

Nr. 41 Brinda Sommer

Gesellschaftliches Erinnern
an den Nationalsozialismus:
Stolpersteine wider das
Vergessen

Berlin 2007

MITTEILUNGEN und BERICHTE

aus dem

Institut für
Museums-
forschung

Brinda Sommer

Gesellschaftliches Erinnern an den Nationalsozialismus:
Stolpersteine wider das Vergessen

Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung

ISSN 1436-4166 Nr. 40

In dieser Reihe werden aktuelle Forschungsergebnisse, Arbeitsberichte und Handreichungen zur Museumsforschung publiziert. Sie ergänzt damit die „Materialien aus dem Institut für Museumsforschung“ und wird interessierten Fachleuten auf Anfrage kostenlos zur Verfügung gestellt.

Eine Liste aller lieferbaren Publikationen des Instituts für Museumsforschung befindet sich am Ende dieses Heftes.

Institut für Museumsforschung
Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz
In der Halde 1
14195 Berlin (Dahlem)
Telefon (030) 8301 460
Telefax (030) 8301 504
e-mail: ifm@smb.spk-berlin.de

Vorwort

Der Titel von Brinda Sommers Arbeit lässt eine Darstellung über ein besonderes, aktuelles Denkmal-Projekt zum NS-Gedenken erwarten, doch diese Arbeit bietet sehr viel mehr. Sie beginnt mit einer ausgezeichneten Zusammenfassung der wichtigsten kulturhistorischen Grundlagen: Kollektives Gedächtnis, kollektives Erinnern und kulturelles Gedächtnis; Maurice Halbwachs: „Cadres sociaux“, individuell geprägtes kollektives Gedächtnis, Erinnerungsbilder (Raum-, Zeit-, und Gruppenbezug und Rekonstruktivität, sowie die Auseinandersetzung mit Aleida und Jan Assmann (kommunikatives und kulturelles Gedächtnis). Es folgen eigene, theoriegeleitete Begriffsklärungen zu den Schlüsselbegriffen „Denkmal“, „Mahnmal“ und „Gedenken“. In der sehr klar und präzise dargestellten theoretischen Diskussion werden die wichtigsten Denkmale zur NS-Diktatur eingeordnet und so die Basis für die Diskussion über eine Erweiterung des Denkmalverständnisses seit den 80er Jahren (Spielmann 1990) geschaffen. Nach einem Exkurs zur Entwicklung von Kunst im öffentlichen Raum und zur Verbindung von Kunst und Geschichte werden die wichtigsten Formen der aktuellen Denkmalkunst typologisch definiert, theoretisch verortet und exemplarisch belegt. Spätestens an dieser Stelle beweist sich die Exzellenz dieser außergewöhnlichen Arbeit. Frau Sommer formuliert drei erkenntnisleitende Thesen, die sie präzise herleitet und als echte Forschungsfragen zur Überprüfung am Beispiel der „Stolpersteine“ formuliert:

„These 1: Neue Denkmalkunst verankert die Erinnerung an den Nationalsozialismus im gesellschaftlichen Diskurs.

These 2: Neue Denkmalkunst setzt auf die individuelle Auseinandersetzung des Betrachters als Voraussetzung für kollektives Erinnern.

These 3: Neue Denkmalkunst ist sowohl ein Medium des kulturellen als auch des kommunikativen Gedächtnisses.“

Der folgende exemplarische Teil setzt die zuvor geführte theoretisch fundierte Diskussion aus kunstwissenschaftlicher und ästhetischer Perspektive auf gleichermaßen exzellentem Niveau fort: Nach einer Darstellung des Projekts „Stolpersteine“ und einer sachlichen Würdigung des Künstlers Gunter Demnig, wie auch seiner Partnerin Uta Franke und dem Leiter des Berliner Kreuzberg Museums Martin Düspohl, wird die künstlerische Konzeption und gesellschaftliche Rezeption in Form einer Analyse der drei Thesen entwickelt.

Dem Fazit der Arbeit schließt man sich dann gerne an: „Insbesondere die Verbindung von individuellem und kollektivem Gedenken sowie der Bezug auf beide Modi des Erinnerns (kommunikativ und kulturell) scheint ein Grund für den anhaltenden Erfolg des Stolperstein-Projekts zu sein. In diesem Sinne sind die „Stolpersteine“ eine zeitgemäße Form des Erinnerns an den Nationalsozialismus in einer etablierten Kunstform, dem Denkmal.“

Das Institut für Museumsforschung publiziert diese Arbeit als Modellstudie zu einer stärkeren und forschungsbasierten Auseinandersetzung mit künstlerischen Formen des Gedenkens und Erinnerns an den Nationalsozialismus.

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	
1.	Einführung in das Thema	9
2.	Erkenntnisinteresse und Fragestellungen	11
3.	Aufbau der Arbeit	12
4.	Einordnung in den Forschungskontext	14
II.	Theoretischer Teil	
1.	Kulturtheoretische Grundlagen	17
1.1.	Das kollektive Gedächtnis	17
1.2.	Kollektives Erinnern und kulturelles Gedächtnis	18
1.3.	Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis	19
1.3.1.	Individuelles und kollektives Gedächtnis	20
1.3.1.1.	„Cadres sociaux“: Das sozial geprägte individuelle Gedächtnis	20
1.3.1.2.	Das individuell geprägte kollektive Gedächtnis	21
1.3.2.	Erinnerungsbilder des kollektiven Gedächtnisses	22
1.3.2.1.	Raum-, Zeit- und Gruppenbezug	22
1.3.2.2.	Rekonstruktivität	23
1.4.	Aleida und Jan Assmann: Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis	25
1.4.1.	Das Denkmal als „kulturelle Formung“ des kulturellen Gedächtnisses	28
1.4.2.	Funktionen und Motive des kulturellen Gedächtnisses	29
1.5.	Zusammenfassung	30
2.	Gesellschaftliches Erinnern an den Nationalsozialismus im Denkmal	33
2.1.	Vom Denkmal zum Mahnmal	33
2.1.1.	Definition des Denkmals: Funktion, Form und Begriff	33
2.1.2.	Das Mahnmal – eine Sonderform	35
2.2.	Strategien des gesellschaftlichen Erinnerns und ihre Manifestation im Mahnmal	36
2.2.1.	Gedenken in der unmittelbaren Nachkriegszeit (1945–1949)	37
2.2.2.	Instrumentalisierung der Erinnerung im Kalten Krieg	38
2.2.2.1.	Antifaschistisches Gedenken in der DDR (1950–1989)	38
2.2.2.2.	Militärisch-konservatives Gedenken in der BRD (1950er–1960er)	40
2.2.3.	Differenzierung des Gedenkens in der BRD (1970er–1980er)	42
2.2.3.1.	Historische Orte und Geschichtswerkstätten	42
2.2.3.2.	Bedeutungszuwachs des Denkmals und „Denkmalboom“	44
2.2.4.	Gedenken im wiedervereinigten Deutschland (1989–2007)	45
2.2.4.1.	Zentrales Denkmal: Das <i>Denkmal für die ermordeten Juden Europas</i>	46

2.2.4.2.	Dezentrales Denkmal: Die <i>Stolpersteine</i>	47
2.2.5.	Zusammenfassung und Weiterführung	48
3.	Das Denkmal im Wandel der Zeit: Erweiterung des Denkmalverständnisses	52
3.1.	Exkurs: Entwicklung von Kunst im öffentlichen Raum	52
3.2.	Verbindung von Kunst und Geschichte	54
3.3.	Eine Typologie der neuen Denkmalkunst	55
3.3.1.	Gegen-Denkmal	55
3.3.2.	Temporäre Installation	56
3.3.3.	Raum- und Körpererfahrung	56
3.3.4.	Aufklärung durch Information	57
3.3.5.	Prinzip des Kommunikationsraums (konkret oder virtuell)	57
3.3.6.	Angebote zur Partizipation und Solidarisierung	57
3.3.7.	Abstraktes Denkmal	58
3.3.8.	Spurensicherung	59
3.3.9.	Dezentrales Denkmal	59
3.4.	Gegen-Monumente: Die konzeptionelle Verweigerung des Denkmals	60
3.5.	Zusammenfassung und Neudefinition des Denkmals	62
3.6.	Neue Denkmalkunst: Kollektives Erinnern und kulturelles Gedächtnis	63
4.	Zwischenfazit und Weiterführung	66
III.	Exemplarischer Teil	
1.	Das Denkmal-Projekt <i>Stolpersteine</i>	71
1.1.	Der Aktionskünstler Gunter Demnig	71
1.2.	Vorgeschichte der <i>Stolpersteine</i>	73
1.3.	Entwicklung des Denkmal-Projekts	74
1.4.	Wiederaufnahme des <i>Stolperstein</i> -Projekts	75
1.5.	Zukunftsperspektive	75
1.6.	Trägerschaft und Finanzierung	76
1.7.	Herstellung und Verlegung	76
2.	Künstlerische Konzeption und gesellschaftliche Rezeption: Analyse der Thesen	78
2.1.	Methode und Quellenmaterial	78
2.2.	These 1: Stolpersteine verankern die Erinnerung an den Nationalsozialismus im gesellschaftlichen Diskurs	79
2.2.1.	Aufklärung durch Information	80
2.2.1.1.	Spezifische biographische Informationen	81

2.2.1.2.	Konkreter historischer Ort	82
2.2.1.3.	Organisierte Vermittlung des Wissens	82
2.2.2.	Erschaffen von Kommunikationsräumen und Angebote zur Partizipation	85
2.2.2.1.	Konkrete Kommunikationsräume	86
2.2.2.2.	Virtuelle Kommunikationsräume	89
2.2.4.	Provokation von Widerstand	89
2.2.4.1.	Widerstand von Einzelpersonen	90
2.2.4.2.	Widerstand von offizieller Ebene	91
2.2.5.	Die Bedeutung des lokalen Kontexts	92
2.2.6.	Zusammenfassung	94
2.3.	These 2: <i>Stolpersteine</i> setzen auf die individuelle Auseinandersetzung des Betrachters als Voraussetzung für kollektives Erinnern	94
2.3.1.	Kontextualität des Erinnerns	96
2.3.2.	Kommunalität des Erinnerns	97
2.3.3.	Kreativität bzw. Rekonstruktivität des Erinnerns	97
2.3.4.	Kommunikativität des Erinnerns	98
2.3.5.	Prozess der Identifikationsbildung durch Erinnern	99
2.3.6.	Zusammenfassung	99
2.4.	These 3: <i>Stolpersteine</i> sind sowohl ein Medium des kommunikativen als auch des kulturellen Gedächtnisses	100
2.4.1.	Gruppenbezogenheit	100
2.4.2.	Rekonstruktivität	101
2.4.3.	Geformtheit	101
2.4.4.	Organisiertheit	102
2.4.5.	Verbindlichkeit	102
2.4.6.	Reflexivität	102
2.4.7.	Zusammenfassung	102
2.5.	Fazit der exemplarischen Untersuchung	103
IV.	Schlussbetrachtung	105
V.	Anhang	
1.	Abkürzungsverzeichnis	108
2.	Literatur- und Quellenverzeichnis	109
3.	Curriculum Vitae Gunter Demnig	121
4.	Ortsverzeichnis	124

I. Einleitung

1. Einführung in das Thema

Landesweit leuchten in vielen Städten goldene Messingplatten aus dem Gehweg. Senkt der interessierte Passant den Blick, erkennt er zu seinen Füßen einen metallenen Pflasterstein mit einer gravierten Inschrift. Es handelt sich um einen *Stolperstein*. *Stolpersteine* sind in den Gehsteig eingelassene Pflastersteine mit einer Messingoberfläche. Sie befinden sich vor der letzten Wohn- oder Arbeitsstätte von Opfern der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik. Auf der Oberfläche erinnert eine Inschrift an jeweils einen Menschen. Aufgeführt werden sein Name, sein Geburtsjahr und Todesdatum sowie sein Schicksal: „HIER WOHNTE / SIEGRFRIED ROBINSKI / JG. 1905 / DEPORTIERT AM 1.3.1943 / AUSCHWITZ / ERMORDET AM 26.3.1943.“

Mehr als sechzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ist die Erinnerung an den Nationalsozialismus präsenter denn je. Doch die Generation von Zeitzeugen stirbt allmählich und mit ihnen die persönlichen Erinnerungen an eines der größten Verbrechen der Menschheit: Die organisierte Verfolgung und Ermordung von etwa sechs Millionen Juden, einer halben Million Roma und Sinti, politischen Widerstandskämpfern, Homosexuellen, Geisteskranken und vielen anderen Gruppen. Im Hinblick auf eine friedliche und humane Gesellschaft besteht der gesellschaftliche Anspruch, diese Erinnerungen auch nachfolgenden Generationen zu erhalten. Doch wie kann das Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeugen in ein kulturelles, durch Medien gestütztes Gedächtnis der Nachwelt übersetzt werden? Das ist eine der zentralen Fragen in der kontrovers geführten Diskussion um zukünftige Formen des Erinnerns an den Nationalsozialismus¹.

¹ Unter der Bezeichnung „Nationalsozialismus“ wird in vorliegender Arbeit sowohl das menschenverachtende Regime als auch die Verfolgungs- und Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten verstanden. Da es heutzutage unmöglich ist, den Nationalsozialismus zu erwähnen, ohne zugleich Verfolgte und Ermordete zu assoziieren, wird generell diese inhaltlich umfassende Bedeutung verwendet. Nur an einigen Stellen wird der Begriff aus inhaltlichen Gründen präzisiert. Der Begriff „Holocaust“ als Bezeichnung für die Massenvernichtungen wird nicht verwendet. In der Fachliteratur sowie in der Umgangssprache bezieht er sich oftmals ausschließlich auf den jüdischen Völkermord und schließt somit die anderen Opfergruppen aus. Angesichts der Tatsache, dass die *Stolpersteine* alle Opfergruppen integrieren erscheint die Bezeichnung „Holocaust“ in Bezug auf die vorliegende Arbeit nicht adäquat.

Die Erinnerungen an den Nationalsozialismus werden heutzutage in einer facettenreichen Erinnerungskultur verarbeitet. Traditionelle Formen der Erinnerung existieren dabei neben neuartigen künstlerischen Schöpfungen. Dies gilt ebenso für das Denkmal, eines der etablierten Medien zur Erinnerung der Vergangenheit. Seit dem Beginn der achtziger Jahre ist die Zahl der Denkmale, die an die nationalsozialistische Vergangenheit erinnern, sprunghaft angestiegen. Viele von ihnen sind an der Schnittstelle zur Kunst im öffentlichen Raum entstanden und erinnern an Ereignisse und Personen, die mit der jeweiligen lokalen Geschichte verknüpft sind (vgl. Hausmann 1997, 131). Diese Denkmale werden in vorliegender Arbeit mit dem Begriff der „neuen Denkmalkunst“² bezeichnet. Sie versuchen, sich mit unterschiedlichsten künstlerischen Konzeptionen von traditionellen Denkmalformen und -funktionen abzugrenzen und auf ihre Weise auf gesellschaftliche Erinnerungsprozesse einzuwirken. Exemplarisch für die neue Denkmalkunst sollen in vorliegender Arbeit die *Stolpersteine* untersucht werden.

Stolpersteine unterscheiden sich grundsätzlich von traditionellen monumentalen Denkmalen. Sie lenken den Blick des Betrachters nach unten und schaffen Momente der Überraschung im Stadtraum. Sie markieren konkrete historische Orte und dehnen somit den Topos des „authentischen Ortes“ auf das ganze Land aus. Die individuellen Inschriften sollen einen persönlichen Zugang zu den schwer fassbaren nationalsozialistischen Verbrechen ermöglichen. Jeder Bürger hat die Möglichkeit, durch die Übernahme einer so genannten „Patenschaft“ einen *Stolperstein* zu spenden und somit seine Solidarität mit den Opfern zu bekunden. Aufgrund der zahlreichen Anfragen haben sich die *Stolpersteine* zu einem „work in progress“ entwickelt und sind von einem absehbaren „Schluss-Stein“ weit entfernt (vgl. Endlich 2002, 31).

Die *Stolpersteine* wurden 1995 von dem Künstler Gunter Demnig (*1947) initiiert.³ Demnig arbeitete seit Jahrzehnten in dem Bemühen, seine Kunst politisch wirksam gegen Völkermord, Verbrechen und Krieg einzusetzen. Seit mehr als zehn Jahren arbeitet er nun an dem Denkmal-Projekt *Stolpersteine*, welches im öffentlichen Raum kontinuierlich an Größe und in der öffentlichen Wahrnehmung an Bedeutung gewinnt.

² Diese künstlerischen Denkmale werden auch als „Gedenkkunst“ (Endlich 2002), als Denkmale eines „veränderten Denkmalbegriffs“ (Heinrich 1993) oder öfter als „Gedenk- und Mahnzeichen“ (Spielmann 1990; Kaiser 1994) bezeichnet. In der vorliegenden Arbeit soll der Terminus „neue Denkmalkunst“ eingeführt werden. Er findet bisher noch keine Verwendung in der Forschungsliteratur. Der Begriff soll die Verbindung zwischen dem Typus des Denkmals und der autonomen Kunst deutlich machen und verweist gleichzeitig auf die Neuartigkeit des Phänomens.

Bisher hat Demnig ca. 11.500 *Stolpersteine* in 247 Städten Deutschlands und Österreichs verlegt.⁴ Die *Stolpersteine* entstehen nicht im öffentlichen Auftrag. Demnig greift bei seiner Arbeit auf ein Netzwerk an lokalen, ehrenamtlich arbeitenden Initiativen zurück. Die *Stolpersteine* werden daher auch als nachbarschaftliches Denkmal-Projekt bezeichnet (NGBK 2002, Klappentext). Seine gesellschaftliche Relevanz ist im November 2005 auf höchster politischer Ebene mit der Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an Gunter Demnig anerkannt worden.

2. Erkenntnisinteresse und Fragestellungen

Das Erkenntnisinteresse der Arbeit bezieht sich auf zwei verschiedene Ansätze: Einerseits auf Formen und Funktionen der neuen Denkmalkunst. Andererseits auf die Bedeutung und Möglichkeiten der neuen Denkmalkunst im Kontext der gesellschaftlichen Erinnerung an den Nationalsozialismus.

In Bezug auf den neuen Denkmal-Typus sind folgende Fragen erkenntnisleitend: Welche Entwicklungen haben zur Ausbildung der neuen Denkmalkunst beigetragen? In welchen gestalterischen Konzeptionen wird die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus umgesetzt? Welche Wirkungsstrategien verfolgen sie und welche Rolle spielt der Rezipient? Was sagen ihre Konzeptionen über das Denkmalverständnis der Künstler bzw. Denkmalsetzer aus? Dabei geht es auch um die Abgrenzung der neuen Denkmalkunst vom traditionellen Denkmal und bisherigen Mahnmal. Ergebnis dieser Diskussion soll eine vergleichende Darstellung des traditionellen Denkmals, des bisherigen Mahnmals und der neuen Denkmalkunst sein.

Hinsichtlich der Bedeutung der neuen Denkmalkunst im gesellschaftlichen Kontext sollen folgende Fragen beantwortet werden: Wie haben sich gesellschaftliche Erinnerungsstrategien im Umgang mit dem Nationalsozialismus verändert? Wie haben sich die Veränderungen im Denkmal manifestiert? Welche gesellschaftlichen Erinnerungsstrategien verfolgt die neue Denkmalkunst? Welche Möglichkeiten birgt sie für die gesellschaftliche Erinnerung an den Nationalsozialismus?

Denkmale sind zugleich Speicher und Katalysatoren gesellschaftlichen Wandels. Fragen nach Veränderungen von Formen und Funktionen des Denkmals werden daher zusammen mit Fragen nach gesellschaftlichen Erinnerungsstrategien an den National-

³ Die ersten „Probeverlegungen“ (Demnig 2002, 14) der *Stolpersteine* erfolgten 1995 in Köln.

sozialismus betrachtet. In der Darstellung der Ergebnisse wird jedoch zwischen den beiden Ansätzen unterschieden.

3. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit besteht aus zwei Hauptteilen: Einem theoretischen und einem exemplarischen Teil. Diesen sind eine Einleitung voran respektive eine Schlussbetrachtung und ein Anhang nachgestellt. Dabei werden die Ergebnisse des ersten Teils in einem Zwischenfazit dargestellt, und es werden Thesen abgeleitet, die im exemplarischen Teil überprüft werden sollen.

Im ersten Kapitel des theoretischen Teils werden grundsätzliche Begriffe zum Thema der Erinnerung und des Gedächtnisses geklärt. Dabei wird auf soziologische bzw. kulturtheoretische Erkenntnisse zum kollektiven Erinnern und zum kulturellen Gedächtnis zurückgegriffen. Dies ermöglicht es, die grundsätzlichen Funktionen gesellschaftlichen Erinnerns sowie dessen Formung in Denkmälern zu erfassen. Auf dieser Grundlage können die Mechanismen und Schwierigkeiten des kollektiven Erinnerns an den Nationalsozialismus sowie die Bedeutung der neuen Denkmalkunst differenzierter betrachtet werden. In diesem Zusammenhang soll auch die Fragestellung präzisiert werden.

Im zweiten Kapitel erfolgt zunächst eine Begriffsbestimmung des Denk- und Mahnmals. Auf dieser Grundlage wird im Anschluss ein Überblick über gesellschaftliche Erinnerungsstrategien von 1945 bis heute und über ihre Manifestation im Denkmal⁵ gegeben. Dieses Kapitel stellt die Veränderungen im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in ihrem historischen und politischen Kontext dar. Analog dazu werden formale und inhaltliche Veränderungen im Denkmal beleuchtet. Diese Betrachtungen bilden den Hintergrund für die Identifikation und Einordnung aktueller Erinnerungsstrategien. Außerdem skizzieren sie den gesellschaftlichen Kontext für die Entstehung der neuen Denkmalkunst.

Die Entwicklung der neuen Denkmalkunst wird im dritten Kapitel aus der kunstwissenschaftlichen und ästhetischen Perspektive dargestellt. Dabei soll ein Exkurs zur Kunst im öffentlichen Raum Verständnis über ihre Ursprünge vermitteln. Die Erstellung einer Typologie zur neuen Denkmalkunst, die sich mit der Erinnerung an den Nationalsozialismus beschäftigt, ermöglicht einen Überblick über ihr Spektrum.

⁴ Die Informationen geben den Stand vom 30. Juni 2007 wider und beruhen auf Angaben der Koordinatorin Uta Franke (vgl. Franke 2007, Email).

⁵ Mit dieser Bezeichnung ist hier kein spezifisches Denkmal gemeint, sondern allgemein der Typus des Denkmals.

Im Zwischenfazit werden die Ergebnisse der einzelnen Kapitel dann zusammenfassend dargelegt. Eine vergleichende Darstellung verdeutlicht zunächst die Veränderungen im Denkmal-Typus. In Bezug auf die Bedeutung der neuen Denkmalkunst im gesellschaftlichen Kontext werden Thesen abgeleitet, die im zweiten Teil anhand der *Stolpersteine* exemplarisch analysiert werden.

Im ersten Kapitel des zweiten Teils werden der Künstler Gunter Demnig sowie Entwicklung, Zukunftsperspektive, Trägerschaft und Finanzierung des Denkmal-Projekts *Stolpersteine* vorgestellt. Außerdem wird ein Einblick in die Technik der Herstellung und Verlegung der Gedenksteine gewährt.

Das zweite Kapitel ist der Überprüfung der Thesen gewidmet. Nach einer Darstellung der methodischen Herangehensweise und des Quellenmaterials erfolgt die Überprüfung der Thesen. Der zweite Teil wird mit einem zusammenfassenden Fazit abgeschlossen. In der anschließenden Schlussbetrachtung werden die Ergebnisse der gesamten Arbeit nochmals diskutiert und die Bedeutung der neuen Denkmalkunst in Bezug auf das gesellschaftliche Erinnern an den Nationalsozialismus aufgezeigt.

Der Anhang enthält neben dem Abkürzungsverzeichnis und dem Literatur- und Quellenverzeichnis auch ein Curriculum Vitae Gunter Demnigs. Eine Liste mit Orten in denen bereits *Stolpersteine* liegen beschließt die Arbeit.

4. Einordnung in den Forschungskontext

Die neue Denkmalkunst soll in den Forschungskontext zu Gedenkstätten und Denkmälern, die an nationalsozialistische Verbrechen erinnern, eingeordnet werden. Zu diesem Themenkomplex sind bereits zahlreiche wissenschaftliche Publikationen aus unterschiedlicher Perspektive erschienen.⁶ Einen umfassenden Einblick in die bundesdeutsche Gedenkstättenlandschaft⁷ gibt das zweibändige Werk *Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus* (siehe Puvogel 1995; 1999) der Bundeszentrale für politische Bildung. Diese Publikationen dokumentieren die bundesweiten Gedenkstätten, zeichnen ihre Entstehung nach und ordnen sie in den Kontext der ost- bzw. westdeutschen Erinnerungskultur ein. Die Kunstpublizistin Stefanie Endlich wirkte nicht nur maßgeblich am zweiten Band der Dokumentation mit, sondern hat außerdem diverse Artikel und Aufsätze zu politisch-historischen Entwicklungen der Nachkriegszeit verfasst. Ihre Arbeiten integrieren zudem die formale und inhaltliche Entwicklung von Mahnmälen (siehe Endlich 1994; 1998; 2002). Ihre Ausführungen liefern daher wichtige Erkenntnisse in Bezug auf die vorliegende Erarbeitung der gesellschaftlichen Erinnerungsstrategien der Nachkriegszeit und ihre entsprechende Manifestation im Mahnmal.

Zuletzt hat die Diskussion um das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* die Aufmerksamkeit der Fachwelt in Anspruch genommen. Der Historiker Jan-Holger Kirsch zeichnet in seiner Dissertation die einzelnen Diskussionsstränge der Debatte nach und gibt somit einen guten Überblick über den aktuellen Stand der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskussion um Mahnmale für die Opfer des Nationalsozialismus' (siehe Kirsch 2003).

In der vorliegenden Arbeit wird ebenfalls eine Verbindung von gesellschaftlichen und denkmalästhetischen Entwicklungen vorgenommen. Dieser Ansatz wird mit Theorien zum kollektiven und kulturellen Gedächtnis verknüpft. Auch viele wissenschaftliche Forschungsarbeiten zu konventionellen Denk- und Mahnmälen⁸ verweisen auf theore-

⁶ Ganz abgesehen von zahlreichen populärwissenschaftlichen Publikationen wächst auch das Spektrum der wissenschaftlichen Veröffentlichungen in Bezug auf das Forschungsfeld ständig. In diesem Kapitel werden einige Publikationen angeführt, die einen sinnvollen Bezug zum Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit darstellen. Einen Einblick in den aktuellen Stand der Forschung zu Gedenkstätten ermöglicht der sechs Mal jährlich erscheinende *Gedenkstätten-Rundbrief* herausgegeben von der Topographie des Terrors. Er berichtet über die Arbeit in Gedenkstätten, aktuelle Ausstellungen, Denkmal-Projekte und neue Publikationen.

⁷ Die Publikation bezieht sich auf Gedenkstätten im weitesten Sinne: Gedenkstätten, Denkmale, Gedenksteine, Tafeln, Friedhöfe und andere Gedenkzeichen.

⁸ Mit der Bezeichnung des „konventionellen Denk- und Mahnmals“ sind die Mahnmale gemeint, die ca. ab 1950 entstanden sind und an den Nationalsozialismus erinnern. Sie sollen zunächst mit die-

tische Konzepte des Gedächtnisses. Aleida (*1947) und Jan Assmann (*1938) gelten als Begründer einer der bedeutendsten Theorien zum kulturellen Gedächtnis (siehe A. u. J. Assmann 1994). Auch sie verweisen in einigen Publikationen auf das Denkmal als ein Medium des kulturellen Gedächtnisses (siehe ebd.; J. Assmann 1992). Als eine der ersten Arbeiten, die systematisch das Mahnmal mit dem theoretischen Konzept des kulturellen Gedächtnisses verbindet, ist die Dissertation des Historikers Jochen Spielmann zu nennen (siehe Spielmann 1990). In der vorliegenden Arbeit soll nach der Methode Spielmanns erstmals die Theorie des kulturellen Gedächtnisses auf die neue Denkmalkunst angewandt werden.

Die in den achtziger Jahren entstandene neue Denkmalkunst hat bisher wenig Beachtung in der Forschung erfahren. Der Kunsthistoriker Christoph Heinrich erstellte 1993 einen Katalog von Wirkungsstrategien der neuen Denkmalkunst. Ausgangspunkt für seine Analyse war der offene Wettbewerb für eine jüdische Gedenkstätte am Börneplatz in Frankfurt am Main (siehe Heinrich 1993). Brigitte Hausmann verfasste eine allgemeine Übersicht über künstlerisch gestaltete Denkmale der achtziger Jahre (siehe Hausmann 1997). Beide Dissertationen betrachten das Phänomen aus kunstwissenschaftlicher Perspektive. Sie skizzieren zudem den (unmittelbaren) politisch-gesellschaftlichen Kontext, stellen jedoch keine Verbindung zu theoretischen Konzepten des Gedächtnisses her.

Der amerikanische Judaist und Anglist James Young widmet der neuen Denkmalkunst diverse Aufsätze. Er erörtert die Konzeption und Wirkung einzelner Denkmale der neuen Denkmalkunst welche er als „Gegen-Monumente“ bezeichnet. Wie Heinrich und Hausmann stellt auch Young keine Bezüge zu Theorien des Gedächtnisses her (siehe Young 1992; 1994; 1997; 2002). Wichtige Erkenntnisse über zeitgemäße gesellschaftliche Funktionen des Denkmals liefert der Literaturwissenschaftler Andreas Huyssen. Sein Aufsatz „Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne“ ist wegweisend für die vorliegende Arbeit (siehe Huyssen 1994).

In dieser Arbeit wird die neue Denkmalkunst aus interdisziplinärer Perspektive betrachtet. Es wird eine Verbindung von sozialwissenschaftlichem, kunstwissenschaftlichem und kulturtheoretischem Ansatz vorgenommen.⁹ Nur dieser Zugang wird

sem Begriff von der neuen Denkmalkunst abgegrenzt werden. Im Laufe der Arbeit werden ihre Gestaltungen und Funktionen präzisiert.

⁹ Jan-Holger Kirsch erhebt in seiner Dissertation die interdisziplinäre Betrachtung von Denkmalskonflikten zum „methodischen Prinzip“: „Eine aussagekräftige Analyse von Denkmalskonflikten muss auf der historisch-politischen und der ästhetischen Ebene zugleich ansetzen; ein ausschließlich sozi-

dem formulierten Erkenntnisinteresse nach Formen und Funktionen der neuen Denkmalkunst, sowie nach ihrer Bedeutung im gesellschaftlichen Kontext gerecht. Es existiert bislang keine wissenschaftliche Forschungsarbeit, die sich der neuen Denkmalkunst aus sozialwissenschaftlicher oder kulturtheoretischer Perspektive annähert.

Die neue Denkmalkunst wird in dieser Arbeit erstmals systematisch mit konventionellen Denk- und Mahnmalen verglichen und mit Theorien zum kollektiven Erinnern und zum kulturellen Gedächtnis verbunden. Dabei steht, angesichts eines veränderten Denkmalverständnisses, auch die Anwendbarkeit der Theorien auf die neue Denkmalkunst zur Diskussion.

In diesem Zusammenhang wird der Versuch unternommen, das halbwachssche Konzept des kollektiven Gedächtnisses, auf welches meist als theoretischer Ursprung für das assmannsche kulturelle Gedächtnis verwiesen wird, erstmals systematisch auf ein Denkmal anzuwenden. Exemplarisch für die neue Denkmalkunst wird die Untersuchung am Denkmal-Projekt *Stolpersteine* erfolgen.

alwissenschaftlicher Zugang wäre ebenso unzureichend wie ein rein kunsthistorischer“ (Kirsch 2003, 42).

II. Theoretischer Teil

1. Kulturtheoretische Grundlagen

1.1. Das kollektive Gedächtnis

Die Aktualität des Gedächtnis-Themas kann auf verschiedene Ursachen zurückgeführt werden: Angesichts der neuen Möglichkeiten der externen Speicherung, die die digitalen Medien eröffnen, spricht der Ägyptologe Jan Assmann von einer kulturellen Revolution, die eine Epochenschwelle bilde.¹⁰ Damit einher gehe die Gefahr des Vergessens, da die Menge der archivierten Daten von der Gesellschaft nicht mehr rezipiert werden könne. Außerdem führt er politisch-historische Veränderungen von internationaler Bedeutung an.

Der entscheidende Grund sei jedoch, dass die Generation von Zeitzeugen des Nationalsozialismus' allmählich schwinde (vgl. J. Assmann 1992, 11). Die mündliche Überlieferung ihrer Erfahrungen bricht ab. Daher übernehmen zunehmend spezialisierte Institutionen und symbolische Formen die Aufgabe der kulturellen Erinnerung an den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg.

Auch in der Wissenschaft ist das Gedächtnis inzwischen zu einem „Leitbegriff der Kulturwissenschaften“ (A. Assmann 2002, 27 ff.) geworden, welcher interdisziplinäres Arbeiten ermöglicht. Die Vorstellung eines kollektiven Gedächtnisses bezieht sich auf die soziokulturelle Dimension des Erinnerns. Es geht auf die Annahme zurück, dass nicht nur der einzelne Mensch ein organisches Gedächtnis besitzt, sondern ebenso Gruppen sich ein Gedächtnis konstruieren, indem sie sich gemeinsam auf Vergangenes beziehen.¹¹ Dieser Vergangenheitsbezug ist ein soziales Phänomen, das sich in der alltäglichen Kommunikation und Interaktion entfaltet und von speziellen Medien und Institutionen organisiert und tradiert wird. Das kollektive oder soziale Gedächtnis ist eine „Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur“ (ErlI 2005, 7), die nicht vererbbar ist. Es entsteht durch Prozesse des Erinnerns und Vergessens. Beide Prozesse erfüllen in Bezug auf die Gedächtnisbildung eine wichtige Funktion: Erinnern beruht immer auf

¹⁰ Jan Assmann entwickelte zusammen mit Aleida Assmann eines der einflussreichsten Konzepte zum Thema des Gedächtnisses. Auf diese Theorie des kulturellen Gedächtnisses wird in der vorliegenden Arbeit zurückgegriffen.

¹¹ Zur Unterscheidung zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis siehe Aleida Assmann, 2000.

Selektion, ein Vorgang, der das Vergessen unweigerlich mit einbezieht. Demnach ist Vergessen die Voraussetzung für Erinnerungen.¹²

Der Begriff des Gedächtnisses ist nicht gleichzusetzen mit dem der Geschichtsschreibung. Die Unterschiede zwischen Geschichte und Gedächtnis werden in der Forschung kontrovers diskutiert: Einige Forscher gehen davon aus, dass Gedächtnis und Geschichte Gegensätze darstellen. Andere vertreten die Auffassung, dass die Geschichtsschreibung Teil eines sozialen Gedächtnisses ist.¹³ An dieser Stelle wird das Gedächtnis als Gesamtkontext verstanden, in welchem verschiedenartige kulturelle Phänomene, wie die Geschichtsschreibung, entstehen (vgl. Erll 2005, 6).

1.2. Kollektives Erinnern und Kulturelles Gedächtnis

In der Forschungsliteratur gibt es eine Vielzahl von Begriffen und Konzepten zum Thema des kollektiven Gedächtnisses. Eine zentrale Stellung nimmt die Theorie des französischen Soziologen Maurice Halbwachs (1877–1945) ein. Er stellte erstmals die These auf, dass nicht nur das Individuum, sondern auch die Gruppe ein Gedächtnis besitzt und postulierte wiederum die Abhängigkeit des individuellen Gedächtnisses von der Gruppe. Mit dieser Annahme folgte Halbwachs seinem Lehrer, dem Philosophen Emile Durkheim, dessen Begriff des Kollektivbewusstseins ihn in seiner Interpretation des Gedächtnisses als soziales Phänomen prägte (vgl. Halbwachs 1991, V f.). Halbwachs verlagerte die Frage der Kontinuität von geteiltem Wissen aus der Biologie in die Kultur, eine Annahme die sich gegen zeitgenössische Gedächtnistheorien richtete. Diese Erkenntnisse legten in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts den Grundstein für weitere Forschungen.¹⁴ Die Bedeutung sozialer Interaktion für die Tradierung von Erinnerung ist auch für den Ansatz der vorliegenden Arbeit von hoher Relevanz.

Für das Thema dieser Arbeit erscheint zudem die Auswahl einer Theorie aus dem deutschen kulturellen Kontext adäquat. Die aktuelle Forschung zum Thema des Gedächtnisses ist hierzulande maßgeblich von Aleida und Jan Assmann bestimmt.¹⁵ Sie

¹² Erinnern wird als ein Prozess und Erinnerung als Ergebnis dieses Prozesses verstanden (vgl. Erll 2005, 7). Synonym zu „erinnern“ wird in vorliegender Arbeit auch „gedenken“ verwendet.

¹³ Maurice Halbwachs vertritt eine strikte Trennung von Geschichte und Gedächtnis (vgl. Halbwachs 1985 und 1991). Dagegen versteht Peter Burke die Geschichtsschreibung als Teil eines sozialen Gedächtnisses (vgl. Burke 1991, 289 ff.).

¹⁴ Unabhängig von Halbwachs entwickelte zeitgleich der Kunsthistoriker Aby Warburg einen Entwurf für die Konzeption eines „europäischen Bildgedächtnisses“.

¹⁵ Auch im internationalen Vergleich ist die Theorie Aleida und Jan Assmanns das Konzept, das am elaboriertesten ist (vgl. Erll 2005, 13).

haben Halbwachs' Konzept des kollektiven Gedächtnisses weiterentwickelt und begrifflich differenziert. In ihrer Theorie des kulturellen Gedächtnisses verbinden sie systematisch das Gedächtnis mit materialen Gegenständen der Kultur. Diese dienen dem Gedächtnis einer Gruppe oder Gesellschaft als Speicher und Katalysator. Unter dem Leitbegriff des kulturellen Gedächtnisses lassen sich sowohl traditionelle Denkmale als feste „Objektivationen“¹⁶ als auch ihre sich verändernden Inhalte subsumieren. Daher wird das Assmannsche Konzept des kulturellen Gedächtnisses neben der Theorie Halbwachs' als Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung verwendet:

Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt. (J. Assmann 1988, 15)

Die Theorien vom kollektiven Gedächtnis (nach Halbwachs) und kulturellen Gedächtnis (nach Assmann) sollen in Bezug auf ein verändertes Denkmalverständnis und aktuelle gesellschaftliche Erinnerungsstrategien diskutiert werden. Anhand der *Stolpersteine* soll ihre Gültigkeit im zweiten Teil der Arbeit exemplarisch untersucht werden.

1.3. Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis

Der französische Soziologe Maurice Halbwachs (1877–1945) verfasste drei Werke, die bis heute als zentrale Referenz bei der Beschäftigung mit dem kollektiven Gedächtnis gelten. Mit der Studie *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (1985) [1966]¹⁷ postulierte er erstmals die These, dass individuelles Erinnern von sozialen Einflüssen geprägt sei. In seinem Werk *Stätten der Verkündung im heiligen Land* (2003),¹⁸ stellt er an einem Fallbeispiel die Formen und konkreten Funktionsweisen des kollektiven Gedächtnisses dar. Sein unvollendetes Hauptwerk zur Theorie des kollektiven Gedächtnisses, *Das kollektive Gedächtnis* (1985) [1967]¹⁹ erschien posthum,

¹⁶ Im Folgenden verwendete Fachtermini werden mit doppelter Anführung eingeführt und erklärt. Die weitere Verwendung der jeweiligen Begrifflichkeit erfolgt ohne weitere Auszeichnung. Unter dem Begriff der „Objektivation“ versteht man die vergegenständlichende Darstellung eines Inhalts, beispielsweise in Wort, Schrift oder Bild.

¹⁷ Französische Fassung: *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925).

¹⁸ Französische Fassung: *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* (1941).

¹⁹ Französische Fassung: *La mémoire collective* (1950).

nachdem Halbwachs 1945 im Konzentrationslager Buchenwald von den Deutschen ermordet worden war.

Halbwachs verbindet in seiner Theorie zwei verschiedene Konzepte des kollektiven Gedächtnisses (hier zitiert nach Erll 2005, 14 f.):

- Das kollektive Gedächtnis als organisches Gedächtnis des Individuums, das sich im Horizont eines soziokulturellen Gedächtnisses herausbildet.
- Das kollektive Gedächtnis als der durch Interaktion, Kommunikation, Medien und Institutionen innerhalb von sozialen Gruppen und Kulturgemeinschaften erfolgende Bezug auf Vergangenes.

1.3.1. Individuelles und kollektives Gedächtnis

1.3.1.1. „Cadres sociaux“: Das sozial geprägte individuelle Gedächtnis

Jeder Mensch hat ein individuelles Gedächtnis. Die zentrale These Halbwachs' ist die Annahme von der sozialen Bedingtheit der individuellen Erinnerung. Diese These bildet die Grundlage für seine Theorie des kollektiven Gedächtnisses. Voraussetzung für die soziale Prägung des individuellen Gedächtnisses ist, dass bereits die individuelle Wahrnehmung eines Menschen von seinem soziokulturellen Umfeld geformt ist (vgl. Halbwachs 1985, 364). In *Das kollektive Gedächtnis* illustriert er diese Annahme anhand eines Spaziergangs durch London: Die Wahrnehmung des Spaziergängers ist indirekt immer durch Wissen geprägt, was andere ihm vermittelt haben. Dementsprechend gibt es keine scharfe Grenze zwischen persönlicher und fremder Wahrnehmung und ihrer späteren Erinnerung: Wir erinnern nicht nur das, was wir allein durchleben, sondern machen uns auch die Erfahrungen anderer zu eigen. Das Textbeispiel demonstriert, dass die Bezugnahme auf fremde Erfahrungen auch ohne die Anwesenheit anderer erfolgen kann. Echterhoff und Saar sprechen in diesem Fall von einer „Virtualität“ der Gruppe (Echterhoff; Saar 2002, 20).

Voraussetzung für die kollektive Verankerung individueller Erinnerungen ist, dass der Mensch ein soziales Wesen ist. In *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (1985) entwirft Halbwachs das Konzept der „cadres sociaux“, der sozialen Bezugsrahmen, in denen sich jeder Mensch als soziales Wesen zwangsläufig bewegt. Von Kindheit an ist der Mensch Teil verschiedener sozialer Gruppen wie der Familie, der Schule oder der Konfessionsgemeinschaft. Nach Halbwachs bilden die Erfahrungen,

Erinnerungen und Konventionen dieser Gruppen die Voraussetzung für jede individuelle Erinnerung. Für den hypothetischen Fall eines von Geburt an isoliert lebenden Menschen bedeutete dies, dass er kein Gedächtnis besäße:

Es gibt kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden. (Halbwachs 1985, 121)

Von grundlegender Bedeutung für die Konstruktion eines eigenen Gedächtnisses ist daher die Kommunikation und Interaktion eines Individuums innerhalb sozialer Gruppen. Nur auf diesem Weg erlernen wir unsere Sprache und erhalten Wissen über gemeinsame Geschichte, gesellschaftliche Werte und Normen, Zeit- und Raumvorstellungen sowie Kulturelemente und Denkströmungen. Erst diese Parameter ermöglichen es uns, unsere Wirklichkeit wahrzunehmen, zu deuten und zu erinnern. Soziale Bezugsrahmen bieten demnach Orientierung, indem sie die Erfahrungen und das Wissen des Kollektivgedächtnisses vermitteln. Auch persönliche Erinnerungen stützen sich daher auf die Erinnerungen aller und auf die Bezugsrahmen des Gesellschaftsgedächtnisses. Die Individualität eines Menschen wird demnach durch die jeweils einzigartige Kombination verschiedener Gruppengedächtnisse konstituiert. Die daraus entstehenden Erinnerungen unterscheiden ihn von Anderen.

1.3.1.2. Das individuell geprägte kollektive Gedächtnis

Beim kollektiven Gedächtnis im halbwachsschen Sinne handelt es sich nicht um eine übergeordnete Instanz, die von den organischen Gedächtnissen der Individuen losgelöst ist. Subjekt von Wahrnehmung, Erinnerung und Gedächtnis ist immer der einzelne Mensch. Daher ist das kollektive Gedächtnis auf die individuellen Erinnerungen der einzelnen Träger angewiesen. Die Abhängigkeit des individuellen vom kollektiven Gedächtnis wird somit zu einer wechselseitigen:

Man kann ebensogut sagen, daß das Individuum sich erinnert, indem es sich auf den Standpunkt der Gruppe stellt, und daß das Gedächtnis der Gruppe sich verwirklicht und offenbart in den individuellen Gedächtnissen (Halbwachs 1985, 23).

Zusammengefasst kann konstatiert werden, dass das kollektive Gedächtnis vom Standpunkt des Individuums aus ein organisches Gedächtnis mit einer Kombination verschiedener Gruppengedächtnisse ist. Vom Standpunkt der Gruppe aus ist es eine

Frage der Verteilung von Wissen über Vergangenes innerhalb der Gruppen hauptsächlich mittels Interaktion und Kommunikation, weniger durch Medien und Instanzen. In diesem Sinne vereint Halbwachs in seiner Theorie zwei grundlegende und gleichzeitig grundverschiedene Konzepte des kollektiven Gedächtnisses (vgl. Erll 2005, 14 f.).²⁰

1.3.2. Erinnerungsbilder des kollektiven Gedächtnisses

Bevor sich etwas als Erinnerung festsetzen kann, muss es mit konkreten Formen „eines Ereignisses, einer Person, eines Ortes“ (Halbwachs 1941, 157) in Verbindung gebracht werden. Auf diese Weise entstehen so genannte „Erinnerungsbilder“. Die Voraussetzungen für die Entstehung dieser Erinnerungsbilder sind ein konkreter Bezug auf soziale Zeit, sozialen Raum und soziale Gruppe. Ein besonderes Merkmal dabei ist das der Rekonstruktivität als einem Verfahren für die (Re-)Organisation der Erinnerungen.

1.3.2.1. Raum-, Zeit- und Gruppenbezug

Halbwachs nennt drei Faktoren, die das kollektive Gedächtnis konstituieren. Dazu gehört der spezifische soziale Raum-, der Zeit- und der Gruppenbezug. Raum- und Zeitbezug von Erinnerung schaffen konkrete Möglichkeiten der Orientierung. Die Zeit als soziales Konstrukt ist immer in Abhängigkeit von der jeweiligen Gruppe zu verstehen. Das heißt, dass jede Gruppe ein eigenes Konzept von Zeit hat. In der Zeit können sich Erinnerungen auf urzeitliche oder hervorragende sowie auf periodisch wiederkehrende Ereignisse beziehen (vgl. J. Assmann 1992, 40). Mit der Verankerung der Erinnerung im Raum ist das „materielle Milieu“ (Halbwachs 1991, 142) gemeint, das den Menschen umgibt. Sowohl reale Orte, als auch die den Menschen umgebende Dingwelt tragen zur Kontinuität des kollektiven Gedächtnisses bei:

Jede Gruppe, die sich als solche konsolidieren will, ist bestrebt, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Interaktionsformen abgeben,

²⁰ Die Verwendung individualpsychologischer Begriffe für soziale Phänomene wird Halbwachs oftmals als unzulässige „Individualmetaphorik“ zum Vorwurf gemacht. Jan Assmann betont jedoch, dass „der Begriff des kollektiven Gedächtnisses gerade keine Metapher“ darstellt, da es Halbwachs „ja auf den Nachweis ankommt, daß auch die individuellen Erinnerungen ein soziales Phänomen sind“ (J. Assmann 1992, 47).

sondern Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung. Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung. (J. Assmann 1992, 39)

Die Gruppenzugehörigkeit des kollektiven Gedächtnisses bezieht sich auf eine tatsächliche Gruppe. Ihre Erfahrungen in Raum (Heimat) und Zeit (Lebensgeschichte) sind konstitutiv für das Selbstbild einer Gruppe und ihre Ziele. Um ihre Eigenart gegenüber anderen Erinnerungsgemeinschaften zu betonen, verstärken sie die Differenz nach außen. Nach innen werden dagegen Ähnlichkeiten und Kontinuitäten hervorgehoben, während Diskontinuitäten ausgeblendet werden. Würde sie sich „eines entscheidenden Wandels bewußt [...], hörte sie auf, als Gruppe zu bestehen und machte einer neuen Gruppe Platz“ (J. Assmann 1992, 40).

1.3.2.2. Rekonstruktivität

Eine grundlegende Annahme Halbwachs' ist die der Rekonstruktivität von Erinnerungen. Erinnerung von Vergangenheit setzt immer einen Denkprozess voraus, welcher zwangsläufig durch gegenwärtige Kontexte bestimmt ist.²¹ Um ein Ereignis in der Vergangenheit, welches zunächst nur als vage Vorstellung existiert, als Erinnerung erfassen zu können, müssen wir es zu anderen Vorstellungen und Erinnerungen in Bezug setzen. Dies können sein:

Anhaltspunkte im Raum und in der Zeit, historische, geographische, biographische, politische Vorstellungen, geläufige Erfahrungsgegebenheiten und vertraute Sehweisen, so daß wir in der Lage sind, mit wachsender Genauigkeit zu bestimmen, was anfangs nur das leere Schema eines einstmaligen Ereignisses gewesen ist. (Halbwachs 1985, 72)

Auf diese Art und Weise werden die Erinnerungen mit den gegenwärtigen Rahmen eines Menschen verbunden und unterliegen den Erfordernissen der jeweiligen Situation. Halbwachs bezeichnet diesen Vorgang als „Rekonstruktion der Vergangenheit“ (vgl. Halbwachs 1985, 57 ff.). Erinnerungen sind demnach keine Abbilder der Vergangenheit, die als solche weiterhin fortbestehen oder originalgetreu bewahrt werden. Sie

²¹ Dem bewussten Denkprozess stellt er das Erscheinen von Bildern im Traum gegenüber. Traumbilder stehen meist isoliert von ihrer Beziehung zu anderen Ereignissen und sind „fast gänzlich vom sozialen Vorstellungssystem getrennt [...] nur noch rohe Materialien, fähig, in jede Kombinationsart einzugehen [...]“ (vgl. Halbwachs 1985, 72).

sind immer nur verschiedene Versionen der Vergangenheit, die der Möglichkeit der Täuschung und Verfälschung unterliegen.

Zusammenfassend lassen sich aus Halbwachs' Schriften zum kollektiven Gedächtnis fünf hypothetische Merkmale herauskristallisieren (vgl. Echterhoff; Saar 2002, 17 f.);²²

Kontextualität des Erinnerns,

d.h. die intersubjektiven Bezugsrahmen, an denen sich das Erinnern orientiert. Dazu gehören unter anderem Raum und Zeit.

Kommunalität des Erinnerns,

d.h. die soziale Situiertheit des Erinnerns in Gruppen, denn das Gedächtnis hat seinen Sitz in Erinnerungsgemeinschaften.

Kreativität bzw. Rekonstruktivität des Erinnerns,

d.h. Erinnerungen sind lediglich Versionen der Vergangenheit und tragen als solche die Spuren der Zwecke und Kontexte ihrer Rekonstruktion. Sie werden jeweils in einen gegenwärtigen Rahmen eingepasst und unterliegen insofern Veränderungen.

Kommunikativität des Erinnerns,

d.h. Erinnerungen werden in kommunikativen Kontexten wie Lebensgeschichten, Erfahrungen, Bräuchen, Normen usw. tradiert.

Prozess der Identifikationsbildung durch Erinnern,

d.h. dass sich Identitätskonstitution über Erfahrungsverarbeitung und Gedächtnisbildung vollzieht. Dieser Punkt bildet eine Art Metathese.

In der Gedächtnisforschung wirft jeder dieser Aspekte weitere Fragen auf, die unter anderem aus psychologischer, soziologischer, historischer und philosophischer Perspektive diskutiert werden. In der vorliegenden Arbeit wird mit Aleida und Jan Assmanns Theorie des kulturellen Gedächtnisses an Halbwachs' Arbeiten angeknüpft.

1.4. Aleida und Jan Assmann: Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis

²² Die Hervorhebungen sind jeweils Zitate aus dem Aufsatz Echterhoffs; Saars (2002; 17). Die nachstehende zusammenfassende Erklärung stammt von der Verfasserin. Die Erklärung erfolgt jedoch in Anlehnung an das verwendete Vokabular Echterhoffs; Saars beziehungsweise Halbwachs'.

Halbwachs hat in seinem Werk *Stätten der Verkündung im heiligen Land* (2003) den Begriff des kollektiven Gedächtnisses erstmals auch auf Denkmale und andere Symbole angewandt.²³

An dieser Stelle löst er das kollektive Gedächtnis aus dem Horizont lebender Generationen und tritt ein in den Bereich der Tradierung kulturellen Wissens. Diesen Ansatz differenzieren Aleida und Jan Assmann begrifflich und verbinden das kollektive Gedächtnis systematisch mit materialen Gegenständen der Kultur (siehe II./1.2.).²⁴

Unter dem Oberbegriff des kollektiven Gedächtnisses unterscheiden sie zwei Formen, die sie als kommunikatives und kulturelles Gedächtnis bezeichnen und konzipieren sie als zwei entgegengesetzte Pole des Vergangenheitsbezugs:²⁵

Es handelt sich hier um zwei Modi des Erinnerns, zwei Funktionen der Erinnerung und der Vergangenheit – „uses of the past“ –, die man zunächst einmal sorgfältig unterscheiden muß, auch wenn sie in der Realität einer geschichtlichen Kultur sich vielfältig durchdringen. Das kollektive Gedächtnis funktioniert bimodal: im Modus der fundierenden Erinnerung, die sich auf Ursprünge bezieht, und im Modus der biographischen Erinnerung, die sich auf eigene Erfahrungen und deren Rahmenbedingungen – das „recent past“ – bezieht. (J. Assmann 1992, 51 f.)

Die Erinnerungen der jüngsten Vergangenheit bilden das kommunikative Gedächtnis. Es entsteht durch Alltagskommunikation und Interaktion und wird von Ereignissen mit relativ geringer Distanz zur Gegenwart konstituiert; das sind biographische Erinnerungen, die ein Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt und die mit ihren Trägern vergehen. Typisch dafür ist das „Generationen-Gedächtnis“, welches etwa drei bis vier Generationen umfasst und nach dem Ableben seiner Träger durch ein neues „Generationen-Gedächtnis“ ersetzt wird (ebd., 50). Die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses erhalten keine feste Bedeutungszuschreibung. Dennoch haben sie eine wesentliche Bedeutung für die Identität einer Gruppe. Die Mitglieder einer Gruppe gelten alle

²³ Er beschreibt anhand von Pilgerwegen christliche Erinnerungsorte in Palästina, deren Zeithorizonte den Bereich der gelebten Erinnerung überschreiten.

²⁴ Diese Art des Verweises bezieht sich auf einen inhaltlichen Verweis innerhalb der vorliegenden Arbeit.

²⁵ Diese Differenzierung beruht auf Erkenntnissen des Ethnologen Jan Vansinas, welcher 1985 das Phänomen des „floating gap“ im historischen Bewusstsein schriftloser Kulturen beschrieb: Ereignisse der jüngsten Vergangenheit, deren Zeitzeugen noch leben, werden relativ umfassend erinnert, ebenso überlieferte Informationen einer mythischen Ursprungszeit. Zwischen diesen beiden Erinnerungsebenen klafft eine Informationslücke, die sich durch die Abfolge der Generationen ständig verschiebt. Während Forschern diese Lücke wohl bekannt ist, ist sie den betroffenen Gesellschaften nicht bewusst. Im Gegenteil, aus der Innenperspektive einer Gruppe stoßen die „beiden Ebenen der Vergangenheit [...] nahtlos aufeinander“ (J. Assmann 1992, 49).

als gleich kompetent in Bezug auf die Erinnerung der Vergangenheit. Das kommunikative Gedächtnis oder „Alltagsgedächtnis“ der Assmanns bezieht sich auf das sozial vermittelte und gruppenbezogene Kollektivgedächtnis Halbwachs' (vgl. J. Assmann 1992, 48 ff.).

Das kulturelle Gedächtnis stellt den eigentlichen Schwerpunkt der Assmannschen Forschung dar und hat daher eine stärkere Theoretisierung als das kommunikative Gedächtnis erfahren. Im Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis ist es durch seine Alltagsferne gekennzeichnet. Es bezieht sich (vorzugsweise) auf „schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit“ (J. Assmann 1988, 12), welche zu Fixpunkten des kulturellen Gedächtnisses transformiert werden. Sie werden als „Erinnerungsfiguren“²⁶ bezeichnet. Erinnerungsfiguren besitzen einen hohen Grad an „Geformtheit“.²⁷ Das heißt, dass sie in Texten, Riten und Denkmalen sowie mittels institutionalisierter Kommunikation gespeichert und vergegenwärtigt werden. Erinnerungsfiguren zeichnen sich durch einen konkreten Raum- Zeit- und Gruppenbezug aus (siehe II./1.3.2.1.). Das kulturelle Gedächtnis transportiert einen verbindlichen Bestand an Inhalten und Sinnstiftungen, welcher die Identität einer Gemeinschaft fundiert.²⁸ Bei der Rekonstruktion der Vergangenheit muss jede Gegenwart für sich eine Beziehung zu den Erinnerungsfiguren und Wissensbeständen entwickeln. Die Organisationsformen, Medien und Institutionen des kulturellen Gedächtnisses können dementsprechend variieren (vgl. J. Assmann 1988, 13 f.). Ein weiteres Merkmal des kulturellen Gedächtnisses ist seine differenzierte „Partizipationsstruktur“ (ebd.). Während die Partizipation am kommunikativen Gedächtnis unabhängig von spezifischen Kompetenzen ist, wird das kulturelle Gedächtnis von spezialisierten Trägern organisiert und gepflegt. Diesen Trägern entspricht die Institutionalisierung der Erinnerungskultur in Form von Gedenkstätten, Mu-

²⁶ Der Begriff „Erinnerungsfiguren“ wurde in Anlehnung an Halbwachs Begriff „Erinnerungsbilder“ gewählt (vgl. Halbwachs 1985, 25 ff.). Jan Assmann bevorzugt den Begriff „Erinnerungsfiguren“, weil er nicht nur ikonische, sondern z.B. auch narrative Formung einbezieht (vgl. J. Assmann 1992, 38).

²⁷ Der Begriff „Geformtheit“ bezeichnet die Inszenierung und Stilisierung von Sinn und Wissen in sprachlicher, bildlicher und ritueller Form. Jan Assmann bezeichnet „Geformtheit“ als Voraussetzung „seiner Vererbbarkeit *im kulturell institutionalisierten Erbgang einer Gesellschaft* [Hervorhebung im Original]“ (1988, 14).

²⁸ Jan Assmann differenziert außerdem zwischen zwei gedächtnispolitischen Strategien im Umgang mit Erinnerung, die er als „heiße“ und „kalte“ Option bezeichnet (vgl. J. Assmann, 66 ff.). Wenn Gesellschaften ihre Erinnerung zum „Motor ihrer Entwicklung machen“ sind sie „heiße“ Kulturen. Frieren sie jedoch ihre Erinnerungen ein, um gesellschaftlichem Wandel vorzubeugen, sind sie „kalte“ Kulturen wie im Fall des alten Ägypten. Im Folgenden geht es um „heiße“ Gesellschaften, die die Vergangenheit zum „Motor der Entwicklung“ oder zum „Fundament der Kontinuität“ (ebd., 75) werden lassen.

seen und Archiven. Der begrenzte Zugang zu seinen Inhalten führt zu einer kontrollierten Verbreitung der Gedächtnisinhalte (vgl. ebd.).

Jan Assmann (1988, 13 ff.) nennt sechs konstitutive Merkmale für das kulturelle Gedächtnis:²⁹

Gruppenbezogenheit (Identitätskonkretheit),

die sich durch identifikatorisch positive oder negative Besetzungen auszeichnet.

Rekonstruktivität,

d.h. der aktualisierende und perspektivierende Modus im Gegensatz zum bewahrenden Modus des Archivs.

Geformtheit,

im Sinne von kulturellen Objektivationen oder Kristallisationen wie Schrift, Denkmale, Riten.

Organisiertheit,

d.h. institutionalisierte Kommunikation und Spezialisierung der Gedächtnisträger.

Verbindlichkeit,

d.h. normativ und formativ gültige Wertperspektive und Relevanzgefälle bezüglich der Symbole und deren Funktion.

Reflexivität,

in Bezug auf die kulturelle Praxis, auf sich selbst und das Selbstbild der Gruppe (praxis-reflexiv, Selbstbild-reflexiv und selbst-reflexiv).

²⁹ Der jeweils erste Begriff ist die originäre Bezeichnung Jan Assmanns. Die nachstehende zusammenfassende Erklärung stammt von der Verfasserin. Die Erklärung erfolgt jedoch in Anlehnung an das verwendete Vokabular Jan Assmanns (siehe 1988, 13 ff.).

Die Erinnerungen an die nationalsozialistische Zeit befinden sich, dem Assmannschen Gedächtniskonzept zufolge, an der Schwelle vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen einfachen Übergang, sondern vielmehr um einen Wechsel im Verhältnis der beiden „Modi Memorandi“³⁰ (J. Assmann 1992): Die biographischen Erinnerungen der Überlebenden haben bisher mit den kulturellen Formungen konkurriert. Doch bald werden die kulturellen Formungen an Bedeutung gewinnen und die Instanzen des kulturellen Gedächtnisses die Erinnerung an die nationalsozialistische Geschichte gänzlich übernehmen. Ihre Aufgabe wird es sein, die Kommunikation über die nationalsozialistische Zeit anzuregen und zu stützen. Inwiefern die neue Denkmalkunst diese Aufgabe erfüllt, wird in der vorliegenden Arbeit zunächst allgemein und im zweiten Teil exemplarisch anhand der *Stolpersteine* untersucht werden.

1.4.1. Das Denkmal als „kulturelle Formung“ des kulturellen Gedächtnisses

Neben anderen „kulturellen Formungen“ wie Texten und Riten ist auch das Denkmal eine Manifestation des kulturellen Gedächtnisses. Jochen Spielmann hat diesen Nachweis bereits 1990 erbracht, indem er die oben aufgeführten Merkmale des kulturellen Gedächtnisses nach Jan Assmann am Denkmal aufzeigte. An dieser Stelle erfolgt daher nur eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse Spielmanns (vgl. Spielmann 1990, 56 ff.):

Gruppenbezogenheit (Identitätskonkretheit):

Jedes Denkmal ist identitätskonkret, da es sich immer auf eine bestimmte Gruppe bezieht und deren Bewusstsein in ihrer Einheit und Eigenart wiedergibt.

Rekonstruktivität:

Mit einem Denkmal werden ausgewählte Aspekte der Vergangenheit aus gegenwärtiger Perspektive rekonstruiert.

Geformtheit:

Das Denkmal ist sowohl bildlich (Ikonographie und Stil), als auch schriftlich (Inschriften) und rituell (institutionalisierte Kommunikation) geformt.

³⁰ Die „Modi Memorandi“ sind nach J. Assmann die Art und Weisen des Erinnerns. Das heißt, Erinnern im Modus des kommunikativen oder des kulturellen Gedächtnisses.

Organisiertheit:

Oftmals sichern festgelegte Zeremonien die Kommunikation eines Denkmals institutionell ab (Gedenk- und Feiertage sowie Rituale).

Verbindlichkeit:

Das Denkmal ist verbindlich, indem es das kulturelle Wissen strukturiert und in wichtige und unwichtige, zentrale und periphere Symbolsysteme gliedert.

Reflexivität:

Das Denkmal ist praxis-reflexiv, Selbstbild-reflexiv und selbst-reflexiv.

Das Denkmal ist zugleich Manifestation und Medium des kulturellen Gedächtnisses. Es tradiert einen bestimmten Inhalt über Zeit und Raum hinweg und erweitert dadurch den Rezipientenkreis seiner Botschaft.³¹ Damit die inhaltliche Aussage eines Denkmals auch den nachfolgenden Generationen im Bewusstsein bleibt, bedarf es aktiver und periodischer Formen der Vergegenwärtigung. Wie bei anderen Medien des kulturellen Gedächtnisses, müssen daher „Speicherungsformen der Dauer mit Speicherungsformen der Wiederholung verbunden werden“ (A. Assmann 2000, 26). Gibt es keine (institutionalisierte) Kommunikation, besteht die Gefahr des Vergessens (vgl. ebd.).

1.4.2. Funktionen und Motive des kulturellen Gedächtnisses

Die Differenzierung des kollektiven Gedächtnisses in ein kulturelles und ein kommunikatives Gedächtnis verdeutlicht nicht nur die beiden Modi des Erinnerns, sondern weist darüber hinaus auf verschiedene Funktionen des Vergangenheitsbezugs hin. Für das kulturelle Gedächtnis ist bereits eine identitätsstiftende Funktion ausgemacht worden (siehe II./1.4.). Das heißt, dass im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses zentrale gesellschaftliche Fragen mit möglicherweise weitreichenden politischen Folgen verhandelt werden. Dies führt dazu, dass die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses und der Zugang zu seinen Inhalten seit jeher stark umkämpft sind. Das kulturelle Gedächtnis hat daher eine Tendenz zur Hegemonie, die Aleida und Jan Assmann als „Allianz zwischen Herrschaft und Erinnerung“ (A. u. J. Assmann 1994, 124) bezeichnen. Diese Allianz manifestiert sich sowohl bezüglich der Konstruktion von Vergangenheit als auch im Hinblick auf die Organisation von Zukunft:

³¹ Medien sind selbstverständlich keine neutralen Träger von Botschaften, sondern prägen die Erinnerung immer entscheidend mit.

Die Herrscher usurpieren nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Zukunft, sie wollen erinnert werden und setzen sich zu diesem Zweck Denkmale ihrer Taten. Sie sorgen dafür, daß diese Taten erzählt, besungen, in Monumenten verewigt oder zumindest archivarisch dokumentiert werden. Herrschaft legitimiert sich retrospektiv und verewigt sich prospektiv. (ebd.)

Der Bezug auf die Vergangenheit ist also durch ein bestimmtes Motiv, in diesem Fall das der politischen Legitimation bestimmt. Im Gegensatz zu diesem offiziellen oder politischen Gedächtnis steht das inoffizielle Gedächtnis. Diese Erinnerung ist das Gedächtnis der kritischen oder subversiven Inhalte, die auf die Delegitimation der bestehenden Verhältnisse ausgerichtet ist. Ihr Ziel ist also nicht die Stabilisierung, sondern der gesellschaftliche Wandel. Ein weiteres Motiv im Gebrauch von Vergangenheit ist nach Aleida und Jan Assmann die Distinktion. Distinktion zielt auf symbolische Äußerungsformen, die zur Ausbildung einer kollektiven Identität verwendet werden. Darunter fällt unter anderem die Ausbildung nationalstaatlicher Gedächtnisse im Europa des 19. Jahrhunderts (vgl. ebd., 126).³²

An dieser Stelle sollen neben der Differenzierung des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses auch die herrschaftspolitischen Aspekte mit den Motiven der Legitimation, Delegitimation und Distinktion einbezogen werden. Das traditionelle Denk- und Mahnmal bzw. die Gedenkstätte als feste kulturelle Objektivation sind keine neutralen Träger von Inhalten des kulturellen Gedächtnisses, sondern werden häufig im Sinne eines bestimmten Geschichtsbildes instrumentalisiert. Ob und wie ein neuartiges Denkmalkonzept wie das der *Stolpersteine* sich in dieser Theorie verankern lässt, wird zu diskutieren sein. In jedem Fall stellt der politisch-gesellschaftliche Bestandteil der Theorie einen sinnvollen Bezug zum Medium Denkmal dar, welches an der Schnittstelle zwischen Politik, Gesellschaft und Kunst steht.

1.5. Zusammenfassung

Mit der These von der sozialen Bedingtheit des individuellen Gedächtnisses hat Maurice Halbwachs aufgezeigt, dass das individuelle Gedächtnis des Menschen Teil eines übergeordneten Zusammenhangs ist. Das kollektive Gedächtnis stellt er primär in Bezug auf Gruppen und ihre einzelnen Mitglieder dar und verweist auf die wechselseitige

Abhängigkeit von Individuum und Gruppe. Halbwachs nennt keine größeren sozialen Einheiten wie Gesellschaft oder Nation, sondern verweist auf persönliche Partizipation des Einzelnen als Voraussetzung für kollektives Erinnern. Veränderungen auf der gesellschaftlichen Ebene können dementsprechend nur durch Bezugnahme auf kleine Gruppen bzw. den einzelnen Menschen stattfinden. Von besonderer Bedeutung sind dabei ein konkreter Raum- und Zeitbezug, sowie die Rekonstruktivität von Erinnerungen.

Aleida und Jan Assmann greifen diese Überlegungen auf. Den Ansatz Halbwachs' bezeichnen sie als kommunikatives Gedächtnis oder Alltagsgedächtnis (vgl. A. u. J. Assmann 1994, 119). Es ist synchron und bildet sich aus durch Kommunikation und soziale Interaktion zwischen den jeweils lebenden Generationen. Dem stellen sie das diachrone kulturelle Gedächtnis gegenüber, dessen Inhalte durch kulturelle Formungen wie Historien, Bilder, Denkmale, Rituale und Feste tradiert werden. Für Erinnerungen, die in materialen Gegenständen der Kultur gespeichert werden, besteht die Gefahr des Vergessens. Um eine Überlieferung am Leben zu erhalten, müssen sie mit Formen der Wiederholung aktualisiert werden. Dies gilt auch für das Denkmal als feste Objektivierung des kulturellen Gedächtnisses. Die Aktualisierung eines Denkmals erfolgt oftmals mittels institutionalisierter Kommunikation oder festgelegten Zeremonien an für gedenkwürdig erklärten Tagen. Das kulturelle Gedächtnis, sowie seine Manifestationen sind wesentlich von der offiziellen politischen Erinnerung und dem Motiv der Legitimation und Stabilisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse geprägt.

Welche Bedeutung haben die genannten Erkenntnisse für die neue Denkmalkunst und gesellschaftliche Erinnerungsstrategien an den Nationalsozialismus? Jede Generation muss eine eigene Beziehung zu den Erinnerungen an die Verbrechen des Nationalsozialismus' entwickeln. Dementsprechend variieren die Medien und Strategien des Gedenkens. Die Erinnerungen an den Nationalsozialismus befinden sich nach Jan Assmann in einer Schwellensituation zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis (vgl. J. Assmann 1992, 11). Sie werden einerseits durch Zeitzeugen und andererseits durch kulturelle Formungen, wie zum Beispiel Denkmale, vergegenwärtigt. Nach Halbwachs ist die Bedeutung persönlicher Partizipation und die Vermittlung der erinnerungswürdigen Inhalte durch direkten Kontakt mit den Zeitzeugen eine wichtige Voraussetzung für kollektives Erinnern. Kommunikation im Modus der biographischen Erinnerung wird jedoch bald nicht mehr möglich sein. Wie verhält sich die

³² Das nationale Gedächtnis ist allerdings nicht nur auf „Kultur“ ausgerichtet. Es kann ebenso poli-

neue Denkmalkunst hinsichtlich dieser Problematik? Welche Bedeutung hat dies in Bezug auf das kollektive Erinnern und das kulturelle Gedächtnis?

Die Strategien des Erinnerns mittels des Denkmals und die Veränderungen des Denkmalverständnisses werden im nächsten Kapitel ausführlich dargestellt. In diesem Zusammenhang werden auch die Theorien Halbwachs' und Assmanns erneut diskutiert.

tisch werden wie das offizielle Gedächtnis (vgl. A. u. J. Assmann, 127).

2. Gesellschaftliches Erinnern an den Nationalsozialismus im Denkmal

2.1. Vom Denkmal zum Mahnmal

2.1.1. Definition des Denkmals: Funktion, Form und Begriff

Kaum ein Begriff ist so offen und heterogen wie der des Denkmals³³ (vgl. Scharf 1984, 5). *Der Neue Brockhaus* definiert das Denkmal als „ein zur Erinnerung an bestimmte Personen oder Ereignisse errichtetes Werk der Bau- und Bildhauerkunst“ (*Der Neue Brockhaus* 1978, Bd. 1, unter ‚Denkmal‘). Diese Definition im engeren Sinne³⁴ bezieht sich auf den memorialen Aspekt von Denkmalen, mögliche Absichten der Denkmalschreiber werden jedoch nicht berücksichtigt.

Im Vergleich dazu betont Helmut Scharf in seinem Buch *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals* die ideologische Komponente des Denkmals. Die Aufgabe von Denkmalen sieht er primär darin,

Herrschaft aus der Vergangenheit zu legitimieren (Legitimation), in der Gegenwart darzustellen (Repräsentation) und dauerhaft in die Zukunft zu tradieren (Tradition). Das für den Darstellungsinhalt eines Denkmals postulierte ‚allgemeine‘ oder ‚öffentliche‘ Interesse stellt sich somit als Interesse, Ideologie oder Weltbild der herrschenden Gesellschaft heraus (Scharf 1984, 20)³⁵

In diesem Sinne sind Denkmale eine undemokratische Zeichensetzung der Herrschenden zum Zweck des eigenen Ruhmes und zur Darstellung vermeintlich kollektiver Harmonie. Scharf versteht das Denkmal als „vorwiegend architektonisches oder plastisches Kunstdenkmal, das formal und ideell überhöht in Erscheinung tritt“ (ebd., 20). Formal wirkt das Denkmal monumental aufgrund seiner Mächtigkeit, seiner Erhaben-

³³ Martin Luther führte den Begriff des „Denkmals“ im 16. Jahrhundert in die deutsche Sprache ein. In seiner Übersetzung der Bibel verwendete er den Begriff für die Übersetzung des griechischen „mnemosynon“ und das lateinische „monumentum“ im Sinne von „Gedächtnishilfe“ bzw. „Gedächtnisstütze“ (Scharf 1984, 8).

Das etymologische Lexikon verweist ebenfalls auf die Lehnbildung des Wortes nach „mnemosynon“, bezeichnet die „ursprüngliche Bedeutung“ hingegen als „Erinnerungszeichen“. Erst später setzten sich (unter dem Einfluss von „monumentum“) „Gedenkstein“ oder „Monument“ durch (vgl. Kluge 1995, unter ‚Denkmal‘).

³⁴ Unter Denkmalen im weiteren Sinne fasst *Der Neue Brockhaus* jeden „kunst-, kultur- oder allgem. geschichtlich bedeutsamen Gegenstand“ (*Der Neue Brockhaus* 1978, Bd. 1, unter ‚Denkmal‘). Der Unterschied zu Denkmalen im engeren Sinne liegt darin, dass der Erinnerungswert nicht von den Urhebern intendiert ist.

³⁵ Als grundlegend gelten außerdem Thomas Nipperdeys Ausführungen über Nationalidee und Nationaldenkmal, welche den Beginn der modernen historischen Denkmalforschung markieren. Nipperdey vertritt die Ansicht, dass Denkmale Ausdruck von Herrschaft sind: „Politische Denkmale werden im Wesentlichen von etablierten Kräften, vom Staat oder von ‚staatstragenden Gruppen‘ gebaut. Die Opposition baut, solange sie nichts als Opposition ist, keine Denkmale“ (Nipperdey 1968, 531).

heit und seiner exponierten Position im Stadtbild bzw. dem landschaftlichen Raum. Inhaltlich ist es monumental, da es auf herausragende Persönlichkeiten und Ereignisse verweist und gleichzeitig eine Sichtweise von Vergangenheit präsentiert, die auf Dauer angelegt ist. Die ausgewählten Materialien wie Stein und Bronze spiegeln die Beständigkeit und Unveränderlichkeit des Denkmals wider (vgl. ebd.). Scharf bezieht sich mit dieser Begriffs- und Funktionsbestimmung auf das Denkmal des 19. Jahrhunderts, welches eine kollektive Vision demonstriert und auf die Identifikation der Bürger abzielt.

Die Ausführungen zum kulturellen Gedächtnis machen deutlich, dass mit dem Denkmal als Manifestation des kulturellen Gedächtnisses genau dieser Denkmal-Typus gemeint ist. Der Bezug auf die Vergangenheit mittels des Denkmals dient dem Zweck der retrospektiven und prospektiven politischen Legitimation und der Stabilisierung der Verhältnisse. Handelt es sich um Nationaldenkmale, kommt die Distinktion gegenüber anderen Kulturen oder Nationen hinzu.

In demokratischen Gesellschaften sind staatliche Denkmale keine Zeichensetzung des Herrschers zum Zwecke seiner Glorifizierung, sondern sie entstehen im öffentlichen Auftrag. Neben dem Staat als Denkmalsetzer lassen auch nichtstaatliche Institutionen und Initiativen Denkmale errichten. Inhaltlich werden bestimmte Aspekte der Vergangenheit ausgewählt und aus einer spezifischen Perspektive interpretiert. Mit Hilfe dieser Interpretation wird versucht, gesellschaftliche Ansprüche der Gruppe in der Gegenwart und für die Zukunft durchzusetzen. Der kollektive Wille, welcher sich in diesen Denkmalen manifestiert, bezieht sich auf die Vision der entsprechenden Interessengemeinschaft.³⁶

Die Begriffsdefinition des Denkmals von Mittig und Plagemann deutet dieses demokratische Denkmalverständnis an:

Das Denkmal ist ein in der Öffentlichkeit errichtetes und für die Dauer bestimmtes selbständiges Kunstwerk, das an Personen oder Ereignisse erinnern und aus

³⁶ Neueren Erkenntnissen zufolge verschwinden die Unterschiede zwischen Gedenkstätten und Denkmalen zusehends durch die wachsende künstlerische Gestaltung von Gedenkstätten und durch die vermehrt informativen Elemente von Denkmalen (vgl. Huyssen, 16). Young bezeichnet aus diesem Grund jedes Monument als „eine Art Gedenkstätte“ (Young 1992, 218). In diesem Sinne stellt das Denkmal für ihn eine Untergruppe von Gedenkstätten dar. In der vorliegenden Arbeit soll der Begriff Gedenkstätte jedoch nicht als synonym für Denk- oder Mahnmale verwendet werden, sondern ist den Gedenkstätten an historischen Orten vorbehalten, in denen der Besucher mit Hilfe von dokumentarischen Ausstellungen umfassend über geschichtliche Ereignisse informiert wird (wie beispielsweise in den ehemaligen Konzentrationslagern).

dieser Erinnerung einen Anspruch seiner Urheber, eine Lehre oder einen Appell an die Gesellschaft ableiten und historisch begründen soll. (Mittig 1985, 54)³⁷

Außerdem können Denkmale in privater Initiative eines einzelnen Künstlers entstehen. Die Künstler erkämpfen sich durch eigene Anstrengungen Öffentlichkeit und nutzen sie als Plattform für ihre Botschaften. Bei diesen Denkmalen werden die Grenzen zwischen Auftragsarbeit und Eigeninitiative und somit die Grenzen zwischen individueller und kollektiver Willensäußerung überschritten (vgl. Heinrich 1993, 8).

2.1.2. Das Mahnmal – eine Sonderform

Unter dem Oberbegriff des Denkmals lassen sich verschiedene Sonderformen ausmachen. Neben dem Krieger- und Heldendenkmal gibt es das Persönlichkeitsdenkmal, das Nationaldenkmal und das Mahnmal. Dementsprechend versteht *Der Neue Brockhaus* unter einem Mahnmal ein „an etwas mahnendes Denkmal“ (*Der Neue Brockhaus* 1979, Bd. 3, unter ‚Mahnmal‘). Das Mahnmal steht in der Tradition des Kriegerdenkmals, welches die Form des Denkmals mit der Tradition des Grabmals verbindet. Während das Kriegerdenkmal dem Tod der Gefallenen jedoch nachträglich Sinn verleiht, verweigert das Mahnmal diesen Appell.

Nach dem Zweiten Weltkrieg veränderten sich in Deutschland die Erwartungen, die an ein Denkmal gestellt wurden. Angesichts der beispiellosen Verbrechen trat Trauer um die Opfer an die Stelle von Sinnstiftung. Ein Mahnmal mahnt, Gewalt nicht zu vergessen, es erinnert an die Opfer und ihr Leid und verpflichtet die Überlebenden, die Ereignisse als Mahnung für die Gegenwart zu begreifen. Unter einem Mahnmal versteht man heutzutage Denkmale, die an den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg erinnern. In diesem Sinne ist ein Mahnmal immer auch ein Denkmal (vgl. Heinrich 1993, 15 ff.).³⁸

Die Darstellung von Trauer und Schuld in einem Medium, welches traditionell der Legitimation- und Identitätsstiftung dient, erscheint paradox. Andreas Huyssen schlägt daher vor, das Mahnmal „als eine Art Anti-Denkmal zu betrachten“ (Huyssen 1994, 16).

³⁷ Diese Begriffsbestimmung Mittigs und Plagemanns benennt nicht explizit den Denkmalsetzer beziehungsweise Auftraggeber. Daher impliziert sie, dass ein Denkmal grundsätzlich von allen Gruppen errichtet werden kann. Da diese Begriffsbestimmung in der Forschungsliteratur als normativ gilt, soll sie auch in der vorliegenden Arbeit als Grundlage für weitere Ausführungen verwendet werden.

In Bezug auf das kulturelle Gedächtnis ist die Integration der nationalsozialistischen Verbrechen in das nationale Selbstbild Deutschlands sehr problematisch. Grundsätzlich können auch Momente der Niederlage in das kulturelle Gedächtnis integriert werden. Voraussetzung dafür ist jedoch, dass sie sich in einem heroischen Geschichtsbild verarbeiten lassen. Momente der Schuld und Scham finden dagegen keinen Einlass in das Gedächtnis weil sie sich nicht mit einem positiven Selbstbild vereinbaren lassen (vgl. A. Assmann 2000, 23). Die Massenvernichtungen des Nationalsozialismus' lassen sich nicht heroisieren und sind somit nur unter Schwierigkeiten in das kulturelle Gedächtnis zu integrieren. Die Darlegung der gesellschaftlichen Erinnerungsstrategien und ihre Manifestation im Mahnmal wird diese Problematik verdeutlichen.

Die vorliegenden Definitionen legen nahe, bei der Betrachtung von Denkmälern auch politisch-gesellschaftliche Zusammenhänge, in deren Rahmen ein Denkmal errichtet wird, zu reflektieren. Denkmäler gibt es in unserem Kulturkreis schon seit der Zeit „des antiken Griechenland und des imperialen Rom“ (Scharf 1984, 5). Sie unterliegen, genauso wie andere kulturelle Repräsentationen und Manifestationen, dem gesellschaftlichen Wandel und sind gleichzeitig ein Ausdruck dieser Veränderungen. Wie die Ausführungen deutlich machen, haben sich der Gegenstand des Denkmals sowie seine Funktionen im Laufe der Zeit immer wieder verändert. Diese beiden Prozesse werden im Folgenden in Analogie gesetzt, wenn Strategien des gesellschaftlichen Erinnerns an den Nationalsozialismus und ihr Niederschlag im Denkmal dargelegt werden. Die Ausführungen erfolgen zunächst auf der Grundlage der vorgestellten Begriffsbestimmungen. Eine Erörterung des neuen Denkmalverständnisses wird erst im Zusammenhang mit den entsprechenden Ausführungen zu gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen stattfinden.

2.2. Strategien des gesellschaftlichen Erinnerns und ihre Manifestation im Mahnmal

In den folgenden Abschnitten sollen gängige Strategien des kollektiven Erinnerns in ihrem politisch-historischen Kontext und ihre Manifestation im Denkmal beleuchtet werden. Die Ausführungen zu den Denkmälern integrieren überblicksartig die Initiatoren bzw. Widmungsgruppen, den Standort und die künstlerische Gestaltung der Werke. Das Erinnern wird als „gesellschaftlich“ bezeichnet, da Prozesse beschrieben werden, die sich gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen vollziehen. Vereinfacht gesagt in-

³⁸ Im Sprachgebrauch und in der Wissenschaft werden die Begriffe Denkmal, Mahnmal und Gedenkstätte oftmals synonym verwendet (vgl. Heinrich 1993, 17).

tegriert der Begriff des „gesellschaftlichen Erinnerens“ die offizielle Gedenkpolitik „von oben“ und eine sich entwickelnde Gedenkkultur aus der Bevölkerung „von unten“ her. Eine strikte Trennung zwischen diesen beiden Positionen ist an dieser Stelle nicht notwendig und auch nicht immer möglich. Wie im Folgenden ersichtlich wird, ist die chronologische Gliederung des Überblicks auch inhaltlich begründet. Die jeweilige Zäsur an der Grenze zu einem neuen Jahrzehnt ist selbstverständlich als idealtypisch zu betrachten.

2.2.1. Gedenken in der unmittelbaren Nachkriegszeit (1945–1949)

Die Erinnerung an den Nationalsozialismus in der unmittelbaren Nachkriegszeit war geprägt von „gemeinsamer, überparteilicher Erinnerung an Leiden und Widerstand“ (Puvogel 1999, 14). Auf großen Kundgebungen³⁹ gedachte man aller Opfer gleichermaßen: Den gefallenen Soldaten, den zivilen Opfern und den Verfolgten. Unter dem unmittelbaren Eindruck des Krieges entstand bald eine vielschichtige und lebendige Erinnerungskultur. In Berlin wurden große Tafeln mit „Verlustlisten“ für Verfolgte des Regimes in den einzelnen Bezirken aufgestellt, in deren Folge 1946 und 1947 Gedenktafeln in Ost- und West-Berlin angebracht wurden (vgl. Schönfeld 1993, 13). In den einzelnen Städten entstanden Mahnmale zur Erinnerung an die bei Bombenangriffen umgekommene Zivilbevölkerung. Überlebende Häftlinge der Konzentrationslager und andere Verfolgte wurden noch vor der Rückkehr in ihre Heimat, oder später mit Hilfe von Verfolgtenorganisationen⁴⁰, zu Denkmalsetzern. Sie setzten ihren toten Kameraden Gedenk- und Grabsteine, die einigen Inschriften zufolge, eine „Mahnung und Verpflichtung für die Lebenden“ sein sollten (vgl. Puvogel 1999, 13).⁴¹ Zu den ersten Holocaust-Denkmalen gehörten außerdem einige der ehemaligen Vernichtungslager.⁴² Die Gestaltung der meisten Denkmale war künstlerisch wenig anspruchsvoll, die Materialien oftmals einfach und unbeständig. In Bezug auf den gesellschaftlichen Zusammenhang spiegeln die differenzierten und gestalterisch individuellen Mahnmale jedoch die Unmittelbarkeit sowie den persönlichen Bezug der Überlebenden zur nahen Ver-

³⁹ 1945 und 1946 fanden in Berlin große Kundgebungen zum Gedenken an alle Toten des Nationalsozialismus' statt (vgl. Schönfeld 1993, 12 f.).

⁴⁰ 1945 wurde der Ausschuss Opfer des Faschismus (OdF) gebildet, und 1947 gründeten Überlebende verschiedener Verfolgtengruppen die Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes (VVN) (vgl. Puvogel 1999, 13)

⁴¹ Exemplarisch für einen solchen Grabstein sei ein Sammelgrab für zehn französische Häftlinge des KZ Mittelbau-Dora genannt. Die Häftlinge sind auf einem Evakuierungstransport am 10. April 1945 ermordet worden (vgl. Puvogel 1999, 512).

gangenheit wider⁴³ (vgl. Schönfeld 1993, 12 f.). Im Zentrum des Gedenkens stand das Opfer, als welches sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit alle Deutschen empfanden. Unter den weit über 50 Millionen Toten erschienen die Massenvernichtungen zunächst nur als eine der vielen Katastrophen des Krieges.

2.2.2. Instrumentalisierung der Erinnerung im Kalten Krieg

Mit der Konfrontation der Supermächte USA und UDSSR wurde das Gedenken an die Opfer nationalsozialistischer Verfolgung zunehmend politisiert. In der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) wurde das kollektive Erinnern bis zum Ende des Regimes maßgeblich von der einseitigen Gedenkpolitik der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) bestimmt. Die Strategien und Formen des gesellschaftlichen Erinnerns in der Bundesrepublik Deutschland (BRD) waren dagegen facettenreicher. Sie werden differenzierter betrachtet, da die BRD den politisch-gesellschaftlichen und denkmalästhetischen Kontext für die *Stolpersteine* bildet: Der Künstler Gunter Demnig wurde in der BRD sozialisiert und ausgebildet und das *Stolperstein*-Projekt ist, wie im Folgenden ersichtlich wird, aus gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen entstanden, die ihren Ursprung in der BRD haben. Da die Erinnerungskultur im Osten des Landes als „konstitutiv“ (Schönfeld 1993, 20) für die Ausbildung der bundesrepublikanischen Erinnerung gilt, soll sie im Folgenden dennoch kurz dargestellt werden.

2.2.2.1. Antifaschistisches Gedenken in der DDR (1950–1989)

Die differenzierte Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus' wurde in der DDR seit Beginn der fünfziger Jahre zunehmend durch die offizielle Gedenkpolitik verdrängt. Dem offiziellen Geschichtsbild der DDR zufolge, hatte „vor allem eine kleine Gruppe von Monopolkapitalisten“ den Aufstieg des Nationalsozialismus' zu verantworten, während „der Großteil der Bevölkerung [...] moralisch und politisch entlastet war“ (Puvogel 1999, 17). In der Konsequenz galt der sowjetische Sieg über den Nationalsozialismus auch als Sieg der kommunistischen DDR, während die BRD in der Nachfolge des nationalsozialistischen Deutschlands auf der Seite der Täter und Besiegten stand (vgl. Puvogel 1999, 13 ff.).

⁴² Im Konzentrationslager Majdanek wurde bereits im November 1944 ein Museum eröffnet. Durch ein Gesetz des polnischen Parlaments wurde es im Juli 1947, ebenso wie die Lager Auschwitz und Birkenau, unter Denkmalschutz gestellt (vgl. Spielmann 1990, 192).

Unter der Regierung der SED wurde die Erinnerung an den Nationalsozialismus vereinheitlicht, entkonkretisiert und ritualisiert. Die komplexe Realität von Verfolgten und Gegnern des nationalsozialistischen Regimes reduzierte sich unter dem Schlagwort des „Antifaschismus“ auf den kommunistischen Widerstand. Der Widerstand von Sozialdemokraten, Konservativen, Liberalen und Christen und die Verfolgung anderer Gruppen wie den Roma und Sinti, Homosexuellen und psychisch Kranken und Behinderten wurden ebenso marginalisiert wie der Völkermord an den Juden.⁴⁴ Erst Ende der achtziger Jahre wurde die Judenvernichtung im Hinblick auf außenpolitische Erwägungen zu einem eigenen Thema (vgl. ebd.; Endlich 1999, 31 ff.).⁴⁵

Die Gedenkstättenarbeit ging bereits 1953 mit der Auflösung der Vereinigung der Verfolgten des Nationalsozialismus' (VVN) in die Hände staatlicher Organe über. Fast alle Denkmale, die in der Folge entstanden, wurden daher von staatlichen bzw. halbstaatlichen Organisationen gesetzt. Der rote Winkel, welcher bei der Gestaltung von Mahnmalen schon früh als gemeinsames Symbol zur Erinnerung an unterschiedliche Opfergruppen galt, wurde zum staatlich verordneten Zeichen für Mahnmale zur Erinnerung an den Nationalsozialismus.⁴⁶ Spezifische biographische Angaben und historische Ereignisse auf Gedenksteinen und -tafeln ersetzte man durch standardisierte Texte, welche größtenteils vom „Institut für Denkmalpflege der DDR“ empfohlen bzw. vorgegeben wurden (vgl. Puvogel 1999 13 ff.). Ebenfalls vorgegeben war die Formensprache der Denk- und Mahnmale, die sich durch „zwanhaft weihevoller, steinerne Grabesmetapher-Arrangements mit Fahnenmasten, Ehrenhainen und Versammlungsplateaus, mit rotem Dreieck [...] als unverzichtbares Attribut und [...] immer wieder Flammenschalen und Obeliskformen“ (Endlich 1994, 17) auszeichnete. Künstlerisch individuell gestaltete Denkmale fanden sich hauptsächlich in den ehemaligen Konzentrationslagern. Diese illustrierten „in realistischer Bildsprache vor allem Szenen von

⁴³ So zum Beispiel die an der Wegstrecke von KZ-Häftlingen in vielen Gemeinden aufgestellten Grabsteine und Tafeln, die so genannten Todesmarsch-Stelen.

⁴⁴ Die Verdrängung des Völkermordes erfolgte parallel zu einer antisemitischen, offiziell als „antizionistisch“ bezeichneten, Innen- und Außenpolitik der DDR. Die antisemitische Tendenz des offiziellen Antifaschismus manifestierte sich unter anderem in Verfolgungen und Verhaftungen jüdischer Bürger, woraufhin viele Mitglieder der Jüdischen Gemeinde zwischen 1949 und 1953 in den Westen Deutschlands flohen (vgl. Endlich 1999, 30 ff.). Sie muss jedoch im Kontext eines allgemein antireligiösen Staates betrachtet werden.

⁴⁵ Außenpolitisch strebte die DDR Ende der achtziger Jahre die Meistbegünstigten-Klausel im Handel mit den USA an. In diesem Zusammenhang wurde der Kurs der antisemitischen Politik modifiziert. Außerdem entstanden zahlreiche Gedenktafeln an ehemaligen Orten jüdischen Lebens und der Staatsratsvorsitzende Erich Honecker legte persönlich den Grundstein für den Wiederaufbau der Neuen Synagoge in der Oranienburger Straße (vgl. Endlich, 1999, 32).

⁴⁶ Ursprünglich war der rote Winkel, ein auf der Spitze stehendes Dreieck, Kennzeichen der politischen Häftlinge in den Konzentrationslagern.

Solidarität, Widerstand und Sieg, meist auf pädagogische Interpretation und moralisches Unheil hin konzipiert (der Sieg des Guten über das Böse...)“ (ebd.). Exemplarisch hierfür sei das *Buchenwald-Denkmal* (1954/58) im Konzentrationslager Buchenwald genannt. Fritz Cremer schuf für die monumentale Mahnmalsanlage mit Glockenturm eine Figurengruppe deren Grundmotiv der Widerstand ist.

2.2.2.2. Militärisch-konservatives Gedenken in der BRD (1950er–1960er Jahre)

In der BRD wurde das Erinnern an den Nationalsozialismus dagegen auf die Erinnerung an den gescheiterten militärisch-konservativen Widerstand reduziert. Dieser Widerstand, welcher in der unmittelbaren Nachkriegszeit als „Vaterlandsverrat“ diffamiert wurde, galt bald als gescheiterter Versuch, die „Ehre“ Deutschlands auch während der Diktatur wieder herzustellen (vgl. Endlich 1999, 33). Mit den frühen Gedenkstätten Plötzensee (1952) und dem Bendlerblock (1968) in der heutigen Stauffenbergstraße gedenkt man an den Orten ihrer Hinrichtung bis heute der Beteiligten des gescheiterten Attentats auf Hitler am 20. Juli 1944. Der 20. Juli wurde ab 1955 zum offiziellen Gedenktag Westdeutschlands an den Nationalsozialismus, an welchem jährlich ritualisierte Veranstaltungen im Bendlerblock und in der Gedenkstätte Plötzensee stattfanden.⁴⁷

Das Gedenken an die militärisch-konservative Opposition formierte sich in Abgrenzung zum antifaschistischen Gedenken im Osten des Landes (vgl. Schönfeld 1993, 17 ff.). Auch viele Gedenkreden und -feierlichkeiten bezogen sich ab 1951 gleichermaßen auf die Unterdrückung des nationalsozialistischen wie des stalinistischen Regimes. Die staatlich betriebene Monopolisierung des Gedenkens führte jedoch dazu, dass andere Opfergruppen weitgehend verdrängt und tabuisiert wurden. Verfolgtenverbände und Initiativgruppen stellten eine Minderheit dar, die sich oft jahrzehntelang vergeblich um öffentliche Anerkennung ihrer Anliegen durch Denkmalsetzungen bemühte. Sie stießen meist auf die gesellschaftlich vorherrschende Geisteshaltung „die Vergangenheit ruhen zu lassen“ (Endlich 1994, 15). Die Mehrzahl der Deutschen verstand sich nicht als Täter oder Mitläufer des Nationalsozialismus, sondern vielmehr als Leidtragende von Krieg und Niederlage. Die Gestaltung der Denkmale entsprach dieser Sichtweise:

⁴⁷ Die ritualisierte Zeremonie im Bendlerblock wurde durch die Anwesenheit des Militärs und anderer Bestandteile des Gedenkritus militärisch geprägt. Dies verstärkte die Einschränkung auf den militärischen Widerstand (vgl. Schönfeld 1993, 20 f.).

Schmerzensmänner oder –frauen mit gesenktem Kopf oder gefesselten Händen erschienen als Sinnbilder menschlichen Leidens schlechthin; Urne, Flammenschale und Altarstein zeichneten ein düsteres Opferszenario; Klagemauer und Grabsymbole bildeten den Brückenschlag zum Jenseits; Obeliskformen knüpften unmittelbar an die Tradition der Kriegerdenkmale an. (Endlich 1994, 15)

Derartige Versinnbildlichungen von Trauer und Leid gaben den Menschen die Möglichkeit, mit den Denkmälern auch den eigenen Entbehrungen und Gefallenen zu gedenken. Durch die Verklärung des Leidens in Form verzweifelter menschlicher Gestalten wurde die individuelle Erfahrung außerdem in einen übergeordneten Schicksalsbegriff eingebunden. Auf diese Weise war es möglich, selbst die nationalsozialistischen Verbrechen „als schicksalhaft höhere Gewalt und das Martyrium der Opfer als weihevollen Akt“ (ebd.) zu interpretieren. Exemplarisch für eine gefesselte menschliche Figur sei an dieser Stelle das *Denkmal in Erinnerung an die Verfolgten 1933–1945* (1960) von Gisela Boeckh von Tzschoppe genannt. Die Skulptur steht vor einem Friedhof in Berlin-Steglitz, auf welchem viele Menschen beigesetzt sind, die gegen Kriegsende umkamen. Die pauschale Inschrift integriert die Toten auf Seiten der Täter und Opfer, Fragen nach Schuld und Mitverantwortung bleiben dabei außen vor. Bezeichnend für diesen Umgang mit der Vergangenheit war auch das Verdrängen von zentralen Stätten der Täter aus dem alltäglichen Umfeld: Beispielsweise wurde das ehemalige Prinz-Albrecht-Gelände in Berlin-Mitte, als Zentrum des Gestapo und SS-Terrors, jahrzehntelang als Schuttabladeplatz und Autodrom genutzt und die Wannsee-Villa in Berlin-Zehlendorf, Konferenzort für den Völkermord an den Juden, diente lange Zeit als Schullandheim (vgl. Endlich 1999, 33).

Abseits des Gedenkens an den militärisch-konservativen Widerstand, waren die Entwicklungen der fünfziger und sechziger Jahre im Westen vergleichbar mit denen des Ostens: Das Gedenken an den Nationalsozialismus wurde zunehmend von Verallgemeinerungen, Entdifferenzierungen und Ritualisierung geprägt. Viele Gedenktafeln, welche die Erinnerung unmittelbar nach dem Krieg lokal konkretisiert hatten, verschwanden und die Inschriften wurden durch appellative und mahnende Formeln standardisiert. Statt der Benennung von spezifischen Opfern, Tätern, Ereignissen und Orten wurde (und wird bis in die Gegenwart) an zentralen Stätten pauschal „Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“ gedacht.⁴⁸ Auf diese Weise nivellierte man nicht nur

⁴⁸ Viele Denkmale aus den fünfziger und sechziger Jahren wie das *Mahnmal der Gewalt* (1955) in Berlin-Reinickendorf und das genannte *Denkmal in Erinnerung an die Verfolgten 1933–1945* (1960)

die ungleichen Toten des Zweiten Weltkriegs, sondern versuchte außerdem, geprägt durch die Auseinandersetzungen mit dem Osten des Landes, die national-sozialistische Herrschaft mit dem DDR-Regime gleichzusetzen.

Die Verdrängung der nationalsozialistischen Verbrechen und das unverbindliche öffentliche Gedenken der fünfziger und sechziger Jahre waren der Versuch, zwischen den Überlebenden der Verfolgung und der Mehrheit der Bevölkerung eine schnelle Versöhnung herbeizuführen. Statt über die Verbrechen und ihre Zusammenhänge aufzuklären, wurden auf diese Weise jedoch Täter geschützt und Strukturen verschleiert (vgl. Endlich 1994, 15).

2.2.3. Differenzierung des Gedenkens in der BRD (1970er–1980er Jahre)

2.2.3.1. Historische Orte und Geschichtswerkstätten

Seit Mitte der siebziger Jahre entstanden immer mehr Initiativen, die versuchten, sich aktiv mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Gemeinsam mit Überlebenden engagierten sie sich für die zahlreichen zentralen und dezentralen Orte, die jahrzehntlang aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt worden waren. Unter dem Stichwort der Spurensuche oder Spurensicherung wurden Ausgrabungen, Renovierungen und Restaurierungen durchgeführt. Das Wissen über die nationalsozialistischen Verbrechen konkretisierte sich. Ab dem Ende der siebziger Jahre traf die Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus auch auf breitere gesellschaftliche Resonanz. Den Auftakt dazu markierte die Ausstrahlung des vierteiligen amerikanischen Fernsehfilms *Holocaust* im Jahr 1979, welche eine unerwartete Wirkung hatte.⁴⁹ Der Völkermord an den Juden rückte plötzlich in das Zentrum des zeithistorischen Interesses. Viele Bürger begannen nach dem Schicksal ehemaliger jüdischer Einwohner zu fragen und engagierten sich in Gastprogrammen für Überlebende.⁵⁰ Einige „runde“ Jahrestage schürten ebenfalls das Interesse an deutscher Geschichte. Darunter fielen unter anderem der 40. Jahrestag der „Reichskristallnacht“ 1978, der 50. Jahrestag der nationalsozialistischen „Machtergreifung“ 1983 und der 40. Jahrestag des Kriegsendes

tragen pauschale Widmungen. Dies gilt ebenso für die *Neue Wache* in Berlin-Mitte, die 1993 zur *Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft* wurde.

⁴⁹ Anhand fiktiver Personen stellte der Film die nationalsozialistischen Judenverfolgungen dar. Seine Anschaulichkeit führte bei vielen Zuschauern zu emotionaler Anteilnahme und Identifikation mit den Personen des Films. Der Film löste gesamtgesellschaftliches Interesse für die Judenverfolgungen aus und führte zu langwierigen Debatten über die Form der Darstellung.

⁵⁰ Viele Städte luden ehemalige jüdische Bürger als Gäste ein (vgl. Hausmann 1997, 7).

1985. Außerdem sorgte der so genannte „Historikerstreit“⁵¹ für zusätzliche Auseinandersetzung und öffentliche Aufmerksamkeit (vgl. Endlich 1994, 15; Puvogel 1995, 9 ff.).

In der Folge entstanden an vielen Orten Geschichtswerkstätten⁵², die sich mit dem alltags- und lokalgeschichtlichen Umfeld auseinandersetzten. Ihre Recherchen wurden der Öffentlichkeit in alternativen Stadtführern und Ausstellungen nahe gebracht und offenbarten die damalige Allgegenwärtigkeit und Alltäglichkeit von Ausgrenzung, Verfolgung und Vernichtung. Tausende von Jugendlichen setzten sich im „Schülerwettbewerb Deutsche Geschichte“ 1980/81 und 1982/83 mit dem Thema „Alltag im Nationalsozialismus“ auseinander und erforschten meist regionale und lokale Aspekte, die zunehmend auch von Studenten und Doktoranden bearbeitet wurden.

Diese Bewegung der Geschichte „von unten“ wurde hauptsächlich von der zweiten und dritten Generation nach dem Nationalsozialismus getragen. Sie offenbarte auch die Geschichte des Verdrängens und Vergessens in den Jahren davor und verwies auf nationalsozialistische Strukturen und Kontinuitäten bis in die Gegenwart hinein (vgl. Hausmann 1997, 6 f.).

In den achtziger Jahren konkretisierte sich außerdem das Wissen über Opfergruppen und Einzelschicksale. Außerdem begann die Öffentlichkeit, die so genannten „Vergessenen Verfolgten“ zu registrieren. Roma und Sinti, Behinderte, Homosexuelle und der kommunistische Widerstand waren auch nach 1945 diskriminiert worden. Zunehmend traten diese Gruppen für ihre Anerkennung als Verfolgte und für Entschädigung ein. So erreichten die Roma und Sinti nach langjährigen Kontroversen 1979 die Anerkennung der Verfolgung ihres Volkes im Nationalsozialismus.⁵³

⁵¹ Der „Historikerstreit“ wurde im Sommer 1986 hauptsächlich in Zeitungen ausgetragen. Historiker, Politologen und Publizisten debattierten über die Vergleichbarkeit des Nationalsozialismus' und das moralische und politische Selbstverständnis der Bundesrepublik. Die Debatte wurde von einer breiten Öffentlichkeit im In- und Ausland verfolgt.

⁵² Geschichtswerkstätten sind Gruppen oder Vereine, die die regionale Geschichte erforschen und darstellen.

⁵³ Am 27. Oktober 1979 wurde im Konzentrationslagers Bergen-Belsen eine Gedenkveranstaltung für ermordete Roma und Sinti abgehalten. Vertreter des Europaparlaments, der politischen Parteien und der Kirchen erkannten damit öffentlich die Verfolgung der Roma und Sinti im Nationalsozialismus an. Nach weiteren Auseinandersetzungen wurde erst 1982 eine Inschrift in die Inschriftenwand des Konzentrationslagers eingelassen: „In tiefer Trauer und tiefer Ehrfurcht gedenken wir Sinti (Zigeuner) der Opfer unseres Volkes! Durch ihren gewaltsamen Tod sind sie den Lebenden Mahnung zum Widerstand gegen das Unrecht“ (vgl. Spielmann 1990, 227).

Auch andere Verfolgte, wie die „Interessengemeinschaft ehemaliger Zwangsarbeiter“ unter dem NS-Regime (1986) oder „Euthanasie“-Geschädigte und Zwangssterilisierte (1987), fanden sich zu Selbsthilfegruppen zusammen (vgl. Spielmann 1990, 227 ff.).⁵⁴

2.2.3.2. Bedeutungszuwachs des Denkmals und „Denkmalboom“

Während das Denkmal in den siebziger Jahren eine „Rezession“⁵⁵ (Hausmann 1997, 5) erfahren hatte, führten die gesellschaftlichen Entwicklungen der achtziger Jahre zu einem regelrechten „Denkmalboom“: Neue Formen des Gedenkens wurden gesucht und politische Minderheiten und Initiativen versuchten zunehmend, ihre Anliegen in der Öffentlichkeit durch Denkmale und Gedenktafeln zu legitimieren.⁵⁶ Zudem führte die Entdeckung und Wiederentdeckung historischer Orte zu einer entscheidenden Erweiterung und Präzisierung der Denkmaltopographie der fünfziger und sechziger Jahre. Einige Kritiker sahen in der Strategie der Spurensicherung die Gefahr, dass der historische Ort zum alleinigen Kriterium für Authentizität werden könnte. Zusammenhänge, die sich nicht durch den konkreten Ort erklären lassen, würden somit vernachlässigt. Insbesondere das komplexe System des Nationalsozialismus' und der Massenvernichtung lasse sich jedoch nur bedingt an Orten festmachen. Außerdem bestehe die Gefahr, dass die „Ortsfixierung“ zum „fragwürdigen Spektakel“ werde (Reichel 1999, 15). Die Suche nach sinnlicher Wahrnehmung an immer neuen authentischen Orten ist daher spöttisch als „Topolatrie“ (Michel 1987, 51) bezeichnet worden (vgl. Reichel 1999, 15).⁵⁷

Auch auf offizieller politischer Ebene erhielt die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus größere Bedeutung. An einigen historischen Orten entstanden Gedenkstätten, welche zunehmend auf pädagogische Maßnahmen zurückgriffen. Außerdem plante die Bundesregierung ein zentrales Denkmal in Bonn, mit dem aller „Opfer von

⁵⁴ In den achtziger und neunziger Jahren drehte sich die Diskussion in der Öffentlichkeit und auf parlamentarischer Ebene um Entschädigung für „Vergessene Verfolgte“ und osteuropäische Zwangsarbeiter und KZ-Häftlinge (vgl. Spielmann 1990, 227 ff.).

⁵⁵ Viele Gemeinden hatten schon vor den siebziger Jahren Denkmale für „ihre“ Gefallenen errichtet (vgl. Hausmann 1997, 6). Außerdem lehnte die 68er Generation das Denkmal als Ausdruck eines verbindlichen Geschichtsbilds ab und unterzog es einer starken Kritik (vgl. Spielmann 1990, 218 f.).

⁵⁶ Organisationen Homosexueller brachten 1985 eine Gedenktafel in Neuengamme und 1989 eine Gedenktafel am Nollendorfplatz in Berlin-Schöneberg an. Zur Erinnerung an die „Euthanasie“-Opfer ist in der Tiergartenstraße in Berlin 1989 eine Gedenktafel errichtet worden (vgl. Spielmann 1990, 227 ff.).

Krieg und Gewaltherrschaft“ gedacht werden sollte. Das verallgemeinernde Gedenken führte jedoch die beschwichtigende und harmoniebezogene Gedenktradition der Vorjahre fort. Es stand damit im Gegensatz zu den aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen, die im Gedenken eine Differenzierung der einzelnen Gruppen forderten. Nach langen Kontroversen ist das zentrale Denkmal-Projekt fallengelassen worden (vgl. Hausmann 1995, 103 ff.).

Zusammenfassend lassen sich nach Spielmann folgende Tendenzen für die Erinnerung im Denkmal in den achtziger Jahren beschreiben (zitiert nach Spielmann 1990, 220):

Denkmale spielen in den politischen Auseinandersetzungen wieder eine größere Rolle. Orte des Geschehens werden wieder entdeckt und erlangen eine große Bedeutung. Sowohl das Spektrum der Widmungsgruppen als auch das der Denkmalsetzer vergrößert und differenziert sich.

Immer mehr pädagogische Maßnahmen begleiten und ergänzen die Denkmale.

Neue Formen des Gedenkens werden ernsthaft gesucht bei gleichzeitiger Reflexion der Erkenntnis der Unmöglichkeit eines umfassenden Verstehens.⁵⁸

2.2.4. Gedenken im wiedervereinigten Deutschland (1989–2007)

Der politische Umbruch im Herbst 1989 führte in der DDR zu tiefgreifenden Veränderungen des Gedenkens. Es erfolgte ein regelrechter Bildersturm auf symbolische Orte aus der Zeit der DDR: Mahnmale, Gedenksteine- und tafeln wurden zerstört oder ihr Standort wechselte. In vielen anderen Fällen kam es zu Umgestaltungen und Umwidmungen. Im Bestreben, das einseitige antifaschistische Gedenken zu tilgen wurden zahlreiche Straßen, Schulen und andere Einrichtungen umbenannt (vgl. Puvogel 1999, 12).⁵⁹

Die Wiedervereinigung Deutschlands eröffnete erstmals die Möglichkeit, sich in Ost und West gemeinsam mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Das gesellschaftliche Interesse war trotz oder gerade wegen des zeitlichen Abstands weiter gewachsen und zunehmend rückten die Täter, Mittäter und Unter-

⁵⁷ Reichel verweist in diesem Zusammenhang auf den Versuch, aus den Ruinen der einstigen Heeresversuchsanstalt und dem Mythos Wernher von Brauns einen Weltraumpark zu errichten (vgl. Reichel 1999, 15).

⁵⁸ Die neuen Formen des Gedenkens werden später ausführlich dargestellt (siehe II./3.).

⁵⁹ Dabei handelte es sich sowohl um symbolische Orte zur Erinnerung an den Nationalsozialismus als auch um solche, die das Regime der DDR idealisierten.

stützer der Verbrechen in den Vordergrund. In diesem Zusammenhang wurden auch bisher vernachlässigte Bereiche wie die Wehrmacht, die Industrie und die Wissenschaft als Teile des nationalsozialistischen Regimes identifiziert (vgl. Kirsch 2003, 77 f.). Außerdem ging es um Fragen der Vergleichbarkeit des stalinistischen und des nationalsozialistischen Systems.⁶⁰

Heute prägen Pluralismus und Differenziertheit die bundesrepublikanische Erinnerungskultur: Ein breites Spektrum von Denkmalsetzern und Widmungsgruppen erinnert an zentralen und dezentralen bzw. lokalen Orten an den Nationalsozialismus. Bei der Gestaltung der Denkmale spielt der Kunstsektor eine immer größere Rolle. Auf offizieller Ebene wird zunehmend auf die Gestaltungs- und Ausrucksmöglichkeiten der Kunst gesetzt, wie die Ausschreibungen für das zentrale *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* gezeigt haben. Doch auch außerhalb staatlicher Auftragssituationen erinnern einzelne Künstler an die nationalsozialistische Zeit und ihre Verbrechen. Im Folgenden sollen exemplarisch ein nationales zentrales und ein dezentrales Mahnmal der neunziger Jahre vorgestellt werden. Ein hervorragendes Beispiel für ein dezentrales Mahnmal sind die *Stolpersteine*. Sie werden an dieser Stelle nur kurz besprochen. Eine ausführliche Darstellung der *Stolpersteine* erfolgt im Rahmen des zweiten Teils der Arbeit.

2.2.4.1. Zentrales Denkmal: Das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*

Die Entscheidung für Berlin als Hauptstadt des vereinigten Deutschlands hat im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zur „Idee einer neuen Zentralität“ (Endlich 2002, 29) geführt. Davon zeugt neben der *Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft* (1993) auch das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (1999) von Peter Eisenman, welche sich beide in Berlin-Mitte befinden.

Die Denkmalsidee geht auf eine Bürgerinitiative zurück und wurde spätestens mit dem Zusammenschluss der Initiative mit dem Bund und dem Land Berlin zu einem nationalen Anliegen. Mit dem großdimensionierten Projekt soll „ein Ort der Erinnerung und des Gedenkens“ (Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden 2006) für die jüdischen Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik geschaffen werden. In einer mehr als zehn Jahre währenden Debatte um das zentrale Denkmal wurden der Standort, die

⁶⁰ Die Diskussionen um die Vergleichbarkeit mündeten, entgegen der Befürchtung vieler Bürger, jedoch nicht darin, dass die Beschäftigung mit der DDR-Vergangenheit die Opfer des Nationalsozia-

künstlerische Konzeption und die Inhalte und Motive der nationalen Erinnerung diskutiert. Zu einem grundlegenden Spannungsverhältnis führte die Tatsache, dass (von den Nachfahren der Täter) ein Denkmal für die Opfer errichtet werden sollte, was gleichzeitig dem wiedervereinigten Deutschland als Nationaldenkmal dienen sollte. Außerdem wurde befürchtet, dass „ein Geschichtsbild favorisiert wird, das die staats-offizielle Sichtweise spiegelt und eher auf Selbstdarstellung der Bundesrepublik angelegt ist als auf eine offene Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte“ (Endlich 2002, 30). Der letztlich realisierte Entwurf eines Stelenfeldes von Peter Eisenman in Verbindung mit einem unterirdischen Dokumentationszentrum wird noch immer aus verschiedenen Gründen in Frage gestellt.⁶¹

Unabhängig von Versäumnissen während des Entstehungsprozesses und der Kritik am bestehenden Mahnmal kann man jedoch festhalten, dass die Auseinandersetzungen um das zentrale Denkmal mehr Erkenntnisse über das gesellschaftliche Erinnern an den Nationalsozialismus geliefert haben als jedes gebaute Denkmal. Außerdem dokumentieren sie das wiederholte Scheitern, aber auch das stetige Bemühen um das gesellschaftliche Erinnern und scheinen daher schon an sich erinnerungswürdig. Weitere zentrale Denkmale für die Opfer nationalsozialistischer Verbrechen sollen folgen. Noch im Jahr 2007 soll das vom norwegisch-dänischen Künstler-Duo Ingar Dragset und Michael Elmgreen gestaltete Denkmal für die homosexuellen Opfer des nationalsozialistischen Regimes in Berlin-Tiergarten errichtet werden.⁶² Der Baubeginn des Mahnmals für die ermordeten Roma und Sinti von Dani Karavan ist dagegen noch nicht festgelegt.⁶³

2.2.4.2. Dezentrales Denkmal: Die Stolpersteine

Im Vergleich dazu, sind die *Stolpersteine* (1996) der „Gegensatz zu Konzentration und Großdimensionierung, Zentralisierung und Staatsnähe“ (Endlich 2002, 30). *Stolpersteine* sind im doppelten Sinne dezentral: Durch ihre lokale Verortung in den Stadtteilen und durch die Differenzierung innerhalb des Projekts (vgl. ebd., 31). Die Steine im

lismus' relativierte (vgl. Kirsch 2003, 315).

⁶¹ Stefanie Endlich und Florian von Buttlar fassen die Versäumnisse bei der Errichtung des *Denkmals für die ermordeten Juden Europas zusammen* (vgl. Endlich; Buttlar 1998, 323 ff.).

⁶² Der Bau des Mahnmals für die homosexuellen Opfer wurde bereits 2003 vom Bundestag und dem Berliner Senat beschieden. Die Entscheidung für den Entwurf Elmgreens und Dragsets fiel im Januar 2006 (vgl. Lesben und Schwulenverband (LSVD) 2006).

⁶³ Der Bau des Denkmals für die ermordeten Roma und Sinti hat sich aufgrund eines Streits um die Inschrift zwischen dem Zentralrat Deutscher Roma und Sinti und der Bundesregierung verzögert.

nachbarschaftlichen Kontext der Opfer weisen auf Mitschuld und Mittäterschaft von Nachbarn hin und sollen die Erinnerung an das Grauen der Massenmorde weg von den fernen Vernichtungsstätten lenken, hin zum unmittelbaren, alltäglichen Umfeld der Menschen. Das Markierungskonzept der *Stolpersteine* reiht sich ein in die Topographie anderer authentischer Erinnerungsorte, die erst in ihrer Gesamtheit das Ausmaß der nationalsozialistischen Verbrechen erkennbar werden lassen. Das Projekt geht auf die Initiative des Künstlers Gunter Demnig zurück und wird inzwischen von einem Netzwerk von Unterstützern in ganz Deutschland getragen. Es stellt demnach nicht nur die persönliche individuelle Äußerung eines Künstlers dar, sondern existiert in seiner heutigen Form nur durch kollektive Unterstützung. Die *Stolpersteine* verstehen sich daher als „Nachbarschaftsprojekt“ (NGBK 2002, Klappentext). Exemplarisch für die neue Denkmalkunst der neunziger Jahre soll das *Stolperstein*-Projekt im zweiten Teil der Arbeit analysiert werden.

2.2.5. Zusammenfassung und Weiterführung

In der unmittelbaren Nachkriegszeit waren die Erinnerungen an den Krieg noch sehr präsent. Dementsprechend vielfältig manifestierte sich das Gedenken in spezifischen Denk- und Mahnmalen, die von sämtlichen gesellschaftlichen Gruppen zur Erinnerung an die eigenen Opfer gesetzt wurden. Das gruppenbezogene Gedenken im Modus der biographischen Erinnerung schuf im Sinne Halbwachs' (1985; 1991), mit seinem konkretem Raum- und Zeitbezug die Voraussetzungen für kollektives Erinnern an den Nationalsozialismus.

Mit Beginn des Kalten Krieges wurde das Erinnern an die nationalsozialistische Vergangenheit von aktuellen politischen Auseinandersetzungen überlagert. Das vorrangige Gedenken antifaschistischer Widerstandskämpfer im Osten siedelte den Nationalsozialismus moralisch außerhalb der DDR an. In der BRD versuchte man dagegen, eine Versöhnung mit Überlebenden der Verfolgung und der Mehrheit der Bevölkerung herbeizuführen. Die Gleichsetzung von Nationalsozialismus und Kommunismus und eine diffuse und undifferenzierte Gedenkpolitik entlasteten die Täter und verschleierten Ursachen und Zusammenhänge. Es mangelte in beiden Staaten nicht an Gedenktafeln und Gedenkstätten, aber die inhaltliche Verengung und formale Ritualisierung ermöglichten schließlich das kollektive Schweigen der Mehrheit der Bevölkerung. Das

Nach einem beidseitigen Kompromiss im Mai 2006 wird aktuell an Texten gearbeitet, die am Denkmal zu sehen sein sollen (vgl. Bundesregierung 2006; Der Tagesspiegel 2007).

persönliche und gruppenbezogene Gedenken der Nachkriegsjahre wurde in den fünfziger und sechziger Jahren von kulturellen Formungen und ritualisierter Kommunikation auf offizieller Ebene abgelöst.

Diese Erinnerungsstrategien zeugen von der Schwierigkeit, die Schuld an Krieg und Massenvernichtung in das kulturelle Gedächtnis Deutschlands zu integrieren (siehe II./2.1.2.). Grundsätzlich können auch Momente der Niederlage Eingang in das kulturelle Gedächtnis finden, wenn sie als „martyrologische Erzählung“ (A. Assmann 2000, 23) heroisiert werden. Der Nationalsozialismus und seine Verbrechen lassen sich jedoch aufgrund ihres beispiellosen Ausmaßes unmöglich in einem heroischen Geschichtsbild verarbeiten oder martyrisieren. Die leid- und reuevolle Gestaltung der Mahnmale, die diffus an zahlreiche Opfer erinnern, sowie die Idealisierung des militärischen Widerstands reflektieren diesen Konflikt.

Die Veränderungen der Erinnerungsstrategien der siebziger und achtziger Jahre wurden von der zweiten und dritten Generation initiiert. Diese drängten auf eine aktive Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Gedenken bedeutete nun Aufklärung und Aneignung von Informationen. In lokalen Geschichtswerkstätten ergänzten Bürger das kollektive, ritualisierte Gedenken des Staates „von unten“. Die Konkretisierung des Gedenkens in Bezug auf historische Orte und Opfergruppen sowie die Partizipation von Bürgern ist ganz im Sinne der halbwachsschen Theorie des kollektiven Gedächtnisses. In Bezug auf das kulturelle Gedächtnis erscheint die radikale Aufklärung der Vergangenheit jedoch äußerst problematisch. Wie lassen sich die nationalsozialistischen Verbrechen in das kulturelle Gedächtnis integrieren? Diese Frage stellt sich insbesondere in Bezug auf die Strategie der „Aneignung und Historisierung“ (vgl. Rüsen 2001, 243 ff.) des Nationalsozialismus' nach der Wiedervereinigung Deutschlands. Aleida Assmann spricht in diesem Zusammenhang von einer Epoche, „in der die Maßstäbe des Erinnerns und Vergessens einer grundsätzlichen Revision unterworfen werden“ (A. Assmann 2000, 24). Das bedeutet, dass die Auswahlkriterien für das kulturelle Gedächtnis sich verändern und nicht mehr „in die Muster einer nachträglichen Heroisierung und Sinnstiftung fallen“ (ebd., 23). Grund dafür sei die Erkenntnis, dass gemeinsames Erinnern von traumatischen Erfahrungen langfristig von Bedeutung ist:

Das hängt mit einem neuen Bewusstsein für die Langzeitfolgen traumatischer Geschichtserfahrungen zusammen, die für Opfer wie Täter neue Voraussetzungen für die Organisation des nationalen Gedächtnisses geschaffen haben. Zu den wichtigsten Neuerungen gehört, dass nunmehr Vergeben und Vergessen ebenso entkoppelt

sind, wie Erinnern und Rächen. Vielmehr gilt, dass zwischen Tätern und Opfern gemeinsames Erinnern eine bessere Grundlage für eine friedliche Koexistenz bildet als gemeinsames Vergessen. (ebd.)

Während das Gedenken an den Nationalsozialismus in den siebziger und achtziger Jahren noch gegen beträchtliche Widerstände durchgesetzt werden musste, ist es heute „nicht mehr am Rande der Gesellschaft, sondern – jedenfalls normativ – in deren Mitte angesiedelt“ (Knigge 2001 317; vgl. Kirsch 316). Das lokale Gedenken wurde durch nationale Denkmal-Projekte ergänzt. Mit Halbwachs könnte man annehmen, dass das differenzierte und partizipatorische Gedenken der Vorjahre seinen Niederschlag auf nationaler Ebene gefunden hat: Die Grundüberzeugung, dem Nationalsozialismus aus humanitären und demokratischen Gründen zu gedenken, wird inzwischen parteiübergreifend geteilt (vgl. Kirsch 2003, 316). Außerdem steht das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* für eine Differenzierung zwischen den einzelnen Opfergruppen nationalsozialistischer Verfolgung.

Angesichts der prestigeträchtigen zentralen Denkmale besteht jedoch die Gefahr, dass die historischen Orte und lokalen Denkmale vernachlässigt werden. Dies gilt sowohl in Bezug auf die öffentliche Aufmerksamkeit als auch hinsichtlich ihrer Finanzierung. Die Fokussierung auf die zentralen Denkmale birgt außerdem die Gefahr der politischen Instrumentalisierung des Gedenkens im staatsoffiziellen Sinne, sowie die der inhaltlichen Einseitigkeit. Dem wirkt eine pluralistische Denkmalkultur entgegen. Sie ermöglicht vielfältige Perspektiven und Schwerpunkte, denn: „Kein Denkmal wird jemals für sich allein in der Lage sein, den Holocaust als solchen zu vermitteln“ (Huysen 1994, 16).

Lokale Denkmale sind in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung. Sie versuchen, einen persönlichen Zugang zur Vergangenheit zu schaffen, um Erinnerung zu entfunktionalisieren und dadurch erst zu ermöglichen:

Aber meist kann nur die lokale Tätigkeit, und zwar eine im kleinen Rahmen, das ursprüngliche Gefühl, die Gemütsbewegung, die Überzeugung bewahren, die mit der Gedenkarbeit verbunden war. Sobald wir die nationale Ebene erreichen, treffen wir auf ganz andere politische Verhaltensweisen. Es ist notwendig, die Geschichte des kollektiven Gedenkens vom Standpunkt der regional verwurzelten gesellschaftlichen Aktion im kleinen Maßstab zu betrachten. (Winter 1998, 38)

Die gesellschaftliche Relevanz lokaler Erinnerungsprojekte ist nicht zuletzt durch die Entwicklungen der siebziger und achtziger Jahre offenbart worden. Welche Rolle die neue Denkmalkunst in diesem Zusammenhang gespielt hat, soll im folgenden Abschnitt genauer betrachtet werden.

3. Das Denkmal im Wandel der Zeit: Erweiterung des Denkmalverständnisses

In den achtziger Jahren modifizierte sich das Denkmalverständnis und es entstanden „neue Formen des Gedenkens“ (Spielmann 1990, 220) (siehe II./2.2.3.2.). Viele der neuen Denkmale waren von Ansätzen der Kunst im öffentlichen Raum inspiriert. Die Verbindung von Kunst im öffentlichen Raum mit historischen Themen führte zu Denkmalkonzeptionen, die heute von vielen als „demokratische Nachfolge einstigen Denkmalwesens“ (Mai; Schmirber 1989, 11) interpretiert werden.

3.1. Exkurs: Entwicklung von Kunst im öffentlichen Raum

Seit den fünfziger Jahren wächst das Interesse an Kunst im öffentlichen Raum. Mit dem Begriff des „öffentlichen Raumes“ ist „meist mehr oder weniger konkret, der städtische Außenraum gemeint (Straßen, Fußgängerzonen, Plätze, Grünanlagen, etc.)“ (Butin 2002, 149). Der öffentliche Raum ist, im Gegensatz zum privaten Raum, frei zugänglich und erfüllt verschiedene „Funktionen verkehrstechnischer, ökonomischer, sozialer und politischer Art“ (ebd.).

In den fünfziger und sechziger Jahren sind im Rahmen der „Kunst am Bau“-Regelung⁶⁴ diverse Bauplastiken im öffentlichen Raum entstanden, die von staatlicher Seite finanziert worden sind. Die meisten dieser Plastiken hatten lediglich eine dekorative Funktion. Sie reflektierten oder definierten ihren Aufstellungsort nicht, ihre Austauschbarkeit bzw. ihre „Ortlosigkeit“ wurde daher zum konstituierenden Merkmal.⁶⁵

Zu Beginn der siebziger Jahre wandten sich jedoch immer mehr Künstler gegen die Beliebigkeit und Bezugslosigkeit der im Amerikanischen als „drop“ oder „plop-sculptures“ bezeichneten Plastiken. Sie favorisierten das Konzept der „site-specificity“ (Ortsgebundenheit oder Ortsbezogenheit), nach welchem das Kunstwerk Bezug auf den Aufstellungsort nimmt (vgl. Heinrich 1993, 21 f.). Dazu gehören nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Aspekte eines Ortes, wodurch die Kunst untrennbar mit

⁶⁴ Die „Kunst am Bau“-Verordnung stammte aus der Zeit des Nationalsozialismus'. Unter dem Primat der Architektur regelte sie die Beteiligung von Künstlern bei staatlichen Baumaßnahmen. Die Bundesrepublik übernahm die Verordnung und verpflichtete somit den Staat zur Pflege von Kunst. Im Anschluss an die Tradition der Weimarer Republik wurde jedoch der Anspruch auf künstlerische Autonomie berücksichtigt (vgl. Plagemann 1989, 10 ff.; Mielsch 1989, 21 ff.).

⁶⁵ In diesen Plastiken manifestiert sich der Anspruch auf eine Autonomie der Kunst. „Diese Autonomie bedeutete unter anderem die Möglichkeit, ein Kunstwerk aus sich selbst, aus der immanenten Logik seiner Formbeziehungen zu entwickeln und nicht mehr aus den jahrhundertealten Aufgaben und Funktionen religiöser, aristokratischer oder historisch-politischer Repräsentation.“ (Butin 2002, 149)

ihrem Aufstellungsort verbunden wird. „Die Arbeit zu entfernen, heißt sie zu zerstören“ (Serra 1987 nach Heinrich 1993, 22) formulierte der amerikanische Künstler Richard Serra in Bezug auf seine Werke. Die architektonische und städte-bauliche Ortsbezogenheit seiner Skulpturen sind zum Inbegriff der formalen „site-specific-sculptures“ geworden.

Die Präsentation von Kunst im öffentlichen Raum ist neben einem künstlerischen auch auf einen kulturpolitischen Anspruch zurückzuführen: Kunst sollte nicht mehr nur in bürgerlich-elitären Museen platziert, sondern im öffentlichen Raum einem größeren und anderen Publikum zugänglich gemacht werden. Diese Entwicklung bezeichneten Künstler gerne als „Demokratisierung“ von Kunst. Der Kunstbegriff erfuhr auch inhaltlich eine Erweiterung, da viele Künstler das statische Kunstobjekt durch eine prozessorientierte künstlerische Aktion ersetzen.⁶⁶ Dabei schwanden nicht nur die Grenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen, sondern auch die Trennung zwischen Künstler und Publikum. Der Rezipient erhielt nun vielfach Angebote aktiver Partizipation. Zahlreiche Projekte entstanden im konkreten Umfeld und zielten auf eine differenzierte Involvierung des Betrachters ab. Viele dieser Projekte betonten die soziale Dimension des Aufstellungsortes und entwickelten ihre Arbeiten in Zusammenarbeit mit Anwohnern oder anderen gesellschaftlichen Gruppen.⁶⁷ Durch die aktive Teilnahme wird der Rezipient zum konstituierenden Faktor der künstlerischen Arbeit. Dadurch tritt der Künstler in den Hintergrund und der Begriff des „Autors“ als künstlerischer Schöpfer des Werks wird zugunsten des Rezipienten erweitert (vgl. Butin 2002b, 169 ff.; 2002c, 176 ff.).

⁶⁶ Unter dem Oberbegriff der „Aktionskunst“ versammeln sich verschiedene Konzepte, die das Kunstobjekt durch eine künstlerische Aktion ersetzen. Darunter fallen das „Happening“, „Fluxus“, „Prozesskunst“ und „Performance“. Je nach Veranstaltung ist die Handlung und der Verlauf festgelegt oder wird improvisiert. Die Trennung zwischen Künstler und Publikum wird bei „Happening“ und „Fluxus“ aufgehoben, während sie bei der „Performance“ bestehen bleibt (vgl. *Der Brockhaus Kunst* 2001, unter ‚Aktionskunst‘).

⁶⁷ Der englische Künstler Stephen Willats untersucht seit den sechziger Jahren kritisch den städtischen Wohnraum und dessen gesellschaftliche Kommunikationsstrukturen. Seine prozessorientierten Arbeiten entstehen in enger Kooperation mit den Bewohnern ausgewählter Wohnsiedlungen (vgl. Butin 2002a, 153). Der Berliner Künstler Andreas Siekmann hat 1993 einen *Platz der permanenten Neugestaltung* geschaffen. In gemeinsamen Diskussionen mit verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen wurden Nutzungs- und Gestaltungsmöglichkeiten erarbeitet (vgl. Butin 2002a, 153 f.).

3.2. Verbindung von Kunst und Geschichte

Die Entwicklungen in der Kunst gingen einher mit einer ausgeprägten Politisierung von Teilen des Kunstbetriebs. In den späten sechziger Jahren wurden sozialpolitische, historische oder ökonomische Strukturen untersucht und politische Intentionen auf ausdrückliche Weise verfolgt. Viele Künstler erhoben den Anspruch, mit ihrer Kunst eine Veränderung der gesellschaftspolitischen Wirklichkeit herbeizuführen (vgl. Butin 2002b, 169 ff.).

Eine Vorreiterrolle in der Verbindung von Kunstraum und Stadtraum kommt der Ausstellung „Skulptur 1977“ in Münster sowie der Nachfolgeausstellung „Skulptur Projekte in Münster 1987“ zu. Die Ausstellungen führten zu einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit der Stadt, ihrer Gegenwart und Vergangenheit. Bremen (1974) und Hamburg (1981) folgten mit vergleichbaren ortsspezifischen und betrachterorientierten Konzepten.⁶⁸ Dabei wurden die Aufstellungsorte und die Aufgaben der Kunstwerke erstmals nicht mehr von Behörden und Fachleuten ausgewählt,

[...] vielmehr wurden Künstler selbst in die Entscheidung einbezogen, ob sie im öffentlichen Raum arbeiten wollen, wie sie diesen Raum verstehen, welche Orte sie wählen, wie sie darauf reagieren und welche Funktionen ihre Arbeit darin haben soll (Plagemann 1989, 19).

Dabei ging es zunächst nicht nur um historisches Erinnern, doch schon bald zeigte sich eine Affinität zwischen den Konzepten des Kunstbereichs und der Erforschung des Nationalsozialismus' „von unten“: Die Beteiligten der lokalen Initiativen forderten dauerhafte Gedenkzeichen, wollten sich jedoch „nicht darauf beschränken, erweiterte Inhalte in konventionellen Denkmalsformen zu verewigen; ihr partizipatorischer Ansatz sollte auch zu ästhetischen Konsequenzen führen“ (Kirsch 2003, 33). Auch die fehlende Bereitschaft der Vätergeneration, sich mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen, führte zu verschiedenen Formen künstlerischer Kritik.⁶⁹

Aus dieser Verbindung hat sich seit den 1980er Jahren ein inhaltlich und formal modifiziertes Denkmalverständnis ergeben. Die vielfältigen Möglichkeiten, den Natio-

⁶⁸ Bremen ersetzte bereits 1974 den Begriff der „Kunst-am-Bau“ durch die Formulierung „Kunst im öffentlichen Raum“ und öffnete sich somit auch inhaltlich für sämtliche Bereiche der Kunst im öffentlichen Raum. Hamburg folgte 1981 mit dem Projekt „Kunst im öffentlichen Raum“ (vgl. Plagemann 1989, 16 f.)

⁶⁹ Als paradigmatisch gilt die Arbeit *Dedicated to the Missing Jews* (1987) von Sol Le Witt. Er setzte einen tiefschwarzen Quader vor das Münsteraner Schloss; an die Stelle, wo sich vormals ein Reiter-

nalsozialismus im Denkmal darzustellen, können nicht in einer „trennscharfen Typologie“ (ebd.) erfasst werden. Oftmals zeigt ein Denkmal Elemente verschiedener Denkmalstypen. Dennoch soll versucht werden, mit der folgenden knappen Übersicht einen Einblick in das Spektrum der aktuellen Denkmalkunst zur Erinnerung an den Nationalsozialismus zu gewähren, vor dessen Hintergrund das Projekt *Stolpersteine* zu betrachten ist.⁷⁰

3.3. Eine Typologie der neuen Denkmalkunst⁷¹

3.3.1. Gegen-Denkmal

Ein Gegen-Denkmal ist ein künstlerisches Werk, das als ausdrückliche Erwidern auf ein bestehendes Denkmal in dessen örtlicher Nähe errichtet wird. Gegen-Denkmale werden in kritischer Auseinandersetzung mit Denkmälern errichtet, deren „Deutungsmuster, Sinnstiftungen und Identifikationsangebote“ (Springer 1989, 99) uns heute problematisch erscheinen. Statt diese Monumente zu stürzen ermöglichen Gegen-Denkmale eine Kommentierung im Sinne einer reflektierten Betrachtung von Geschichte.

Das wohl bekannteste Gegen-Denkmal ist Alfred Hrdlickas Erwidern auf das nationalsozialistische Kriegerdenkmal Richard Kuöhls *Denkmal für das Infanterieregiment Nr. 76* (1936) in Hamburg-Dammtor. Den aufmarschierenden Wehrmachtsoldaten setzte er 1985/86 eine „ideelle und künstlerische Gegendarstellung“ (ebd., 92) entgegen. Der *Hamburger Feuersturm* und die *Fluchtgruppe Cap Arcona* sollten die „kriegsverherrlichende Wirkung des Denkmals“ (ebd.) brechen (vgl. Kirsch 2003, 33 f.).⁷²

standbild des Fürstbischofs befand. Erst nachträglich erhielt der Quader seine Widmung. Er stellte einen Beitrag für die Ausstellung „Skulptur Projekte in Münster 1987“ dar.

⁷⁰ Es hat auch traditionelle skulpturale und architektonische Plastiken in den achtziger Jahren gegeben. Da sie jedoch nicht zu den innovativen Denkmalkonzepten zählen, werden sie an dieser Stelle nicht aufgeführt.

⁷¹ Diese Typologie ist in Anlehnung an die Typologien Heinrichs (1993), Hausmanns (1997) und Kirschs (2003) erarbeitet worden.

⁷² Die *Fluchtgruppe Cap Arcona* bezieht sich auf das gleichnamige Passagierschiff auf welches die SS kurz vor Kriegsende mehr als 7500 KZ-Häftlinge zwang. Es wurde in der Lübecker Bucht am 3. Mai 1945 von britischen Fliegern bombardiert. Nur wenige der Menschen überlebten. Der *Hamburger Feuersturm* symbolisiert die sterbende Hamburger Bevölkerung in den Bombenangriffen des Jahres 1943 (vgl. Schubert 1989, 150 ff.).

3.3.2. Temporäre Installation

Zeitlich begrenzte Installationen können die Funktion von Gegen-Denkmalen übernehmen⁷³ und dienen zugleich der temporären Kennzeichnung historischer Orte. Norbert Radermacher installierte 1994 in Berlin-Neukölln an der Stelle eines ehemaligen Zwangsarbeiterlagers bzw. KZ-Außenlagers einen Lichtprojektor. Vorübergehende Passanten aktivierten eine Leuchtschrift, die über die Vergangenheit des Ortes informierte. Temporäre Installationen wie diese reflektieren eine kritische Auseinandersetzung mit dem Medium des Denkmals, indem sie seinen dauerhaften Anspruch und seine monumentale Materialität negieren (vgl. Kirsch 2003, 34).

3.3.3. Raum- und Körpererfahrung

Als Wirkungsidee eines Denkmals kann auch die körperliche und psychische Rezeption dienen. Ein solcher Ort kann unter anderem durch eine entsprechende Architektur oder Akustik Effekte hervorrufen, die auf starke emotionale Ergriffenheit, Erschütterung oder Ehrfurcht abzielen. Ein Erlebnis anderer Art ist ein abgeschlossener Ort der Ruhe, welcher die Möglichkeit des Nachdenkens und der stillen Auseinandersetzung bietet, ohne den Betrachter durch die Konstruktion des Ortes zu überwältigen. In beiden Fällen wird der Besucher nicht rational über Inhalte aufgeklärt werden, sondern es werden Stimmungen vermittelt, die zum Nachdenken anregen können. Das gänzliche Fehlen einer räumlichen Gestaltung als Verweigerung einer Darstellung der Ereignisse kann ebenfalls als Raumerfahrung bezeichnet werden. Sie kann Irritationen auslösen und zu Fragen führen.

Richard Serra schuf 1989 seine Skulptur *Berlin Junction*, die exemplarisch für ein Denkmal als Raum- und Körpererfahrung ist. Zwei mehr als drei Meter hohe, geschwungene Stahlwände mit einem engen Durchgang sollen beim Betreten des inneren Denkmalraums ein Gefühl der physischen Bedrängung auslösen. Das Denkmal ist zum Gedenken an die „Euthanasie“-Opfer in Berlin-Tiergarten aufgestellt worden. Es handelt sich dabei um ein Kunstwerk, das erst nachträglich in diesen Zusammenhang gestellt worden ist (vgl. Heinrich 55 ff., 64 ff., 70 f.; Kirsch 2003, 36).

⁷³ So projizierte Jenny Holzer 1996 kriegskritische Texte auf das Leipziger Völkerschlachtdenkmal.

3.3.4. Aufklärung durch Information

Eine andere Strategie verfolgen Denkmale, die den Rezipienten mit Hilfe von dokumentarischen Informationen über die Vergangenheit aufklären. Sie versuchen, durch die nachhaltige Vermittlung von Wissen über die unmittelbare Betroffenheit hinaus zu wirken. Neben den Gedenkstätten findet man Dokumentationen auch in Kombination mit neuen Denkmalkonzepten wieder. In diesem Fall können dokumentarische Informationen auch künstlerisch aufbereitet oder verdichtet sein. Ein Beispiel ist der nicht realisierte Vorschlag von Nikolaus Lang und Jürgen Wenzel für die Gedenkstätte auf dem ehemaligen Prinz-Albrecht-Gelände in Berlin-Kreuzberg (Wettbewerbssieger 1983/84). Dieser sah vor, Dokumente der nationalsozialistischen Bürokratie in gusseiserner Form herzustellen und mit den Platten den Boden zu versiegeln. Das begehbare Denkmal hätte Einblicke in gemeinhin unzugängliches Quellenmaterial zur Verwaltung des Holocaust gegeben (vgl. Heinrich 1993, 59 ff., Kirsch 2003, 37).

3.3.5. Prinzip des Kommunikationsraums (konkret oder virtuell)

Einige Denkmale haben das Ziel, einen Kommunikationsraum zu erschaffen. Die Konzeption von konkreten Kommunikationssituationen ermöglicht die Kontaktaufnahme zwischen den Rezipienten und den Austausch in Gesprächen. Virtuelle Kommunikationsräume entstehen dagegen durch die rein geistige Bezugnahme auf ein Denkmal, beispielsweise durch die Berichterstattung in den Medien. Der Künstler Thomas Schütte hat 1986 mit seiner Skulptur *Tisch mit zwölf Stühlen* in Hamburg-Niendorf ein Mahnmal für ermordete Widerstandskämpfer geschaffen: Um einen Granittisch stehen zwölf Stühle. Elf sind von Widerstandskämpfern besetzt, der zwölfte ist leer. Auf diese Weise verbildlicht Schütte Versammlung und Austausch und lädt den Betrachter konkret dazu ein, über Vergangenheit und Geschichte zu reden (vgl. Heinrich 1993, 71 ff.; Kirsch 2003, 35).

3.3.6. Angebote zur Partizipation und Solidarisierung

Einige Denkmale wollen den Betrachter zu aktiver Teilnahme anregen. Die Partizipation wird somit zu einem öffentlichen Akt der Solidaritätsbekundung mit den Opfern und führt zur Identifikation von Seiten des Teilnehmenden. Die aktive Integration der Rezipienten hat außerdem das Ziel, eine demokratische Möglichkeit des Gedenkens zu

demonstrieren: Der für ein Denkmal konstitutive Konsens wird in einem partizipatorischen Denkmal über die Anteilnahme der Bürger erworben.

Diese Wirkungsidee steht wesentlich in der Tradition der „Sozialen Plastik“ von Joseph Beuys. In verschiedenen Kunstprojekten versuchte er durch Prozesse der Kommunikation und Interaktion die Verantwortung des einzelnen für die Gemeinschaft zu stärken.⁷⁴

Ein Beispiel für ein solches Denkmal, ist der von Lili Fischer 1985 in Hamburg-Rothenburgsort angelegte *Rosengarten*. Er erinnert an zwanzig jüdische Kinder, die im Konzentrationslager Neuengamme zu medizinischen Experimenten missbraucht und danach ermordet wurden. Zum Gedenken können heutige Besucher eine Rose pflanzen. Das Erscheinungsbild des Gartens hängt somit wesentlich vom Grad der Anteilnahme der Bürger ab (vgl. Heinrich 1993, 73 ff. Kirsch 2003, 35 f.).⁷⁵

3.3.7. Abstraktes Denkmal⁷⁶

Abstrakte Denkmale zum Andenken an Verfolgte und Ermordete sollen Hinweise im Stadtraum geben und zum Denken anregen. Sie zielen auf eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk und fordern meist einen Betrachter, der im Umgang mit Kunst geübt ist. Da der inhaltliche Bezug sich nicht ohne weitere Beschäftigung erschließen lässt, wird dieser Kunst vielfach Beliebigkeit vorgeworfen. Erst die Inschrift des Werkes lässt den Betrachter das abstrakte Denkmal als solches erkennen und verweist auf seinen Inhalt.

Ein bekanntes und kontrovers diskutiertes abstraktes Denkmal ist das *Denkmal für die deportierten Hamburger Juden* von Ulrich Rückriem in Hamburg-Dammtor. An dem Ort, an dem sich die jüdischen Bürger Hamburgs vor ihrer Deportation versammeln mussten, stellte er 1983 einen vier Meter hohen Quader aus Granit auf. Der Rohling ist mehrfach zersägt und wieder in seine ursprüngliche Form gebracht worden. Den Abmessungen liegt eine Zahlensymbolik zugrunde: Alle Maße sind durch die Zahl sieben teilbar, welche eine heilige Zahl im Judentum ist (vgl. Kirsch 2003, 36 f.).

⁷⁴ Dazu gehört das Projekt *7000 Eichen*, welches Beuys von 1983 bis 1987 im Rahmen der *documenta 7* in Kassel realisierte.

⁷⁵ Der Rosengarten Lili Fischers ist in starke Kritik geraten: Im Konzentrationslager Dachau bezeichnete der „Rosengarten“ eine Stelle, an welcher Tausende von Häftlingen erschossen wurden (vgl. Kirchner 1994, 49).

⁷⁶ Damit sind plastische oder architektonische Zeichen gemeint, die eigens für den Bedeutungszusammenhang erdacht und kombiniert worden sind. Bestimmte Topoi sind abstrahiert und verschlüsselt eingearbeitet und wirken nicht als Erkennungszeichen.

3.3.8. Spurensicherung

Die Spurensicherung ist den schnellen Veränderungen und Zerstörungen historischer Zeugnisse und Traditionen geschuldet. Im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit kann sie auch als Antwort auf die Verdrängung der Verbrechen in der Nachkriegszeit gesehen werden (siehe II./2.2.3.1.). Die Methoden und Interessen der Künstler umfassen ein breites Spektrum. Dazu gehört der Umgang mit Relikten, Markierungen historischer Orte und die künstlerische Rekonstruktion. Bei der dokumentarischen Arbeit der Spurensicherung sprechen weniger die Künstler als die Orte. Ein Beispiel für eine aufwendige Bodenmarkierung stellt das *Synagogenmonument am Grindel* in Hamburg-Rotherbaum dar. An dieser Stelle stand bis 1938/39 die größte Synagoge der Stadt. Margit Kahl rekonstruierte 1988 mit polierten schwarzen Granitwürfeln den Grundriss der Synagoge und ihrer Gewölbe (Hausmann 1997, 57 ff.).

3.3.9. Dezentrales Denkmal⁷⁷

Dezentrale Denkmale sind plastische oder architektonische Formungen mit einem gemeinsamen Inhalt und einer gleichartigen Gestaltung. Dezentralität kann bei informationsorientierten Ansätzen die Möglichkeiten der Aussage erweitern und bei Markierungskonzepten Erinnerungsorte konkretisieren und miteinander verbinden (zum Beispiel Todesmarsch-Stelen, siehe II./2.2.1.). Die Einzugsbereiche, Themen und Gestaltungen der dezentralen Denkmale differieren jedoch erheblich. Exemplarisch soll an dieser Stelle das Denkmal in Berlin-Schöneberg von Renata Stih und Frieder Schnock genannt werden: *Orte des Erinnerns im Bayerischen Viertel. Ausgrenzung und Entrechtung, Vertreibung, Deportation und Ermordung von Berliner Juden in den Jahren von 1933 bis 1945*. Das dezentrale Mahnmal aus dem Jahr 1993 vergegenwärtigt den Prozess der Ausgrenzung und Entrechtung der Juden des Bayerischen Viertels bis hin zu ihrer Deportation. Auf achtzig Metallschildern, die an Laternenmasten angebracht sind, finden sich auf einer Seite antijüdische Verordnungen, Zeugnisse von Opfern und Augenzeugenberichte. Die andere Seite zeigt simple isolierte Motive in kräftigen Farben, deren Ästhetik an altmodische Reklameschilder angelehnt ist. Die Schilder

⁷⁷ Der Begriff „dezentral“ wird in der vorliegenden Arbeit in zweifacher Bedeutung verwendet: Er bezeichnet einerseits Formen mit einem gemeinsamen Inhalt und gleichartiger Gestaltung. Andererseits bezieht er sich, als Gegenstück zu dem Begriff „zentral“, auf den Standort des Denkmals. Auf welche der beiden Bedeutungen sich der verwendete Begriff bezieht, wird im jeweiligen Kontext deutlich gemacht.

sind inhaltlich auf irritierende Art und Weise mit dem urbanen Raum abgestimmt (vgl. Hausmann 1997, 88 ff.; Kirsch 2003, 37).⁷⁸

Viele der aufgeführten innovativen Denkmale haben ihren Ursprung in den Kunstkonzepten der sechziger und siebziger Jahre. So hat die Strategie des Erlebnisraums, die den ganzen Körper des Rezipienten anspricht, ihre Grundlage in den Happenings und Installationen. Das Prinzip des Kommunikationsraums und partizipatorische Angebote beziehen den Rezipienten derart ein, dass er zum konstitutiven Bestandteil des Denkmals wird. Der dauerhafte Bestand eines Denkmals wird durch Gegen-Denkmale und temporäre Installationen in Frage gestellt, und die künstlerische Spurensicherung arbeitet direkt mit dem entdeckten und wieder entdeckten historischen Ort. Gestalterisch ist die traditionelle skulpturale Plastik vielfach durch architektonische, gartenbauliche, und städtebauliche Elemente ersetzt worden.

3.4. Gegen-Monumente: Die konzeptuelle Verweigerung des Denkmals

Der Begriff des „Gegen-Monuments“ ist nicht zu verwechseln mit dem bereits erwähnten Gegen-Denkmal.⁷⁹ Als Gegen-Monumente bezeichnet Young seit 1992 Denkmale, „in der die Bedeutung des materiellen Kunstproduktes und seiner genuinen Formgebung zurücktritt hinter immateriellen Prozessen von gedanklicher Auseinandersetzung und Dialog“ (Endlich 1994, 22). Damit sind hauptsächlich Arbeiten im Sinne der Concept Art⁸⁰ gemeint, die auf eine unverkennbare künstlerische Handschrift verzichten (vgl. ebd.). Gegen-Monumente thematisieren zugleich den Nationalsozialismus und die Amnesie der Nachkriegsjahre. Darüber hinaus reflektieren sie das Medium des Denkmals kritisch. Die Einführung des Gegen-Monuments an dieser Stelle

⁷⁸ Exemplarisch seien zwei Beispiele genannt: Vor einem Supermarkt hängt eine Tafel mit der Darstellung eines Brotlaibs und dem Satz „Lebensmittel dürfen Juden in Berlin nur nachmittags von 4–5 Uhr einkaufen. 4.7.1940“. Vor einer Bäckerei ist eine Tafel angebracht, auf der eine angeschnittene Torte abgebildet ist, „In Bäckereien und Konditoreien sind Schilder anzubringen, die darauf hinweisen, dass Kuchen an Juden und Polen nicht verkauft wird. 14.2.1942“, besagt die andere Seite des Schildes.

⁷⁹ Die Differenz zwischen dem Gegen-Monument und dem Gegendenkmal besteht darin, dass das Gegen-Monument in Abgrenzung zu traditionellen Denkmalen entsteht, jedoch nicht (notwendigerweise) in Auseinandersetzung mit einem speziellen Denkmal. Das Gegendenkmal bezieht sich dagegen explizit auf ein bereits bestehendes Denkmal und kommentiert dessen Aussage kritisch (vgl. Jochmann, 142 f.).

⁸⁰ Concept Art (auch Conceptual Art, zu dt.: Konzeptkunst) ist eine Kunstrichtung, die sich ab der Mitte der 1960er Jahre entwickelte. Bei der Concept Art steht die Idee im Mittelpunkt des Kunstwerks. Dabei ist es unerheblich, ob das Werk realisiert wird. Bereits mit der Existenz einer Assoziation in der Vorstellung des Betrachters kann das Werk sein Ziel erreicht haben. (vgl. *Der Brockhaus Kunst* 2001, unter ‚Concept Art‘).

beruht auf der Annahme, dass das Denkmal-Projekt *Stolpersteine* ebenfalls als Gegen-Monument bezeichnet werden kann. Gegen-Monumente entstehen in Opposition zum traditionellen Denkmal. Der Vertrauensverlust in die Wirksamkeit konventioneller Male, die Ablehnung der Monumentalkunst des Nationalsozialismus' und die Unfassbarkeit der nationalsozialistischen Verbrechen förderten seine Entwicklung. Mit ihrer Konzeption stellen sie nicht nur die monumentalen Dimensionen, sondern auch die Dauerhaftigkeit von Denkmälern als ihre wesentliche Eigenschaft in Frage:

Das Gegen-Monument bezieht sich in seiner konzeptuellen Selbstzerstörung nicht nur auf die eigene physische Unbeständigkeit, sondern generell auf die Kontingenz von Bedeutung und Erinnerung – im besonderen jener, die in die Form einer ewig gültigen Fixierung gegossen ist. (Young 1997, 83)

Gegen-Monumente können daher in die Erde versenkt werden und sind somit fast unsichtbar, wie das Hamburger *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte* (1986) von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz und der *Aschrottbrunnen*⁸¹ (1987) von Horst Hoheisel in Kassel. Auf diese Weise symbolisieren sie die Tendenz zur Verdrängung von Erinnerung in den Nachkriegsjahren und verweisen auf die Leere, die die nationalsozialistischen Massenvernichtungen in Deutschland hinterlassen haben. Auch Micha Ullmanns Mahnmal *Bibliothek* (1996) in Berlin-Mitte, zur Erinnerung an die Bücherverbrennung, reproduziert Abwesenheit durch die unterirdische Installation leerer Bücherregale, welche man durch ein ebenerdiges Fenster erblickt. Die Lichtprojektion von Norbert Radermacher (siehe II./3.3.2.) leuchtet nur eine kurze Zeit auf und kennzeichnet nicht nur den historischen Ort, sondern soll auch darauf hindeuten, dass das Erinnern sich immer wieder neu vollziehen muss. Die Installation im Bayerischen Viertel in Berlin-Schöneberg von Renata Stih und Frieder Schnock (siehe II./3.3.9.), welche auf unmonumentale dezentrale Weise auf das Verschwinden der jüdischen Bürger hinweist, wird von Young ebenfalls als Gegen-Monument bezeichnet.

⁸¹ Der *Aschrottbrunnen* war 1908 vor dem Kasseler Rathaus als Geschenk eines jüdischen Unternehmers errichtet worden und wurde im April 1939 von den Nationalsozialisten zerstört. Hoheisel rekonstruierte 1987 den Brunnen und versenkte ihn mit der Spitze nach unten an der ursprünglichen Stelle in die Erde. Dieses Mahnmal reproduziert Abwesenheit durch den negativen Raum des abwesenden Denkmals (vgl. Young 2002, 116 ff.).

Diese neuen Denkmalkonzepte haben das Ziel,

[...] zu provozieren, nicht zu beruhigen; sich zu verändern, nicht starr zu bleiben, zu verschwinden, nicht für ewig zu bestehen; Interaktion zu verlangen anstatt vom Betrachter ignoriert zu werden; zu Gewalt und Entweihung einzuladen und nicht unberührbar zu bleiben; nicht großzügig die Last der Erinnerung auf sich zu nehmen, sondern diese der Stadt wiederum vor die Füße zu werfen (Young 1997, 62).

Gegen-Monumente ermöglichen demnach keine ritualisierte Erinnerung, die die Gefahr des Vergessens birgt, sondern delegieren die Aufgabe des Gedenkens an den einzelnen Betrachter und an die Gesellschaft. Damit erfolgt eine Neudefinition der Rolle des Publikums: Der Rezipient wird zum konstitutiven Bestandteil des Denkmals. Young macht einen Raum zwischen Betrachter und Denkmal aus, den er als „dialogischen Raum“ (Young 1994, 39) bezeichnet. „Ort der Erinnerung“ ist somit nicht mehr der Standort des Mahnmals, sondern „der Platz, den das Denkmal im Verstand, im Herzen und im Gewissen des Betrachters einnimmt“ (vgl. Young 2002, 140). Gegen-Monumente zielen daher nicht auf die Identifikation mit einer statischen Vergangenheitsversion ab, sondern laden jeden Betrachter und jede Generation dazu ein, Geschichte immer wieder neu zu reflektieren.

3.5. Zusammenfassung und Neudefinition des Denkmals

Die achtziger Jahre sind ein Jahrzehnt des Denkmalbooms. Dabei geht es formal und inhaltlich längst nicht mehr um die traditionelle Denkmalplastik, die im Auftrag des Staates ein verbindliches Geschichtsbild postuliert. Vielmehr artikulieren auch Interessengemeinschaften und einzelne Künstler immer häufiger ihre Version der Vergangenheit im Denkmal. Das gesellschaftliche Bedürfnis nach Geschichte verbindet sich mit innovativen Repräsentationsformen, die sich in der autonomen Kunst der sechziger und siebziger Jahre entwickelt haben. Dabei geht es auch den Künstlern weniger um Kunst als persönliche Äußerung, sondern vorrangig um geistige und gesellschaftliche Prozesse, die durch das Setzen von künstlerisch innovativen Denk- und Mahnmalen ausgelöst werden. Viele der neuen Denkmalkonzepte üben immanent Kritik am statischen und monumentalen Mal und zielen auf ein dynamisches Geschichtsverständnis ab. Sie möchten durch die Vermittlung spezifischen Wissens zum Nachdenken anregen, Kommunikation, Interaktion und sogar Provokation bewirken. Das Publikum wird

nicht mehr zur unreflektierten Identifikation, sondern zur persönlichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit angehalten. Ein verbindliches Geschichtsbild soll möglichst vermieden werden, um der Wandlung von Geschichte und ihrer Deutung Rechnung zu tragen. Spielmann definierte 1990 das Denkmal unter anderem als „Ergebnis eines Kommunikationsprozesses der konflikthafter Verständigung über die Interpretation von Geschichte“ und integriert den „Diskussions-, Entstehungs- und Rezeptionsprozeß“ (Spielmann 1990, 59 f.) des Denkmals in seine Begriffsbestimmung. Auch Heinrich betonte bereits 1993, die Bedeutung diskursiver Effekte für das Gelingen eines Denkmals:

Statt Ehrfurcht und Andacht zu fordern, zielen zahlreiche Denkmale auf eine differenzierte Rezeption. Das Denkmal wird so regelrecht neu definiert: Es wird nunmehr verstanden als ein Impulsgeber zur kritischen Auseinandersetzung, eine Reibungsfläche der öffentlichen Diskussion. (Heinrich 1993, 162)

Kritische Auseinandersetzung und gesellschaftliche Kommunikation und Diskussion werden demnach zur neuen Strategie gegen das Vergessen. James Young führt diesen Gedanken radikal weiter, wenn er die Debatten um ein Monument als bedeutsamer bezeichnet als das endgültige Denkmal auf dessen Setzung zugunsten andauernder Diskussion durchaus verzichtet werden kann (Young 1999, 9). Ganz im Sinne „einer Art Anti-Denkmal“ (Huysen 1994, 16) setzt die neue Denkmalkunst in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus also nicht auf identitätsstiftende und konsenshaltige Effekte, sondern provoziert durchaus den Dissens. Diese Ansätze machen deutlich, dass das Denkmal zunehmend über seine kommunikativen Funktionen in der Gesellschaft definiert wird.

3.6. Neue Denkmalkunst: Kollektives Erinnern und kulturelles Gedächtnis

Die Veränderungen in der formalen und inhaltlichen Gestaltung sowie in den Wirkungsabsichten der neuen Denk- und Mahnmale erfordern erneut eine Diskussion der Theorien zum kollektiven Erinnern und zum kulturellen Gedächtnis. Die Übertragung der Theorien auf die neue Denkmalkunst erfolgt erstmalig mit der vorliegenden Arbeit. An dieser Stelle werden zunächst einige verallgemeinernde Aussagen in Bezug auf die neue Denkmalkunst vorgenommen. Diese sollen im zweiten Teil der Arbeit konkret am Denkmal-Projekt *Stolpersteine* überprüft werden, welches exemplarisch für die neue Denkmalkunst ist.

Neue Denkmalkunst setzt, ganz im Sinne Halbwachs' (1985; 1991), auf das Individuum als Träger kollektiver Erinnerungen. Der Betrachter eines Denkmals erhält die Verantwortung, dessen Inhalt persönlich zu reflektieren und im alltäglichen Handeln Konsequenzen abzuleiten. Einige Denkmale initiieren darüber hinaus Kommunikation und Interaktion und tragen auf diesem Weg möglicherweise zur Bildung von Erinnerungsgemeinschaften bei. Sicherlich stützen sie jedoch die kommunikative Aushandlung verschiedener Sichtweisen von Geschichte. Kollektives Erinnern ist hinsichtlich der neuen Denkmalkunst kein offiziell vollzogenes Erinnern. Vielmehr bedeutet es, durch persönliche Auseinandersetzung und aktives Handeln zu einer kollektiven Beschäftigung mit der Vergangenheit beizutragen. Kollektives Erinnern ist in diesem Sinne die Summe der individuellen Erinnerungsakte. An dieser Stelle wird die Wechselwirkung zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis besonders deutlich. Die Voraussetzungen des sozialen Zeit-, Raum- und Gruppenbezugs lassen sich nur am konkreten Denkmal bestimmen, wohingegen die Rekonstruktivität der Erinnerung per se gegeben ist. Im Gegensatz zum traditionellen Denkmal verdeckt die neue Denkmalkunst jedoch nicht mehr ihre Zeitgebundenheit, sondern führt sie dem Rezipienten auf unterschiedliche Art und Weise vor Augen.

In Bezug auf das kulturelle Gedächtnis verweigern sich die künstlerischen Denkmale bereits konzeptuell der stabilisierenden Funktion des kollektiven Gedächtnisses. Ihre Inhalte sind keine verbindlichen Inhalte mit identitätstiftendem und legitimierendem Anspruch. In diesem Sinne stellen sie nicht nur das Denkmal als sinnstiftendes Medium in Frage, sondern auch den relativierenden und harmonisierenden Umgang der Nachkriegszeit mit den nationalsozialistischen Verbrechen.

Im Gegensatz dazu versuchen neue Denkmale zu provozieren und die Erinnerung an den Nationalsozialismus durch Kommunikation und Interaktion im kommunikativen Gedächtnis der Gesellschaft zu verankern. Durch die Betonung kommunikativer Aspekte wird außerdem die Gefahr der ritualisierten Erstarrung vermieden. Auch die Partizipationsstruktur erscheint verändert. Nicht einzelne spezialisierte Erinnerungsträger, sondern möglichst viele Rezipienten sollen aktiv zum „Funktionieren“ eines Denkmals beitragen. Das Denkmal als Manifestation des kulturellen Gedächtnisses ist somit in Frage gestellt. Vielmehr erscheint die neue Denkmalkunst ein Medium des kommunikativen Gedächtnisses zu sein.

Diese Erkenntnis scheint zunächst widersprüchlich. Wie kann eine kulturelle Formung ein Medium des kommunikativen Gedächtnisses sein, für welches nach Aleida und Jan Assmann die Alltagskommunikation das entsprechende Medium ist?

Im Zuge der idealtypischen Gegenüberstellung des kulturellen und des kommunikativen Gedächtnisses erklärt Jan Assmann, dass die Gedächtnisse sich „in der Realität einer geschichtlichen Kultur vielfältig durchdringen“ (J. Assmann 1992, 51). Die Philologin Astrid Erll hat sich intensiv mit der assmannschen Theorie des kulturellen Gedächtnisses auseinandergesetzt. Sie interpretiert die „Modi Memorandi“ als zwei mögliche Formen des Vergangenheitsbezugs, die auf einem „Aspekt der mentalen Dimension von Kultur“ (Erll 2005, 115) beruhen:

[A]uf der (bewussten oder unbewussten) Entscheidung darüber, in welchem Modus erinnert wird im Modus der ‚fundierenden‘ oder der ‚biographischen Erinnerung‘. Das bedeutet, dass in einem gegebenen historischen Kontext dasselbe Ereignis **Gegenstand des kulturellen und des kommunikativen Gedächtnisses** [Hervorhebungen im Original] zugleich sein kann. (ebd.)

Dies trifft auch für die Erinnerungen an den Nationalsozialismus zu. Verbinden Menschen die Erinnerung an diese Zeit mit ihrer Lebenswelt (biographischer Modus) werden sie zu einem Gegenstand des kommunikativen Gedächtnisses. Werden die Erinnerungen als normativ in Bezug auf gültige Werte und Normen sowie als formativ im Hinblick auf eine kollektive Identität interpretiert, produzieren sie kulturellen Sinn (fundierender Modus). Ausschlaggebend für den Modus der Erinnerung ist demzufolge die Art der Rezeption (vgl. ebd.).

In der Konsequenz bedeutet dies, dass auch die strikte Unterscheidung zwischen den Medien des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses aufgehoben ist. Die neue Denkmalkunst kann daher durchaus auch ein Medium des kommunikativen Gedächtnisses sein. Ob sich die Modi des Erinnerns auch innerhalb eines Mediums überschneiden können, soll im zweiten Teil der Arbeit exemplarisch am Denkmal-Projekt Stolpersteine untersucht werden.

4. Zwischenfazit und Weiterführung

Denkmale unterliegen dem gesellschaftlichen Wandel und sind gleichzeitig Manifestationen dieser Veränderungen. Wie unterscheidet sich die neue Denkmalkunst nun von traditionellen Denkmalen des 19. Jahrhunderts und den konventionellen Mahnmalen?

Das Denkmal wird heutzutage stärker über seine Funktionen im öffentlichen Raum definiert als über bestimmte formale Elemente. Infolgedessen hat sich das Gestaltungsrepertoire außerordentlich erweitert: Denkmale müssen weder monumental noch dauerhaft sein, um als solche zu gelten. Architektonische und plastische Gestaltungen treten zugunsten neuer Gestaltungen in den Hintergrund. Dies können städtebauliche, gartenbauliche, abstrakte oder soziale Konzeptionen und Installationen sein, die temporär und unmonumental sind. Sie befinden sich nicht mehr zwangsläufig an zentralen Plätzen, sondern können dezentral bzw. lokal verortet sein. Neben der formalen Ausdehnung haben Denkmale auch eine inhaltliche Erweiterung erfahren. Es wurde eingangs festgestellt, dass die Funktionen der Legitimation, Repräsentation und Tradition von Herrschaft einem demokratischen Verständnis von Denkmalen gewichen sind. Daher haben prinzipiell auch nichtstaatliche Gruppen die Möglichkeit, ihre Interessen im Denkmal zu artikulieren. Diese Denkmale sind keine Widerspiegelung politischer Autorität, sondern Ausdruck gesellschaftlicher Interessen- und Meinungspluralität.

Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm man Abstand von sinnstiftenden Formulierungen und versuchte, mit Mahnmalen die Überlebenden zu Frieden und Menschlichkeit anzuhalten. Durch figürliche Darstellungen von Leid und Schmerzen zielten diese Mahnmale auf eine emotionale Annäherung ab und relativierten die Toten auf der Seite der Täter und Opfer. Sakrale und mythologische Symbole stellten die nationalsozialistischen Verbrechen in einen übergeordneten Zusammenhang und mystifizierten sie. Statt über Täter und Strukturen aufzuklären, demonstrierten sie auf statische Weise Trauer und Reue.

Diese inhaltlich und formal diffusen Mahnmale werden von vielen aktuellen Denkmalkünstlern stark kritisiert. Sie versuchen durch differenzierte Wirkungsstrategien dem Gedenken zu öffentlicher Präsenz zu verhelfen und lehnen eine Aktualisierung des Gedenkens in Form von starren Gedenkritualen ab. Sie setzen dabei verstärkt auf die Vermittlung von Information und die Anregung von Interaktion und Kommunikation. Statt Gegenstand geteilter Werte und Ideale zu sein, provozieren sie dabei kulturelle Auseinandersetzungen. Ziel der neuen Denkmalkunst ist die Aktivierung gesellschaftli-

cher Prozesse, um die Erinnerungen an die national-sozialistische Zeit im Hinblick auf eine humane Gesellschaft lebendig zu halten.

Die Entwicklung des Denkmals kann mit dem idealtypischen Dreierschritt „Gedenken-Mahnen-Denken“ (Heinrich 1993, 11) beschrieben werden. In der von der Verfasserin erarbeiteten Tabelle 1 werden die Unterschiede verdeutlicht.

Tabelle 1

	Traditionelles Denkmal des 19. Jahrhunderts	Konventionelle Denk- und Mahnmale ab ca. 1950	Neue Denk- und Mahnmalkunst ab ca. 1980
	Gedenken	Mahnen	Denken
Inhalt, Anlass	Herausragende Ereignisse und Personen	Nationalsozialismus Und Holocaust	Nationalsozialismus, Holocaust und dessen gesellschaftliche Verdrängung in der Nachkriegszeit
Form	Monumentalität, Plastik, figürlicher Realismus	Figürlicher Realismus, sakrale und mythologische Symbolik	Sämtliche Darstellungen architektonischer, städtebaulicher, gartenbaulicher, abstrakter und figürlicher Art
Zeit	Dauerhaft	Dauerhaft	Dauerhaft und temporär
Standort	Zentral	Zentral und dezentral	Zentral und dezentral
Denkmalsetzer, Auftraggeber	Herrscher, Staat	Staat, Erinnerungsgemeinschaften	Einzelne Künstler, Erinnerungsgemeinschaften, Staat
Funktion	Sinnstiftung: Legitimation, Repräsentation, Tradition, Distinktion	Mahnung, Demonstration von Trauer und Reue, Harmonisierung (Verschleierung)	Reflektion, Kritik, Impulsgeber für kollektive Prozesse, Aufklärung, Provokation
Inschrift	Pauschale Formeln wie: „Sie starben für Volk und Vaterland“ (Sinnstiftung)	Pauschale Formeln wie: „Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“ (Mahnung, Appell)	Spezifische Benennungen von Tätern, Opfern, Orten und Ereignissen (Sachinformation)
Kommunikation, Rezeption	Rituell	Rituell	Informell, alltäglich

Was bedeuten die Veränderungen im Mahnmal im gesellschaftlichen Kontext? Der Überblick über die Erinnerungsstrategien an den Nationalsozialismus hat die Veränderungen im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und ihre Manifestation im Mahnmal dargestellt. Heutzutage sind die Erinnerungen an den Nationalsozialismus konstitutiver Bestandteil des wiedervereinigten Deutschlands (vgl. Kirsch 2002, 315). Durch Strategien der „Aneignung und Historisierung“ (siehe II./2.2.5.) wird versucht, die Verbrechen des Nationalsozialismus' in das kulturelle Gedächtnis zu integrieren.

Dieser Prozess wird unter anderem von Denkmälern gestützt. Dabei versucht die neue Denkmalkunst durch differenzierte Informationen und Initiierung von persönlichem Engagement die Erinnerung an den Nationalsozialismus im gesellschaftlichen Diskurs einzubetten. Obwohl heutzutage die Mehrheit der Bevölkerung der Ansicht ist, die Vergangenheit müsse aufgearbeitet werden, stößt nach Jahrzehnten der Verdrängung insbesondere die Aufarbeitung im lokalen Umfeld auf zum Teil vehementen Widerstand. Dabei gehören Abwehrreaktionen gegen Werke der neuen Denkmalkunst zum Teil zu ihrer Wirkungsstrategie. Auf diese Weise führen sie umso stärker zu gesellschaftlicher Aufmerksamkeit und Auseinandersetzung.

In Bezug auf die Theorie des kollektiven Gedächtnisses von Halbwachs setzt die neue Denkmalkunst auf die individuelle Rezeption. Die Wirkungsideen der Denkmale zielen auf einen Betrachter ab, der die Bereitschaft zeigt, sich aktiv am Erinnerungsprozess zu beteiligen. Er wird aufgefordert, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen und die Erinnerung zu einem Bestandteil seines Alltags zu machen. Infolgedessen trägt er persönlich die Verantwortung, das durch Erinnerung veränderte Bewusstsein in der Gegenwart und Zukunft umzusetzen. Der Rezipient ist daher konstitutiv für die neue Denkmalkunst. Kollektives Erinnern durch neue Denkmalkunst wird somit zur Summe der einzelnen Erinnerungen, die sich im sozial bedingten Individuum vollziehen. In dieser Hinsicht ist das individuelle Erinnern die Voraussetzung für kollektives Erinnern. Kollektives Erinnern nach Halbwachs ist jedoch lediglich die Erinnerung in sozialen Gruppen. Anhand der *Stolpersteine* soll eine mögliche Übertragung dieser Annahme auf die gesellschaftliche Ebene überprüft werden.

Die Ausführungen zur neuen Denkmalkunst und zum kulturellen Gedächtnis haben gezeigt, dass der Modus des Erinnerns nicht auf Phänomenen wie den Medien oder der Zeit beruht, sondern vielmehr auf einer bewussten oder unbewussten Entscheidung für einen der beiden Modi basiert. Daher ist es möglich, ein Ereignis gleichzeitig so-

wohl im biographischen, als auch im fundierenden Modus zu erinnern. Folglich ist auch die Klassifikation des Denkmals als alleiniges Medium des kulturellen Gedächtnisses aufgehoben. Vielmehr setzt die Bestimmung des Denkmals über seine Bedeutung in der Öffentlichkeit per se auf den biographischen Modus: Die neue Denkmalkunst soll Teil des öffentlichen Diskurses sein und von den Erinnernden mit ihrer Lebenswelt in Verbindung gebracht werden. Durch die Integration des diskursiven Entstehungsprozesses als Bestandteil des Denkmals wird ebenfalls die kommunikative Dimension betont.

Inwiefern eine Überschneidung der Modi innerhalb eines Mediums möglich ist, soll anhand der *Stolpersteine* untersucht werden. Dafür wird zunächst angenommen, dass die neue Denkmalkunst Aspekte des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses miteinander verbindet.

Zusammengefasst stehen folgende Thesen zur exemplarischen Überprüfung am Beispiel der *Stolpersteine*:⁸²

- These 1: Neue Denkmalkunst verankert die Erinnerung an den Nationalsozialismus im gesellschaftlichen Diskurs.
- These 2: Neue Denkmalkunst setzt auf die individuelle Auseinandersetzung des Betrachters als Voraussetzung für kollektives Erinnern.
- These 3: Neue Denkmalkunst ist sowohl ein Medium des kulturellen als auch des kommunikativen Gedächtnisses.

⁸² Die einzelnen Thesen können innerhalb der folgenden Argumentation inhaltlich nicht trennscharf voneinander abgegrenzt werden. Die exemplarische Analyse anhand der *Stolpersteine* wird verdeutlichen, dass es inhaltliche Überschneidungen gibt. Es wird sich jedoch zeigen, dass diese Tatsache nicht die Gültigkeit in Frage stellt.

III. Exemplarischer Teil

1. Das Denkmal-Projekt *Stolpersteine*

Exemplarisch für die neue Denkmalkunst wird in vorliegender Arbeit das Denkmalprojekt⁸³ *Stolpersteine* untersucht. Die *Stolpersteine* schaffen eine Verbindung zwischen verschiedenen Elementen der neuen Denkmalkunst. Sie verfolgen ein dezentrales, unmonumentales Markierungskonzept. Der Künstler nimmt sich gestalterisch zurück und lässt den historischen Ort im alltäglichen Umfeld, sowie die spezifischen biographischen Informationen der Opfer für sich sprechen. Umso stärker ist die Initiative des Betrachters gefragt. Seine Position innerhalb des Denkmal-Projekts wird im Rahmen der künstlerischen Konzeption und gesellschaftlichen Rezeption des *Stolperstein*-Projekts genauer analysiert (siehe III./2.).

Die Besonderheit der *Stolpersteine* liegt in ihrer lokalen Verortung. Ihr Standort vor der letzten Wohn- bzw. Arbeitsstätte markiert somit nicht nur einen konkreten historischen Ort, sondern verweist auch auf das Lebensumfeld der Opfer. Es wird davon ausgegangen, dass der lokale Kontext von besonderer Bedeutung für die gesellschaftliche Rezeption der *Stolpersteine* ist.

1.1. Der Aktionskünstler Gunter Demnig⁸⁴

Gunter Demnig wurde 1947 in Berlin geboren. Er studierte Kunstpädagogik in Berlin und Kassel und absolvierte im Anschluss ein Studium der Freien Kunst an der Universität Kassel. Nach beruflicher Tätigkeit in der Denkmalsanierung und künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeit im Fachbereich Kunst der Universität Kassel eröffnete er 1985 ein Atelier in Köln. Seit 1981 sind Demnigs Kunstwerke regelmäßig im Rahmen diverser nationaler und internationaler Ausstellungen zu sehen.

Das vorrangige Interesse des Künstlers gilt jedoch nicht der Kunst in Galerien und Museen, sondern der Kunst im öffentlichen Raum. Auf diese Art und Weise hofft er, die Menschen unmittelbarer erreichen zu können. In seinen Arbeiten geht es dabei weniger um die Fortbildung einer spezifischen künstlerischen Technik, sondern um die Umsetzung von bestimmten Ideen. Dafür greift er auf so verschiedene Materialien wie Pappe, Keramik, Metall, Blut oder Holz zurück (vgl. Demnig 2006, 128). Demnig

⁸³ Das Denkmal-Projekt wird im Folgenden auch als *Stolperstein*-Projekt bezeichnet.

selbst versteht sich als Aktionskünstler. Seine Aktionen umfassen Projekte wie *die Duftmarken Kassel–Paris* (1980), die *Blutspur Kassel–London* (1981), den *Ariadne–Faden Kassel–Venedig* (1982), die *Landschaftskonserven* (1984), die *Flaschen–Post Kassel–New York* (1982) und das Projekt *Stolpersteine* (seit 1995).⁸⁵ Immer wieder geht es in seinen Werken um das Thema der Spuren. Diesbezüglich fordert Demnig jedoch eine differenzierte Betrachtung:

Man muss da differenzieren – einige Arbeiten haben die Kunst und die mögliche oder unmögliche Ausbildung zur Kunst zum Thema, andere thematisieren politische Fragen oder wollen den Ewigkeitsanspruch der Kunst ironisch hinterfragen. Bei manchen Arbeiten bleibt nur die Erinnerung, die Spur selbst wird gewaschen; wie die Kreidefarbe oder das Blut, auch der dünne *Rote Faden* ist bald verweht. Dagegen sind die Kartuschen der *Landschaftskonserven* gut vergraben und vielleicht werden sie nie gefunden, bei *Flaschen–Post* ist die Wahrscheinlichkeit des Auffindens schon größer: zwei Flaschenpostnachrichten wurden immerhin beantwortet. Diese beiden Projekte sind so etwas wie Denkmale für die Ewigkeit. Die Erinnerung ist natürlich in den *Stolpersteinen* das direkte Thema – Spuren der Erinnerung. (Demnig 2002, 10)

Die Werke Demnigs haben stets eine politische und gesellschaftliche Dimension (vgl. Goebel 2003a, 39). Dass seine Aktionen nicht immer auf öffentliche Zustimmung stießen, illustriert eines seiner frühen Projekte auf drastische Weise: 1970 bildete Demnig die amerikanische Flagge auf dem Schaufenster seines Ateliers in Berlin-Kreuzberg ab; die Sterne hatte er durch Totenköpfe ersetzt. Dieser Eingriff führte zu einer kurzen Festnahme des Künstlers. Er selbst verbindet diese Erfahrung mit einem weiteren zentralen Thema seiner Arbeit, der Grenze:

Auch das Spurenlegen war nicht immer so einfach. Da tauchte immer wieder die Frage auf: Darf man das denn überhaupt? Darf ich einfach eine Spur mit Farbe oder auch mit Blut auf die Straße legen, einen roten Faden von Kassel bis Venedig abrollen; Bleirollen auf die Straßen Berlins legen oder jetzt *Stolpersteine* ins Trottoir verlegen? Für mich ist Grenzen ausloten, Grenzen überschreiten immer wieder ein zentraler Aspekt; letztlich geht mehr als man anfangs denkt. Es ist machbar. (Demnig 2002, 9)

⁸⁴ Ein Curriculum Vitae des Künstlers findet sich im Anhang.

⁸⁵ Ausführliche Informationen zu den Projekten sind an anderer Stelle nachzulesen (siehe Sommer 2006 oder NGBK 2002).

Seit vielen Jahren hat sich Demnig nun der künstlerischen Aufgabe verschrieben, die Spuren von Terrorismus, Völkermord und Krieg offenzulegen. Auch mit den *Stolpersteinen* möchte er „Spuren sichtbar machen und damit Dinge und Ereignisse dem Vergessen entreißen“ (Neumann 2004, 84).

1.2. Vorgeschichte der *Stolpersteine: Mai 1940 – 1000 Roma und Sinti (1990)*

Zum 50. Jahrestag der Deportation von 1000 Roma und Sinti aus Köln zog Demnig im Jahre 1990 eine Spur aus Fassadenfarbe durch die Stadt, die den Weg der Deportation mit den Worten *Mai 1940 – 1000 Roma und Sinti* markierte. Diese Arbeit entstand in Kooperation mit Rom e.V. Gemeinnütziger Verein für die Verständigung von Rom (Roma & Sinti) und Nicht-Rom (vgl. Rom e.v. 2006). Die Deportation der Roma und Sinti bezeichnet Demnig als „Generalprobe“ für spätere Judentransporte, in welcher der logistische Ablauf der Deportation der Juden geprobt wurde (vgl. Demnig 2006, 127). Nach einiger Zeit verblich die Spur und es wurde beschlossen, sie zumindest an einigen Orten mit einem Streifen aus Messing, welcher die gleiche Inschrift trug, zu konservieren. Demnig verweist in vielen seiner Interviews auf diese Aktion und berichtet von einer Begegnung, welche schließlich zur Idee der *Stolpersteine* geführt habe:

Es war in der Südstadt, am Großen Griechenmarkt, als eine Zeitzeugin mich ansprach: „Ist ja ganz schön was sie hier machen, aber in unserem Viertel haben doch nie Zigeuner gewohnt.“ Sie können sich vorstellen, diese Worte verwirrten mich! Aber ganz offensichtlich hatte diese Frau es wirklich nicht gewußt. Langsam dämmerte die Erkenntnis: Die Menschen in diesem Viertel lebten ganz normal, nachbarschaftlich zusammen. [...] Und trotzdem wurden diese Menschen später deportiert, ohne nennenswerten Widerstand ihrer Nachbarn. Auschwitz war der Ziel- und Endpunkt, aber in den Wohnungen und Häusern begann das Unfassbare, das Grauen. (Demnig 2002, 11 f.)

Die Erkenntnis, dass die Opfer des Nationalsozialismus' in ihr nachbarschaftliches Umfeld integriert waren und direkt aus ihren Wohnungen abgeholt wurden, eröffnete Demnig eine neue Dimension des Verbrechens. Die Nachbarn wurden zu Mittätern, da das Verschwinden der Mitbürger nicht unbemerkt geschehen konnte. Diese Feststellung markierte für Demnig den Beginn eines neuen Projektes.

1.3. Entwicklung des Denkmal-Projekts

Die Verlegung von sechs Millionen Gedenksteinen für die Opfer des Nationalsozialismus' war für Demnig zunächst ein theoretisches Konzept. Im Jahr 1993 wurde die Idee in dem Buch *Größenwahn – Kunstprojekte für Europa*⁸⁶ veröffentlicht, woraufhin Demnig eine Realisierung des Projektes andachte. Außerdem habe ihn der Pfarrer der Antoniter-Gemeinde in Köln ermuntert, mit einer kleinen Zahl von Steinen „ein Zeichen zu setzen“ (ebd., 12). Dies führte 1994 zu einer ersten Ausstellung von 250 *Stolpersteinen* in der Antoniterkirche. 1995 erfolgte die Verlegung dieser Steine in Köln. Obwohl das Konzept von Anfang an auf alle Opfergruppen ausgerichtet war, widmeten sich die ersten *Stolpersteine* ausschließlich dem Gedenken der ermordeten Roma und Sinti. Ein Umstand, der auf die damalige Zusammenarbeit Demnigs mit Rom e.V. zurückzuführen ist. Dieser hatte bereits umfassendes Informationsmaterial über die Verfolgung der Roma und Sinti im Nationalsozialismus recherchiert, auf welches Demnig für seine Arbeit zurückgriff (vgl. ebd.).

1996 folgte Demnig einer Einladung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) nach Berlin. Unter dem Titel „Künstler forschen nach Auschwitz“, hatte der Kunstverein fünf Künstler eingeladen, die sich in ihren Werken bereits mit der Erinnerung an den Nationalsozialismus auseinandergesetzt hatten.⁸⁷ Gemeinsam war diesen Künstlern die „Suche nach Spuren von Geschichte, speziell das Erfahrbarmachen von Erinnerung und der Versuch, mit künstlerischen Mitteln gegen das Vergessen anzuarbeiten“ (ebd.). Gunter Demnig präsentierte seine Installation *Lemniskate*, die an die verkehrstechnische Logistik der Deportationen anknüpfte: Eine Modelllokomotive (Modell BR 53) fuhr auf einem Gerüst eine endlose Schleife. Über einen Lautsprecher erfuhr der Besucher, dass es sich bei dem Original um eine besonders leistungsfähige Lok handelte. Diese wurde bei den Borsigwerken in Auftrag gegeben, um die Transporte nach Auschwitz „effektiver“ zu gestalten. Ungeachtet dessen vermarktete die Firma Fleischmann Modelle dieser Lokomotive (vgl. Baumann, 7). Für Demnig „gehört diese Arbeit, ebenso wie die *Stolpersteine* zu dem Fragenkomplex: ‚Wie konnte das alles nur so perfekt funktionieren und wer hat etwas gewusst oder gesehen?‘“ (Demnig 2002, 16). Im Rahmen der Ausstellung der NGBK verlegte Demnig außerdem die ersten Berliner *Stolpersteine* in der Oranienstraße und der Dresdner Straße in Berlin-

⁸⁶ Lindinger, Gabriele; Schmid Karlheinz (Hgg.) (1993). *Größenwahn – Kunstprojekte für Europa*. Regensburg: Lindinger & Schmidt Verlag.

⁸⁷ Neben Gunter Demnig waren Reinhard Matz, Beate Passow, Pam Skelton und Art Spiegelmann eingeladen (vgl. Baumann 2002, 7).

Kreuzberg. Die ca. 50 Gedenksteine ließ der Künstler ohne Genehmigung der Behörden in den Boden ein, erst im Nachhinein genehmigte das Kreuzberger Tiefbauamt die Aktion mit einer Ausnahmegenehmigung. Nach der Ausstellung schien das *Stolperstein*-Projekt beendet zu sein.

1.4. Wiederaufnahme des *Stolperstein*-Projekts

Im Jahr 2000 gab der jüdische Südafrikaner Steven Robins dem Projekt jedoch einen neuen Anstoß (vgl. Robins 2002, 25 ff.). Robins Eltern waren 1936 auf der Flucht vor den Nationalsozialisten nach Südafrika emigriert. Die Forschung nach seinen Vorfahren führte den Anthropologen und Soziologen nach Berlin-Kreuzberg. In diesem Bezirk hatten seine Verwandten bis zu ihrer Deportation gelebt. Auf der Suche nach dem Wohnort seiner Vorfahren stieß Robins auf die *Stolpersteine*. Mit dem Wunsch nach ebensolchen Gedenksteinen für seine Familie wandte er sich an das Kreuzberg Museum.

Auf diese Weise wurden die *Stolpersteine* als Möglichkeit des lokalen Gedenkens im Bezirk Berlin-Kreuzberg wieder aktuell. Die Bezirksverordnetenversammlung genehmigte die Verlegung von *Stolpersteinen* in den fusionierten Bezirken Kreuzberg und Friedrichshain. Die Steine für die Verwandten Steven Robins' bildeten im Juli 2000 die Wiederaufnahme des *Stolperstein*-Projekts, an dessen Fortbestehen bis heute gearbeitet wird (vgl. ebd.).⁸⁸

1.5. Zukunftsperspektive

Inzwischen hat Demnig ca. 11.500 *Stolpersteine* in 247 Ortschaften verlegt. Er erhält zahlreiche Anfragen aus dem In- und Ausland nach weiteren Gedenksteinen. „Ich werde überschüttet mit Anfragen von Bürgern, die über Patenschaften das Projekt finanzieren. Außerdem bekomme ich Post von Angehörigen aus aller Welt. Für viele ist das die einzige öffentliche Erinnerung. Es gibt ja kaum Grabsteine für die Menschen, für die ich Steine verlege“ (Der Spiegel 2003, 18), sagte Demnig bereits im Dezember 2003 in einem Interview.

Doch nicht nur die Anfragen kommen aus der ganzen Welt. Auch die Realisierung einer europaweiten Ausdehnung des Projekts hat konkrete Formen angenommen: Bereits 1997 [1998] wurden die ersten *Stolpersteine* für zwei Zeugen Jehova in O-

⁸⁸ Im Anhang der vorliegenden Arbeit befindet sich ein Verzeichnis der Städte, in denen bis zum 30. Juni 2007 *Stolpersteine* verlegt sein werden (Stand: 15. Juni 2007).

berndorf bei Salzburg in Österreich verlegt.⁸⁹ Im August des vergangenen Jahres folgten weitere Steine für einige Orte in Österreich. Unter anderem liegen zwei Gedenksteine in Braunau.⁹⁰ Im April 2007 sind die ersten Steine in Ungarn (Budapest) verlegt worden. Die Verlegung weiterer Stolpersteine in Ungarn ist für Juni und August 2007 angedacht. Der Künstler plant im November 2007 außerdem Verlegungen in den Niederlanden (vgl. Franke 2007, Email).

1.6. Trägerschaft und Finanzierung

Gunter Demnig stellt die Gedenksteine in Eigenproduktion her und nimmt persönlich die Verlegung der Steine vor.⁹¹ Die Organisation und Logistik wird dagegen von einem deutschlandweiten Netzwerk meist ehrenamtlicher Mitarbeiter getragen. Die einzelnen Träger stammen aus allen Bevölkerungsgruppen: Lokale Geschichtswerkstätten, Parteien, Vereine, Museen, Archive, Schulen und Privatpersonen. Die Helfer schließen sich in der Regel zu Initiativen zusammen, deren Arbeit zum Teil von einem regionalen Koordinator organisiert wird. An der Spitze des Netzwerks steht seit 2003 Uta Franke, die Lebensgefährtin Demnigs. Sie übernimmt die zentrale Koordination und Dokumentation des Projekts.

Die Finanzierung der *Stolpersteine* erfolgt durch die Übernahme so genannter „Patenschaften“. Das bedeutet, dass jeder Bürger die Möglichkeit hat, die Kosten eines Gedenksteins in Höhe von 95 Euro zu übernehmen. Auch mehrere Personen können gemeinschaftlich für einen *Stolperstein* aufkommen. Die Finanzierung der *Stolpersteine* findet dementsprechend nicht von staatlicher Seite, sondern über private Gelder statt. Dabei ist Demnig wichtig, dass der *Stolperstein* mit der Patenschaft nicht gekauft, sondern gespendet wird (Lieser 2001, 6).

1.7. Herstellung und Verlegung

Die *Stolpersteine* haben eine Grundfläche von 10 x 10 cm. Sie werden aus Beton gefertigt und auf der Kopfseite mit einer 1mm starken Messingplatte versehen. Der Text

⁸⁹ Uta Franke und Gunter Demnig erinnern sich nicht mehr an den genauen Zeitpunkt der Verlegung in Oberndorf bei Salzburg. Die Steine sind beschädigt und entwendet worden, sind jedoch im August 2006 ersetzt worden.

⁹⁰ In Braunau, der Geburtsstadt Adolf Hitlers, wurden zwei Gedenksteine für Mitglieder der Kommunistischen Partei (KP) verlegt (vgl. Demnig 2006, 120).

auf der Messingoberfläche wird vor der Befestigung auf dem Beton mit Schlagbuchstaben eingeprägt. Für die Verlegung der *Stolpersteine* entfernt Demnig an der vorgesehenen Stelle die Gehwegplatten und gießt ein ca. fünf cm dickes Bett aus Estrichbeton. Danach werden die *Stolpersteine* „eingepasst und mit Quarzsand und Portlandzement verfugt, eingeschlämmt und gesäubert“ (Demnig 2002, 14). Der Stein wird zehn Zentimeter tief in den Gehweg eingelassen und liegt ebenerdig, so dass ein reales Stolpern für die Passanten ausgeschlossen ist. Das Kölner Amt für Straßen- und Verkehrstechnik bescheinigte dem Künstler, dass er die Verlegung fachmännisch durchführe (vgl. Schellen 2002, 24).

⁹¹ Seit Dezember 2005 wird er bei der Herstellung von einem Freund und Kollegen, Michael Friedländer, unterstützt. Friedländer und Demnig teilen sich die Herstellung der *Stolpersteine* (vgl. Demnig 2006, 119).

2. Künstlerische Konzeption und gesellschaftliche Rezeption: Analyse der Thesen

2.1. Methode und Quellenmaterial

Die Überprüfung der einzelnen Thesen erfolgt in Anlehnung an die qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring (Mayring 2003). Dabei werden die theoretisch hergeleiteten Thesen am Fallbeispiel des *Stolperstein*-Projekts überprüft.

Die einzelnen Kategorien ergeben sich durch eine Kategorienbildung aus der theoretischen Diskussion des ersten Teils (deduktiv). Um eine spezifische Anbindung an die *Stolpersteine* zu ermöglichen, werden für die Überprüfung der ersten These zudem Unterkategorien aus dem vorhandenen Quellenmaterial entwickelt (induktiv). Die Analyse und Interpretation des Materials erfolgt anhand der aufgestellten Kategorien. Dabei werden die inhaltlichen Bestandteile extrahiert, die durch die Kategorien angesprochen werden. Diese Vorgehensweise lehnt sich an die inhaltliche Strukturierung Mayrings an: „Ziel der inhaltlichen Strukturierung ist es, bestimmte Themen, Inhalte, Aspekte aus dem Material herauszufiltern und zusammenzufassen“ (Mayring 2003, 89).

Das für die Analyse verwendete Material besteht einerseits aus den *Stolpersteinen* selbst und andererseits aus einem Korpus gesammelter Texte über das Denkmal-Projekt. Die *Stolpersteine* an sich werden dabei ebenso als Träger von Informationen betrachtet wie die zu untersuchenden Dokumente. In ihre Analyse werden das verwendete Oberflächenmaterial, die Inschrift sowie ihr Standort einbezogen. Das Textkorpus besteht aus Materialien, die die *Stolpersteine* sowohl aus der Perspektive der Eigendarstellung wie der Fremddarstellung zeigen. Zur Eigendarstellung gehören zwei persönliche Interviews mit dem Künstler Gunter Demnig, eines mit der Koordinatorin des *Stolperstein*-Projekts, Uta Franke sowie eines mit dem Leiter des Berliner Kreuzberg Museums, Martin Düspohl.⁹²

Das Buch *Stolpersteine*, welches im Jahr 2002 von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) herausgegeben wurde, überschreitet die Grenze zwischen Eigen- und Fremddarstellung. Es enthält ein Interview mit dem Künstler sowie verschiedene Beiträge über das Denkmal-Projekt im Berliner Bezirk Kreuzberg aus historischer, kunstgeschichtlicher und pädagogischer Perspektive. Einige Internetseiten von *Stolperstein*-Initiativen verbinden ebenfalls Eigen- und Fremddarstellung des Denkmal-

Projekts: Die Grenzen verschwimmen aufgrund der Partizipation der Bevölkerung in den Initiativen. Rezipienten werden auf diese Weise selbst zu Kommunikatoren.

Die Fremdperspektive auf die *Stolpersteine* wird durch Zeitungs- und Zeitschriftenartikel konstituiert, die innerhalb der letzten zehn Jahre über die *Stolpersteine* erschienen sind. Exemplarisch sollen an dieser Stelle die überregionalen Tageszeitungen *Süddeutsche Zeitung* und *taz, die tageszeitung* sowie die Wochenzeitschrift *Der Spiegel* und das Kunstmagazin *Art* genannt werden. Die Artikel umfassen sämtliche journalistischen Darstellungsformen (Reportage, Meldung, Kommentar, Interview, etc.) und thematisieren verschiedene Aspekte und Personen rund um das Denkmal-Projekt. Aussagen können somit über den Gegenstand an sich, die Organisation des Denkmal-Projekts, die Intentionen des Künstlers sowie die gesellschaftliche Wirkung getroffen werden. Sie stehen dabei immer in Bezug zu den einzelnen Kategorien und der jeweiligen These.

2.2. These 1:

***Stolpersteine* verankern die Erinnerung an den Nationalsozialismus im gesellschaftlichen Diskurs.**

Die theoretische Diskussion zur neuen Denkmalkunst hat gezeigt, dass viele Konzeptionen versuchen, die Erinnerung an den Nationalsozialismus in den gesellschaftlichen Diskurs einzubetten. Dafür setzen sie auf differenzierte Wirkungsstrategien. In Anlehnung an die aufgestellte Denkmals-Typologie und als Ergebnis der theoretischen Ausführungen sollen folgende Hauptkategorien anhand des *Stolperstein*-Projekts analysiert und interpretiert werden. Die qualitativ deduktiven Kategorien sind im Hinblick auf einen sinnvollen Zusammenhang mit dem Denkmal-Projekt *Stolpersteine* entwickelt worden:

- Aufklärung durch Information
- Erschaffung eines Kommunikationsraums
- Angebote zur Partizipation
- Provokation von Widerstand

Die Verbindung von Erinnerung und Wissen gilt vielen Denkmalkünstlern als Ausgangspunkt für einen reflektierten Erinnerungsprozess. Erst auf der Grundlage spezifi-

⁹² Die transkribierten Interviews befinden sich im Anhang der unveröffentlichten Magisterarbeit (Sommer 2006, 118 ff.).

scher Informationen kann der Betrachter differenziert kommunizieren und schließlich verantwortungsbewusst tätig werden. Auch die *Stolpersteine* setzen konzeptionell auf diese Elemente. Dabei kann der Prozess der Bewusstseinsbildung durchaus Widerstand provozieren. Auf diese Weise fungieren sie als Impulsgeber für geistige und gesellschaftliche Prozesse, die ihren Inhalt durch ständigen gesellschaftlichen Austausch vergegenwärtigen.

Um der Spezifik der *Stolpersteine* gerecht zu werden, werden zusätzlich zu den deduktiven Kategorien qualitativ induktive Unterkategorien gebildet. Die Entwicklung der Unterkategorien wird jeweils im Zusammenhang mit den Ausführungen der entsprechenden Kategorie begründet. Zudem fließen weitere bedeutende Merkmale des Denkmal-Projekts in die Analyse ein: *Stolpersteine* erwachsen ohne öffentlichen Auftrag „von unten“ aus der Bevölkerung heraus, sind prozesshaft konzipiert und werden oftmals unvorbereitet rezipiert. Das herausragende Merkmal der *Stolpersteine* ist jedoch ihre dezentrale Verortung im jeweiligen lokalen Kontext. Es wird angenommen, dass dieses Merkmal einen wesentlichen Beitrag für die Verankerung der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im gesellschaftlichen Diskurs darstellt. Diese Annahme wird abschließend im Hinblick auf die aufgestellten Kategorien diskutiert.

2.2.1. Aufklärung durch Information

Stolpersteine versuchen, den Rezipienten mit Hilfe von (dokumentarischen) Informationen über die Vergangenheit aufzuklären. Dabei transportieren sie Wissen auf verschiedenen Ebenen. In expliziter Weise vermitteln die Inschriften der Gedenksteine und die Verlegung vor der Wohn- bzw. Arbeitsstätte Informationen über einen verfolgten Menschen. Implizit verweisen sie auf sein Lebensumfeld und den nationalsozialistischen Alltag.

Dabei ist die Rezeptionssituation der *Stolpersteine* oftmals ein Moment der Überraschung: Der Rezipient wird in der Regel unvermittelt mit Informationen über die nationalsozialistische Verfolgungs- und Vernichtungspolitik konfrontiert. Dieser Effekt soll bei den Passanten zu einem „mentalen Stolpern“ führen und sie zum Nachdenken anregen. Möchte der Rezipient etwas über den Hintergrund des Gedenksteins erfahren, muss er sich darum bemühen.

Extern wird die Vermittlung der Inhalte unter anderem von spezialisierten Trägern wie Museen, Archiven und Schulen vorgenommen, die mit dem Denkmal-Projekt kooperie-

ren. Sie vermitteln das dokumentarische Wissen ohne künstlerische Aufbereitung und Verdichtung. Die Unterkategorien für die Analyse dieser Kategorie sind daher die folgenden:

Spezifische biographische Informationen: Name, Lebensdaten, Ort des Todes

Konkreter historischer Ort: Die letzte Wohn- oder Arbeitsstätte

Organisierte Vermittlung des Wissens: Museen, Archive, Schulen

2.2.1.1. Spezifische biographische Informationen: Name, Lebensdaten, Ort des Todes

Die Inschrift der *Stolpersteine* vermittelt biographische Daten über das jeweilige Opfer: Sie nennt meist den Namen, das Geburtsdatum sowie kurz das Schicksal der verfolgten Person.⁹³ Dokortitel weisen auf Berufszugehörigkeiten hin, einige Ortsbezeichnungen kennzeichnen Fluchtgeschichten. Demnig sagt von sich selbst, dass er „radikaler“ in den Inschriften geworden sei. Während er früher zum Beispiel „Freitod“ graviert habe, schreibe er jetzt „Flucht in den Tod“ (Demnig 2006, 123). In Fällen, in denen der Verbleib der Verfolgten nicht ausgemacht werden kann, prägt er nur drei Fragezeichen in das Messing (vgl. ebd.). Sehr wichtig ist dabei, dass jeder Stein für ein einzelnes Opfer liegt und nicht die Namen mehrerer Opfer auf einem Stein zusammengefasst werden (vgl. Demnig 2006, 120). Mit der Personalisierung der Gedenksteine möchte Demnig den Verfolgten einen Teil ihrer Identität wieder geben:

Die bekannten zentralen Denkmale können nur allgemein der Opfer gedenken und sind zum Teil auch nur auf bestimmte Opfergruppen bezogen. Auf dem *Stolperstein* bekommt das Opfer seinen Namen wieder – seine Identität und sein Schicksal sind, soweit bekannt, ablesbar. (Demnig 2002, 13)

Hinter jedem *Stolperstein* verbirgt sich somit eine individuelle Biographie. Demnig betont jedoch, dass jeder verlegte *Stolperstein* „auch die Gesamtheit der Opfer symbolisiert“ (ebd. 14). In diesem Sinne verweist jeder Stein auf die Gesamtheit der verlegten Steine und somit auf das unfassbare Ausmaß der Verfolgung (vgl. ebd.).

⁹³ Ausnahmen stellen einige *Stolpersteine* für Roma und Sinti in Köln dar. Auf Wunsch von Angehörigen sind sie anonymisiert. In diesen Fällen ist die Bezeichnung „Sinteza“ oder „Rommni“ für Frauen und „Sinto“ oder „Romm“ für Männer verwendet worden (vgl. NS-Dokumentationszentrum EL-DE-Haus 2006). Weitere anonyme Verlegungen lehnt Demnig jedoch ab (vgl. Demnig 2006, 123).

2.2.1.2. Konkreter historischer Ort: Die letzte Wohn- oder Arbeitsstätte

Die Verlegung eines *Stolpersteins* erfolgt an der Stelle, an der ein Opfer nationalsozialistischer Verfolgung wohnte bzw. arbeitete. Dies gilt auch für den Fall, dass die Nummerierung der Häuser einer anderen Reihenfolge folgt, das Haus nicht mehr steht oder durch ein neues Haus ersetzt wurde. Jeder *Stolperstein* markiert somit im Sinne einer Spurensicherung einen spezifischen historischen Ort und verweist auf das alltägliche Lebensumfeld der Opfer. Auf diese Weise lenken sie die Erinnerung an das Grauen weg „[v]om ‚Endpunkt‘ der Vernichtung zu den Anfängen der Ausgrenzung“ (Endlich 1994, 24).

Sie machen deutlich, wie Vorschriften und Verbote zunehmend den Alltag vieler Menschen einschränkten und schließlich zu ihrem Verschwinden führten. Die harmlose Beiläufigkeit der Gedenksteine weist dabei metaphorisch auf die damalige subtile Allgegenwärtigkeit der Bedrohung hin.

Die Inschriften der *Stolpersteine* benennen nicht den „Grund“ der Verfolgung. Auf diese Weise möchte Demnig darauf hinweisen, dass die Opfer in ihre Nachbarschaft integrierte Bürger waren; unabhängig von ihrer Konfession, Volksgruppe oder politischen Orientierung. Das Verschwinden eines Nachbarn kann kaum unbemerkt geschehen (vgl. Demnig 2002, 12). Die *Stolpersteine* beziehen sich daher nicht nur auf die Opfer, sondern verweisen auch auf die Mittäterschaft des nachbarschaftlichen Umfelds.

2.2.1.3. Organisierte Vermittlung des Wissens: Museen, Archive und Schulen

Die *Stolpersteine* an sich sind bereits auf differenzierte Weise Träger von Informationen. Zum Kunstwerk gehört jedoch auch eine umfassende Aufklärungs- und Vermittlungsarbeit. Diese wird zum Teil von spezialisierten Trägern wie Museen, Archiven und Schulen geleistet. Exemplarisch soll daher die Arbeit je eines Trägers vorgestellt werden. Mit der Auswahl relevanter Träger für das *Stolperstein*-Projekt in Berlin-Kreuzberg soll ein Bild von der Zusammenarbeit in dem Bezirk entworfen werden, in welchem das Projekt seinen Anfang nahm.⁹⁴

Das Berliner Kreuzberg-Museum begleitet das *Stolperstein*-Projekt seit dem Jahr 2000. Unter der Leitung von Martin Düspohl initiierte es die nachbarschaftliche Zu-

⁹⁴ Obwohl die ersten *Stolpersteine* bereits 1995 in Köln verlegt wurden, führte erst die Verlegung von *Stolpersteinen* in Berlin-Kreuzberg zur nachbarschaftlichen Organisation des Denkmal-Projekts.

sammenarbeit in Berlin-Kreuzberg und ist somit Ideengeber für dessen netzwerkartige Organisation:

Die bloße Verlegung des *Stolpersteins* mag eine Bedeutung haben und bei denen, die sie dann sehen Erinnerung und Betroffenheit auslösen, aber uns ging es dann mehr darum, dieses Projekt auch nachbarschaftlich und geschichtspädagogisch zu verankern. Meine Vorstellung war, dass bis zur Verlegung eines *Stolpersteins* die eigentliche Erinnerungsarbeit geschehen müsste und nicht erst nach oder mit der Verlegung. Insofern sollte ein Netzwerk aufgebaut werden zwischen denen, die erinnern wollten, also Nachbarn, Lehrern, Schülern, sonstigen Bewohnern aus dem Bezirk und denen, die spenden wollten. (Düspohl 2006, 134 f.)

Das Kreuzberg Museum brachte diese verschiedenen Gruppen miteinander in Kontakt. Neben den Bewohnern des Bezirks und Schulen waren dies auch Archive, Opfervereine, der Künstler selbst und frühere Bekannten oder Angehörige von ehemals Verfolgten. Außerdem leistete das Museum sämtliche inhaltliche und organisatorische Arbeit für die Verlegung und Vermittlung der *Stolpersteine*. Dabei ist die Bildungsarbeit mit den Schülern für Düspohl besonders wichtig:

Das Kreuzberg Museum, bzw. jetzt die Koordinierungsstelle, stellt Namen und letzte Wohnadressen von Opfern zusammen oder macht Termine in den Archiven. [...] Wir finden es sehr wichtig, dass die Schüler selbst in den Archiven recherchieren, denn sie leisten dort echte Pionierarbeit [...]. Diese Akten hat seit den vierziger Jahren meist niemand mehr gelesen [...]. Wenn dann hinzukommt, dass die Schüler einen Briefkontakt oder Email-Kontakt zu Verwandten aufbauen und diese auch mal treffen, dann entsteht ein Lernerlebnis, das für meine Begriffe sehr nachhaltig ist [...]. (ebd.)

Die Zusammenarbeit mit der Kreuzberger Carl-von-Ossietzky-Oberschule gestaltete sich besonders fruchtbar: Durch eine Lehrerin, Monika Ebertowski, die gleichzeitig am Kreuzberg Museum und an der Oberschule beschäftigt war, konnten im Laufe der Jahre diverse Klassen in das *Stolperstein*-Projekt eingebunden werden.

Doch der organisatorische Aufwand für das *Stolperstein*-Projekt überforderte schon bald die Kapazitäten des Kreuzberger Bezirksmuseums. Seit Juni 2005 hat daher eine zentrale Koordinierungsstelle mit Sitz in der Gedenkstätte Deutscher Widerstand (GDW) im Bendlerblock die Organisation des Projekts für Berlin übernommen. Inhalt-

lich wird die Arbeit der Koordinierungsstelle jedoch weiterhin vom Kreuzberg Museum betreut.

Im Hinblick auf die am *Stolperstein*-Projekt beteiligten Archive variiert die Quellenlage für Daten von Opfern nationalsozialistischer Verfolgung in den einzelnen Städten und Gemeinden. Deutschlandweit unterstützen diverse Archive und andere Institutionen die Recherche nach biographischen Daten. Für Nachforschungen zu jüdischen Opfern im Raum Berlin-Brandenburg eignet sich das Brandenburgische Landeshauptarchiv (BLHA). Es verwahrt das Archivgut von Behörden und anderen Einrichtungen des Landes Brandenburg (vgl. BLHA 2006). Im Bestand des Archivs befinden sich unter anderem die Akten des Oberfinanzpräsidenten Berlin-Brandenburgs aus der Zeit des Nationalsozialismus'.⁹⁵ Ihm oblag die deutschlandweite Verantwortlichkeit für „die Behandlung des Vermögens ausgewanderter bzw. deportierter Juden“ (Nakath 1996, 5). Dementsprechend umfasst die Kartei des Oberfinanzpräsidenten Berlin-Brandenburg auch personenbezogene Unterlagen über das Schicksal jüdischer Bürger. Exemplarisch seien an dieser Stelle Fragebögen für Auswanderer, Vermögensverzeichnisse, polizeiliche Berichte oder Transportlisten für Deportationen genannt.⁹⁶ Das BLHA ermöglicht seit Ende des Jahres 1994 die wissenschaftliche Recherche anhand dieser Materialien (vgl. Nakath 1996, 6). In Bezug auf die Nachforschungen zu biographischen Daten für die Verlegung eines *Stolpersteins* leistet das BLHA auf unterschiedliche Weise Hilfestellung:

Die Mitarbeiterinnen des Landesarchivs waren so freundlich, für Kreuzberg eine alphabetisch geordnete Datenabfrage nach Straßennamen bezogen auf die letzten Wohnadressen durchzuführen. Außerdem empfängt das Landeshauptarchiv in Potsdam, wo die Vermögensaufstellungen der Berliner Juden jetzt liegen, regelmäßig [...] Schülergruppen und berät sie bei ihrer Recherche. (Düspohl 2006, 137)

Im Rahmen eines Veranstaltungstages zum zehnjährigen Bestehen des *Stolperstein*-Projekts in Berlin betreute Monika Nakath als eine Abteilungsleiterin des Archivs außerdem eine Arbeitsgruppe zum Thema „Archive, Quellen, Recherche“.

⁹⁵ Die vollständige Bezeichnung des Bestands lautet „Pr. Br. Rep. 36 A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg“.

⁹⁶ Neben dem angegebenen Aufsatz von Monika Nakath stammen die Informationen aus der Arbeitsgruppe „Archive, Quellen, Recherche“, welche Nakath im Rahmen des Programms zum zehnjährigen Bestehen der *Stolpersteine* betreute.

Es ist ein erklärtes Anliegen des *Stolperstein*-Projekts, möglichst viele Schüler einzubinden. Unter der pädagogischen Leitung von Monika Ebertowski engagiert sich die Carl-von-Ossietsky-Oberschule in Berlin-Kreuzberg als erste Schule seit dem Jahr 2000 für die *Stolpersteine*. Ebertowski sieht in den *Stolpersteinen* eine geeignete Methode, den Jugendlichen die Bedeutung und das Ausmaß der nationalsozialistischen Verbrechen „sowohl persönlich als auch sachorientiert“ (Ebertowski 2002, 75) nahe zu bringen:

Sie [die Schüler] werden mit einem Einzelschicksal konfrontiert, das durch seine Nähe zu dem Lebensumfeld der Jugendlichen eine besondere Identifikationsfläche bietet. Es geht um das Leben ganz gewöhnlicher Nachbarn jeglichen Alters und um das Verwundern darüber, dass diese Menschen so scheinbar spurlos aus unserer Mitte verschwunden sind. Dies zu begreifen schafft einen persönlichen Zugang zu jener Zeit und motiviert neu zur Reflexion der Hintergründe, durch welche die NS-Verbrechen möglich wurden. Dabei drängen sich Vergleiche mit der Gegenwart auf, so dass die Jugendlichen gleichzeitig aktuelle gesellschaftliche und politische Strukturen hinterfragen lernen. (Ebertowski 2002, 75)

Unter pädagogischer Anleitung recherchieren die Schüler in Archiven und Bibliotheken biographische Daten von Opfern und führen Befragungen mit Zeitzeugen durch. Die Forschungsergebnisse werden in Form von Vorträgen und Mappen im Rahmen des Unterrichts und in der Öffentlichkeit präsentiert. Ziel ist es, „dass die Jugendlichen mit ihren erworbenen Kenntnissen und gewonnen Einsichten an die Öffentlichkeit gehen“ (Ebertowski 2002, 78). Sie informieren die Anwohner über die Verlegung von *Stolpersteinen* und organisieren deren Einweihung vor Ort. Dort tragen sie dann selbst verfasste Texte zum Schicksal der jeweiligen Opfer vor. Darüber hinaus sammeln und spenden sie Geld für die Verlegung von *Stolpersteinen*, verfassen eigene Broschüren und veranstalten Führungen entlang bereits verlegter Gedenksteine (vgl. ebd.).

2.2.2. Erschaffen von Kommunikationsräumen und Angebote zur Partizipation

Die *Stolpersteine* bieten dem Rezipienten diverse Angebote zur Teilnahme und erzeugen konkrete und virtuelle Kommunikationsräume. Aufgrund der unmittelbaren Verknüpfung dieser beiden Wirkungsstrategien im Denkmal *Stolpersteine* sollen sie im Folgenden gemeinsam unter dem Oberbegriff des „Kommunikationsraums“ diskutiert werden. Unter konkreten Kommunikationsräumen werden Situationen gefasst, die die

physische Präsenz der Kommunikationspartner voraussetzen. Dabei kann es sich einerseits um Austausch zwischen den einzelnen Mitarbeitern der *Stolpersteine* handeln (intern) sowie andererseits um Kontakte der Mitarbeiter mit der Öffentlichkeit (extern). Virtuelle Kommunikationsräume entstehen dagegen durch die geistige Bezugnahme auf das *Stolperstein*-Projekt ohne die physische Präsenz der Kommunikationspartner. Die Unterkategorien zur qualitativen Analyse sind dementsprechend:

Konkrete Kommunikationsräume: Das Engagement des Künstlers und der Initiativen
Virtuelle Kommunikationsräume: Das Netzwerk, verlegte *Stolpersteine* und die Massenmedien

2.2.2.1. Konkrete Kommunikationsräume: Das Engagement des Künstlers und der Initiativen

Grundsätzlich kann jede Person das Projekt *Stolpersteine* in einem Ort initiieren. In jedem Ort, in welchem *Stolpersteine* verlegt worden sind, gibt es daher so genannte „Initiatoren“ (Franke 2006, 132). Dabei kann es sich um eine Privatperson, eine Gruppe von Bürgern, eine Schule, ein Museum oder einen Verein handeln. Die Initiatoren und Kooperationspartner variieren von Ort zu Ort. Sie übernehmen diverse inhaltliche und organisatorische Vorarbeiten für die Verlegung der *Stolpersteine*:

Antragstellung für die behördliche Erlaubnis
Recherche biographischer Daten von Opfern
Werben von Paten bzw. Sammeln von Geldern
Organisation von Informationsveranstaltungen
Informieren von Hausbewohnern und Hausbesitzern
Kontaktieren von Angehörigen
Informieren der örtlichen Medien

Auf diese Weise schaffen die *Stolpersteine* bereits vor ihrer Verlegung einen konkreten Kommunikations- und Interaktionsraum. Dabei geht es einerseits um die Möglichkeit der Kontaktaufnahme und des Austauschs innerhalb der lokalen Initiative. Personen finden sich zusammen, um über die nationalsozialistische Vergangenheit und die *Stolpersteine* zu sprechen. Auch Initiativen einer Region treffen sich zum Austausch von Meinungen und Erfahrungen.

Andererseits schaffen die Mitarbeiter außerhalb der Initiativen Kommunikationsräume. Sie treten in Kontakt mit örtlichen Behörden, Archiven, Vereinen, Anwohnern, Haus-

besitzern, Schulen und überlebenden Angehörigen. Somit initiieren und stützen sie die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und bieten interessierten Bürgern wiederum die Möglichkeit der Information und Teilnahme. Durch die Übernahme einer Patenschaft hat jede Person die Möglichkeit, Solidarität mit den Opfern und Unterstützung des *Stolperstein*-Projekts zu bekunden.

Bei der Verlegung bzw. der Einweihung der Gedenksteine wird die Solidaritätsbekundung öffentlich. Meist sind die Paten der jeweiligen *Stolpersteine* und andere Beteiligte anwesend und es wird ein Rahmenprogramm organisiert (vgl. Düspohl 2006, 136 f.). Oftmals beobachten Passanten das Geschehen bei der Verlegung der Steine, sie äußern sich und beginnen untereinander oder mit den Anwesenden zu diskutieren. Nach der Verlegung kommt es in kleinen Orten zuweilen vor, dass die Gemeinde beieinander sitzt und über die nationalsozialistische Vergangenheit spricht. Zeitzeugen machen ihre Erinnerungen nach einer langen Zeit des Schweigens erstmals öffentlich und es entstehen kontroverse Diskussionen (vgl. Demnig 2006, 121). In diesem Fall bezieht sich der Kommunikationsraum auf Repräsentanten einer ganzen Gemeinde.

Nach der Verlegung wird meist versucht, den internen und externen Kommunikationsraum weiter auszudehnen. Ziel der Initiativen ist es, weiterhin öffentliche und private Unterstützung für die *Stolpersteine* zu erhalten und somit einen Beitrag zur Aufklärung der nationalsozialistischen Vergangenheit zu leisten. Die Verlegung weiterer Gedenksteine wird geplant, und oftmals erstellen die Initiativen eigene Internetseiten, Dokumentationen oder Broschüren zu ihrer Tätigkeit. Außerdem werden diverse Veranstaltungen wie Informationsabende, Führungen entlang bereits verlegter Steine oder die Reinigung der oxidierten Messingoberfläche (vgl. Demnig 2006, 122) durchgeführt. Existenz und Bekanntheitsgrad der *Stolpersteine* basieren also wesentlich auf dem Engagement lokaler Initiativen, die in ihrer Gesamtheit das deutschlandweite Netzwerk bilden.

Die Besonderheit dieses Netzwerks ist, dass es quasi basisdemokratisch aus der Bevölkerung heraus erwächst. Es gibt keinen öffentlichen Auftraggeber und selbst der Künstler Gunter Demnig versteht sich lediglich als „Initiator“ der *Stolpersteine*. Die Möglichkeiten der konkreten Kommunikation und Interaktion, die das Projekt bietet, werden von vielen Teilen der Bevölkerung überaus produktiv wahrgenommen, wodurch sich das Volk in der Tat sein eigenes Mahnmahl setzt.

Dabei hat die Nachfrage nach *Stolpersteinen* die Kapazitäten Demnigs längst überschritten. Interessenten müssen inzwischen ein halbes bis ein Jahr auf die Gedenksteine warten. Demnig sieht dies gelassen:

In Bezug auf die Wartezeit kann ich nur sagen: Das Projekt hat sechzig Jahre gebraucht bis es ins Rollen kam. Ob die Verlegung eines Steines nun ein Jahr mehr oder weniger dauert, darauf kommt es nicht an. (Demnig 2006, 121)

Wegen der langen Wartezeiten für die Interessenten erschiene es gedanklich konsequent, dem Volk auch die Verlegung der *Stolpersteine* zu überlassen, bzw. andere Künstler an der Arbeit zu beteiligen. Demnig nimmt jedoch entschieden Abstand von dieser Möglichkeit. Die Gründe dafür liegen in seinem persönlichen Bezug zu den *Stolpersteinen*: Jeder Stein soll weiterhin sein eigenes Kunstwerk für einen verfolgten Menschen darstellen (vgl. Demnig 2006, 120). Der exakte Standort der Gedenksteine auf dem Gehweg sowie der Wortlaut der Inschriften werden letztendlich von Demnig bestimmt. Verfassten andere die Inschriften, dann „stimmten die Texte nicht mehr, aber jeder würde sie mit mir in Verbindung bringen und würden mich fragen: Was ist denn das? Hast Du das gemacht? Und wenn ich das nicht gemacht habe, wird es schwierig“ (Demnig 2006, 120).

Obwohl die *Stolpersteine* eng mit dem Künstler verbunden sind, besteht in Bezug auf die Setzung eines „Schluss-Steins“ eine grundsätzliche Offenheit: Aufgrund der vielen Anfragen hat sich das Denkmal-Projekt zu einem ‚work in progress‘ entwickelt (vgl. Endlich 2002, 31). In diesem Sinne ist die dokumentarische Markierung, die persönliche Reflektion sowie die Kommunikation und Interaktion zwischen den Menschen bereits als entscheidendes Ergebnis des *Stolperstein*-Projekts zu verstehen.

2.2.2.2. Virtuelle Kommunikationsräume: Das Netzwerk, *Stolpersteine* und die Massenmedien

Der virtuelle Kommunikationsraum wird durch einen geistigen Kontext geschaffen. Dazu gehört zunächst das Netzwerk der Initiativen, innerhalb dessen sich die Beteiligten gemeinsam für die *Stolpersteine* engagieren. Alle Personen, die die *Stolpersteine* im In- und Ausland unterstützen, lassen sich ebenfalls in diese virtuelle Erinnerungsgemeinschaft integrieren.

Außerdem schafft die Auseinandersetzung eines Passanten mit den verlegten *Stolpersteinen*, die sich wie ein räumliches und thematisches Netz über Deutschland erstrecken, einen virtuellen Kommunikationsraum. In diesem sehr weiten Sinne kann jeder Rezipient, der sich, angeregt durch die *Stolpersteine*, mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzt, Teil des Kommunikationsraums sein.

Die Präsenz von Themen in den Massenmedien gibt einen Anhaltspunkt, welche Themen von gesellschaftlicher Bedeutung sind. Die Medien bilden per se einen virtuellen Kommunikationsraum.⁹⁷ In diesem erfahren auch die *Stolpersteine* Aufmerksamkeit. Bisher sind zahlreiche Artikel in regionalen und überregionalen deutschen Tageszeitungen über die *Stolpersteine* erschienen. Außerdem sind einige Hörfunk- und Fernsehbeiträge gesendet, sowie ein Dokumentarfilm gedreht worden.⁹⁸ Nach Berichten in den Medien erhält Demnig von Anwohnern häufig weitere Informationen zum Schicksal ehemaliger verfolgter Nachbarn. Dabei handelt es sich meist um Details aus dem Leben der Verfolgten. Zuweilen stellt sich auch heraus, dass die Daten für einen Gedenkstein fehlerhaft oder unvollständig sind, woraufhin der Standort oder die Inschrift geändert werden muss (vgl. Demnig in Franke 2006, 132).

2.2.4. Provokation von Widerstand

Die *Stolpersteine* werden auch im gesellschaftlichen Diskurs verankert, indem sie Irritationen und Widerstand hervorrufen. Dabei handelt es sich ebenso um die Erzeugung konkreter und virtueller Kommunikationsräume wie bei den beschriebenen Aktivitäten der Initiativen, dem Netzwerk der verlegten Steine und der Berichterstattung in den Medien. Das Erzeugen von Dissens als gesellschaftliche Wirkungsstrategie wird von

⁹⁷ An dieser Stelle soll auf die gesellschaftliche Bedeutung von Massenmedien als virtuellem Kommunikationsraum hingewiesen sein ohne dass eine Diskussion von Funktionen, Potentialen, Grenzen oder Gefahren vorgenommen wird.

⁹⁸ Genaue Angaben zu Hörfunkinterviews und Fernseh- beziehungsweise Filmbeiträgen zu den *Stolpersteinen* siehe Sommer 2006, 112 ff.

diversen Mahnmalen der neuen Denkmalkunst zum Teil gezielt verfolgt. Da der Widerstand einen wichtigen Impuls für die Anregung von gesellschaftlichem Diskurs darstellt und im Gegensatz zur beschriebenen konsensualen Unterstützung steht, wird diese Wirkungsidee in diesem gesonderten Abschnitt behandelt.

„Es war von vorneherein klar, dass dieses Projekt Irritationen hervorrufen würde – das soll es ja auch,“ formulierte Demnig im Jahr 2002 in einem Interview (Demnig 2002, 22). Mit dieser Annahme sollte er bis heute Recht behalten. Obwohl bereits in vielen Orten *Stolpersteine* verlegt worden sind, treffen sie nach wie vor auf Widerstand von Einzelpersonen, Städten und Gemeinden. Einige der Einwände erscheinen dabei durchaus berechtigt. Im Folgenden sollen jedoch nicht die verschiedenen Positionen diskutiert, sondern lediglich exemplarisch einige Konflikte dargestellt und einige Argumente genannt werden. Dabei handelt es sich einerseits um den Widerstand von Einzelpersonen und andererseits um die offizielle Ablehnung der *Stolpersteine* in München.⁹⁹ Die Unterkategorien für die Analyse sind dementsprechend:

Widerstand von Einzelpersonen: Vandalismus, Verhetzung und Gerichtsverfahren

Widerstand von offizieller Ebene: Die Ablehnung Münchens

2.2.4.1. Widerstand von Einzelpersonen: Vandalismus, Verhetzung und Gerichtsverfahren

Verlegte *Stolpersteine* stoßen bei weitem nicht überall auf Zustimmung. Einige der Gedenksteine sind mutwillig zerstört oder aus dem Trottoir gerissen worden; dies war unter anderem in Halle, Köln und Berlin der Fall. In einigen Städten Mecklenburg-Vorpommerns wurden *Stolpersteine* von Rechtsradikalen geschändet und es wird regelmäßig in einschlägigen rechtsradikalen Internetforen gegen den Künstler und lokale Initiatoren gehetzt (vgl. [ohne Verfasser] Störtebeker.net 2006a; 2006b; [ohne Verfasser] Altermedia.info 2006a; 2006b). Insgesamt kommt jedoch weniger Widerstand aus der rechtsradikalen Szene als von Demnig befürchtet. Schwierigkeiten bereiten dem Künstler eher die Argumente der politisch Gemäßigten: Ein Arzt möchte seinen Patienten die Erinnerungen an die Opfer des Nationalsozialismus' vor seiner Praxis nicht zumuten, und ein Hausbesitzer in Köln hat wegen der Verlegung zweier *Stolpersteine* vor seinem Haus geklagt (vgl. Neumann 2004, 84). Zuerst brachte er seine Argumente vor dem Beschwerdeausschuss der Stadt vor, danach zog er vor den Kultur-

⁹⁹ Die häufigsten Argumente gegen die *Stolpersteine* sowie die Erwidern des Künstlers können in einem persönlichen Interview mit Demnig nachgelesen werden (siehe Sommer 2006, 124 f.).

ausschuss und letztendlich klagte er vor dem Landgericht auf Wertminderung seines Hauses in Höhe von 100.000 Euro. Demnig einigte sich daraufhin außergerichtlich mit dem Kläger und verlegte die *Stolpersteine* um 1,20 Meter (vgl. Demnig 2006, 130). Der Widerstand auf der Ebene von Einzelpersonen führt regelmäßig zu Berichterstattungen in der (lokalen) Presse und wird immer wieder von anderen Medien aufgegriffen.¹⁰⁰ Auf diese Weise ermöglicht er auch einem größeren Publikum die Auseinandersetzung mit dem Einzelfall und verstärkt die gesellschaftliche Relevanz des Themas.

2.2.4.2. Widerstand von offizieller Ebene: Die Ablehnung Münchens

Die vehementeste Ablehnung hat das Stolperstein-Projekt bisher in München erfahren. Bereits 2003 entschied dort der Ältestenrat des Münchner Stadtrats gegen die Verlegung von *Stolpersteinen*. Trotz der Absage verlegte Demnig im Mai 2004 zwei Gedenksteine. Sie waren von Schülern initiiert worden und für ihre Verlegung reiste der Sohn der Opfer eigens aus England an. Der Stadtrat befasste sich daraufhin erneut mit dem Projekt und lehnte es abermals ab. Die zwei *Stolpersteine* wurden kurz darauf von der Stadt entfernt und auf dem jüdischen Friedhof in den Boden eingelassen. Die Ablehnung des Denkmal-Projekts begründete Oberbürgermeister Christian Ude (SPD) mit verschiedenen Argumenten: „Zum einen sei die Auswahl der namentlich zu nennenden Opfer ein grosses Problem, denn schliesslich seien aus München 4500 Juden deportiert und umgebracht worden. Wer sollte mit einem *Stolperstein* gewürdigt werden, und wer sollte darüber entscheiden?“ (Lahrtz 2004, 17) Außerdem warnte Ude vor einer „Inflationierung der Gedenkstätten“ (Hägler 2004, 6) und verwies auf die zahlreichen bestehenden Orte der Erinnerung in München. Ausschlaggebend war für Ude zudem die strikte Ablehnung der *Stolpersteine* durch die Israelitische Kultusgemeinde München und Oberbayern (IKG). Deren Präsidentin, Charlotte Knobloch hatte wiederholt die Sorge geäußert, dass es ihr „unerträglich“ (Lahrtz 2004, 17) sei, wenn möglicherweise Neonazis mit ihren Springerstiefeln über die Steine gingen und somit erneut Juden beleidigten (vgl. ebd.).¹⁰¹

In München haben sich dennoch Bürgerinitiativen gebildet, die entschieden für die Verlegung von *Stolpersteinen* eintreten. Uta Franke spricht von 300 Paten, die ständig

¹⁰⁰ Das Vorgehen des Kölner Hausbesitzers wird in diversen Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen immer wieder erwähnt (siehe Beucker 2005, 2; Neumann 2004, 84; Gorelik 2003, 22).

¹⁰¹ Charlotte Knobloch hat am 7. Juni 2006 den Vorsitz des Zentralrats der Juden in Deutschland übernommen (vgl. Zentralrat der Juden in Deutschland 2006). Es bleibt abzuwarten, wie sie sich nun zu dem (auf offizieller politischer Ebene mit dem Bundesverdienstkreuz anerkannten) *Stolperstein*-Projekt äußert.

Aktivitäten organisierten „um zu zeigen, dass sie nicht aufgeben“ (Franke 2006, 133). Dazu gehört eine Ausstellung von 25 *Stolpersteinen* in der Musikhochschule München und eine geplante Ausstellung von Gedenksteinen in einer U-Bahn Station. Außerdem erhielten die Initiativen viel Unterstützung aus dem Ausland (ebd.).¹⁰²

Die Befürworter der *Stolpersteine* auf der einen Seite und die IKG sowie der Stadtrat auf der anderen Seite stehen sich noch immer scheinbar unversöhnlich gegenüber.¹⁰³ Der Widerspruch in München wird von Demnig als „Teil des Projekts“ (Demnig in Franke 2006, 133) bezeichnet. In diesem Sinne sind die Diskussionen um die *Stolpersteine* Teil des „Kommunikationsprozesses der konflikthafter Verständigung über die Interpretation von Geschichte“ (Spielmann 1990, 59 f.). Über den Fortgang des Streits wird regelmäßig in der regionalen und überregionalen Presse berichtet. Jüdische Repräsentanten und Politiker anderer Städte artikulieren ebenfalls ihre Meinung in Bezug auf die Ablehnung Münchens.¹⁰⁴ In diesem Sinne hat der Widerstand gegen die *Stolpersteine*, auch gesamtgesellschaftlich betrachtet, zu größerer Aufmerksamkeit für das *Stolperstein*-Projekt und sein Anliegen geführt.

2.2.5. Die Bedeutung des lokalen Kontexts

Es spricht vieles dafür, Denk- und Mahnmale ortsspezifisch zu konkretisieren. Je kleiner der Kontext ist, in welchem erinnert wird, desto stärker ist die Bindung zwischen der erinnerten Vergangenheit, dem Denkmal und den Trägern des Gedenkens. Grund dafür ist die Nähe zum eigenen Lebensumfeld. Erst diese Identifikationsfläche ermöglicht vielen Menschen den persönlichen Zugang zu abstrakten geschichtlichen Ereignissen.

Die dezentrale Verortung der *Stolpersteine* an den konkreten Wohn- und Arbeitsstätten der Opfer macht die Gedenksteine zu einem Bestandteil des lokalen Umfelds.

¹⁰² Die ausgestellten *Stolpersteine* sind von Münchener Paten gespendet worden. Sie tragen bereits Inschriften und sind für die Verlegung bestimmt. Die Ausstellungen dienen lediglich der Publizität des Denkmal-Projekts. Die Präsentation der Gedenksteine unabhängig von ihrem spezifischen Verlegeort erfüllt selbstverständlich nicht den Zweck des Projekts.

¹⁰³ Zwischenzeitlich hatte die Debatte sehr emotionale Züge angenommen. Beispielsweise bezeichnete Knobloch die Befürworter des Denkmal-Projekts als „Gedenk-Täter“ (Goebel 2004, 35).

¹⁰⁴ Der Präsident der Israelitischen Kultusgemeinde Bayern, Josef Schuster, begrüßte die *Stolpersteine* ausdrücklich und bezeichnete sie als „eine Möglichkeit, die Erinnerung auf sehr plastische Weise wach zu halten“ ([ohne Verfasser] dpa 2004, 40).

Die Kölner Bürgermeisterin Angela Spitzig nahm an einer Informationsveranstaltung der Petra-Kelly-Stiftung unter dem Motto „Von Köln lernen – München überzeugen – Aller Opfer gedenken“ teil (vgl. Goebel 2003b, 44).

Somit wird auch die Erinnerung an die nationalsozialistischen Verfolgungen in jedem Ort zu einem Teil der Heimatgeschichte. Die *Stolpersteine* verdeutlichen den Verlust des intakten Alltags und machen somit die „Endlösung“ greifbar. Vor der eigenen Haustür erinnern sie daran, dass die Anfänge der Verfolgungs- und Vernichtungspolitik sich für alle sichtbar in der unmittelbaren Nachbarschaft ereigneten. In diesem Sinne helfen sie, Gegenwart und Vergangenheit miteinander zu verbinden und können zu sehr persönlichen Reflektionen führen:

Man wird plötzlich vor seinem Haus mit den Verbrechen konfrontiert und häufig kommt dann die Frage: „Haben die vielleicht in meiner Wohnung gelebt...?“ Und da befällt einige Menschen Beklemmung. Natürlich kann das sein, das ist eben so. So ist eben unsere deutsche Geschichte. (Demnig 2006, 122)

Die *Stolpersteine* konkretisieren jedoch nicht nur historische Wohnstätten, Personen und Ereignisse. Sie versuchen darüber hinaus, „Kommunikationsprozesse zwischen Archiven, Künstlern, Schulen und Bürgern eines Stadtteils“ (NGBK 2002, Klappentext) anzuregen. Somit setzen sie auf das Verantwortungsbewusstsein der Nachbarschaft für die Aufklärung und Akzeptanz ihrer lokalen Vergangenheit. Das Konzept erscheint zunächst visionär, doch die wirksame Praxis widerlegt diese Annahme. Wie die Analyse des Stolperstein-Projektes gezeigt hat, stößt die nachbarschaftliche Aufklärung der lokalen Geschichte in vielen Orten auf große Zustimmung: Initiativen werden gegründet, Erinnerungen ausgetauscht, und Schüler engagieren sich für das Gedenken an ehemals Verfolgte.

Andererseits ruft der lokale Kontext ebenso starke Widerstände hervor. Noch immer fällt es vielen Menschen schwer, den nationalsozialistischen Terror als Teil der Heimatgeschichte zu akzeptieren. Dabei zeigt gerade die Intensität der Abwehrreaktionen von Hausbesitzern oder Anwohnern, dass das Konzept durch seinen spezifischen lokalen Bezug „funktioniert“. Spezifische Gedenkstätten und Denkmale wie die *Stolpersteine* bezeichnet Endlich daher als „Prüfstein für die Bereitschaft von Bürgern und Politikern, sich auf das Thema einzulassen“ (Endlich 1994, 23). Der allgegenwärtige lokale Kontext der *Stolpersteine* scheint dementsprechend als Verstärker sowohl für positive als auch für negative Reaktionen zu fungieren. In diesem Sinne trägt er wesentlich zur Verankerung der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im gesellschaftlichen Diskurs bei.

2.2.6. Zusammenfassung

Die Analyse der aufgestellten Kategorien hat gezeigt, dass die *Stolpersteine* die Erinnerung an den Nationalsozialismus auf differenzierte Weise im gesellschaftlichen Diskurs verankern. Sie vermitteln spezifische Informationen und stützen sich in der Kommunikation auf spezialisierte Träger. Sie bieten diverse Möglichkeiten der Teilhabe und erschaffen konkrete und virtuelle Kommunikationsräume, in denen über das Projekt sowie die deutsche Vergangenheit diskutiert werden kann. Außerdem provozieren sie auf individueller und offizieller Ebene Abwehrreaktionen und sind somit Gegenstand gesellschaftlicher Auseinandersetzung. Die Medien greifen sowohl die Verlegungen von *Stolpersteinen* als auch den Widerstand dagegen auf. Auf diese Weise betonen sie die gesellschaftliche Relevanz des Themas und vermitteln es einem breiten Publikum. Die Prozesshaftigkeit des Denkmal-Projekts verdeutlicht, dass die gegenwärtige kommunikative und diskursive Form des Erinnerns eines seiner Ziele ist. In diesem Sinne können die *Stolpersteine* auch als „Ergebnis eines Kommunikationsprozesses der konflikthafte Verständigung über die Interpretation von Geschichte“ verstanden werden (Spielmann 1990, 59 f.).

Von entscheidender Bedeutung ist der allgegenwärtige lokale Kontext. Er schafft in besonderer Weise Möglichkeiten für persönliche Identifikation und nachbarschaftliches Engagement. Ebenso provoziert er schmerzhaftes Erkenntnisse und lässt jeden einzelnen *Stolperstein* somit zum „Prüfstein“ (Endlich 1994, 23) für den Stand der lokalen Aufklärung werden.

2.3. These 2:

***Stolpersteine* setzen auf die individuelle Auseinandersetzung des Betrachters als Voraussetzung für kollektives Erinnern.¹⁰⁵**

Die Diskussion der These 1: „*Stolpersteine* verankern die Erinnerung an den Nationalsozialismus im gesellschaftlichen Diskurs“ hat bereits implizit verdeutlicht, dass die *Stolpersteine* in ihrer Wirkung auf die individuelle Auseinandersetzung abzielen. Daher sollen die relevanten Merkmale der *Stolpersteine* an dieser Stelle nicht erneut ausführlich analysiert, sondern lediglich zu vorliegender These in Bezug gesetzt werden. Die individuellen Inschriften der Steine und ihre Verlegung am konkreten historischen Ort, welcher möglicherweise das eigene Wohnhaus oder die eigene Nachbarschaft ist,

erleichtern dem Rezipienten den persönlichen Zugang zum Thema. Die dezentrale Verteilung und zurückhaltende Gestaltung der *Stolpersteine* kann dabei die Funktion einer visuellen Gedächtnisstütze einnehmen, die immer wieder überraschend einen persönlichen Erinnerungsprozess anstößt. Das Denkmal-Projekt setzt konzeptuell auf das Verantwortungsbewusstsein jedes Einzelnen. Besonders wichtig für den Erfolg des Projekts scheint die Möglichkeit zu sein, einen eigenen Beitrag leisten zu können:

Dies ist für die Menschen eine Möglichkeit, die Schuld, die viele noch immer empfinden, ein Stück abtragen zu können oder Verantwortung zu dokumentieren. Das *Stolperstein*-Projekt hat außer seiner Erinnerungsabsicht offensichtlich subjektiv etwas Entlastendes, bedeutet eine Möglichkeit, mit dem Unvorstellbaren umzugehen. (Düspohl 2006, 138)

Wie die Ausführungen zur Provokation von Widerstand gezeigt haben, können Auseinandersetzungen auf individueller Ebene ebenso zu starken Abwehrreaktionen führen, die sich in Form von Vandalismus, Verhetzung oder Gerichtsverfahren äußern.

In jedem Fall ist die individuelle Auseinandersetzung mit Hilfe der *Stolpersteine* die Voraussetzung für kollektives Erinnern. Dabei verdeutlicht die netzwerkartige Struktur des Stolperstein-Projekts die Abhängigkeit des kollektiven Gedächtnisses vom individuellen Gedächtnis: Nur durch die individuelle Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus bilden sich die lokalen Erinnerungsgemeinschaften, welche wiederum die Basis für das nationale bzw. internationale Netzwerk der „Stolperstein-Gemeinde“ bilden.

Nach Halbwachs (1985; 1991) (siehe II./1.3.) ist die individuelle Erinnerung die Voraussetzung für kollektives Erinnern. Dabei hat Halbwachs sein Kollektivgedächtnis nur auf soziale Gruppen bezogen und nicht auf die gesamtgesellschaftliche Ebene übertragen. Die *Stolpersteine* sind jedoch ein Beispiel dafür, wie individuelles Engagement über Erinnerungsgemeinschaften seinen Niederschlag auch auf nationaler Ebene finden kann. Inwiefern die *Stolpersteine* die halbwachsschen Voraussetzungen zum kollektiven Erinnern erfüllen und eine Übertragung der Theorie auf die gesamtgesellschaftliche Ebene somit möglich ist, soll im Folgenden überprüft werden. Die deduktiven Kategorien für die Analyse sind die im theoretischen Teil genannten halbwachsschen Thesen nach Echterhoff; Saar (2002, 17 f.):

¹⁰⁵ Diese These lehnt sich an die theoretischen Ausführungen Halbwachs' zum kollektiven Gedächtnis im ersten Teil der vorliegenden Arbeit an.

Kontextualität des Erinnerns (Gruppe, Raum, Zeit)
Kommunalität des Erinnerns
Kreativität bzw. Rekonstruktivität des Erinnerns
Kommunikativität des Erinnerns
Prozess der Identifikationsbildung durch Erinnern

2.3.1. Kontextualität des Erinnerns

Zur sozialen Gruppe: Der Mensch erinnert sich durch die Teilhabe an intersubjektiven Bezugsrahmen. Im Hinblick auf die nationalsozialistische Vernichtungspolitik bedeutet dies, vereinfacht gesagt, dass Menschen entweder Opfer von Verfolgung bzw. deren Angehörige sind oder Täter und Mitläufer bzw. deren Nachkommen.¹⁰⁶ *Stolpersteine* nivellieren die Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppen nicht durch allgemeinhin menschliche Erfahrungen. Der Betrachter wird, im Gegenteil, mit einer konkreten Biographie konfrontiert und zum Nachdenken und Handeln angeregt.¹⁰⁷ Dabei verweisen *Stolpersteine* sowohl auf die Perspektive der Täter als auch auf die der Opfer. Der Kontakt zwischen den Gruppen ermöglicht auf beiden Seiten die Reflektion der verschiedenen Perspektive.

Grundsätzlich können sich alle Gruppen an der Arbeit mit den *Stolpersteinen* beteiligen. Primär sollten sich jedoch die „Nachfahren der Täter“ (Düspohl 2006, 136) für das Denkmal-Projekt engagieren. Nichtsdestotrotz unterstützen auch viele verfolgte Zeitzeugen oder deren Nachkommen aus dem In- und Ausland das Projekt.

Zum sozialen Raum: Der spezifische Raumbezug der *Stolpersteine* ist durch die Verlegung der Gedenksteine vor der letzten Wohn- bzw. Arbeitsstätte gegeben. Dieser topographische Bezug verbindet die Vergangenheit mit der Gegenwart. Dabei spielt die Verortung der Steine im persönlichen lokalen Umfeld eine besondere Bedeutung im Hinblick auf ihre Rezeption und eine mögliche Identifikation. Die breite Ausdehnung der Verlegungsorte der *Stolpersteine* führt die erschreckende Allgegenwärtigkeit der „historischen Orte“ vor Augen. Außerdem verdeutlicht sie die Allgegenwärtigkeit des

¹⁰⁶ Diese Aufzählung ist selbstverständlich nur idealtypisch, da beispielsweise Migranten und ihre Nachkommen ebenfalls bestimmte Erinnerungen in Bezug auf den Nationalsozialismus haben. Auf dieses Verhältnis soll jedoch nicht weiter eingegangen werden.

¹⁰⁷ Es könnte problematisch sein, dass die *Stolpersteine* an sich nicht die Vorerfahrungen der einzelnen Rezipienten berücksichtigen. Erst im Kontext der Initiativen, Schulen, Museen, etc. wird weiteres Wissen vermittelt. Andererseits sollte man davon ausgehen, dass die Nennung der Konzentrationslager auf den Steinen ein deutlicher Hinweis auf ihre Funktion als Denkmal ist. Darüber hinaus sind die *Stolpersteine* und ihr Inhalt durch die Anzahl der verlegten Steine und die breite mediale Aufmerksamkeit bereits vielen Menschen bekannt.

Grauens, welches insbesondere im privaten Raum konkrete Gestalt annimmt. Über den konkreten Ort hinaus verweist jeder *Stolperstein* auf andere historische Orte der Erinnerung. Auch in Bezug auf die formale Gestaltung und ihre Verlegung sind die *Stolpersteine* raumkonkret. Sie werden ebenerdig in den Gehweg versenkt, so dass ein reales Stolpern ausgeschlossen ist. Ihre Form passt sich den Pflastersteinen an, nur die glänzende Messingoberfläche weckt die Neugierde der Passanten. Demnig betont ausdrücklich, dass die Begehung der *Stolpersteine* erlaubt sei: Dadurch solle die metallene Oberfläche blank poliert werden wodurch die Erinnerung im metaphorischen Sinne „jedes Mal neu aufgefrischt“ (Demnig 2002, 13 f.) wird. Auf diese Weise werden die Gedenksteine auch dem Gehweg als Standort gerecht.

Zur sozialen Zeit: Die Zeitkonkretheit der *Stolpersteine* ist zunächst in Bezug auf ein negativ hervorragendes Ereignis gegeben, die Zeit des Nationalsozialismus'. Die alltägliche Rezeption der *Stolpersteine* verdeutlicht die Alltäglichkeit der Verbrechen. Außerdem thematisieren die Gedenksteine die Zeitlichkeit des Erinnerns. Von der Konzeption her handelt es sich um ein Denkmal, das fast unendlich fortgesetzt werden kann. Erinnern mit Hilfe der *Stolpersteine* ist somit ein fortwährender Prozess, in welchem sich die Erinnerung immer wieder neu vollziehen muss. In diesem Sinne schaffen sie ein Bewusstsein für die Wandelbarkeit des Erinnerns und grenzen sich konzeptuell von Denkmälern und Gedenkstätten ab, die statisch ein immergleiches Geschichtsbild transportieren.

2.3.2. Kommunalität des Erinnerns

Gedächtnis entsteht durch das Erinnern in Erinnerungsgemeinschaften. *Stolpersteine* initiieren nachbarschaftliche Erinnerungsgemeinschaften, um individuell und kollektiv den Opfern des Nationalsozialismus' zu gedenken. Diese Gemeinschaften sind primär die lokalen Initiativen, aber auch andere Gruppen wie beispielsweise Schulklassen (siehe III./2.2.1.1.).

2.3.3. Kreativität bzw. Rekonstruktivität des Erinnerns

Jede Erinnerung ist eine Version von Vergangenheit, die von der Gegenwart her rekonstruiert wird. Dies gilt ebenso in Bezug auf die künstlerische Konzeption der *Stolpersteine*, mit welcher Demnig aus seiner Perspektive bestimmte Aspekte der Vergangenheit auswählt und bestimmte Zwecke verfolgt: Die nationalsozialistische Verfol-

gungs- und Vernichtungspolitik wird als individuelles Gedenken vor der Wohn- bzw. Arbeitsstätte interpretiert und rekonstruiert. Auf diese Weise möchte Demnig den Opfern einen Teil ihrer Identität wiedergeben (siehe III./2.2.1.1) und das Gedenken an sie in das alltägliche Bewusstsein heben. Gleichzeitig werden die politischen und religiösen Überzeugungen der Opfer verwischt. Das Denkmal-Projekt trägt außerdem die Spuren aktueller gesellschaftlicher, politischer und denkmalästhetischer Kontexte wie die Ausführungen zu gesellschaftlichen Erinnerungsstrategien und Entwicklungen in der Denkmalkunst dargelegt haben (siehe II./2. und 3.).

Die Verbindung der Erinnerung mit gegenwärtigen Bezugsrahmen erfolgt ebenso durch den einzelnen Betrachter. Er muss die biographischen Daten einer verfolgten Person mit historischen, politischen und biographischen Anhaltspunkten in Bezug setzen, um sie als Erinnerung erfassen zu können. In dieser Hinsicht bedeutet jede individuelle Auseinandersetzung mit den *Stolpersteinen* immer auch eine Aktualisierung der Vergangenheit. Durch die Integration neuer unerwarteter Aspekte kann sie den Horizont des Kollektivgedächtnisses erweitern und zu Veränderungen führen. Dies gilt insbesondere für die *Stolpersteine*, die mit ihrer alltäglichen Verortung und ihrer meist zufälligen Rezeption auf die Erneuerung des individuellen Gedächtnisses abzielen.

2.3.4. Kommunikativität des Erinnerns

Erinnerungen werden in kommunikativen Kontexten tradiert. Dies gilt ebenso für die Erinnerung anhand der *Stolpersteine*. Dabei handelt es sich um kommunikative Kontexte auf verschiedenen Ebenen. *Stolpersteine* als kulturelle Formung sind bereits im Hinblick auf einen virtuellen Adressatenkreis, der allgemeinen Bevölkerung, entstanden. Die Analyse der konkreten und virtuellen Kommunikationsräume hat außerdem eingehend die kommunikativen Kontexte des Denkmal-Projekts aufgezeigt (siehe III./2.2.2.).

2.3.5. Prozess der Identifikationsbildung durch Erinnern

Nach Halbwachs (1985; 1991) vollzieht sich die Konstitution von Identität über die Verarbeitung von Erfahrung. *Stolpersteine* regen die Verarbeitung von Erfahrungen in Gemeinschaften an. Daher könnte man annehmen, dass sie als Katalysatoren für die Ausbildung von kollektiver Identität funktionieren. Dies gilt insbesondere in Bezug auf die Verortung der *Stolpersteine* im lokalen Umfeld. In dieser Hinsicht verstünden sich die Mitarbeiter der Initiativen als Teil einer nachbarschaftlichen „*Stolperstein-Gemeinschaft*“. Der Erfolg des Denkmal-Projekts stützt die Annahme der Identitätsbildung durch das Engagement in den Initiativen.¹⁰⁸

2.3.6. Zusammenfassung

Das *Stolperstein*-Projekt richtet sich in seiner Wirkungsidee auf die individuelle Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Dabei tragen die spezifischen biographischen Informationen und das nachbarschaftliche Umfeld wesentlich zur Entscheidung des Rezipienten bei, sich persönlich zu engagieren. Kollektives Erinnern anhand der *Stolpersteine* basiert somit auf dem individuellen Entschluss des Betrachters. Die Organisation in Erinnerungsgemeinschaften verdeutlicht dabei, wie das kollektive Gedächtnis im Sinne Halbwachs' auf die Erinnerungen der einzelnen Träger angewiesen ist.

Die Analyse des Denkmal-Projekts anhand der Merkmale des Kollektivgedächtnisses zeigt außerdem, dass das Projekt die Voraussetzungen für kollektives Erinnern nach Halbwachs erfüllt. Dazu gehört der Bezug der Erinnerung zu einer sozialen Gruppe, ihrem sozialen Raum und ihrer sozialen Zeit. Die Kommunalität des Erinnerns ist durch die Organisation in Erinnerungsgemeinschaften gegeben. Das Merkmal der Rekonstruktivität ist per se gegeben, da sich die Vergangenheit nicht als solche zu bewahren vermag. Die gegenwärtigen Kontexte der *Stolpersteine* sind aufgezeigt worden. Dabei kann insbesondere die Zufälligkeit der Rezeption die Einordnung der Erinnerung in neue Zusammenhänge provozieren. Die Kommunikativität des *Stolperstein*-Projekts ist bereits werkimmanent sowie auf verschiedenen konkreten und virtuellen Ebenen gegeben. Die Metathese der Identifikationsbildung kann durch den Erfolg des Denkmal-Projekts und aufgrund von persönlicher Beobachtung bestätigt werden.

¹⁰⁸ Als Ergebnis von persönlichen Beobachtungen und Gesprächen kann von Seiten der Verfasserin tatsächlich eine zum Teil sehr starke Identifikation der Mitarbeiter mit dem Projekt konstatiert werden.

Darüber hinaus ermöglicht die netzwerkartige Struktur des Denkmal-Projekts die Übertragung der halbwachsschen Theorie auf die gesellschaftliche bzw. nationale Ebene. Gesamtgesellschaftliches Erinnern kann somit produktiv wirksam werden, wenn es seinen Sitz in dezentralen Erinnerungsgemeinschaften hat. In diesem Sinne kann Halbwachs als Vertreter einer pluralistischen Gedächtnistheorie verstanden werden.

2.4. These 3:

***Stolpersteine* sind sowohl ein Medium des kommunikativen als auch des kulturellen Gedächtnisses.¹⁰⁹**

Die Zugehörigkeit der *Stolpersteine* zum kommunikativen Gedächtnis ist implizit bereits durch die Analyse der Thesen eins und zwei aufgezeigt worden. Die individuelle Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus mit Hilfe der *Stolpersteine* sowie die Verankerung des Themas im gesellschaftlichen Diskurs verweisen auf den biographischen Erinnerungsmodus der *Stolpersteine*.

Inwiefern das Denkmal-Projekt ebenfalls die Merkmale des kulturellen Gedächtnisses erfüllt und sich dementsprechend beider Modi Memorandi bedient, soll im Folgenden untersucht werden. Die Merkmale des assmannschen kulturellen Gedächtnisses bilden wiederum die deduktiven Kategorien für die Analyse:¹¹⁰

- Gruppenbezogenheit (Identitätskonkretheit)
- Rekonstruktivität
- Geformtheit
- Organisiertheit
- Verbindlichkeit
- Reflexivität

2.4.1. Gruppenbezogenheit (Identitätskonkretheit)

Stolpersteine sind nicht von einer Gruppe, sondern von einem einzelnen Künstler initiiert worden. Wirkungsabsicht des Denkmals ist primär die Reflektion und die Aktivierung gesellschaftlicher Prozesse und nicht die Fundierung von Gruppenidentität. In

¹⁰⁹ Diese These lehnt sich an die theoretischen Ausführungen Aleida und Jan Assmanns zum kulturellen Gedächtnis im ersten Teil der vorliegenden Arbeit an.

¹¹⁰ Wie bereits erwähnt (siehe I./4.), erfolgt die Anwendung der Merkmale in Bezug auf ein konkretes Denkmal in Anlehnung an Spielmann (1990, 244 ff.).

Bezug auf die Täter- bzw. Opferperspektive könnte man jedoch von Gruppenbezogenheit sprechen (siehe III./2.3.1.). Da die *Stolpersteine* in ihrer gegenwärtigen Form nur durch die kollektive Unterstützung der Initiativen bestehen, könnte man auch in Bezug auf diese Erinnerungsgemeinschaften von einer Gruppenbezogenheit ausgehen (siehe III./2.2.2.1.). Die Zugehörigkeit zur Initiative existiert jedoch nur durch eine konkrete Willensentscheidung. In diesem Sinne wird die Identifikation mit der Gruppe erst durch persönliche Anteilnahme und aktives Handeln erworben. Diese Ausführungen verdeutlichen, dass sich die *Stolpersteine* nicht im engeren Sinne auf eine bestimmte Gruppe beziehen, deren Bewusstsein sie in ihrer Einheit und Eigenart wiedergeben.

2.4.2. Rekonstruktivität

Stolpersteine rekonstruieren ebenso die Vergangenheit aus der Sicht der Gegenwart wie traditionelle Denkmale. Demnig wählt aus seiner Perspektive bestimmte Aspekte der Vergangenheit aus und verfolgt damit bestimmte Zwecke (siehe III./2.2.3.). Die *Stolpersteine* setzen bei der Rekonstruktion der Vergangenheit stärker auf den Rezipienten. Dies gilt sowohl für die Möglichkeiten aktiver Teilnahme in Erinnerungsgemeinschaften als auch für die zufällige Vergegenwärtigung der Vergangenheit im Alltag (siehe ebd.). Darüber hinaus decken die *Stolpersteine* durch ihre prozessorientierte Entwicklung bereits konzeptuell ihre Zeitgebundenheit auf.

2.4.3. Geformtheit

Stolpersteine sind sprachlich, ikonographisch und zum Teil rituell geformt: Neben den Worten „Hier wohnte“ oder „Hier arbeitete“ enthält die Inschrift immer bestimmte biographische Daten. Die Form der *Stolpersteine* ist standardisiert, auch die Verlegung der Gedenksteine hat ein performatives Element. Ihre Einweihung wird teilweise von einem Ritual begleitet: Verlesung der recherchierten Biographie des Opfers, darauf folgt eine Schweigeminute sowie das Ablegen von Blumen. In der Tradition des Gegen-Monuments stellt die Geformtheit der *Stolpersteine* jedoch gleichzeitig Formen (und Funktionen) herkömmlicher Denk- und Mahnmale in Frage. Dabei zeugt die konstitutive Bedeutung des Rezipienten auch von einer grundsätzlichen „Neuorientierung“ des Denkmals.

2.4.4. Organisiertheit

Mit den *Stolpersteinen* versuchen der Künstler sowie alle Mitarbeiter des Netzwerks, das Gedenken an die Opfer nationalsozialistischer Verfolgung sicherzustellen. Die Kommunikation der *Stolpersteine* erfolgt zum Teil über spezialisierte Träger wie Museen, Archive und Schulen. Hauptsächlich findet die Aktualisierung des Projekts jedoch durch informale Kommunikations-, Interaktions- und Diskussionsprozesse in konkreten und virtuellen Kommunikationsräumen statt. Die Organisiertheit des *Stolperstein*-Projekts ist dementsprechend nur geringfügig festgelegt und spezialisiert.

2.4.5. Verbindlichkeit

Die *Stolpersteine* sind verbindlich, indem sie die Erinnerung an den Nationalsozialismus unter anderem in die Opfer- und Täterperspektive strukturieren. Gleichzeitig wehren sie sich dagegen, ein normatives Geschichtsbild zu transportieren. Sie geben dem Rezipienten die Möglichkeit, sich sein Bild der Geschichte selbst zu erarbeiten. Damit betonen sie ein dynamisches Verständnis von Geschichte in welchem jeder Betrachter und jede Generation sich erneut mit der Erinnerung an den Nationalsozialismus und seine Verbrechen auseinandersetzen müssen.

2.4.6. Reflexivität (praxis-reflexiv, selbst-reflexiv und Selbstbild-reflexiv)

Die *Stolpersteine* verweisen auf die kulturelle Praxis und auf sich selbst. Sie reflektieren weniger das Selbstbild des Denkmalsetzers, als dass sie auf die Gesellschaft Bezug nehmen.

2.4.7. Zusammenfassung

An den *Stolpersteinen* lassen sich zentrale Merkmale des kulturellen Gedächtnisses aufzeigen. Alle Merkmale sind jedoch Einschränkungen unterworfen: Sie treffen teilweise zu und werden gleichzeitig von neuen Aspekten ergänzt. Diese neuen Aspekte beziehen sich auf die Inszenierung der *Stolpersteine* im gesellschaftlichen Diskurs und somit auf den Modus des kommunikativen Gedächtnisses. Die *Stolpersteine* können daher sowohl als Medium des kommunikativen als auch des kulturellen Gedächtnisses bezeichnet werden.

2.5. Fazit der exemplarischen Untersuchung

Die *Stolpersteine* zeigen, wie das Erinnern an den Nationalsozialismus im gesellschaftlichen Diskurs integriert werden kann. Das Denkmal-Projekt fördert und fordert die Beschäftigung mit der Verfolgungs- und Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten und appelliert dabei an das Verantwortungsgefühl des einzelnen Bürgers. Erinnern anhand der *Stolpersteine* bedeutet, sich zu informieren und zu lernen, sich auszutauschen und zu streiten, sich zu solidarisieren und zu engagieren – kurzum, die Erinnerung lebendig zu halten. Das besondere Potential liegt dabei in der lokalen Verortung der Gedenksteine. Das nachbarschaftliche Umfeld ermöglicht bei vielen Menschen ein Verständnis der alltäglichen Lebensumstände der Opfer und begünstigt das gemeinschaftliche Arbeiten in Initiativen. Andere Menschen fühlen sich durch den Bezug zu ihrem persönlichen Lebensumfeld umso stärker provoziert und leisten erbitterten Widerstand.

Die Ausrichtung der *Stolpersteine* auf eine individuelle Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus verdeutlicht, wie sich individuelles und kollektives Gedenken überschneiden und sich gegenseitig beeinflussen: „Gedenken ist damit [...] kein offiziell bekundeter Akt, sondern entsteht erst durch die Bereitschaft des Einzelnen: Anteilnahme und Konsens werden nicht delegiert, sondern im aktiven Handeln erworben“ (Heinrich 1993, 74). Diese liberal-pluralistische Erinnerungsstruktur ermöglicht auch auf nationaler Ebene ein differenziertes kollektives Erinnern abseits von staatlicher Instrumentalisierung und Homogenisierung.

Die Einbettung der *Stolpersteine* in den gesellschaftlichen Diskurs knüpft an Erinnerungsstrategien des kommunikativen Gedächtnisses an. Auf diese Weise wird versucht, die rituelle Erstarrung respektive das Vergessen des „Inhalts“ der *Stolpersteine* zu vermeiden. Nichtsdestotrotz sind die Gedenksteine gleichzeitig eine feste Objektivierung des kulturellen Gedächtnisses. Sie weisen zentrale Merkmale des kulturellen Gedächtnisses auf und tradieren die Erinnerungen an ein negativ hervorragendes Ereignis über die Zeit hinweg und im Hinblick auf gültige Werte und Normen. Ihre Konzeption impliziert jedoch gleichzeitig Kritik an bisherigen Formen und Funktionen des Erinnerns und schlägt den Bogen von der Vergangenheit zur Gegenwart. Insbesondere die Verbindung von individuellem und kollektivem Gedenken sowie der Bezug auf beide Modi des Erinnerns (kommunikativ und kulturell) scheint ein Grund für den anhaltenden Erfolg des *Stolperstein*-Projekts zu sein. In diesem Sinne sind die *Stolpersteine*

eine zeitgemäße Form des Erinnerns an den Nationalsozialismus in einer etablierten Kunstform, dem Denkmal.

IV. Schlussbetrachtung

Vorliegende Arbeit hatte die Denkmale, die an der Schnittstelle zwischen traditionellen Denk- bzw. Mahnmalen und der Kunst im öffentlichen Raum entstehen, zum Thema. Sie sind hier als neue Denkmalkunst bezeichnet worden. Ziel der Arbeit war es, ihre Formen und Funktionen zu erforschen, sowie Aussagen über ihre Bedeutung und Möglichkeiten im Kontext der gesellschaftlichen Erinnerung an den Nationalsozialismus zu treffen.

Die Betrachtung der formalen Aspekte der neuen Denkmalkunst hat ergeben, dass sie gestalterisch ein breites Spektrum abdeckt. Vieler der künstlerischen Schöpfungen haben dabei nur noch wenig mit der architektonischen oder plastischen Gestaltung traditioneller Mahnmale gemein.

Die neue Denkmalkunst definiert sich dementsprechend weniger über eine bestimmte Formensprache, als über ihre Funktion. Die primäre Funktion eines Denkmals ist es, an einen Aspekt der Vergangenheit zu erinnern und einen bestimmten Appell oder eine Mahnung in der Gegenwart und mit Blick auf die Zukunft zu artikulieren. Geraten die Inhalte von Denkmalen in Vergessenheit, können sie ihrer Funktion nicht mehr gerecht werden und verlieren ihre Bestimmung als Denkmal. Die neue Denkmalkunst wird daher daran gemessen, inwiefern es ihr gelingt, ihren jeweiligen Inhalt in den gesellschaftlichen Diskurs einzubetten.

Dies gilt nicht zuletzt im Hinblick auf die Tatsache, dass die Zeitzeugen der nationalsozialistischen Zeit und mit ihnen die persönlichen Erfahrungen schwinden. Am Beispiel des Denkmal-Projekts *Stolpersteine* wurde differenziert dargelegt, wie einem Werk der neuen Denkmalkunst der Anschluss an private und öffentliche Kommunikation gelingt.

Um die Bedeutung und Möglichkeiten der neuen Denkmalkunst im gesellschaftlichen Kontext genauer erfassen zu können, wurde sie mit der Theorie Maurice Halbwachs' zum kollektiven Erinnern und der Theorie Aleida und Jan Assmanns zum kulturellen Gedächtnis verbunden. Ein Überblick über einen (idealtypischen) Verlauf gesellschaftlicher Erinnerungsstrategien an den Nationalsozialismus sollte außerdem eine aktuelle Standortbestimmung ermöglichen.

Die Theorie Halbwachs' hat sich in Bezug auf das *Stolperstein*-Projekt als äußerst aktuell erwiesen: Die Organisation der kollektiven Erinnerung in Erinnerungsgemeinschaften, die nachbarschaftlich verortet sind und auf spezifische Weise den Opfern nationalsozialistischer Verfolgung gedenken, scheint besonders wirksam für die Ausbildung einer lebendigen Erinnerungskultur zu sein. Aufgrund der netzwerkartigen Struktur des Denkmal-Projekts kann die Theorie außerdem auf die gesamtgesellschaftliche Ebene übertragen werden. In diesem Sinne ist Halbwachs als Vertreter einer liberal-pluralistischen Gedächtnistheorie interpretiert worden.

Bei allen grundlegenden Erkenntnissen, die Halbwachs mit seinem theoretischen Konzept des Kollektivgedächtnisses geleistet hat, muss dennoch darauf hingewiesen werden, dass seine Theorie aus heutiger Sicht als nicht ausreichend begrifflich differenziert und konsistent erscheint. Die am *Stolperstein*-Projekt überprüften Aspekte sind von Halbwachs selbst „nicht immer schlüssig etabliert“ (Echterhoff; Saar 2002, 17) worden. Vielmehr handelt es sich um Thesen, die wiederum Fragen und Probleme aufwerfen (vgl. ebd.). Aufgrund der Anschlussmöglichkeiten an vorliegendes Thema wurde dennoch mit der halbwachsschen Theorie gearbeitet. Dabei haben sich Aktualität und Bedeutung der Theorie für die Möglichkeiten des kollektiven Erinnerns an den Nationalsozialismus nicht zuletzt in Bezug auf die neue Denkmalkunst in Form des *Stolperstein*-Projekts erwiesen.

Die Anwendung der Theorie des kulturellen Gedächtnisses auf die neue Denkmalkunst erwies sich dagegen als weitaus schwieriger. Wie die Ausführungen dargelegt haben, unterscheidet sich die neue Denkmalkunst in wesentlichen Aspekten vom traditionellen Denkmal-Typus des kulturellen Gedächtnisses. Daher stellt sich die grundsätzliche Frage nach der Anwendbarkeit der Theorie in Bezug auf die neue Denkmalkunst.

Die Funktion des kulturellen Gedächtnisses ist es, in Form eines Bestands an „Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten“ (J. Assmann 1988, 15) ihr Selbstbild zu stabilisieren. In Bezug auf moderne pluralistische Gesellschaften ist diese Annahme in zweifacher Hinsicht fragwürdig: Einerseits stellt sich die Frage, inwiefern Kunstwerke, Riten und Bilder in Gesellschaften mit differenzierten Sinn- und Erfahrungswelten noch stabilisierend wirken können, andererseits erscheint diese Funktion im Hinblick auf eine pluralistische Gesellschaftsordnung gar nicht wünschenswert.

Die Anwendung der Theorie auf die neue Denkmalkunst hat ergeben, dass diese Denkmale gerade nicht stabilisierend im Sinne eines verbindlichen Konsens' wirken, sondern durchaus den Dissens anregen. Nicht zuletzt hat die Auseinandersetzung um

das zentrale *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* verdeutlicht, wie schwer es ist, in Bezug auf die Erinnerung an den Nationalsozialismus überhaupt einen Konsens zu finden.

Mit der Verbindung der Modi des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses in der neuen Denkmalkunst am Beispiel der *Stolpersteine* ist die Bestimmung des Denkmals als Medium des kulturellen Gedächtnisses überwunden worden. Außerdem ist die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit beider Modi in einem Medium dargelegt worden. Auf diese Weise wird die diskursive Aushandlung verschiedener Sichtweisen zu einem bedeutenden Bestandteil des Denkmals. Im Hinblick auf eine pluralistische Gesellschaftsordnung, die ihren Konsens in konflikthafter Auseinandersetzung erlangt, wirkt daher gerade die Dissenshaltigkeit der neuen Denkmalkunst in einem zeitgemäßen Sinn gesellschaftlich stabilisierend. Das spezialisierte und hegemoniale kulturelle Gedächtnis erhält auf diese Weise eine demokratische Prägung.

Das Beispiel des *Stolperstein*-Projekts hat gezeigt, wie neue Denkmalkunst im lokalen Kontext die gesellschaftliche Erinnerung an den Nationalsozialismus anregt und stützt. Der Erfolg des Denkmal-Projekts wirft ein positives Licht auf den aktuellen Stand der Aufklärung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Viele Deutsche scheinen bereit zu sein, sich mit diesem Teil der Geschichte auseinanderzusetzen, Verantwortung zu übernehmen und einen persönlichen Beitrag zu leisten. Die Bedeutung des *Stolperstein*-Projekts als Prozess eines Denkmals „von unten“ hat längst einen gesamtgesellschaftlichen Stellenwert erreicht. Auch und vielleicht gerade weil die Verlegung von *Stolpersteinen* für alle Verfolgten nie realisiert werden kann, erweckt das Denkmal-Projekt eine leise Ahnung vom unfassbaren Ausmaß der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik.

1. Abkürzungsverzeichnis

BLHA	Brandenburgisches Landeshauptarchiv
BRD	Bundesrepublik Deutschland
DDR	Deutsche Demokratische Republik
GDW	Gedenkstätte Deutscher Widerstand
Gestapo	Geheime Staatspolizei
IKG	Israelische Kultusgemeinde
KZ	Konzentrationslager
LSVD	Lesben und Schwulenverband
NGBK	Neue Gesellschaft für Bildende Kunst
NS	Nationalsozialismus
OdF	Opfer des Faschismus
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SS	Schutzstaffel
UDSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
USA	Vereinigte Staaten von Amerika
VVN	Vereinigung der Verfolgten des Naziregime

2. Literatur- und Quellenverzeichnis

Monographien, Aufsätze, Nachschlagewerke

Akademie der Künste (Hg.) (1998). Denkmale und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation. Dokumentation der internationalen Fachtagung vom 18. bis 22. November 1998 in Berlin. Berlin: jovis.

Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hgg.) (1991). *Mnemosyne*. Frankfurt am Main: Fischer, 289–304.

Assmann, Aleida (2000). „Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen, Medien.“ In: Wettengl, Kurt (Hg.). *Erinnerung und Gedächtnis in der Kunst der Gegenwart* [anlässlich der Ausstellung „Das Gedächtnis der Kunst – Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart“]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 21–27.

Assmann, Aleida (2002). „Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften.“ In: Musner, Lutz; Wunberg, Gotthart (Hgg.). *Kulturwissenschaften. Forschungs-Praxis-Positionen*. Wien: WUV, 27–45.

Assmann, Jan (1988). „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ In: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hgg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9–19.

Assmann, Jan (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.

Assmann, Aleida und Jan (1994). „Das soziale Gedächtnis.“ In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hgg.). *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Verlag, 124–140.

Baumann, Leonie (2002). „Ein kleiner Stein zwischen Kunst, Geschichte und Zukunft.“ In: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) (Hg.). Stolpersteine. Für die von den Nazis ermordeten Nachbarn aus Friedrichshain und Kreuzberg. Dokumentation, Texte, Materialien*. Berlin: Lieser//Göbwald, 7–8.

- Berlinische Galerie; Senatsverwaltung für Bau und Wohnungswesen (Hgg.) (1988). *Gedenken und Denkmal. Entwürfe zur Erinnerung an die Deportation und Vernichtung der jüdischen Bevölkerung Berlins*. Berlin: Berlinische Galerie.
- Burke, Peter (1991). „Geschichte als soziales Gedächtnis.“ In: Assmann, Aleida; Harth, D. (Hgg.) *Mnemosyne*. Frankfurt am Main: Fischer, 289–304.
- Butin, Hubertus (Hg.) (2002). *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont.
- Butin, Hubertus (2002a). „Kunst im öffentlichen Raum.“ In: Butin, Hubertus (Hg.). *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, 149–155.
- Butin, Hubertus (2002b). „Kunst und Politik in den sechziger und siebziger Jahren.“ In: Butin, Hubertus (Hg.). *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, 169–76.
- Butin, Hubertus (2002c). „Kunst und Politik in den siebziger und achtziger Jahren.“ In: Butin, Hubertus (Hg.). *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, 176–182.
- Demnig, Gunter (2006). „Interview I+II“. In: Sommer, Brinda (2006). *Stolpersteine wider das Vergessen. Gesellschaftliches Erinnern an den Nationalsozialismus im lokalen Kontext*. Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Museumsforschung, Freie Universität Berlin, 118-130.
- Der Neue Brockhaus. Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden und einem Atlas* (1978 ff.). Wiesbaden: F.A. Brockhaus [6. völlig neu bearbeitete Auflage].
- Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe* (2001). Leipzig; Mannheim: F. A. Brockhaus [2. völlig neu bearbeitete Auflage].
- Düspohl, Martin (2006). „Interview IV“. In: Sommer, Brinda (2006). *Stolpersteine wider das Vergessen. Gesellschaftliches Erinnern an den Nationalsozialismus im lokalen Kontext*. Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Museumsforschung, Freie Universität Berlin, 134-138.

- Ebertowski, Monika (2002). „Hinweise zur pädagogischen Begleitung.“ In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) (Hg.). *Stolpersteine. Für die von den Nazis ermordeten Nachbarn aus Friedrichshain und Kreuzberg. Dokumentation, Texte, Materialien*. Berlin: Lieser//Göbwald, 73–79.
- Echterhof, Gerald; Saar, Martin (Hgg.) (2002). *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK Verlagsgemeinschaft.
- Echterhof, Gerald; Saar, Martin (Hgg.) (2002). „Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen.“ In: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK Verlagsgemeinschaft, 13–35.
- Endlich, Stefanie (1994). „Vergangenheit vergegenwärtigt. Einige Anmerkungen zur Denkmalsdiskussion.“ In: Kunstamt Schöneberg von Berlin; Gedenkstätte Haus der Wannsee Konferenz (Hgg.). *Orte des Erinnerns. Das Denkmal im Bayerischen Viertel. Beiträge zur Debatte um Denkmale und Erinnerung*. (Bd.1). Berlin: Edition Hentrich (Reihe Deutsche Vergangenheit; 118), 14–27.
- Endlich, Stefanie (1999). „Gedenkstätten in Berlin.“ In: Puvogel, Ulrike et al. / Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.). *Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation*. (Bd. 2: Berlin, Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen-Anhalt, Sachsen, Thüringen). Bonn [ohne Verlag], 27–35.
- Endlich, Stefanie; von Buttlar, Florian (1998). „Das Berliner Holocaust-Denkmal. Ablauf des Wettbewerbs und Stand der Diskussion.“ In: Akademie der Künste (Hg.). *Denkmale und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation. Dokumentation der internationalen Fachtagung vom 18. bis 22. November 1998 in Berlin*. Berlin: jovis, 305–328.
- Endlich, Stefanie (2002). „Ein ‚dezentrales Monument‘? Anmerkungen zu einem ungewöhnlichen Denkmalskonzept.“ In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) (Hg.). *Stolpersteine. Für die von den Nazis ermordeten Nachbarn aus*

Friedrichshain und Kreuzberg. Dokumentation, Texte, Materialien. Berlin: Lieser//Gößwald, 28–36.

Erl, Astrid (2005). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung.* Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler.

Franke, Uta (2006). „Interview III“. In: Sommer, Brinda (2006). *Stolpersteine wider das Vergessen. Gesellschaftliches Erinnern an den Nationalsozialismus im lokalen Kontext.* Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Museumsforschung, Freie Universität Berlin, 131-133.

Halbwachs, Maurice (1985) [1966]. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* [*Les cadres sociaux de la mémoire* (1925)]. Übers. v. Lutz Geldsetzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch.

Halbwachs, Maurice (1991) [1967]. *Das kollektive Gedächtnis* [*La mémoire collective* (1950)]. Übers. v. Holde Lhoest-Offermann. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch.

Halbwachs, Maurice (2003). *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis* [*La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* (1941)]. Hg. u. übers. v. Stephan Egger. Konstanz: UVK.

Hausmann, Brigitte (1997). *Duell mit der Verdrängung? Denkmäler für die Opfer des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland 1980 bis 1990.* (Theorie der Gegenwartskunst; 11), Münster: Lit [1995 Universität Regensburg, Diss.].

Heinrich, Christoph (1993). *Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalsbegriff in der Kunst der achtziger Jahre.* München: Silke Schreiber [1992 Universität München, Diss.].

Huyssen, Andreas (1994). „Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne.“ In: Young, James E. (Hg.) (1994): *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens* [zur Ausstellung „The Art of Memory: Holocaust Memorials in History“]. Übers. a. d. Amerikan. v. Magda Moses u. Bram Opstelten. München: Prestel, 9–17.

- Jochmann, Herbert (2001). *Öffentliche Kunst als Denkmalkritik. Studien zur Spezifik zeitgenössischer Kunst in Bezugnahme auf öffentliche Erinnerungszeichen*. Weimar: VDG [2000 Universität Bochum, Diss.].
- Kaiser, Katharina (1994). „In den Symbolen verschwindet Geschichte. Das Denkmal von Stih/Schnock vor dem Hintergrund der aktuellen Denkmalsdebatte.“ In: Kunstamt Schöneberg von Berlin; Gedenkstätte Haus der Wannsee Konferenz (Hgg.). *Orte des Erinnerns. Das Denkmal im Bayerischen Viertel. Beiträge zur Debatte um Denkmale und Erinnerung*. (Bd. 1). Berlin: Edition Hentrich (Reihe Deutsche Vergangenheit; 118), 28–43.
- Kirchner, Franziska (1994). „Zur Frage der Abstraktion oder Gegenständlichkeit im heutigen Denkmal.“ In: Kunstamt Schöneberg von Berlin; Gedenkstätte Haus der Wannsee Konferenz (Hgg.). *Orte des Erinnerns. Das Denkmal im Bayerischen Viertel. Beiträge zur Debatte um Denkmale und Erinnerung*. (Bd. 1). Berlin: Edition Hentrich (Reihe Deutsche Vergangenheit; 118), 44–52.
- Kirsch, Jan-Holger (2003). *Nationaler Mythos oder historische Trauer? Der Streit um ein zentrales ‚Holocaust-Mahnmal‘ für die Berliner Republik*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau (Beiträge zur Geschichtskultur; 25) [2001/2002 Universität Witten/Herdecke, Diss.].
- Kluge, Friedrich (1995). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin; New York: Walter de Gruyter. [23. Auflage bearbeitet von Elmar Seebold].
- Knigge, Volkhard (2001). „Abschied von der Erinnerung. Zum notwendigen Wandel der Arbeit der KZ-Gedenkstätten in Deutschland.“ In: *Gedenkstätten-Rundbrief* 100, 4/2001, 136–143.
- Kunstamt Schöneberg von Berlin; Gedenkstätte Haus der Wannsee Konferenz (Hgg.) (1993). *Orte des Erinnerns. Das Denkmal im Bayerischen Viertel. Beiträge zur Debatte um Denkmale und Erinnerung*. (Bd. 1). Berlin: Edition Hentrich (Reihe Deutsche Vergangenheit; 118).
- Mai, Ekkehardt; Schmirber, Gisela (Hg.) (1989). *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*. München: Prestel.

- Mai, Ekkehardt; Schmirber, Gisela. (1989). „Mo(nu)ment mal: Denkmal?“ In: *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*, München: Prestel, 7–12.
- Mayring, Philipp. (⁸2003). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim; Basel: Beltz.
- Mielsch, Beate (1989). „Die historischen Hintergründe der ‚Kunst am Bau‘-Regelung.“ In: Plagemann, Volker (Hg.) (1989). *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*. Hamburg: DuMont, 21–44.
- Mittig, Hans-Ernst (1985). „Das Denkmal.“ In: *Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 8*, Weinheim; Basel: Beltz, 43–84.
- Nakath, Monika (1996). „Auskunftstätigkeit anhand des Bestandes Pr. Br. Rep. 36 A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg.“ In: *Mitteilungen aus dem Archivwesen des Landes Brandenburg 7*, 5–6 [elektronische Version]. Abgerufen am 28. 07. 2006:
<http://www.landeshauptarchivbrandenburg.de/FilePool/007_1996.pdf>
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) (Hg.) (2002). *Stolpersteine. Für die von den Nazis ermordeten Nachbarn aus Friedrichshain und Kreuzberg. Dokumentation, Texte, Materialien*. Berlin: Lieser//Göbwald.
- Nipperdey, Thomas (1968). „Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert.“ In: *Historische Zeitschrift 206*, 529–585.
- Plagemann, Volker (Hg.). (1989). *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*. Hamburg: DuMont.
- Plagemann, Volker (1989). „Kunst außerhalb der Museen.“ In: Plagemann, Volker (Hg.). *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*. Hamburg: DuMont, 10–19.
- Puvogel, Ulrike et al. / Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.) (²1995). *Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation*. (Bd. 1: Baden-Württemberg, Bayern Bremen, Hamburg, Hessen,

Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz, Saarland, Schleswig-Holstein). Bonn [ohne Verlag].

Puvogel, Ulrike (1995). „Einleitung.“ In: Puvogel, Ulrike et al. / Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.). *Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation.* (Bd. 1: Baden-Württemberg, Bayern Bremen, Hamburg, Hessen, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz, Saarland, Schleswig-Holstein). Bonn [ohne Verlag] 9–14.

Puvogel, Ulrike et al. / Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.) (1999). *Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation.* (Bd. 2: Berlin, Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen-Anhalt, Sachsen, Thüringen). Bonn [ohne Verlag].

Puvogel, Ulrike (1999). „Einleitung.“ In: Puvogel, Ulrike et al. / Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.). *Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation.* (Bd. 2: Berlin, Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen-Anhalt, Sachsen, Thüringen). Bonn [ohne Verlag], 11–26.

Reichel, Peter (1999). *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit.* Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch (Fischer; 14144: Die Zeit des Nationalsozialismus).

Robins, Steven (2002). „Das Schweigen im Haus meines Vaters. Über das Erinnern an den Holocaust und jüdische Zugehörigkeit nach dem Ende der Apartheid.“ Übers. a. d. Engl. v. Bettina Eisbrenner. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) (Hg.). *Stolpersteine. Für die von den Nazis ermordeten Nachbarn aus Friedrichshain und Kreuzberg. Dokumentation, Texte, Materialien.* Berlin: Lieser//Göbwald, 24–27.

Rüsen, Jörn (2001). „Holocaust, Erinnerung, Identität. Drei Formen generationeller Praktiken des Erinnerns.“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis, Geschichte, Erinnerung, Tradierung.* Hamburg: Hamburger Ed., 243–259.

Scharf, Helmut (1984). *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals.*

Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Schönfeld, Martin / Aktives Museum (Hg.) (1993). *Gedenktafeln in West-Berlin. Orte der Erinnerung an Verfolgte des Nationalsozialismus*. Berlin: Contrast (Schriftenreihe Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V.; 6).

Schönfeld, Martin (1993). „Gedenktafeln in West-Berlin – Eine historische Einführung.“ In: Schönfeld, Martin / Aktives Museum (Hg.). *Gedenktafeln in West-Berlin. Orte der Erinnerung an Verfolgte des Nationalsozialismus*. Berlin: Contrast (Schriftenreihe Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V.; 6), 9–27.

Schubert, Dietrich (1989). „Hamburger Feuersturm‘ und ‚Fluchtgruppe Cap Arcona‘. Zu Alfred Hrdlickas ‚Gegendenkmal‘.“ In: Plagemann, Volker (Hg.). *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*. Hamburg: DuMont, 150–170.

Sommer, Brinda (2006). *Stolpersteine wider das Vergessen. Gesellschaftliches Erinnern an den Nationalsozialismus im lokalen Kontext*. Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Museumsforschung, Freie Universität Berlin.

Spielmann, Jochen (1990). *Entwürfe zur Sinngebung des Sinnlosen. Zu einer Theorie des Denkmals als Manifestation des ‚kulturellen Gedächtnisses‘. Der Wettbewerb für ein Denkmal für Auschwitz* [ohne Verlag] [Freie Universität Berlin, Diss.].

Spielmann, Jochen (1988). „Gedenken und Denkmal.“ In: Berlinische Galerie; Senatsverwaltung für Bau und Wohnungswesen (Hgg.). *Gedenken und Denkmal. Entwürfe zur Erinnerung an die Deportation und Vernichtung der jüdischen Bevölkerung Berlins*. Berlin: Berlinische Galerie, 7–46.

Springer, Peter (1989). „Denkmal und Gegendenkmal.“ In: Mai, Ekkehardt; Schmirber, Gisela (Hgg.). (1989). *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*. München: Prestel, 92–102.

Welzer, Harald (Hg.) (2001). *Das soziale Gedächtnis, Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Ed., 243–259.

- Winter, Jay (1998). „Topoi und Erleben. Eine Interpretation der gesellschaftlichen Wirkung von Kriegsdenkmälern“, in: Akademie der Künste (1998) (Hg.). *Denkmale und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation. Dokumentation der internationalen Fachtagung vom 18. bis 22. November 1998 in Berlin*. Übers. a. d. Engl. v. Elga Abramowitz. Berlin: jovicis, 25–41.
- Young, James E. (1992). *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Übers. a. d. Amerikan. v. Christa Schuenke. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag in Suhrkamp.
- Young, James E. (Hg.) (1994). *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. Übers. a. d. Amerikan. v. Magda Moses u. Bram Opstelten, Übers. a. d. Ital. v. Sabine Thiel-Siling. München: Prestel.
- Young, James E. (1994). „Zeitgeschichte der Gedenkstätten und Denkmäler des Holocausts.“ In: Young, James E. (Hg.). *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. Übers. a. d. Amerikan. v. Magda Moses u. Bram Opstelten. München: Prestel.
- Young, James E. (1997). *Formen des Erinnerns*. Übers. a. d. Amerikan. v. Margit Ozvalda u. Susanna Rupprecht Wien: Passagen.
- Young, James E. (1999). „Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany.“ In: *Harvard Design Magazin* 9/1999 [elektronische Version]. Abgerufen am 15.07.06: <<http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/9young.pdf>>
- Young, James E. (2002). *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Übers. a. d. Amerikan. v. Ekkehard Knörer. Hamburg: Hamburger Ed.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

- Beucker, Pascal (2005). „Der Künstler über den man stolpert.“ *taz, die tageszeitung*, 5. Oktober 2005, Themen des Tages, 2.
- [Ohne Verfasser] dpa (2004). „Jüdische Stimme für die ‚Stolpersteine‘.“ *Süddeutsche Zeitung*, 21. Juni 2004, München/Bayern, 40.
- Goebel, Anne (2003a). „Der Erinnerer; ‚Stolpersteine‘: Gunter Demnigs Aktion für Nazi-Opfer.“ *Süddeutsche Zeitung*, 7. Juni 2003, 39.
- Goebel, Anne (2003b). „München soll von Köln lernen. Die Diskussion um ‚Stolpersteine‘ lebt erneut auf.“ *Süddeutsche Zeitung*, 13. Dezember 2004, München/Bayern, 44.
- Goebel, Anne (2004). „Sensibles Thema, scharfer Ton; Stolpersteine: Knobloch nennt Befürworter ‚Gedenk-Täter‘.“ *Süddeutsche Zeitung*, 23. Dezember 2004, München, 35.
- Gorelik, Lena (2003). „Stolpern gegen das Vergessen.“ *taz, die tageszeitung*, 3. Februar 2003, Hamburg Aktuell, 22.
- Hägler, Max (2004). „Bayerisches Hin und Her um ‚Stolpersteine‘.“ *taz, die tageszeitung*, 26. Juni 2004, Inland, 6.
- Lahrtz, S. (2004). „Keine Stolpersteine für München.“ *Neue Zürcher Zeitung NZZ*, 22. Juni 2004, Vermischtes, 17.
- Lieser, Stefan (2001). „Stolpersteine gegen das Vergessen.“ *Süddeutsche Zeitung*, 10. November 2001, Gesellschaft, 6.
- Schellen, Petra (2002). „Kartographie des Gedenkens.“ *taz, die tageszeitung*, 5. Juli 2002, Bunt, 24.
- Michel, Karl Markus (1987). „Die Magie des Ortes, Über den Wunsch nach authentischen Gedenkstätten und die Liebe zu Ruinen.“ *Die Zeit*, 11. September 1987, Feuilleton, 51.
- Neumann, Nicolaus (2004). „Der Spurenleger.“ *Art*, September 2004, 80–85.

Internetquellen

[ohne Verfasser] Altermedia.info (2006a). „Eyn Steynchen fier Kychenthal – Stolpersteiniges aus Schwerin.“ Altermedia.info, 28.04.06. Abgerufen am 05.08.2006: <http://de.altermedia.info/general/eyn-steynchen-fier-kychenthal-stolpersteiniges-aus-schwerin-280406_5456.html>

[ohne Verfasser] Altermedia.info (2006b). „Gute Nachrichten für Hundebesitzer – Bald Stolpersteine in Schwerin.“ Altermedia.info, 28.03.06. Abgerufen am 05.08.2006: <http://de.altermedia.info/general/gute-nachrichten-fur-hundebesitzer-bald-stolpersteine-in-schwerin-290306_5052.html>

Brandenburgisches Landeshauptarchiv (BLHA) (2006). Abgerufen am 04.08.2006: <www.brandenburgisches-landeshauptarchiv.de>

Bundesregierung (2006). „Gedenken an die ermordeten Sinti und Roma.“ Bundesregierung-online, 09.05.2006. Abgerufen am 05.08.2006: <<http://www.bundesregierung.de/Content/DE/Artikel/2006/05/2006-05-09-gedenken-an-die-ermordeten-sinti-und-roma.html>>

[ohne Verfasser] Der Tagesspiegel (2007). „Im Quartier der Mahnmäler.“ Der Tagesspiegel 05.06.07. Abgerufen am 15.06.07: <<http://www.tagesspiegel.de/berlin/Mahnmal-ermordete-Homosexuelle;art270,2316057>>

Lesben- und Schwulenverband (LSVD) (2006). „Denkmal für die NS-verfolgten Homosexuellen zügig bauen.“ LSVD-online, 26.01.2006. Abgerufen am 04.08.2006: <<http://www.lsvd.de/gedenk-ort/pm260106.htm>>

NS-Dokumentationszentrum EL-DE-Haus (2006). Stolpersteine: Erinnerungsmale für die Opfer des Nationalsozialismus. Abgerufen am 04.08.2006: <www.museenkoeln.de/ns-dok_neu/homepage/fs_start.html>

Rom e.V. Gemeinnütziger Verein für die Verständigung von Rom (Roma & Sinti) und Nicht-Rom (2006). Abgerufen am 04.08.2006: <<http://www.romev.de>>

Stiftung *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (2006). Abgerufen am 04.08.2006: <www.holocaust-mahnmal.de>

[ohne Verfasser] Störtebeker.net (2006a). „Stolpersteine über Stolpersteine – Gutes Saisongeschäft für Gunter Demnig in Mecklenburg.“ [Störtebeker.net](http://www.stoertebeker.net), 14.06.06. Abgerufen am 05.08.2006: <<http://www.stoertebeker.net/blo/pivot/entry.php?id=216>>

[ohne Verfasser] Störtebeker.net (2006b). „Stolpersteinlegung in Schwerin am 16. Juni.“ [Störtebeker.net](http://www.stoertebeker.net), 11.06.06. Abgerufen am 05.08.2006: <<http://www.stoertebeker.net/blo/pivot/entry.php?id=235>>

Zentralrat der Juden in Deutschland (2006). Präsidenten. Abgerufen am 04.08.2006: <<http://www.zentralratjuden.de/de/topic/1.html>>

Persönliche Email

Franke, Uta 2007 <uta.franke@stolpersteine.com> 03.06.2007.

„ Re: Veröffentlichung der MA über Stolpersteine.“ Abgerufen am 03.06.2007.

3. Curriculum Vitae Gunter Demnig

1947	in Berlin geboren
1967	Abitur
ab 1967	Studium Kunstpädagogik, HfbK Berlin bei Prof. Herbert Kaufmann
1969–1970	Studium Industrial Design, HfbK Berlin
ab 1971	Studium Kunstpädagogik, Kunstakademie / GhK Kassel
1974	1. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien; Bildende Kunst und Werken
1974–1977	Studium Freie Kunst, Universität Kassel, FB Kunst, Atelier Kramer
1977–1979	Denkmalsanierung: Planung, Bauleitung, Ausführung
1980–1985	Künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter im FB Kunst, Universität Kassel
ab 1985	Atelier in Köln. Zeitweise Mitarbeit in Molkerei-Werkstatt und Kunstraum Fuhrwerkswaage. Planung und Organisation von Rauminstallationen und Performances
seit 1994	Kurator im IGNIS-Kulturzentrum, Ausstellungszyklus Coincidence-Zusammentreffen in Köln
1990	Erste Aktion zur Erinnerung an die Deportation von Roma und Sinti aus Köln 1940
1993	Entwurf zum Projekt <i>Stolpersteine</i>
1996	Erste Verlegung in Berlin-Kreuzberg (nicht genehmigt; später legalisiert)
ab 2000	<i>Stolpersteine</i> in Deutschland
seit 1987	Mitglied im Internationalen Künstlergremium
2004	„Max-Brauer-Preis“ der Alfred Toepfer Stiftung FVS, Hamburg
2004	„Herbert-Wehner-Medaille“ der Gewerkschaft ver.di
2005	„German Jewish History Award“ der Obermayer Foundation Verleihung des Jugendmedienpreises „Rotes Tuch“ an Gunter Demnig für die bundesweit verlegten <i>Stolpersteine</i>
4.10.2005	Verleihung des Bundesverdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland durch Bundespräsident Horst Köhler
20.8.2006	Ernennung zum „alternativen Ehrenbürger Kölns“

Aktionen seit 1980 (Auswahl):

1980	<i>Duftmarken Cassel–Paris</i>
1981	<i>Blutspur Kassel–London</i>
1982	<i>Ariadne-Faden Kassel–Venedig</i>
1982	<i>Flaschenpost Kassel–New York</i>
1984	Landschaftskonserven
1988	Einreise Entry Entrée Vjezd Berlin/W
2000	<i>Stolpersteine</i>

Einzelausstellungen (E) und Beteiligungen seit 1981 u.a.:

1981	Kunstakademie Kassel (E); Kunstverein Stuttgart.
1982	Alte Oper, Frankfurt am Main
1983	Galerie Brusten, Wuppertal (E); Kunstmarkt Göttingen.
1984	Molkerei-Werkstatt, Köln (E); Bonner Kunstwoche.
1985	Het Apollohuis, Eindhoven (E); Kasseler KV; Friedensbiennale Hamburg; Kunsthalle Köln.
1986	Kunsthalle Baden-Baden (E); Stadtmuseum Köln (E); Solitude Stuttgart.
1987	Kunstverein Darmstadt; Künstlerforum Bonn; Hamburger Kunsthalle.
1988	Neuer Berliner Kunstverein (E); Kommunale Galerie Bremen (E); Münchener Stadtmuseum; Staatliche Gemäldegalerie Moskau; E- remitage Leningrad; Glaskasten Marl; Kunstverein Stuttgart.
1989	Stichting Logos, Gent (E); Studio Galerie, Hamburg (E); Kunstverein Ludwigsburg; Kunsthalle Berlin.
1990	Het Hemelrijken, Eindhoven (E); Kunstverein Kassel; Harlekin Art, Wiesbaden; Künstlerhaus Bethanien, Berlin.
1991	Kunstverein Lingen (E); ZKM Karlsruhe; KAOS-Galerie, Köln.
1992	Kasseler Kunstverein (E); Ludwig Forum, Aachen.
1993	Städtische Galerie Fellbach (E); Ludwig Forum, Aachen.
1994	EXIT-Art, Köln (E); Galerie 68elf, Köln (E); Antoniter-Kirche, Köln (E); Muzejsko Galerijski Centar, Zagreb; Städtische Galerie

- Göppingen; Akademie der Künste, Berlin.
- 1995 Stadtmuseum Köln; Kunsthalle Köln; Kunsthaus Hamburg
- 1996 ACP-Galerie Peter Schuengel, Salzburg (E);
Egon-Schiele-Zentrum, Cesky Krumlov (E);
Kölnisches Stadtmuseum (E);
Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin;
Akademie der Künste, Berlin.
- 1997 Internationales Klangfestival, Osnabrück;
Oberösterreichische Landesgalerie, Linz;
Internationales Klangfestival, Luzern; Domforum, Köln (E);
Städtische Galerie Katowice; Kunstverein Lingen.
- 1998 Musiques en Scène, Lyon; Hessisches Landesmuseum Darmstadt;
Internationales Musikfestival Millstadt.
- 1999 Deutschlandradio Köln, Coincidence, *Gesetzestafeln*
- 2000 *The Walls of Jericho* - MusikTheater mit Opera mobile,
Antwerpen *Hörgänge*, Klanginstalllation im Hermannshof
Völkxen Kasseler Kunstverein; *Schwarze Mauer*, Klanginstallation
- 2001 Stadtmuseum Bydgosz; Bleirolle *Hier wohnte* Galerie 68elf;
Eisenbahn + Stolpersteine EL-DE-Haus, Köln, *Verbrannte Dichter*
Städtische Museen, Heilbronn; *Maschinentheater*
Hermannshof Springe; *Automaten*
- 2002 Kultur Köln 30; *Menschenrechte* (Tontafeln und Frottagen)
Duisburg; *Hier wohnten sie*; Bodenmosaik vor Hbf

Gunter Demnig

Richard-Wagner-Straße 16
50674 Köln / Neustadt-Süd
www.stolpersteine.com

4. Ortsverzeichnis

Orte, in denen bis 30. Juni 2007 *Stolpersteine* liegen werden.

(Quelle: www.stolpersteine.com, Stand: 15. Juni 2007; Franke 2007)

Bundesrepublik Deutschland

Stadt	Bundesland	Stadt	Bundesland
Göppingen	Baden-Württemb.	Berlin	Berlin
Karlsruhe	Baden-Württemb.	Cottbus	Brandenburg
Bretten / b. Karlsruhe	Baden-Württemb.	Eberswalde	Brandenburg
Eichstetten	Baden-Württemb.	Eisenhüttenstadt	Brandenburg
Freiburg	Baden-Württemb.	Erkner	Brandenburg
Heidenheim / Brenz	Baden-Württemb.	Frankfurt / Oder	Brandenburg
Kippenheim	Baden-Württemb.	Fürstenwalde	Brandenburg
Konstanz	Baden-Württemb.	Guben	Brandenburg
Ladenburg	Baden-Württemb.	Hennigsdorf	Brandenburg
Lahr	Baden-Württemb.	Königs-Wusterhausen	Brandenburg
Lindenberg / Allgäu	Baden-Württemb.	Lübben	Brandenburg
Mannheim	Baden-Württemb.	Mittenwalde	Brandenburg
Müllheim	Baden-Württemb.	Nauen	Brandenburg
Offenburg	Baden-Württemb.	Neuruppin	Brandenburg
Pfullendorf	Baden-Württemb.	Oranienburg	Brandenburg
Ravensburg	Baden-Württemb.	Schöneiche / b. Bln.	Brandenburg
Schwäbisch-Hall	Baden-Württemb.	Strausberg	Brandenburg
Stegen	Baden-Württemb.	Teupitz	Brandenburg
Stuttgart	Baden-Württemb.	Treuenbrietzen	Brandenburg
Überlingen	Baden-Württemb.	Zehdenick	Brandenburg
Weingarten	Baden-Württemb.	Zepernick / Panketal	Brandenburg
Weinheim	Baden-Württemb.	Bremen	Bremen
Bamberg	Bayern	Bremerhaven	Bremen
Dachau	Bayern	Bad Vilbel	Hessen
Freising	Bayern	Bad Wildungen	Hessen
Kitzingen	Bayern	Bad Zwesten	Hessen
Markbreit	Bayern	Darmstadt	Hessen
Nabburg	Bayern	Dietzenbach	Hessen
Nördlingen	Bayern	Dreieich	Hessen
Nürnberg	Bayern	Frankenberg	Hessen
Ostheim v. d. Rhön	Bayern	Frankfurt / a. M.	Hessen
Segnitz	Bayern	Friedrichsdorf	Hessen
Würzburg	Bayern	Fritzlar	Hessen
Regensburg	Bayern	Guxhagen	Hessen
Schnaittach	Bayern	Homburg/ Efze	Hessen

Stadt	Bundesland	Stadt	Bundesland
Kronberg / i. T.	Hessen	Beverungen	NRW
Neu-Anspach	Hessen	Bielefeld	NRW
Marburg	Hessen	Bocholt	NRW
Offenbach / a. M.	Hessen	Bochum	NRW
Rengshausen	Hessen	Bonn	NRW
Schwalmstadt	Hessen	Bornheim	NRW
Seligenstadt	Hessen	Bottrop	NRW
Wiesbaden	Hessen	Brühl	NRW
Hamburg	Hamburg	Bünde	NRW
Lübtheen	Meckl.-Vorpomm.	Dormagen	NRW
Parchim	Meckl.-Vorpomm.	Dorsten	NRW
Pasewalk	Meckl.-Vorpomm.	Dortmund	NRW
Schwerin	Meckl.-Vorpomm.	Duisburg	NRW
Stralsund	Meckl.-Vorpomm.	Dülmen	NRW
Garz / Rügen	Meckl.-Vorpomm.	Düren	NRW
Achim	Niedersachsen	Düsseldorf	NRW
Bad Bentheim	Niedersachsen	Eislingen	NRW
Bad Pyrmont	Niedersachsen	Erfstadt-Lechenich	NRW
Barsinghausen	Niedersachsen	Erkelenz	NRW
Braunschweig	Niedersachsen	Essen	NRW
Bückeburg	Niedersachsen	Euskirchen	NRW
Burgdorf	Niedersachsen	Gütersloh	NRW
Celle	Niedersachsen	Hagen	NRW
Delmenhorst	Niedersachsen	Haltern am See	NRW
Emlichheim	Niedersachsen	Hattingen	NRW
Haselünne	Niedersachsen	Hennef	NRW
Lilienthal / b. Bremen	Niedersachsen	Herdecke	NRW
Lingen / Ems	Niedersachsen	Hilden	NRW
Lüneburg	Niedersachsen	Höxter	NRW
Nordhorn	Niedersachsen	Havixbeck	NRW
Peine	Niedersachsen	Iserlohn	NRW
Ronnenberg / b. Hann.	Niedersachsen	Kamen	NRW
Rotenburg a.d. Wümme	Niedersachsen	Köln	NRW
Sandstedt	Niedersachsen	Königswinter	NRW
Seesen	Niedersachsen	Kommern	NRW
Sulingen	Niedersachsen	Krefeld	NRW
Springe	Niedersachsen	Langenfeld	NRW
Syke	Niedersachsen	Leverkusen	NRW
Ahaus	NRW	Marl	NRW
Altenbeken	NRW	Mettmann	NRW
Attendorn	NRW	Minden	NRW
Bad Honnef	NRW	Mönchengladbach	NRW
Bad Laasphe	NRW	Monheim	NRW

Stadt	Bundesland	Stadt	Bundesland
Mühlheim a. d. Ruhr	NRW	Delitzsch	Sachsen
Münster	NRW	Döbeln	Sachsen
Neuß	NRW	Leipzig	Sachsen
Nottuln	NRW	Radebeul	Sachsen
Ochtrup	NRW	Schneeberg	Sachsen
Ratingen	NRW	Zittau	Sachsen
Remscheid	NRW	Zwickau	Sachsen
Rheine	NRW	Halle / Saale	Sachsen-Anhalt
Schwelm	NRW	Stendal	Sachsen-Anhalt
Schwerte	NRW	Zeitz	Sachsen-Anhalt
Siegburg	NRW	Bad Schwartau	Schlesw.-Holstein
Soest	NRW	Flensburg	Schlesw.-Holstein
Solingen	NRW	Friedrichstadt	Schlesw.-Holstein
Steinfurt	NRW	Heide	Schlesw.-Holstein
Südlohn	NRW	Itzehoe	Schlesw.-Holstein
Telgte	NRW	Kappeln	Schlesw.-Holstein
Unna	NRW	Kiel	Schlesw.-Holstein
Viersen	NRW	Lübeck	Schlesw.-Holstein
Vlotho	NRW	Neumünster	Schlesw.-Holstein
Wermelskirchen	NRW	Reinbek	Schlesw.-Holstein
Werne a. d. Lippe	NRW	Rendsburg	Schlesw.-Holstein
Wuppertal	NRW	Schleswig	Schlesw.-Holstein
Xanten	NRW	Wyk / Insel Föhr	Schlesw.-Holstein
Armsheim	Rheinland Pfalz	Altenburg	Thüringen
Bechtolsheim	Rheinland Pfalz	Arnstadt	Thüringen
Bingen	Rheinland Pfalz	Bleicherode	Thüringen
Dahn	Rheinland Pfalz	Jena	Thüringen
Gau-Bickelheim	Rheinland Pfalz	Nordhausen	Thüringen
Kusel	Rheinland Pfalz	Suhl	Thüringen
Sien	Rheinland Pfalz	Gotha	Thüringen
Frankenthal	Rheinland Pfalz	Rengshausen	Thüringen
Hermeskeil	Rheinland Pfalz		
Ingelheim	Rheinland Pfalz		
Klingenmünster	Rheinland Pfalz		
Koblenz	Rheinland Pfalz		
Mörfelden	Rheinland Pfalz		
Neustadt	Rheinland Pfalz		
Neuwied	Rheinland Pfalz		
Trier	Rheinland Pfalz		
Weisenheim am Berg	Rheinland Pfalz		
Wiltingen	Rheinland Pfalz		
Wissen	Rheinland Pfalz		
Worms	Rheinland Pfalz		

Ungarn

Stadt

Budapest
Kiskunhalas
Kisvarda
Makó
Mátészalka
Nagykálló
Nagykörös
Szeged
Szolnok

Österreich

Stadt

Mödling
Braunau/a. Inn
St. Georgen/Holzhausen
Moosdorf
Maria Schmolln
St. Radegund
Altheim
St. Veit
Hochburg / Ach
St. Johann am Walde

Veröffentlichungen aus dem Institut für Museumsforschung

Zu beziehen durch: Institut für Museumsforschung, In der Halde 1, 14195 Berlin (Dahlem),
Tel.(0 30) 8 30 14 60, Fax. (0 30) 8 30 15 04, e-mail: ifm@smb.spk-berlin.de
Vergriffene bzw. durch erweiterte Neuauflagen ersetzte Titel werden nicht mehr aufgeführt
(Stand November 2007)

- Heft 6: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) für das Jahr 1982. Berlin 1983 (25 S.)
- Heft 8: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) für das Jahr 1983. Berlin 1984 (25 S.)
- Heft 10: Eintrittsgeld und Besuchsentwicklung an Museen der Bundesrepublik Deutschland mit Berlin (West). Berlin 1984 (36 S.)
- Heft 14: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) für das Jahr 1984. Berlin 1985 (32 S.)
- Heft 16: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) für das Jahr 1985. Including an English Summary. Berlin 1986 (39 S.)
- Heft 17: Gutachten zur Änderung der Öffnungszeiten an den Staatlichen Museen Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Erstellt von Hans-Joachim Klein. Berlin 1986 (77 S.)
- Heft 21: Petra Schuck-Wersig, Martina Schneider und Gernot Wersig, Wirksamkeit öffentlichkeitsbezogener Maßnahmen für Museen und kulturelle Ausstellungen. Berlin 1993 (119 S.). ISSN 0931-7961 Heft 21
- Heft 22: Traudel Weber, Annette Noschka, Texte im Technischen Museum. Textformulierung und Gestaltung, Verständlichkeit, Testmöglichkeiten. Including an English Summary. Berlin 1988 (72 S.). ISSN 0931-7961 Heft 22
- Heft 23: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) für das Jahr 1987. Including an English Summary. Berlin 1988 (46 S.). ISSN 0931-7961 Heft 23
- Heft 24: Carlos Saro und Christof Wolters, EDV-gestützte Bestandserschließung in kleinen und mittleren Museen. Bericht zum Projekt "Kleine Museen" für den Zeitraum 1984-1987. Including an English Summary. Berlin 1988 (135 S.). ISSN 0931-7961 Heft 24
- Heft 28: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) für das Jahr 1988. Including an English Summary. Berlin 1989 (56 S.). ISSN 0931-7961 Heft 28
- Heft 30: Jane Sunderland und Lenore Sarasan, Was muß man alles tun, um den Computer im Museum erfolgreich einzusetzen? Mit einer Einleitung von Christof Wolters. Berlin 1989 (79 S.). ISSN 0931-7961 Heft 30
- Heft 31: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) mit Besuchszahlenangaben zu den Museen der (ehemaligen) DDR für das Jahr 1989. Berlin 1990 (64 S.). ISSN 0931-7961 Heft 31
- Heft 32: Hans-Joachim Klein und Barbara Wüsthoff-Schäfer, Inszenierung an Museen und ihre Wirkung auf Besucher. Karlsruhe 1990 (141 S.). ISSN 0931-7961 Heft 32
- Heft 33: Christof Wolters, Wie muß man seine Daten formulieren bzw. strukturieren, damit ein Computer etwas Vernünftiges damit anfangen kann? Berlin 1991 (133 S., 64 Abb.). ISSN 0931-7961 Heft 33
- Heft 34: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1990. Berlin 1991 (80 S.). ISSN 0931-7961 Heft 34
- Heft 35: Sigrid Heinze, Andreas Ludwig, Geschichtsvermittlung und Ausstellungsplanung in Heimatmuseen – eine empirische Studie in Berlin. Berlin 1992. (234 S.), ISSN 0931-7961 Heft 35
- Heft 36: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1991. Berlin 1992 (80 S.). ISSN 0931-7961 Heft 36
- Heft 37: Petra Schuck-Wersig, Gernot Wersig, Museen und Marketing in Europa. Großstädtische Museen zwischen Administration und Markt. Berlin 1992 (146 S.). ISSN 0931-7961 Heft 37
- Heft 38: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1992. Berlin 1993 (96 S.). ISSN 0931-7961 Heft 38
- Heft 39: Bibliographie-Report 1993 zu Museologie, Museumspädagogik und Museumsdidaktik und Besucherforschung. Berlin 1993 (280 S.). ISSN 0931-7961 Heft 39
- Heft 40: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1993. Berlin 1994 (104 S.). ISSN 0931-7961 Heft 40
- Heft 41: Monika Hagedorn-Saupe, Annette Noschka-Roos, Museumspädagogik in Zahlen, Erhebungsjahr 1993, Berlin 1994 (112 S.). ISSN 0931-7961 Heft 41
- Heft 42: Alexander Geschke, Nutzung elektronischer Bilder im Museum, Berlin 1995. ISSN 0931-7961 Heft 42
- Heft 43: Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1994. Berlin 1995 (104 S.). ISSN 0931-7961 Heft 43
- Heft 44: Annette Noschka-Roos, Referierende Bibliographie zur Besucherforschung, Berlin 1996 (96 S.). ISSN 0931-7961 Heft 44
- Heft 45: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1995. Berlin 1996 (104 S.). ISSN 0931-7961 Heft 45
- Heft 46: Eintrittspreise von Museen und Ausgabeverhalten von Museumsbesuchern, Berlin 1996 (145 S.). ISSN 0931-7961 Heft 46
- Heft 47: Anne Claudel, Bibliographie zum Einsatz des Computers bei Sammlungsmanagement und -dokumentation. Berlin 1997 (88 S.). ISSN 0931-7961 Heft 47

- Heft 48: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1996. Berlin 1997 (96 S.). ISSN 0931-7961 Heft 48
- Heft 49: Angelika Costa, Mary Copple, Sebastian Fehrenbach, Bernhard Graf, Besucherreaktionen zum Katalogverkauf in Ausstellungen, Beispielfall: Sonderausstellung "Exil – Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933 - 1945", Berlin 1998 (103 S.). ISSN 0931-7961 Heft 49
- Heft 50: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1997. Berlin 1998 (104 S.). ISSN 0931-7961 Heft 50
- Heft 51: Anne Mikus, Beispielhafte Konzepte für Museumseigene Publikationen, Produkte, deren Vertrieb und Vertriebspartner, Kurzfassung einer Studie der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. 2. Aufl. Berlin 2000 (100 S.). ISSN 0931-7961 Heft 51
- Heft 52: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1998. Berlin 1999 (100 S.). ISSN 0931-7961 Heft 52
- Heft 53: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1999. Berlin 2000 (104 S.). ISSN 0931-7961 Heft 53
- Heft 54: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2000. Berlin 2001 (104 S.). ISSN 0931-7961 Heft 54
- Heft 55: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2001. Berlin 2002 (104 S.). ISSN 0931-7961 Heft 55
- Heft 56: Monika Hagedorn-Saupe, Henry Kleinke, Anett Meineke, Sabine Thänert, *Lange Nacht der Museen – eine empirische Untersuchung in Berlin*, Berlin 2003 (96 S.). ISSN 0931-7961 Heft 56
- Heft 57: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2002. Berlin 2003 (96 S.). ISSN 0931-7961 Heft 57
- Heft 58: *Statistische Gesamterhebung Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2003*. Berlin 2004 (96 S.). ISSN 0931-7961 Heft 58
- Heft 59: *Statistische Gesamterhebung Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2004*. Berlin 2005 (96 S.). ISSN 0931-7961 Heft 59
- Heft 60: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2005*. Berlin 2006 (96 S.). ISSN 0931-7961 Heft 60
- Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung**
- Nr. 1: Christof Wolters, Computereinsatz im Museum: Normen und Standards und ihr Preis. Berlin 1994 (38 S.)
- Nr. 2: Jochem Schmitt, Rechtsfragen des Volontariats, Gutachten, erstattet im Auftrag der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin 1994 (24 S.)
- Nr. 3: Organisation und Kosten des Computereinsatzes bei Inventarisierung und Katalogisierung, Workshop im Konrad-Zuse-Zentrum für Informationstechnik Berlin 18.-19. Oktober 1994, Berlin 1997 (48 S.)
- Nr. 4: Das Institut für Museumskunde der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kurzdarstellung der Arbeit, Berlin 1995 (20 S.)
- Nr. 5: Monika Löcken, Wissenschaftliche Volontariate an den Museen in der Bundesrepublik Deutschland, Berlin 1996 (30 S.)
- Nr. 6: Hans-H. Clemens, Christof Wolters, Sammeln, Erforschen, Bewahren und Vermitteln, – Das Sammlungsmanagement auf dem Weg vom Papier zum Computer, Berlin 1996 (75 S.)
- Nr. 7: Zusammenstellung von Eintrittspreisregelungen und *Öffnungszeiten ausgewählter Museen in westeuropäischen Großstädten*, Berlin 1996 (48 S.)
- Nr. 8: Workshop zum Sammlungsmanagement, Berlin 29.10.1996: Friedrich Waidacher, Vom redlichen Umgang mit Dingen – Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele, Berlin 1997 (24 S.)
- Nr. 9: *Réunion des organisateurs des grandes expositions*, Empfehlungen für die Organisation großer Ausstellungen, Berlin 1996 (34 S.)
- Nr. 10: Regine Scheffel, Positionspapier zu Tätigkeitsbereich und Berufsbild in der Museumsdokumentation, Berlin 1997 (48 S.)
- Nr. 11: Monika Hagedorn-Saupe, Andrea Prehn, *Mögliche Veränderungen der Öffnungszeiten der Staatlichen Museen zu Berlin*. Eine Besucherbefragung, Berlin 1997 (39 S.)
- Nr. 13: Petra Schuck-Wersig, Gernot Wersig, Andrea Prehn, Multimedia-Anwendungen in Museen, Berlin 1998 (198 S.), ISSN 1436-4166 Nr. 13
- Nr. 14: Kunstmuseen und Urheberrecht in der Informationsgesellschaft, Dokumentation einer Arbeitstagung der VG Bild-Kunst, des Instituts für Museumskunde der Staatlichen Museen zu Berlin-PK und der Kulturstiftung der Länder am 12. Juni 1998, Berlin 1999 (90 S.), ISSN 1436-4166 Nr. 14
- Nr. 15: Friedrich Waidacher, Museologische Grundlagen der Objektdokumentation, Berlin 1999 (24 S.), ISSN 1436-4166 Nr. 15
- Nr. 16: Museumsberatung als Beruf?, Berliner Herbsttreffen zur Museumsdokumentation, Workshop am 27. Oktober 1998, Jim Blackaby, Richard Light, John Will, Berlin 2000 (50 S.), ISSN 1436-4166 Nr. 15
- Nr. 17: *Annett Rymarcewicz, Gesundheitsaufklärung in Ausstellungen – ein Besucherforschungsprojekt am Deutschen Hygiene-Museum, Dresden*, Berlin 1999 (35 S.), ISSN 1436-4166 Nr. 17
- Nr. 19: W. Eckehart Spengler, Thesaurus zu Ackerbaugerät, Feldbestellung – Landwirtschaftliche Transport- und Nutzfahrzeuge – Werkzeuge (Holzbearbeitung), 2. unveränderte Auflage, Berlin 2000 (92 S.), ISSN 1436-4166 Nr. 19

- Nr. 20: *Museumspädagogik in technischen Museen* - Dokumentation des 1. Symposions 14. bis 17. Juni 1999 in Berlin. Berlin 2000 (74 S.),
ISSN 1436-4166 Nr. 20
- Nr. 21: Steffen Krestin, *Impressionen einer internationalen Tagung – CIDOC 1997 in Nürnberg*, Berlin 2000 (52 S.), ISSN 1436-4166 Nr. 21
- Nr. 22: Vorababdruck aus Heft 22, *Ulrich Lange, Dokumentation aus der Sicht des Trainers*, Workshop Berlin 30.10.2000, Berlin 25/10/2000,
ISSN 1436-4166 Nr. 22
- Nr. 23: *Akustische Führungen in Museen und Ausstellungen*. Bericht zur Fachtagung im Filmmuseum Berlin 2001, Berlin 2002 ((80 S.),
ISSN 1436-4166 Nr. 23 Dokumentation des 2. Symposions 1. bis 2. Oktober 2000 in Mannheim, Berlin 2002, (44 S.),
ISSN 1436-4166 Nr. 24
- Nr. 25: *Methodische Anregungen zu Umweltausstellungen*, Beiträge aus der Veranstaltung der Alfred Toepfer Akademie für Naturschutz (NNA), (67 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 25
- Nr. 26: *Science Center, Technikmuseum, Öffentlichkeit, Workshop »Public Understanding of Science«* II, 3. Symposium »Museumspädagogik in technischen Museen«, vom 9. bis 12. September 2000 Deutsches Museum, München, (84 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 26
- Nr. 27: Isabel Hornemann,
ISSN 1436-4166 Nr. 27
- Nr. 28: *Hans Walter Hütter, Sophie Schulenburg, Museumsshops - ein Marketinginstrument von Museen*, Berlin 2004 (121 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 28
- Nr. 29: *Anne-Katrin Wienick, Kultursponsoring – eine Untersuchung zur Zusammenarbeit von Berliner Museen und Unternehmen*, Berlin 2004, (153 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 29
- Nr. 30: *Bernhard Graf, Astrid B. Müller (Hrsg.), Austellen von Kunst und Kulturen der Welt, Tagungsband*, Berlin 2005 (144 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 30
- Nr. 31: *Regine Stein u.a. Das CIDOC Conceptual Reference Model: Eine Hilfe für den Datenaustausch?*
Berlin 2005 (35 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 31
- Nr. 32: *Hanna Marie Ebert, Corporate collections Kunst als Kommunikationsinstrument in Unternehmen*
Berlin 2005 (176 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 32
- Nr. 33: *Laura Wittgens, Besucherorientierung und Besucherbindung in Museen Eine empirische Untersuchung am Fallbeispiel der Akademie der Staatlichen Museen zu Berlin*
Berlin 2005 (131 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 33
- Nr. 34: *Petra Helck, Editha Schubert, Ellen Riewe, Absolventenbefragung des Studiengangs Museumskunde an der Fachhochschule für Technik und Wirtschaft Berlin*, Berlin 2005 (51 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 34
- Nr. 35: *Petra Schuck-Wersig, Gernot Wersig, Die Staatlichen Museen zu Berlin und ihre Besucher, Zusammenfassungen aus den Jahren 2001-2004*
Berlin 2005 (120 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 35
- Nr. 36: *Alexandra Donecker, Untersuchung der Besucherresonanz zur Sonderausstellung „WeltSpielZeug“ im Ethnologischen Museum Berlin –Eine Konzeptbetrachtung und Besucherbefragung -*
Berlin 2006 (164 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 36
- Nr. 37: *Hannah Bröckers, Der Museumsbesuch als Event: Museen in der Erlebnisgesellschaft*
Berlin 2007 (101 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 37
- Nr. 38: *Stephan Schwan, Helmut Trischler, Manfred Prenzel (Hrsg.), Lernen im Museum*
Berlin 2007 (158 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 38
- Nr. 39: *Corina Meyer, Museale Präsentation und Vermittlung von Kunstgewerbe, am Beispiel des Kunstgewerbemuseums*
Berlin Berlin 2007 (158 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 39
- Nr. 40: *Judith Kühnle, Professionalisierung der Öffentlichkeitsarbeit von Berliner Galerien*, Berlin 2007 Berlin 2007 (175 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 40
- Nr. 41: *Brinda Sommer, Gesellschaftliches Erinnern an den Nationalsozialismus: Stolpersteine wider das Vergessen*, Berlin 2007 (134 S.)
ISSN 1436-4166 Nr. 41

Materialien aus dem Institut für Museumsforschung - Sonderhefte -

- Nr. 1: *Günther S. Hilbert, Vocabulary of Museum Security Terms*, Berlin 2000, (284 S.)
ISSN 0931-4641 Sonderheft 1
Nur noch als Online-Katalog verfügbar unter <http://elib.zib.de/museum/voc/>
- Nr. 2: *nestor/ Institut für Museumskunde, Nicht von Dauer – Kleiner Ratgeber für die Bewahrung digitaler Daten in Museen*, Berlin 2004, (52 S.)
ISSN 0931-4641 Sonderheft 2
- Nr. 3: *Monika Hagedorn-Saupe/Axel Ermert (Hrsg.) A Guide to European Museum Statistics*, Berlin 2004, (203 S.)
ISSN 0931-4641 Sonderheft 3

**Berliner Schriften zur Museumsforschung
Bei Bezug über das Institut für Museumsforschung (Bestellkarte) räumen die Verlage einen Rabatt ein.**

Band 1–4 zu beziehen über Gebr. Mann Verlag, Berlin

- Bd. 1: Günter S. Hilbert, Sammlungsgut in Sicherheit. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2002, ISBN 3-7861-2348-9
- Bd. 2: Hans-Joachim Klein und Monika Bachmayr, Museum und Öffentlichkeit. Fakten und Daten – Motive und Barrieren. Berlin 1981 ISBN 3-7861-1276-2
- Bd. 4: Bernhard Graf und Heiner Treinen, Besucher im Technischen Museum. Zum Besucherverhalten im Deutschen Museum München. Berlin 1983. ISBN 3-7861-1378-5

Zu beziehen über die GWV-Fachverlage, Wiesbaden:

- Bd. 10: Andreas Grote (Hrsg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube, Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Opladen 1994. ISBN 3-8100-1048-0
- Bd. 11: Annette Noschka-Roos, Besucherforschung und Didaktik. Ein museumspädagogisches Plädoyer. Opladen 1994. ISBN 3-8100-1049-9
- Bd. 12: Anne Mikus, Firmenmuseen in der Bundesrepublik, Schnittstelle zwischen Kultur und Wirtschaft. Opladen 1997. ISBN 3-8100-1486-9
- Bd. 14: Ralf-Dirk Hennings, Petra Schwersig, Horst Völz, Gernot Wersig, Technische Bilder im Museum, Tendenzen und organisatorisches Umfeld. Opladen 1996. ISBN 3-8100-1483-4
- Bd. 15: Petra Schuck-Wersig, Gernot Wersig, Museumsmarketing in den USA, Neue Tendenzen und Erscheinungsformen, Opladen 1999. ISBN 3-8100-2078-8
- Bd. 16: Gabriele König, Kinder- und Jugendmuseen. *Genese und Entwicklung einer Museumsgattung. Impulse für besucherorientierte Museumskonzepte*, Opladen 2002. ISBN 3-8100-3299-9

- Bd. 17: Kurt Winkler, Museum und Avantgarde, 2002. ISBN 3-8100-3504-1
- Bd. 18: Susan Kamel, *Wege zur Vermittlung von Religion in Berliner Museen*, Black Kaaba meets White Cube, 2004. ISBN 3-8100-4178-5
- Bd. 19: *Bernhard Graf, Astrid B. Müller (Hrsg.), Sichtweisen*, Zur veränderten Wahrnehmung von Objekten in Museen, 2005. ISBN 3-531-14489-8
- Bd. 20: *Volker Kirchberg, Gesellschaftliche Funktionen von Museen*, Makro-, meso- und mikrosoziologische Perspektiven, 2005. ISBN 3-531-14406-5

Handbuch des Museumsrechts (Einzelbände):

- Bd. 1: Irmgard Küfner-Schmitt, Arbeitsrecht. Opladen 1993. ISBN 3-8100-1018-9
- Bd. 2: Christian Armbrüster, Privatversicherungsrecht. Opladen 1993. ISBN 3-8100-1008-1
- Bd. 3: Jochen Laufersweiler, Andreas Schmidt-Rögnitz, Der Erwerb von Museumsgut. Opladen 1994. ISBN 3-8100-1080-4
- Bd. 4: Rudolf Streinz, Internationaler Schutz von Museumsgut. Opladen 1998. ISBN 3-8100-1174-6
- Bd. 5: Gabriele Köhler-Fleischmann, Sozialrecht. Opladen 1994. ISBN 3-8100-1180-0
- Bd. 6: Gerhard Pfennig, Digitale Bildverarbeitung und Urheberrecht. Eine Einführung in die Museumspraxis. Opladen 1998. ISBN 3-8100-2060-5
- Bd. 7: Wilhelm Möhle (Hrsg.), Öffentliches Recht. Opladen 1998. ISBN 3-8100-2061-3
- Bd. 8: Irmgard Küfner-Schmitt, Michael Kulka, Rechtliche Grundlagen der Privatisierung von Dienstleistungen im Museum. Opladen 1998. ISBN 3-8100-2071-0
- Bd. 10: Rudolf Gärtner, Versicherungsfragen im Museumsbereich. Opladen 2002. ISBN 3-8100-35

ISSN 1436-4166 Nr. 41

S M
B Institut für Museumsforschung
Staatliche Museen
zu Berlin