

Denkmäler gegen rechte Gewalt und Rassismus in Deutschland: 1922-2022

Verena Krieger

Anlässlich der zehnten Jährung des Öffentlichwerdens des Nationalsozialistischen Untergrunds (NSU) und seiner Morde plant die Stadt Jena, ein Denkmal zu errichten. Es soll die Opfer würdigen, die gesellschaftliche Aufarbeitung der Verbrechen und ihrer Hintergründe fördern und damit jeder Schlussstrich-Rhetorik entgegenwirken. Ein solches Denkmal ist ein ästhetisch wie konzeptionell höchst komplexes Unterfangen. Um es erfolgreich anzugehen, ist es sinnvoll, sich anzusehen, welche Denkmäler gegen rechte Gewalt und Rassismus bisher in Deutschland gesetzt wurden, wie bei ihnen diese anspruchsvolle Aufgabe gelöst wurde und was aus ihren Stärken und Schwächen zu lernen ist.

Auf den ersten Blick erscheint ein Denkmal gegen rechte Gewalt und Rassismus als ein Widerspruch in sich. Üblicherweise dienen Denkmäler der erinnernden Würdigung von Personen oder Ereignissen, sie zielen auf Identitätsbildung, Legitimation und positive Sinnstiftung und ziehen zu diesem Zweck eine positive Kontinuitätslinie von der Vergangenheit in die Zukunft. Charakteristisch für das traditionelle Denkmal, wie es seinen Höhepunkt im 19. Jahrhundert hatte und bis heute fortexistiert, ist insofern ein affirmativer Bezug auf das Erinnernte. Wie aber kann ein Denkmal aussehen, das entsetzliche Gewaltereignisse zum Gegenstand hat? Diese Frage wurde in Deutschland erstmals bereits vor hundert Jahren reflektiert, und es ist erhellend, einen kurzen Blick auf die verschiedenen Antworten zu werfen, die seither entwickelt wurden. Denn auch wenn die Debatte bezogen auf Krieg und Nationalsozialismus geführt wurde, sind darin Problemstellungen und Paradigmen erkennbar, die auch für Denkmalsetzungen gegen aktuelle Formen von Rassismus und rechter Gewalt relevant sind. Deshalb stelle ich schlaglichtartig wichtige Stationen in der Entwicklung einer nicht-affirmativen Denkmalkultur vor, bevor ich exemplarisch drei Denkmäler gegen rechte Gewalt und Ras-

sismus beleuchte, die in den letzten Jahren in Deutschland errichtet wurden. Ich nehme dabei eine analytische Perspektive ein, d.h. ich untersuche mit kunsthistorischem Instrumentarium, welche Sinnbildungsstrategien den jeweiligen ästhetischen Formen zugrunde liegen.

I.

Das Spannungsverhältnis zwischen negativem Erinnerungsgegenstand und affirmativer Denkmalsfunktion ist fast allen Denkmälern inhärent, die zum Totengedächtnis im Zusammenhang von Krieg und Gewalt gesetzt worden sind. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert hinein werden Denkmäler für gefallene Soldaten oder Gewaltopfer fast ausnahmslos mit der Intention errichtet, ihrem Tod einen positiven Sinn zu verleihen: Sie werden geehrt als Helden im Dienste des Imperiums, der Religion oder der Nation, dienen insofern einem »politischen Totenkult« (Koselleck/Jeismann 1994). Nach dem Ersten Weltkrieg, als in großer Zahl Kriegerdenkmäler gesetzt wurden, die das sinnlose Massensterben durch die heroisierende Feier des »Opfertods für das Vaterland« positivierten, wurde diese Diskrepanz besonders evident, und es entstand der Gedanke, dass es Denkmäler bedürfe, die nicht affirmativ, sondern in dezidiert kritischer Weise an den Krieg erinnern. So forderte der Architekt Bruno Taut 1919, »Erinnerungsmaie größten Formats, die Grauen und Entsetzen wachhalten« (Arbeitsrat für Kunst 1919: 101). Damit war die Idee eines radikal neuen Denkmals geboren, in dem sich kristallisiert, was der Historiker Reinhart Koselleck später als »negatives Gedächtnis« bezeichnete (Koselleck 2002) – die kritische Erinnerung an Ereignisse, die nicht hätten geschehen dürfen, mit deren unumgänglichem Faktum sich die Nachwelt gleichwohl auseinanderzusetzen hat.

Nicht nur der Erste Weltkrieg, sondern auch Gewalttaten rechtsradikaler Kräfte wurden in der Weimarer Republik zum Auslöser denkmalskultureller Aktivitäten und damit zur Herausforderung, Gestaltungen für negative, d.h. gewaltsame und traumatische Ereignisse zu finden. Ein solches Ereignis war der Kapp-Lüttwitz-Putsch im März 1920, ein Militärputsch reaktionärer Eliten des Kaiserreichs, die die junge Republik zerschlugen und die alten autoritären Verhältnisse restaurieren wollten, und der durch einen Generalstreik der Arbeiterschaft, vor allem im Ruhrgebiet, Thüringen und Sachsen, erfolgreich verhindert werden konnte. Dies wurde zum Anlass der Errichtung eines

ästhetisch radikal innovativen Denkmals – vermutlich zugleich des ersten auf Dauer realisierten Denkmals gegen rechte Gewalt in Deutschland überhaupt.

Kämpferische Würdigung – das *Denkmal der Märzgefallenen* in Weimar (1922)

Ende 1920 erhielt Walter Gropius, der Gründungsdirektor des Bauhauses, von den Weimarer Gewerkschaften den Auftrag, ein Denkmal für die neun Weimarer Arbeiter*innen zu gestalten, die bei einer Streikkundgebung gegen den Kapp-Lüttwitz-Putsch erschossen worden waren. Gropius hatte einen Wettbewerbsentwurf vorgelegt, der mit den Konventionen eines traditionellen Denkmals brach. Anstelle einer figurativen, allegorischen Darstellung schlug er eine rein gegenstandslose Gestaltung vor. Ohne Sockel, auf dem Grundriss eines offenen Dreiviertelskreises liegen unregelmäßig geformte Platten schräg versetzt übereinander und schieben sich zu einem Ende hin zu einer keilförmigen Erhöhung aus Trapez- und Dreieckformen zusammen. Das Denkmal kann umrundet und auch im Inneren begangen werden. Von jedem Standort aus bietet sich eine andere Ansicht, deren Gesamteindruck stets aus einer kristallförmigen Aufwärtsbewegung besteht. Die flachen Partien des Bauensembles wirken wie Grabplatten, und tatsächlich steht das Denkmal auf dem Historischen Friedhof in Weimar und ist zugleich die Begräbnisstätte von sieben der neun getöteten Arbeiter*innen.

Aus der Doppelrolle als Denkmal und Grabstätte ergibt sich eine Erinnerungsfunktion an die Opfer der rechten Gewalt. Das Denkmal trägt denn auch eine Inschrift »Den Märzgefallenen 1920 – die Arbeiterschaft Weimars«; geplant war außerdem eine Tafel mit den Namen der Toten. Die Bezeichnung als »Märzgefallene« charakterisiert die Toten als Soldaten, obwohl sie als unbewaffnete Teilnehmer*innen einer Kundgebung erschossen wurden. So erscheinen sie nicht als Opfer rechter Gewalt, sondern als – letztlich erfolgreiche – Kämpfer gegen rechte Gewalt. Die Dedikation weist zudem über die Weimarer Toten hinaus auf alle, die an den Massenstreiks beteiligt waren. Die Individualität der Gewürdigten spielt eine untergeordnete Rolle, im Vordergrund steht ihre Zugehörigkeit zur Arbeiterbewegung.

Die symbolische Aussage der dynamisch-kristallinen Form wurde von den Zeitgenoss*innen unterschiedlich gedeutet. Gropius bezeichnete es als »Blitz-Strahl aus dem Grabesboden als Wahrzeichen des lebendigen Geistes« (zit.n. Winkler/van Bergeijk 2003: 29). Seither hat sich die Bezeichnung des Denkmals als »Blitz« etabliert. Während Gropius darin einen allgemeinen

Ausdruck des Strebens nach geistiger Freiheit sah, fungierte der Blitz für die Arbeiterbewegung als Symbol für ihre Erhebung gegen die Reaktion und für den Sozialismus. Beide Deutungen werden durch die ästhetische Gestalt des Denkmals gestützt, das mit seiner in dynamischem Zickzack aufsteigenden Keilform über die Würdigung der Toten und ihres Kampfes hinausweist, ja auch den Anlass überschreitet. Jenseits konkreter politischer Gesellschaftsmodelle verweist sie auf den Kampf für eine bessere zukünftige Welt. Insofern hat das Denkmal, obwohl es sich in ästhetischer Hinsicht vom traditionellen Denkmal absetzt, mit diesem mehr gemeinsam, als auf den ersten Blick erscheint: Es ist ein Heldenmal, das die Gerechtigkeit ihres Kampfs und die Notwendigkeit ihn fortzusetzen beschwört. In diesem Sinne ist es ein affirmatives Denkmal im Sinne traditionellen politischen Totenkults. Neu ist allerdings, neben seiner abstrakten Formensprache und mit dieser kongruierend, die Sinnstiftung durch ein die Gegenwart transzendierendes utopisches Gesellschaftsideal.

II.

Nach dem Zweiten Weltkrieg stellte sich die Frage nach angemessenen Denkmalsformen auf radikalisierte Weise. Eine bruchlose Fortsetzung der nationalistisch-kriegsaffirmativen Denkmalspolitik war nicht möglich, zumal der Alliierte Kontrollrat 1946 in einem Dekret verfügte, alle NS-Denkmale, die der Verherrlichung des Krieges dienten, zu zerstören. Vor diesem Hintergrund entstand in der Nachkriegszeit eine neue Spielart des Denkmals: das Mahnmal. Dieses charakterisiert das zu erinnernde Gewaltereignis direkt oder indirekt als etwas Negatives und enthält als zentrale Botschaft eine »Mahnung« an die Lebenden. Dabei entwickelten sich nach der Teilung bezeichnende Spezifizierungen in Ost- und Westdeutschland: In der DDR dienten Mahnmale wie Fritz Cremers Buchenwald-Denkmal (1958) primär der legitimatorischen Propaganda für das neue Staatswesen, sie waren also letztlich affirmativen Charakters (vgl. Knigge 1998: 130-141). Wie traditionelle Denkmäler sprechen sie die Rezipient*innen aus einer normativen Position heraus an und verbinden ihren Aufruf mit dem geschichtsteleologischen Wissen um eine erstrebenswerte Zukunft, deren Grundlagen in der Gegenwart bereits gelegt sind. Da die DDR-Denkmalkultur vor allem den antifaschistischen Widerstand der Kommunist*innen heroisierte, wurden die Täter*innen pauschalisiert und viele Opfergruppen ausgeblendet.

In der Bundesrepublik stand dagegen eine Trauermetaphorik im Vordergrund, die die Täterschaft ausblendete und die Differenz zwischen Tätern und Opfern nivellierte. Da man sich mit der Geschichte nicht mehr offen identifizieren konnte, suchte man sich ohne Auseinandersetzung von ihr loszusagen. An die Stelle des »Kriegers« oder »Helden« trat der vieldeutige Begriff des »Opfers«, der ganz verschiedene Gruppen – Jüd*innen, Opfer politischer Verfolgung, Bombenopfer, Vertriebene, Wehrmachtsoldaten etc. – umfasste (vgl. Vogt 1993: 189-211). Dabei fanden viele Opfergruppen auch hier Jahrzehnte lang keine Erwähnung. Diese Mahnmalspolitik der Nachkriegszeit setzte sich auch nach der deutschen Vereinigung teilweise fort. So basierte die ursprüngliche Konzeption der *Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft* in der Neuen Wache in Berlin (1993) auf einem höchst unspezifischen Opferbegriff, der Holocaustopfer ebenso wie ins NS-Regime-Involvierte umfasste (vgl. Endlich 1993: 107). Erst nach massiver Kritik wurde dies durch die Hinzufügung einer Tafel mit der Auflistung der konkreten Opfergruppen des Nationalsozialismus korrigiert.

Für Ost- und Westdeutschland gleichermaßen gilt, dass das Mahnmal sich gegenüber dem traditionellen (Krieger-)Denkmal nur auf ambivalente und vordergründige Weise absetzt. Einerseits ist ein wichtiges Charakteristikum des Mahnmals die Erweiterung des Personenkreises, dessen gedacht wird, über die gefallen deutschen Soldaten hinaus, d.h. die Einbeziehung von zivilen Kriegs- und Gewaltopfern sowie sukzessive auch von nicht-deutschen Opfern. Andererseits wird in den Mahnmalen die traditionelle Denkmalsästhetik weitgehend ungebrochen weitergeführt, mit all ihren semantischen Konnotationen einer martialischen oder beschönigenden Sinngebung. Vor allem aber liegt in der – inhaltlich meist unspezifischen – »Mahnung«, der zeigefingerhebenden Geste ein autoritatives Moment, das dem des traditionellen Denkmals gleicht. Insofern sind Mahnmale nicht anti-affirmativ. Hinsichtlich der Akteur*innen, Motive und Hintergründe des zu erinnernden Ereignisses bleiben sie aussagelos, und sie verzichten auch nicht auf nachträgliche Sinnstiftung. Mahnmale sind ein Versuch, sich von negativer Geschichte zu distanzieren, ohne sich (selbst-)kritisch damit auseinanderzusetzen.

III.

Heute wird der Begriff des Mahnmals vielfach als pauschale Bezeichnung für alle Denkmäler eingesetzt, die an negative Ereignisse erinnern – ganz ungeachtet der Art und Weise, *wie* sie dies tun. Diese unspezifische Verwendung des Begriffs ist irreführend. Denn sie nivelliert die Unterschiede zwischen Mahnmalen und neueren Denkmalsformen, die aus der kritischen Auseinandersetzung mit dem Mahnmal heraus entstanden und von dem Anspruch getragen sind, mit der affirmativen Struktur konsequent zu brechen.

Ernsthafte Bestrebungen zur Entwicklung eines neuen, kritischen Denkmaltypus setzten in den 1980er-Jahren ein – basierend auf geschichtspolitischen Kämpfen gegen starke Widerstände, den Nationalsozialismus und den Holocaust aus dem Verschweigen und Vergessen zu holen und zum Gegenstand einer kritisch-selbstreflexiven Geschichtskultur zu machen. In diesem Kontext stellte sich die Frage nach angemessenen Formen der visuellen Repräsentation und Vermittlung der nationalsozialistischen Verbrechen und ihrer Hintergründe. Man war sich dessen bewusst, dass die gegenständliche und allegorische Bildsprache traditioneller Denkmäler für diese Herausforderung keine adäquate Antwort bietet, weil es schlicht keine tradierten Bilder und Allegorien für massenhafte Ausgrenzung, Verfolgung und Ermordung gibt. Es war nun klar, dass sich jede Form einer nachträglichen Sinnstiftung, die aus einem affirmativen Bezug auf geschichtliche Ereignisse Orientierung und gesellschaftlichen Zusammenhalt für die Zukunft konstruiert, verbietet. Deshalb bedurfte es neuer Denkmäler, die mit dem traditionellen Denkmal in jeder Hinsicht brechen: hinsichtlich der Botschaft, der ästhetischen Form und der Art und Weise der Publikumsadressierung. Es bedurfte eines kritischen Denkmalstyps, der die direkten Nachfahr*innen der Tätergesellschaft anstößt, sich mit geschichtlichen Ereignissen, »die nicht hätten geschehen dürfen« (Arendt 2002: 7), kritisch auseinanderzusetzen, der diesen nicht nachträglichen Sinn verleiht, sondern vielmehr dazu auffordert, sich ihrer radikalen Sinnlosigkeit und Unerträglichkeit zu stellen, der Reflexion ermöglicht, anstatt fertige Antworten zu liefern.

Mitte der 1980er-Jahre begannen Künstler*innen wie Esther Shalev-Gerz, Jochen Gerz, Horst Hoheisel, Dani Karavan, Micha Ullman und Jenny Holzer Denkmäler zu entwickeln, die die bis dahin gängigen Denkmaleigenschaften auf unterschiedliche Weise verweigern, indem sie weder monumental noch affirmativ sind und auch keine mahnende Botschaft transportieren, sondern zum Fragen oder eigenen Handeln anregen. Aufgrund dieser Eigen-

schaften – die nicht nur ein neuer Umgang mit dem geschichtlichen Gegenstand, sondern auch eine Selbstkritik des Mediums Denkmal sind – fasst der US-amerikanische Kulturwissenschaftler James E. Young (1992) diese im Einzelnen sehr unterschiedlichen Denkmäler unter dem Begriff »Counter-Monument« zusammen. Unter der Bezeichnung »Gegendenkmal« etablierte sich dieser neue (selbst-)kritische Denkmalstypus erfolgreich in Deutschland und bildet unterschiedlichste ästhetische und konzeptionelle Ausdifferenzierungen. Eines der frühesten Beispiele ist das *Mahnmal zum Aschrottbrunnen* in Kassel.

Ausstellen des Verlusts – das *Mahnmal zum Aschrottbrunnen* in Kassel (1987)

Der Aschrottbrunnen war eine prächtige, vor dem Kasseler Rathaus aufgestellte historistische Brunnenanlage, die der Industrielle Sigmund Aschrott 1908 der Stadt Kassel gestiftet hatte. 1939 wurde der Brunnen aufgrund des jüdischen Hintergrunds seines Stifters zerstört. Nach Kriegsende wurde er nicht wieder errichtet, sondern die erhaltene Brunnenschale als Blumenbeet verwendet. Als in den 1980er-Jahren verspätet Überlegungen angestellt wurden, den Brunnen wiederherzustellen, schlug der Kasseler Künstler Horst Hoheisel vor, statt einer Rekonstruktion ein Erinnerungsmal an den Brunnen zu schaffen, das dauerhaft auf dessen Zerstörung aufmerksam macht.

Das 1987 eingeweihte Denkmal besteht aus einem Betonabguss des ehemaligen Aschrottbrunnens in vereinfachter Form, der an dessen ursprünglichem Standort als Negativform umgekehrt in den Boden eingelassen ist. Entsprechend der ursprünglichen Höhe des Brunnens, der durch eine hohe Sandsteinpyramide bekrönt war, reicht er mit einer Tiefe von zwölf Metern bis ins Grundwasser hinein. Wie beim ursprünglichen Aschrottbrunnen handelt es sich auch beim Denkmal um eine Brunnenanlage, nur dass das Wasser nicht in die Höhe gepumpt wird, sondern in der Hohlform der Pyramide in die Tiefe stürzt. Ein umlaufender Wasserkanal markiert die Dimensionen der ehemaligen Brunnenschale. Das Denkmal ist flach und begehrbar, sodass man auf Gittern stehend das Wasser in die umgekehrte Brunnenpyramide hinabfallen sieht.

Charakteristisch für das Denkmal ist, dass es nicht auf die NS-Verbrechen im Allgemeinen oder den Holocaust als Ganzes verweist, sondern auf eine konkrete Gewalttat, die vergleichsweise harmlos erscheint, insofern sie sich auf ein materielles Objekt bezieht. Die Zerstörung des Brunnens dient als

pars pro toto, als symbolischer Verweis auf das Ganze, ohne dies explizit auszuweisen.

Das Denkmal ist als solches nicht zu erkennen. Es ist nicht nur – im Gegensatz zum einst monumentalen Aschrottbrunnen – gänzlich un-monumental, sondern ausgesprochen unauffällig: Wer nicht weiß, dass es existiert, geht leicht daran vorbei. Es hat keine Hauptansicht, man kann nur seinen Grundriss, nicht seine Tiefenstruktur erfassen, und die ursprüngliche, nun in die Tiefe gestülpte Gestalt des Aschrottbrunnens existiert nur in der Imagination der Betrachter*innen. In diesem Verzicht auf materielle und visuelle Präsenz liegt eine fundamentale Abkehr von traditionellen Denkmälern, die üblicherweise an wichtigen städtebaulichen Positionen in Sichtachsen aufgestellt sind, um besondere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Hier sind stattdessen die Rezipient*innen gefordert, das Denkmal überhaupt zu entdecken und durch die eigene Vorstellungskraft zu vervollständigen.

Neben der Antimonumentalität ist die negative Inversion der Form ein wesentliches Merkmal von Hoheisels Denkmal, das deshalb als »Negativ-Monument« bezeichnet wurde (Young 2002: 15). Diese Verkehrung bedeutet das Gegenteil einer Rekonstruktion des Brunnens: Während ein Wiederaufbau den Gewaltakt der Zerstörung des Brunnens – und die in ihm symbolisch mit angesprochene massenhafte Vernichtung menschlichen Lebens – unsichtbar gemacht, die Wunde im Stadtbild vordergründig geheilt hätte, hält die Inversion der Form die Zerstörung dauerhaft sichtbar, die Wunde offen. So wie in Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen der »Engel der Geschichte« die Opfer der Geschichte im Blick behält, statt sie im Zuge des historischen Fortschritts hinter sich zu lassen (Benjamin 1991: 697f.), stellt dieses Denkmal den Verlust aus, statt ihn zu überdecken.

Zwar wird es irreführenderweise offiziell als »Mahnmal« bezeichnet, doch fehlt Hoheisels Erinnerungsmal für den Aschrottbrunnen gerade das zentrale Charakteristikum von Mahnmalen: der erhobene Zeigefinger. Es beschränkt sich darauf, lakonisch zu zeigen, was ist – genauer: was unwiederbringlich nicht mehr da ist. Mit dieser zurückhaltenden, die Rezipient*innen eher ermächtigenden als belehrenden Grundhaltung erweist sich Hoheisels Aschrottbrunnen-Denkmal als konsequent nicht-affirmatives Denkmal.

IV.

Mit den Gedenkdenkmälern hat sich in Deutschland in den letzten Jahrzehnten eine kritische Denkmalskultur etabliert, die zeigt, wie man im öffentlichen Raum traumatische Phänomene thematisieren kann. Auch wenn mit Krieg, Nationalsozialismus und Holocaust historische Ereignisse thematisiert werden, handelt es sich nicht um abgeschlossene Geschichte. Gerade der NSU mit seiner expliziten Bezugnahme auf den Nationalsozialismus, aber auch andere Formen aktueller rechtsradikaler Gewalt ziehen Kontinuitätslinien in die Gegenwart. Rassismus und rechte Gewalt sind auch unter den Bedingungen eines demokratischen Rechtsstaats virulente gesellschaftliche Probleme. Täglich können neue Vorkommnisse geschehen, es gibt keinen Sicherheitsabstand, aus dem heraus das Thema behandelt werden kann. So wie die Verurteilung des Nationalsozialismus – ein Grundpfeiler des staatlichen Selbstverständnisses der Bundesrepublik – von einem Teil der Gesellschaft nicht aktiv mitgetragen wird, und so wie Gedenkdenkmäler zum Nationalsozialismus häufig nur gegen Widerstände realisiert werden konnten, müssen auch Denkmalsprojekte gegen rechte Gewalt und Rassismus damit rechnen, nicht auf ungeteilte Zustimmung zu stoßen. Vor diesem Hintergrund sind die im Kontext der Gedenkdenkmals-Projekte entstandenen Konzepte und Erfahrungen im Hinblick auf aktuelle Denkmalsprojekte zu Ereignissen rechter Gewalt und Rassismus relevant.

Im letzten Jahrzehnt, seit der Enthüllung des NSU 2011, wurden in verschiedenen deutschen Städten Denkmäler errichtet, die sich auf rechte, rassistisch motivierte Gewalttaten beziehen. Dabei wurden ästhetisch wie politisch unterschiedliche Ansätze verfolgt, und sie sind auch qualitativ sehr verschieden. Doch gerade Leerstellen und Inkohärenzen können für ein tieferes Verständnis der besonderen Herausforderungen einer solchen Denkmalsaufgabe erhellend sein. Daher sollen drei Beispiele im Folgenden genauer beleuchtet werden.

Gedenken und Verurteilung – die Gedenkstätte für die Opfer rechtsextremer Gewalt in Dortmund (2013)

Nach dem Öffentlichwerden des NSU wurden in allen sieben Städten, in denen die Rechtsterrorist*innen zehn Menschen ermordet hatten, Gedenkstätten für die Opfer errichtet, die durch eine einheitliche Botschaft miteinander verbunden, jedoch individuell ausgestaltet sind. Die Gedenkstätte in Dort-

mund wurde unter Mitwirkung der Bildhauerin und Bühnenbildnerin Dorothee Bielfeld und der Professorin für Stadtplanung Christa Reicher realisiert. Sie befindet sich auf einer Freifläche vor dem Auslandsinstitut in der Dortmunder Nordstadt, einem postmigrantisch geprägten Stadtgebiet, in dem der Kiosk des NSU-Opfers Mehmet Kubaşık lag. Die Gedenkstätte besteht aus zwei miteinander verbundenen Elementen aus dunklem Basaltstein: einer zwei Meter hohen Stele und einer zehn Meter langen und 20 Zentimeter schmalen, am Boden auf die Stele hinführenden Leiste, deren Höhe sich aufgrund einer leichten Bodenabsenkung zum Rand des Wiesengrundstücks hin von 20 auf 50 Zentimeter erhöht, sodass sie eine keilförmige Form erhält. Vertikales und horizontales Element sind durch ein 1,2 Meter langes, in den Boden eingelassenes Lichtband verbunden, das die Stele teilweise unterzieht und bei Dunkelheit von unten beleuchtet. Aufgrund dieser Auskragung der Stele erscheinen Stele und Leiste trotz ihres Abstands als passgenau zusammengehörig. Die lange schmale, am Boden liegende Leiste trägt, zur Stele hinführend, die einheitlich für alle sieben Städte verabredete Inschrift: »Neonazistische Verbrecher haben zwischen 2000 und 2007 zehn Menschen in sieben deutschen Städten ermordet: Neun Mitbürger, die mit ihren Familien in Deutschland eine neue Heimat fanden, und eine Polizistin. Wir sind bestürzt und beschämt, dass diese terroristischen Gewalttaten über Jahre nicht als das erkannt wurden, was sie waren: Morde aus Menschenverachtung. Wir sagen: Nie wieder!« Eine Seite der Stele enthält die Bezeichnung »Gedenkstätte für die Opfer rechtsextremer Gewalt«, auf der anderen Seite sind die Namen, Wohnorte und Geburts- und Todesdaten der zehn Mordopfer eingraviert. Beidseitig des Ensembles befinden sich jeweils drei Sitzbänke und drei Platanen, sodass ein zugleich nach außen geöffneter wie leicht abgegrenzter Gedenkbereich entsteht.¹

Wie schon aus der Gestaltung als Gedenkhain hervorgeht, eine traditionelle Form des Totengedenkens, steht hier das Gedenken an die Mordopfer im Zentrum. Darüber hinaus kommt die Grundidee des Gesamtprojekts, über die Einzelfälle hinausweisend den Zusammenhang der Mordserie anzusprechen, in der Inschrift zum Ausdruck. Sie basiert auf einem universalistischen Konzept der Menschenwürde. Durch die Aussage, dass »zehn Menschen« ermordet wurden, und die Bewertung des Mordmotivs als »Menschenverachtung« wird der elementare Gegensatz von Achtung der Menschenwürde und

1 https://www.dortmund.de/de/rathaus_und_buergerservice/lokalpolitik/vielfalt_tolernz_und_demokratie/gedenkstaette/index.html[25.05.2021].

Menschenverachtung zu ihrem normativen Kern. Dementsprechend bezieht das »wir« alle Angehörigen der Gesellschaft als Mitbürger*innen appellativ mit ein, denn die NSU-Morde werden als Angriff auf die ganze Gesellschaft und ihre demokratische Verfasstheit gedeutet. Die Stärke dieser Inschrift liegt also gerade darin, dass sie die Leid- und Gewalterfahrung eines Teils der Gesellschaft als Herausforderung der ganzen Gesellschaft annimmt und alle zum Gegenhandeln auffordert.

In der stringenten Durchführung dieses Ansatzes entstehen gleichwohl einige Probleme, die zu beleuchten lohnend ist, weil darin grundsätzliche Herausforderungen im Kontext von NSU-Denkmalen erkennbar werden. Eines dieser Probleme betrifft die Ausdifferenzierung der zehn Mordopfer mit ihren unterschiedlichen Hintergründen, was grundsätzlich schwierig ist, weil Charakterisierungen leicht falsch verallgemeinernd oder auch exkludierend wirken können. Die Inschrift bezeichnet entsprechend ihrer universalistischen und inklusiven Grundtendenz, die Begriffe »deutsch« und »ausländisch« strikt vermeidend, die postmigrantischen Opfer als »Mitbürger«, um sie damit als Teil des Gemeinwesens zu charakterisieren – da allerdings die Polizistin nicht gleichfalls als »Mitbürgerin« bezeichnet und nur bei ihr der Beruf genannt wird, entsteht doch eine Asymmetrie. Ein weiteres Problem entsteht durch die Benennung des Mordmotivs als »Menschenverachtung« als Oberbegriff für alle Formen gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit, der für die neonazistische Terrorgruppe sachlich zutreffend ist – allerdings wird so der rassistische Hintergrund von neun der zehn Morde nicht explizit benannt. Umgekehrt wäre aber auch eine Beschränkung auf Rassismus unangemessen verengend. Insgesamt ist die Inschrift ein reflektierter Ansatz, die komplexen und facettenreichen Sachverhalte zum NSU kurz, klar und allgemeinverständlich darzustellen und im politischen Horizont von Menschenwürde und Demokratie zu bewerten. Sie bietet einen guten Ausgangspunkt, um über Lösungen für die genannten Probleme nachzudenken.

In ästhetischer Hinsicht kompiliert das Denkmal verschiedene Gestaltungsweisen der älteren und jüngeren Gedenkkultur. Während Gedenkhain, Stele und dunkler Basalt klassische Elemente der Sepulkralkultur sind, erinnern die minimalistisch anmutenden Formen an die Hochphase der Gegendenkmalsbewegung seit den ausgehenden 1980er-Jahren. Charakteristisch für diese Denkmäler, wie sie etwa der israelische Bildhauer Dani Karavan schuf, ist das Ersetzen klassischer Allegorese durch das Evozieren elementarer Symboliken von Form und Material, gekoppelt mit der Schaf-

fung von Bewegungs- und Assoziationsräumen für die Rezipient*innen (vgl. Krieger 2017). In diesem Sinne ist auch die Leiste zu verstehen, die Besucher*innen von der Straßenecke zur Stele hinleitet und zugleich mit ihrer Inschrift in die Denkmalsaussage einführt. Wie eine Zeitschiene verweist sie auf den Zusammenhang von rechtsradikaler Menschenverachtung und Verbrechen und implizit auch auf die Verbindung zwischen historischem Nationalsozialismus und neonazistischem NSU. Form und Text bilden eine sinnvolle Einheit. Zusätzlich wird durch die Nachbarschaft zum ehemaligen SS-Gefängnis Steinwache und die Charakterisierung der Täter eine Verbindung zum Nationalsozialismus hergestellt. Damit leistet das Denkmal einen Brückenschlag zwischen dem Gedenken für die Opfer und dem Verweis auf die historisch-gesellschaftliche Dimension des Verbrechens.

Selbstentschuldung und unverbindliche Versprechen – *Offene Tür – offenes Tor* in Hoyerswerda (2014)

Im September 2014, genau 23 Jahre nach dem Ereignis, wurde in Hoyerswerda ein Denkmal zur Erinnerung an das rassistische Pogrom im Jahr 1991 eingeweiht, durch das die sächsische Kleinstadt schlagartig international bekannt geworden war. Mehrere Tage lang waren ein Wohnheim für Vertragsarbeiter*innen und eine Flüchtlingsunterkunft durch Neonazis unter dem Beifall »normaler« Bürger*innen bedroht und mit Steinen und Molotowcocktails beworfen worden, was die Polizei nicht unterbinden konnte, die stattdessen die Bewohner*innen aus den Häusern und der Stadt herausführte. Neonazis feierten dies als Erfolg und bezeichneten Hoyerswerda als »erste ausländerfreie Stadt«. Diese Ausschreitungen bildeten den Ausgangspunkt zahlreicher weiterer kollektiver Gewaltaktionen.

Die Denkmalsetzung geht zurück auf den Anstoß einer Bürger*inneninitiative, die sich 20 Jahre nach dem Ereignis aus Empörung über die Untätigkeit der Stadt gegründet hatte. Die *Initiative Pogrom91* forderte einen Denkmalswettbewerb und legte gleich einen eigenen provokanten Entwurf vor, der aus einem Kasten mit Glasscherben und einem Pflasterstein bestand. In der Folge schrieb die Stadt einen künstlerischen Ideenwettbewerb aus, in den acht Entwürfe eingingen, aus denen die Jury den Vorschlag der in Hoyerswerda ansässigen Steinmetzmeisterin Martina Rohrmoser-Müller auswählte. Er besteht aus einem etwa drei Meter hohen, modernistisch-schlichten Tor aus dunklem Basalt, dessen Durchgang durch einen Regenbogen aus Buntglas überwölbt ist. Der obere Balken trägt auf der Vorderseite die Inschrift

»Herbst 91« und auf der Rückseite »Hoyerswerda vergisst nicht – wir erinnern«. Als Standort wurde eine Grünfläche an einem Kreisverkehr in dem Plattenbauviertel gewählt, wo die Ausschreitungen stattgefunden hatten, es besteht eine räumliche Nähe zu den Standorten der Häuser, die damals angegriffen wurden, allerdings keine Sichtverbindung. Das Tor steht auf einem geschwungenen Weg, der an dieser Stelle breiter wird, sodass man seitlich daran vorbei, aber auch hindurchgehen kann. An der Seite eines Pfostens ist ein QR-Code angebracht, mittels dessen man sich über die »Ereignisse im Herbst 1991« (so die Selbstdarstellung auf der Homepage der Stadt Hoyerswerda)² und die Aktivitäten der Zivilgesellschaft gegen Fremdenfeindlichkeit und Rassismus informieren kann. Die Bildhauerin erklärte, der dunkle Basalt stehe »für die schlimmen Ereignisse und das offene Tor für Gastfreundschaft, der Regenbogen für Versöhnung und Hoffnung« (taz 2014). Die Denkmalsetzung steht im Kontext verschiedener, erst sehr spät nach dem Pogrom einsetzender Aktivitäten der Stadt »für Demokratie und Weltoffenheit« und eine Willkommenskultur, die neben dem Druck zivilgesellschaftlicher Gruppen wohl auch auf den Wunsch nach einer Imageverbesserung von Hoyerswerda zurückzuführen sind.

Das Denkmal von Hoyerswerda ist ein aufschlussreiches Anschauungsobjekt für den Konflikt zwischen affirmativem Repräsentationsanspruch und negativem Erinnerungsgegenstand, der hier einseitig zugunsten der Affirmation aufgelöst wird. Das negative Moment wird durch den dunklen Basalt repräsentiert, was an traditionelle Sepulkralkultur anknüpft, hier sachlich aber nicht passend ist. Dasselbe gilt für die Gestalt des Tores, das bei Grabmalen als Symbol des Übergangs vom Leben zum Tod verwendet wird. Durch den Regenbogen wird das Tor wiederum positiv umkodiert zu einem Willkommenszeichen, obwohl ein Tor immer nur eine Schwellensituation markiert, aber offenbleibt, wie der Raum dahinter beschaffen ist und ob dieser für die Eintretenden tatsächlich einladend ist. Die einladende Geste bleibt leer und ihre Verknüpfung mit dem Gewaltereignis unklar. Das Ereignis, auf das sich das Denkmal bezieht, wird überhaupt nicht benannt. Aus den Inschriften geht nur hervor, dass, nicht aber, woran erinnert werden soll. Weder die Täter*innen noch die Betroffenen werden benannt, das Skandalon der ignoranten oder gar applaudierenden Haltung eines Teils der Bevölkerung wird verschwiegen und der zugrundeliegende Rassismus bleibt unerwähnt. Rezi-

2 <https://www.hoyerswerda.de/stadtleben/stadtportrait/ort-der-vielfalt/> [25.05.2021].

pient*innen können von diesem Denkmal nichts erfahren und werden nicht zur Auseinandersetzung angestoßen.

Ein Denkmal gegen ein rassistisches Pogrom in einer Stadt, in der nicht nur eine starke Neonaziszene existiert, sondern auch unverhohlene Sympathie für deren Gewaltaktionen in bürgerlichen Kreisen, ist zwangsläufig ein Stachel im Fleisch, ein Ärgernis, eine Provokation. Entsprechend war in der Hoyerswerdaer Bevölkerung die Idee, ein Erinnerungszeichen für das Pogrom von 1991 zu setzen, wie der Bürgermeister gemäß der Homepage der Stadt in seiner Rede anlässlich der Denkmalseinweihung einräumte, umstritten. Die Hoffnung, mit einem inhaltlich aussagelosen, ästhetisch zum Kitsch tendierenden Denkmal weniger Ablehnung zu erzeugen, mag aufgegangen sein. Doch damit reduziert sich der Sinn des Denkmals darauf, durch eine unverbindliche Geste niemandem wehzutun und dem Stadtmarketing zu dienen.

Dezentrales Hinterfragen – das Denkmal *Gestern Heute Morgen* zum Rostocker Pogrom von 1992 (2017)

Im August 1992 attackierten einige Hundert Gewalttäter*innen unter dem Beifall Tausender Rostocker*innen das vollkommen überbelegte Wohnheim für Asylbewerber*innen in Rostock-Lichtenhagen über mehrere Tage hinweg mit Steinen und Brandsätzen. Nachdem die Polizei, die sich nicht in der Lage sah, die Angegriffenen zu schützen, das Haus evakuierte, drang der bewaffnete Mob in das angrenzende »Sonnenblumenhaus« ein, ein Wohnheim für vietnamesische Vertragsarbeiter*innen, und legte dort Feuer; die rund 120 Bewohner*innen konnten sich nur mit Not über das Dach retten. Das Rostocker Pogrom wurde zu einem Fanal rassistischer Gewalttaten in Deutschland.

25 Jahre nach diesen Ereignissen weihte die Stadt Rostock ein Erinnerungsmal ein, dem ein offener Kunstwettbewerb *Erinnern und Mahnen an Rostock-Lichtenhagen 1992* vorausgegangen war. Laut dem Konzeptpapier sollte das Projekt der Stadtgesellschaft ermöglichen, »sich der Verantwortung zu stellen und das Trauma zu bearbeiten und damit das Stigma zu drehen«. Die Ausschreibung sah vor, mehrere Elemente an verschiedenen Orten im Stadtgebiet zu errichten, die auf unterschiedliche Weise mit dem Pogrom in Verbindung stehen, und gekoppelt an diese Standorte die verschiedenen Akteur*innen und sachlichen Aspekte der Ereignisse zu thematisieren. Zum Sieger gekürt wurde der Entwurf *Gestern Heute Morgen* der Rostocker Künstler*innengruppe SCHAUM. Das Konzept von Alexandra Lotz und Tim Kellner sah vor, an fünf Standorten Stelen aus Naturstein aufzustellen,

die in ihrer individuellen Gestaltung jeweils einen spezifischen Aspekt des Geschehens thematisieren und zugleich durch die gemeinsame Ästhetik den übergeordneten Zusammenhang sichtbar werden lassen.

Realisiert wurde letztlich ein dezentrales Denkmal mit sechs Standorten. Diese werden auch in einem Internetauftritt präsentiert. Dabei wird jeder Standort unter einem Begriff gefasst, sodass er mit einer bestimmten Thematik in Verbindung gebracht wird. Während die über die Stadt verteilten Stelen ein unhierarchisches Netz von Stationen bilden, die in einer freien Abfolge aufgesucht werden können, werden sie auf der Webseite in einer klaren Reihung präsentiert.³ Bemerkenswerterweise wird als erster Standort nicht der Tatort des Pogroms gewählt, sondern das Rathaus. Unter dem daran gekoppelten Begriff »Politik« soll hier nach politischer Verantwortung gefragt werden – durch Tatenlosigkeit vor und während der Ausschreitungen, aber auch durch die Verschärfung des Asylrechts, die den Gewalttäter*innen praktisch im Nachhinein noch Bestätigung verschaffte. Für die Frage nach der Verantwortung wurde eine spezielle Symbolik entwickelt: An der oberen Seite der Stele ist die Negativform eines Gesichtes eingelassen, wobei von den Augen Bohrungen bis in die Tiefe des Bodens reichen. Aufgrund der Höhe der Stele von 1,20 Metern ist es möglich, in diese Negativform das eigene Gesicht einzulegen; die dafür erforderliche Beugung von Kopf und Oberkörper fungiert als symbolische Verbeugung vor den Opfern.

Zweiter Standort ist das »Sonnenblumenhaus«, dessen Bewohner*innen angegriffen wurden. Er ist betitelt mit »Selbstjustiz«. Die Stele steht auf einer zersplitterten Beton-Bodenplatte, deren Teile bei dem Pogrom als Wurfgeschosse benutzt worden waren. Ein Stück aus dieser Platte lag oben auf der Stele auf, als Hinweis auf die damals bedrohliche und weiterhin prekäre Situation – drei Tage nach Einweihung des Denkmals war es bereits verschwunden. Unter dem Titel »Staatsgewalt« befindet sich die dritte Stele vor der Polizeidirektion. Sie ist hier schräg gestellt und mit Auszügen aus dem Gesetz über die öffentliche Ordnung und Sicherheit in Mecklenburg-Vorpommern beschriftet, aus denen die Aufgabe der Polizei hervorgeht, Gefahren abzuwehren und Straftaten zu verhüten. In Kombination mit der Schrägstellung der Stele weisen diese Inschriften auf das Versagen der Polizei während des Pogroms hin. Vor dem Sitz der regionalen Ostsee-Zeitung befindet sich die vierte Stele mit dem Titel »Medien«. Auf ihrer Oberseite befindet sich ein Verschiebepuzzle, bei dem aus Begriffen wie »Asyl«, »Recht«, »Neid«, »Mut«

3 [http://rostock-lichtenhagen-1992.de/\[25.05.2021\]](http://rostock-lichtenhagen-1992.de/[25.05.2021]).

und »Angst« sowie Präpositionen wie »zu« und »vor« verschiedene kurze Sätze gebildet werden können. Damit soll die Rolle der Medien bei der Erzeugung rassistischer Stimmungen und Ressentiments angesprochen werden. Die fünfte Stele mit dem Titel »Gesellschaft« befindet sich, inmitten eines Distelbeets stehend, in der Nähe eines ehemaligen alternativen Jugendzentrums, das während des Pogroms als Treffpunkt von Aktivist*innen diente, die den Gewalttaten entgegenwirken wollten. Sie enthält am oberen Ende eine Öffnung in Form eines stilisierten Hauses, in die man Sonnenblumenkerne hineinlegen soll. Ein Jahr nach Einweihung des Denkmals wurde zusätzlich eine sechste Stele errichtet, nachdem kritisiert wurde, dass bei den genannten fünf Kategorien die Opfer des Pogroms außer Acht gelassen sind. Diese Stele unter dem Namen »Empathie« enthält Negativabdrücke menschlicher Körper, sodass man sie umarmen kann.

Das dezentrale Denkmal ist in eine Vielzahl erinnerungspolitischer Aktivitäten von Stadt und Zivilgesellschaft eingebunden. Es gibt eine Dokumentationsstelle *Lichtenhagen im Gedächtnis*, die regelmäßig Workshops, Stadtrundgänge und Veranstaltungen anbietet. Die Stelen sind auch Orte von Kundgebungen, insbesondere die Stele »Empathie« wird als über das Ereignis von 1992 hinausweisendes Symbol im öffentlichen Raum genutzt, so wurden dort zum Gedenken an die Opfer des Anschlags in Hanau Blumen und Kerzen niedergelegt.

Die Dezentralisierung – bezogen auf Denkmäler ein relativ junges und eher seltenes Phänomen – ist eine spezifische Symbolisierungsstrategie, die es ermöglicht, komplexe Zusammenhänge sinnlich und kognitiv greifbar zu machen und aktive Rezeptionsformen zu fördern (vgl. Krieger 2021). Innovativ ist auch die Konzeption, jeweils einen Ort mit bestimmten Akteur*innen und zugleich mit einem sachlichen Aspekt des Ereignisses zu verknüpfen. Zu den Qualitäten des Rostocker Denkmals gehört die einfache, klare Form der Stele als Grundelement, das an den verschiedenen Standorten jeweils mit einer spezifischen Form versehen wird, die zugleich ein Partizipationsangebot an die Rezipient*innen enthält.

Die Ausführung des Konzepts weist aber auch einige Problempunkte auf. So wird mit dem Begriff »Selbstjustiz« der Sachverhalt auf gravierende Weise beschönigt – bezeichnet Selbstjustiz doch die eigenmächtige Vergeltung erlittenen Unrechts, während es sich bei dem Pogrom um einen verbrecherischen Vorgang handelte. Auch der Begriff »Gesellschaft« zur Charakterisierung des alternativen Treffpunkts ist verharmlosend, zählen doch die Gewalttäter*innen und ihre Unterstützer*innen ebenso zur Gesellschaft wie diejenigen, die

ihnen entgegentraten. Bei der Stele am Rathaus richtet sich das Angebot zu symbolischer Demut und Selbstbefragung – entgegen der erklärten Absicht – nicht erkennbar an politische Entscheidungsträger*innen, sondern an jedes einzelne Individuum, wodurch die Frage nach der Verantwortung der Politik verwässert wird. Die Stele »Empathie« fordert zwar dazu auf, sich den Betroffenen zuzuwenden, lässt diese aber nicht als Subjekte mit eigenen Perspektiven sichtbar werden.

Trotz dieser Inkonsequenzen ist zu würdigen, dass das Rostocker Denkmal auf differenzierte Weise die verschiedenen Aspekte des Pogroms in seiner Relevanz auch für die Gegenwart und Zukunft thematisiert. Nicht zuletzt ist der Ansatz, die Rolle von Medien, Polizei und Politik kritisch zu hinterfragen, mutig und wegweisend.

V.

Welche Schlussfolgerungen lassen sich nun für das geplante Denkmalsprojekt zum NSU in Jena ziehen? Die Analyse der besprochenen Denkmäler hat gezeigt, dass es bestimmte Kurzschlüsse zu vermeiden gilt: Die Reduktion auf ein reines Trauermal würde die Notwendigkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit den Ursachen der Morde, ihren gesellschaftlichen Hintergründen und den zu ziehenden Konsequenzen ausblenden. Die rechtsradikalen Verbrechen erschienen gewissermaßen wie ein unerklärlicher Unfall. Noch mehr würde das Denkmal seine Aufgabe verfehlen, wenn es sich in einer bloßen Schlussstrich-Rhetorik und dem Verweis auf eine bessere Zukunft erschöpfte. Ein solches Denkmal symbolisierte vor allem die Verweigerung konkreter Auseinandersetzung und das Bestreben nach Selbstentschuldung.

Im Gegensatz dazu bedarf es eines Denkmals, das die Fragen nach (Mit-)Verantwortung im Sinne gesellschaftlicher Selbstreflexion und aktiven Gegenhandelns auf die Tagesordnung setzt. Dabei gälte es, die mörderischen Taten des NSU nicht isoliert zu behandeln, sondern ihre komplexen Hintergründe und Ursachen mit zu thematisieren. Drei Gesichtspunkte wären dabei besonders zu beachten: Erstens sollten die NSU-Morde in den Kontext der rechtsradikalen Bestrebungen zum Umbau von Staat und Gesellschaft in eine völkisch-rassistische Diktatur gestellt werden. Zweitens sollte die Tatsache thematisiert werden, dass staatliche Institutionen ihrer Verantwortung zum Schutz der Demokratie und *aller* Mitglieder der Gesellschaft im Falle des NSU nicht gerecht geworden sind, weil sie auf dem rechten

Auge blind waren. Und drittens sollte das Denkmal Licht darauf werfen, dass rassistische und antidemokratische Einstellungen kein Randphänomen sind, sondern bis in die Mitte der Gesellschaft und auch bis in die staatlichen Institutionen hineinwirken – dies zeigt gerade auch der Umstand, dass die Ermittlungsbehörden über Jahre nicht nur die rechtsradikal-rassistische Motivation der NSU-Morde ausgeblendet, sondern stattdessen die Schuld bei den Angehörigen der Opfer verortet haben. Das Denkmalprojekt steht also vor der Herausforderung, drei Dimensionen miteinander zu verbinden: Es muss die Opfer der Mordtaten angemessen würdigen, die Tathintergründe in ihrer Komplexität thematisieren und auf eine vollständige Aufarbeitung insistieren.

Gegen den Schlussstrich stellt ein solches Denkmal kritisches Hinterfragen und gesellschaftliche Selbstreflexion.

Literatur

- Arbeitsrat für Kunst (1919): JA! – Stimmen des Arbeitsrats für Kunst in Berlin. Berlin: Photographische Gesellschaft.
- Arendt, Hannah (2002): Denktagebuch. 1950 bis 1973, Bd. 1, München/Zürich: Piper.
- Benjamin, Walter (1991): Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften Bd. I, 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 691-704.
- Endlich, Stefanie (1993): Die Neue Wache 1818 – 1993. Stationen eines Bauwerks, in: Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen, Gütersloh (Hg.), Deutsche Nationaldenkmale 1790 – 1990, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, S. 101-113.
- Knigge, Volkhard (1998): Buchenwald, in: Detlef Hoffmann (Hg.), Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945 – 1995, Frankfurt/New York: Campus, S. 92-173.
- Koselleck, Reinhart (2002): Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses, in: Volkhard Knigge (Hg.), Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, München: C.H. Beck, S. 21-32.
- Koselleck, Reinhart/Jeismann, Michael (Hg.) (1994): Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München: Fink.

- Krieger, Verena (2017): Die Ambivalenz der Passage. Dani Karavans Gedenkort für Walter Benjamin, in: Burcu Dogramaci/Elizabeth Otto (Hg.), *Passagen des Exils. Jahrbuch für Exilforschung*, Bd. 35, München: De Gruyter, S. 168-191.
- Krieger, Verena (2021): Dezentralität als Symbolisierungsstrategie. Anmerkungen zum jungen Genre des dezentralen Denkmals, erscheint in: Wolfgang Brückle/Rachel Mader/Brita Polzer (Hg.), *Mit Denkmälern sprechen*, Zürich/Berlin: Piper.
- Vogt, Arnold (1993): *Den Lebenden zur Mahnung. Denkmäler und Gedenkstätten zur Traditionspflege und historischen Identität vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Hannover: Lutherisches Verlagshaus.
- Winkler, Klaus-Jürgen/van Bergeijk, Herman (2003): *Das Märzgefallenen-Denkmal*, Weimar: Universitätsverlag.
- Young, James E. (1992): The Counter-Monument. Memory against Itself in Germany Today, in: *Critical Inquiry* 18(2), S. 267-296.
- Young, James E. (2002): *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, Hamburg: Hamburger Edition.

