

# DAS *HARBURGER MAHNMAL*

## Das Denkmal: Ein versinkender Pfeiler als interaktives Angebot

Ein zwölf Meter hoch aufragender, bleiverkleideter Pfeiler<sup>1</sup> am Rande der Fußgängerzone – diesen Anblick bot das *HARBURGER MAHNMAL GEGEN FASCHISMUS, KRIEG, GEWALT – FÜR FRIEDEN UND MENSCHENRECHTE*<sup>2</sup> zum Zeitpunkt seiner Errichtung (Abb. 1). Das Denkmal von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz wurde der Öffentlichkeit am 10.10.1986 übergeben. Passantinnen und Passanten waren sieben Jahre lang aufgefordert, dessen Bleiummantelung zu signieren – wie eine Begleittafel erklärte, als Selbstverpflichtung, »wachsam zu sein und zu bleiben«<sup>3</sup>. Das interaktiv angelegte Konzept sah vor, den Pfeiler im Zuge seiner zunehmenden Beschriftung schrittweise abzusenken, bis er vollständig in einem darunter liegenden Schacht verschwunden sein würde. »Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben«<sup>4</sup>, so begründete der mehrsprachig verfasste Tafeltext den Vorgang der Versenkung.

Das *HARBURGER MAHNMAL* befindet sich an einem »verkehrsreichen [...], lauten, öffentlichen Ort«<sup>5</sup> im Zentrum von Harburg, einer ehemals eigenständigen Industriestadt am südlichen Rand Hamburgs, die seit 1937 Teil der

---

1 Gegenüber dem kunsthistorisch korrekten Begriff »Stele« bevorzuge ich die geläufigere Bezeichnung »Pfeiler«, die im kunsthistorischen Kontext streng genommen eine Stützfunktion einschließt; vgl. Lexikon Kunst 1975, S. 816. In Kommentierungen des Denkmals überwiegt die irreführende Bezeichnung »Säule«, die eine runde Grundfläche voraussetzt; vgl. etwa Gerz o.J. (1984), Projektbeschreibung, in Könneke 1994b, S. 13. Seltener findet sich »Pfeiler« und »Stele«; vgl. etwa Springer 1988, S. 388; Plagemann 1986, S. 174.

2 Im Folgenden: *HARBURGER MAHNMAL*.

3 Der vollständige Text lautet: »Harburgs Mahnmahl gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte wurde nach einstimmigem Beschluß der Bezirksversammlung Harburg im Auftrag des Präses der Kulturbehörde Hamburg nach dem Konzept von Esther und Jochen Gerz realisiert./ Wir laden die Bürger von Harburg und die Besucher der Stadt ein, ihren Namen hier unseren eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben. Je mehr Unterschriften der zwölf Meter hohe Stab aus Blei trägt, um so mehr von ihm wird in den Boden eingelassen. Solange, bis er nach unbestimmter Zeit restlos versenkt und die Stelle des Harburger Mahnmahls gegen Faschismus leer sein wird./ Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben./ Harburg 1986« (Könneke 1994b, S. 14)

4 Könneke 1994b, S. 8.

5 Gerz in Könneke 1994a, S. 22. Mit dieser Wahl wichen Gerz und Shalev-Gerz vom dem relativ ruhigen Standort am Rathausplatz ab, den die AusloberInnen vorgesehen hatten.

Hansestadt ist.<sup>6</sup> Da die Harburger Innenstadt ab Mitte der 1970er Jahre umfassend saniert worden war, fiel die Denkmalsetzung 1986 in ein Gebiet, das sich in den Vorjahren stark verändert hatte. Diese Veränderungen hatten sowohl das Erscheinungsbild als auch die soziale Zusammensetzung betroffen und mehrfach Protest auf Seiten der BewohnerInnen hervorgerufen.<sup>7</sup> Der Standort des Denkmals, eine annähernd runde Plattform, ist nur wenige Meter von einer stark befahrenen Straße, dem Harburger Ring, entfernt. Die Plattform, zu drei Vierteln von einer Stahlbrüstung umschlossen, bietet Ausblick auf den tiefer gelegenen Marktplatz (Abb. 2). Seitlich anschließend führt eine Treppe hinunter zu der abzweigenden Fußgängerzone und zu dem Platz. Der in Backstein gefasste Unterbau der Plattform ist Teil eines ebenfalls tiefer gelegenen Zugangs zur S-Bahn. Nicht Ruhe und Besinnlichkeit prägen also die Atmosphäre des Ortes, an dem die Vorübergehenden zur Unterschrift aufgefordert waren, sondern Geschäftigkeit und Belebtheit (Abb. 3). Die Standortwahl kommt der interaktiven Komponente des Denkmals entgegen. Aufgrund dieser Elemente weist das Denkmal größere Nähe zu einer politisch motivierten Unterschriftensammlung in einer Fußgängerzone auf denn zu einem Kunstwerk, das zu kontemplativer Versenkung einlädt.

Aus kunsthistorischer Perspektive kommt das aufragende *HARBURGER MAHNMAL* mit einer Grundfläche von 1 x 1 Meter einer Stele gleich.<sup>8</sup> Die politische und gedenkende Zweckbestimmung, die das *HARBURGER MAHNMAL* kennzeichnet, gehört zu den überlieferten Funktionen dieser sehr alten, in vielen Kulturen verbreiteten Form.<sup>9</sup> Die auch in Denkmälern des 20. Jahrhunderts geläufige Stelenform findet sich im Großraum Hamburg wiederholt in einem ähnlichen thematischen Kontext. So erhebt sich auf dem Gelände des ehemaligen NS-Konzentrationslagers Neuengamme eine monumentale Stele mit rechteckiger Grundfläche. Das 27 Meter hohe Monument aus dem Jahre 1965 erinnert mit einer Inschrift an die im Lager Verstorbenen und Ermorde-

6 Harburgs Schwerpunkt als Industriestandort nahm durch die Vereinigung mit Wilhelmsburg 1927 noch zu; vgl. Könke 1988, S. 405. Mit dem Groß-Hamburg-Gesetz von 1937 wurde Harburg-Wilhelmsburg Teil Hamburgs; vgl. Pahl-Weber 1988. Die EinwohnerInnenzahl des mit 161 qkm flächengrößten Bezirks wird für 2003 mit 195.000 angegeben, vgl. <http://www.hamburg.de/fhh/bezirke/harburg/wohnen.html> (16.07.2003). Das zehn Stadtteile umfassende Kerngebiet Harburgs bewohnen ca. 98.000 EinwohnerInnen, vgl. <http://www.harburg.de/Ortsinfo/default.asp?OIID=20> (16.07.2003); den Stadtteil Harburg ca. 20.300, vgl. <http://www.harburg.de/Ortsinfo/Stadtteil.asp?OIID=7&AIID=20> (21.07.2003).

7 Der Autor einer Studie über Bürgerbeteiligung an der Stadtplanung bilanziert, die Harburger Innenstadtsanierung habe zugunsten kapitalstarker Investitionsvorhaben günstigen Wohnraum vernichtet und dadurch die Vertreibung sozial schwacher EinwohnerInnen verursacht; vgl. Jogschies 1984, S. 63. Abwehrende Bürgerbeteiligung konstatiert Jogschies gegen die Planung eines Innenstadtrings, einer Autobahn-Ortsumgehung und die Standortwahl für die neugegründete Universität; vgl. Jogschies 1984, S. 63ff., 77ff., 104ff.

8 Kunsthistorischer Fachbegriff für ein freistehendes, vertikales Objekt – eine Platte, einen Pfeiler oder eine Säule – als Inschrift-, Ornament- oder Bildträger; vgl. Lexikon Kunst 1994, S. 38.

9 Nachzuweisen sind Stelen bereits im Neolithikum; verbreitet waren sie in alten vorderasiatischen Kulturen, aber auch in der griechischen Antike und im Römischen Kaiserreich; neben den erwähnten sind der Stele auch kultische und weltliche Funktionen zugeordnet worden; vgl. Lexikon Kunst 1994, S. 38ff.

ten.<sup>10</sup> Ein weiterer, 21 Meter aufragender Steinquader befindet sich in der Hamburger Innenstadt am Ufer der Kleinen Alster. Das *KRIEGERDENKMAL AM RATHAUSMARKT* von 1932, das an die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkriegs erinnern soll, trägt auf einer Seite eine entsprechende Widmung, auf der gegenüberliegenden das Relief einer Frau mit einem Mädchen von Ernst Barlach (Abb. 4).<sup>11</sup> Da das Figurenensemble auf Geheiß der NS-Machthaber 1939 entfernt und durch das Relief eines Phönix-Adlers ersetzt worden war, ist das *KRIEGERDENKMAL AM RATHAUSMARKT* seit seiner Rekonstruktion 1949 auch als Stellungnahme gegen den Zweiten Weltkrieg lesbar.<sup>12</sup> In der formalen Gestaltung wie hinsichtlich der Widmung ähnelt das aufragende *HARBURGER MAHNMAL* den genannten Denkmälern.<sup>13</sup> Somit ist es Teil eines Zeichenensembles im Großraum Hamburg, in dessen Rahmen die Stele Signifikant für jene ist, die durch Krieg oder NS-Verbrechen zu Tode kamen. Der traditionelle Erhebungsgedanke des Denkmals zielt in diesem Zusammenhang auf ein ehrendes oder auch mahnendes Totengedenken ab.

Auch ein weiteres Monument, das *KRIEGERDENKMAL* in Hamburg-Harburg (Abb. 5), läßt in mehrfacher Hinsicht zur Assoziation mit dem *HARBURGER MAHNMAL* ein. Im Fall des 1932 errichteten Denkmals fungiert die aufragende Quaderform als Sockel. Dieser trägt die monumentale Kupferstatue eines Soldaten, der mit geschultertem Gewehr und einem Verband um den Kopf voranschreitet.<sup>14</sup> Dieser heroischen Darstellung soldatischen Kämpfertums – »Wunden zum Trotz/ tatbereit«<sup>15</sup>, wie eine Widmung hervorhebt – steht der Appell des *HARBURGER MAHNMALS*: »gegen Faschismus Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« polar gegenüber. Diese Polarität signalisiert auch die Lage beider Denkmäler, die sich an entgegengesetzten Enden der Fußgängerzone befinden. In diesem Zusammenhang kann das *HARBURGER MAHNMAL* als monumentaler Sockel verstanden werden, der die Stelle des Helden leer läßt.<sup>16</sup> Eine solche Gegenüberstellung legt auch der zeitgenössische Kontext nahe. Denn 1985/86 realisierte Alfred

10 Sie lautet: »Euer Leiden, Euer Kampf und Euer Tod sollen nicht vergebens sein!« (Puvogel/Stankowski 1995, S. 235)

11 Der architektonische Entwurf stammt von dem Architekten Klaus Hoffmann; die dem Markt zugewandte Inschrift lautet: »40 000 Söhne der Stadt ließen ihr Leben für Euch«. Das Figurenensemble gilt als Mutter mit Kind, seltener ist in der Frau eine Schwangere gesehen worden; vgl. Plagemann 1986, S. 139f.

12 Das Relief des Phönix-Adler stammte von Hans Ruwoldt; vgl. Plagemann 1986, S. 155f; Walden 1997, S. 30f.

13 Eine Referenz auf das *KRIEGERDENKMAL AM RATHAUSMARKT* schreibt auch Plagemann dem *HARBURGER MAHNMAL* zu; vgl. Plagemann 1986, S. 174.

14 Der Entwurf stammt von Herrmann Hosaeus, seinerzeit Professor an der Technischen Hochschule Charlottenburg, Berlin, Mitglied der Akademie der Künste und beratendes Mitglied des Vorstands des Preußischen Landeskriegerverbands für die Errichtung von Kriegerdenkmälern. Ihm wurde der Auftrag vom zuständigen Denkmalausschuss zugesprochen; vgl. FRIZ o.J., S. 8.

15 »[...] heute wie einst/ und in aller Zeit/ Deutschland/ für Dich« (Plagemann 1986, S. 138).

16 Entsprechende künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Sockel finden sich in den 1960er Jahren, etwa Piero Manzonis betretbarer leerer Sockel *BASE PER SCULTURA VIVANTE* (1961); vgl. Springer 1988, S. 365f. Der Autor bringt das *HARBURGER MAHNMAL* auch mit diesen Arbeiten in Verbindung; vgl. Springer 1988, S. 388.

Hrdlicka in Hamburg ein Gedenkmal, das ein heroisierendes Kriegerdenkmal aus der NS-Zeit konterkarierte.<sup>17</sup>

Der Vergleich mit dem Harburger *KRIEGERDENKMAL* eröffnet noch eine weitere Lesart des *HARBURGER MAHNMALS*. Der aufragende Pfeiler lässt sich ebenso als minimalistische Version des aufgerichteten männlichen Helden interpretieren, dessen Versenkung das Denkmal vorführt. Diese Lesart wird durch die kulturelle Codierung der aufgerichteten Vertikalen im Sinne einer phallischen Form unterstützt.<sup>18</sup> Deren allmähliche Versenkung ist dann gleichfalls als Absage an den männlichen soldatischen Helden und dessen Siegesversprechen lesbar.<sup>19</sup> Der visuelle Entzug des Signifikanten kann also als Geste künstlerischer Selbstbeschränkung verstanden werden, die nicht den Anspruch erhebt, ein dauerhaftes Zeichen im öffentlichen Raum zu installieren. Diese Zurückhaltung lässt sich als Absage an den Erhebungsgedanken des traditionellen Denkmals interpretieren. Gegenüber der »Rhetorik der Standhaftigkeit«<sup>20</sup> herkömmlicher Denkmäler betont der Vorgang des Versenkens die Prozesshaftigkeit. Die Strategie, den Pfeiler der Sichtbarkeit zu entziehen, signalisiert eine Schwerpunktverlagerung, die die Zeichenfunktion des Denkmals gegenüber der interaktiven Komponente zurücktreten lässt. Denn die Interaktionen der BetrachterInnen bestimmen den Vorgang des Versenkens grundlegend. Anders gesagt, erscheint es konzeptionell nicht in erster Linie wesentlich, was das Denkmal zu sehen gibt, sondern, was sich an ihm ereignet. Mit dieser Verschiebung vom künstlerischen Objekt auf den interaktiven Prozess schließt die Arbeit an die Konzept-Kunst an.<sup>21</sup> Ein solcher Ansatz war und ist für ein Denkmal bis heute äußerst unüblich.<sup>22</sup>

Mit der Aufforderung an die BetrachterInnen, den Pfeiler im Sinne einer Selbstverpflichtung zu signieren, bietet das Konzept einen Ort für ein öffentliches politisches Bekenntnis an. Der Name des Denkmals erklärt dessen Wirkungsabsicht: Die interaktive Komponente bietet PassantInnen die Möglichkeit, im öffentlichen Raum ein Zeichen »gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte« aktiv mitzugestalten; mehr noch, erst deren Signaturen machen es zu einem entsprechenden Signifikanten. Den politischen Charakter dieser Beteiligung betont auch die doppeldeutige Formulierung, die den Begleittext beschließt: »Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben.«<sup>23</sup> Diese Bemerkung verbindet die räumliche und die politische Bedeutung von »sich erheben«. Auf diese

17 Hrdlickas mehrteiliges Denkmalensemble kontrastiert das *DENKMAL FÜR DAS 76ER INFANTERIE-REGIMENT* aus dem Jahre 1936; vgl. Puvogel/Stankowski 1995, S. 252; Walden 1997. Letzteres wurde seinerseits als Gegenposition zu dem *KRIEGERDENKMAL AM RATHAUSMARKT* verstanden; vgl. Reichel 1995, S. 83.

18 Auf entsprechende Verbindungen der Vertikalen mit Männlichkeit weist Wenk 1996c, S. 175ff. hin.

19 Zu aufgerichteten männlichen Helden als Zeichen des Sieges vgl. Hoffmann-Curtius 2002. Analog dazu kann der »fallende, stürzende Mann« (Wenk 1989, S. 74) den verlorenen Krieg repräsentieren.

20 Peter Springer versteht darunter den mit dem Denkmal verbundenen Anspruch auf zeitliche, materielle und lokale Dauerhaftigkeit; vgl. Springer 1988, S. 369.

21 Die Konzept-Kunst, die die Konzeption als wichtigsten Teil der künstlerischen Arbeit stark macht, verbreitete sich seit Ende der 1960er Jahre; vgl. Damus 2000, S. 317ff.

22 Eine Ausnahme bildet etwa die *DENKSTEINSAMMLUNG* von Horst Hoheisel; vgl. Anm. 496, S. 268.

23 Könnike 1994b, S. 8.

Weise kennzeichnet sie den Akt des Signierens, der zum Versenken des Pfeilers beiträgt, als politische Handlung. Insofern die Signatur auf dem *HARBURGER MAHNMAL* auch als mahnender Gedenkakt verstanden werden kann, weist das Denkmal konzeptionell Ähnlichkeit mit einem Gedenkbuch auf. Da erst die Signaturen dem Denkmal den beabsichtigten antifaschistischen Zeichencharakter verleihen, wird dieser Akt als jeweils individuelle Handlung in die Hände der PassantInnen übergeben.

Die interaktive Komponente des Denkmals war zeitlich begrenzt – sie endete mit der vollständigen Versenkung des Pfeilers. Prozesscharakter besaß das Denkmal folglich nur für einen gewissen, wenn auch vorab nicht bestimmbareren Zeitraum. Danach war sein endgültiger Zustand erreicht. Dies war sieben Jahre nach der Übergabe, mit der achten und letzten Absenkung 1993, der Fall. Die Plattform, auf der zuvor die Vertikale aufragte, ist seitdem wenig auffällig (Abb. 6). Lediglich eine quadratische Bleiplatte im Boden markiert den Standort. Einziger Blickfang aus der Entfernung ist eine Informationstafel an dem Geländer, das die Plattform umgibt. Ein zweites Exemplar der Tafel ist an dem Unterbau angebracht (Abb. 7). Auch sie vermag die Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken, das PassantInnen ansonsten vermutlich entginge: Ein Fenster ermöglicht dort Einblick in den Schachtraum, in den der Pfeiler abgesenkt wurde.<sup>24</sup> Die Tafeln dokumentieren neben dem Text, der zum Signieren einlud, mit einer Folge von acht Fotografien die fortschreitende Absenkung des Pfeilers (Abb. 8). Mithin vergegenwärtigen vor Ort sowohl materielle Spuren als auch visuelle Repräsentationen das versenkte, weitgehend unsichtbare Objekt. Auch an anderen Stellen der Innenstadt wird auf das *HARBURGER MAHNMAL* hingewiesen: In dem Stadtplanauszug, der in Schaukästen die Orientierung im Innenstadtbereich erleichtern soll, ist das Denkmal eingezeichnet. Obgleich die Versenkung den Pfeiler der Sichtbarkeit weitgehend entzogen hat, ist der Standort also weiterhin als *HARBURGER MAHNMAL* markiert. Allerdings hat sich dessen Charakter seit der endgültigen Versenkung verändert. Während es zuvor Schauplatz eines interaktiven Prozesses zwischen den BetrachterInnen und dem künstlerischen Objekt war, auf den eine aufragende Vertikale aufmerksam machte, ist es nunmehr ein eher unscheinbarer Ort. Gerade die Hinweise auf das ehemals aufgerichtete Zeichen lassen den Standort nach der Absenkung als Leerstelle erscheinen. Auf diese Weise erzeugen sie einen Gegensatz zwischen einem zunächst »starken«, männlich codierten Zeichen und dem nachfolgenden »schwachen« Zeichen, das als weiblich gelesen werden kann.<sup>25</sup>

Seit seiner Errichtung hat das *HARBURGER MAHNMAL* immense publizistische Aufmerksamkeit erhalten. Das betrifft nicht allein die Lokalpresse, die anlässlich der Absenkungstermine immer wieder über das Denkmal berichtete. Darüber hinaus hat die Arbeit bis in die Gegenwart hinein überregional und international Beachtung in Zeitungen, Kunstzeitschriften sowie in fach-

24 Die *Harburger Rundschau* erwähnt in einem Artikel anlässlich der letzten Absenkung dass, geplant sei, den Schacht zu beleuchten; vgl. *HR*, 11.11.1993. Der Schacht ist gegenwärtig jedoch unbeleuchtet.

25 Damit folge ich Irit Rogoff, die in musealen Inszenierungen der NS-Zeit Oppositionen »zwischen starken und schwachen Zeichen innerhalb von Darstellungssystemen, die entweder dem Weiblichen oder dem Männlichen zugeordnet werden« (Rogoff 1993, S. 276), festgestellt hat. Als schwaches Zeichen macht sie jenes aus, »das eine Leerstelle oder eine Abwesenheit markiert« (ebd.) und mit Weiblichkeit assoziiert werden kann.

wissenschaftlichen Veröffentlichungen gefunden.<sup>26</sup> 1990 erhielt Jochen Gerz für das *HARBURGER MAHNMAL* den Bremer Rolandpreis.<sup>27</sup> Auch in der internationalen Ausstellung »Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens«<sup>28</sup> wurde das Denkmal 1994 gezeigt. Die Bekanntheit von Jochen Gerz als international renommierter Konzeptkünstler hat sicherlich zu dem großen Interesse beigetragen.<sup>29</sup> Auf weitere Gründe für die außerordentliche Öffentlichkeitswirksamkeit des Denkmals werde ich später zu sprechen kommen.

Bis zur letzten Absenkung 1993 sorgten Veranstaltungen der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, die für das Denkmal verantwortlich war, für zusätzliche Öffentlichkeit. Anlässlich der insgesamt acht Absenkungen des Pfeilers wurde jeweils zu Feierstunden vor Ort eingeladen, an denen auch Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz teilnahmen.<sup>30</sup> Auch wenn der Zeitpunkt einer Absenkung von der fortschreitenden Beschriftung des jeweiligen Denkmalabschnitts abhing, wurden einige Termine an Gedenktagen an die NS-Verbrechen ausgerichtet.<sup>31</sup> Zur letzten Absenkung am 10.11.1993 fand eine Podiumsdiskussion mit den KünstlerInnen statt.<sup>32</sup> Außerdem publizierte die *Hamburger Morgenpost* (HM) in Zusammenarbeit mit der Kulturbehörde eine achtseitige Sonderbeilage. Im Folgejahr gab die Kulturbehörde dann eine deutsch-englische Dokumentation über das Denkmal heraus, die über den Buchhandel erhältlich ist.<sup>33</sup> Neben zahlreichen fotografi-

26 Beiträge finden sich in *Art in America*, New York (Galloway 1990b), *Art News*, New York (Gibson 1987a, Madoff 1991), *Artis*, Bern (Schmid 1989), *Galleries Magazine*, Boulogne (Galleries 1987), *International Herald Tribune*, Paris (Gibson 1987b), *The Jerusalem Report*, Jerusalem (Maranz 1991), *La Libération*, Paris (17.11.1993), *La Piz*, Barcelona (Albertazzi 1992), *The New York Times*, New York (25.04.1993), *Parachute*, Montreal (Wulffen 1992a), *Yediot Aharonot*, Tel Aviv (28.11.1986).

27 Dass die Beteiligung von Esther Shalev-Gerz bei dieser Auszeichnung ausgeblendet wurde, werde ich später ausführlicher diskutieren; vgl. »Der Künstler Jochen Gerz«: Die Konstruktion des männlichen Autors, S. 106.

28 Vgl. Anm. 24, S. 12.

29 Ein Ausstellungskatalog von 1999 führt für den Zeitraum von 1968-1985 88 Einzelausstellungen von Jochen Gerz mit 26 Katalogen auf; vgl. Museion 1999, S. 139. Zu erwähnen sind insbesondere Gerz' Teilnahme an der Biennale in Venedig 1976 (im Deutschen Pavillon mit Joseph Beuys und Rainer Ruthenbeck) und der documenta 6 in Kassel 1977.

30 Das Denkmal wurde anfänglich von der Kulturbehörde (KB) Hamburg betreut, später vom Helms-Museum in Harburg; Auskunft von Prof. Busch, Helms-Museum. Einladungskarten zu den Absenkungen im Aktenbestand der Hamburger Kulturbehörde, Aktenzeichen 32-075.85/14, im Folgenden: *KB 85/14*. Dankenswerterweise hatte ich wiederholt die Akten einzusehen.

31 1. Absenkung am 01.09.1987, Antikriegstag/Jahrestag des Beginns des Zweiten Weltkrieg; in zeitlicher Nähe dazu auch die 3. Absenkung am 06.09.1989; 8. und letzte Absenkung am 10.11.1993, am Folgetag des 55. Jahrestages der Pogromnacht. Die 2. Absenkung am 23.10.1988 war ursprünglich zur Eröffnung der Ausstellung »Geschichte in Arbeit, Arbeit in Geschichte« einen Monat vorher geplant, an der auch Jochen Gerz beteiligt war. Die übrigen Absenkungstermine waren: 22.02.1990, 04.12.1990, 27.09.1991, 27.11.1992.

32 Eine erste Diskussionsveranstaltung mit Gerz und Shalev-Gerz hatte es bereits 1989 anlässlich der dritten Absenkung gegeben; vgl. *HA*, 08.09.89; *HAN*, 06.09.1989.

33 Könnike 1994b.

schen Abbildungen enthält sie eine Chronologie des Denkmals, ein Interview mit Gerz und Shalev-Gerz sowie mehrere wissenschaftliche Beiträge.

Jochen Gerz hat nach dem *HARBURGER MAHNMAL* weitere Denkmalprojekte realisiert beziehungsweise konzipiert.<sup>34</sup> Große Publizität erlangte insbesondere die Saarbrücker Arbeit *2.146 STEINE – MAHNMAL GEGEN RASSISMUS* (1991-93).<sup>35</sup> Deren Konzept eines »unsichtbaren Mahnmals«<sup>36</sup> ist wiederholt als Nachfolgeprojekt des *HARBURGER MAHNMALS* rezipiert worden.<sup>37</sup> 1997 erhielt Jochen Gerz als einer von 16 neu Hinzugebetenen<sup>38</sup> die Einladung, sich an dem zweiten, geschlossenen Wettbewerb für ein *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* in Berlin zu beteiligen. Sein Entwurf gehört zu jenen vier, die in die engere Wahl kamen.<sup>39</sup> Infolge des *HARBURGER MAHNMALS* hat Jochen Gerz neben der bereits bestehenden Anerkennung also Renommee im Bereich künstlerischen Gedenkens hinzugewonnen. Dies illustrieren auch dessen Charakterisierungen als »Kunstexperte für die unbequemen, heiklen Epochen der Geschichte«<sup>40</sup> und »Meister materialgewordener Gedenkkultur«<sup>41</sup>. Aus Esther Shalev-Gerz' Beteiligung am *HARBURGER MAHNMAL* resultierte kein vergleichbarer Akzent im Bereich künstlerischen Gedenkens. Weder setzte die Künstlerin von sich aus einen entsprechenden Schwerpunkt, noch wurde sie, wie Gerz, zu weiteren Projekten in diesem Bereich aufgefordert.<sup>42</sup>

34 Dazu zählt neben den nachfolgend erwähnten *LE MONUMENT VIVANT* (1995/96) in Biron, Frankreich; vgl. Museion 1999, S. 74ff.

35 Vgl. Gerz 1993.

36 Das Gemeinschaftsprojekt entstand im Rahmen eines Seminars an der Universität Saarbrücken unter Leitung von Jochen Gerz. Darin wurden über den Kontakt zu jüdischen Gemeinden die Standorte jüdischer Friedhöfe in Deutschland vor 1939 ermittelt, die Ortsnamen in Pflastersteine des Saarbrücker Schlossplatzes eingraviert und diese mit der Schrift nach unten wieder eingefügt, so dass die eigentliche Arbeit letztlich unsichtbar blieb. Dieses Vorgehen begann zunächst heimlich, nach Verhandlungen genehmigte die Stadt Saarbrücken es schließlich. Das Schloss war in der NS-Zeit Hauptquartier der Geheimen Staatspolizei für das Saargebiet und der Schlossplatz 1940 Sammelstelle der saarländischen Juden zur Deportation gewesen. Ihren endgültigen Titel erhielt die Arbeit erst nach dem Abschluss 1993, der Schlossplatz wurde in »Platz des unsichtbaren Mahnmals« umbenannt; vgl. Puvogel/Stankowski 1995, S. 708ff.

37 Vgl. KS, 30.11.1991; Haase 1992; Maranz 1991; Wulffen 1992a.

38 Die insgesamt 25 Personen, die zur Teilnahme aufgefordert wurden, setzten sich aus den ersten neun PreisträgerInnen des ersten Wettbewerbs und 16 neu Hinzugebetenen zusammen; vgl. Cullen 1999, S. 289.

39 Vgl. Cullen 1999, S. 289. Zum Entwurf vgl. Museion 1999, S. 80ff.

40 Gerz in TS, 12.04.2000.

41 FAZ, 26.02.2002.

42 Von Bedeutung mag dabei die asymmetrische Autorschaftskonstruktion gewesen sein, die ich später ausführlich behandeln werde; vgl. »Der Künstler Jochen Gerz«: Die Konstruktion des männlichen Autors, S. 106ff. und »Die Israelin Esther Shalev-Gerz«: Bindeglied zum Judentum, S. 110ff. Zu nachfolgenden Arbeiten von Shalev-Gerz vgl. Müller 1999.