

Karl-Siegbert Rehberg

Alltagsgewohnheiten zum Stolpern bringen

Reflexionen über das Kunstprojekt von Gunter Demnig

[Vortrag in der Gedenkveranstaltung im Gemeindehaus der Dresdner Synagoge am 25. November 2012 anlässlich der Verleihung des Erich-Kästner-Preises an Gunter Demnig]

I. Der (nicht anwesende) Redner Avraham Primor

Es ist keine rhetorische Formel, wenn ich sage, dass ich in keiner Weise den für diese Rede vorgesehenen Avraham Primor vertreten oder gar ersetzen könnte. Das hängt nicht nur mit der Prominenz und der bedeutenden politischen Stimme dieses Diplomaten und Publizisten zusammen. Vielmehr ist es die Unmittelbarkeit seiner Verbindung mit allen Themen, die an diesem Abend anlässlich der heutigen Ehrung von Gunter Demnig und seinem Stolperstein-Projekt zur Rede stehen. Viele der Verwandten Primors waren Opfer des Völkermordes an den europäischen Juden geworden. Wer den früheren israelischen Botschafter in der Bundesrepublik Deutschland heute morgen bei der Verleihung des Erich-Kästner-Preises des Dresdner Presseclubs an Gunter Demnig hat erleben dürfen, fand wiederum, was ihn seit seiner Bonner Zeit auch für eine größere Öffentlichkeit auszeichnet: Selbstreflexion, politische Klarsicht und Mut, auch Unkonventionelles, nicht gerne Gehörtes auszusprechen und nicht in diplomatische Absicherungsformeln einzupacken. Eindrücklich beschrieb er seine ursprüngliche Ablehnung, sich mit Deutschland als dem Land der Täter zu befassen (wenngleich man es gerade deshalb sehr genau

beobachtete) und das Unverständnis von vielen Mitgliedern seiner Generation für David Ben-Gurions Politik, der diejenigen Kräfte in Deutschland unterstützen wollte, welche die eigene Vergangenheit durch die Errichtung einer gesicherten Demokratie und eine selbstkritische Bearbeitung vor allem der selbsterzeugten ‚Verhängnisgeschichte‘ der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwinden wollten. Und das alles war ja auch noch am Anfang, stand selbst bei vielen Deutschen unter dem Verdacht, dass eine wirkliche Abkehr von der militaristischen Vergangenheit vielleicht doch noch nicht erreicht worden sei. Dann zeigte Primor, wie sich das gewandelt habe, nachdem es „1968“ zum zentralen Thema eines Generationenkonfliktes geworden war. Nun verlangte man von Eltern und (akademischen) Lehrern, sich der eigenen Vergangenheit zu stellen, Auskunft zu geben darüber, was sie gewusst und getan (vor allem auch: unterlassen) hatten. Als Botschafter in Bonn wurde Avraham Primor dann einer der wichtigsten Protagonisten für diese neue Einstellung der Bundesrepublik gegenüber.

Und nicht weniger eindrücklich war seine Analyse der fast aussichtslos erscheinenden, heutigen politischen Lage im Konflikt zwischen Israel und den Palästinensern. Mit analytischer Schärfe brachte er zum Ausdruck, dass beide Seiten unfähig seien für einen wirklichen und das muss heißen: gemeinsamen Weg in eine Friedensordnung, weshalb man also auf die Einmischung von außen, vor allem der USA unter Präsident Obama, setzen müsse, damit beide Seiten ihre nationalistischen Selbstblockaden überwinden könnten.

Und dabei fiel auch der Satz: Im Nahen Osten fehlen „Stolpersteine“, die zur Selbstbetrachtung zwingen, die eine jeweils beschämende Erinnerung herausfordern, aus der ein Umdenken und ein heilsamer Lernprozess entstehen könnten, wie sie jeder Frieden (der mehr als eine Waffenruhe wäre) braucht.

II. Gewalt und Erinnern

Vor diesem Hintergrund nähern wir uns auch heute Abend dem beeindruckenden Projekt, „Stolpersteine“ gegen das Vergessen in die alltägliche Lebenswelt, in Bürgersteige und Plätze einzufügen, die zumeist nicht mehr zeigen, was in und durch das nationalsozialistische Deutschland dort geschehen ist. Jeder Eingriff in die körperliche, in die psychische und soziale Integrität hinterlässt in den Menschen Spuren der Verstörung – ganz gleich, wie diese im Laufe des Lebens verarbeitet werden. Liebe und Hass, Geborgenheit und Gewalt berühren jeweils Grenzen der Erfahrung, und Massentötungen erzeugen traumatische Erinnerungen ebenso wie Abriegelungen des bewussten Sich-Erinnerns. Eine tödliche Bedrohung des eigenen Lebens ebenso wie die Brutalität des miterlebten Sterbens anderer werden zum Resonanzboden für eine, immer auch mit Emotionen verbundenen Präsenz dieser Erlebnisse und der mit ihnen verbundenen Ängste, der Beschämung und Hoffnungslosigkeit.

Solche ursprünglichen Erschütterungen drücken sich auch in kollektiven Formen des Gedächtnisses aus, wie das in den 1920er Jahren der französische Soziologe Maurice Halbwachs, der im März 1945 in Buchenwald ermordet wurde, genannt hat. Die diskursiven Verknüpfungen von Erzählungen wie auch des Verstummens oder der Verdrängung im Volk der Täter – oft aber auch bei den Opfern – können in Familien und Freundeskreisen als sozusagen „private“ Erinnerung weitergegeben werden. Diese nun wiederum liefern das Material für eine kanonisierte und institutionalisierte Form der Vergangenheit, die zum Bestandteil dessen wird, was der Ägyptologe Jan Assmann das „kulturelle Gedächtnis“ genannt hat (man könnte auch von einem institutionell beglaubigten Gedächtnis sprechen).

Auf allen diesen Ebenen der diskursiven *Be-*, zuweilen auch Verarbeitung geht es um die verschlungene Überlieferung von Erlebnis- und Sinngehalten. Assmann unterschied dazu des Weiteren das „mimetische Gedächtnis“ eines tradierten Handlungswissens (etwa von Ritualen) von einem „Gedächtnis der Dinge“. Es können dies die Spuren und Zeugnisse der Vernichtung sein, aber auch absichtsvoll geschaffene Symbole der Erinnerung – wie eben die Stolpersteine.

III. Stollperscheine

Gunter Demnig hatte 1995 ohne Genehmigung die ersten Stolpersteine in Berlin und Köln (wo er zwar nicht die offizielle, wohl aber die alternative Ehrenbürgerschaft erhielt) verlegt. Er nannte das ein „Kunstprojekt für Europa“, welches die „Erinnerung an die Vertreibung und Vernichtung der Juden, der Zigeuner, der politisch Verfolgten, der Homosexuellen, der Zeugen Jehovas und der Euthanasieopfer im Nationalsozialismus lebendig“ wachrufen und wachhalten solle. Vor Wohnhäusern (oder in deren Nähe) werden seither zehn mal zehn Zentimeter große Betonquader mit einer Messingplatte in den Boden eingelassen, auf der unter dem Schriftzug „Hier wohnte...“ ein Name mit Geburtsjahr und dem Datum der Deportation oder des Todes, an Opfer des Naziterrors erinnert (in wenigen Fällen werden weitere Informationen eingefügt). Anfangs wurde das von Stadtverwaltungen und Hausbesitzern bekämpft, die eine Wertminderung für die Immobilien durch diese Form einer anklagenden Historisierung befürchteten: Die Stigmatisierung schien nun von den Opfern auf die neuen Bewohner überzugehen, selbst wenn diese am Verbrechen unmittelbar zumeist keinen Anteil hatten. Aber der Erfolg, das Bedürfnis auch nach Erinnerung, die Eindrücklichkeit der kleinen Zeichen mit großer Symbolisierungskraft haben die Stolpersteine zum größten

Flächendenkmal gemacht – gerade nicht durch Monumentalität, wie sie lange die Denkmalskultur geprägt hatte, sondern durch diskrete Irritation. 2011 gab es in über 750 Orten in Deutschland, Österreich, Ungarn, Belgien, Tschechien, Polen, der Ukraine, Italien und Norwegen und den Niederlanden zumindest 35.000 solche Stolpersteine; in diesem Jahr wurde der erste in Frankreich verlegt. Alle diese künstlerischen Ausdrucksformen zielen auf eine das Nachdenken herausfordernde Unterbrechung des Gewohnten. So geschah es auch in Dresden: Der „Verein Stolpersteine für Dresden e.V.“ sucht als „Paten“ Privatpersonen oder Vereine, Stiftungen oder Parteien; die ersten fünf Steine wurden hier im November 2009 gelegt.

Allerdings könnte die Frage sich stellen: Wieso handelt es sich um ein „Kunstprojekt“, wenn doch auf jede bildnerische Eigenheit und stilistische Überhöhung der ausgewählten Orte und der in sie eingelassenen Zeichen gänzlich verzichtet wird? Jahrhundertlang waren die Künste eingespannt in die ideelle und symbolisch erhöhende Darstellung der Realität, gab es – anders als in der jüdischen Tradition – die christliche Bildpräsenz der biblischen Texte wie der weltlichen Geschichtsereignisse, schufen die Künste repräsentative Formen der Jenseitigkeits- und Vergangenheitstranzendierung der Herrschaft, des gemeinsamen Schicksals eines Volkes oder eines Ortes. Und so mag der heutige Rückzug auf zeichenhafte Andeutungen und eine programmatische Unscheinbarkeit viele Menschen ratlos machen. Inwieweit also handelt es sich also um einen *künstlerischen* Ausdruck für das Erlebte und trotz aller Erinnerungsarbeit Unbegreifliche?

IV. Ein Beispiel: Stolperstein für Marianne Schönfelder

Nehmen wir als Beispiel die heutige „Verlegung“ des Stolpersteins für Marianne Schönfelder in der Dresdner Köpckestraße Nr. 1, wo neben dem Jägerhof und gegenüber dem königlichen Ministeriengebäude und heutigen Finanzministerium einstmal das Haus gestanden hatte, in dem die Familie dieses jungen Mädchen gewohnt hatte, welches am 16. Februar 1945 in der Heilanstalt Großschweidnitz im Rahmen des nazistischen Euthanasieprogramms ermordet worden war.

Bekannt wurde sie durch ihren Neffen, den Maler Gerhard Richter, der seinerseits – wenn auch mit ganz anderen künstlerischen Mitteln als Gunter Demnig sie einsetzt – eindruckliche Mahnzeichen geschaffen hat, die subversiv einen Zwang zum Sich-Erinnern auslösen können. Hier wie dort werden Zeichen in oftmals verstörender Weise in die Alltagswahrnehmung eingefügt.

Bei Richter sind Ausgangspunkte das unkünstlerische Laienphoto, ebenso die scheinbar belanglosen, jedenfalls ästhetisch oft anspruchslosen Abbildungen der aktuellen Bildberichtserstattung. Sie wurden – z.B. in seinem Atlas-Projekt – zum Material für eine Realitätssuche, welche nicht aufgeben wollte, dass auch die in das Marktsystem verflochtene Kunstgalerie „als moralische Anstalt“ zu verstehen sei. Deutlicher als bei jedem anderen der heute in allen Kunstmessen allgegenwärtigen Photorealisten, ist Richters Werk von einer untergründigen Intensität bestimmt, von einer aus den Zufallsbildern aufsteigenden Geschichte, so dass die Schnappschüsse im Medium ihrer kollektiven Bearbeitung diejenige Funktion einnehmen können, welche assoziative Bildreste in der schmerzhaften Erinnerungsarbeit des psychoanalytischen Patienten haben. *****[Richter: Frau mit Kind, 1965]** Aus dem Unbewussten steigen dann die atmosphärischen und physiognomischen Besonderheiten einer historischen Situation auf, der sich in Körperhaltung und Kleidung

entäußernde Habitus, die Anordnung der Personen und ihr dinglicher Rahmen – ganz gleich, ob es sich um Frontphotos, Urlaubsbilder oder die zur Fröhlichkeit verpflichteten Gesichter bei irgendeiner Feier handelt. Und wenn man dann – wie der Journalist Jürgen Schreiber es im Jahre 2004 tat¹ – hinter die Bilder sieht, ihren Protagonisten Namen gibt und diese im Archiv dingfest macht, kann sich aus den scheinbar beziehungslosen und rein atmosphärischen Spuren der Vergangenheit ein Netz von so schrecklichen Verflechtungen ergeben, dass das Panorama einer geschichtlichen Situation entsteht.

Im Falle Richters handelt es sich um Familienbilder, welche – ohne *vollständiges* Wissen des Malers – persönlich und typologisch zugleich die Geschichte von Opfern und Tätern der Nazizeit aufdecken.

*****[Richter als Baby mit Tante Marianne]** Eines dieser Bild zeigt den viermonatigen Gerhard Richter auf dem Schoß seiner damals 14-jährigen Tante Marianne Schönfelder, deren Bild als „Tante Marianne“ später zu einem berühmten Gemälde werden sollte, das sich in der Dresdner Galerie Neue Meiste befindet. Eine andere Szene zeigt den Vater des Mädchens, in das sich der 21-jährige Richter verliebte, nachdem er 1951 vom Zittauer „VEB Textil“ zur Dresdner Kunsthochschule auf der Brühlschen Terrasse delegiert worden war. Auch dieses Mädchen hieß Marianne, wurde aber „Ema“ genannt.

*****[Richter: Familie am Meer]** Was als Urlaubsidyll an der Ostsee geknipst und als Ölbild „Familie am Meer“ 1972 auf der Biennale in Venedig ausgestellt wurde, zeigt in beherrschender Mitte den Direktor der Frauenklinik des Krankenhauses Dresden-Friedrichstadt, der von 1935 für zehn Jahre als NSDAP-Mitglied und hoher SS-Offizier, zuletzt immerhin im Range eines Obersturmbannführers (vergleichbar also einem Oberstleutnant) Zwangssterilisierungen an psychisch kranken oder sonst wie damals als „lebensunwert“ definierten Frauen vornahm

und dem auch die jüngste Schwester der Mutter Richters hätte zugeführt werden sollen. Nach schwersten psychischen Störungen und der Diagnose „Schizophrenie“ war sie in die „unterste Klasse“ der Psychiatrie Arnsdorf eingewiesen und durch das Dresdner „Erbgesundheitsgericht“ als 21-jährige zur „Unfruchtbarmachung“ freigegeben worden. Die Mutter wollte den erzwungenen Eingriff in räumlicher Nähe zu ihrem Wohnort und deshalb in Dresden vornehmen lassen. Da der Gesundheitszustand ihrer Tochter Marianne einen Transport aber nicht erlaubte, wurde der Eingriff dann doch nicht in der Friedrichstädter Klinik unter dem Reichsadler mit Hakenkreuz, sondern in dem provinziellen Krankenhaus durchgeführt. Professor Eufinger, ein, wie Jürgen Schreiber formuliert, „sanfter Unmensch“, der seinem „teuflischen Tun einen wissenschaftlichen Anstrich“ gab und im übrigen Beethoven und Mozart liebte, wurde dann nach der Zerstörung der von ihm geleiteten Dresdner Klinik Chef des Sächsischen Krankenhauses Großschweidnitz, in dem „Tante Marianne“ im Februar 1945 nur 27 Jahre alt „verstorben“ war, wie der Anstaltspfarrer Axt ihrer Mutter mitteilte. Der schrieb den klischeehaften „Trost“, „daß der Tod [...] die Erlösung von einem [...] nicht mehr lebenswerten Dasein gebracht“, man aber in der „schönen Kapelle mit großer Sorgfalt“ die Trauerfeier gehalten habe – eine Lüge, denn die Anstalt war ein Vernichtungslager. Eufinger ging später nach dem Westen, wurde erneut Chefarzt und starb 1988 hochgeachtet in Wilhelmshaven. Sein Porträt hing lange noch in der Entbindungsstation im Friedrichstädter Krankenhaus, wo es erst nach Jürgen Schreibers Publikation im „Tagesspiegel“ allerdings endlich doch abgehängt wurde.

Es war dieser Eufinger, der dem jungen Maler Richter – zuerst durchaus abschätzig, „von oben herab wie ein Offizier“ – eine Sicherung der Künstlerexistenz bot, obwohl er Maler doch eher mit „Nichtstuern“ gleichsetzte, indem er ihm ein Zimmer in seiner Villa gab und wohl auch

Zuwendungen, die dem Kunsteleven sein Studium und erste Arbeiten ermöglichten.

Richter hatte einen irgendwie auch freundlich-generösen, wenn auch autoritären Ersatzvater gefunden und wurde umgekehrt für die Eufingers zum „einzigem Sohn“, während sein eigener Vater Horst, aus der amerikanischen Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt, ihm stets fremd geblieben war. Er erschien seinem Sohn Gerhard zudem als Verursacher des sozialen Abstiegs der Familie, denn als NSDAP-Mitglied wurde der Lehrer von der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) vom Dienst suspendiert und musste sich als Hilfsarbeiter durchschlagen. Und selbst daraus konnte Richter keinen Vorteil ziehen, da er beim ersten Versuch, in die Dresdner Kunstakademie aufgenommen zu werden, als Arbeiterkind' nicht anerkannt wurde.

Ich glaube, dass man auf weitere Beispiele verzichten kann, um die geradezu historiographische Wirkung dieses Festhaltens der flüchtigen Bilder mit den Mitteln einer sie verändernden künstlerischen Umgestaltung zu verstehen. Die „Historienmalerei“ Richters ist in keiner Weise eine selbstgeschaffene Illustration der Ereignisgeschichte, keine Ahnengalerie der großen Akteure oder auch der Opfer, keine pathetische Ansammlung der theatralisch arrangierten Niederlagen oder revolutionären Siege. Bei Richter wird Dokumentation zur Memoria, Bildschaffung zur untergründigen Analyse, die sekundär zum Verstehen zwingt.

Jene „Familienbilder“ waren zufällig-halbbewusst aufgenommen: Zwar war dem jungen Gerhard Richter die bedrückende Schiefheit der verdeckenden Erklärungen nach dem Ende der NS-Diktatur nicht entgangen, wenn man etwa exkulperend erzählte, der große Gynäkologe Eufinger sei gegen seinen Willen „Ehrenmitglied“ der SS

geworden, weil er die Frau von Goebbels oder Göhring oder beide behandelt habe (und die medizinische Fürsorge für die Gattin des russischen Standortkommandanten in Dresden stellte ihn sogar nach 1945 von jeder gerichtlichen Verfolgung frei). Aber in diesen Bildern wurde traumatisches Material aus Kindheit und Jugend verarbeitet, wurde die wirkliche Verwicklung erst durch die spätere Rekonstruktion in Gänze aufgedeckt.

All das macht es möglich, die ironische Wendung vom „kapitalistischen Realismus“, auf die Richter sich nie festlegen lassen wollte, doch mehrdeutiger auszulegen als ihre Erfinder meinten. Ich sehe diese Bezeichnung als Chiffre für ein künstlerisches Verfahren, das an den Oberflächenphänomenen ansetzend die Tiefenstrukturen ins Bild rückt. Das Grau der von Richter gemalten „Photos“ – changierend zwischen Presseästhetik und dem verhangenen Alltag der stagnierenden Ostgesellschaft (eine Malerin sagte mir in einem Interview kurz nach der „Wende“ beleidigt: „Jetzt nehmen sie uns auch noch das bisschen Grau“) – verschärft den Kontrast zu jeder heroisierenden Historie. Die verwischende Grisailletechnik zwingt zum Nachdenken, zum mehrfachen Hinsehen – wie Richters gegenständliche Bilder überhaupt.

Man sieht dies auch an dem bewegenden und in manchem ratlos machenden RAF-Zyklus Richters, *****[Richter: RAF-Zyklus „18. Oktober 1977“ (Ulrike Meinhof)]** den ich für ein „Requiem“ halte, mit dem er ein moralisches Grenzproblem wortwörtlich ‚in den Raum‘ stellt. Die Bilder zwingen gerade durch den Verzicht auf direkte Stellungnahme in merkwürdiger Intensität fast jeden Betrachter zum Nachdenken über diese Polyptychonreihung – mit dem Ergebnis, dass man sich der Einnahme einer Position schließlich nicht entziehen kann.

V. Interventionskünste

Die Stolpersteine verfahren ganz anders – stehen aber in einem untergründigen Bezug zu dem eben Gesagten. Bei der Arbeit von Gunter Demnig haben wir es mit einer Präsenz suggestion des Grauens zu tun, die sich ästhetischer Mittel bedient, wie sie durch unterschiedlichste, teilweise subkulturelle und subversiv wirken sollende zeichenhafte Interventionen im öffentlichen Raum angeregt sind. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert gibt es – oft aus der provokativen Geste von Jugendkulturen entstanden – ästhetische Eingriffe in gewohnte Lebenswelten, besonders gegen die Anonymität und stumme Hässlichkeit der Großstädte. Am bekanntesten sind die *Graffiti* geworden, diese, zuerst mit Markern und Filzstiften, später mit Sprühdose und Schablone in Bauten und U-Bahn-Züge eingeschriebenen Subjektivitätszeichen. Bald schon entstanden in den *Writer*-Szenen New Yorks Nachahmungen, Konkurrenzen und Stilausprägungen, ja sogar „Schulen“. Und so ließ im Zeitalter des Medien-Globalismus auch die künstlerische und schließlich sogar kunsthistorische Aneignung dieser subversiven Zeichenwelten nicht lange auf sich warten, wurde das Spraying selbst zu einem unter Neuerungsdruck gesetzten ästhetischen Genre, samt der Wahrnehmung unvermeidlicher Qualitätsunterschiede. Ein bekanntes Beispiel ist der Fall des zu Gefängnisstrafe verurteilten und mit internationalem Haftbefehl gesuchten, im Umkreis von Josef Beuys dann jedoch künstlerisch geadelten „Sprayers von Zürich“ Harald Naegeli – all dies war dann eben auch in den Kunstmarkt integrierbar.

Der französische Soziologe Jean Baudrillard hat in einer subtilen Beschreibung dieses „Aufstandes der Zeichen“ das sozusagen Unterminierende hervorgehoben. Schon aus den kleinsten Akzentverschiebungen können Signale der „Insurrektion“ und der

Verunsicherung der eingewöhnten und scheinbar stabilen Welt des Urbanen werden.²

Mit Keith Haring oder dem „Bananensprayer“ Thomas Baumgärtel begann eine stillstellende Vereinnahmung und zugleich Aufwertung der Graffiti, die in offiziellen Wettbewerben kommunaler Kulturämter oder im devoten Erbitten einer „Kunst-Banane“ durch prominente deutsche Museumsdirektoren gipfelte.

Aber die Grundidee einer Kunst der Konkurrenzzeichen war geboren und unbezähmbar geworden und konnte in Verbindung mit der die Bildsujets erweiternden *Concept Art* Kunstprojekte anregen, die sie sich als nicht selten schockierende, zumeist jedoch erhellende Kunstinterventionen in allen Metropolen in das Stadtbild eingemischt haben.

VI. Parallele Memorialzeichen

Wollte man anfangs, durch wiedererkennbare Initialen oder persönliche „Handschriften“ an Orten der Geschäftigkeit oder des Verfalls, der unsichtbarmachenden Anonymität der Großstädte entgegen, verband sich die künstlerische Markierung bald auch mit anderen Formen des Protestes gegen Unsichtbarkeit und Vergessen, eben mit der Memorialkultur. Das nun ist genau das Anliegen Gunter Demnigs, das sehr verschieden ist von vielen der erwähnten subkulturellen ästhetischen Praktiken – aber seine Wirksamkeit geht doch aus diesem Typus von individuellen Intervention hervor. Diese allerdings kann sich – wie sein Beispiel zeigt – zu einer umfassenderen kollektiven Erinnerungsarbeit erweitern.

Denkt man an den jahrelangen Streit um das Berliner *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, das – 1988 von der Publizistin Lea Rosh angeregt und nach einer Ablehnung durch Bundeskanzler Helmut Kohl

fast zu Fall gebracht – in der von Peter Eisenman entworfenen Form und nach verschiedenen Änderungen, die Richard Serra zum Rückzug von dem Projekt gebracht hatten, erst im Dezember 2004 der Öffentlichkeit übergeben wurde, so zeigt sich eine durchaus gleichgestimmte Absicht in einer geradezu entgegengesetzten Weise der Realisierung.

Die kleinen Mahnzeichen sind vielleicht auch eine Antwort auf die zunehmende Schwierigkeit, vielleicht „Unmöglichkeit“ der Gestaltung repräsentativer Mahnmale: Selbst der so sehr auf vernunftgeleitete Diskurse setzende Philosoph und Gesellschaftstheoretiker Jürgen Habermas hat darauf hingewiesen, wie schwierig es sei, akzeptable Ausdrucksformen einer Vergegenständlichung des Holocaust zu finden, so dass eine symbolische Darstellung und Ritualisierung dieses Vernichtungsgeschehens vor dem Problem stehe, dass *jede* Form und jede in ihr sich ausdrücken könnende Idee „vor ihrer Realisierung im Säurebad eines erbarmungslosen öffentlichen Diskurses auch noch des letzten Scheins von Naturwüchsigkeit entkleidet“ würde.³ Heute gehören die neben dem Brandenburger Tor ebenfalls in den Boden eingelassenen Stelen zum Besuchsprogramm der Politiksymbole der Hauptstadt, kann man Trauer und Innehalten dort ebenso sehen wie das unbefangene Hüpfen pazifizierter Kinder auf den wellenhaft ineinander übergehenden Steinen, so dass man sogar mit der These konfrontiert werden kann, hier würden nicht (nur) die Ermordeten geehrt, sondern auch das erwiesene Schuldbewusstsein der Deutschen.

In ähnlicher Weise wie die Stolpersteine sollen von dem Berliner Künstler Tom Fecht mit stellvertretenden Namen versehene Gedenksteine vor dem Bonner *Haus der Geschichte* an die Aids-Opfer erinnern. Und auch die *Topographie des [NS-]Terrors*, inzwischen sogar die der Berliner Mauer, arbeiten mit vergleichbaren Mitteln.

Wo das Denkmal, ja selbst das Mahnmal eine akzeptable Realisierung kaum mehr finden kann (denn man kann heute wohl sagen, dass die Denkmalswürdigkeit von Akteuren kaum mehr plausibel ist, einzig noch die der Opfer)⁴, mögen an deren Stelle öffentliche Diskurse treten. So hatte auch der in Paris lebende deutsche Künstler Jochen Gerz mit seiner Frau Esther Shalev-Gerz 1986 ein *Harburger Mahnmal gegen Faschismus* errichtet, das zu Kommentierungen und Eingriffen (von „links“ und „rechts“) aufforderte und 1993 nach einer international wahrgenommenen Diskussion in den Boden versenkt wurde, abgeschlossen durch eine Bleiplatte. Seine „Sichtbarkeit“ wird nun nur noch durch das schmale Fenster in einer Fußgängerunterführung fingiert, „versteckt wie die ungerne erinnerte Geschichte, verborgen wie der untergründige Hass freundlicher Rentner auf diese [...] sinnlose und scheußliche und zu teure moderne Kunst“ (Hajo Schiff).⁵

Ein anderes Beispiel: Die diskursunfähige Wut, mit der einige junge Leute den Panzerglaskubus *Denkzeichen Güterbahnhof* in Darmstadt beschädigten, wurde darnach als Spur neuer Gewalttaten stehengelassen, dadurch die Erinnerung an die Deportation jüdischer Bürger noch einmal im Zeichen ihrer aggressiven Verächtlichmachung oder Verleugnung thematisierend.

Auch der französische Künstler Christian Boltanski erinnert in seiner Installation *The Missing House* an einige der jüdischen Bewohner des Hauses Große Hamburger Straße 15/16 in Berlin-Mitte. An den Wänden der nach einem Bombardement stehengebliebenen Nachbarhäuser ließ er versetzte weiße Metallplatten mit Namen, Beruf sowie Ein- und Auszugsdatum anbringen – man ist an Todesanzeigen erinnert, wie man sie in Italien überall plakatiert sieht.⁶

Im Bayerischen Viertel in Berlin-Schöneberg, einstmals von 16.000 jüdischen Bürgern, darunter auch Albert Einstein und Hannah Arendt,

bewohnt, haben die Künstler Renatah Stih und Frieder Schnock an Supermärkten, Gaststätten oder Wohnhäusern achtzig 50 mal 70 Zentimeter große Tafeln angebracht, auf denen sich Nazi-Vorschriften finden, wie „Die Taufe von Juden [...] hat keine Bedeutung für die Rassenfrage“ (4.10.1936) oder: „Lebensmittel dürfen Juden nur nachmittags von vier bis fünf Uhr einkaufen“ (4.7.1940).

An solche Formen hatte – wie er in seiner heutigen Dankesrede für den Kästner-Preis erwähnte – anfangs auch Gunter Demnig gedacht, bald jedoch einsehend, dass dies die Ausdehnung seines Konzept-Werkes auf viele Orte in vielen Kommunen und Ländern unmöglich gemacht hätte.

VII. Mahndepots in Dresden

Ähnliche Zeichen, die zur Erinnerung zwingen, finden sich in Dresden übrigens auch für die Opfer des Bombenkrieges, verbunden aber auch hier mit Hinweisen auf von den Nazis ermordete Menschen, etwa auf die spastisch gelähmte Ursula Heidrich, die im Februar 1945 in Pirna-Sonnenstein grausam getötet wurde oder auf Menschen, die noch im März 1943 nach Auschwitz oder Theresienstadt abtransportiert worden waren.

Die Auslöschung der Dresdner Innenstadt, besonders am 13. und 14. Februar 1945, wurde zum Kern einer bis heute lebendig gebliebenen Memoria.⁷ Es wird dies durch die besondere Weise beglaubigt, in der die Dresdner Jahr für Jahr der schrecklichen Bombardements gedenken. Das Grauen des Feuersturms und die Vorstellung einer zum Exempel gewordenen Auslöschung haben sich in die Herzen eingeschrieben und das Bild der verschwundenen Stadt in aller Welt geprägt. Diese Nacht der todbringenden Gegen-Gewalt in dem von Hitler entfesselten Krieg

wurde nach 1945 für Dresden zu einer Quelle der Identitätsstiftung. Seit mehr als einem halben Jahrhundert gibt es das Bild der verschwundenen Stadt und damit einen Raum des Imaginären, der sich in Spuren zeigt, in Erinnerungen und Projektionen.⁸

Seit 1987 dokumentiert die *Interessengemeinschaft „13. Februar 1945“* Erinnerungen vieler Zeitzeugen der Angriffe. So entsteht ein Weitersprechen auch noch über den Tod derer hinaus, die das Inferno erlebt, dann aber selbst schon in jahrzehntelanger ‚Arbeit‘ umgestaltet – z.B. prägnant verdichtet oder durch Erinnerungskoppelungen verschoben – haben.⁹ Daraus entstand in Zusammenarbeit des Historikers Matthias Neutzner mit den Künstlern Arend Zwicker und Jens Hermann sowie mit Karin Esther du Vinage das Projekt *Gravuren des Krieges – Mahndepots in Dresden*¹⁰. Ähnlich den Stolpersteinen verweisen minimalistische Merk-Zeichen auf konkrete Orte und zugleich auf die topographische Vernetzung einer Geschichte der Diktatur, der rassistischen Vernichtungspolitik und der sofort als unvergleichlich aufgefassten Zerstörung des Stadtzentrums. Erinnert wird an Einzelschicksale, zuweilen auch der Rettung und Hilfe. Heute finden sich in Dresden etwa 60 Metall-Plaketten mit einem Durchmesser von sechs Zentimetern, vergleichbar einer Vermessungsmarke, und der schlichten Bezeichnung „Ort“ in Verbindung mit einer fortlaufenden Nummer. Abgedeckt wird damit zugleich eine in den Boden eingelassene Metallkapsel, in der durch eine Niederschrift der jeweiligen Geschichte und eine Photographie des Ortes aus heutiger Sicht dessen Beziehung zur Zerstörung im Bombenhagel dargestellt wird.

Auch das Konzept eines „im Dresdner Boden verborgenen Monumentes“ (so die Selbstdeutung der Gruppe *Kunstplan*) unternimmt die ereignisbezogene Verdichtung eines Raumes mit seinen vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten und Wahrnehmungsassoziationen: So entstehen

„Orte“, also konkret-räumliche Schnittstellen, die durch vergangene Handlungen und Ereignisse definiert sind. Zugleich wird aber ein neuer Handlungsraum eröffnet: Wahrnehmbar werden die Platzierungen im Ganzen der Stadt und ihre Beziehungen zueinander. Aber es eröffnen sich auch Möglichkeiten ritueller Vergegenwärtigungen – vor allem an jedem 13. Februar durch die Markierung eines neuen Ortes. Dabei ist keine ritualistische Erstarrung zu befürchten, vielmehr kann das zu einem Anstoß für den aktiven Umgang mit diesem Ariadnefaden durch eine mörderische Vergangenheit werden. In Führungen können Menschen auf diese Dimension der Stadtgeschichte hingewiesen werden, thematische Vertiefungen werden dadurch angeregt. Und vor allem (wie im Falle des Dresdner Vereins „Stolpersteine für Dresden e.V.“): der Aufruf, Vorschläge für weitere Mahn-Orte zu machen, führt zu einer forschenden und dokumentierenden Erweiterung des Wissens und des Bewusstwerdens.

VIII. Noch immer nicht überflüssig: Zeichen gegen Geschichtsvergessenheit

Nicht selten waren Gunter Demnigs Stolpersteine ein Ärgernis, wenngleich sie inzwischen an vielen Orten an die Verbrechen Nazideutschlands erinnern und zumeist doch akzeptiert, oft sogar geschätzt werden. Sie machen erinnernd auch deutlich, dass Deutschland ein Land des historischen Bruchs, einer tiefen, oft verdrängten, mehr aber noch thematisierten Zäsur der geschichtlichen Kontinuität ist. Erlauben Sie mir, dazu einen kurzen Hinweis, der das konkreter fassbar macht: Nach dem selbstverschuldeten Zusammenbruch des Deutschen Reiches kam es zu dem paradoxen Fall einer Geltungs(wieder)herstellung der geschlagenen Nation durch den ‚Ausstieg‘ aus der geschichtlichen Kontinuität: Dem Zivilisationsbruch

folgte der Traditionsbruch bzw. die selektive Neuaneignung der Vergangenheit. Auch in einer dramatischen Steigerung des Bruchs wird Geschichte umgedeutet, nicht weniger als das in jedem Kontinuierungs-Mythos geschieht. Nach 1945 traten beide deutschen Teil-Staaten „mental“ aus der Geschichte aus – wenn auch in einander entgegengesetzter Weise. Die BRD floh in die Westbindung – zuerst in die politisch-militärische, die der erste Bundeskanzler Konrad Adenauer gegen eine erhebliche Opposition in weiten Teilen der Bevölkerung durchsetzte und später dann (merkwürdigerweise vor allem oft durch Gruppen getragen, die seiner Politik ablehnend gegenübergestanden hatten und dann umfassender durch die nachwachsende Generation) durch eine kulturelle Orientierung etwa am französischen Existenzialismus von Jean-Paul Sartre oder Albert Camus und der in Paris zu findenden abstrakten Malerei, am filmischen Neorealismo Italiens oder nicht nur am Abstrakten Expressionismus in New York, sondern vor allem auch an der amerikanischen Literatur, etwa den Werken John Steinbecks, Thorsten Wilders oder Eugene O’Neills. So wurde kulturell befestigt, was durch die europäische Einigung ermöglicht wurde, nämlich eine Rückkehr Westdeutschlands in die Gemeinschaft der einstmals bekämpften Staaten.

Die DDR hingegen floh in die Geschichtsphilosophie, reihte das von ihr behauptete „bessere Deutschland“ in die Emanzipationsgeschichte der Menschheit ein und entledigte sich auf diese Weise der verbrecherischen Vergangenheit.

Vor diesem Hintergrund ist (trotz einer weit verbreiteten Kontinuität von Karrieren) doch ein kritisches Verhältnis zur mörderischen Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschaffen worden, dass sich eben auch im Alltagsbewusstsein widerzuspiegeln vermag: Und das wird

durch die Eingriffsästhetik der Stolpersteine oder ähnlicher Erinnerungszeichen befördert und wachgehalten.

Dass man sich damit aber nicht beruhigen kann, dass die Akzeptanz der schmerzhaften Erinnerungssymbole nicht unumstritten ist, zeigt sich an einem Vorfall, wie es ihn zwar häufiger schon gegeben hatte (etwa 100 der Stolpersteine wurden von Unbekannten herausgerissen), der im Jahr 2012 diesem Jahr jedoch am Tage der Erinnerung an die Reichsprogromnacht stattfand, als in Greifswald sämtliche zehn Gedenksteine vermutlich durch Neonazis herausgerissen wurden. Erst im September hatten Unbekannte die Stolpersteine in der Wismarer Innenstadt mit Stahlplatten überklebt, auf denen die Lebensdaten von Wehrmachts- und Waffen SS-Soldaten eingraviert waren.

Das sind empörende Ereignisse, aber man sollte sie in Beziehung setzen zu den nun fast schon 40.000 Symbolen für Orte des Verbrechens, die dazu beitragen, das Geschehene nicht unvergessen zu machen. Und so wird verhindert, was Gunter Demnig zum Motto seiner Erinnerungsarbeit machte: „Ein Mensch ist erst vergessen, wenn sein Name vergessen ist“ und vollzieht sich an vielen Orten, was zuerst wie ein Nebensinn anmuten könnte: „Wer Name und Datum lesen will, muss sich tief herunterbeugen und dadurch verbeugen vor den Opfern.“ Und zu den Namen gehören eben auch: Orte. Das sind in unserem Leben, somit auch in der Erinnerung konkret gewordene Räume, mit denen ein bestimmtes Ereignis sich verbindet und die Stolpersteine (wie alle ähnlich arbeitenden Projekte) machen aus unbestimmt bleibenden oder anders erlebten Räumen eben auch wieder Orte, eben jene *lieux de memoire*, deren Bedeutung zuerst in Frankreich betont wurde – und die sich nicht nur (und vielleicht immer weniger) in hoheitlicher Form, wohl aber in bürgerschaftlicher Weise wieder aneignen lassen.

-
- ¹ Vgl. Jürgen Schreiber: Das Geheimnis des Malers. In: Der Tagesspiegel v. 22.8.2004 sowie Ders.: Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie. München/Zürich: Pendo 2005.
 - ² Jean Baudrillard: KOOL KILLER oder Der Aufstand der Zeichen. In: Ders.: Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes & Seitz 1982, S. 120-130.
 - ³ Jürgen Habermas: Symbolischer Ausdruck und rituelles Verhalten. Auf Rückblick auf Cassirer und Gehlen. In: Gert Melville (Hg.): Institutionalität und Symbolisierung. Köln u.a. 2001, S. 53-67, hier: 67.
 - ⁴ Vgl. Bernhard Giesen: Tätertrauma. Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs. Konstanz: UVK 2004 sowie Ders.: Triumph and Trauma. Boulder, CO: Paradigm 2004.
 - ⁵ Vgl. Bernhard Jussen (Hg.): Von der künstlerischen Produktion der Geschichte I: Jochen Gerz. Göttingen: Wallstein 1997.
 - ⁶ Vgl. zu weiteren Projekten Boltanskis, etwa dem „Archiv der Deutschen Abgeordneten“ mit 5.000 Blechschachteln, die im Reichstagsgebäude an deutsche Abgeordnete seit 1919 erinnern: Bernhard Jussen (Hg.): Signal: Christian Boltanski. Von der künstlerischen Produktion der Geschichte. Bd. 5. Göttingen: Wallstein 2004.
 - ⁷ Vgl. Matthias Neutzner: Die Erzählung vom 13. Februar. In: Mythos Dresden. Faszination und Verklärung einer Stadt. Dresdner Hefte 23, Heft 84 (4/2005). Hg. für den Dresdner Geschichtsverein von Hans-Peter Lühr, S. 38-48.
 - ⁸ Vgl. Karl-Siegbert-Rehberg: Dresden als Raum des Imaginären. „Eigengeschichte“ und Mythenbildung als Quelle städtische Identitätskonstruktionen. In: Dresdner Hefte 84 [wie Anm. 7], S. 88-99 sowie Ders.: Die unwiderlegbare Stadt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 15.2.2005.
 - ⁹ Vgl. Matthias Neutzner (Hg.): Lebenszeichen. Dresden im Luftkrieg 1944/45 [Katalog]. 2., erw. Aufl. Dresden: Sandstein 1994.
 - ¹⁰ Matthias Neutzner / Jens Herrmann / Arend Zwicker (Hg.): Gravuren des Krieges. Mahndepots in Dresden / Scars of War. Memorial Depots in Dresden. Altenburg: Druckerei zu Altenburg 2006.