

## Normalität des Schreckens

Eine Denk-Installation für das Bayerische Viertel in Berlin von Renata Stih & Frieder Schnock

Barbara Straka (1993)

*„In tiefster Nacht ... fiel die Gestapo über sie her, in den meisten Fällen ohne Vorwarnung, nur durch ein plötzliches Hämmern an der Tür angekündigt. Man ließ ihnen eine Viertelstunde bis eine Stunde Zeit zu packen; Zeit, um die Angelegenheiten eines ganzen Menschenlebens zu regeln und die Wohnungen zu verlassen, in denen sie seit ihrer Kindheit gelebt hatten. (...) Was sie nicht in den eigenen Händen oder auf dem eigenen Rücken tragen konnten, fiel automatisch an den deutschen Staat: ihre Möbel, ihre Bettwäsche, ein paar alte Erbstücke; insgesamt eine bescheidene Habe – aber alles, was sie noch in der Welt besaßen. (...)“*

*Dann wurden sie zu den Gestapo-Sammelstellen geführt, wo sie sortiert wurden und Schilder angeheftet bekamen, an denen jeder zum ersten Mal sein individuelles Schicksal ablesen konnte – die Namen von Städten in Polen oder Russland, in die sie abtransportiert wurden.“* (1)

I.

### Alltäglicher Faschismus, Schrecken als Normalität

Der Wunsch nach Denkmalsetzungen und Erinnerungsarbeit an der Geschichte des nationalsozialistischen Terrors in Berlin stößt immer wieder auf die Frage, wie es geschehen konnte, dass Millionen Deutsche die Augen verschlossen vor der allmählich, aber stringent vollzogenen Entrechtung, Diskriminierung, Ausgrenzung, Deportation und Vernichtung ihrer jüdischen Mitbürger und schließlich ganzer Völker. Es scheint, dass auch die Berliner das Geschehen nur fragmentarisch in ihr Bewusstsein aufnahmen: die Nazi-Erlasse seit der Machtergreifung 1933, das Novemberpogrom 1938 („Reichskristallnacht“) und die sich daran anschließenden Schikanen gegen „Elemente der jüdisch-bolschewistischen Weltverschwörung“. Da die Behörden „ihre Anordnungen bald nur noch im Jüdischen Nachrichtenblatt mitteilten, wurde das Augenschließen erleichtert. Niemand kümmerte sich darum, dass der Judenbann jetzt auf alle Parks und Grünflächen ausgedehnt wurde, so dass Kinder nur noch zwischen den Grabsteinen des Gemeindefriedhofs spielen konnten. Im April 1942 schloss man die ‚Sternträger‘ mit Ausnahme der Rüstungsarbeiter von allen Verkehrsmitteln aus; sie durften ab Mai nicht mehr zum Friseur gehen, ab Juli war Blinden verboten, Armbinden zu tragen. Diese Demütigun-

gen wurden von dem schrittweisen Ausschluss von bestimmten Lebensmittelzuteilungen und einem offenen Raub des Vermögens begleitet. Die materiellen Vorteile trugen nicht unerheblich dazu bei, das Gewissen der Berliner weiter einzuschläfern.“ (2)

II.

### Zerstörung der Öffentlichkeit, Verdrängung des kollektiven Gedächtnisses

Die von oben gezielt verordnete Bewusstseinslähmung traf in der Bevölkerung auf eine weit verbreitete Haltung des Desinteresses am Schicksal der (jüdischen) Mitbürger, der Bequemlichkeit und natürlich auch – der Angst vor Denunziation. Im privaten Rückzug wurden Sicherheiten gesucht, die der Staat seinen Bürgern im rechtlos pervertierten öffentlichen Leben längst entzogen hatte. Augenzeugenberichte vom Kriegsalltag in Berlin bestätigen die These, „dass der Untergang Berlins den Menschen nicht einfach geschehen ist, sondern dass der Katastrophe eine freiwillige Selbstausschaltung vorausgegangen war. Das Ansprechen ‚geheimer‘ Wunschtriebe durch das NS-System veranlasste den einzelnen, Unrecht als selbstverständlich hinzunehmen und gesunde Zweifel zu unterdrücken. Ohne den Kult der ‚privaten Sphäre‘ jedoch wäre diese Versteinerung nicht so umfassend gewesen.“ (3) Der Anpassungshaltung und Mittläufer-Mentalität vieler Berliner, die auf diese Weise zu passiven Mittätern wurden, entsprach in erschreckender Weise die Passivität und Bereitschaft der Opfer, sich den Anordnungen der Nazi-Bürokratie zu beugen. Noch bis Ende 1942, der entscheidenden Wende im II. Weltkrieg, glaubte man nicht an Gerüchte von Massenerschießungen und Hungertod, Folterung und Vergasung. „Bis dahin wurde die Flucht in den Untergrund einhellig abgelehnt; man bereitete sich tagelang auf die Deportation vor wie auf einen Wohnungswechsel, die Wäsche wurde ausgebessert, die Koffer gepackt und noch einmal, die Wohnung gründlichst gesäubert.“ (4) Dass die „Jüdische Kultusvereinigung“, die einzige in Berlin noch zugelassene Vereinigung, noch den „Herrenmenschen“ in der Berliner Bürokratie zuarbeitete, mag aus heutiger Sicht besonders zynisch erscheinen. In einem Formular, das den Juden vor ihrem Abtransport in den sicheren Tod ausgehändigt wurde, ist zu lesen: „Unsere von der Abwanderung

betroffenen Mitglieder müssen sich bewusst sein, daß sie durch ihr persönliches Verhalten und die ordnungsgemäße Erfüllung aller Anweisungen entscheidend zur reibungslosen Abwicklung des Transports beitragen können.“ (5)

Im Bayerischen Viertel wie andernorts wurden Sammelstellen für die zur Deportation Bestimmten eingerichtet. Nach und nach verschwanden die Menschen, ihr Besitz blieb in Form von alltäglichen Gebrauchs- und Wertgegenständen zurück: Uhren, Fahrräder, Radios, Kleidungsstücke, Schmuck und Hausrat.

Fünfzig Jahre nach der Deportation und dem Mord an 6000 Schöneberger Juden ist die Diskussion um eine angemessene Aufarbeitung der Ereignisse durch einen Kunstbeitrag für das Bayerische Viertel neu aufgeflammt. Die Ergebnisse eines zweistufigen Wettbewerbs wurden 1992 vorgestellt, der prämierte Entwurf wurde in überarbeiteter Form 1993 von Renata Stih und Frieder Schnock realisiert.

III.

### **Die Geschichte öffentlicher Verordnungen, die Kunst verordneter Öffentlichkeit**

Vielleicht war die Tatsache, dass die Faschisten die Menschen zu Dingen degradierten und Dinge die Menschen überlebten, für Renata Stih und Frieder Schnock ein Auslöser im Gestaltungsprozess. Für den Stadtraum bestimmt, will ihr Werk kommunikativ und – im positiven Sinne – „anstößig“ wirken und damit gerade jenen „öffentlichen Raum“ rekonstituieren, der im Nationalsozialismus der Beschwörung der Privatheit anheimgefallen war. Damit war bekanntlich eine der folgenschweren Bedingungen für die Nicht-Identifikation der Deutschen mit dem Naziterror und für die Verdrängung der Geschichte in der Nachkriegszeit geschaffen.

Als Leitidee der Arbeit für das Bayerische Viertel hat Renata Stih das „Sichtbarmachen von Sachverhalten“ bezeichnet, „die in perfider Folgerichtigkeit Schritte zur Vernichtung der jüdischen Bewohner waren“. (6)

Die anfängliche Planung sah vor, „bewusst irreführende nostalgische Schildersymbole mit aufklärenden Texten zur Irritation und damit Sensibilisierung des Passanten“ im Stadtraum anzubringen. Passives Gedenken sollte aktivem Nachdenken weichen. In der ersten Phase der Konzeption wurde zugunsten, des Vorschlags einer dezentralen Beschilderung in den Straßen des Bayerischen Viertels gänzlich auf eine Zentralmarkierung des Bayerischen Platzes verzichtet. Der Betrachter sollte sich, angeregt durch Sichtverbindungen zwischen den Schildern, das Werk

und das ehemals „jüdische Schweiz“ genannte Viertel „erwandern“ und dabei das heutige Leben im Stadtteil kennenlernen.

Nach der Überarbeitung des Entwurfs lassen sich wesentliche Akzentverschiebungen von einem vergangenheitsorientierten zu einem die Gegenwart betonenden, „neutralisierten“ Konzept feststellen:

Die Bildmotive wurden nicht nostalgisch gestaltet, sondern sind einer „Ästhetik der Normalität“ unterworfen, die sich in der Gestaltung von „Bilderduden“ oder „Letra-Set“ Bildschablonen wiederfindet. Die Images entstammen damit einem neutralen Realismus, der im Alltagsbewusstsein gespeichert ist und in den Wahrnehmungsformen auch kunstuninteressierter Betrachter/Passanten keine Irritation oder Aggression erzeugen wird. Die Schilder stellen Dinge und Waren, Zeichen, Piktogramme, Informationsträger oder polyvalente Symbole dar (z.B. Brot, Tasche, Verkehrsschild, Medien, abstraktes Muster u.a.), meist aber einfach „Alltagssachen“ (Manfred Sack). Die starkfarbige Brillanz der Einbrennlackierung korrespondiert ebenso perfekt wie unauffällig mit der Selbstverständlichkeit von Ladenschildern und Werbegrafik des Stadtraums wie die präzisen Lettern der Gesetzestexte auf der Rückseite sich äußerlich in funktionale, schwarzweiße Informationsästhetik von Straßenschildern einfügen. Auf entleerte, da pathetisch besetzte Symbolik (z.B. Judenstern) wurde verzichtet, da gutgemeinte Didaktik leicht in falsches Pathos umschlagen kann. „Aufklärung“ stellt sich allein über die schrittweise vorgenommene Kontextverschiebung der Bild- und Textebene her sowie in der Zusammenfassung aller Bildmotive auf drei Bildtafeln, als Rahmenband um eine Überlagerung zweier Stadtpläne aus den Jahren 1933 und 1993.

Neben dem Gedenken an die Ermordung der jüdischen Bewohner sollte auch an die anonyme Allgemeinheit der Nazi-Opfer im Bayerischen Viertel erinnert werden, eine Absicht der Künstler, die sich aber in dem virulenten Diskussionsprozess zwischen Anwohnern, Kunst- und Bezirksamt nicht aufrechterhalten ließ. Anlässlich der Einrichtung einer nationalen Gedenkstätte in der Neuen Wache, die Nazi-Opfer ohne Unterschied ehrt, befremdet die Haltung des Bezirks. Kann heute noch Raum bleiben „für ein sauberlich getrenntes Gedenken, wie es jahrelang mit deutscher Gründlichkeit durchbuchstabiert worden ist“ ? (7)

Die 80 Bild/Text-Schilder im Format 50 x 70 cm wurden in ca. 3 m Höhe an den Lampenmasten

im Bayerischen Viertel angebracht. Ihre Standorte markieren jedoch nicht dezidiert Orte der Erinnerung an Verfolgung und Deportation, sondern korrespondieren mit heutiger öffentlicher Nutzung des Stadtraumes (z.B. Kinderspielplatz, Grünanlage etc.). Damit erhält die Arbeit einen eindeutigen Gegenwartsbezug, der sie dem Vorwurf des Historisierens einerseits, aber auch dem Vorwurf des überhistorischen Abstrahierens entzieht, dem andere jüdische und antifaschistische Denkmale zu Recht unterliegen. Zur zentralen Aussage des Werks wird das Eingeständnis „ja, so ist es gewesen“ und „so könnte es in Deutschland jederzeit, heute oder morgen wieder werden“.

Renata Stih und Frieder Schnock leisten mit ihrem Werk einen Beitrag zur Entmystifikation von falscher Erinnerung und unerkannter Gegenwart. Vorder- und Rückseite zeigen immer nur die „halbe Wahrheit“. Deshalb wird der Betrachter geschickt dazu gebracht, vereinseitigte Wahrnehmung zu hinterfragen. Die bunten Bildtafeln sind schöner Schein, ein Täuschungsmanöver, dem der Passant unterliegt, wenn er die Kehrseite nicht zur Kenntnis nimmt. Deshalb sind die Tafeln an den Straßenbeleuchtungsmasten in unterschiedlicher Blickrichtung angebracht. Nimmt der Passant zuerst die Gesetzestexte zur Kenntnis, wird er bestenfalls in eine moralisierende Haltung verfallen, die in einer Sackgasse indifferenter Schuldgefühle enden würde, wäre da nicht die anscheinend verharmlosende Kommentierung des Tatbestands durch die Bilder. Hier brechen die Fragen auf, wo unser kollektives Gedächtnis an das Vergangene mit den Fiktionen unserer heilen Gegenwart nicht kongruent ist.

Die Mystifikation des Realen, das Spiel mit Oberflächen, die Durchbrechung oder Erzeugung von Irrationalität und Schein sind seit Jahren das dominante Thema im Werk von Renata Stih. In frühen Skulpturen der 80er Jahre löste sie das Plastische der abstrakten Körper in der Malerei quasi immateriell auf. Im Umgang mit inszenierter Fotografie entdeckte sie das Faszinosum illusionistischer Verschleierung des Sujets (Porträts, Gegenstände, fiktive Landschaften) z.B. durch Verwendung von Zierglasscheiben, die den Blick des Betrachters im geprägten Duktus des Glases in malerische Strukturen auflösen. In ihren mit Dekorglas verschlossenen Objektkästen praktiziert sie eine undurchdringliche Hermetik des Sujets, das der Betrachter für etwas anderes hält, als es in Wahrheit ist. Farbige Stoffreste, Alltagsgegenstände und Fundstücke drapiert sie zu Arrangements, die, durchs Glas betrachtet, zu imaginären Architekturen, Stilleben und Landschaften verschwimmen. Anspielungen auf die Kunstge-

schichte stellen sich ein: die Murnau-Serie, Monets Spargel-Stilleben, Ikonen des Designs wie die berühmte „Zitronenpresse“ von Philip Starck. Bei der Erarbeitung der Motive für die Schilder-Installation im Stadtraum des Bayerischen Viertels wählten Renata Stih und Frieder Schnock die umgekehrte Vorgehensweise. Die den Tafeln zugrundeliegenden Motive haben mehrere Transformationsstufen von der Realität zum Abbild durchlaufen: 1. Inszenierung, 2. Fotografie, 3. Zeichnung, 4. drucktechnische Reduktion, 5. Beschreibung des öffentlichen Raumes. Ziel war bei dieser Arbeit nicht die Mystifikation des Gegenstandes, sondern seine Vereinfachung, Verallgemeinerung, Typisierung, Normalisierung.

Am Ende erkennen wir aber, dass gerade in dieser gestalterischen „Gleichschaltung“, in dieser ästhetischen „Normalität“ die Mystifikation unserer Wahrnehmung von der Vergangenheit und damit der Schlüssel zur Interpretation des Werkes vor seinem historischen Hintergrund liegt.

Bild und Text gehen in der Gesamtheit der Tafeln sehr unterschiedliche Beziehungen ein. Direkte Entsprechungen kommen vor: Ein Paar goldener Trauringe kommentiert lapidar das Verbot von Eheschließungen jüdischer und „arischer“ Bürger (1935); eine Hauskatze kündigt das Verbot für jüdische Mitbürger an, fortan keine Haustiere mehr halten zu dürfen (1942).

Eine zweite Gruppe von Bild-Text-Bezügen lässt sich in bewussten Abweichungen von Zeichen und Bezeichnung ausmachen. Hintergründig entfalten sie ihren besonderen Sarkasmus. So steht z.B. ausgerechnet ein Deutscher Schäferhund für das „Niederlassungsverbot für jüdische Tierärzte“ (1939), und ein deutscher Heimatschnulzenfilm („Der Berg ruft“) illustriert die 1933 erlassene Verordnung „Als deutscher Film wird ein Film anerkannt, welcher in Deutschland von deutschen Staatsbürgern deutscher Abstammung hergestellt wurde“. Ein Schild mit der Aufschrift „Herzlich willkommen“ überspitzt bis zur Unerträglichkeit die 1936 (während der Berliner Olympiade !) erlassene Vorschrift „Um bei den Besuchern aus dem Ausland einen schlechten Eindruck zu verhindern, sollen Schilder mit extremem Inhalt abgenommen werden; es genügen Schilder wie Juden sind hier unerwünscht“.

Eine weitere Gruppe von Bild-Sujets verweist mit noch heute gebräuchlichen Beschilderungen öffentlicher Einrichtungen (Deutsche Reichsbahn, U-Bahn, Autobus-Haltestelle, Arztpraxis, Normaluhr, Straßen- und Verkehrsschilder) auf entsprechende Verbote und Verordnungen, die das Leben der jüdischen Mitbürger von 1933 bis 1945 sukzessive einschränkten und bis zur totalen Vernichtung führten. Die von Renata Stih eingangs konstatierte „perfidie Folgerichtigkeit“ der

Rassenverfolgung begann 1933 mit Ausgrenzung und sozialer Isolation, setzte sich mit Terror durch Gesetze und Verordnungen fort, um in der Entzweiung zunächst die bürgerlich-individuelle Existenz zu vernichten und schließlich in der Stigmatisierung, Nummerierung und Sammlung entpersönlichter menschlicher Wesen die Vorbereitungen für Deportation und Mord zu schaffen und diese letztlich auch zu vollziehen. (8)

Eine vierte Gruppe von wenigen Bild-Text-Tableaus verzichtet nahezu völlig auf Illustration, um sich in der Abstraktion, Andeutung einer „Darstellung des Nicht-Darstellbaren“ (Lyotard) der Präzision des Schreckens ohne Maß anzunähern. Dafür steht insbesondere die Tafel, deren schwarze Rechteckfläche das 1941 erlassene „Auswanderungsverbot für Juden“ kommentiert. Die Harmlosigkeit der bunten Abziehbilder weicht der Projektion abgründiger Ausweglosigkeit, vor der es einem den Atem verschlägt. Individueller und kollektiver Hoffnung auf Flucht und Rettung wurde ein jähes Ende gesetzt. Hoffnung zerschmilzt zur schwarzen Leere des Todes, einer „Utopie der Nacht, die auf dieser Welt keinen Morgen mehr hat. (...) Nichts steht so finalistisch wie er am Ende, und nichts zerschmettert zugleich den Subjekten der historischen Zwecksetzung ihre Arbeit so antifinalistisch zum Fragment“, schrieb der deutsche Philosoph Ernst Bloch, selbst jüdischer Herkunft, in seinem „Prinzip Hoffnung“. (9) Das Schwarz – „absolutes Nichts“, „Definitivum“, das „schlechthinige Umsonst des Geschichtsprozesses“ und auch „besiegelte Vereitelung der Utopie.“ (10)

Das Schilder-Werk für das Bayerische Viertel in Berlin hat mehrere Beziehungsebenen, die es mit der historisch-gesellschaftlichen Realität, mit dem „öffentlichen Raum“ und schließlich mit dem Kunst-Kontext vernetzen: 1. die historisch-authentische Ebene (autobiographische und dokumentarische Texte), 2. die gegenwartsbezogene Ebene (damals wie heute gebräuchliche Alltagssujets, Informationen und Funktionen), 3. die zukunftsorientierte Ebene (imaginierte Fortsetzbarkeit der Beschilderung, Offenheit der Form), 4. die topographische, funktionale Ebene (Dezentralisierung im Stadtraum, Zuordnung zu bestimmten Nutzungsstrukturen) und schließlich 5. die kunsthistorische Bezugsebene („orbis pictus“, Magrittes surrealistische „Sprach-Bilder“).

In der kulturhistorischen Anlehnung – der wie ein Alphabet gestalteten Arbeit – an das Konzept „Bilderatlas“ („orbis pictus“) gelingt es Ihnen, ohne erklärenden didaktischen Impetus eine rezipientenorientierte Darstellungsweise umzusetzen. Die „gemalte Welt“ des Pädagogen Jan Amos Comenius (1657) sollte dem einfachen Menschen

die Zusammenhänge des Lebens und der Welt auf anschauliche Weise verständlich machen.

Kunsthistorisch lässt sich zwischen dem Darstellungskonzept und den „Sprach-Bildern“ des Surrealisten René Magritte eine Verbindung knüpfen: Das früheste und bekannteste zeigt eine Pfeife mit der Aufschrift „Dies ist keine Pfeife“ (1928/29), trägt aber den Bildtitel „Der Sprachgebrauch“, gelegentlich auch „Der Verrat der Bilder“. In der Zeitschrift „La Revolution surrealiste“ (1929) finden sich Zeichnungen unter dem Titel „Die Wörter und die Bilder“, in denen es um Benennungs- und Wahrnehmungsprobleme zwischen Realität, Bild, Abbild und Schrift geht. Ihre lehrhafte Veranschaulichung hat weniger Kunst- als Schaufelcharakter im Sinne eines bildhaften Alphabets. Wichtiger Impuls ist der „Überraschungseffekt“ in der Erkenntnis der Nicht-Übereinstimmung von Bild und Sprache, Realität und Abbild. Durch diese kalkulierten Irritationen gelang es den Surrealisten, auf unbewusste Vorgänge in der Wahrnehmung aufmerksam zu machen mit dem Ziel, „in intellektueller und moralischer Hinsicht eine Bewusstseinskrise allgemeiner und schwerwiegender Art auszulösen“ (André Breton), (11) deren Durchbruch Max Ernst 1934 mit Blick auf den europäischen Faschismus bereits konstatieren musste: „Dadurch, daß die surrealistische Bewegung ‚die Beziehungen der Realitäten untereinander umstürzte, konnte sie nur zur Beschleunigung der allgemeinen Gewissens- und Bewusstseinskrise unserer Tage beisteuern‘. Stärkung des Bewusstseins über dessen Störung ist das Ziel.“ (12) Wie bei Magritte geht es um einen „Verrat der Bilder“, der für den Verrat der Menschlichkeit steht. Und nicht zuletzt basierte auch die Macht des Faschismus auf einer umfassenden Gewissens- und Bewusstseinskrise, die sich in der Unfähigkeit seiner Verarbeitung, Verdrängung und Verharmlosung seiner neu aufblühenden Erscheinungsformen in Deutschland bis heute fortsetzt.

#### IV.

#### **Kollektives Gedächtnis, Denkmal, öffentliche Kunst**

Renata Stih und Frieder Schnock haben im Rahmen des Kunstwettbewerbs „Mahnen und Gedenken im Bayerischen Viertel“ ein komplexes Werk geschaffen, das nicht losgelöst von der Geschichte – und dem Schicksal – jüdischer und allgemein antifaschistischer Denkmale in Berlin gesehen werden kann. Damit eng verbunden ist seine Qualität als Werk der Kunst im öffentlichen Raum. Beide Diskussionskontexte sind in den letzten zehn Jahren aufs Neue virulent geworden

und stellen große Herausforderungen an Künstler, die sich ihnen aussetzen.

Berlin, ehemalige Schaltstelle des Naziterrors, tut sich besonders schwer mit öffentlichem Gedenken an die Völkervernichtung durch den Faschismus. Denn die Aufstellung von Denkmälern sagt noch nichts über die Ernsthaftigkeit von Geschichtsbewältigung aus. So wurden in den Jahrzehnten der Nachkriegszeit viele Denkmäler gesetzt bei gleichzeitiger Existenz eines gesellschaftlichen Grundkonsensus, sich nicht mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen. So kam ihnen oft nur eine Alibifunktion zu, gepaart mit antikommunistischer Hetze im „Kalten Krieg“. Diese Haltung setzt sich nach dem Untergang der DDR und seit der Wiedervereinigung im heftig geforderten Abriss antifaschistischer Denkmäler fort, deren „kommunistischen Einschlag“ man fürchtet. Separatistischem Denken, bislang praktiziert in der Einteilung der Opfer nach Juden, Deutschen und „allen anderen“ soll mit der Einrichtung einer „Nationalen Gedenkstätte“ (Neue Wache) ein Ende bereitet werden. Gegenüber den bisherigen zentralen Gedenkstätten (Bender-Block, Plötzensee) warten Orte wie das „Prinz-Albrecht-Gelände“ und das ehem. KZ Sachsenhausen/Oranienburg bei Berlin auf eine Neudefinition. Am S-Bahnhof Grunewald, in der Levetzowstraße, auf der Moabiter Brücke und andernorts wurden in den letzten Jahren von Künstlern gestaltete Denkmäler aufgestellt, die nicht nur als mißliebige Kunstwerke dem „normalen Vandalismus“ ausgesetzt sind, sondern unablässig von Neonazis attackiert und geschändet werden.

Angesichts dieser Hilflosigkeit der Öffentlichkeit mit dem Thema „Gedenken und Denkmal“ (Spielmann) scheint die Frage nach neuen Lösungen aussichtslos, bevor sie überhaupt gestellt wird. Niederschmetternd auch die Analyse der Veranstalter einer Ausstellung der Berlinischen Galerie, die 1988 „Entwürfe zur Erinnerung an die Deportation und Vernichtung der jüdischen Bevölkerung Berlins“ vorstellte: „Dabei geht die Ausstellung von der Erkenntnis aus, daß Denkmäler mehr über den Zeitpunkt ihrer Setzung als über die Vergangenheit, auf die sie sich beziehen, aussagen. Sie sind ein Spiegel, wie die unterschiedlichen politischen Gruppen in dieser Stadt mit der nationalsozialistischen Vergangenheit umgegangen sind. (...) Das Denkmal ist als Symbol politisch-historischer Auseinandersetzungen eine gesellschaftliche Manifestation von Geschichtsbewusstsein. Es vermittelt eine statische Interpretation von Vergangenheit. Aussagen zu komplexeren Fragestellungen können mit ihm nicht vermittelt werden. Durch seinen Anspruch

auf Dauerhaftigkeit ist es für diskursive Auseinandersetzungen über die Bewertung von Geschichte nicht geeignet“. (13) Statt dessen wird „Gedenken“ auf „institutionalisierte Kommunikation“ eingefroren, die sich als Begehung, Unterrichtsstoff, Kranzniederlegung und Abfeiern von Gedenktagen äußert.

Dennoch wird die Diskussion um die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Verbrechen und weitere Denkmalssetzungen heute in der Bevölkerung ernsthafter als je zuvor geführt. Die Vorgeschichte des Wettbewerbs im Bayerischen Viertel ist ein Beispiel für die Interessen von Überlebenden des Holocaust, die sich in einem Stadtteil formiert haben. Der in der Ausschreibung formulierte Wunsch der Anwohner richtete sich auf eine zentrale „künstlerische Zeichensetzung auf dem Bayerischen Platz selbst als Ort des Erinnerns und Gedenkens an die über 6000 namentlich bekannten Schöneberger Juden, die in die Konzentrationslager deportiert wurden, sowie mehrere künstlerische Markierungen als ‚Stolpersteine‘ der Erinnerung an konkreten Orten, bezogen auf dokumentierte Einzelereignisse“. (14) Die Vorgabe der Anwohner, einen zentralen und mehrere dezentrale Orte der Erinnerung einzurichten, war offenkundig von der Suche nach neuen Formen für das gewünschte Denkmal getragen. Hier trifft sich die Diskussion am konkreten Beispiel mit den Forderungen nach einem neuen Typus der Kunst im öffentlichen Raum, wie sie seit Mitte der 80er Jahre maßgeblich durch Jean-Christophe Ammann, Kasper König und Walter Grasskamp geführt wird. Wenngleich diese Diskussion hier nicht referiert werden kann, seien einige zentrale Argumentationsstränge genannt: Den Typus der „autonomen Skulptur“, dem 90% aller Kunstwerke im öffentlichen Raum entsprechen, hat Jean-Christophe Ammann bereits 1985 ironisch als „drop sculpture“ disqualifiziert. Mit seiner musealen Präsentation und „Hermetik“ grenzt sich das Werk vom öffentlichen Raum, seinem komplexen Beziehungsgefüge, Zeit und Ort ab und verschließt sich der Rezeption. Es dient allein der Verherrlichung individueller künstlerischer Freiheit.

Traditionelle Denkmäler haben wie autonome Kunstwerke repräsentative Funktion; und sind ebenfalls nicht auf Kommunikation, bestenfalls auf ritualisierte Aneignung angelegt. Sie verkörpern keine allgemeingültigen, sondern zeit- oder personengebundene politische Haltungen und geschichtliche „Werte“. Nachdem die „Krise der Kunst am Bau“ und die „Krise des öffentlichen Raumes“ (Richard Sennett u.a.) Ende der 70er Jahre ins Bewusstsein rückte, plädierten Architekten und Stadtplaner für die „Entrümpelung“ des Stadtraumes, seine Befreiung von überflüssi-

gen Zeugnissen zweitklassiger Kunst und Machwerken des „Stadtdesigns“. Auffällig ist in jenen Jahren gerade in Berlin die nostalgische Neumöblierung von Straßen, Plätzen und Grünanlagen, u.a. mit wieder aufgestellten historischen Denkmälern. Die von König und Bussmann 1987 initiierte Ausstellung „Skulptur Projekte Münster“ zeigte erstmals eine neue Typologie kontextbezogener Kunst für den Stadtraum, die sich (selbst)kritisch, funktional oder kommunikativ im urbanen Umfeld artikuliert, Öffentlichkeit bewirken will und sich der Rezeption stellt. J.-C. Ammann hat immer wieder für funktionale Werke plädiert und dabei die These vertreten, „dass Kunst im öffentlichen Raum dann am wirksamsten ist, wenn sie gleichzeitig künstlerisch gut gelöst ist und nicht als Kunst auftritt, sondern sich unterhalb dieser Wahrnehmungsschwelle ansiedelt. Kunst im öffentlichen Raum muss als solche machtvoll präsent sein, aber auch ‚verschwinden‘ können ...“.(15) Eine Reihe von Künstlern, insbesondere die amerikanischen Vertreter politischer Konzeptkunst (Haacke, Holzer, Kruger u.a.) haben darauf mit „Strategien der Affirmation“ (Bazon Brock) reagiert, indem sie die Sprache der Medien und der Werbung für die Kunst im Außenraum nutzten. Denn nach Grasskamp erschöpft sich – auch ohne künstlerische Inszenierung – „die ästhetische Überhöhung des Stadtbildes“ bereits in der „Prachtentfaltung der Werbung, ... zu keinem anderen Zweck ... als den Kaufakt zu motivieren. Über die Werbung, die Designstandards der Ladenfassaden und das Display der Schaufenster strahlt eine zentral regierte Inszenierung der Warenräume in den öffentlichen Raum, ohne lokale Rücksichten zu kennen.“(16) Untergrund der Denkmalproblematik und der Diskussion um neue Formen und Strategien der Kunst im öffentlichen Raum haben Renata Stih und Frieder Schnock mit ihrer Denkmal-Inszenierung für das Bayerische Viertel neue Wege gefunden. Sie lehnen sich an Strategien der Werbung und öffentliche Erscheinungsbilder an, jedoch nicht im Zitat, sondern in der Simulation. Ihre U-Bahn- und Verkehrsschilder (auf einigen Motiven) könnten wirkliche Funktionsträger sein, zumal sie sich auf Orte heutiger städtischer Infrastruktur (und nicht Orte des Erinnerens) beziehen. Die ästhetische Überfrachtung des Stadtraumes beantworten sie mit klarer, sachlich zurückhaltender Gestaltung, die sich dennoch wirkungsvoll absetzt. Mit ihrem dezentral angeordneten, in sich vernetzten Werk aus ästhetischen Überraschungsmomenten, die einen erinnerungs-mächtigen Impetus liefern und Kommunikation stiften, schaffen sie einen Gegenpol zu traditionellen Denkmälern und ihrer

ritualisierten Aneignung. Damit leisten sie einen Beitrag zur Selbstidentifikation des Stadtteils, schrittweise die privat praktizierte Aneignung/Verdrängung von Geschichte aufzuheben und die von den Nationalsozialisten zerstörte Öffentlichkeit wiederherzustellen.

#### Anmerkungen

- (1) Howard K. Smith, Last Train from Berlin, in: Hans Dieter Schäfer (Hrsg.): Berlin im Zweiten Weltkrieg, München 1985, S.128
- (2) ebd. S.25-26
- (3) ebd. S.78
- (4) ebd. S.27
- (5) Birgit Menzel, Walter Süss, Das Bayerische Viertel – Die „Jüdische Schweiz“: Etappen eines Vernichtungsprozesses, in: Leben in Schöneberg/ Friedenau 1933-45, Berlin 1987, S.44-45
- (6) Bericht der Vorprüfung zum Kunstwettbewerb im Bayerischen Viertel, 1991
- (7) Bernhard Schulz, Einmütiges Gedenken, in Der Tagespiegel, Berlin, 15.5.1983, S.3
- (8) Birgit Menzel, Walter Süss, a.a.O., S.40
- (9) Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Band 3, Frankfurt/Main, 1973, S.1301
- (10) Ernst Bloch, ebd. S.364
- (11) André Breton, zit. n. Uwe M. Schneede, René Magritte, Köln, 1973, S.38
- (12) Max Ernst, zit. n. U. M. Schneede, a.a.O., S.38
- (13) Jochen Spielmann, Gedenken und Denkmal, Ausstellungskatalog d. Berlinischen Galerie, Berlin 1988, S.7-8
- (14) Aus dem Faltblatt zum offenen Kunstwettbewerb „Mahnen und Gedenken im Bayerischen Viertel“, hrsg. von der Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, Berlin 1991
- (15) Jean-Christophe Ammann, Kunst im öffentlichen Raum, Thesen zu ihrer Brauchbarkeit, in: Walter Grasskamp (Hg.), Unerwünschte Monumente, München 1989, S.126
- (16) Walter Grasskamp, Invasion aus dem Atelier, in: (ders.), Unerwünschte Monumente, a.a.O., S.164