

THEORETISCH-METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

Um Denkmäler zu untersuchen, die als herausragende Beispiele für einen neuen Typus künstlerischen Gedenkens in der Bundesrepublik der 1980er Jahre gelten, führe ich in der vorliegenden Dissertation zwei Fallstudien durch. Sie sollen eine vergleichende Perspektive eröffnen, die über den jeweiligen Einzelfall hinausgehende Schlussfolgerungen erlaubt. Die attestierte Vorbildhaftigkeit zeigt, dass die beiden Denkmäler in besonderem Maße jene Ansprüche erfüllen, die in der Bundesrepublik der 1980er Jahre an ein Denkmal gestellt wurden, das an den NS-Genozid erinnern soll. Wer daran beteiligt war, diese Ansprüche zu formulieren, und welche Sichtweise auf die NS-Zeit damit verbunden war, dies soll meine Studie erforschen. Vor dem Hintergrund des bereits erwähnten historisch-politischen Kontextes ist das Auftreten des Gegendenkmals in Zusammenhang mit zeitgenössischen geschichtspolitischen Auseinandersetzungen zu sehen. Im Mittelpunkt meines Forschungsinteresses stehen somit die Vergangenheitsdeutungen, die die Denkmäler jeweils hervorbringen, und deren geschichtspolitische Relevanz.

Geschichtspolitik begreife ich als Handlungs- und Politikfeld, das heißt als Aktionsfeld konkurrierender Deutungseliten.¹ Unter Vergangenheitsdeutungen fasse ich sowohl Deutungen der zu Erinnernden Geschichte als auch Aussagen darüber, in welchem Verhältnis diese zur Gegenwart steht und welche Konsequenzen, welche Lehren oder Vorsätze für die Zukunft daraus abgeleitet werden. Denn Denkmäler formulieren immer auch Angebote an die BetrachterInnen, sich gegenüber der zu Erinnernden Geschichte, hier: der NS-Zeit, in der Gegenwart und auf eine Zukunft hin zu positionieren.² Um die angebotenen Vergangenheitsdeutungen ins Verhältnis zu zeitgenössischen geschichtspolitischen Positionen zu setzen, war ein komplexes Forschungsdesign erforderlich, das ich im Folgenden theoretisch entwickle, um anschließend meine konkrete Vorgehensweise darzulegen.

Die Bedeutung eines Denkmals steht mit seinem Entwurf oder seiner Übergabe an die Öffentlichkeit keineswegs endgültig fest. Aus einer diskursanalytisch wie semiologisch begründeten Perspektive verstehe ich die Herstellung von Bedeutung vielmehr als Prozess, in dem verschiedene Deutungen artikuliert, bestätigt oder verworfen werden, einige sich verbreiten und durchsetzen können. Spätestens nach der Übergabe eines Denkmals bieten unterschiedliche AkteurInnen Deutungen dafür an: in der Regel die KünstlerInnen selbst, die AuftraggeberInnen wie auch Dritte, etwa JournalistInnen oder KunsthistorikerInnen. Sie fungieren als Deutungsinstanzen, die am Prozess der Be-

1 Zu dieser Definition vgl. Wolfrum 1999, S. 25.

2 Dass Vergangenheitsdeutungen zugleich ein Subjekt des Erinnerns in der Gegenwart positionieren, wird in der Gedächtnistheorie als Identitätskonkretheit gefasst; vgl. Assmann 1988, S. 13; bezugnehmend auf Denkmäler vgl. Spielmann 1990, S. 21. Zu einer Definition des Denkmals als Vergangenheitsdeutung mit Gegenwart- und Zukunftsbezug vgl. Knigge 1996, S. 193.

deutungsproduktion beteiligt sind. Wenn ich von der Vorbildhaftigkeit der beiden untersuchten Denkmäler spreche, beziehe ich mich auf diesbezügliche Einschätzungen innerhalb der medialen Öffentlichkeit – in Presse- oder Rundfunkberichten, in Feuilletons, Kunstzeitschriften und -bänden sowie in wissenschaftlicher Fachliteratur. Erst deren Kommentare, die publizistische, kunsthistorische und geschichtswissenschaftliche Rezeption, sorgten für die Bekanntheit der Arbeiten.

Wenn ich frage, welche Vergangenheitsdeutungen die Denkmäler hervorbringen, gilt es, die Herstellung von Bedeutung anhand dieses Materials zu untersuchen. Meine Studie analysiert daher, welche Vergangenheitsdeutungen innerhalb der genannten Diskurse erzeugt werden, das heißt, welche Angebote für die BetrachterInnen in diesem öffentlichen Rahmen formuliert werden. Davon zu unterscheiden sind diejenigen Deutungen, mit der jede Betrachterin und jeder Betrachter das jeweilige Denkmal selbst versieht. Zweifellos wäre es ein interessantes Projekt, Übereinstimmungen beziehungsweise Abweichungen zwischen der öffentlichen Bedeutungsproduktion und den Zuschreibungen individueller BetrachterInnen herauszuarbeiten und zu reflektieren. Diese hätte indes eine weitere empirische Untersuchung erfordert, die den Rahmen dieser Arbeit überstiegen hätte.

Indem die Denkmäler Vergangenheitsdeutungen anbieten, markieren sie ein diskursives Ereignis innerhalb des geschichtspolitischen Diskurses.³ In diesem Zusammenhang nimmt meine Analyse die Produktivität der Denkmäler in den Blick, das heißt die Aussagen, die sie hervorbringen, sowie deren Bezug zu anderen Aussagen innerhalb dieses diskursiven Feldes. Dabei beziehe ich durchgängig ein, in welchem Verhältnis herausgearbeitete Vergangenheitsdeutungen zu geläufigen geschichtspolitischen Deutungsmustern stehen und damit zu zeitgenössischen »Regeln des Sprechens«⁴, die die Rede über die NS-Zeit in der Bundesrepublik strukturieren. Zugleich sind die Denkmäler Teil des kunsthistorischen Diskurses. Hier fragt meine Analyse nach Überschneidungen beider Diskurse, also danach, inwieweit kunsthistorische Deutungen implizit auch geschichtspolitische Aussagen formulieren.

Die Diskursanalyse bietet eine Herangehensweise, um die vielstimmige Rede über die Denkmäler zu untersuchen und innerhalb des geschichtspolitischen Diskurses zu verorten. Aufgrund der visuellen Qualität des Denkmals stellt jedoch nicht allein die Rede darüber Bedeutung her, sondern auch das »Ineinander von Anzuschauendem und Kommentar«⁵. Mit der Nutzbarmachung semiologischer Verfahren für die Kunstwissenschaft ist ein Ansatz entwickelt worden, der erlaubt diesen Zusammenhang zu analysieren, »zu untersuchen, wie Dinge, Objekte, Zeichen und Bilder – im (immer schon) sozialen Kontext und als Text – bedeuten.«⁶ Vor diesem Hintergrund ist das Denkmal als Objekt innerhalb eines kulturellen Repräsentationssystems zu verstehen, das erst zum Zeichen wird, indem ihm Bedeutung, ein Signifikat, zugeschrie-

3 Warum »eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle« (Foucault 1995, S. 42), beschreibt nach Foucault ein diskursives Ereignis.

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

5 Schade/Wenk 1995, S. 344.

6 Wenk 1996c, S. 65. Die Semiologie verbindet den Strukturalismus de Saussures mit der psychoanalytischen Theorie; vgl. Wenk 1996c, S. 64ff.

ben wird.⁷ Die sichtbare Gestalt eines Denkmals fungiert dabei als Signifikant. Visuelle Repräsentationen in Veröffentlichungen, etwa Fotos oder Zeichnungen, geben ihn einem breiteren Publikum zu sehen. Indem Publikationen bestimmte Ausschnitte oder Ansichten präsentieren, bieten sie spezifische Modi des »Zu-Sehen-Gebens« an, die gleichfalls Teil der Bedeutungsproduktion sind.⁸

Aufgrund der Verweisungsstruktur von Sprache ist der Signifikationsprozess, die Produktion von Bedeutung, strukturell unabgeschlossen.⁹ Das Deutungspotential eines Signifikanten, die Menge ihm zuzuordnender Signifikate, ist daher nicht als fixe Größe zu begreifen, sondern als veränderliches Spektrum möglicher Bedeutungen. Diese unterscheiden sich in ihrer Lesbarkeit je nach dem, wie verbreitet und etabliert sie innerhalb der kulturellen Kommunikation sind. Eine wenig geläufige Bedeutung muss einem Signifikanten ausdrücklich zugeordnet werden, um verstanden zu werden. Hingegen ist bei einer tradierten Bedeutung für einen Großteil der RezipientInnen ein Verweis für das Verständnis ausreichend.

Indem Signifikationsprozesse überlieferte Bedeutungen fortschreiben, umformen oder erweitern, greifen sie auf ein vorhandenes kulturelles Zeichenrepertoire zurück, das sie laufend konkretisieren und reaktualisieren.¹⁰ Da es sich bei dem kulturellen Zeichenrepertoire um einen kollektiven Fundus handelt, können Bedeutungen aufgerufen werden, ohne ausdrücklich genannt zu werden. Mithin ist nicht allein von expliziten Bedeutungen, sondern gleichfalls von impliziten auszugehen. Um diese Bedeutungsproduktion »unterhalb des (bewußten) Diskurses«¹¹ mitzubedenken, gilt meine besondere Aufmerksamkeit uneigentlichen Redeweisen wie etwa Metaphern oder Personifikationen.¹² Insbesondere suche ich Vorgänge der Bedeutungsverschiebung nachzuvollziehen, welche die metonymische Verkettung der Signifikanten möglich macht.¹³ Indem ich Kontexte rekonstruiere, auf die indirekt verwiesen wird, können implizite Bedeutungen freigelegt werden.¹⁴ Eine semiologische Perspektive erlaubt also nachzuvollziehen, wie Signifikanten innerhalb eines kulturellen Repräsentationssystems mit Bedeutung versehen werden. Sie bietet somit die Möglichkeit, spezifische Signifikationsprozesse

7 Stuart Hall hat dies folgendermaßen beschrieben: »Meaning is produced by the practice, the ›work‹ of representation. It is constructed through signifying – i.e. meaning producing – practices.« (Hall 1997, S. 28)

8 Schade/Wenk 1995, S. 342. Die Autorinnen reflektieren an dieser Stelle grundlegend »Orte und Weisen des Zu-Sehen-Gebens« im kunsthistorischen Diskurs.

9 Dies ist, wie Roland Barthes ausführt, darin begründet, dass »die Signifikate für andere immer Signifikanten sind und umgekehrt.« (Barthes 1988, S. 206)

10 Barthes bezeichnet den Sinn als »kulturelles Produkt« (Barthes 1988, S. 197). Vgl. dazu auch die kultursemiotischen Überlegungen von Lachmann 1991 und 1993.

11 Wenk 1996c, S. 69. Vgl. dazu auch die »konstituierende Rolle des Signifikanten im Status des Unbewußten« (Lacan 1975, S. 38), von der Jacques Lacan ausgeht.

12 Uneigentliche Rede kann, so die literaturwissenschaftliche Definition, nur durch den Bezug zu Text, Ko- und Kontext gedeutet werden, vgl. Basislexikon Literaturwissenschaft, <http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html?page=EUROL/%20termini/4000.htm> (12.10.2005). Zur Funktion der Metapher vgl. auch Lacan 1975, S. 31ff.

13 Zur Metonymie als grundlegende signifikante Funktion vgl. Lacan 1975, S. 30ff.

14 Vgl. Wenk 1996c, S. 71.

in einen kulturellen Text einzuordnen, das heißt in Kultur als ein symbolisches System »auslegbarer Zeichen«¹⁵.

Offen geblieben ist bislang, wie die skizzierte Analyse der Bedeutungsproduktion an Geschichtspolitik als Politik- und Handlungsfeld rückgebunden werden kann. Um dies weiterzuentwickeln, befrage ich nachfolgend weitere theoretische Ansätze nach diesbezüglichen Anregungen. Für den Untersuchungsgegenstand Denkmal lag es zunächst nahe, kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zu Rate zu ziehen, zumal diese in der neueren Forschung viel Aufmerksamkeit erfahren haben. Das nicht allein in der Geschichtswissenschaft breit rezipierte theoretische Modell von Jan beziehungsweise Aleida Assmann¹⁶ ordnet Denkmäler einem alltagstranszendenten kulturellen Gedächtnis zu.¹⁷ Demnach gehören sie zu jener Gedächtnisform, die zeitlich die größte Reichweite besitzt. Indem die NS-Zeit nach wie vor auch als Bestandteil persönlicher Erfahrung erinnert werden kann, ist sie zugleich Gegenstand eines alltagsnahen kommunikativen Gedächtnisses.¹⁸ Auf der zuletzt genannten Gedächtnisebene wird die erinnerte Geschichte Aleida Assmann zufolge auf der Grundlage gesellschaftlicher Wertmaßstäbe und kultureller Deutungsmuster vereinheitlicht.¹⁹ Während auf der Ebene des kommunikativen Gedächtnisses nach Assmann gesellschaftliche Wertvorstellungen auf die Ausformung von Geschichtserinnerungen einwirken, bleibt deren Einfluss auf Träger des kulturellen Gedächtnisses wie etwa Denkmäler unklar. Diesbezüglich postuliert Assmann eine »irreduzible Vielstimmigkeit heterogener Perspektiven«²⁰, die sich aus der Vielfalt an kulturellen Artefakten ergebe. Sie nimmt hier lediglich die Gesamtheit kultureller Zeugnisse in den Blick, die ihrer Ansicht nach von den Engführungen ausgenommen ist, die das kommunikative Gedächtnis begrenzen.

Das kollektive Gedächtnis, eine Zwischenstufe, mit der Assmann das beschriebene Modell nachträglich ergänzt hat, gilt der Autorin als Terrain politisch motivierten Handelns.²¹ Denkmäler sind diesem Bereich ihrer Definition nach jedoch nicht zuzurechnen. Erklärungen dafür, in welcher Form

15 Geertz 1987, S. 21.

16 Ich beziehe mich im Folgenden auf Aleida Assmanns Weiterentwicklung jenes gemeinsamen Modells, das Jan Assmann bereits in vorangegangenen Veröffentlichungen vorgestellt hat; vgl. Assmann 1988. Zu Bezugnahmen auf dieses Modell vgl. etwa Jarausch 2002, Spielmann 1990.

17 Vgl. Assmann/Frevert 1999, S. 49. Zur Definition des kulturellen Gedächtnisses vgl. auch Assmann 1988, S. 15.

18 Vgl. Assmann/Frevert 1999, S. 36ff. Das kommunikative Gedächtnis setzt eine Erfahrungs-, Erinnerungs- und Erzählgemeinschaft voraus. Daher verändert es sich in der Regel nach dem Tod der ersten dazugehörigen Generation nach 30–40 Jahren und endet zwangsläufig mit dem Ableben ihrer letzten Angehörigen nach 80–100 Jahren.

19 Aleida Assmann spricht in diesem Zusammenhang auch von einem »Generationengedächtnis«, in dem sich »die unterschiedlichen Einzelerinnerungen zu einem kollektiven Erfahrungshintergrund auf[runden].« (Assmann/Frevert 1999, S. 38)

20 Assmann/Frevert 1999, S. 51; vgl. dazu auch ihre Definition des kulturellen Gedächtnisses als »Speichergedächtnis« (Assmann 1999, S. 133).

21 Assmann sieht darin eine »Steigerungsform des Generationengedächtnisses«, die eine Zwischenstufe zum nachfolgenden kulturellen Gedächtnis bilde (Assmann/Frevert 1999, S. 41). Vgl. auch dessen Charakterisierung als Funktionsgedächtnis in Assmann 1999, S. 133 ff.

konkurrierende geschichtspolitische Interessen auf die Bedeutung von Denkmälern einwirken, bietet das Modell des kulturellen Gedächtnisses daher nicht an.²² Zudem wird die Beschränkung auf intentionales politisches Deutungshandeln der Vielfalt der beteiligten AkteurInnen, die ich weiter vorne aufgezeigt habe, ebenso wenig gerecht wie der Komplexität von Bedeutungsproduktion. Dennoch regt Assmanns Modell an mitzubedenken, dass jene Geschichte, der die Denkmäler sich widmen, für viele RezipientInnen zugleich Bestandteil der persönlichen Erfahrung ist. Inwiefern sich dies auf die Bedeutungsproduktion der Denkmäler ausgewirkt haben könnte, dafür gibt sie allerdings keinen Anhaltspunkt.

James E. Young, der die von mir untersuchten Denkmäler wiederholt ausführlich betrachtet hat, hat in diesem Zusammenhang auch gedächtnistheoretische Thesen postuliert. Young geht einerseits davon aus, dass Denkmäler die Vergangenheit gemäß »nationaler Mythen, Ideale und politischer Bedürfnisse«²³ erinnern. Indes stellt er keine systematischen Überlegungen dazu an, auf welche Art und Weise gesellschaftlich sanktionierte Vergangenheitsdeutungen Eingang in eine Denkmalsetzung finden. Andererseits schreibt Young Denkmälern zunehmend auf die künstlerische Individualität ein »Eigenleben«²⁴ zu, das ihnen erlaube, von gesellschaftlichen Determinierungen abzuweichen.²⁵ Die Widersprüchlichkeit beider Postulate lässt er unkommentiert.

Demgegenüber bezieht sich Jochen Spielmann in seinen Denkmalanalysen auf den Begriff des Geschichtsbewusstseins, um hervorzuheben, dass Denkmäler eine interessen geleitete und selektive Rekonstruktion vergangenen Geschehens vornehmen.²⁶ Das Denkmal, das aus seiner Sicht auch den »Diskussions-, Entstehungs- und Rezeptionsprozeß« umfasst, versteht er als Ergebnis eines »Kommunikationsprozesses der konflikthafter Verständigung über die Interpretation von Geschichte«.²⁷ Auch andere AutorInnen, die sich nicht speziell auf Denkmäler beziehen, haben darauf hingewiesen, dass die Erinnerungskultur einer Gesellschaft aus konfliktreichen Auseinandersetzungen zwischen unterschiedlichen sozialen Gruppen hervorgeht.²⁸

Zu bedenken ist also, dass jener vermutlich kontroverse Aushandlungsprozess, aus dem Bedeutungszuschreibungen hervorgehen, bereits vor der Übergabe eines Denkmals einsetzt. Er schließt die Entscheidung für ein Denkmal ebenso ein wie die Auswahl eines Entwurfs, der einen spezifischen

22 Widersprüchlich ist in diesem Zusammenhang, dass Assmann für das kulturelle Gedächtnis einerseits eine »Standpunktbezogenheit« postuliert, die andererseits jedoch über jene »Prägungen, die durch Herkunft, Erfahrung und politische Gruppierungen empfangen werden«, hinauszugehen vermöge (Assmann/Frevert 1999, S. 51).

23 Young 1997, S. 27.

24 Young 1997, S. 29. Young geht davon aus, dass die »Abgeschlossenheit und individuelle Gestaltungsweise« eines Denkmals in der Lage sei, »die Funktion des Gemeinschaftlichen und Kollektiven außer Kraft zu setzen.« (Young 1997, S. 39)

25 Diese Behauptung erinnert an den Mythos künstlerischer Autonomie, der den Künstler außerhalb gesellschaftlicher Machtbeziehungen ansiedelt. Zu einer Kritik daran vgl. Rogoff 1989.

26 Vgl. Spielmann 1990, S. 17ff.

27 Spielmann 1990, S. 59.

28 Vgl. Cavalli 1991, S. 205; Jarausch 2002, S. 14.

Signifikanten zu Verfügung stellt. Daher gilt es, den Entscheidungsprozess als maßgebliche Größe für die nachfolgende Bedeutungsproduktion in die Analyse einzubeziehen.

Ein konflikthafter Verlauf der skizzierten Vorgänge ist umso wahrscheinlicher, als der Umgang mit der NS-Zeit in der Bundesrepublik regelhaft zu Konflikten führt.²⁹ Daran beteiligt sind in der Regel zuvorderst jene Eliten, die die öffentliche politische Kultur prägen: PolitikerInnen, JournalistInnen, Intellektuelle und WissenschaftlerInnen.³⁰ Insofern Denkmäler an die NS-Zeit Teil der politischen Kultur sind, wird dabei immer auch um Legitimität als Ressource politischen Handelns gestritten.³¹ Folglich ist davon auszugehen, dass im Vorgang der Bedeutungsproduktion, also in der Herstellung, Verbreitung und Durchsetzung von Deutungen in der Öffentlichkeit, AkteurInnen aufeinandertreffen, die potentiell um Deutungsmacht konkurrieren.³² Mithin lässt sich die Frage nach der Bedeutungsproduktion als einem Politik- und Handlungsfeld dahingehend präzisieren, »wie und unter welchen Bedingungen Angehörige einer Kultur ihre Texte verfassen, wer in welchem Interesse Begriffe prägt und Handlungen deutet.«³³ Diese Perspektive umfasst Fragen nach den politischen Verhältnissen, in denen die Denkmalsetzung stattfindet, nach der politischen und sozialen Verortung wie nach möglichen Beweggründen der beteiligten AkteurInnen. Um ein bearbeitbares Maß beizubehalten, kann dieser Hintergrund freilich nur begrenzt einbezogen werden.

In diesem Zusammenhang komme ich erneut auf die unterschiedlichen beteiligten AkteurInnen zurück, die ich zu Beginn dieses Kapitels aufgezählt habe. Da Denkmalsetzungen an der Schnittstelle von Kunst und Geschichtspolitik angesiedelt sind, hat nicht allein die politische Position der AkteurInnen Auswirkungen auf ihre Deutungsmacht. Wesentlich ist auch die ästhetische Kompetenz, die ihnen zugemessen wird. Vorab lassen sich bereits verschiedene Gruppen unterscheiden, die in besonderem Maße an der Bedeutungsproduktion beteiligt sind: 1. die AuftraggeberInnen, also die VertreterInnen jener politischen Instanz, die für Auswahl und Realisierung des Objekts zuständig ist, 2. die beteiligten KünstlerInnen und 3. JournalistInnen und WissenschaftlerInnen, die die Denkmäler öffentlich kommentieren. Daneben können auch Nichtfachleute vor Ort besondere Deutungsmacht erlangen, wenn sie als BewahrerInnen lokaler Identität oder als typische VertreterInnen einer relevanten lokalen Gruppe öffentlich wahrgenommen werden – eine Argumentation, die in Auseinandersetzungen um Kunst im öffentlichen Raum nicht selten im Gegensatz zu institutionell abgesicherter, ästhetischer Kompetenz behauptet wird.³⁴ Während alle genannten Gruppen Anteil an der Bedeutungsproduktion haben können, sind nur zwei von ihnen, die

29 Zum Konflikt als Paradigma in diesem Zusammenhang vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 18.

30 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 30; Wolfrum 1999, S. 26.

31 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 27f.

32 Vgl. auch Reichel 1995, S. 103, der dies allerdings auf Gegendenkmäler eingrenzt.

33 Lenk 1996, S. 120. Der Autor weist in diesem Aufsatz auf die Grenzen der an Clifford Geertz angelehnten Analyse von Kultur als Text hin. Vgl. auch Wolfrum 1999, S. 26: »Entscheidend ist [...] die Frage, wie, durch wen, warum, mit welchen Mitteln, welcher Absicht und welcher Wirkung Erfahrungen mit der Vergangenheit thematisiert und politisch relevant werden.«

34 Vgl. Degreif 1996, S. 140f.

KünstlerInnen und die AuftraggeberInnen darüber hinaus an der Zeichenproduktion beteiligt, indem sie den Signifikanten gestalten beziehungsweise auswählen. Aufgrund ihrer Urheberchaft werden die KünstlerInnen in der Regel als besondere Deutungsautoritäten verstanden. Wegen ihres direkten Kontaktes zu den KünstlerInnen kann dies in abgeschwächter Form auch für die AuftraggeberInnen gelten, zumal ihnen die Öffentlichkeitsarbeit für das Denkmal obliegt. Diese strukturellen Unterschiede lassen es sinnvoll erscheinen, die AkteurInnen zumindest entsprechend der genannten Gruppen zu differenzieren, wenn ich nach ihrem Einwirken auf die Bedeutungsproduktion frage.

Indem geschichtswissenschaftliche und soziologische Studien auf das strategische Handeln von AkteurInnen in geschichtspolitischen Deutungskonflikten hinweisen, heben sie hervor, dass partikulare Interessen absichtsvoll und zielgerichtet auf die Erinnerungskultur einwirken, um bestimmte Vergangenheitsdeutungen durchzusetzen.³⁵ Indes zeigt die oben diskutierte semiologische Perspektive, dass Signifikationsprozesse nicht auf bewusste, intentionale Vorgänge der Bedeutungszuschreibung beschränkt werden können. Deren Einbettung in ein kulturelles Repräsentationssystem bringt vielmehr auch Bedeutungen hervor, die jenseits der Intentionen der jeweiligen AutorInnen liegen.³⁶ Diese nichtintentionale Ebene der Bedeutungsproduktion bleibt gleichwohl an Aussagen einzelner AkteurInnen gebunden. Demnach gilt es, deren individuelles Deutungshandeln, deren Beweggründe und Motive, auch zu dieser Ebene der Bedeutungsproduktion ins Verhältnis zu setzen.

Da es sich bei der zuletzt skizzierten nichtintentionalen um eine unbewusst verlaufende Ebene der Bedeutungsproduktion handelt, ist denkbar, dass ihr auf der Akteursebene eine analoge Entsprechung zugeordnet werden kann. Eine unbewusste Dynamik ist umso wahrscheinlicher, als Vergangenheitsdeutungen, wie ich eingangs erläutert habe, immer auch Angebote umfassen, sich selbst – in der Gegenwart und auf die Zukunft hin – gegenüber der Geschichte zu positionieren. Außerdem stehen für jene AkteurInnen, für die diese Geschichte Teil ihrer Lebensgeschichte ist, zugleich Formen der Selbsthistorisierung zur Debatte. Um diese Ebene des Unbewussten zu erschließen, bediene ich mich psychoanalytischer Theoriebildungen. Eine psychoanalytisch orientierte Betrachtungsweise richte ich insbesondere auf den Künstler in seiner Funktion als Autor des Denkmals. Autorschaft meint in diesem Zusammenhang den Entwurf eines kohärenten Subjekts, dem ein einheitliches künstlerisches Werk zugeordnet wird.³⁷ In einem solchen Autorschaftsentwurf überschneiden sich Fremd- und Selbstbeschreibungen des Künstlers. Da Männlichkeit im traditionellen kunsthistorischen Diskurs als Voraussetzung künstlerischer Kreativität gilt, spreche ich hier von *dem* Künstler.³⁸ Im Falle des *HARBURGER MAHNMALS*, das unter dem Namen eines

35 Vgl. Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 25, 28; Jarausch 2002, S. 14; Wolfrum 1999, S. 25.

36 Vgl. Wenk 1996c, S. 71. Dies berücksichtigen auch Herz/Schwab-Trapp, wenn sie von der »Eigenlogik von Bedeutungssystemen« (Herz/Schwab-Trapp 1997, S. 31) sprechen.

37 Zur Funktion des Autors vgl. grundlegend Foucault 1988. Zu einer Übertragung des Autorschaftsbegriffs im Sinne Foucaults auf künstlerische Produktion vgl. Bal/Bryson 1991, S. 180ff.

38 Zum männlichen Künstler-Schöpfer als »Zentralfigur der Kunstgeschichte« vgl. grundlegend Schade/Wenk 1995, S. 351.

Künstlerpaares firmiert, wird zu untersuchen sein, wie diese unausgesprochene Norm sich auf die Autorschaftskonstruktion auswirkt.

Mein Fokus auf den Künstler zielt keineswegs darauf ab, in ihm ein machtvoll, singuläres Subjekt des Diskurses auszumachen. Vielmehr betrachte ich an seinem Beispiel die Schnittstellen von Subjektivität und kultureller Bedeutungsproduktion. Aufgrund der Urheberschaft liegt die Gestaltung des Signifikanten bei den KünstlerInnen. Künstlerische Autorschaft garantiert nicht allein eine privilegierte diesbezügliche Deutungsmacht. Indem die Definition von Autorschaft das damit zu identifizierende einheitliche Werk begründet,³⁹ steht sie darüber hinaus in einem Wechselverhältnis mit der künstlerischen Arbeit, das heißt, der Entwurf künstlerischer Subjektivität wirkt sich auch auf die Bedeutungsproduktion aus. In der Berücksichtigung dieser Zusammenhänge suche ich, den privilegierten Status des Künstlers in der Produktion kultureller Zeichen – also in der Bereitstellung von Signifikanten, in deren Deutung wie in seiner Funktion als Autor – für meine Analyse nutzbar zu machen. Dies erscheint umso ertragreicher, als der Entwurf des (männlichen) Künstlersubjekts in der Moderne paradigmatisch für das Konzept bürgerlicher Individualität zu verstehen ist.⁴⁰

Künstlerische Autorschaft ist demnach als Schauplatz individuellen Deutungshandelns jenseits der Sphäre institutionalisierter Politik zu verstehen. Dieses Untersuchungsfeld erlaubt, den Zusammenhang von künstlerischer Subjektivität, kultureller Bedeutungsproduktion und dem geschichtspolitischen Feld herauszuarbeiten. Diese Betrachtungsweise schließt an jenen diskursanalytischen Entwurf von Macht an, der diese als produktive Größe hervorhebt, die strategisch wirkt, ohne ihren Ausgang in Personen oder Institutionen zu nehmen.⁴¹ Macht ist dabei als Netz von Beziehungen zu verstehen, innerhalb derer sich Subjektivität formiert. An der Produktion dieses Gefüges sind verschiedene Techniken beteiligt, unter anderen »Techniken der Verwendung von Zeichen und Bedeutungen zur Erzeugung von Sinn« und »Technologien des Selbst«.⁴² Mithin können die Herstellung von Subjektivität wie die Produktion von Bedeutung nach Foucault als Bestandteile eines komplexen Machtgefüges begriffen werden, das die Formierung des Diskurses reguliert. Über das konkrete Thema hinaus stellt meine Studie Erkenntnisse über dieses strukturelle Zusammenwirken in Aussicht. Die Erkundung von Autorschaft im Sinne eines Subjektentwurfs verstehe ich daher auch als methodologische Exploration. Sie verspricht Aufschluss darüber, inwieweit künstlerische Autorschaft als Untersuchungsfeld nutzbar gemacht werden kann, um die Wechselwirkung zwischen (bürgerlicher) Subjektivität und politischen Diskursen zu erforschen.

Indem ich erkunde, wie partikuläre Interessen und individuelle unbewusste Dynamiken sich mit der Produktion von Vergangenheitsdeutungen verbinden, begebe ich mich absichtsvoll in den Bereich des Spekultativen.

39 Vgl. Wenk 1997b, S. 24.

40 Vgl. Ruppert 1998, S. 233.

41 Vgl. Seier 2001, S. 98. Da Foucault den Komplex Macht durch verschiedene Arbeiten hindurch und aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet hat, ist schwerlich von einer singulären Theorie zu sprechen. Deshalb verweise ich in diesem Zusammenhang auf Sekundärliteratur, die diese Theorieentwicklung ausführlich dargelegt und wissenschaftlich aufgearbeitet hat.

42 Lemke 1997, S. 261f. Zu diesen »Regierungstechnologien« zählt Foucault weiterhin Herrschafts- und Produktionstechniken.

Entsprechende Formulierungen – womöglich, vielleicht, vermutlich – sind daher in einem für eine wissenschaftliche Arbeit möglicherweise unüblichen Maße anzutreffen. Spekulation setze ich hier gezielt als methodisches Verfahren ein, um aus den Äußerungen der jeweiligen AkteurInnen mögliche Motive und Intentionen abzuleiten und unterschiedliche Varianten gegeneinander abzuwägen. Dies erlaubt, denkbare Beweggründe aufzuzeigen, die, obgleich plausibel, weder in den Selbstbegründungen der AkteurInnen noch in der Rezeption ihre Handeltens zur Sprache kommen. Ein solches Spektrum aus dem Diskurs ausgeschlossener Motive kann jene Regeln des Sprechens sichtbar machen, die die zeitgenössische Verständigung über die NS-Zeit strukturieren. Deren Konturierung ist Voraussetzung dafür, alternative Erklärungsmodelle für das herausgearbeitete Deutungshandeln zu entwickeln. Auch hinsichtlich dieser Analyseebene begreife ich meine Studie als Anregung für zukünftige Forschungen.

Zur Vorgehensweise in den einzelnen Untersuchungsfeldern

Die theoretisch-methodischen Überlegungen des vorangegangenen Abschnitts sollen nun auf die einzelnen Untersuchungsfelder meiner Studie bezogen werden. Jedem Denkmal widme ich eine ausführliche Analyse, deren jeweilige Ergebnisse ich abschließend zusammenführe. Einleitend nähere ich mich jeweils an das *Denkmal* an, indem ich es vorstelle und in das bestehende kulturelle Zeichenrepertoire einordne. Neben einer genauen Beschreibung von Gestalt und Standort des Denkmals zeige ich daher Korrespondenzen mit vorhandenen Zeichen auf. Dabei beziehe ich mich insbesondere auf den lokalen Kontext. Darüber hinaus gebe ich einen Überblick über die Rezeption des Denkmals sowie einführende Informationen über die KünstlerInnen.

Der zweite Teil meiner Analyse widmet sich jeweils dem *Entscheidungsprozess*. Dabei beleuchte ich auf Basis der Quellen sowohl das Zustandekommen der Entscheidung für ein Denkmal als auch das Auswahlverfahren. Mein Interesse gilt dabei ebenso dem politischen Kontext, aus dem heraus diese Entscheidungen getroffen wurden, wie den Vorgaben für das projektierte Denkmal. In beiden von mir untersuchten Fällen gingen der endgültigen Entscheidung Besprechungen mit den beteiligten KünstlerInnen voran. Diese Phase begreife ich als Kommunikationsprozess, in dessen Verlauf bereits Deutungen im internen Kreis der Beteiligten ausgehandelt wurden. Der Zugang zu unveröffentlichtem Aktenmaterial hat mir jeweils einen Einblick in dieses frühe, nichtöffentliche Stadium der Bedeutungsproduktion ermöglicht. Anhand dieses Materials suche ich nachzuvollziehen, welche Deutungsangebote wichtig für die Auswahl des jeweiligen Entwurfs waren respektive welche möglicherweise gänzlich anderen Aspekte dabei eine Rolle spielten. Wenn, wie im Falle des *HARBURGER MAHNMALS*, mehrere Entwürfe zur Auswahl standen, diskutiere ich auch die ausgeschiedenen Entwürfe. Deren Betrachtung lässt sich entnehmen, welche Deutungspotentiale verworfen wurden. Dies erlaubt wiederum Rückschlüsse auf dementsprechende Auswahlkriterien der AuftraggeberInnen. Weiterhin vergleiche ich den Entscheidungsprozess, so wie er sich rekonstruieren lässt, mit den diesbezüglichen Informationen in den Publikationen der AuftraggeberInnen. Diese Kontrastierung vermag aufzuzeigen, inwieweit die AuftraggeberInnen nicht nur

innerhalb dieser weitgehend nichtöffentlichen Phase der Bedeutungsproduktion als Deutungsinstanz agieren, sondern auch im weiteren Umgang damit. Schließlich begründet der Entscheidungsprozess, genauer: dessen Überlieferung, die Existenz eines Denkmals. In diesem Sinne bildet er das narrative Fundament der weiteren Bedeutungsproduktion.

Das *künstlerische Konzept* steht im Mittelpunkt des dritten Teils meiner Analyse. Hier befasse ich mich mit den diesbezüglichen Deutungsprozessen in der Öffentlichkeit. Wie bereits erwähnt, ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse, welche Bedeutung der Vertikalen zukommt. Als Grundform des traditionellen Denkmals kann sie mit dessen tradierten Funktionen jenseits der partikularen Widmung des jeweiligen Objekts verknüpft werden. In ihr manifestiert sich formal der »Aufrichtungs- und Erhebungsgedanke«⁴³ des Denkmals, sein Anspruch auf dauerhafte Bedeutsamkeit und Gültigkeit des Dargestellten. Das Versenken der Vertikale, das sowohl das *HARBURGER MAHNMAL* als auch den *ASCHROTTBRUNNEN* kennzeichnet, erscheint in diesem Kontext als Absage an die traditionellen Denkmalfunktionen. Dennoch reproduzieren beide Denkmäler die Vertikale zugleich. Hinsichtlich der Bedeutungsproduktion heißt das, der Signifikant, der Bedeutungsträger, dessen tradierte Bedeutung konterkariert werden soll, – hier: die Vertikale – wird grundsätzlich, wenn auch unter anderen Vorzeichen, zur Verfügung gestellt. Ihn mit einer gänzlich anderen, gegensätzlichen Bedeutung zu versehen, erfordert, dass das künstlerische Verfahren, die formale Umkehrung des Signifikanten, dessen tradierte Bedeutung komplett aufzuheben vermag. Zeichentheoretisch gesprochen ist also eine vollständige Umdeutung des Signifikanten erforderlich, um die tradierten Funktionen des Denkmals, wie beabsichtigt, zurückzuweisen. Aus semiologischer Perspektive besteht in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, dass tradierte Bedeutungen der Vertikalen weiterhin wirksam sind und sich mit neuen Bedeutungszuschreibungen verbinden, dass also »im Neuen Altes weiterexistiert«⁴⁴. Daher sind implizite Deutungen hier von besonderem Interesse.

Ausgehend von der Prozesshaftigkeit der Bedeutungsproduktion berücksichtige ich grundsätzlich deren zeitliche Abfolge. Da nicht von einem linearen Verlauf mit eindeutigen Ergebnis auszugehen ist, gilt es, aufmerksam für Reformulierungen, Verschiebungen und Widersprüchlichkeiten zu sein. Hinsichtlich des Untersuchungsmaterials unterscheide ich verschiedene Textsorten: 1. die Äußerungen und Publikationen der AuftraggeberInnen, das heißt der VertreterInnen jener politischen Instanz, in deren Verantwortung die Denkmalsetzung lag, 2. die Rezeption in der Lokalpresse und 3. die überregionale Rezeption, das heißt Kommentare in Kunstzeitschriften, -bänden und wissenschaftlichen Publikationen. Da die überregionale Rezeption sowohl als unabhängige Einschätzung von Fachleuten gilt als auch eine große räumliche und zeitliche Reichweite besitzt, begreife ich sie als Dokument jener Deutungen, die sich in der Öffentlichkeit maßgeblich durchgesetzt haben. Deren Vergleich mit den Publikationen der AuftraggeberInnen soll Aufschluss darüber geben, inwieweit diese übereinstimmen oder differieren. So weit reali-

43 Kellein 1987, S. 319.

44 Wenk 1996c, S. 52.

sierbar, rekonstruiere ich dabei die Entstehung und Entwicklung ausgewählter Deutungen, um die beteiligten AkteurInnen sichtbar zu machen.⁴⁵

Während die Publikationen der AuftraggeberInnen sich durchaus an eine breitere Öffentlichkeit richten, kommentiert die Lokalpresse die Denkmalsetzung überwiegend zeitnah für ein lokales Publikum. Dennoch können die Deutungen, die sie anbietet, über den lokalen Kontext hinaus Gewicht erhalten, wenn andere AutorInnen sie aufgreifen. Vor diesem Hintergrund setze ich die Deutungen der Lokalpresse jeweils ins Verhältnis zu anderen Textsorten. Die Äußerungen der KünstlerInnen sind schwerlich als eigenständige Textsorte abzugrenzen, da sie in der Regel im Rahmen der drei von mir genannten Formen publiziert werden, sei es als Interview, Zitat oder Stellungnahme. Daher differenziere ich deren Äußerungen jeweils danach, in welchem Kontext sie veröffentlicht worden sind. Neben den sprachlichen Äußerungen widmet meine Analyse sich zudem visuellen Repräsentationen, also Fotografien, Zeichnungen und ähnlichem. Ich beziehe sie insbesondere dann ein, wenn die begleitenden sprachlichen Kommentierungen widersprüchliche oder unterschiedlich auslegbare Deutungen anbieten, um zu überprüfen, inwieweit sie an diesen Stellen Vereindeutigungen anbieten.

Im vierten und letzten Teil meiner Analyse wende ich mich der *Autorschaft* zu. Hier frage ich danach, welchen Subjektentwurf die Kommentierungen des Denkmals – einschließlich der zitierten künstlerischen Selbstzeugnisse – erzeugen und wie diese Entwürfe von Autorschaft sich wiederum auf die Bedeutungsproduktion auswirken. Ich betrachte Autorschaft also als Gegenüber der künstlerischen Arbeit; beide modifizieren einander wechselseitig in ihrer Bedeutung. Dabei gilt mein besonderes Augenmerk der Wirksamkeit von Geschlechterkonstruktionen. In diesem Untersuchungsfeld betrachte ich vorrangig Textmaterial mit größerer zeitlicher und räumlicher Reichweite; bisweilen beziehe ich auch hier visuelle Repräsentationen in die Analyse ein. Auch in diesem Zusammenhang berücksichtige ich die chronologische Abfolge. Dies soll ermöglichen zu reflektieren, inwieweit ein veränderter Entwurf künstlerischer Subjektivität mit Veränderungen im geschichtspolitischen Diskurs, etwa nach der Vereinigung beider deutscher Staaten, korrespondiert.

Konstruktionen von Autorschaft dienen mir zudem als Untersuchungsfeld, um herauszuarbeiten, welche Modi der Selbsthistorisierung, also der sinnstiftenden Einordnung persönlichen Erlebens, mit der Bedeutungsproduktion verbunden sind. Ausgehend von den gemeinsamen Merkmalen der beteiligten männlichen Künstler, auf die ich in der Einführung hingewiesen habe, ziehe ich hier psychoanalytische Forschungen heran, die Aufschluss über die Auswirkungen der NS-Zeit auf die Nachgeborenen geben. Indem sie Aussagen über geläufige zeitgenössische Modi der Selbsthistorisierung in Hinblick auf die NS-Zeit ermöglichen, erlauben sie, die diesbezüglichen Angebote der jeweiligen Autorschaftskonstruktion in den gesellschaftlichen Kontext einzuordnen. Diese Verortung kann zudem Auskunft darüber geben, inwieweit die Denkmäler beziehungsweise die Deutungsangebote, mit denen sie versehen wurden, sich an eine spezifische Adressatengruppe wenden. Auch hier wird nach der Relevanz der Kategorie Geschlecht zu fragen sein.

45 Dieses Verfahren ähnelt strukturell der genealogischen Betrachtung des Diskurses im Sinne Foucaults, wenngleich er dabei darauf abzielt, die Formierung des Diskurses zu rekonstruieren; vgl. Foucault 1977, S. 45ff.

Die **Zusammenführung** umfasst eine vergleichende Diskussion der Ergebnisse beider Fallstudien. Sie ist analog zu den vorangegangenen Analysen aufgebaut, das heißt ich arbeite hinsichtlich des Entscheidungsprozesses, des künstlerischen Konzepts und der Autorschaft jeweils zusammenfassend Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus. Diese Kontrastierung erlaubt in inhaltlicher wie in struktureller Hinsicht abschließende Thesen zu bilden, die über die konkreten Einzelfälle hinausgehen. Dies betrifft zum einen das Zusammenspiel von Avantgardekunst und Geschichtspolitik in der bundesdeutschen Erinnerungskultur, zum anderen den Zusammenhang von kultureller Bedeutungsproduktion, künstlerischer Subjektivität und politischen Diskursen.