlass zu einem länger anhaltenden, massiven Konflikt. Dafür können unterschiedliche Ursachen ausgemacht werden. Ein Grund ist sicher, dass in Harburg etwas Anwesendes, Sichtbares – das von der Nutzung gezeichnete Denkmal – Anstoß erregte, während in Kassel ein Mangel – das Fehlen eines repräsentativen Objekts – beanstandet wurde. Ausschlaggebender erscheint mir jedoch der unterschiedliche Umgang mit dem Konflikt, dessen politisch-soziale Faktoren in Harburg indes auch gravierender einzuschätzen sind als in Kassel. Dabei zeigt sich, dass die formale Legitimation keineswegs entscheidend für die Akzeptanz der lokalen Öffentlichkeit war. Denn formal war das weitaus umstrittenere *HARBURGER MAHNMAL* insoweit stärker legitimiert, als die Entscheidung dafür aus einem geschlossenen Wettbewerb der Kulturbehörde resultierte, mithin gemäß dem vorgesehenen Verfahren zustande gekommen war.

Der *ASCHROTTBRUNNEN* gelangte hingegen in einem wenig transparenten Vorgang ohne Vorauswahl zu Abstimmung. Allerdings hatten die Kasseler AuftraggeberInnen sich mit Horst Hoheisel für einen ortsansässigen Künstler entschieden, der aus eigenem Engagement einen Entwurf vorgelegt hatte. Der Künstler hatte seinen persönlichen Zugang in der Lokalpresse ausführlich erläutert. Hoheisel konnte daher als Gewährsmann des Lokalen gelten, der mit den Gegebenheiten vor Ort vertraut war. Insofern vermochte er zwischen der politisch-kulturellen Elite der EntscheidungsträgerInnen und anderen sozialen Milieus vor Ort zu vermitteln. Die Autorschaftskonstruktion war demnach geeignet, das vorhandene Konfliktpotential abzumildern und das Denkmal vor Ort stärker zu legitimieren. Die Bemühungen der AuftraggeberInnen, das Denkmal in die Kunstaussstellung *documenta* einzubinden, erinnerten zudem daran, dass die Förderung von Avantgardekunst den Standort Kassel wirtschaftlich und politisch aufwertete. Die geopolitische Bedeutung der Ausstellung als künstlerisches »Schaufenster des Westens« verlieh auch dem geplanten Vorhaben einen demokratischen Impetus. Darüber hinaus waren der Entscheidung in Kassel öffentliche lokalpolitische Auseinandersetzungen vorangegangen, so dass die Denkmalgestaltung auch als Ergebnis eines lokalen Diskussionsprozesses verstanden werden konnte. Indem der Konflikt weitgehend institutionalisiert ausgetragen wurde, nutzten die DenkmalgegnerInnen etablierte Formen, sich politisch zu äußern. Eben diese Einbindung des Konflikts in institutionelle Strukturen fehlte in Harburg.

Während der Kasseler *ASCHROTTBRUNNEN* mit der Fürsprache des Oberbürgermeisters auch lokalpolitisch legitimiert war, traf dies auf das *HARBURGER MAHNMAL* nur bedingt zu. In der Zuständigkeit der Hamburger Landesbehörde manifestierte sich institutionell, dass Harburger Stimmen wenig Einfluss auf die Auswahl des Entwurfs hatten. Auf diese Weise reproduzierte der Konflikt um das Denkmal den bestehenden Strukturkonflikt zwischen der Stadt Hamburg und deren Bezirk Harburg, der im politischen und Verwaltungstechnischen Alltag des Bezirks von immenser Bedeutung ist. Die solchermaßen vorstrukturierte Polarisierung änderte auch eine öffentliche Anhörung in Harburg im Laufe des Auswahlverfahrens nicht. Denn die Kulturbehörde

hatte zuvor erklärmaßen gerade jenen Entwurf verworfen, der bei der Veranstaltung die größte Zustimmung erhielt.

Die Entscheidung für Avantgardekunst machte in Harburg zudem ein extremes Spannungsfeld auf, da der zugrundeliegende bildungsbürgerliche Anspruch der Sozialstruktur des Bezirks nicht entgegenkam. Auch die Auswahl der KünstlerInnen war nicht geeignet, zwischen der politisch-kulturellen Elite der AuftraggeberInnen und anderen sozialen Milieus vor Ort zu vermitteln. Im Gegenteil, sie verstärkte die Polarisierung zusätzlich: Als international renommierter Künstler repräsentierte Jochen Gerz eben jene Elite. Weiterhin regte Gerz' Ruf als Außenseiter eher dazu an, sich den Künstler als Gegenspieler denn als Vertreter lokaler Interessen vorzustellen. Somit verstärkte die Autorschaftskonstruktion das in Harburg ohnehin beträchtliche Konfliktpotential. Mit dem interaktiven Angebot stellte das *HARBURGER MAHNMAL* eine Möglichkeit zur Stellungnahme zu Verfügung. Dass sich der verschärfte Konflikt anzunehmenderweise auch in diesem Kommunikationsraum niederschlug, mag zu dessen Polarisierung beigetragen haben. Die Massivität, die der Konflikt in Harburg erreichte, ist daher zu einem guten Teil in mangelnden Vermittlungsangeboten an die Bevölkerung von Seiten der AuftraggeberInnen begründet.

Während in Harburg unterschiedliche Faktoren das Konfliktpotential vergrößerten, gelang es in Kassel, dies abzumildern. Daher erstaunt nicht, dass die Konflikte auch verschiedenartig überliefert wurden. Angesichts dessen, wie massiv und offensichtlich der Konflikt in Harburg vonstatten ging, war es unumgänglich, dass die dortigen AuftraggeberInnen Bezug darauf nahmen. So machten die EntscheidungsträgerInnen wie die KünstlerInnen die lokalen Auseinandersetzungen zur Grundlage ihrer expliziten Deutung des künstlerischen Konzepts. Allerdings interpretierten sie den Konflikt ausschließlich politisch-ideologisch; die skizzierte soziale Dimension ist den Darstellungen der AuftraggeberInnen nicht zu entnehmen. Vielmehr unterschlagen ihre Überlieferungen die fehlenden Mitsprachemöglichkeiten auf lokaler Ebene, da sie nicht darüber informieren, dass allein die Senatsbehörde für die Auswahl des Entwurfs zuständig war. Methodologisch erwies es sich hier als äußerst gewinnbringend, internes Aktenmaterial wie auch die lokale Presseberichterstattung als Quellen heranzuziehen – eine Vorgehensweise, die bisherige Forschungen zu den Denkmälern nicht systematisch verfolgt haben. Indem ich die Darstellungen der AuftraggeberInnen mit anderen Quellen kontrastierte, gelang es mir, die Überlieferung des Entscheidungsprozesses als Deutungs-handeln, das heißt als wirkungsvollen Teil der Bedeutungsproduktion sichtbar zu machen.

Die Kasseler AuftraggeberInnen griffen den dortigen Konflikt in ihren Publikationen nicht auf. Stattdessen vermitteln sie den Eindruck einer konsensuellen Erinnerungsallianz vor Ort. Diese Darstellung konterkarieren, vermehrt mit zunehmendem zeitlichen Abstand, Äußerungen des Künstlers. Offensichtlich gewann der Konflikt als narrative Struktur für Hoheisel ab Mitte der 1990er Jahre zunehmend an Attraktivität. Diese Veränderung ist zum einen mit seiner zunehmenden Etablierung als Denkmalkünstler zu erklären. Aufgrund seines geringen Bekanntheitsgrades zum Zeitpunkt der Übergabe war dem Künstler womöglich zunächst nicht daran gelegen, die Infragestellung seiner Arbeit publik zu machen. Schließlich war seine künstlerische Autorität in der Öffentlichkeit Mitte der 1980er Jahre noch nicht gefestigt.

Zum anderen haben Konflikte um Denkmalsetzungen seit den 1990er Jahren vielfach Anerkennung im Sinne eines Ausdrucks demokratischer Kultur erhalten. So hat der Denkmalexperte James E. Young immer wieder darauf hingewiesen, die Debatte über die angemessene Form der Erinnerung sei »das beste deutsche Gedenken«¹, eine Einschätzung, die gerade hinsichtlich der Kontroverse über das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* vielfach geteilt wurde.² Vielleicht regte dies Hoheisel dazu an, den Konflikt in Kassel nachträglich stärker zu betonen. Diese Veränderung weist darauf hin, dass Konflikte um den Umgang mit der NS-Zeit inzwischen positiver bewertet werden als in den 1980er Jahren. Angesichts der Publizität des *HARBURGER MAHNMALS* ist die These naheliegend, dass die diesbezügliche Kontroverse daran beteiligt war, eine entsprechende Wertschätzung zu etablieren. Womöglich ist in der Harburger Fallstudie also die Etablierung eines Deutungsmodells zu besichtigen, das in der öffentlichen Verständigung über die NS-Zeit auch außerhalb des künstlerischen Bereichs zunehmend an Gewicht gewonnen hat.

Die Argumentationsstrategien: Für Demokratie, gegen Verdrängung

Die konfliktträchtige Konstellation, die sich in Harburg bereits während des Entscheidungsprozesses abgezeichnet hatte, fand ihre Fortsetzung in einem Deutungskonflikt um das interaktive Angebot des Denkmals. Die Entstehung eines solchen Konflikts wurde dadurch begünstigt, dass nach der Übergabe des *HARBURGER MAHNMALS* neuerlicher Deutungsbedarf entstand: Da die Nutzungsweisen gehäuft von der zuvor angekündigten Form, der Signatur, abweichen, war zunächst offen, wie das tatsächliche Erscheinungsbild des genutzten Denkmals zu deuten sei. Dies veranlasste die CDU-Opposition anzuzweifeln, dass das Denkmal seine Zweckbestimmung als antifaschistisches Zeichen überhaupt zu erfüllen vermöge. Während also einerseits dessen intendierte Bedeutung grundlegend in Abrede stand, nutzten andererseits AuftraggeberInnen und KünstlerInnen die Offenheit des Konzepts, um es neu zu bestimmen. Das Denkmal galt ihnen nun als Ort der Konfrontation mit faschistischen oder den Faschismus verdrängenden Haltungen. Das *HARBURGER MAHNMAL* wurde so als Schauplatz einer politisch-ideologischen Auseinandersetzung lesbar: der Gegenüberstellung von demokratischen Werten einerseits, tendenziell faschistischen Positionen andererseits. Demnach konnte die Existenz des Konflikts nun die Wirksamkeit des Denkmals bezeugen. Dabei knüpften die BefürworterInnen an eine maßgebliche Interpretationsfigur bundesdeutscher Kulturpolitik der Nachkriegszeit an, welche die künstlerische Avantgarde zum Aufbewahrungsort freiheitlich-demokratischer Tradition erklärt hatte. Diese politisch-ideologische Aufladung wendete die entstandene Polarisierung zu ihren Gunsten. Der Konflikt wurde so zur grundlegenden narrativen Struktur der weiteren Bedeutungsproduktion. Sie folgte somit einem Schema, das für den Umgang mit der NS-Zeit in der Bundesrepublik pa-

1 Young 1996, S. 80. Vgl. auch Young 1992, S. 270; Young 2002, S. 224.

2 Zu einer Dokumentation der Debatte vgl. Heimrod/Schlusche/Seferens 1999.

radigmatisch ist und dadurch besonders geeignet, an vorhandene Deutungsmuster anzuschließen.³

Ästhetische Vergleiche untermauerten die Zuordnung des *HARBURGER MAHNMALS* zur künstlerischen Avantgarde. Zunächst attestierte Jochen Gerz dem Erscheinungsbild des Denkmals eine Ähnlichkeit mit Werken abstrakter Kunst; nachfolgend griff die Kunstkritik diese Vergleiche auf. Indem diese Einschätzung mit einem Qualitätsurteil verbunden war, behauptete sie ein Deutungsprivileg der Kunstöffentlichkeit. Dadurch wurde jene Zielgruppe als Deutungsautorität angesprochen, die die AuftraggeberInnen mit ihrer Auswahl von Avantgardekunst im Blick gehabt hatten. In diesem Zusammenhang war Jochen Gerz' Renommee von maßgeblicher Bedeutung: Es gewährleistete, dass die Kunstkritik seinen Beurteilungen zustimmte. Mithin trug Gerz' internationales Ansehen wesentlich dazu bei, den Konflikt als narrative Struktur tragfähig zu machen. Tatsächlich kam der Anerkennung, die das *HARBURGER MAHNMAL* in der internationalen Kunstwelt genoss, ein erhebliches Gewicht innerhalb der Kontroverse vor Ort zu.

Dies gilt in ähnlicher Weise für den *ASCHROTTBRUNNEN*: Dessen diskursive Anbindung an die *documenta* sowie die Fürsprache des künstlerischen Leiters der internationalen Kunstausstellung vermochten eine entsprechende Zuordnung und Wertschätzung zu vermitteln. Diese Kontextualisierung eröffnete in Kassel vergleichbare politische Implikationen. Denn der Gedanke, dass die künstlerische Avantgarde Träger und Garant demokratischer Werte sei, bildet ein ideelles Fundament der *documenta*. Der Rekurs auf die skizzierte kulturpolitische Interpretationsfigur fand in Kassel wie in Harburg in konfliktreichen Situationen statt. Hier zeigt sich, dass die Platzierung von Avantgardekunst im öffentlichen Raum nicht nur prädestiniert war, Konflikte herbeizurufen. Sie machte zugleich Argumente verfügbar, die ihre Existenz im Rahmen einer künstlerischen Stellungnahme gegenüber der NS-Zeit in besonderem Maße legitimieren konnten. Mit der Entscheidung für Avantgardekunst hatten die politisch Verantwortlichen also eine Wahl getroffen, die besonders geeignet war, ihnen im geschichtspolitischen Kontext Legitimität und Kompetenz zu attestieren.

Wie die weitere Entwicklung des Harburger Deutungskonflikts gezeigt hat, hatte die politisch-ideologische Aufladung der Kontroverse wesentlichen Anteil daran, die öffentliche Ablehnung des Denkmals einzudämmen. Indem die BefürworterInnen jegliche Ablehnung als Verdrängung interpretierten, schufen sie ein Deutungsschema, das den DenkmalgegnerInnen pauschal die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit der NS-Zeit beziehungsweise mit gegenwärtigen faschistischen Tendenzen absprach. Mit der Verdrängungshypothese beriefen sie sich auf ein geläufiges, psychoanalytisch fundiertes Erklärungsmodell für den gesellschaftlichen Umgang mit der NS-Zeit. Auf diese Weise erklärten sie die Akzeptanz des Denkmals zum einzig möglichen Ausdruck einer wahrhaft demokratischen Haltung. Diese Argumentation, die sich im Zusammenspiel von AuftraggeberInnen und KünstlerInnen herausbildete, bewirkte, dass schließlich auch die Harburger Lokalpresse dafür plädierte, das Denkmal zu akzeptieren.

Für die Argumentation im Kasseler Kontext war die Verdrängungshypothese ebenfalls von Bedeutung. Die Bezugnahme des *ASCHROTTBRUNNENS* auf

3 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, die den Konflikt als Paradigma des bundesdeutschen Umgangs mit der NS-Zeit analysieren.

die antisemitisch motivierte Zerstörung seines Vorgängers in der NS-Zeit galt den AuftraggeberInnen als Wendung gegen eine vorangegangene Verdrängungshaltung. Während deren mutmaßliche ProtagonistInnen in Hinblick auf die lokale Ebene diffus blieben, wandten der documenta-Leiter und nachfolgend auch der Künstler sich mit diesem Vorwurf ausdrücklich gegen die damalige Regierung Kohl. Indem allein die Bundespolitik als Bezugspunkt für eine geschichtspolitische Stellungnahme herangezogen wurde, konnte unerwähnt bleiben, dass der vorangegangene Umgang mit dem Standort des Brunnens unter der politischen Verantwortung der SPD stattgefunden hatte – der Vorwurf von Verdrängung sich im konkreten Fall demnach auch gegen diese hätte richten müssen. In beiden Fällen war die Verdrängungshypothese also geeignet, die jeweilige komplexe Situation so weit zu reduzieren, dass die FürsprecherInnen des Denkmals unzweifelhaft für den angemessenen Umgang mit der NS-Zeit standen.

Im Kontext beider Denkmäler überschneit sich folglich eine spezifische künstlerische Positionierung, das Votum für Avantgardekunst, mit einer politischen, dem Eintreten gegen faschistische Tendenzen in der Gegenwart und für eine Anerkennung des Leids ehemaliger Verfolgter. Beide Stellungnahmen für sich genommen waren in besonderem Maße mit sozialdemokratischer Politik verbunden. Da sozialdemokratische FunktionsträgerInnen der Verfolgung durch das NS-Regime ausgesetzt gewesen waren und viele Widerstand geleistet hatten, befanden sich unter prominenten SPD-PolitikerInnen im Nachkriegsdeutschland vermehrt ehemalige Verfolgte, die mit der Arbeitsgemeinschaft ehemals verfolgter Sozialdemokraten auch sichtbar als politische Kraft auftraten.⁴ Aufgeschlossenheit gegenüber moderner Kunst hatte die SPD bereits in der Regierungszeit der sozialliberalen Koalition gezeigt. So wurde auf Initiative des damaligen Bundeskanzlers Helmut Schmidt 1979 die monumentale Skulptur *LARGE TWO FORMS* des britischen Bildhauers Henry Moore angekauft und vor dem Kanzleramt aufgestellt.⁵

Indem die AuftraggeberInnen diese Positionen zusammenführten, formulierten sie ein sozialdemokratisches Profil im Bereich künstlerischen Gedenkens, das sich von der konservativen Geschichtspolitik der damaligen Regierung Kohl markant unterschied. Diese hatte Mitte der 1980er Jahre mit den Bestrebungen, in Bonn ein zentrales Mahnmal für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft zu errichten, ein gegensätzliches geschichtspolitisches und ästhetisches Programm verfolgt.⁶ Mittels monumentaler Denkmalästhetik und christlicher Ikonografie sollte der ermordeten Verfolgten ebenso gedacht werden wie der zivilen und militärischen Kriegstoten auf Seiten nicht verfolgter Deutscher – eine Sichtweise auf die NS-Zeit, die mit der *NEUEN WACHE* 1993 schließlich in einer Gedenkstätte realisiert wurde.

In diesem Zusammenhang macht meine Analyse die Denkmalsetzungen in Harburg und Kassel als Akte politischer Profilbildung sichtbar. Diese Profilierung beschränkte sich nicht auf den lokalen Kontext, da, wie ich argumentiert habe, Kassel wie Harburg aufgrund ihrer politischen Tradition klar der SPD zugeordnet werden können. Für eine überregionale Publizität der

4 Zur Auseinandersetzung mit der NS-Zeit innerhalb der SPD vgl. Potthoff 1995.

5 Silke Wenk hat dargelegt, dass die »Selbstdarstellung des sozialdemokratischen Bundeskanzlers als kultivierter und kunstsinniger Bürger« (Wenk 1997a, S. 24) ein Effekt dieses Ankaufs war.

6 Siehe oben, S. 17.

Denkmäler sorgte die Anerkennung von Seiten der Kunstöffentlichkeit. Somit stellen die Denkmalsetzungen einen Bereich dar, in dem die lokale Entscheidungsbefugnis dazu geeignet war, einen Standpunkt in konkrete Politik umzusetzen, der durchaus auf bundespolitischer Ebene bedeutsam werden konnte. Gegenüber der konservativen Regierung wiesen die sozialdemokratischen AkteurInnen sich dabei durch künstlerische und geschichtspolitische Positionen aus, die Progressivität markierten und sich in dieser Bedeutung wechselseitig verstärkten. Darin zeichnet sich eine Neuorientierung gegenüber der sozialliberalen Regierungszeit ab, die – mit Ausnahme des damals äußerst umstrittenen Kniefalls von Willy Brandt 1970 vor dem Denkmal an das Warschauer Ghetto – eher arm an symbolischer Geschichtspolitik gewesen war.⁷ Mit dieser Profilbildung markierte die SPD somit wirkungsvoll ihre Position auf einem Terrain, dem in der zeitgenössischen Bundespolitik immense Bedeutung zukam, nicht zuletzt im außenpolitischen Kontext einer zunehmenden Europäisierung.

Aus methodologischer Perspektive war auch für diese Ergebnisse entscheidend, dass ich die Darstellungen der AuftraggeberInnen mit lokalen Quellen kontrastiert habe. Nur so konnte ich herausarbeiten, dass die tatsächliche Vorgeschichte des *ASCHROTTBRUNNENS* markant von der nachträglichen Überlieferung abweicht. Weiterhin erwies es sich in diesem Zusammenhang als ertragreich, die zeitliche Abfolge von Deutungsprozessen, differenziert nach den jeweiligen AkteurInnen, zu berücksichtigen. Dadurch ließ sich nachweisen, dass die überregionale Rezeption, also jene Publikationen, die das Interesse der Kunstöffentlichkeit dokumentieren, regelhaft die Argumentationen der AuftraggeberInnen, das heißt der parteipolitischen AkteurInnen, aufgriffen. Die sich abzeichnende Allianz politischer und kultureller Eliten ist keineswegs als strategisch angelegtes Komplott misszuverstehen, sondern vielmehr als Zeichen einer strukturellen Verschränkung politischer Diskurse und vermeintlich politikferner Kunstdiskurse.

Die künstlerischen Konzepte: Symbolische Wunden des nationalen Körpers

Während in Harburg nach der Übergabe um die Bedeutung des Denkmals gestritten wurde, fungierte der Künstler in Kassel als fraglose Deutungsautorität. Hoheisels Kommentare zu seiner Arbeit wurden nahezu durchgängig aufgegriffen und an keiner Stelle grundsätzlich infrage gestellt. Allerdings bot der Künstler keineswegs eine singuläre, klar umrissene Deutung an. Vielmehr stellte er eine Reihe metaphorischer Begriffe zur Verfügung, die ihrerseits der Interpretation bedurften. Die daraus resultierende Uneindeutigkeit, die der weiter vorne erläuterten Doppeldeutigkeit des Signifikanten in der formalen Anlage entspricht, begleitete das Denkmal durchgängig. Aus dem begrifflichen Spektrum wurden in den Publikationen der AuftraggeberInnen dennoch zwei Begriffe, einander zeitlich ablösend, besonders hervorgehoben. Zunächst stand im Fokus ein Verlust, den das Denkmal als »verlorene Form« signifizieren sollte. Damit waren explizit die Opfer des antisemitischen NS-Genozids gemeint, implizit ließ sich indes auch Deutschlands Verlust an politischer Macht nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes assoziieren. Die

7 Vgl. Assmann/Frevert 1999, S. 245f.

implizite Bedeutung wurde dadurch verstärkt, dass ausdrücklich von dem Verlust eines fraglosen Zugehörigkeitsgefühls zu Deutschland, legitimiert durch einen jüdischen Emigranten, die Rede war.

Ab Ende 1988 rückte für den *ASCHROTTBRUNNEN* die Bezeichnung »offene Wunde« in den Vordergrund, die gleichfalls Hoheisels Begriffsfundus entstammte. Im darauffolgenden Jahr sprach Jochen Gerz bezugnehmend auf das *HARBURGER MAHNMAL* erstmals öffentlich von einem »Messer in der Wunde, die nicht heilen soll«. Thematisch schloss diese Äußerung an eine verbreitete implizite Deutung des Denkmals an, die abweichende Nutzungsweisen als Verletzungen charakterisierte. Im Kontext beider Denkmäler bezog sich die metaphorische Rede von einer Wunde auf eine soziale Beschädigung. Indem sie jeweils von der physischen Beschädigung einer vorangegangenen *sozialen* Ganzheit erzählt, ruft sie einen symbolischen Kollektivkörper auf. In beiden Fällen fungiert der künstlerische Autor als derjenige, der eine bereits vorhandene symbolische Wunde zu bewahren hat beziehungsweise überhaupt erst wieder zum Vorschein bringt. Es galt also, den offenen Zustand dieser symbolischen Wunde zu erhalten.

Für beide Denkmäler erlangte die Metapher einen beträchtlichen Stellenwert innerhalb der Bedeutungsproduktion. In Kassel avancierte sie 1989 zum Titel der überarbeiteten Broschüre der AuftraggeberInnen; die Hamburger Dokumentation von 1994 enthält diesbezügliche Ausführungen von Jochen Gerz. In beiden Fällen griff insbesondere James E. Young in seinen Publikationen entsprechende Zitate der Künstler auf. Im Rahmen meiner Analyse des *ASCHROTTBRUNNENS* ist nachzuvollziehen, dass positive Resonanz von verschiedenen Seiten der Konjunktur der Metapher voranging. Bestätigung äußerte zum einen ein jüdischer Emigrant, zum anderen die Kunstkritik, die Hoheisels Arbeit insgesamt nur spärlich mit Aufmerksamkeit bedachte. Ausgehend von diesen beiden Reaktionen skizziere ich im Folgenden zwei unterschiedliche religiös-kulturelle Deutungstraditionen,⁸ die für beide Denkmäler wesentlich sind.

Die Zustimmung zu der Metapher von Seiten eines jüdischen Emigranten, der eine symbolische Wunde des jüdischen Volkes assoziierte, knüpft an deren Verwendung als poetische Figur in der Literatur Überlebender des antisemitischen NS-Genozids nach 1945 an – etwa bei Paul Celan, Primo Levi und Nelly Sachs.⁹ Die »Erinnerungswunde«¹⁰, wie Celan sie nennt, kündigt von einer gravierenden Leiderfahrung, deren Ausmaß »Seins- und Sinnentwürfe hat fragwürdig werden lassen.«¹¹ Dass Celan und Levi ihrem Leben ein Ende setzten, die Verfolgung letztlich nicht überlebten, unterstreicht diese Fragwürdigkeit. Die Ermordung zahlreicher Angehöriger sowie körperliche

8 Da keine Motivgeschichte der Wunde vorliegt, auf die zurückzugreifen möglich gewesen wäre, habe ich für einen entsprechenden Überblick die folgenden Datenbanken und Kataloge ausgewertet: Arts & Humanities Citation Index, Social Science Citation Index, Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Jahresberichte für deutsche Geschichte, WISO, Katalog der Staatsbibliothek zu Berlin. Internet-Recherchen in Kombination mit unterschiedlichen Suchbegriffen ergänzten dies. Sehr hilfreich waren weiterhin die Hinweise zahlreicher KollegInnen, insbesondere Antworten auf meine Anfrage an die Mailingliste H-SOZ-U-KULT, für die ich an dieser Stelle danken möchte.

9 Siehe oben, S. 255.

10 Celan 1992, S. 57.

11 Sowa-Bettecken 1992, S. 279.

und seelische Verletzungen erwiesen sich für eine Vielzahl ehemaliger Verfolgter als dauerhafte, tiefgreifende Beschädigung ihres weiteren Lebens, die sich auch auf die nachfolgenden Generationen auswirkte.¹² Da die individuellen Beschädigungen aus der Verfolgung als definierte Gruppe resultieren, deren Angehörige in der überwiegenden Mehrheit an den Auswirkungen zu leiden hatten und haben, besitzen sie auch eine kollektive Dimension. Im Kontext antisemitischer Verfolgung vermag die Figur der Wunde folglich das unabänderliche Fortwirken von Beschädigungen zu signifizieren – bei ehemaligen Verfolgten ebenso wie innerhalb einer jüdischen Gemeinschaft. Der Zustand dieser Wunde ist daher zwangsläufig offen. Die darin aufgerufene vorgängige Ganzheit hat somit den Stellenwert eines unwiederbringlichen Verlustes.

Auch vor der Shoah ist die Wunde als literarisches Motiv deutschsprachiger Dichter jüdischer Herkunft anzutreffen. Sie findet sich beispielsweise in der Lyrik Heinrich Heines. Eine neuere Studie, die unter dem Titel »Die Wunde Deutschland« Heines Dichtung »im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus« untersucht, sieht darin eine Metapher für dessen persönliche Zerrissenheit innerhalb dieser Konstellation.¹³ Im Werk Franz Kafkas markiert die Wunde eine fundamentale Verunsicherung und letztlich die Zerstörung des Individuums, einen verstörenden »Nicht-Ort«.¹⁴ Den genannten Beispielen ist gemein, dass die Wunde ein unlösbares Dilemma fasst, das die Existenz des Individuums grundlegend tangiert. Folglich kann sie als paradigmatischer Topos verstanden werden, der die Bedingungen jüdischer Existenz angesichts anhaltender antisemitischer Ausgrenzung reflektiert. Die skizzierte literarische Verwendungstradition lässt sich mit der Bedeutung verbinden, die der Wunde in den religiösen Schriften des Judentums zukommt. Dort ist die Krankheit oder Wunde Israels Zeichen einer göttlichen Strafe für Abkehr und Ungehorsam des Volkes Israel, auf die – ungeachtet der Umkehr zum Glauben – Heilung oder vollständige Vernichtung folgen kann.¹⁵ Mithin gilt die Wunde, trotz aller Unterschiede zwischen den überlieferten religiösen und den sehr viel späteren literarischen Texten, übereinstimmend als Zeichen für einen Zustand der Beschädigung, dessen Überwindung in jedem Fall ungewiss, wenn nicht gar unmöglich ist.

Im Unterschied zu der skizzierten religiös-kulturellen Deutungstradition jüdischer Prägung verweist die Anerkennung des *ASCHROTTBRUNNENS* von Seiten der Kunstkritik stärker auf eine christlich geprägte Tradition. Im Kunstkontext hatte die Ausstellung einer symbolischen Wunde der Gesellschaft gut zehn Jahre zuvor Aufsehen erregt, als Joseph Beuys 1976 im Münchner Kunstforum das begehbare Environment *ZEIGE DEINE WUNDE* präsentierte.¹⁶ Beuys verband damit ein Heilsversprechen, indem er erklärte:

12 Vgl. Bar-On 1997.

13 Vgl. Hinck 1991, S. 9.

14 Schuller zu Kafkas Erzählung »Ein Landarzt« von 1919; Schuller 1998, S. 42; vgl. dazu auch Jura 1996.

15 So im Jesajabuch wie auch in anderen Büchern der Propheten, die Teil der jüdischen Bibel sind; vgl. Kustár 1997, S. 22f. Vgl. auch Scarry 1992, S. 300.

16 Das Environment kombinierte unter anderem Leichenbahnen, landwirtschaftliche und medizinische Geräte mit dem Material Fett, dem bei Beuys die Bedeutung eines Energieträgers zukommt; vgl. Beuys 1980a.

»Zeige deine Wunde, weil man die Krankheit offenbaren muß, die man heilen will. Der Raum [...] spricht von der Krankheit der Gesellschaft.«¹⁷

Zwar bestimmte Beuys nicht näher, welchen gesellschaftlichen Zustand er als symbolische Wunde verstand. Gleichwohl kann jene Verwundung, deren Heilung sich viele seiner künstlerischen Arbeiten widmen,¹⁸ in Wechselwirkung mit der Autorschaftskonstruktion als Kriegsbeschädigung entziffert werden.¹⁹ Denn Beuys mythisierte seine Künstlerwerdung als kathartischen Prozess, der ihn körperliche Verletzungen aus dem Zweiten Weltkrieg hatte überwinden lassen.²⁰ An schamanistische Vorstellungen anknüpfend, inszenierte er in künstlerischen Performances Selbstheilungsrituale, die einen sozialen Transformationsprozess – verstanden als Heilung der Gesellschaft – vorwegnehmen sollten. In der Figur der Wunde überkreuzte sich bei Beuys also ein kriegsgeschädigter männlicher Körper mit einem symbolischen Kollektivkörper. Das Heilungsversprechen, das er mit entsprechenden Inszenierungen postulierte, knüpft an die christologische Bedeutung der Wunde an. Denn der verwundete Körper Christi – insbesondere die Darbietung der geöffneten Wunde – gilt als verehrungswürdiges, heilsbringendes Zeichen.²¹

Beuys' Referenz auf die Wunden Christi bildet keinen Einzelfall, sondern ist Teil einer entsprechenden religiös-kulturellen Deutungstradition christlicher Prägung. Dazu zählt auch der heilige Sebastian, ein häufiges Motiv der bildenden Kunst bis in die Nachkriegszeit. Seit dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde es vermehrt aufgegriffen, um den Soldatentod darzustellen, dem so der Charakter eines christlichen Martyriums zuteil wurde (Abb. 20).²² Anklänge an die Märtyrergestalt des Sebastian, seinen an einen Pfahl gefesselten, vielfach verwundeten Körper, waren auch im Kontext des *HARBURGER MAHNMALS* festzustellen. Ein Beispiel für die literarische Tradierung des christlichen Motivs bietet Goethes »Wilhelm Meister« (1795), in dem die »Öffnung der Wunde [...] der Weg der Heilung [ist].«²³ Gleichfalls in dieser Linie steht Parzival, jene mythologische Gestalt aus dem Umfeld der Gralsritter, die als Vorbild für Richard Wagners gleichnamige Oper von 1882 diene. Parzival heilt mit einem heiligen Speer den verwundeten Körper des Königs, dadurch auch die Gemeinschaft der Gralsritter, und wird so zum neuen König.²⁴ Die Heilung erfolgt durch die Berührung der Wunde mit jener

17 Beuys in: *Süddeutsche Zeitung*, 26./27.01.1980, in: Beuys 1980b, o.S.

18 Zur therapeutischen Idee in Beuys' Einsatz von Farbe, Fett und Filz vgl. Oltmann 1994, S. 145.

19 Von diesem Zusammenhang geht auch Cornelia Gockel aus, die ihre Studie zu »Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst« mit dem Titel »Zeige deine Wunde« versah; vgl. Gockel 1998. Vgl. dazu auch Oltmann 1994, S. 136f.

20 Vgl. dazu ausführlich Tomberger 2002b und 2003.

21 Diese Deutungstradition geht insbesondere auf Augustinus Auslegung der Seitenwunde Christi zurück; vgl. Lentjes 1995, S. 152. Elaine Scarry weist darauf hin, dass im Neuen Testament Heilungsszenen Verwundungsszenen ablösen; vgl. Scarry 1992, S. 316.

22 Vgl. Anm. 665, S. 150.

23 Schuller 1998, S. 25. In diesem Sinne interpretiert Schuller die chirurgische Behandlung der Schusswunde Meisters.

24 Die Verwundung des vorherigen Königs, Amfortas, hinderte diesen daran, den heiligen Gral zu enthüllen, das heißt, sie verunmöglichte jenen Akt, der die

Waffe, mit der diese zuvor ebenso geschlagen wurde wie einst die Seitenwunde Christi. Mit Wagners Opernfassung wurde Parzival Bestandteil eines Mythenkanons, der seit 1876 im Rahmen der Bayreuther Festspiele regelmäßig zelebriert wird und in hohem Maße national aufgeladen ist.²⁵

Auffällig an den genannten Beispielen ist, dass die Wunde durchgängig einem männlichen Körper eigen ist. Sie markiert in keinem Fall einen endgültigen Zustand, sondern kennzeichnet jeweils ein Durchgangsstadium, dem ein höheres Stadium nachfolgt. Analog zu den Wunden Christi am Kreuz, die seinem Aufstieg ins Himmelreich vorangingen, kündigt die Wunde also eine bevorstehende Transzendenz an. Diese kann den Tod des physischen Körpers durchaus einschließen. Außerdem steht der verwundete Körper in den genannten Beispielen wiederholt im Kontext nationaler Mythenbildung. Dieser Zusammenhang zeigt sich ebenfalls, wenn im Rahmen politischer Rhetorik die Rede von einer Wunde ist. So nennt ein deutscher Buchtitel von 1928 die Kriegsschuldfrage »eine offene Wunde«²⁶, ein anderer erklärt 1938 das »Schicksal der Tschecho-Slowakei« zur »Wunde Europas«²⁷. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs haben Intellektuelle und PolitikerInnen mit der Wunde materielle und immaterielle Schäden bezeichnet, die für das politische Kollektiv der Deutschen aus der NS-Zeit resultierten.²⁸ Dabei ging es häufig um die deutsche Teilung.²⁹ Wenn es wie 1977 bei Martin Walser hieß, »wir müssen die Wunde namens Deutschland offenhalten«³⁰, so war damit der Appell verbunden, sich nicht mit der Zweistaatlichkeit einzurichten, sondern die Vereinigung beider deutscher Staaten anzustreben. Daran knüpfte Walser nicht allein die Hoffnung, die Teilung zu überwinden, sondern auch den Wunsch nach politischer und wirtschaftlicher Unabhängigkeit Deutschlands.³¹ Die rhetorische Figur der Wunde zielte folglich nicht allein auf terri-

Gralsritter stärkt und verjüngt; vgl. <http://www.uni-rostock.de/fakult/phillfak/fkw/iph/strobach/veranst/nietzsche/wagner.html> (14.11.2002).

25 Wagner war selbst mit nationalpolitischen, antisemitischen Schriften in Erscheinung getreten; vgl. Salmi 1999. Die NS-Kulturpolitik verlieh den Bayreuther Festspielen den Rang »nationale[r] Weihespiele« (Benz/Graml/Weiß 1998, S. 391).

26 Biedermann/Severing 1928.

27 Fischer/Heiss 1938, S. 3.

28 Vgl. die Reden zur Gedenkfeier des Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge zum Volkstrauertag von Alfred Dregger 1986, S. 145 und Wolfgang Mischnick 1987, S. 154. Diese Beispiele verdanke ich Jan Henrik-Meyer, der mir das Quellenmaterial seiner Magisterarbeit über »Die Reden auf den zentralen Veranstaltungen zum Volkstrauertag bzw. zum Heldengedenktag 1922-1989« (2001) zur Verfügung stellte.

29 »Wir leben mit einer schmerzenden Wunde« (Carstens 1983, S. 595), konstatierte 1983 der damalige Bundespräsident Carl Carstens am Tag der deutschen Einheit. Auf der Gedenkfeier des Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge zum Volkstrauertag sprach die Rednerin Gertrud Höhler 1988 von der »Wunde der deutschen Teilung« (Höhler 1988, S. 169).

30 Walser 1979, S. 101. Eben diese Passage zitierte Walser auch in seiner umstrittenen Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels am 11.10.1998; vgl. http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/WegeInDieGegenwart_redeWalserZumFriedenspreis/ (22.11.2005).

31 Walser imaginierte »ein anderes Deutschland [...], das seinen Sozialismus nicht von einer Siegermacht draufgestülpt bekommt, sondern ihn ganz und gar selbst entwickeln darf; und eines, das seine Entwicklung zur Demokratie nicht aus-

toriale, sondern auch auf politische Einbußen ab, deren Überwindung angestrebt wurde. Der »Vaterlandsleichenam«³², von dem Walser in diesem Zusammenhang sprach, ruft einen verwundeten männlichen Körper auf.

Bezugnehmend auf die deutsche Teilung war die Metapher der Wunde wie bei Walser regelmäßig mit der Aufforderung verbunden, sich nicht mit der Situation abzufinden. 1987 verwies mit Michael Stürmer einer der neo-konservativen Vertreter im sogenannten Historikerstreit in einem Aufsatz »Zur Substanz des deutschen Nationalbewußtseins« auf die »Wunde der Teilung«.³³ An prominenter Stelle, am Brandenburger Tor, appellierte Ronald Reagan im selben Jahr anlässlich der 750-Jahr-Feier Berlins:

»Solange das Tor zu ist, so lange wird diese Mauer als *Wunde* fortbestehen. [...]. Herr Gorbatschow, öffnen Sie dieses Tor! Herr Gorbatschow, reißen Sie diese Mauer nieder!«³⁴

Im Juni 1989, wenige Monate vor dem Fall der Mauer, erklärte Helmut Kohl gegenüber dem sowjetischen Generalsekretär Michail Gorbatschow: »[...] die fortdauernde Teilung empfinden wir wie eine offene Wunde.«³⁵ Nach der deutschen Vereinigung ist denn auch wiederholt von einer sich schließenden Wunde die Rede gewesen.³⁶ In der Tradition des christlichen Heilsversprechens wurde mit der »Wunde namens Deutschland« – nicht zuletzt in rechtskonservativen Kreisen – die Möglichkeit beschworen, die solchermaßen bezeichnete Beschädigung zu transzendieren, die Teilung zu überwinden.

Wie die vorangegangenen Beispiele gezeigt haben, finden sich in der christlich geprägten Deutungstradition der Wunde zum einen individuelle männliche Körper, zum anderen ein symbolischer Kollektivkörper als Träger der Verletzung. Im letztgenannten Fall dient die symbolische Wunde dazu, den Zustand eines politischen Kollektivs respektive seines Territoriums als schadhaft oder unvollendet zu charakterisieren.³⁷ Stellenweise, am offensichtlich am Beispiel von Joseph Beuys, überlagern sich diese beiden Körper. Diese Überlagerung erinnert an das mittelalterliche Modell der »zwei Körper

schließlich nach dem kapitalistischen Krisenrhythmus stolpern muß.« (Walser 1979, S. 100)

32 »Wir alle haben auf dem Rücken den Vaterlandsleichenam, den schönen, den schmutzigen, den sie zerschnitten haben, daß wir jetzt in zwei Abkürzungen leben sollen« (Walser 1979, S. 101), beklagte der Schriftsteller.

33 Stürmer 1987, S. 27.

34 Ronald Reagan, 12.06.1987; <http://www.welt.de/data/2004/06/07/287893.html> (22.11.2005), Hervorhebung: C.T.

35 Bundeskanzler Helmut Kohl anlässlich des Besuchs Michail Gorbatschows in der Bundesrepublik, 12-15.06.1989; http://www.2plus4.de/chronik.php3?date_value=12.06.89-15.&sort=000-000 (02.02.2006).

36 Vgl. »Europas tiefste Wunde schließt sich«, *Global Review*, Beilage der *FR*, 29.12.1999. Vgl. auch die Rede Edmund Stoibers im Deutschen Bundestag am 29. September 2000 zum Thema »10 Jahre deutsche Einheit«; <http://www.bayern.de/Presse-Info/Reden/2000/000929.html> (02.02.2006) sowie das Konzept für das DDR-Gedenken in Berlin der Stiftung Hohenschönhausen; <http://www.verein-spurensuche.de/konzept.htm> (02.02.2006).

37 Neuere Beispiele für diese Figur sind Publikationen wie »Der Kaukasus. Rußlands offene Wunde« (Neef 1997) oder »Dänemark – die offene Wunde Skandinaviens« (Altenbockum 2001).

des Königs«³⁸, das dem Herrscher analog zum christlichen *corpus mysticum* einen weltlichen, sterblichen wie auch einen politischen, unsterblichen Körper zuschrieb. Die Vorstellung eines Kollektivkörpers, die aus letzterem resultiert, kann als spezifisch christlicher Entwurf betrachtet werden.³⁹

Je nach religiös-kulturellem Kontext vermag die Figur der Wunde also unterschiedliche Szenarien aufzurufen. Augenscheinlich überschneiden sich die beiden Deutungstraditionen gerade in der Bezugnahme auf die NS-Zeit. Das untermauern auch Äußerungen deutsch-jüdischer Intellektueller wie Theodor W. Adorno⁴⁰, Max Horkheimer⁴¹ und Norbert Elias⁴², die bezugnehmend auf die NS-Zeit eine symbolische Wunde des deutschen Kollektivs konstatieren. Insbesondere an diesem Punkt, sind die beiden skizzierten Deutungstraditionen also keineswegs trennscharf voneinander abzugrenzen.

Vor dem skizzierten kulturgeschichtlichen Hintergrund erscheint die metaphorische Rede von einer offenen Wunde im Kontext der beiden Denkmäler geeignet, an unterschiedliche Wahrnehmungen der Auswirkungen der NS-Zeit anzuknüpfen. Dadurch vermag sie grundsätzlich sowohl nicht verfolgte, nichtjüdische Deutsche als auch Überlebende des antisemitischen NS-Genozids und deren jeweilige Nachkommen anzusprechen. Die Adressierung letzterer wurde in Kassel wie in Harburg auch über die Beteiligung von Personen verdeutlicht, die dem Judentum zugeordnet werden können. Während in Harburg mit Esther Shalev-Gerz eine jüdische Künstlerin am Denkmal beteiligt war, kamen in den Kasseler Publikationen mehrere RepräsentantInnen des Judentums zu Wort. Ein besonderer Stellenwert wurde dabei einem jüdischen Emigranten eingeräumt, der den *ASCHROTTBRUNNEN* von Israel aus kommentierte. Auffällig ist, dass keine der genannten Personen ausdrücklich von ermordeten Verfolgten sprach. Allerdings führten jeweils unterschiedliche Faktoren dazu, dass die jüdischen Beteiligten nicht oder nur eingeschränkt als eigenständige Deutungsinstanzen auftraten. Im Fall des *HARBURGER MAHNMALS* erzeugte eine asymmetrische Autorschaftskonstruktion, die den nichtjüdischen männlichen Künstler privilegierte, ein solches Ungleichgewicht. Eine vergleichbare Asymmetrie resultierte in Kassel daraus, dass der jüdische Emigrant mit einer Stellungnahme zitiert wurde, die sich

38 Kantorowicz 1992. Der Autor weist dessen Existenz insbesondere für England nach.

39 Dieser ist aus dem »Paradigma des paulinisch-christlichen Kollektivleibs« (Matala de Mazza 1999, S. 40) abzuleiten. Vgl. dazu auch Braun (2002, S. 308), die argumentiert, die Analogie von sozialer Gemeinschaft und menschlichem Körper sei in der jüdischen Tradition auf der Ebene der Metapher verblieben, im der christlichen hingegen durch die Transsubstantiationslehre naturalisiert worden.

40 Adorno bezeichnete 1959 in seinem Aufsatz »Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit« verschiedene Formen der Abwehr im Nachkriegsdeutschland als »Zeichen eines psychisch Nichtbewältigten, einer Wunde« (Adorno 1968, S. 127, Hervorhebung: C.T.).

41 Horkheimer schrieb in seinem Aufsatz »Über die deutschen Juden« 1961 bezugnehmend auf die nichtjüdischen Deutschen: »Verletzter Stolz bedeutet eine Wunde im Kollektiv nicht weniger als im Individuum.« (Horkheimer 1997, S. 314, Hervorhebung: C.T.)

42 Elias bezeichnete in seinem Aufsatz »Gedanken über die Bundesrepublik« die NS-Zeit, »verdrängt und in keiner Weise bewältigt«, als »eine offene Wunde des deutschen Wir-Bewußtseins« (Elias 1990, S. 547, Hervorhebung: C.T.) Der Aufsatz wurde 1985 in der Zeitschrift *Merkur* erstmals veröffentlicht, vgl. Elias 1990, editorische Nachbemerkung, S. 555.

auf Themen des nichtjüdischen Künstlers bezog. So fungierten die jüdischen Beteiligten in beiden Fällen weniger als eigenständige Deutungsautoritäten denn im Sinne von Gewährspersonen, die ehemaligen antisemitisch Verfolgten die Anschlussfähigkeit der Denkmäler für ihre Leiderfahrungen signalisierten.

Eine entsprechende Anschlussfähigkeit ist indes nur oberflächlich gewährleistet. Meine Analysen haben deutlich gemacht, dass gerade die Metapher der Wunde jüdische AdressatInnen im Kontext beider Denkmäler letztlich ausschließt. Aus Gerz' Ausführungen geht relativ offensichtlich hervor, dass ihm das deutsche Kollektiv, verstanden als ein nichtjüdisches, als beschädigt gilt. Demgegenüber ist die Zuordnung der symbolischen Wunde bei Hoheisel zunächst doppeldeutig angelegt. Erst durch die gemeinsame Lektüre von Text- und Bilderzählungen scheidet jene Deutungsmöglichkeit aus, die Jüdinnen und Juden wie nichtjüdische Deutsche einschließt, indem sie die Wunde einer universalisierten Gemeinschaft zuspricht. Ebenso wie im Kontext des *HARBURGER MAHNMALS* ist die symbolische Wunde hier schlüssig einzig einem national codierten, nichtjüdischen Kollektivkörper zuzuordnen, den die NS-Zeit als beschädigten hinterlassen hat. Für beide Denkmäler hat sich also gezeigt, dass sie zwar zur Assoziation mit den beiden referierten Deutungstraditionen der Wunde einladen. Logisch konsistent, mithin privilegiert ist jedoch die christlich geprägte Version.

In das Vorstellungsbild eines nationalen Kollektivkörpers fügt sich auch die formale Gestalt der Denkmäler ein. Im Falle des *ASCHROTTBRUNNENS* legt sie nahe, die Öffnung in den Boden als Wunde zu begreifen. Diese Wahrnehmung wird durch visuelle Repräsentationen verstärkt, die den Brunnen überwiegend in einem an sich unfertigen, offen liegenden Zustand zu sehen geben. Im Falle des *HARBURGER MAHNMALS* regen die Künstlerkommentare an, das Eindringen des Pfeilers in den Boden als Akt der Verwundung, als gewaltsame Penetration, zu begreifen. Übereinstimmend repräsentiert dabei der Erdboden, ein tradiert Signifikant für Weiblichkeit und Nation,⁴³ den evozierten symbolischen Kollektivkörper. Allerdings gilt das *HARBURGER MAHNMAL* zugleich seinerseits als verwundeter Körper, da die abweichenden Eintragungen auf seiner Oberfläche als Verletzungen beschrieben wurden. Es vermag also sowohl eine symbolische Wunde des nationalen Kollektivkörpers als auch diesen Körper selbst zu repräsentieren.

Die christlich geprägte Lesart der Wunde wird im Falle beider Denkmäler durch Erneuerungsversprechen verstärkt. Bildhafte Elemente, Metaphern beziehungsweise visuelle Repräsentationen, stellen implizit eine Erneuerung des beschädigten symbolischen Körpers beziehungsweise eine Wiederkehr verlorener Ganzheit in Aussicht. In diesem Zusammenhang hat es sich als überaus ertragreich erwiesen, nach impliziten Deutungen zu fragen; sei es in Form von uneigentlicher Rede oder Bilderzählungen. Dass dem rhetorischen Postulat, die Wunde offen zu halten, gegenläufige Visionen von Erneuerung und Wiederherstellung zur Seite gestellt sind, erinnert im zeitgenössischen Kontext an die als Wunde metaphorisierte deutsche Teilung. Aufgrund der geografischen Nähe Kassels zur innerdeutschen Grenze lag deren Assoziation insbesondere für den *ASCHROTTBRUNNEN* nahe.

Wie ich am Beispiel Martin Walsers vorgeführt habe, waren mit der »Wunde namens Deutschland« nicht allein territoriale Einbußen angespro-

43 Vgl. Wagner 2001, S. 110ff.

chen. Vielmehr ging es zugleich um die Beschränkung politischer Macht durch die alliierten Siegermächte, letztlich um die Grenzen einer politischer Machtstellung Deutschlands in Europa und der Welt vor dem Hintergrund der NS-Zeit als historisches Erbe. Dieser Bezug könnte erklären, warum die Anspielung auf eine Wunde des nationalen Kollektivkörpers auch nach der Vereinigung beider deutscher Staaten weiterhin Resonanz gefunden hat. Denn entsprechende Zitate von Gerz wie Hoheisel sind auch nach 1990 aufgegriffen worden. Mehr noch, ist die Figur der Wunde seit den 1990er Jahren immer wieder anzutreffen, wenn die NS-Zeit angesprochen ist. Zwar sind unterschiedliche Aspekte gemeint, wenn die für die Nachkommen weiterhin wirksamen »[Wunden] im Verhältnis zwischen Tätern und Opfern«⁴⁴, die »Wunde Nationalsozialismus«⁴⁵, die »offene Wunde Auschwitz«⁴⁶ oder die Erinnerung an die NS-Verbrechen als »schwärende Wunde«⁴⁷ zur Sprache kommen. Gleichwohl besteht Übereinstimmung darin, den NS-Genozid respektive das Erbe der NS-Täterschaft (auch) als kollektive Wunde nicht verfolgter, nichtjüdischer Deutschen anzusehen, deren offener Zustand zu bewahren oder zumindest zu akzeptieren sei. Die zitierten Beispiele gehen keineswegs auf rechtskonservative AutorInnen zurück; vielmehr stehen sie ausnahmslos im Kontext einer wissenschaftlichen Aufarbeitung der NS-Zeit und ihrer Folgen.

Einiges spricht dafür, dass am Beispiel der untersuchten Denkmäler exemplarisch zu besichtigen ist, wie eine solchermaßen umrissene symbolische Wunde des deutschen Kollektivs Konturen gewinnt und sich als feststehende Größe im geschichtspolitischen Diskurs etabliert. In ihr überlagern sich die beiden skizzierten Deutungstraditionen, die jüdisch und die christlich geprägte, und erzeugen so eine strukturelle Doppeldeutigkeit. Während explizit die Heillosigkeit der Wunde postuliert wird, bleibt das christlich tradierte Heilsversprechen implizit weiterhin verfügbar. Darin zeichnet sich eine Vereinnahmung der jüdisch geprägten Deutungstradition für die bundesdeutsche Erinnerungskultur ab, die sich nicht allein auf die untersuchten Denkmäler beschränkt.⁴⁸

Weiteren Aufschluss über die Herstellung dieser Figur, ihre formalen Voraussetzungen und ihr Zustandekommen, vermag ein anderer Gedenkort zu geben: der inzwischen als *TOPOGRAPHIE DES TERRORS* bekannte ehemalige Standort von Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt in Berlin. Das zu-

44 Reichel schrieb in seiner Studie über Gedächtnisorte von den »Wunden, die noch das Verhältnis der Nachkommen [von Tätern und Opfern, C.T.] auf kaum absehbare Zeit belasten« (Reichel 1995, S. 17).

45 Gravenhorst 1990, S. 371, in einer Reflexion darüber, wie sie sich der NS-Zeit in ihrem eigenen wissenschaftlichen Werdegang angenähert hat und dadurch auch der Auseinandersetzung mit ihrer Herkunft aus einer NS-regimetreuen Familie. Auffällig ist, dass das einzige Zitat einer weiblichen Autorin sich aus somatischen Erscheinungen am eigenen Körper ableitet, wunden Flecken: »mich verunstaltend, nicht wegzubringen, oft nur mit Mühe zu verdecken.« (Gravenhorst 1990, S. 371)

46 So der Titel einer Antisemitismus-Tagung in Hannover vom 10. Oktober 2004, veranstaltet von Redaktion Sozialistische Positionen; vgl. <http://www.unrast-verlag.de/unrast,3,0,188.html> (22.11.2005).

47 Meier 1990, S. 95 in seinem Band »Deutsche Geschichtserinnerung heute«.

48 Mit Birgit Erdle lässt sich hier von einem importierten Zitat sprechen; vgl. Erdle 1999, S. 46.

vor Prinz-Albrecht-Gelände genannte Areal ist spätestens seit 1989 immer wieder als »offene Wunde«⁴⁹ beschrieben worden. Diese Charakterisierung bezog sich auf den Zustand als innerstädtische Brache, das heißt auf die fehlende städtebauliche Nutzung, die entscheidend der Lage am Mauerstreifen und somit der deutschen Teilung geschuldet war. Kennzeichnend für diesen Ort erschien »die Leere selbst, das Bild der zusammengebrochenen städtischen Vermittlung«⁵⁰, mithin seine fehlende Eignung »für die normale Funktionsbesetzung«⁵¹. Auch die zuständige Abteilung der Berliner Senatsverwaltung erklärte in der Ausschreibung für einen Gestaltungswettbewerb 1993, dass »das Gelände in seiner jetzigen Gestalt als eine »offene Wunde« in der Stadt – und auch der deutschen Geschichte – wahrgenommen«⁵² werde. Denselben Leerstellencharakter kennzeichnete in den 1990er Jahren das Gelände des projektierten *DENKMALS FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS*, ein Areal am ehemaligen Mauerstreifen, das gleichfalls als »Wunde im urbanen Raum«⁵³ bezeichnet wurde. James E. Young, maßgebliche Instanz in der Rezeption der von mir untersuchten Denkmäler, assoziierte dabei neben einer städtebaulichen auch »eine spürbare und klaffende Wunde in der deutschen Psyche«⁵⁴.

Ausschlaggebend für die referierte Metaphorisierung beider Gedenkort war nicht allein ihre städtebauliche Auffälligkeit, sondern auch ihre stadträumliche Lage. So erklärte ein Redner im Rahmen des Wettbewerbs für das Prinz-Albrecht-Gelände: »Das seltsame, fragende Gelände soll im Herzen der Hauptstadt ein Störfaktor (manche sagen: eine offene Wunde) sein.«⁵⁵ Auch Young wies hinsichtlich der Gedenkstätte *TOPOGRAPHIE DES TERRORS* wie des projektierten *DENKMALS FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* auf deren zentrale Lage »im Herzen Berlins«⁵⁶ hin, als er diese jeweils als »klaffende

49 Das erste Mal dokumentiert ist die Bezeichnung des Geländes als »offene Wunde« von einem Vertreter der Evangelischen Akademie Berlin auf einem halböffentlichen Hearing am 01./02.06.1989; vgl. Endlich 1990, S. 12. Zu weiteren Beispielen vgl. Endlich 1990, S. 23, 42; Nachama 1996; SZ, 12.07.2004.

50 Hoffmann-Axthelm in Senatsverwaltung 1993, S. 71. Der Autor fasste damit 1992 auf einem Symposium zum Bauwettbewerb der Stiftung Topographie des Terrors die wesentliche Botschaft des Geländes.

51 Hoffmann-Axthelm (Gutachten zum stadthistorischen Bestand, 1982) in Bauausstellung 1983, S. 64.

52 Senatsverwaltung 1993, S. 19, Hervorhebung: C.T. Vgl. auch Nachama: »Die offene Wunde, das brachliegende Gelände, muss sichtbar bleiben [...]« (in SZ, 12.07.2004); Young 1997, S. 53, 136.

53 Maimon 2000, S. 75.

54 Young 1999a, S. 160; vgl. dazu auch »Ein Mahnmal wie eine Wunde«, HNA, 26.08.1998.

55 Ulrich Eckhardt auf dem Symposium zum Bauwettbewerb, Stiftung »Topographie des Terrors« am 10./11.12.1992, Senatsverwaltung 1993, S. 78, Hervorhebung: C.T. Diese Verknüpfung findet sich auch im späteren Ausschreibungstext wieder, der die Wahrnehmung des Geländes als Wunde im Rahmen »der sich immer mehr verdichtenden Innenstadt und in unmittelbarer Nähe der wieder genutzten Regierungsgebäude« (Senatsverwaltung 1993, S. 19) verortet.

56 Young 1997, S. 53, beziehend auf die Gedenkstätte *TOPOGRAPHIE DES TERRORS*; ähnlich Young 1999a, S. 161 mit Bezug auf das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS*.

Wunde«⁵⁷ charakterisierte. Diese Metaphorik, die die Wunde im Zentrum des beschädigten Körpers, im Herzen, lokalisiert, findet sich als literarisches Motiv wiederum ebenfalls im Kontext der »Wunde namens Deutschland«. Ein gleichnamiges, 1981 erschienenes »Lesebuch zur deutschen Teilung« enthält mit Gedichten von Hans Magnus Enzensberger und Roger Loewig zwei Beispiele dafür.⁵⁸ Analog zu den diskutierten Gedenkort unterbrach auch die innerdeutsche Grenze in zentraler Lage – in der geografischen Mitte Europas – die sie umgebende Funktionalität, stellte also ein vergleichbares »Ungelände«⁵⁹ her. Angesichts dieser Parallelen erscheint plausibel, dass hier eine Verschiebung stattgefunden hat, dass also die »Wunde der Teilung«, zumal nach der Vereinigung beider deutscher Staaten, zu einer »Wunde Nationalsozialismus« umgeschrieben worden ist. Ihre Funktion könnte darin liegen, nach außen jene freiwillige Selbstbeschränkung politischer Macht zu signalisieren, die vormals die deutsche Teilung sicherzustellen schien.

Offenkundig lädt die Inszenierung einer zentralen Leerstelle, wie sie im Falle der Berliner Gedenkorte hergestellt wurde, in besonderem Maße dazu ein, sie mit der Figur der Wunde zu besetzen. Einen vergleichbaren städtebaulichen und stadträumlichen Charakter weisen auch der *ASCHROTTBRUNNEN* und das *HARBURGER MAHNMAL* auf. Mit dem Versenken der Vertikale erzeugen beide an einem zentralen Ort eine Leerstelle, das Fehlen eines offensichtlichen Signifikanten. Der Eindruck von Leere, das schwache Zeichen, wurde jeweils dadurch hergestellt, dass übergangsweise ein starkes Zeichen, die aufgerichtete Vertikale, den Ort besetzte. Hinsichtlich beider Denkmäler ist demnach festzustellen, dass die metaphorische Rede von einer Wunde in mehrfacher Hinsicht in ihrem künstlerischen Verfahren begründet ist. Der penetrierende Gestus der versenkten Vertikale beziehungsweise die Darbietung des geöffneten (Erd)Bodens haben dazu ebenso eingeladen wie die Inszenierung einer zentralen Leerstelle. Letztere war im historisch-politischen Kontext besonders geeignet, um die deutsche Teilung und damit Fragen nach der politischen Machtstellung Deutschlands zu evozieren. In diesem Zusammenhang vermag die Figur der Wunde einerseits den Topos eingeschränkter nationaler Souveränität aufzurufen, andererseits das Versprechen, diese Einschränkung zu überwinden. Dies geschieht über die Referenz auf einen national codierten, symbolischen Kollektivkörper.

Meine Studie zeigt also, dass das *HARBURGER MAHNMAL* wie der *ASCHROTTBRUNNEN* implizit den Topos der Nation thematisieren, oszillierend zwischen der Inszenierung ihrer Beschädigung und Phantasien einer wiederherzustellenden Ganzheit. Dieses Fazit erlaubt, beide Denkmäler sowohl gegenüber der zeitgenössischen Geschichtspolitik der Regierung Kohl wie auch in Hinblick auf die nachfolgende Nationalisierung negativen Gedenkens his-

57 Young 1999a, S. 160 bezugnehmend auf das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS*, ähnlich Young 1997, S. 53, mit Bezug auf die Gedenkstätte *TOPOGRAPHIE DES TERRORS*.

58 Vgl. Enzensbergers Gedicht »Landessprache« (1960): »dieses land ist von sich selber geschieden,/ ein aufgetrenntes, inwendig geschiedenes *herz* [...] eine nasse, abwesende *wunde*« (Walwei-Wiegmann 1981, S. 30, Hervorhebung: C.T.) sowie Roger Loewigs »Ein Denkmal für Berlin« (1980): »den langen Messerstich/ mitten durch dein *Herz* abzutasten [...] wieder an deine *Wunde* zu rühren« (Walwei-Wiegmann 1981, S. 118, Hervorhebung: C.T.).

59 Hoffmann-Axthelm (Gutachten zum stadtgeschichtlichen Bestand, 1982) in Bauausstellung 1983, S. 64.

torisch-politisch neu zu bestimmen. Sie erweisen sich keineswegs, wie die bisherige Forschung glauben ließ, als Gedenkmal in dem Sinne, dass sie die traditionellen Denkmalfunktionen zu überwinden vermögen. Vielmehr formulieren sie ihrerseits ein Identifikationsangebot, indem sie nicht verfolgten, nichtjüdischen Deutschen einen symbolischen Kollektivkörper zur Verfügung stellen. Dessen symbolische Wunde zu pflegen, zu erhalten und auszustellen, kann somit als soziale Praxis verstanden werden, die die Beteiligten dazu einlädt, sich als Teil einer nationalen Wir-Gemeinschaft zu entwerfen.

Künstlerische Autorschaft: Männlichkeit und NS-Nachfolge

Die geschlechterpolaren Zuschreibungen, die ich im vorangegangenen Abschnitt aufgezeigt habe, verdeutlichen, dass der symbolische Kollektivkörper und mit ihm als eine Art *pars pro toto* auch die Wunde als weiblich entworfen werden.⁶⁰ Die weiblich markierte Wunde, Resultat einer zentralen Leerstelle, weist Parallelen zu einer anderen phantasierten Wunde auf, zur Kastration. Strukturell entsprechen die Deutungen beider Denkmäler dem Kastrationskomplex. In beiden Fällen wird das Fehlen eines starken, phallisch codierten Zeichens als Wunde gedeutet.⁶¹ Diese Übereinstimmung lässt eine Verbindung zu phallogozentrischen Konstruktionen von Männlichkeit sichtbar werden, die sich auch in der künstlerischen Autorschaft wiederfindet. Denn mit dem künstlerischen Autor steht im Rahmen beider Denkmäler ein männliches Subjekt in Interaktion mit der symbolischen Wunde respektive dem beschädigten symbolischen Kollektivkörper.

Hier sei darauf hingewiesen, dass Jochen Gerz, obwohl das *HARBURGER MAHNMAL* in Kooperation mit Esther Shalev-Gerz entstand, als dessen eigentlicher Autor fungiert. Gerz trat zunächst vorrangig als Außenseiter in Erscheinung, dem Skepsis und Aufbegehren gegenüber allem Etablierten eigen sind. Diese Eigenschaften, die ihm bereits in der Vergangenheit zugeschrieben worden waren, erhielten vor dem Hintergrund des Konflikts um das Denkmal eine dezidiert politische Bedeutung. Sie verliehen dem künstlerischen Autor den heroischen Gestus eines antifaschistischen Kämpfers. Diese Entwicklung war eine folgerichtige Konsequenz dessen, dass die AuftraggeberInnen wie auch die KünstlerInnen den Konflikt zur Grundlage ihrer Bedeutungsproduktion machten. Denn die narrative Struktur des Konflikts tendiert dazu, eine polare Konstellation, einen Helden und dessen Gegenspieler(Innen), zu entwerfen.⁶²

Ab 1990 erweiterte eine biografische Erzählung vom Bombenkriegserleben die künstlerische Autorschaft von Jochen Gerz. Sie speiste sich aus einer autobiografischen Schilderung des Künstlers, die ihn als Kriegskind zu er-

60 Christina von Braun argumentiert, dass der christliche Gemeinschaftskörper mit der Herausbildung des Nationalstaates »die Gestalt eines mütterlichen Kollektivkörpers angenommen hat« (Braun 2004, S. 264).

61 Die psychoanalytische Theorie des Kastrationskomplexes geht davon aus, dass die Penislosigkeit der Frau, insbesondere der Mutter, von Seiten des Kindes als Ergebnis einer Kastration gedeutet wird; vgl. Laplanche/Pontalis 1996, S. 242ff.

62 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 208f. Die Autoren sprechen in diesem Zusammenhang von der Gegenüberstellung von Subjekt und Antisubjekt.

kennen gab und jeglicher Verbindung zur Erwachsenenwelt entbehrte. Wie ich nachgezeichnet habe, griff die Rezeption lediglich jene Elemente des autobiografischen Sprechens auf, die Gerz als unschuldiges Opfer beschreiben. Fragen des Künstlers nach Verantwortung und Beteiligung blieben dabei weitgehend außen vor. Die biografische Erzählung berichtet von einem Zustand des Ausgeliefertseins und der Paralyse, der ein Jahr körperlicher Einschränkung in Form von Sprachlosigkeit nach sich zog. Die Überwindung dieses Zustands markiert einen tiefen Einschnitt, als dessen Konsequenz die spätere Künstlerwerdung erscheint. Auf diese Weise postuliert die biografische Erzählung einerseits einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit, andererseits knüpft sie eine Verbindung zwischen künstlerischem Schaffen und Kriegserfahrung. Mithin erzählt sie von der kathartischen Transformation eines kriegsgeschädigten männlichen Körpers, die strukturell dem weiter oben referierten Künstlermythos von Beuys gleicht.

Während Beuys in seiner Kunst Heilungsrituale am eigenen kriegsgeschädigten Körper durchspielte, inszeniert die künstlerische Autorschaft von Jochen Gerz wehrhaft-heroische Männlichkeit gegenüber einem feminisierten schutzbedürftigen Körper – dem vermeintlich verletzten Denkmalkörper. Schutzfähigkeit und Wehrhaftigkeit des Künstlers kontrastieren die Schutzlosigkeit und Verletzbarkeit des einstigen kindlichen Opfers. Der wehrhaft-heroische Subjektentwurf mutet daher wie eine nachträgliche Kompensation der Bombenkriegserfahrung an, deren Notwendigkeit aus der radikalen Abgrenzung gegenüber der NS-Zeit und mit ihr gegenüber dem eigenen Kriegserleben resultiert. Die künstlerische Autorschaft bietet somit einen Modus der Selbsthistorisierung an, der von der männlich-heroischen Überwindung kriegsbedingter Verletzungen erzählt.

Eine martialische Steigerung erreicht dieser Subjektentwurf in Gerz' Selbstverortung gegenüber einer symbolischen Wunde. Das seinerseits evozierte Bild von einem »Messer in der Wunde« verleiht ihm, wenn auch implizit, Penetrations- und Verletzungsmächtigkeit. In dieser Konstellation bildet der symbolische Körper der Nation, dessen Konturen ich im vorangegangenen Abschnitt nachgezeichnet habe, das weiblich codierte, verletzungsoffene Gegenüber. Meine Analyse führt also vor, wie ein Modus der Selbsthistorisierung, der im Dienste der Abwehr kriegsbedingter männlicher Beschädigungen steht, das Phantasma einer vormals intakten, nun beschädigten nationalen Ganzheit aufruft. Die symbolische Wunde des Kollektivkörpers wird so als Ergebnis einer projektiven Verschiebung lesbar. Diese entwirft das imaginierte weibliche Gegenüber zum einen als Deponie männlicher Beschädigungen, zum anderen als Schauplatz ihrer vermeintlichen Überwindung.

Ein allerdings nur dezenter Anklang an das wehrhaft-heroische Männlichkeitsmodell findet sich auch beim künstlerischen Autor des *ASCHROTT-BRUNNENS*, insoweit als seine Aufarbeitung der NS-Zeit widerständige Züge besitzt. Diese Haltung weist Hoheisel als politischen Gegenspieler der Geschichtspolitik der Regierung Kohl aus. Bestimmender für seine Autorschaft ist jedoch ein fürsorglicher, trauernder Subjektentwurf als Hüter einer symbolischen Wunde, der die BetrachterInnen auffordert, sich ihm anzuschließen. Während der aggressiv-martialische Zug der Autorschaft bei Gerz an den Typus des linken Straßenkämpfers zeitgenössischer Protestbewegungen denken lässt, erinnert die stille Trauer Hoheisels eher an den Kniefall Willy Brandts in Warschau. Somit schließt die künstlerische Autorschaft jeweils an

zeitgenössische Vorbildfiguren der politischen Linken an – auch wenn diese im Falle von Gerz durchaus umstritten war.

Auch Hoheisel verortete sich durch autobiografisches Sprechen gegenüber der NS-Zeit. Allerdings erweiterte er die wenigen anfänglichen Bemerkungen dazu erst Ende der 1990er Jahre zu einer ausführlichen Erläuterung. Diese Selbstbeschreibung ging allerdings weder in die nachfolgend veröffentlichte Publikation der AuftraggeberInnen ein noch wirkte sie sich anderweitig auf die explizite Deutung des Denkmals aus. Hoheisels Selbsthistorisierung macht deutlich, dass seine Arbeit am *ASCHROTTBRUNNEN* für ihn Anlass war, die eigene Familiengeschichte nach ihrer NS-Vergangenheit zu befragen. Seine Beunruhigung über eine mögliche Beteiligung seines Vaters am NS-Genozid floss in seine künstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit ein. Das Denkmal erscheint so als Bestandteil einer Entwicklung, in der sich persönliche und künstlerische Suchbewegungen überlagern. Dadurch wird es implizit als ambivalentes Zeichen einer genealogischen Verortung Hoheisels lesbar, in der sich ein Wunsch nach Identifizierung mit dem Vater ebenso artikuliert wie ein diesbezügliches Bedürfnis nach Abgrenzung. Die symbolische Wunde, die das fürsorgliche, trauernde Künstlersubjekt hütet, enthüllt sich so als spezifisch männliche Beschädigung, verursacht durch den Verlust der väterlichen Identifikationsfigur. Zugleich erweist sich deren Verlagerung in die Kunst für Hoheisel als Möglichkeit, sich mit dem Vater zu versöhnen, ohne dessen NS-Vergangenheit zur Sprache zu bringen.

Angesichts der Täterschaftsproblematik in Hoheisels Selbsthistorisierung erstaunt es nicht, dass er dies erst Ende der 1990er Jahre ansprach. Im Unterschied zum vorangegangenen Jahrzehnt war das Thema in öffentlichen Debatten um die NS-Zeit inzwischen verbreitet. Gleichwohl war Hoheisels Herangehensweise, also die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit mit der Frage nach der NS-Vergangenheit des eigenen Vaters zu verbinden, auch in den 1980er Jahren kein Einzelfall. Bereits die Studentenbewegung von 1968 – zu einer Zeit, als Hoheisel sein erstes Studium gerade begonnen hatte – war in weiten Teilen nach dem Muster einer »Revolte der Söhne gegen die Väter«⁶³, gegen deren NS-Vergangenheit, verlaufen. Indes standen seinerzeit stärker als die biologischen die symbolischen Väter im Blickfeld – vermutlich nicht zuletzt, da diesbezügliche Fragen innerhalb der Familie häufig keine zufriedenstellende Antwort erbrachten. Die Verlagerung auf die symbolische Ebene erlaubte zudem widerstreitende Impulse, Identifizierungswünsche einerseits, Abgrenzungsbedürfnisse andererseits, an unterschiedliche Adressaten zu richten.⁶⁴ Trotz der weitgehenden Abstrahierung vom individuellen familiären Bezugssystem behielt die 68er-Bewegung das Muster einer genealogischen Verortung bei – an die Stelle einer individuellen Anklage des eigenen Vaters trat so ein »Vatermorddrama der Söhne«⁶⁵ mit kollektivem Gültigkeitsanspruch. Die mutmaßliche NS-Täterschaft der verworfenen Väter fungierte als »Generationsobjekt« der 68er-Bewegung, das ihr erlaubte, sich als kollektive Erlebniseinheit zu konstituieren.⁶⁶ Diese Generationsbildung, ver-

63 Komfort-Hein 1999, S. 201.

64 So kann die geistige Verortung innerhalb der Kritischen Theorie als Wahl von symbolischen Ersatzvätern verstanden werden; vgl. Schneider 2004, S. 63.

65 Komfort-Hein 1999, S. 211.

66 Schneider 2004. Der Autor analysiert in diesem Aufsatz den »Holocaust als Generationsobjekt« der 68er-Bewegung; allerdings vernachlässigt er die geschlechtsspezifische Dynamik dieser Generationsbildung.

standen als »subjektive Selbst- oder Fremdverortung von Menschen in ihrer Zeit und deren damit verbundene Sinnstiftungen«⁶⁷, formulierte eine kollektive Identität, deren Basis der negative Bezug auf die NS-Täterschaft der Vätergeneration bildete. Vor diesem Hintergrund steht Hoheisels Selbsthistorisierung in der Kontinuität einer kollektiven Selbstverortung, die Altersgenossen von ihm nahezu drei Jahrzehnte zuvor formuliert hatten.

Anders als innerhalb der 68er-Bewegung stand die direkte Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit des eigenen Vaters im Zentrum einer Reihe von autobiografischen Erzähltexten der frühen 1980er Jahre; bekannt ist insbesondere Bernward Vespers Romanessay »Die Reise« (1977).⁶⁸ Im Unterschied dazu entstanden in der bildenden Kunst in den 1970er und 1980er Jahren zwar eine Vielzahl von Arbeiten, die sich mit der NS-Zeit auseinandersetzen; der familiäre Bezug tauchte darin jedoch in der Regel nicht auf.⁶⁹ Somit regten Elemente des zeitgenössischen Umgangs mit der NS-Zeit durchaus zu der von Hoheisel aufgeworfenen Frage nach der väterlichen NS-Vergangenheit an. Allerdings bot sich keinerlei Vorbild dafür, wie diese in eine an die Allgemeinheit gerichtete Aufarbeitung der NS-Zeit einbezogen werden könnte. So erscheint es nur folgerichtig, dass diese Thematik im Kontext des *ASCHROTTBRUNNENS* weitgehend in der Latenz verblieb. Diese Verborgenheit heißt indes nicht, dass die Thematik nicht zur Lesbarkeit gelangen konnte. In den privilegierten impliziten Lesarten des Denkmals – als Zeichen verlorener politischer Macht respektive als symbolische Wunde eines national codierten, nichtjüdischen Kollektivkörpers – ist die verlorene väterliche Identifikationsfigur letztlich aufbewahrt. Denn Vorstellungen von Zugehörigkeit vermitteln sich, wie psychoanalytische Reflexionen zu kollektiven Identifizierungsprozessen argumentieren, über familiäre Repräsentanzen: Vater und Mutter.⁷⁰ Diese Verbindung erlaubt eine Verschiebung von der Mikro- auf die Makroebene, die in beiden Richtungen funktioniert. Die Versenkung der aufgerichteten Vertikalen, des phallisch codierten Signifikanten, kann somit den Verlust sowohl einer väterlichen Identifikationsfigur als auch eines machtvollen Nationalstaates repräsentieren.⁷¹ Sein Gegenüber, die weiblich konnotierte Wunde, fungiert dabei als eine Art Aufbewahrungsort, der die beschädigte Männlichkeit birgt und zu erneuern verspricht.

Auch für das *HARBURGER MAHNMAL* ist ein vergleichbares Oszillieren zwischen Repräsentationen des Individuellen und des Kollektiven festzustellen. Dies betrifft den feminisierten schutzbedürftigen Körper, den das vermeintlich verletzte Denkmal als Gegenüber des wehrhaft-heroischen Künstlers signifiziert. Dieser feminisierte Denkmalkörper vermag einerseits einen symbolischen Körper des deutschen Kollektivs, einen Körper der Nation aufzurufen. Rückgebunden an den Kriegskontext, den die biografische Erzählung evoziert, verweist er andererseits auf individuelle weibliche Körper – die Körper jener deutschen Frauen, die bei Kriegsende Vergewaltigungen durch Angehörige der Siegermächte ausgesetzt waren. Der wehrhaft-heroische Ges-

67 Reulecke 2003, S. VIII.

68 Zu diesen so genannten Vaterbüchern vgl. Türkis 1990, Vogt 1991b.

69 Eine Ausnahme bilden Ölbilder Gerhard Richters aus den 1960er Jahren, denen Familienfotos als Vorlage dienten. Dazu gehört das *ONKEL RUDI* (1965) betitelte Porträt eines jungen Mannes in Uniform, die vage als Wehrmachtsuniform zu erkennen ist; vgl. Deutschlandbilder 1997, S. 256.

70 Vgl. Bohleber 1997, S. 584; Vogt/Vogt 1997, S. 501f.

71 Zum Zusammenhang von Männlichkeit und Nationalstaat vgl. Anm. 545, S. 278.

tus des künstlerischen Autors erweist sich so als nachträgliche Wiedergutmachung eines vorgegangenen Versagens männlicher Schutzfähigkeit, das der Kriegsteilnehmergeneration angelastet wurde. Implizit wohnt demnach auch der Autorschaft von Jochen Gerz neben der radikalen Abgrenzung von der NS-Zeit zugleich ein positiver Rückbezug auf die Vätergeneration inne.

Künstlerische Autorschaft fungiert also in beiden Fällen als Schauplatz, um Beschädigungen männlicher Subjektivität durchzuspielen und Bewältigungsstrategien dafür zu entwickeln. Übereinstimmend galt es dabei, Beschädigungen zu bewältigen, um neuerlich handlungsfähig zu werden. Die Beschädigung resultierte jeweils in unterschiedlicher Weise aus der NS-Zeit respektive aus dem nachfolgenden gesellschaftlichen Umgang damit. Darin überlagert sich eine individuelle Lebensgeschichte mit dem historisch-politischen Kontext. Die männlichen Protagonisten weisen sich so als Kriegskind beziehungsweise als Nachgeborener der Kriegsteilnehmergeneration aus. Indem diese Beschädigungen in die wechselseitigen Signifikationsprozesse zwischen Denkmal und künstlerischer Autorschaft eingebracht wurden, schrieben sie sich implizit in die Bedeutungsproduktion ein. Mithin stellen die Denkmäler jeweils Entwürfe männlicher Subjektivität als mögliche Handlungsmodelle zur Disposition. Das *HARBURGER MAHNMAL* bringt einen heroischen Kämpfer hervor, der aufgrund seiner rigiden Abgrenzung gegenüber der NS-Zeit an den tradierten Entwurf patriotisch-wehrhafter Männlichkeit anzuknüpfen vermag. Demgegenüber bietet der *ASCHROTTBRUNNEN* den versöhnlichen Gestus eines trauernden NS-nachgeborenen Sohnes, der sich durch seine bewusste genealogische Verortung der Ambivalenz gegenüber der eigenen Herkunft stellt.

Auffällig ist, dass dem autobiografischen Sprechen von Gerz wie von Hoheisel jeweils das Postulat einer symbolischen Wunde voranging. Die diskutierten strukturellen Parallelen des künstlerischen Verfahrens zum Kastrationskomplex machen plausibel, dass die Denkmäler in besonderem Maße einladen, Beschädigungen männlicher Subjektivität zu artikulieren. Die Metapher der Wunde, ihre Nähe zum Szenario der Kastration, mag als Katalysator fungiert haben, der ein diesbezügliches Sprechen in Gang setzte. Um die Folgen dieses Sprechens zu diskutieren, möchte ich erneut auf die psychoanalytische Theorie zurückkommen. Sie führt vor, dass die Wunde in der westlichen Kultur einen fundamentalen Mangel des Subjekts signifiziert. Dieser Mangel wird jedoch durch einen als ursprünglich gesetzten, imaginären Zustand von Ganzheit und körperlicher Integrität, den »Mythos des Ganzen Körpers«⁷², überdeckt. Aus diesem idealisierten Zustand von Abgeschlossenheit und klarer Abgrenzung nach außen resultiert das Vorstellungsbild einer autonomen Entität, Grundlage des männlichen Subjektentwurfs westlicher Prägung. Daher ist vom Einbruch des Mangels, von Fragilität und Unabgeschlossenheit nach außen, insbesondere männliche Subjektivität bedroht. Im Phantasma der Kastration ist diese Bedrohung aufgehoben – imaginiert als Wunde an einer zentralen Stelle, als Ort des Fehlens.⁷³ Daher kann die Wunde einerseits den Einbruch des Mangels bedeuten, Zeichen drohender oder erlebter Entmächtigung sein. Andererseits kann die Wunde auch die Funktion haben, die Angst davor kontrollierbar zu machen. Sie erhält dann die Funktion

72 Schade 1987.

73 Silke Wenk spricht von der Kastrationsdrohung als einer »permanente[n] Drohung des Ausschlusses aus der Welt des Männlichen« (Wenk 1999, S. 37).

eines Fetischs, eines verehrten Ersatzobjekts, das den strukturellen Mangel des Subjekts verdecken kann.⁷⁴

Mit der Vertikale stellen die untersuchten Denkmäler jeweils einen Signifikant zu Verfügung, der – in seiner formalen Analogie zum Phallus⁷⁵ – eine vermeintliche Position der Fülle zu signifizieren vermag. Obgleich der Signifikant versenkt und so aus einem starken ein schwaches Zeichen wird, verliert der künstlerische Autor dadurch keineswegs die Verfügbarkeit über das phallisch codierte Objekt. Ob als Hüter der Wunde, der den versenkten Signifikanten birgt, oder als Kämpfer, der das Messer in der Wunde hält, – Hoheisel wie Gerz bemächtigen sich der Wunde wie auch des phallisch codierten Signifikanten. Diese fortdauernde Verfügbarkeit versetzt beide in die Lage, den Mangel zu kontrollieren und – so lässt sich angesichts der jeweiligen Selbsthistorisierungen hinzufügen – zu verdecken. Somit fungiert die Wunde letztlich weniger als Zeichen der eigenen Beschädigung denn im Sinne eines fetischisierten Ersatzobjekts. Dieses vermag womöglich eine dahinter liegende heillose Verstörung zu verdecken – sei es aufgrund einer vermuteten Beteiligung des eigenen Vaters am NS-Genozid oder aufgrund biografischer Erfahrung von existenzieller Bedrohung und Schutzlosigkeit.

Die Denkmäler erweisen sich somit als möglicher Austragungsort für subjektiv erlebte Beschädigungen NS-nachgeborener Männer. Indem diese Beschädigungen in die Kunst verlagert werden, kann deren Bewältigung auf der symbolischen Ebene durchgespielt werden. Damit entsprechen die Denkmäler jenem Schema, das kennzeichnend für Bilder ist, mit denen in der Moderne Staat »gemacht« wird: Sie enthalten »Erfahrungen der Auflösung, der Desintegration von ›Männlichkeit‹ [...] und dabei zugleich ein Angebot zur (aktiven) Reintegration«⁷⁶. Wie sich gezeigt hat, ermöglicht diese symbolische Bewältigung Widersprüche zu übergehen, die in der Realität keineswegs gelöst sind. So ist das wehrhaft-heroische Modell eines Jochen Gerz nicht der Notwendigkeit ausgesetzt, seine Tauglichkeit für demokratisches Alltagshandeln unter Beweis zu stellen. Ebenso bleibt in Hoheisels Fall ausgeklammert, inwieweit die Versöhnung mit einem mutmaßlichen Täter oder Mittäter gelingen kann, der Zeit seines Lebens zu seinen Taten beziehungsweise seiner Beteiligung geschwiegen hat. In diesem Sinne eignet dem Handeln im Rahmen der künstlerischen Autorschaft letztlich ein phantasmatischer Charakter, der sich nicht an der Realität messen muss.

Dennoch fungiert der künstlerische Autor, indem er einen paradigmatischen Entwurf männlich codierter bürgerlicher Individualität repräsentiert, als Ort vermeintlich authentischer Subjektivität.⁷⁷ Obwohl diese sich in ei-

74 Nach Freud ist der Fetisch »Zeichen des Triumphes über die Kastrationsdrohung und der Schutz gegen sie« (Freud 1976, S. 313). Interessanterweise charakterisiert Freud den Fetisch in diesem Zusammenhang als Denkmal, wenn er schreibt, dass die »Abscheu vor der Kastration sich in der Schaffung dieses Ersatzes ein Denkmal gesetzt hat.« (ebd.)

75 Zu einer feministischen Kritik an der psychoanalytischen Theorie Freuds und Lacans, die implizite Bezüge zwischen Phallus und Penis analysiert, vgl. Butler 1997, Silverman 1992.

76 Wenk 1997a, S. 59.

77 Ruppert konstatiert, dass der Künstler im Laufe des 19. Jahrhunderts in »der Verstärkung von bereits länger existierenden Vorstellungen [...] zum Träger des Konzeptes der entfalteten Subjektivität des bürgerlichen Individuums [wurde].« (Ruppert 1998, S. 277)

nem scheinbar politikfernen Feld entfaltet, bezieht ihr Handeln sich auf politische Großereignisse, auf Krieg und Genozid, beziehungsweise auf den gesellschaftlichen Umgang damit. Folglich liefert die künstlerische Autorschaft auch Modelle für männliches politisches Handeln, das – und dieses Charakteristikum unterscheidet eine Denkmalsetzung von anderen künstlerischen Stellungnahmen – im ausdrücklichen Auftrag staatlicher Institutionen erfolgt. Angesichts der maßgeblichen AkteurInnen im Rahmen der Bedeutungsproduktion können die untersuchten Denkmäler daher auch als Ort einer Selbstverständnisdebatte der politischen Linken verstanden werden. Dieses Angebot richtete sich vornehmlich an männliche Altersgenossen der 1940 und 1944 geborenen Künstler – an den männlichen Teil jener NS-Nachgeborenen, die als 68er-Generation respektive Kriegskindergeneration gefasst werden.⁷⁸ Mithin war jene Altersgruppe angesprochen, aus der die zukünftige Riege tragender Geschichtsakteure der bundesdeutschen Politik hervorgehen würde.⁷⁹ Zur Debatte standen Formen, sich die NS-Zeit anzueignen, um so politische Handlungsfähigkeit zu begründen. Ein diesbezüglicher Bedarf kann, abgeleitet aus den Entwürfen künstlerischer Autorschaft, als Resultat einer Verunsicherung NS-nachgeborener Söhne verstanden werden. Angesichts einer vorrangig männlichen Definition von NS-Täterschaft galt es gerade für männliche Akteure, Selbsthistorisierungen zu entwickeln, die erlaubten, sich einerseits von der »Geschichte der Väter«⁸⁰ abzugrenzen, sich andererseits eigener Geschichtsmächtigkeit zu versichern.

Die verstärkte gesellschaftliche Hinwendung zur Geschichte in der Bundesrepublik der frühen 1980er Jahre ist bislang pauschal als Reaktion auf ökonomisch-politische Verunsicherungen wie die Ölkrise und den linksradikalen Terrorismus des vorangegangenen Jahrzehnts bewertet worden. Meine Untersuchung erlaubt eine wichtige Gruppe politischer Akteure in diesem Prozess geschlechts- und generationsspezifisch zu bestimmen. Für NS-nachgeborene Männer der politischen Linken ermöglichte dieses Feld, eine Geschichtsmächtigkeit für sich zu reklamieren, die im Rahmen der 68er-Bewegung grundlegend fragwürdig geworden war. Auf dem »langen Marsch durch die Institutionen« boten die Denkmalsetzungen für die genannte Adressatengruppe einen diskursiven Ort, um sich über Voraussetzungen für die politische Legitimität staatlich-institutionellen Handelns angesichts des historischen Erbes der NS-Zeit zu verständigen. Das zunehmende Aufrücken dieser Altersgruppe in politische Positionen lässt plausibel erscheinen, dass der Bedarf an einem solchen Verständigungsprozess in den 1980er Jahren wuchs. Für diesen Zusammenhang spricht auch, dass die »Sorge um die Geschichte« inzwischen »zum Großprojekt linksliberaler Intellektueller« avanciert ist.⁸¹

Meine Analyse der Autorschaftsentwürfe lässt darauf schließen, dass dieser diskursive Ort zugleich Möglichkeiten zur symbolischen Überwindung und Kompensation generations- und geschlechtsspezifischer Verunsicherungen anbietet, die NS-Nachgeborene als Beschädigungen von Männlichkeit

78 Vgl. etwa Becker 1992, Radebold 2003, Rosenthal 1992.

79 Der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl, geboren 1930, gehört der Altersgruppe der »Hitlerjugend-Generation« (Rosenthal 1992, S. 66) an; sein Vorgänger Helmut Schmidt, geboren 1918, war selbst Kriegsteilnehmer.

80 Komfort-Hein 1999, S. 199; bezugnehmend auf die Konstruktion einer 68er-Generation.

81 Nolte 2000, S. 25. Nolte bilanziert solchermaßen den intellektuellen und politischen Weg von Jürgen Habermas.

erlebt haben. Das Denkmal als Ort geschichtspolitischer Verständigung über die NS-Zeit gibt meine Untersuchung somit auch als einen Ort zu erkennen, der einer politisch-kulturellen Elite zur Selbstversicherung und Verständigung über Männlichkeit diene und vermutlich nach wie vor diene. In methodologischer Hinsicht hat sich die Untersuchung künstlerischer Autorschaft folglich als Feld erwiesen, das außergewöhnlich geeignet ist, den Zusammenhang von Subjektivitätskonstruktionen, kultureller Bedeutungsproduktion und politischen Diskursen zu beleuchten. Autorschaft fungiert dabei als paradigmatischer Ort der Erzeugung von Subjektivität. Der künstlerische Erfolg, also die Anerkennung von Seiten einer kulturellen Elite, kann als Hinweis darauf betrachtet werden, dass die angebotene Subjektivitätskonstruktion in besonderem Maße auf zeitgenössische Bedürfnisse oder Problemlagen antwortet. Gerade der Konflikt um das *HARBURGER MAHNMAL* hat vorgeführt, dass ein solches Angebot sich vornehmlich an bestimmte gesellschaftliche Eliten richtet. Weiterzuverfolgen wäre, inwieweit künstlerische Autorschaft strukturell als Experimentierfeld fungiert, um entsprechende Angebote zu entwickeln und damit auf veränderte gesellschaftliche Bedingungen zu reagieren.

Fazit: Vom politischen Nutzen einer symbolischen Wunde

Am Beginn dieser Forschungsarbeit stand die Frage nach der geschichtspolitischen Funktion der neuen Denkmalformen innerhalb einer zunehmend verstaatlichten bundesdeutschen Erinnerungskultur. In Zusammenhang mit den künstlerischen Konzepten habe ich dargelegt, auf welche Art und Weise das Versenken der Vertikale innerhalb seines historisch-politischen Kontextes dazu einlädt, eine Wir-Gemeinschaft nicht verfolgter, nichtjüdischer Deutscher zu konstituieren. Meine abschließenden Ausführungen zu künstlerischer Autorschaft haben gezeigt, dass das künstlerische Verfahren darüber hinaus imaginäre Räume für eine vermeintliche Wiederherstellung beschädigter männlicher Subjektentwürfe eröffnet. Die strukturellen Korrespondenzen zwischen dem Konzept des souveränen Nationalstaates auf der einen Seite, dem Entwurf männlicher Subjektivität auf der anderen, haben vorgeführt, dass beide Topoi einander wechselseitig bedingen. Die symbolische Wunde hat sich als jene Figur erwiesen, an der diesbezügliche Narrative von Beschädigung und Überwindung sich paradigmatisch überlagern. Wie ich erläutert habe, hat die Figur der Wunde sich in der Rede über die NS-Zeit wie im Gedenken daran zunehmend etabliert. Augenscheinlich ist mit deren Einschreibung in den geschichtspolitischen Diskurs eine Vergangenheitsdeutung ausgehandelt worden, die innerhalb der gegenwärtigen politisch-kulturellen Elite der Bundesrepublik weitgehend konsensfähig ist. Die zeitliche Abfolge lässt darauf schließen, dass den untersuchten Denkmälern in diesem Zusammenhang eine Vorreiterfunktion zukommt.

Das symbolische Herzstück dieser Einschreibung bildet mittlerweile das 2005 an die Öffentlichkeit übergebene *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* in Berlin. Wie im Fall der untersuchten Denkmäler waren an dessen entsprechender Metaphorisierung jüdische wie nichtjüdische AkteurInnen beteiligt. In vergleichbarer Weise überschneiden sich in diesem Vorgang also die jüdisch und die christlich geprägte Deutungstradition. Wie bereits ausge-

führt, war das Gelände für das projektierte Denkmal nach dem Mauerfall eine der Teilung geschuldete innerstädtische Brache – mithin eine zentrale Leerstelle, die sich für die Metaphorisierung als Wunde in besonderem Maße anbot. Bereits 1991 beschrieb Harald Szeemann in einem Vorentwurf das leere Gelände, ausdrücklich angelehnt an die Gedenkstätte *TOPOGRAPHIE DES TERRORS*, als »eine offene Wunde deutscher Geschichte«⁸². In deren Zentrum sollte »eine innerlich geladene, die Erde verletzende und gleichzeitig wie Erinnerung in sie einsinkende Skulptur«⁸³ stehen. Im Mittelpunkt von Horst Hoheisels Entwurf für eben dieses Denkmal im ersten Wettbewerb von 1994/1995 stand gleichfalls die Präsentation zentraler Leerstellen. Während der Künstler vorschlug, das Gelände selbst als Brache zu belassen, plante er zugleich, das Brandenburger Tor zu Staub zu zermahlen.⁸⁴ Diesen Entwurf apostrophierte Salomon Korn, Mitglied der Jury und seinerzeit Präsidiumsmitglied des Zentralrates der Juden in Deutschland, als »Pfahl im Fleisch«⁸⁵ – also ebenfalls mit dem Bild einer symbolischen Verwundung.

Obgleich Hoheisels Vorschlag nicht realisiert wurde, setzte sich der Gedanke fort, das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* möge als Leerstelle fungieren. »Im Herzen eines deutschen Denkmals wird eine Leere sein müssen«⁸⁶, forderte James E. Young, beratender Experte des zweiten Wettbewerbs.⁸⁷ Dieses Fazit resultierte aus seiner Beschäftigung mit den neuen Denkmalformen, unter anderem mit dem *HARBURGER MAHNMAL* und dem *ASCHROTTBRUNNEN*.⁸⁸ In dem Ausschreibungstext von 1997 ist denn auch die Rede von dem »ungeheuren, unwiederbringlichen Verlust [...], der bleibenden Leere«⁸⁹, denen das heutige Deutschland gedenken wolle. Zugleich wurde darin auf den »Brachland-Charakter des Standortes« und seine zukünftige Rolle »als ein öffentlicher Ort im Herzen der deutschen Hauptstadt« hingewiesen.⁹⁰ Zumal angesichts dieses Assoziationsfeldes erstaunt es kaum, dass auch Jochen Gerz im Kontext seines Entwurfs erneut Bezug auf eine symbolische Wunde nahm, obwohl dessen formale Gestalt keinerlei Anlass dazu gab.⁹¹ In seiner Rede an die Jury des zweiten Wettbewerbs erklärte

82 Szeemann 1991, S. 75.

83 Szeemann 1991, S. 75.

84 Siehe dazu ausführlicher oben, S. 180, auch Anm. 46 (ebd.).

85 Korn in Cullen 1999, S. 128; Hervorhebung C.T. (Erstveröffentlichung in *FAZ*, 17.07.1997; Wiederabdruck in *Memory* 1997, S. 48). Mit derselben Wendung wurde mehrfach das konzeptionell ähnliche, realisierte Weimarer Projekt *ZERMAHLENE GESCHICHTE* charakterisiert, das Hoheisel in Zusammenarbeit mit Andreas Knitz entwickelte; vgl. Hoheisel/Knitz 1999, S. 7, 8.

86 *Die Zeit*, 07.11.1997.

87 Young war korrespondierendes Mitglied der Kommission, welche die TeilnehmerInnen des zweiten geschlossenen Wettbewerbs auswählte; vgl. Cullen 1999, S. 273. Er nahm auch am dritten Kolloquium teil, das in Vorbereitung des Wettbewerbs abgehalten wurden; vgl. Young 2002, S. 225.

88 Vgl. Young 2002, S. 231.

89 Cullen 1999, S. 267.

90 Cullen 1999, S. 268.

91 Gerz plante, die Freifläche mit 39 Lichtpolen zu versehen, auf denen in allen Sprachen ehemaliger antisemitisch Verfolgter die Frage »Warum?« zu lesen sein sollte. In einem zur Gedenkstätte gehörigen Gebäude sollten Antworten von BesucherInnen auf die Frage »Warum ist es geschehen?« gesammelt und dokumentiert werden; vgl. Museion 1999, S. 80ff.

Gerz: »Nur die Zeit ist das Messer, das die Wunde offenhält«⁹². Auch wenn der inzwischen realisierte Entwurf von Peter Eisenman formal keine Leerstelle erzeugt, ist die Metaphorisierung als »offene Wunde im Herzen der Stadt«⁹³ gleichwohl auf ihn übergegangen. So sprach anlässlich der Übergabe im Mai 2005 ein Redner von »eine[r] schwärende[n] Wunde mitten in der deutschen Hauptstadt«⁹⁴.

Neben dem *ASCHROTTBRUNNEN*, dem *HARBURGER MAHNMAL* und der *TOPOGRAPHIE DES TERRORS* vermag nun also auch das *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* eine symbolische Wunde des deutschen Kollektivs zu repräsentieren. Angesicht der zahlreichen, nicht zuletzt personellen Überschneidungen ist plausibel, dass diese Metaphorisierung der nationalen Gedenkstätte in vielfältiger Hinsicht auf die Deutungen jener Denkmäler zurückgreift, die ich untersucht habe. Die nationale Gedenkstätte in Berlin ist wiederum ein markantes Beispiel für die zunehmende Verstaatlichung der bundesdeutschen Erinnerungskultur, die ich eingangs mit Volkhard Knigge als Nationalisierung negativen Gedenkens bezeichnet habe. Durch die Verbindung mit dem *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* ist die Figur einer symbolischen Wunde im Zentrum bundesdeutscher Repräsentationspolitik angekommen; sie bildet mittlerweile ein grundlegendes Element nationaler Selbstdarstellung. Als eine Art Verschiebung und Umschrift der »Wunde der Teilung« vermag sie an zentraler Stelle zu versprechen, die politische Machtstellung Deutschlands in der Welt werde einen international akzeptierten Rahmen nicht überschreiten. Wenn allerdings, wie 1999 im Kosovo-Krieg,⁹⁵ Auslandseinsätze der Bundeswehr mit dem Motiv begründet werden, ein neuerliches Auschwitz verhindern zu wollen, so zeigt sich eine gänzlich andere politische Praxis: Die Integration des NS-Genozids in das politische Selbstverständnis der Bundesrepublik hat inzwischen realpolitische Handlungsräume erschlossen, die eben dieses historische Erbe vormalig wirksam verwehrte.⁹⁶ Somit behauptet die Einschreibung einer symbolischen Wunde, zumal im Rahmen einer staatlich institutionalisierten Erinnerungskultur, einen Gestus nationaler Selbstbeschränkung, den die politische Realität längst überholt hat.

92 Jochen Gerz: Rede an die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas, 14.11.1997; <http://www.dickinson.edu.7departements/germn/glossen/heft4/gerz/rede.ht> (25.05.2005).

93 *FAZ*, 12.07.2004.

94 Ernst Cramer, Vorstandsvorsitzender der Axel Springer Stiftung in *Die Welt*, 11.05.2005.

95 Mit dieser Argumentation begründete 1999 der damalige Außenminister Joschka Fischer die Beteiligung der Bundeswehr an Militärschlägen gegen Serbien; vgl. http://www.tagesschau.de/aktuell/meldungen/0,1185,OID3998404_REF1_NAV_00.html (07.12.2005).

96 Vgl. dazu auch Schwab-Trapp 2003.