

(Ge)Schichte(n) freilegen

Kunstaktivistische Interventionen an denkmalpolitischen Konfliktlinien

Einleitung

Zunehmend zeigt sich eine öffentliche Gedächtnispolitik (wieder) stark umkämpft. Weltweit kämpfen Aktivist:innen für intersektionale Formen der Erinnerungskultur und greifen in historische Narrative ein: Sie stürzen Denkmäler oder reklamieren die Umbenennung von Straßen und Universitäten. Spätestens mit den globalen Protesten der ›Black Lives Matter‹-Bewegung im Sommer 2020 haben sich aktivistische und künstlerische Strategien aus dem Feld antifaschistischer Denkmaldiskurse zu einem wesentlichen Teil erinnerungspolitischen und gestalterischen Gedenkens entwickelt. Sie stellen Interventionen in bestehende nationalistische, patriarchale, antifeministische oder koloniale Manifestationen von Geschichte an. Stets steht in ihrem Zentrum die Frage danach, wer an was erinnert, und vor allem auch wie, in welcher Form erinnert wird. Immer häufiger treten diesen Strategien liberale und konservative bis hin zu rechtsextreme Positionen entgegen, um unter dem Verweis auf eine vermeintlich universalistische Freiheit der Kunst etwa Denkmäler vor ihrer Weggestaltung zu bewahren. Beispielhaft für eine solche Vereinnahmung der Kunstfreiheit, die Wolfgang Ullrich eine »Rechtsverschiebung der Idee autonomer Kunst« nennt,¹ steht ein Ereignis vom Rande der sogenannten Kapitolstürmung in Washington, D.C., am 6. Januar 2021. Charlotte Klonk hat diese als »recht[e] gegenkulturell[e] Inszenierung«² und die Historikerin Jill Lapore als direkte Reaktion auf ein Jahr der Massenproteste gegen Rassismus nach dem Mord am afro-amerikanischen US-Bürger George Floyd durch einen weißen Polizisten beschrieben.³ Nach einer Ansprache des damaligen US-Präsidenten Donald Trump, der beteuerte, ihm sei die Wahl gestohlen worden, verschafften sich tausende seiner Anhänger:innen gewaltsam Zutritt zum Kapitol, dem Sitz des US-amerikanischen Repräsentantenhauses und des Senats.

Ein Bild des Dokumentarfotografen Radcliffe (Ruddy) Roye zeigt den Platz vor dem Kapitol, über den fahnenschwenkende Trump-Sympathisant:innen ziehen.⁴ Im Mittelpunkt der Aufnahme steht ein Holzgerüst. Das provisorische Bauwerk besteht aus mehreren Pfosten und einem darüber liegenden Querbalken, an dem eine orangefarbene Schlinge befestigt ist. Die simple Konstruktion lässt sich als ein behelfsmäßiger Galgen identifizieren. Im US-amerikanischen

1 Ullrich 2020, Kap. 1.

2 Klonk 2021, 55.

3 Lapore 2021.

4 Ich danke meiner Kollegin Amelie Ochs, die mich auf diese Fotografie aufmerksam gemacht hat.



Abb. 1: Provisorischer Galgen auf dem Platz vor dem Kapitol in Washington, D.C. am 6. Januar 2021. Auf einem Schild steht: THIS IS ART. Fotografie v. Radcliff (Ruddy) Roye. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Rebecca Lee Sanchez, *God, Guns, & Trump: Anatomy of the Crowd*, in: *The New York Review*, 22.1.2021, <https://www.nybooks.com/daily/2021/01/22/god-guns-trump-anatomy-of-the-crowd> (letzter Zugriff: 19.4.2023).

Kontext muss er als Symbol für die Geschichte des rassistischen Lynchmords, also die grausame und willkürliche Ermordung von Afroamerikaner:innen durch Weiße gelesen werden: Jüngst hat Linda Hentschel die Geschichte jener zum (Bild)Spektakel herangewachsenen Vollstreckungen als integralen Bestandteil der visuellen Kultur in den USA des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschrieben.⁵ Angesichts der wesentlichen Beteiligung nationalistischer, rechtsextremer, neonazistischer und fundamentalistischer Gruppen an den Ereignissen vom 6. Januar 2021 ist der Galgen zugleich Symbol einer gegenwärtigen *white supremacy* in den USA. Vor dem Hintergrund skandierter Sprüche wie »Hang Mike Pence!« verdeutlichte dieser Galgen unabhängig von seiner tatsächlichen Funktionstüchtigkeit die weniger symbolische denn reale Bedrohung, die von den gewalttätigen Stürmer:innen ausging.⁶ Auf Twitter berichtet der Reuters-Fotograf Jim Bourg, mehrere der militanten Eindringlinge hätten im Inneren des Kapitols getönt, sie hofften, den Vizepräsidenten Mike Pence zu finden, um ihn »as a traitor« [als Verräter] zu hängen.⁷ An der Seite jenes Holzgerüsts, das sich nach den Ereignissen vom

⁵ Hentschel 2021.

⁶ Glasser 2022.

⁷ Jim Bourg, Tweet vom 8.1.2021, <https://twitter.com/jimbourog/status/1347559078831284227> (letzter Zugriff: 18.4.2023).



Abb. 2: Im Hintergrund Sam Durants Skulptur *Scaffold*, im Vordergrund Protestschilder, die im Juni 2017 die Entfernung des Werks aus dem Skulpturengarten des Walker Art Center in Minneapolis fordern. Fotografie v. Jim Mone/Associated Press. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Sheila M. Eldred, Dakota Plan to Bury, Not Burn, ›Scaffold‹-Sculpture, in: The New York Times, 1.9.2017, <https://www.nytimes.com/2017/09/01/arts/design/dakota-plan-to-bury-not-burn-scaffold-sculpture.html> (letzter Zugriff: 19.4.2023).

6. Januar rasch zu einem beliebten Motiv unter Rechtsextremist:innen etablierte,⁸ ist ein besprühtes Schild befestigt. Auf ihm prangt der Schriftzug »THIS IS ART«. Der beiläufige Verweis auf den vermeintlichen Kunststatus der Galgenkonstruktion scheint jegliche Kritik an dieser im Sinne einer vorausseilenden Relativierung entkräften und die Urheber:innen jener gewaltvollen Drohhgebärde vor moralischen oder strafrechtlichen Konsequenzen bewahren zu wollen.

Unweigerlich lässt das an die weitreichende Debatte um die Skulptur *Scaffold* (dt.: Schafott) des US-amerikanischen Bildhauers Sam Durant denken. Diese war bereits 2012 für die Documenta 13 in Kassel entstanden, aber erst im Sommer 2017 im Walker Art Center in Minneapolis zum Gegenstand vehementer Proteste geworden. Durants aufwendig gestaltete Holzkonstruktion entstand nach Bauplänen von insgesamt sieben Galgen, die in der US-amerikanischen Geschichte zwischen 1859 und 2006 für verschiedene Exekutionen eingesetzt wurden. Der Künstler, der angab, mit seiner Arbeit gegen die Todesstrafe in den USA und in anderen Staaten zu protestieren, hatte mit *Scaffold* auch der Exekution von 38 Dakota im Jahr 1862 gedenken wollen. Diese gilt als größte Massenhinrichtung in der Geschichte der USA. Vertreter:innen der Dakota aber verurteilten die künstlerische Aneignung ihres Traumas. Sie

⁸ Edmondson 2022.

sprachen sich gegen die mehr oder weniger öffentliche Präsentation der Arbeit im von der Straße gut einsehbaren Skulpturengarten des Walker Art Centers aus, dessen Gelände ihnen einst gehörte. **Abbildung 2** zeigt die unzähligen Protestschilder am Zaun des Skulpturengartens: »TAKE IT DOWN« ist dort zu lesen, »Our Genocide is NOT Your Art« oder »Respect Dakota History«. Durant entschied sich, die Skulptur an die Dakota zu übergeben, woraufhin das Werk abgebaut und dessen Hölzer, so heißt es, vergraben wurden. Er habe diese Entscheidung auch deshalb getroffen, erzählt der Künstler, weil rechte Weiße im Vorbeifahren rassistische Sprüche gerufen, Steine auf die Demonstrierenden geworfen und die Skulptur als Trophäe beansprucht hätte: Sie versuchten, die Erinnerung an die historische Massenhinrichtung von rechts zu vereinnahmen.⁹

Durants Entschluss mag zudem wesentlich von Ereignissen wie den etwa zeitgleich eskalierenden rechtsextremen Demonstrationen in Charlottesville, Virginia, beeinflusst worden sein. Unter dem Motto »Unite The Right« marschierten dort im August 2017 neonazistische, rassistische, antifeministische und antisemitische Gruppierungen auf – offiziell, um gegen die geplante und vom Stadtrat beschlossene Entfernung eines 1924 errichteten Reiterstandbildes für den konföderierten General Robert E. Lee zu demonstrieren. Ihm zu Ehren waren in den 1920er Jahren unzählige Denkmäler aus vornehmlich revisionistischem Impetus aufgestellt worden. In Charlottesville etwa hatten die »Sons of Confederate Veterans« 1924 eine zweitägige Einweihungsfeier für das Reiterstandbild ausgerichtet, die von Provokationen durch Mitglieder des Ku-Klux-Klans begleitet wurde.¹⁰ Noch heute wird Lee, der während des Sezessionskriegs Oberbefehlshaber des konföderierten Heeres war, von Südstaaten-Anhänger:innen als Held stilisiert. 2017 raste nach der rechten Kundgebung in Charlottesville ein Neonazi mit seinem PKW in eine Gruppe von Gegendemonstrierenden. 19 Menschen wurden verletzt, eine 32-jährige Menschenrechtsaktivistin starb.¹¹ Der Anschlag verdeutlichte eine lebendige Praxis des Revisionismus und der rechtsextremen Gewalt, die bis heute Teil der US-amerikanischen Gesellschaft sind. Die Standbilder Lees sind damit nicht nur Symbole der Vergangenheit und »Schlagbilder«,¹² also bildgewordene Erinnerungsmarker. Vielmehr bekräftigen sie gewalttätige Ausschlüsse der Gegenwart und Kontinuitäten rassistischer Unterdrückung.¹³

Jüngste Denkmal-Debatten haben intensive Auseinandersetzungen um eine vermeintliche Krise der Kunstfreiheit nach sich gezogen. Antifaschistische Aktivist:innen fordern nachdrücklich, das Feld der Kunst nicht mehr als einen vom Rest der Gesellschaft getrennten Bereich zu begreifen, in dem einigen Wenigen die Freiheit zum Regelbruch zugestanden wird. Sie stehen in einer Tradition institutionskritischer Bewegungen, mit denen seit mehreren Dekaden feministische, anti-rassistische, queere oder subkulturelle Gehalte in das Kunstfeld einwandern.¹⁴ Die Diskussion um Sam Durants Skulptur *Scaffold* ist für diese Debatten paradigmatisch. In seiner

⁹ Reichert 2017; Maldonado 2017.

¹⁰ Dickerman 2018, 184.

¹¹ Fortin 2017.

¹² Diers 1996.

¹³ Siehe auch Jonas Andersons Beitrag in diesem Band: <https://doi.org/10.38072/2703-0784/p50>.

¹⁴ Rebenitsch 2013, 165–197; Kastner 2019; Brüggmann 2020.

2018 erschienenen Publikation *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus* sieht Hanno Rauterberg eine Krise der Kunstfreiheit in einer »Zensur[forderung] von unten« begründet, mittels derer »Minderheiten« einen liberalen Konsens über die Freiheit der Kunst aufkündigten.¹⁵ Weil, so argumentiert der Autor anhand des Beispiels *Scaffold*, diese unter anderem nicht zwischen einer Skulptur und einem realen Galgen, also zwischen Darstellung und Dargestelltem, unterscheiden möchten.¹⁶ Der Vorwurf einer vermeintlichen Bildergläubigkeit oder des Unwillens zur Differenzierung zwischen Bild und Abgebildetem ist fester Bestandteil der Abwehr aktivistischer und links-intellektueller Denkmal-Forderungen. Im Sommer 2020 war in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* beispielsweise von einer Diskussion um die »Schuld einer Statue« zu lesen. Im Zuge antirassistischer Proteste würden »Bilder des Bösen mit dem Bösen selbst« verwechselt.¹⁷ Häufig geht eine solche Argumentation mit dem Vorwurf einher, die Entfernung von Denkmälern sei der Versuch einer Geschichtsbereinigung. Das aber lässt selbst eine Verwechslung zwischen Geschichtswissenschaft und Erinnerungspolitik evident werden. Sie verkennt zudem die reale Gewalt, die den Gesellschaften immanent ist, in denen diese Denkmäler stehen. Zunehmend häufiger wird der Rekurs auf einen westlich-modernen Kunstbegriff, so scheint es, im Sinne einer »repressiven Toleranz« nach Herbert Marcuse gebraucht,¹⁸ mit der Toleranz gegenüber Intoleranz, Diskriminierung und Gewalt eingefordert wird.

Diesem Beitrag liegt die Frage zugrunde, wie sich künstlerische Interventionen aus dem Feld antifaschistischer Denkmaldiskurse jener Rechtsverschiebung des modernen Kunstbegriffs entgegenstellen und für intersektionale Formen der Erinnerungskultur kämpfen können – ohne die Errungenschaften moderner Kunst zu negieren, mit der Betrachter:innen verunsichert und Erkenntnisprozesse in Gang gesetzt werden können. Welches Potenzial haben aktivistische und künstlerische Strategien heute für erinnerungskulturelle Auseinandersetzungen? An welche Vor-Bilder, Denkmaldiskurse und Konzepte von Anti-Monumenten knüpfen sie an? Und wie vermögen sie es, vielstimmige (Ge)Schichte(n) an denkmalpolitischen Konfliktlinien freizulegen?

Die folgende Analyse ist in drei Abschnitte unterteilt: Anhand zweier exemplarischer Gegen-Denkmäler skizziere ich zunächst das Konzept des Counter-Monuments nach James Edward Young.¹⁹ Young formuliert dieses vor dem Hintergrund einer zunehmend selbstreflexiven Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland ab den 1980er Jahren. Es nimmt zentrale Merkmale einer prozesshaften ästhetischen Praxis vorweg, die einen Großteil der jüngsten geschichtspolitischen Interventionen auszeichnen. Im Anschluss an diese Ausführungen wende ich mich Nora Sternfelds Entwurf des Para-Monuments zu,²⁰ das explizit an die Erkenntnisse Youngs anknüpft. Mit kritischem Blick auf die Vielzahl denkmalpolitischer Debatten und Entwicklungen seit den

15 Rauterberg 2018, 16.

16 Rauterberg 2018, 41.

17 Trinks 2020.

18 Marcuse 1965.

19 Young 1991.

20 Sternfeld 2018 u. 2021.

1990er Jahren fragt Sternfeld nach möglichen Monumentformen für die Gegenwart. Diese Überlegungen sollen hier weitergeführt werden: Im Anschluss an die theoretischen Ausführungen zu Counter- und Para-Monument werden zwei kunstaktivistische Interventionen vorgestellt, die kürzlich mit der Absicht angetreten sind, überholte Denkmäler aufzubrechen und bestehende gesellschaftliche Strukturen zu hinterfragen.

Der Beitrag folgt der These, dass kunstaktivistische Interventionen das vermittlungspraktische Potenzial bieten, (Ge)Schichte(n) aus einer intersektionalen Perspektive freizulegen. Sie sind als »Kontaktzonen« nach Mary Louis Pratt zu verstehen: »[...] social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power [...]«. ²¹ Als solche machen sie auf bestehende Herrschaftsformen sowie geschichtspolitische Normen aufmerksam und erlauben alternative erinnerungskulturelle Strategien – ohne Geschichte zu relativieren und ohne gesellschaftliche Reflexion vorwegzunehmen oder wiederum in neuen Denkmälern festzuschreiben.

Counter-Monument nach James Edward Young

Mit seinem 1992 erschienen Aufsatz *The Counter-Monument. Memory against Itself in Germany Today* prägte der US-amerikanische Sprachwissenschaftler James Edward Young den Begriff des ›Gegen-Denkmal‹. Young veranschaulicht sein Konzept des Counter-Monuments unter anderem anhand der künstlerischen Praktiken von Jochen und Esther Shalev-Gerz sowie unter Reflexion einer Arbeit von Horst Hoheisel. In deren Werken sieht er eine deutsche »memory against itself« manifestiert. ²² Young zufolge stehen sie symptomatisch für die zahlreichen Versuche jener Zeit, eine Gestaltungspraxis zu etablieren, die weniger Entlastung für die postnazistische Gesellschaft darstellen, denn deren stetige Reflexion vorantreiben sollte. »Germanys ongoing *Denkmal-Arbeit*«, so konstatiert Young, »simultaneously displaces and constitutes the object of memory«. ²³ Paradigmatisch umgesetzt sieht er diese korrelative Form der künstlerischen Erinnerungsarbeit im *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte*, das von Jochen und Esther Shalev-Gerz entworfen und 1986 in Hamburg-Harburg realisiert wurde.

Das Mahnmal befindet sich unweit der ehemaligen, am 10. November 1938 durch Angehörige der SA sowie nicht-jüdische Harburger Bürger:innen massiv beschädigten Harburger Synagoge, an die heute lediglich zwei Gedenktafeln erinnern. ²⁴ Wesentlich für das *Mahnmal gegen Faschismus* war dessen kontinuierliche Transformation über mehrere Jahre hinweg, was, so Corinna Tomberger, »im Denkmalebereich bis dato vollkommen unüblich war«: ²⁵

21 Pratt 1991, 34. Damit greife ich einen Vorschlag Nora Sternfelds auf, die mit dem Konzept der Kontaktzone bereits mehrfach methodische Überlegungen zur Geschichtsvermittlung angestellt hat. Vgl. Sternfeld 2013 und 2018.

22 Young 1992.

23 Young 1992, 269.

24 Mahnmal, o. D.

25 Tomberger 2007, 57.



Abb. 3: Jochen und Esther Shalev-Gerz: Mahnmal gegen Faschismus, 1986–1993, Hamburg-Harburg. Stahlverkleidete Säule mit Aluminiumstruktur, 12m x 1m x 1m, 1 Texttafel. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Ronald Jones, I Saw It, in: FRIEZE Opinion, 1.3.2010, <https://www.frieze.com/article/i-saw-it> (letzter Zugriff: 19.4.2023).

Zum Zeitpunkt seiner Errichtung ist das Mahnmal eine etwa 12 Meter hohe Stele auf einer ziegelgemauerten Basis, die sich an einer stark befahrenen Straße mit einer Fußgängerunterführung befindet.

Der Pfeiler von einem Meter Kantenbreite besteht aus Stahlblech und ist mit einer dicken Bleihaut ummantelt. Eine separate Tafel ergänzt das Monument. Sie fordert die Passant:innen in sieben Sprachen dazu auf, sich mittels bereitgestellter Metallgriffel an der Beschriftung des Pfeilers und damit an Form und Gegenstand der Erinnerung selbst zu beteiligen. Heute ist sie eine der letzten sichtbaren Spuren des *Mahnmals gegen Faschismus*, denn Stück für Stück und über mehrere Jahre hinweg wurde die Stele nach ihrer Errichtung am 10. Oktober 1986 in acht Schritten in den Boden abgesenkt – immer dann, wenn eine von den Passant:innen erreichbare Fläche mit Inschriften gefüllt war, wie Abbildung 3 zeigt.

»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. So lange, bis er nach unbestimmter Zeit restlos versenkt und die Stelle des Harburger Mahnmals gegen den Faschismus leer sein wird. Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben.«²⁶

26 Harburger Mahnmal.

Bis zum 10. November 1993 wurde die Stele komplett in das Erdreich abgesenkt. Neben der Tafel ist vom Mahnmal heute lediglich die oben abschließende Bleiplatte im Gehweg zu sehen. Ein Fenster in der 5 Meter tiefergelegenen Fußgängerunterführung ermöglicht zusätzlich den Blick auf einen Teil der abgesenkten Stele und auf einige der rund 60.000 Inschriften: »[W]ie eine Zeitkapsel [...] gleichsam als dokumentarischer Beweis seiner Präsenz«, so Peter Springer.²⁷ Das *Mahnmal gegen Faschismus* nimmt auf diese Weise zentrale Merkmale einer sich verändernden geschichtspolitischen ästhetischen Praxis vorweg: Zunehmend prozesshaft, reflexiv und ambivalent angelegt, strebt sie eine Gestaltung an, die sich selbst als veränderbar, diskursiv und partizipatorisch versteht. Michael Diers sieht in solch ephemeren Denkmälern deshalb die dialektische Wendung auf das rituelle Erinnern manifestiert, die sich zugleich gegen den traditionellen Denkmalfetischismus wende.²⁸ Jochen und Esther Shalev-Gerz setzen die zentrale Mahnung ihres Werkes somit auch gestalterisch um. Mit den Worten Benjamin Ari Kaufmanns kann dieser ästhetisch formulierte Appell folgendermaßen beschrieben werden:

»Dissens nicht durch das Auslagern von Erinnerung in Mahnmale zu demonstrieren, sondern selbst wachsam zu bleiben, Einspruch zu erheben und Schutz zu bieten, wo anderen Unrecht und Gewalt wiederfahren.«²⁹

Die konkrete Utopie eines immateriellen Denkmals lässt sich auch in der Gestaltung eines Mahnmals des Kasseler Künstlers Horst Hoheisel wiederfinden, das im Rahmen der *documenta 8* 1987 in Kassel realisiert wurde. In seinen Ausführungen zum Gegen-Denkmal referiert Young auf Hoheisels Mahnmal als »negative-form monument«.³⁰ Hoheisels Denkmalentwurf nimmt in einer Tradition des antipodischen Gedenkorts explizit Bezug auf die Geschichte des Kasseler Aschrottbrunnens. 1908 wurde dieser Brunnen vom jüdischen Kasseler Bürger Sigmund Aschrott gestiftet und vom Rathausarchitekten Karl Roth als 12 Meter hohe, zwölfstufige Pyramidenskulptur entworfen. [Abbildung 4](#) zeigt die ursprüngliche Ausgestaltung des Aschrottbrunnens, der auf einer Sandsteinfassung vor dem Kasseler Rathaus stand.

Als »Judenbrunnen« diffamiert, wurde das Bauwerk im Zuge eines antisemitischen Pogroms am 9. April 1939 massiv demoliert. Ab 1943 wurden die Überreste des zerstörten Brunnens als Blumenbeet, in der Nachkriegszeit als Springbrunnen genutzt.³¹ Auch semantisch war die Erinnerung an diese antisemitische Gewaltgeschichte überschrieben und verdrängt worden. Lange wurde der Brunnen nur noch als Rathausbrunnen bezeichnet: »Die Leute glaubten nun, der Brunnen sei durch die englischen Bomber [...] zerstört worden.«³² Um die Erinnerung an seine Geschichte nicht in Form eines klassischen Monuments beziehungsweise

27 Springer 2009, 271.

28 Diers 1993, 7.

29 Kaufmann/Fuhrmeister 2021, 153.

30 Hoheisel 1992, 288–294.

31 Hoheisel 1996; Tomberger 2007, 173–279.

32 Hoheisel 1996, 253.

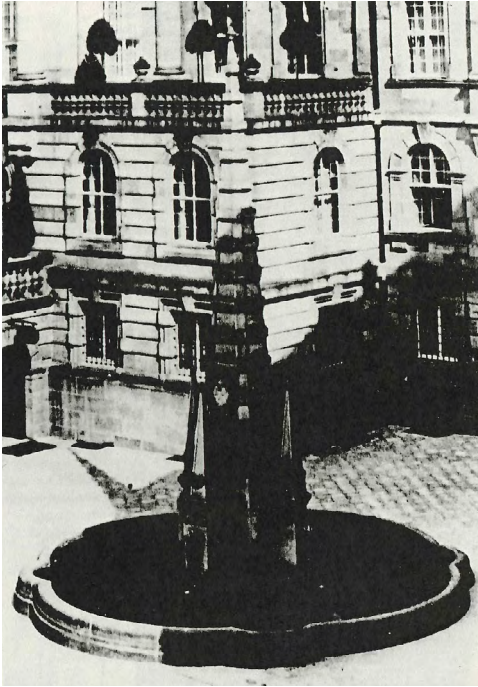


Abb. 4: Karl Roth: Aschrottbrunnen (1908), Kassel. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Tomberger 2007, 284.

dessen Rekonstruktion (ab) zu schließen – und die nationalsozialistische Gewalt damit erneut unsichtbar zu machen – entwarf Hoheisel 1985 ein Mahnmal in Negativform. Es sollte die Wunde sichtbar und offen halten, um auf die Unabschließbarkeit erinnerungspolitischer Arbeit zu verweisen. Hoheisels Gegen-Monument zeichnet sich durch den Versuch aus,

»den Brunnen als verlorene Form spiegelbildlich in den Rathausplatz abzusenken. So wurde die Pyramide zum Trichter, in den das Brunnenwasser sich geräuschvoll hinabstürzt. Das bis ins Grundwasser reichenden Spiegelbild des einstigen Brunnens wurde somit zum Zeichen des Bruchs, der Leere, die entstanden war und die nicht mehr zu füllen ist.«³³

Hoheisel betont, dass das eigentliche Denkmal daher auch die Passantin selbst sei, die darauf stehe und darüber nachdenke, wie und weshalb hier etwas verloren gegangen sei.³⁴ Im Anschluss daran weist Nora Sternfeld auf ein wesentliches Merkmal denkmalpolitischer Projekte der Gegen-Erinnerung hin. Diese wollten die Auseinandersetzung weder vorwegnehmen noch durch monumentale Präsenz ersetzen, sondern die Folgen von Gewalt auf Basis »künstlerisch-formale[r] Strategien zwischen Anwesenheit und Abwesenheit« sichtbar und

³³ Aschrottbrunnen; Schulz-Jander 1999.

³⁴ Hoheisel 1996, 255.

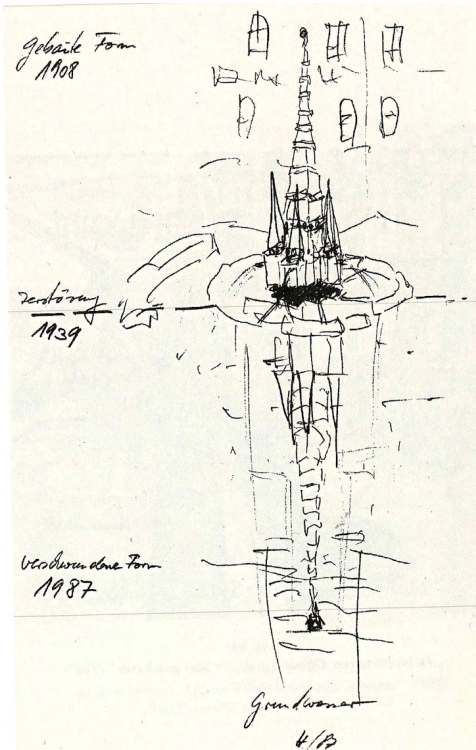


Abb. 5: Horst Hoheisel. Platz – Wunde Aschrottbrunnen Skizze. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Tomberger 2007, 297.

die Debatten am Laufen halten,³⁵ ohne der Gewalt selbst zu gedenken. Zwar weckt Hoheisels Konzept, die pyramidale Form des Brunnens als formalen Bezugspunkt in den Boden abzusenken, zugleich Assoziationen an antisemitische Tropen wie die der Brunnen- und Grundwasservergiftung, die seit Jahrhunderten als Rechtfertigung für die Verfolgung von und Pogrome an Jüdinnen und Juden dient. Einem vermeintlich geläuterten deutschen Staat erlaubt das Negativ-Monument gleichwohl, sich als Negation des nationalsozialistischen Deutschlands zu präsentieren, obwohl die Aufarbeitung der Verbrechen in der Nachkriegszeit vor allem den Opferverbänden selbst überlassen wurde. Sternfeld betont, dass sich Gedenkprojekte wie dasjenige Hoheisels und der Shalev-Gerz' im Nachwende-Deutschland gerade deshalb zum Vorzeigethema einer deutschen Vergangenheitsbewältigung und ein »Pathos der negativen Erinnerung in einen Tourismusfaktor« wandelten.³⁶ Trotz ihres Anspruchs auf eine prozesshafte, reflexive und ambivalente geschichtspolitische Praxis stünden die Mahnmale in Negativform für eine Glättung der negativen Erinnerung. Sie konstituierten damit zugleich, so ergänzt Corinna Tomberger, »eine Wir-Gemeinschaft nicht verfolgter, nichtjüdischer Deutscher« und dienten als »symbolische Wunden des nationalen Körpers«.³⁷ Mit den

35 Sternfeld 2018, 43.

36 Sternfeld 2018, 45.

37 Tomberger 2007, 312.



Abb. 6: Horst Hoheisel. Aschrottbrunnen (1987), Kassel. Aufsicht, Zustand mit Glas und Gitterabdeckung. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Tomberger 2007, 288.

Worten Y. Michael Bodemanns beschrieb der Autor Max Czollek dies jüngst als Gedächtnis- und Versöhnungstheater.³⁸ Symptomatisch dafür kann auch das vom US-amerikanischen Architekten Peter Eisenman entworfene und 2005 eröffnete *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* in Berlin gelten. In ihm werde Beton, so konstatiert Katharina Morawek gemeinsam mit Sternfeld, »zum stylischen Material eines neuen Deutschen ›Erinnerungsstolzes‹ – und die omnipräsente ›Stele‹ der 2000er Jahre zu dessen Form«.³⁹ Trotz – oder: gerade aufgrund? – einer deutschen ›Vergangenheitsbewältigung‹ unter dem Deckmantel der »Nationalisierung negativen Gedenkens«,⁴⁰ wurde in unmittelbarer Nähe zu Hoheisels Aschrottbrunnen in Kassel erst vor wenigen Jahren der Obelisk des Nigerianisch-US-amerikanischen Künstlers Olu Oguibe als »entstellte Kunst« diffamiert, wie im Folgenden dargelegt wird.

Para-Monument nach Nora Sternfeld

Nora Sternfeld dient Olu Oguibes Obelisk als Folie für ihr Konzept des Para-Monuments. Dieses unterscheidet sie insofern von dem des Counter-Monuments, als dass es mit der Vorsilbe ›para‹ nicht alleine den Gegensatz, sondern zugleich die subversive Appropriation sowie Abweichung

³⁸ Bodemann 1996; Czollek 2018; Czollek 2023.

³⁹ Morawek/Sternfeld 2011.

⁴⁰ Tomberger 2007, 332.



Abb. 7: Olu Oguibes Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument (2017) auf dem Königsplatz in Kassel. Beton, 3 x 3 x 16,3 m. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Logar 2018, 47.

impliziere.⁴¹ Olu Oguibe entwarf den monumentalen Obelisken auf Einladung und Anregung der künstlerischen Leitung der documenta 14 als ortsspezifische Installation für den Königsplatz in Kassel, wo er im Juni 2017 aufgestellt wurde. Er trägt den Titel Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument. Zwar hatte Oguibe mit dieser Arbeit den Arnold-Bode-Preis der documenta-Stadt Kassel erhalten. Seit 1980 wird der mit 10.000 Euro dotierte Preis an Künstler:innen in »Anerkennung herausragender Leistungen für die bildende Kunst der Gegenwart« verliehen.⁴² Zugleich wurde Oguibes Werk Gegenstand heftiger lokalpolitischer Auseinandersetzungen, die große internationale Aufmerksamkeit erregten: In einem Kulturausschuss, in dem über den Verbleib des Obelisken in der Stadt beratschlagt werden sollte, bezeichnete der damalige AfD-Stadtverordnete Thomas Materner diesen nicht nur als »ideologisch polarisierende, entstellte Kunst«.⁴³ Mehr noch: Die AfD-Mitglieder des Stadtrats riefen dazu auf, »bei jedem von Flüchtlingen begangenen Anschlag« am Obelisken zu demonstrieren.⁴⁴ Trotz vehementer Gegen-Proteste wurde der Obelisk, der heute als einer der »meistdiskutierten Außenkunstwerke der documenta-Geschichte« bezeichnet wird,⁴⁵ im Oktober 2018 von seinem ursprünglichen Standort auf dem Königsplatz in Kassel abgebaut und auf der Kasseler Treppenstraße wieder aufgebaut.

41 Das griechische Präfix bedeutet sowohl »von ... her, bei, neben ... hin, zu ... hin, entlang, nebenher« als auch »während, entlang« und »im Vergleich, im Unterschied, wider und gegen«. Vgl. Sternfeld 2018, 46.

42 Homepage Stadt Kassel: https://www.kassel.de/buerger/rathaus_und_politik/rund-ums-rathaus/ehrungen-und-preise/preise-der-stadt/arnold-bode-preis.php (letzter Zugriff: 19.4.2023).

43 Hermann/Fritsch 2017.

44 Hermann/Fritsch 2017.

45 Homepage Stadt Kassel: https://www.kassel.de/buerger/kunst_und_kultur/obelisk.php (letzter Zugriff: 19.4.2023).



Abb. 8: Olu Oguibes Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument (2017) auf dem Königsplatz in Kassel. Beton, 3 x 3 x 16,3 m. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Logar 2018, 59.

Den über 16 Meter hohen Betonpfeiler ziert ein in goldenen Lettern verfasstes Bibelzitat in den vier in Kassel am häufigsten gesprochenen Sprachen – Arabisch, Deutsch, Englisch, Türkisch –, eines auf jeder Seite: »I was a stranger and you took me in. / Ich war ein Fremdling und ihr habt mich beherbergt.« In ihrer gestalterischen Monumentalität und ikonographischen Referenzialität nehme sich die Arbeit – im Gegensatz zu den Counter- oder negativform Monuments – nicht zurück. Vielmehr rage das phallische Werk, so betont Sternfeld, weitreichend in den öffentlichen Raum hinein und wage es auf diese Weise, ihn mit seinem Appell zur Solidarität mit Schutzsuchenden regelrecht zu besetzen. Der Obelisk, der zentrale Grundthematiken der documenta 14 wie Vertreibung, Migration und Unterdrückung aufgreift, stelle eine Wiederaneignung des öffentlichen Raums dar: »Er adressiert das Monumentale nicht negativ, sondern eignet sich dessen Form und den eurozentrischen Diskurs der mächtigen Monumente an, um sie gegen sich selbst zu wenden.«⁴⁶ Wesentlich für diese konstatierte Ambivalenz zwischen Aneignung und gleichzeitiger Widerständigkeit ist neben einer implizierten christlichen Gewaltgeschichte die Darstellungstradition des Obeliskens als historisches Herrschaftssymbol: Obeliskens, die als antike Zeichen der altägyptischen Kultur entstammen, wurden zunächst von römischen Kaisern, während des Kolonialismus dann als Raubgut und Siegestrophäe nach Europa gebracht. Als Repräsentationsform und visueller Herrschaftsgestus der Kolonialmächte waren eine Vielzahl von Obeliskens wiederum in kolonisierten Städten errichtet worden. Sternfeld argumentiert dafür, Oguibes Obeliskens deshalb weniger als Mahnung denn als Aufruf zu begreifen: Indem er sich die traditionell monu-

⁴⁶ Sternfeld 2018, 46.

mentale Dimension europäischer Denkmäler im Allgemeinen und die phallische Symbolik des Obeliskens im Spezifischen aneigne, richte er diese gegen eine Geschichte der Gewalt des Christentums sowie des Kolonialismus, aber auch gegen die europäischen Grenzregime und rassistischen Diskurse der Gegenwart.⁴⁷ In diesem Sinne sei das Para-Monument kein Anti-Monument, denn es verweigere sich dem Monumentalen nicht und nehme sich nicht zurück. Vielmehr verweigere das Para-Monument sich der Verweigerung selbst.⁴⁸

Dieser Argumentation folgend ließe sich auch die vieldiskutierte Statue *A Surge of Power* des britischen Künstlers Marc Quinn und der ›Black Lives Matter‹-Aktivistin Jen Reid als ein Para-Monument begreifen. Das Standbild Reids besetzte im Sommer 2020 eine Leerstelle, die von der im Hafenbecken der Stadt Bristol versenkten Statue des britischen Sklavenhändlers Edward Colston hinterlassen worden war. Kurzzeitig diente der leere Marmorsockel Colstons, davon zeugt die fotografische Dokumentation, als Bühne für das Abbild einer Schwarzen Frau in der Pose des Black Power-Grußes. Die von Quinn entworfene Statue repliziert eine Momentaufnahme vom Tag des Denkmalsturzes: Wo noch wenige Momente zuvor das imposante, von John Cassidy entworfene Standbild Colstons seine Umgebung überragt hatte – als vermeintlich unantastbares Monument einer bedrückenden Geschichte, wie [Abbildung 10](#) demonstriert – erklimmte die Aktivistin Reid das mehr als drei Meter hohe Podest und posiert dort in jener ikonischen Haltung.

Als Mitglied der Royal African Company war Colston im 17. Jahrhundert mit dem Raub und Verkauf von Menschen zu einem Vermögen gelangt. Die ihm erst 1895 errichtete Statue erinnerte ihm als wohlhabenden Bürger der Stadt, der mit seinem Vermögen philanthropisch gewirkt hatte. Sie erinnert aber nicht an den Sklavenhandel, mit dem Colston zu diesem Reichtum gekommen war. Die Statue war schon lange umstritten, als sie am 7. Juni 2020 im Zuge globaler antirassistischer Proteste und Demonstrationen nach dem Mord an George Floyd gestürzt wurde. Dieser Denkmalsturz muss als direkte Antwort auf die Bilder verstanden werden, die Augenzeug:innen vom drastischen Erstickungstod Floyds aufgenommen hatten und die maßgeblich an der weltweiten Empörung nach der Tat beteiligt waren. Die Fassungslosigkeit und die Wut über diesen schockierenden Fall rassistischer Polizeigewalt in den USA entluden sich am Standbild des Sklavenhändlers. [Abbildung 11](#) zeigt eindrücklich, wie Demonstrierende auf dessen Kehle knieten, nachdem es zu Fall gebracht worden war. Johannes von Müller beschreibt die Prozession, bei der die überlebensgroße Figur aus Bronze von den Demonstrierenden durch die Straßen gerollt worden war, als die Produktion eines Schandbilds. Dieses habe sich nicht zuletzt im Wissen um seine Bildwerdung ereignet und stelle ihrerseits ein Denkbild dar, das Anlass zu Reflexion gebe. Als Schandbild eines »monolithischen Geschichtsnarrativs« kennzeichne es diese als ausgehöhlt und überholt.⁴⁹ Keinesfalls, so betont von Müller, sei dies als ein Akt der Bildzerstörung zu begreifen, sondern als eine »radikale Form der Dekonstruktion« eines Bildes und einer in ihm aufgerufenen Geschichte.⁵⁰

47 Sternfeld 2018, 47.

48 Sternfeld 2018, 48.

49 Müller 2022, 211.

50 Müller 2022, 211.



Abb. 9: Marc Quinn, *A Surge of Power* (Jen Reid) (2020). Bristol. Harz und Stahl, 2,3 m. Fotografie v. Marc Quinn (2020). Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Marc Quinn, <http://marcquinn.com/studio/news/a-joint-statement-from-marc-quinn-and-jen-reid> (letzter Zugriff: 19.4.2023).



Abb. 10: John Cassidy, *Edward Colston* (1895). Bristol. Bronze, 2,64 m. Fotografie v. Simon Cobb (2019). Gemeinfrei. Quelle: [Wikimedia Commons](#).

In Überlebensgröße aus schwarzem Harz und Stahl gegossen, stellte die Statue Reids wiederum eine direkte Korrespondenz mit dem nun dekonstruierten Standbild Colstons dar. Ihr Eingriff in die Gestaltung des städtischen Raums zeugte von der Umkämpftheit von Erinnerungskultur, obgleich – oder: gerade weil – sie bereits nach einem Tag wieder durch die Stadt abgebaut wurde. Ähnlich Oguibes Obelisken wagte es das Standbild Reids, den öffentlichen Raum kurzzeitig zu besetzen. Den »para-monumentalen Strategien der Erinnerung« folgend,⁵¹ eignet es sich die Monumentalität personifizierender bürgerlicher Verdienstdenkmäler an und wendet sie gegen die Geschichte von Kolonialismus und Rassismus. In Abgrenzung zu einem berühmten Zitat der US-amerikanischen Schriftstellerin und Aktivistin Audre Lorde – »The master’s tools will never dismantle the master’s house.« – wird eine solche Reappropriation hegemonialer Machtrepräsentationen in post- und dekolonialen Diskursen häufig als »affirmative sabotage of the masters tools« und damit als eine widerständige Strategie beschrieben.

⁵¹ Sternfeld 2021.



Abb. 11: Gestürzte Colston-Statue, auf dessen Kehle Demonstrierende knien. Fotografie v. Ben Birchall/PA (2020). Alle Rechte vorbehalten. Quelle: The Guardian, 1.7.2020, <https://www.theguardian.com/uk-news/2020/jul/01/man-arrested-in-connection-with-toppling-edward-colston-statue> (letzter Zugriff: 19.4.2023).

ben.⁵² Das ungewöhnliche Bild der Statue einer ›Black Lives Matter‹-Aktivistin auf dem Sockel eines Sklavenhändlers macht so eindrücklich deutlich, wie umfassend die öffentliche Gedächtnispolitik bis heute von weißen Männern und diejenige an den Kolonialismus vornehmlich von Tätern bestimmt wird. Obgleich das Standbild als offizielle Kooperation zwischen dem Künstler Marc Quinn und der Aktivistin Reid vorgestellt wurde, zog der Umstand, dass dieses von einem weißen Künstler angefertigt wurde, eine weitreichende Diskussion nach produktionsästhetischen Aspekten nach sich. Der britische Bildhauer Thomas J Price beschrieb Quinns Statue als »white privilege in action« und sah in ihr das Zeichen eines weißen »saviour complex«. ⁵³ Er bezeichnete die Skulptur als eine Kolonisierung des Colston-Sockels.⁵⁴ Das erweitert die Fragen danach, welche Geschichte(n) erzählt werden, um die notwendige Frage danach, wer diese Geschichte(n) erzählt. Sie macht zudem auf Probleme aufmerksam, die Gegen-Denkmalern sowie Para-Monumenten zueigen scheinen. Denn obwohl sie sich durch den Anspruch auszeichnen, die Betrachter:innen nicht von der Last der Erinnerung befreien, sondern zu einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit ihnen herausfordern zu wollen, rekurren am Ende beide auf das Konzept von Denkmalern als Auslagerung von Erinnerung und auf die Beständigkeit der von ihnen repräsentierten Geschichtsbilder. Bisweilen scheinen

⁵² Dhawan 2014.

⁵³ Heaf 2020.

⁵⁴ Heaf 2020.

sie so zu einer Glättung der negativen Erinnerung sowie der Neu-Konstituierung einer (geläuterten) Wir-Gemeinschaft beizutragen. Im Falle von Olu Oguibes Obelisk erscheint das besonders fragwürdig: Durch den ihm im April 2019 neu zugewiesenen Standort an der Kasseler Treppenstraße fand eine problematische Neu-Kontextualisierung statt. Oguibe hatte seinen Obelisk als ortsspezifische Installation für den Kasseler Königsplatz geschaffen. Dort war er ein Ort der Begegnung und des Verweilens, er diente als Versammlungs- und Treffpunkt. Der weitläufige Königsplatz wurde im 18. Jahrhundert vom Architekten und Oberhofbaumeister Simon Louis du Ry entworfen, der einer hugenottischen Flüchtlingsfamilie entstammte. 1792 wurde Johann Wolfgang von Goethe am Königsplatz zudem, so heißt es, der Zugang zu einer Herberge verwehrt, weil er für einen Franzosen und damit für einen Vertreter der Ideale der Französischen Revolution gehalten wurde. Mit dem *Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument* korrespondierten dort also historische wie gegenwärtige Diskurse um Flucht, Schutzsuche und Obdach. Am Florentiner Platz an der Kasseler Treppenstraße jedoch gleicht der Obelisk einer Re-Aktualisierung städtebaulicher Pläne aus der Zeit des Nationalsozialismus: Jene hatten an der Kasseler Treppenstraße »Säulen der Partei« vorgesehen, die in der ›Gauhauptstadt‹ Kassel eine axiale und herrschaftliche Treppenanlage zieren sollten.⁵⁵ Gleichzeitig erscheine der Obelisk an seinem neuen Standort bemerkenswert entpolitisiert und werde auf Distanz gehalten, bemerken Ayşe Güleç und Gila Kolb:⁵⁶ Er ist dort kein Treffpunkt mehr, Passant:innen verweilen nicht mehr auf seinem Sockel. Das *Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument* hat seinen Appell als Monument gegen Gewalt und für Solidarität eingebüßt.

Kunst-aktivistische Interventionen

Interventionistische Formen eines geschichtspolitischen gestalterischen Gedenkens versprechen, autoritäre Endgültigkeitsgesten von Denkmälern zu unterlaufen.⁵⁷ Zwar folgen temporale Interventionen den bürgerlich-liberalen Vorstellungen von Erinnerungskultur, die sich durch eine Devise der Reversibilität sowie der Verteidigung einer vermeintlichen Uneindeutigkeit von Artefakten und Kunstwerken auszeichnen.⁵⁸ Die folgende Analyse zweier kunst-aktivistischer Aktionen zeigt jedoch ästhetische Strategien auf, mit denen Interventionen die immanent ehrende Funktion bürgerlicher Verdienstdenkmäler ernst nehmen und mittels Reflexivität zugleich durchkreuzen können. Sie produzieren so weniger Uneindeutigkeiten, sondern heben Gleichzeitigkeit hervor und machen Bruchstellen sichtbar.

55 Lücken-Isberner 2020; Güleç/Kolb 2021.

56 Güleç/Kolb 2021, 41.

57 Einen Überblick über zentrale kunsthistorische und theaterwissenschaftliche Ansätze bietet bspw. Niehoff 2017. Siehe zu unterschiedlichen Strategien des Eingreifens mit Blick auf theatrale Aktionen Zorn/Otto 2022.

58 Moraweck/Sternfeld 2011.

Aktion ›Schandwache‹ am Ehrenmal Karl Luegers in Wien

Im Oktober 2020 hielten Künstler:innen und Aktivist:innen 16 antifaschistischer Organisationen wie die Burschenschaft Hysteria, die Jüdische Österreichische HochschülerInnenschaft, Hashomer Hatzair, Migrantifa Wien, Muslimische Jugend Österreich, die Sozialistische Jugend Wien, das Queermuseum oder der österreichische KZ-Verband eine ›Schandwache‹ am Ehrenmal Karl Luegers in Wien ab.

Lueger, Mitbegründer der Christlichsozialen Partei (CS), war von 1897 bis 1910 Bürgermeister Wiens. Bis heute wird er für zahlreiche kommunale Großprojekte geehrt. Mit der einwöchigen Intervention am Ehrenmal wurden die bereits seit fast einem Jahrhundert schwelenden politischen Konflikte um diesen geschichtsträchtigen Ort in der Wiener Innenstadt und die Person Luegers manifest. Das Ehrenmal selbst wurde vom späteren NS-Unterstützer Josef Müllner gestaltet.⁵⁹ Seit 1926 nimmt es einen prominenten Platz an der Wiener Ringstraße ein, die um das historische Zentrum Wiens herumführt und mit zahlreichen Bauwerken des Historismus zu den Hauptsehenswürdigkeiten der Stadt zählt. Die mehr als zehn Meter messende Bronzestatue Luegers – im Gehrock, die Hände an der Brust, der Blick ist in die Ferne gerichtet – steht auf einem monumentalen, mehrfach gestuften Zylinder aus Untersberger Marmor. Sie wird von vier allegorischen Sockelfiguren flankiert: ein Gasarbeiter mit Werkzeug; ein Gärtner oder Landarbeiter; eine Mutter mit Kind; ein alter Mann. Vier Reliefs zieren den unteren Bereich des Sockels. Auch sie sollen die Leistungen Luegers symbolisieren: der Bau von Sozialeinrichtungen wie Versorgungsheimen und Krankenhäusern oder die Kommunalisierung von Gas- und Elektrizitätsversorgung sowie der Straßenbahnen. Bereits in der anfänglichen Standortplanung formierten sich Konflikte um die Aufstellung des Denkmals: Die Christlichsoziale Partei, deren Mitbegründer Karl Lueger war, wollte das Ehrenmal auf dem Vorplatz des Wiener Rathauses aufstellen. Die Stadtregierung des Roten Wiens, deren soziale Wohnbaupolitik regelmäßig als Vorbild für gelungene gesellschaftliche Stadtplanung herangezogen wird, konnte das zunächst verzögern, bis sie ihm letztendlich den Platz am Stubenring zuwies. Bis heute lassen sich in Wien zahlreiche solcher Ehrungen Luegers im Stadtraum finden. Das liegt auch an der modernen politischen Repräsentation Luegers, die dieser auf der Sichtbarkeit seiner Macht in Malerei, Skulptur, Fotografie, Film und Städtebau begründete.⁶⁰ Neben dem Platz und dem Denkmal tragen Straßen, Kirchen und Brücken seinen Namen. Mit ihnen wird der Reformen und Bauprojekte gedacht, mit denen Lueger der Entwicklung Wiens zur modernen Großstadt verholfen haben soll. Nur selten aber wird in der historischen Erinnerungsarbeit dem antisemitischen Programm gemahnt, auf das Lueger seinen politischen Erfolg maßgeblich baute: Seine kalkulierte Hetze und populistische Agitation gegen Jüdinnen und Juden wurde in Adolf Hitlers *Mein Kampf* gar als Vorbildfunktion benannt.⁶¹ Bis heute gilt das Denkmal als ein Identifikations- und Sammelpunkt für antisemitische, rechtsextreme und geschichtsrevisionsistische Gruppen.

⁵⁹ Nierhaus 2022.

⁶⁰ Heimann 2016.

⁶¹ Wladika 2005.



Abb. 12: Aktivist:innen der Jüdischen österreichischen HochschülerInnen, der Migrantifa Wien und des Queermuseum halten im Oktober 2020 ›Schandwache‹ am Ehrenmal Karl Luegers in Wien. Fotografie v. Schandwache. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Nagy 2021.

Prinzipiell ist die Kritik an der historischen Figur Karl Lueger in Wien nicht neu: Bereits in den 1990er Jahren regte sich Widerstand gegen die vielfältigen Ehrungen Luegers. An der Universität für Angewandte Kunst Wien schrieb ein Arbeitskreis 2009 einen Wettbewerb für ein neues Mahnmal aus, das sich in Abgrenzung zum Lueger-Denkmal verallgemeinernd gegen jede Form antisemitischer und rassistischer Agitation wenden sollte. Es wurde wohl auch deshalb nicht realisiert, weil »das bestehende Ehrenmal einem Antisemiten gewidmet ist«, wie Benjamin Kaufmann betont: »[E]ine Gegensatzung [muss] sich als anti-antisemitisch positionieren.«⁶² 2012 wurde der ehemalige Karl-Lueger-Ring in Universitätsring umbenannt. Abgesehen von einer kontextualisierenden Tafel, die Lueger zwar als umstrittene Persönlichkeit benennt, dessen antisemitisches Programm aber verschweigt, blieben der Platz und das Denkmal weitestgehend unberührt. Die Akteur:innen der Schandwache nun waren angetreten, dies zu ändern, und den Platz am Stubenring in einen Ort der sichtbaren Auseinandersetzung zu verwandeln. Bereits mehrere Monate zuvor hatten Unbekannte in sieben Schriftzügen das Wort Schande auf den Sockel gesprüht. Kritiker:innen des Denkmals sahen darin eine Art gelungenes semantisches Gegengewicht zum Ehrenmal Luegers. Anfänglich hatte

⁶² Kaufmann/Fuhrmeister 2021, 160.

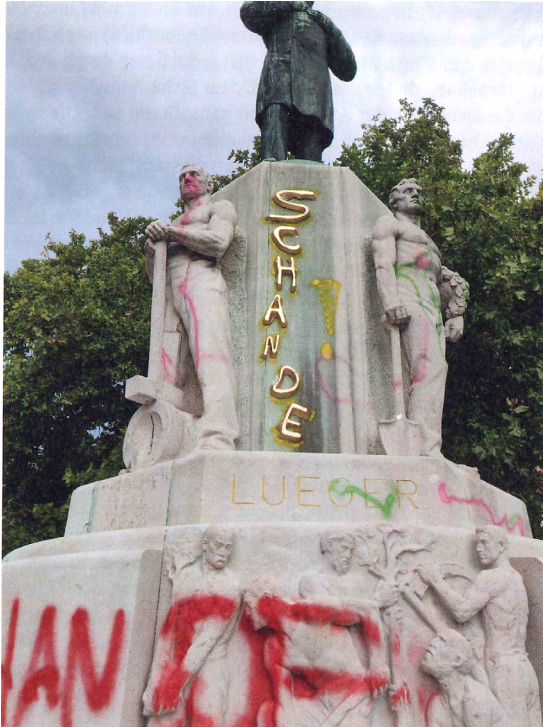


Abb. 13: Goldene Schande-Schriftzüge am Sockel des Lueger-Ehnmals. Fotografie v. Schandwache (2020). Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Kaufmann/Fuhrmeister 2021, 161.

die Schandwache zum Ziel, die Stadt Wien unter anderem daran zu hindern, diese Graffiti zu entfernen. Vielmehr brachten die Aktivist:innen zusätzliche in Beton gegossene und golden bemalte Schande-Schriftzüge am Sockel an, wie Abbildung 13 zeigt.

Eine:r der Initiator:innen der Schandwache, der Kulturwissenschaftler Simon Nagy, betont, dass diesen Schriftzügen das gelinge, woran jede kontextualisierende Zusatztafel notwendigerweise scheitere: die ästhetische Konfrontation und Infragestellung der immanent ehrenden Funktion eines Personendenkmals. Die Schande-Graffiti in roter, gelber, grüner und pinker Farbe, so Nagy weiter, würden durch ihre großflächige Anbringung im ansonsten penibel sauber gehaltenen Ersten Bezirk deutlich hervorstechen und dem Ehrenmal auf derselben formalen Ebene begegnen, auf der seine ästhetische Wirkmächtigkeit aufbaut: »Sie tasteten seine Bewahrungswürdigkeit an [...]«.«⁶³

Mit einem Triangelschlag wurde die einwöchige Schandwache montagmorgens eröffnet. Er sollte sich von nun an im Dreistundentakt wiederholen und die Schichtablöse ankündigen. Dabei wurde die Fahnenstange zwischen den Schandwache-stehenden Organisationen übergeben, eine neue Flagge gehisst und die auf dem Sockel Stehenden abgelöst. An den sieben aufeinanderfolgenden Tagen fand so eine performative Umdeutung des Ortes statt: Er wurde zu einem Ort der Auseinandersetzung. Nagy skizziert dies folgendermaßen:

63 Nagy 2021.

»Passant:innen blieben stehen, um sich nach dem Grund des Geschehens zu erkundigen, Menschen solidarisierten sich, kamen vorbei und bekundeten Unterstützung, Gegner:innen der Aktion äußerten lautstark Unmut und traten in Diskussionen mit den Aktivist:innen vor Ort. Andere nahmen die Intervention zum Anlass, unverhohlenen antisemitischen und rassistischen Hass zum Ausdruck zu bringen. Bereits wenige Stunden nach der Eröffnung der Schandwache riefen Neofaschisten zur ›Verteidigung Luegers‹ auf, schlugen die Beton-Schriftzüge vom Monument und meldeten eine Kundgebung am Abend an, bei der einer kleinen Gruppe Rechtsextremer eine Vielzahl antifaschistischer Gegendemonstrant:innen gegenüberstand. In Zeitungskommentaren wurde darüber debattiert, ob, warum und in welcher Form eine Veränderung am Platz erstrebenswert ist.«⁶⁴

›Amp Wall Monument Confrontation‹ in München

Wenige Monate nach der Aktion ›Schandwache‹ in Wien versammelte sich an einem Samstagnachmittag im Juni 2021 eine Gruppe von Künstler:innen und Musiker:innen an der Boschbrücke in München. Unweit des Deutschen Museums steht dort ein Monumentalstandbild Otto von Bismarcks. Es zeigt den Reichskanzler in einfacher Formensprache nach Vorbild des 34,3 Meter hohen Bismarck-Denkmals im Alten Elbpark in Hamburg: in der Tradition des Rolands mit Schwert und Umhang, als Symbol von Unabhängigkeit, Recht und Freiheit. Eine am Sockel des aus Rochlitzer Porphyr gebauten Standbilds angebrachte Tafel erinnert bis heute an Bismarck als Ehrenbürger der Stadt München.⁶⁵ Im Vergleich zum Hamburger Vorbild ist das Münchner Bismarck-Denkmal mit etwa sieben Metern zwar weniger imposant. Doch ähnlich wie im Falle des Wiener Lueger-Ehrenmals wurde auch die Entstehung und Enthüllung dieses Standbilds von Beginn an von politischen Konflikten begleitet: Gestiftet wurde das Standbild in den 1920er Jahren vom antirepublikanischen Industriellen Paul Reusch, vermutlich für den Ehrensaal oder den Innenhof des im Entstehen befindenden Deutschen Museums. Der Museumsgründer und -leiter Oskar von Miller aber vertrat die vehemente Haltung, sein Haus müsse ›unpolitisch‹ bleiben, und lehnte also die Aufstellung des Denkmals ab. Noch heute steht die Statue deshalb auf städtischem Boden und nicht auf Museumsgrund.⁶⁶ Der umstrittene Münchner Bildhauer Fritz Behn, der den Bismarck entworfen hatte, ließ sie 1931 ohne Feier an der Eingangsseite des noch nicht fertiggestellten Kongresssaals des Museums enthüllen. Er legte einen Trauerkranz dazu, auf dem »beschämt und betrübt« zu lesen war. Behn, ein glühender Mussolini-Anhänger, ist bis heute vornehmlich für seine Tierplastiken bekannt.⁶⁷ In den 1930er Jahren schuf er etwa die Elefantenskulptur für das damalige Reichskolonialehrenmal in Bremen, das heute – als Antikolonialdenkmal – eines der wenigen Beispiele für die gelungene Umwidmung eines Denkmals in Deutschland ist. Im Falle der Bismarck-Statue in München, so heißt es, sei letztlich auch die NSDAP unzufrieden mit dessen Standort gewe-

⁶⁴ Nagy 2021.

⁶⁵ Hort 2004.

⁶⁶ Wetzel 2020.

⁶⁷ Zeller 2015.

sen: 1934 wurde das Denkmal am Isarkai abgestellt, wo es noch heute steht. Zwar passieren es dort täglich tausende Fußgänger:innen, Radfahrer:innen und Autofahrer:innen. Doch die Statue, die bis heute keine kontextualisierende Tafel erhalten hat, rückte seitdem nicht mehr in einen öffentlichen Fokus. Dabei war sie wiederholt Gegenstand postkolonialer Kritik, denn bei der sogenannten West-Afrika-Konferenz 1884/1885 (auch: Berliner- oder Kongokonferenz), die eine Grundlage für die Aufteilung Afrikas in europäische Kolonien darstellte, nahm Bismarck eine führende Rolle ein. Am Rande von ›Black Lives Matter‹-Protesten im Sommer 2020 beschmierten antirassistische Aktivist:innen das Denkmal mit Farbe.

Die ortsspezifische, vom Künstler Kalas Liebfried initiierte (und gemeinsam mit Manuela Illera, Jeff Grunthaler, Maria Margolina, Nick Saalfeld, Miko Watanabe, Anna Emmersberger, Robin Jermer, Benedikt Brachtel und Jakob Braitto realisierte) Performance ›Amp Wall Monument Confrontation‹ verstand sich als ein postkoloniales Happening, das die Sensibilität für und den Diskurs über die deutsche Kolonialgeschichte zu verhandeln versucht. Sie wurde in einem vielstimmigen Kollektiv umgesetzt und konfrontierte Behns Bismarck-Statue mit einer atmosphärischen, beinahe gewaltvoll-verstörenden Soundperformance: Extrem laut und nicht zu ignorieren, störte das Happening die distanzierte Haltung der Stadt München gegenüber postkolonialen Diskursen sowie eine akzeptierende Gleichgültigkeit gegenüber dem Bismarck-Denkmal. So stellte die Performance dessen Ehrwürdigkeit zur Disposition.

Der Skulptur wurde eine mehrere Meter hohe Wand aus 21 Gitarrenverstärkern gegenübergestellt. Zwei Bass- und fünf E-Gitarren waren an das Soundsystem angeschlossen. Über mehrere Stunden hinweg führten sieben Gitarrist:innen eine performative Komposition auf, um der drückenden gesellschaftlichen Stille mit musikalischer Intensivität und Bismarcks Standbild mit einer vielstimmigen klangästhetischen Haltung zu begegnen. Die unbelebte, vertikale Materie sollte in Schwingungen gebracht werden, um den Ort in einen Raum der horizontalen Auseinandersetzung und des sicht- sowie hörbaren Dissens zu wandeln. In Referenz auf klassische Protestformen fanden sich beschriftete Pappschilder rund um das Standbild herum verteilt: ›Fuck shit its time‹; ›Bismarck Pissmarck‹; ›Drone against Fascism‹; ›DOOM‹. Die Schriftzüge versuchten die Aberkennung von Respekt zum Ausdruck zu bringen. Die Musik, die dem Denkmal entgegenschallte, unterschied sich dagegen wesentlich vom Sound üblicher Demonstrationen: Die Gitarrist:innen spielten Drone Doom, ein Subgenre des Doom Metal. Es zeichnet sich durch besonders langsame Rhythmen und Akkordfolgen sowie stark verzerrte E-Gitarren aus. In seinem Essay *Disobedient Drone Against the Ghosts of Imperialism* schlägt der Kurator Damian Lentini vor, diese Atonalität und die Lautstärke der Performance als Eingriff in und Abkehr von einer weißen bürgerlichen Norm zu begreifen.⁶⁸ Lentini bezieht sich hierbei auf Jennifer Lynn Stoeber, die rassistisch kodierte Klangphänomene in Anlehnung an die grundlegenden Ausführungen des US-amerikanischen Soziologen W.E.B. Du Bois über die ›Color-Line‹⁶⁹ als ›Sonic Color Line‹⁷⁰ bezeichnet:

68 Lentini 2022.

69 Du Bois 1903.

70 Stoeber 2016.



Abb. 14: »Amp Wall Monument Confrontation« am 12. 6. 2021 an der Boschbrücke in München. Fotografie v. Christian Kain. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Kalas Liebfried, <https://kalasliebfried.com/amp-wall-monument-confrontation/> (letzter Zugriff: 19.4.2023).

»Stoever posits that the atonality and volume of the scream – and subsequent African American music which was often dismissed as »noise« – as a fundamental moment of black consciousness and knowledge production.«⁷¹

Die bisweilen verstörend wirkende Atonalität des Drone-Sounds implizierte in der »Amp Wall Monument Confrontation« demzufolge explizit Unmut mit den gegenwärtigen postkolonialen Verhältnissen und klagt diese an. Sie rief starke Emotionen von Seiten der Passant:innen hervor: Anwohner:innen beklagten sich über Lärmbelästigung, mehrmals wurde die Polizei gerufen, Passant:innen beschwerten sich über den respektlosen Umgang mit dem Denkmal. Wieder andere verweilten am Ort des Geschehens, hörten den Musiker:innen zu, erkundigten sich nach deren Motivationen, solidarisierten sich.⁷²

71 Lentini 2022.

72 Ein Video der Aktion vermag es, einen Eindruck von der (musikalischen) Atmosphäre der Confrontation zu vermitteln: <https://vimeo.com/582133481> (letzter Zugriff: 18.4.2023).



Abb.15: ›Amp Wall Monument Confrontation‹ am 12.6.2021 an der Boschbrücke in München. Fotografie v. Christian Kain. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: Kalas Liebfried, <https://kalasliebfried.com/amp-wall-monument-confrontation/> (letzter Zugriff: 19.4.2023).

Fazit

Die Kunsthistorikerin Susanne von Falkenhausen unterstreicht, dass eine Praxis der Inwertsetzung mit Blick auf Kunstwerke und Denkmäler letztlich stets eine menschliche Praxis ist: Die vielbeschworene »Macht der Bilder«,⁷³ so schreibt es von Falkenhausen, kann immer nur eine Macht sein, die Bildern oder Denkmälern von Gesellschaften und Individuen zugesprochen und verliehen wird. Die Kunsthistorikerin wendet sich mit dieser Erkenntnis zwar vornehmlich gegen einen Aktivismus, der die Weggestaltung von Denkmälern und Kunstwerken fordert. Zugleich dekonstruiert sie die Verteidigung zumindest fragwürdiger Denkmäler auf Basis eines westlich-modernen Begriffs der ›Kunstfreiheit‹ und betont vielmehr die gesellschaftliche Verantwortung gegenüber (Ab)Bildern. So argumentiert sie letztlich für einen kritischen Umgang mit Denkmälern. Im Anschluss an diese Praxis der Inwertsetzung ist eine wesentliche Strategie kunstaktivistischer Interventionen deshalb, das machten die exemplarischen Analysen der Aktion ›Schandwache‹ und der ›Amp Wall Monument Confrontation‹ deutlich, deren partizipatorischer Ansatz. Er zielt auf die Adressierung sowie Einbeziehung der Erinnernden im Sinne einer Mitautor:innenschaft oder Mitverantwortung

73 Falkenhausen 2020.

an öffentlicher Erinnerungspolitik. Dieser lässt sich auch in den Konzepten des Gegen- und des Para-Monuments wiederfinden, doch rekurrieren jene zugleich auf die Glättung negativer Erinnerung und die Endgültigkeitsgesten eines traditionellen Denkmalfetischismus, den kunstaktivistische Interventionen gerade zu vermeiden versuchen. Zwar heißt (künstlerische) Partizipation nicht unbedingt mehr Mitsprache für alle, auch nicht zwingend mehr Gerechtigkeit, Akzeptanz oder Legitimität. Interventionen wie die ›Amp Wall Monument Confrontation‹ in München und die Aktion ›Schandwache‹ in Wien zogen neben einer temporären Aufmerksamkeit für städtebauliche Spuren antisemitischer und kolonialer Gewalt jedoch auch realpolitische Veränderungen nach sich: Im Fall der Schandwache kündigte die Stadt Wien offiziell eine Umgestaltung des Lueger-Denkmal an.⁷⁴ Auch das polyphone Happening in München hatte Prozesse angestoßen: Die ephemere Intervention materialisierte sich in kollaborativen Projekten wie Filmen, Fotografien oder einer Schallplatte. Die Süddeutsche Zeitung und der BR diskutierten einen zukünftigen Umgang mit dem Denkmal, während die Stadt München, so heißt es, eine kontextualisierende Tafel plane.⁷⁵ Im Jahr 2022 förderte sie explizit Kunstprojekte, die sich kritisch mit Denkmälern und dem postkolonialen Erbe Münchens auseinandersetzen.

Die ästhetischen Konfrontationen in Wien und München demonstrieren, wie mittels Partizipation eine multiperspektivische und interaktive Kommunikation über unsere gebaute Umwelt im Allgemeinen und Denkmäler im Spezifischen entstehen kann. Das, was – oder: wer – als Erinnerungswürdig gilt, wird so immer wieder neu befragt und verhandelt. Auf diese Weise können kunst-aktivistische Interventionen im Sinne der etymologischen Bedeutung von Intervention (lat. *intervenire*) tatsächlich eingreifen; sie bündeln, versinnbildlichen und demonstrieren die Markierung von Dissens im Sinne einer performativen Brechung. So lassen sie die schwelenden Konflikte um die (vorwiegend) männlichen Herrscherstatuen eines überholten Geschichtsbilds manifest werden, das den Stadtraum bis heute dominiert. Denkmäler werden mit ihnen zu Orten der Auseinandersetzung und zu Kontaktzonen. Hier treffen unterschiedliche Erinnerungspolitiken aufeinander und stellen sich ihrer Umkämpftheit, um (Ge)Schichte(n) freizulegen, autoritäre Geschichtsbilder sichtbar zu machen und deren problematische Manifestationen im Stadtraum gegen den Strich zu bürsten.

74 Weil diese Umgestaltung seit ihrer Ankündigung aber weiterhin aussteht, haben sich während der Finalisierung dieses Beitrags Elazar Benyoëtz, Eric Kandel, Evelyn Torton Beck, Fred Terna, Georg Stefan Troller, Kurt Rosenkranz, Lore Segal, Riane Eisler und Zvi Jagendorf, neun in Wien geborene Überlebende der Shoah, mit einem offenen Brief an Bürgermeister Michael Ludwig gewandt. Sie fordern eine baldige Weggestaltung des Lueger-Ehrenmals und der Umbenennung des Platzes. Bis Redaktionsschluss haben sie keine Antwort erhalten, wohl aber ist eine von der Stadt beauftragte temporäre künstlerische ›Intervention‹ entstanden. In »überaffirmativer Setzung« ergänzt sie das Ehrenmal mit den Holzsilhouetten sechzehn weiterer Lueger-Ehrungen. Im Mai 2023 wurden zudem Pläne der Stadt Wien bekannt, das Denkmal nach einem Entwurf von Klemens Wihlidal um 3,5 Grad abzusenken. Vgl. <https://www.derstandard.de/story/2000136878596/holocaust-ueberlebende-fordern-entfernung-von-lueger-denkmal-in-wien> (letzter Zugriff: 19.4.2023); Kaufmann 2022; Weiss 2023.

75 Ebner 2021; Dreisbach 2021.

Literatur

- Aschrottbrunnen = Aschrottbrunnen [Kassel 1985], Horst Hoheisel, in: Hoheisel & Knitz, o. D., http://www.knitz.net/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=143 (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Bodemann 1996 = Y. Michael Bodemann, Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung. Hamburg 1996.
- Brüggmann 2020 = Franziska Brüggmann, Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung - Wirkung - Veränderung. Bielefeld 2020.
- Czollek 2018 = Max Czollek, Desintegriert euch! München 2018.
- Czollek 2023 = Max Czollek, Versöhnungstheater. München 2023.
- Dhawan 2014 = Nikita Dhawan, Affirmative Sabotage of the Master's Tools. The Paradox of Postcolonial Enlightenment, in: ders. (Hrsg.), Decolonizing Enlightenment. Transnational Justice, Human Rights and Democracy in a Postcolonial World. Opladen u.a. 2014, 19-78, <https://doi.org/10.2307/j.ctvddzsf3.4>.
- Dickerman 2018 = Leah Dickerman, Monumental Propaganda, in: October 165, 2018, 178-191.
- Diers 1993 = Michael Diers, Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemereren - zur Einführung, in: ders. (Hrsg.), Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler. Berlin 1993, 1-10.
- Diers 1996 = Michael Diers, Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1996.
- Dreisbach 2021 = Ariane Dreisbach, Denkmaldebatte: Einmal Held, immer Held?, in: BR | Bayerischer Rundfunk, 22.11.2021, <https://www.br.de/nachrichten/kultur/denkmaldebatte-einmal-held-immer-held,SpU7JLH> (letzter Zugriff: 23.5.2023).
- Du Bois 1903 = William Edward Burghardt Du Bois, The Souls of Black Folk. Essays and Sketches. Chicago 1903.
- Falkenhausen 2020 = Susanne von Falkenhausen, Was tun mit der Macht der Bilder? Über Identität und Zensurbegehren, in: Bildwelten des Wissens 16, 2020: Bildzensur. Löschung technischer Bilder, hrsg. v. Katja Müller-Helle, 11-23, <https://doi.org/10.1515/9783110715293-003>.
- Ebner 2021 = Veronika Ebner, Bismarck und die E-Gitarren, in: Süddeutsche Zeitung, 8.6.2021, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/ludwigsvorstadt-isarvorstadt-bismarck-und-die-e-gitarren-1.5315483> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Edmondson 2022 = Catie Edmondson, ›So the Traitors know the Stakes‹: The Meaning of the Jan. 6 Gallows, in: The New Yorker, 16.6.2022, <https://www.nytimes.com/2022/06/16/us/politics/jan-6-gallows.html> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Fortin 2017 = Jacey Fortin, The Statue at the Center of Charlottesville's Storm, in: The New York Times, 13.8.2017, <https://www.nytimes.com/2017/08/13/us/charlottesville-rally-protest-statue.html> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Glasser 2022 = Susan B. Glasser, What We Learned About Trump, Pence, and the January 6th Mob, in: The New Yorker, 16.6.2022, <https://www.newyorker.com/news/letter-from-bidens-washington/what-we-learned-about-trump-pence-and-the-january-6th-mob> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Güleç/Kolb 2021 = Ayşe Güleç/Gila.Kolb, How a paramonument to migration had to give up its place downtown, in: Lerchenfeld 4, 2021, 37-42.
- Harburger Mahnmahl = Harburger Mahnmahl gegen Faschismus, in: Gedenkstätten in Hamburg. Zur Erinnerung an die NS-Verbrechen, o. D., <https://gedenkstaetten-in-hamburg.de/gedenkstaetten/zeige/harburger-mahnmal-gegen-faschismus> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Heimann 2015 = Elisabeth Heimann, Die (Selbst-)Inszenierung Karl Luegers und die Rezeption nach 1910. Wien 2015.
- Hentschel 2021 = Linda Hentschel, Schauen und Strafen. Gegen Lynchen. Berlin 2021.
- Hoheisel 1996 = Horst Hoheisel, Aschrottbrunnen - Denk-Stein-Sammlung - Brandenburger Tor - Buchenwald. Vier Erinnerungsversuche, in: Nicolas Berg/Jess Jochimsen/Bernd Stiegler (Hrsg.), Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst. München 1996, 253-265.
- Hort 2004 = Jakob Hort, Bismarck in München. Formen und Funktionen der Bismarckrezeption (1885-1934). Frankfurt am Main u.a. 2004.
- Kastner 2019 = Jens Kastner, Die Linke und die Kunst. Ein Überblick. Münster 2019.
- Kaufmann/Fuhrmeister 2021 = Benjamin Kaufmann/Christian Fuhrmeister, Die Schandwache am Lueger-Ehrenmal in Wien im Oktober 2020. Benjamin Kaufmann, Wien, in Korrespondenz mit Christian Fuhrmeister, München, in: kritische berichte 49/3, 2021: Rassismus in der Architektur, 151-163, <https://doi.org/10.11588/kb.2021.3.84444>.
- Kaufmann 2022 = Benjamin Kaufmann, Lueger Unser. Eine Polemik, in: geschichtedergegenwart.ch, 30.11.2022, <https://geschichtedergegenwart.ch/lueger-unser-eine-polemik/> (letzter Zugriff: 7.6.2023).
- Klonk 2021 = Charlotte Klonk, Revolution im Rückwärtsgang. Der 6. Januar und die Bedeutung der Bilder. Köln 2021.
- Lentini 2022 = Damian Lentini, Disobedient Drone Against the Ghosts of Imperialism. Kalas Liebfried's

- Amp Wall Monument Confrontation, in: 20Seconds. Magazine for Experimental Music and Art 4, 2022.
- Logar 2018 = Ernst Logar (Hrsg.), Orte der Unruhe / Place of Unrest. Publikation zum Gedächtnishain in der Belgierkaserne, ehemalige SS-Kaserne Graz-Wetzelsdorf. Wien 2018.
- Lüken-Isberner 2020 = Folckert Lüken-Isberner, Ikone des deutschen Nachkriegsstädtebaus ahistorisch überformt – Die Kasseler Treppenstraße, in: Hessische Heimat. Gesellschaft für Kultur- und Denkmalpflege 1, 2020, <https://werkbundhessen.de/beitraege/die-kasseler-treppenstrasse> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Mahnmal o. D. = Mahnmal für die ehemalige Harburger Synagoge, in: Gedenkstätten in Hamburg. Zur Erinnerung an die NS-Verbrechen, o. D., <https://gedenkstaetten-in-hamburg.de/gedenkstaetten/zeige/mahnmal-fuer-die-ehemalige-harburger-synagoge> (letzter Zugriff: 26.7.2022).
- Marcuse 1968 = Herbert Marcuse, Repressive Toleranz, in: Robert Paul Wolff/Barrington Moore/ders., Kritik der reinen Toleranz. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1968, 92–128.
- Maldonado 2017 = Devon Van Houten Maldonado, Sam Durant Speaks About the Aftermath of His Controversial Minneapolis Sculpture, in: Hyperallergic, 14.7.2017, <https://hyperallergic.com/390552/sam-durant-speaks-about-the-aftermath-of-his-controversial-minneapolis-sculpture/> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Morawek/Sternfeld 2011 = Katharina Morawek/Nora Sternfeld, Visuelle Geschichtspolitik im öffentlichen Raum. Eine Reflexion über künstlerische Strategien der Erinnerung im Postnazismus, in: Bildpunkt. Zeitschrift für IG Bildende Kunst 1, 2011: smart postnazismus, 4–7, <https://www.linksnet.de/artikel/26432> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Müller 2022 = Johannes von Müller, Zeitgenossin und Augenzeugin: Ikonologie einer Gegenwart, in: Jörg Probst (Hrsg.), Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke. Berlin 2022, 201–214.
- Nagy 2021 = Simon Nagy, Die Unsichtbarkeit eines Denkmals, die Sichtbarkeit seiner Schande, in: Texte zur Kunst Online, 23.7.2021, <https://www.textezurkunst.de/articles/simon-nagy-die-unsichtbarkeit-eines-denkmals-die-sichtbarkeit-seiner-schande/> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Niehoff 2017 = Simone Niehoff, Theatrale Interventionen: subversiv-mimetische Dramaturgien und agonale Öffentlichkeiten. München 2017, <https://doi.org/10.5282/edoc.27422>.
- Nierhaus 2022 = Andreas Nierhaus, Mischwesen, Helten, Machtmenschen. Der Bildhauer Josef Müllner, in: Wien Museum/Magazin, 31.1.2022, <https://magazin.wienmuseum.at/der-bildhauer-josef-muellner> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Heaf 2020 = Jonathan Heaf, Windrush memorial artist: ›Marc Quinn's Jen Reid statue colonised the Colston plinth and hijacked the BLM movement. It's a con, in: GQ Magazine, 20.7.2020, <https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/marc-quinns-jen-reid-statue-thomas-j-price> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Hermann/Fritsch 2017 = Andreas Hermann/Werner Fritsch, documenta-Kunstwerk Obelisk: Die AfD spricht von ›entstellter Kunst, in: Hessische/Niedersächsische Allgemeine, 17.8.2017, <https://www.hna.de/kultur/documenta/documenta-kunstwerk-obelisk-afd-spricht-von-entstellter-kunst-8601756.html> (letzter Zugriff: 19.4.2023).
- Rauterberg 2018 = Hanno Rauterberg, Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus. 3. Aufl. Berlin 2018.
- Rebentisch 2013 = Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung. 3. Aufl. Hamburg 2013.
- Reichert 2017 = Kolja Reichert, Für Erklärungen war die Situation zu explosiv. Gespräch mit Sam Durant, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.6.2017, <https://www.faz.net/-gsa-Byzqf>.
- Schulz-Jander 1999 = Eva Schulz-Jander, Erinnerung hat keine Gestalt, in: Horst Hoheisel/Andreas Knitz (Hrsg.), Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg. Weimar 1999.
- Springer 2009 = Peter Springer, Denkmal und Gegen-denkmal. Bremen 2009.
- Sternfeld 2013 = Nora Sternfeld, Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft. Wien 2013.
- Sternfeld 2018 = Nora Sternfeld, Gegendenkmal und Para-Monument. Politik und Erinnerung im öffentlichen Raum, in: Ernst Logar (Hrsg.), Orte der Unruhe / Place of Unrest. Publikation zum Gedächtnishain in der Belgierkaserne, ehemalige SS-Kaserne Graz-Wetzelsdorf. Wien 2018, 40–49.
- Sternfeld 2021 = Nora Sternfeld, Was geschieht mit dem Para-Monument? Eine Erinnerung an Okwui Enwezors erinnerungspolitische Arbeit am Haus der Kunst, in: Nicolaus Schafhausen/Mirjam Zadoff (Hrsg.), Tell me about yesterday tomorrow. München 2021, 220–229.
- Stoever 2016 = Jennyfer Lynn Stoever, The Sonic Color Line. Race and the Cultural Politics of Listening. New York 2016.
- Tomberger 2007, Corinna Tomberger, Das Gegendenkmal. Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur. Bielefeld 2007.
- Ullrich 2020 = Wolfgang Ullrich, Feindbild werden. Ein Bericht. Berlin 2020.

Weiss 2023 = Stefan Weiss, Karl-Lueger-Denkmal wird um 3,5 Grad nach rechts gekippt, in: Der Standard, 31.5.2023, <https://www.derstandard.de/story/3000000172519/kunst-kulturpolitik-siegerentwurf-permanente-kuenstlerischen-kontextualisierung-lueger-denkmal> (letzter Zugriff: 7.6.2023).

Wetzel 2020 = Jakob Wetzel, Otto von Bismarck musste draußen bleiben, in: Süddeutsche Zeitung. 30.6.2020, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/muenchen-denkmal-otto-von-bismarck-deutsches-museum-1.4981680> (19.4.2023).

Wladika 2005 = Michael Wladika, Hitlers Vätergeneration: Die Ursprünge des Nationalsozialismus in der k.u.k. Monarchie. Wien 2005.

Young 1992 = James Edward Young, The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today, in: Critical Inquiry 2, 1992, 267–296.

Zeller 2015 = Joachim Zeller, Wilde Moderne. Der Bildhauer Fritz Behn (1878–1970). Berlin 2015.

Zorn/Otto 2022 = Johanna Zorn/Ulf Otto (Hrsg.), Ästhetiken der Intervention. Ein- und Übergriffe im Regime des Theaters. Berlin 2022.

Autorin

Mira Anneli Naß

Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachgebiet Kunstwissenschaft und Ästhetische Theorie am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der politischen Kunst der Moderne und der Gegenwart, insbesondere in Architektur, Fotografie und zeitbasierten Medien.

nass@uni-bremen.de

Open Access

Der Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Werks von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.