

Katharina Wegan (Wien)

Vielfachcodierungen des Gedächtnisses...

...anhand eines bronzenen Fallbeispiels in Österreich

Der Begriff des *Code* wird im kulturwissenschaftlichen Kontext als "System von Regeln, Übereinkünften oder Zuordnungsvorschriften" definiert, "das die Verortung und Deutung von Zeichen oder Zeichenkomplexen erlaubt."ⁱ Vergleichbar mit dem *kollektiven Gedächtnis* (Maurice Halbwachs) verändert sich auch der Gebrauch und die Lesart von Codes mit den sozialen Rahmen. Als fixe Bestandteile der Kommunikation betten sie sprachliche und visuelle Zeichen so in ein *kulturelles Gewebe* (Clifford Geertz) ein und ordnen ihnen assoziative Bedeutungen zu. Demnach eröffnet sich ein mehr oder weniger abgeschlossener Spielraum, die verwendeten Zeichen zu decodieren. Vielfachcodierungen müssen daher als Ergebnis des kommunikativen Prozesses des Codierens und Decodierens begriffen werden, der von unterschiedlichen Faktoren determiniert wird. Als wesentliches kulturelles Element transportiert zudem jeder Code Selbst- und Fremdbilder. Die Frage, ob sie als Identitätssymbole wiedererkannt und akzeptiert werden, beeinflusst den De-/Codierungsprozeß maßgeblich und resultiert umgekehrt im wesentlichen aus dem *sozialen Langzeitgedächtnis* (Aleida Assmann).ⁱⁱ Eine mehr oder minder für die Ewigkeit gedachte Ausformung des sozialen Langzeitgedächtnisses stellt das Denkmal dar. Als Medium zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft markiert es wie kein anderes den öffentlichen (realen) Raum. Mittels visueller Gestaltung, Standort, Eröffnungsreden und (folgenden) Gedenkveranstaltungen wird der Gedächtnisspeicher mit Bedeutungen interaktiv und gleichzeitig aufgeladen und rezipiert. In welcher Art und Weise den bildhaften Zeichen, hier: in einem Denkmal, ein assoziativer Sinngehalt zugeordnet wird, ist von sozialen, ideologischen, religiösen und generationellen Variablen abhängig.

Das *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* von Alfred Hrdlicka, das nach langen Diskussionen schließlich am 24. November 1988 am Albertinaplatz enthüllt wurde, entstand zu einer Zeit, die – und Österreich ist hier mit anderen westeuropäischen Ländern vergleichbarⁱⁱⁱ – eine immer kritischere Auseinandersetzung mit dem nationalen Vergangenheitsnarrativ, dem sogenannten "Opfermythos",

kennzeichnete.^{iv} Im Österreich der 1970er und 1980er Jahre stellte Alfred Hrdlicka einen jener Künstler dar, die mit ihrer Arbeit das Schweigen über die Unterstützung des Nationalsozialismus durch zahlreiche Österreicherinnen und Österreicher und über die Involvierung einiger davon in die NS- und Kriegsverbrechen aufzubrechen und die österreichische Identität vom offiziellen "Opferstatus" der Zweiten Republik abzukoppeln versuchten.^v Diesen Anspruch stellte bereits sein Projekt, das er beim geladenen Wettbewerb der Stadt Wien zur Gestaltung des Stock-im-Eisen-Platzes 1978 einreichte, das Alfred Hrdlicka selbst als die "Keimzelle" des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus* betrachtet.^{vi} Das Denkmal zur Erinnerung an die "braune Pest" hätte als Gegenstück zur Pestsäule am Graben aus vier lebensgroßen, direkt auf das Straßenpflaster montierten Figuren bestehen sollen: Die Figur des christlichen Märtyrers Stephanus in Gedenken an jene, die für ihren Glauben verfolgt worden sind; die Plastik eines erschossenen hingestreckten Arbeiters zur Erinnerung an die Opfer aus dem Lager der Kommunisten und Sozialisten; die Skulpturen einer getöteten Mutter mit ihrem Kind und eines straßenwaschenden Juden sollten einerseits an die zivilen Opfer des Krieges und andererseits an die Opfer des nationalsozialistischen Rassenwahns gemahnen.^{vii} – Prompt wurde skeptisch vor einer Aufhetzung der Bevölkerung gewarnt,^{viii} und die Gemeinde Wien beurteilte den Stephansplatz als zu "prominent" für "straßenwaschende Juden". Sie lehnte dieses Projekt für den zentralsten Platz ihrer Stadt ab und schlug als Alternative den geschichtsträchtigen Morzinplatz, wo sich von 1938 bis 1945 das Gestapo-Hauptquartier befand, vor.^{ix} "[...] Bei der Platzgestaltung stellte sich [aber] heraus, daß, aus Platzmangel und verkehrstechnischen Gegebenheiten, ein Denkmal wenig Sinn hätte. Dieses Antifa-Denkmal hätte bloß Alibifunktion gehabt"^x, erklärte Alfred Hrdlicka seine Ablehnung.

Nach der Ausstrahlung der us-amerikanischen TV-Serie *Holocaust – die Geschichte der Familie Weiss* im ORF 1979 trat dann die Stadt Wien ihrerseits an den Bildhauer mit dem Wunsch heran, ein Denkmal zur Erinnerung an die Opfer der NS-Herrschaft und des Krieges zu errichten. Die Standortfrage wurde nach einer gemeinsamen Suche des damaligen Kulturstadtrates Helmut Zilk und Alfred Hrdlcika einvernehmlich geklärt. Das Gelände des ehemaligen Philipp-Hofes am Albertinaplatz zwischen der *graphischen Sammlung Albertina* und der *Staatsoper* schien ihnen dafür besonders geeignet. Denn es handelte sich hier nicht nur um

einen äußerst zentral gelegenen Platz, sondern gleichzeitig auch um eine – bis dato mit einer kleinen Gedenktafel gekennzeichneten – “Grabstätte” von hunderten von Opfern eines Bombentreffers, der im März 1945 den vor Luftangriffen besonders sicher geltenden Bau aus der Gründerzeit völlig zerstörte.

Noch im selben Jahr genehmigte der Wiener Gemeinderat das Projekt einstimmig; der Vertrag, der die Auftragsvergabe regelte, wurde ein Jahr später, im August 1983, unterzeichnet. Aufgrund unterschiedlicher anderer Bebauungsprojekte für den Albertinaplatz (Tiefgarage, Hotel, “Haus der Republik”,...) verzögerte sich die Realisierung des Mahnmals jedoch bis in das sogenannte “*Ge-/Bedenkjahr 1938/1988*”, in dem sich die österreichische Gesellschaft intensiv mit der österreichischen NS-Vergangenheit beschäftigen sollte. Zu Beginn dieses Jahres erhielt der Künstler die endgültige Entscheidung zur Aufstellung seines Denkmals auf dem dafür vorgesehenen Platz; die Enthüllung war für März 1988, “50 Jahre nach der Okkupation Österreichs am 12. März 1938 durch die Truppen der Deutschen Wehrmacht”^{xi}, vorgesehen.^{xii} Nach dem Skandal um die Kandidatur und Wahl von Kurt Waldheim zum österreichischen Bundespräsidenten (1986) erschien das Gedenken an den “Anschluß” allerdings mehr als ein Versuch, das beschädigte Image in den Augen der Weltöffentlichkeit zu reparieren, denn als ernsthafte “Vergangenheitsbewältigung”.^{xiii} Zwar war bei den offiziellen Gedenkveranstaltungen ein Mindestmaß an politischem Konsens über die Narration der österreichischen NS-Vergangenheit festzustellen, doch in den Auseinandersetzungen um den Bericht über Kurt Waldheims NS- und Kriegsvergangenheit (Februar 1988), um die Errichtung des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus* von Alfred Hrdlicka (der Streit kulminierte im Juni / Juli 1988) und um das von Claus Peymann am Burgtheater inszenierte Thomas Bernhard-Stück *Heldenplatz* (November 1988) prallten entgegengesetzte Geschichtsbilder mit unverminderter Wucht aufeinander. Im Zusammenhang mit den Debatten des Wahlkampfes von 1986, an die diese Diskussionen beinahe nahtlos anknüpften, mochten die staatstragenden Gedenkfeiern zum Teil als lästige Pflichtübung erscheinen.^{xiv} Nichtsdestotrotz müssen sie aber auch als Willensbekundung bewertet werden, bisher völlig marginalisierte (Opfer-)Diskurse zu thematisieren.

Im Allgemeinen bedeutet staatliches Gedenken “das öffentliche Herausstellen von Inhalten historischen Bewußtseins”^{xv}, gleichsam als Auswahl aus miteinander

konkurrierenden Geschichtsbildern. Es handelt sich daher weniger um das Narrativ *einer* Vergangenheit, sondern vielmehr um einen vagen “allumfassenden” Diskurs^{xvi}, der mehr oder weniger konfliktreich nach den Gesetzen der Hegemonie innerhalb einer Gesellschaft ausverhandelt wird.^{xvii} Die Errichtung von Denkmälern folgt sehr ähnlichen Prinzipien. Diese öffentlichen Erinnerungszeichen erheben wie kaum ein anderes Anspruch auf einen möglichst breit angelegten Konsens, bevor sie überhaupt zur Ausstellung gelangen können. Gleichzeitig wird ihnen aber meinungsbildende Fähigkeit zugeschrieben. Denkmalinitiativen können daher zum einen als Bestätigung bestehender hegemonialer Geschichtsdiskurse gelesen werden, zum anderen aber auch – und das ist häufig bei Denkmalsetzungen jüngeren Datums der Fall – als Reaktion auf Leerstellen oder sogenannte “blinde Flecken” des vorherrschenden Vergangenheitsnarrativs.

The present is legitimate through representations of the past, while the past itself is negotiated through acts of representation in the present. The controversy over the monument’s erection suggested the political nature of this dialectic relation. To a discourse that anchored Austria’s post-war identity in a denial of co-responsibility for the Third Reich, the erection of Hrdlicka’s monument could be perceived as a threat to the country’s historiographical status quo. Especially, the wake of the Waldheim affair, such a challenge was eminently political, potentially eroding the legitimacy of Waldheim’s defence by undermining its discursive basis – the founding myth of the Second Republic.^{xviii}

Selbst wenn Alfred Hrdlicka mit seinem *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* wunde Punkte im kollektiven Gedächtnis der österreichischen “Tätergesellschaft” berührte, so gelang es ihm mit der derart provozierten Diskussion um die Errichtung des Mahnmals doch nicht, eine tiefer gehende und breit angelegte Aufarbeitung vergangener Traumata zu fördern.^{xix} – Nachfolgende emotionsgeladene Debatten wie beispielsweise um die Ausstellung “Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944”^{xx} belegten deutlich, daß die Vergangenheitserzählung der “Opferthese” in ihrer Kernaussage immer noch Gültigkeit besitzt. – Die Auseinandersetzung um die Errichtung des Mahnmals nahm tatsächlich kulturkampfartige Formen an und setzte nur – entlang derselben Trennlinien und mit derselben Emotionalität – den Konflikt um die NS- und Kriegsvergangenheit des Bundespräsidentenskandidaten Kurt Waldheim fort.^{xxi}

Im Vordergrund der Debatte standen die scheinbar sachlichen Fragen nach der Person des ausführenden Künstlers und dem für das Mahnmal vorgesehenen Standort. Trotz der Tatsache, daß diese Konfrontationspunkte Stellvertreterfunktion für die viel grundlegendere Diskussion über die jüngere Vergangenheit Österreichs

besaßen, stellten sie Variablen dar, die Codierungen determinierten und gleichzeitig analysierbar machten.

Vehement angefochten wurde Alfred Hrdlicka selbst. Zunächst rief sein dauerhaftes Engagement gegen Kurt Waldheim große Ablehnung gegen das Mahnmal unter dem Waldheim unterstützenden Teil der Bevölkerung hervor. Man zog eine direkte Verbindung zwischen den von Alfred Hrdlicka und anderen Intellektuellen des sogenannten *Neuen Österreich* organisierten Protestaktionen gegen Kurt Waldheim und der Mahnmal-Initiative.^{xxii} Andere stießen sich an der deklariert pro-kommunistischen Einstellung des Bildhauers und sprachen ihm die moralische Berechtigung zur Gestaltung eines antifaschistischen Denkmals ab, indem sie den Nationalsozialismus mit dem Stalinismus gleichsetzten. Und dazu kam schließlich, daß viele Kritikerinnen und Kritiker einen Mangel im formal-rechtlichen Auswahlverfahren der Künstlerin beziehungsweise des Künstlers und des Projekts feststellten. Zum einen hatte der Wiener Bürgermeister Helmut Zilk die Debatte um die Errichtung des Mahnmals im Sommer 1988 auf relativ autokratische Weise abgeschnitten; zum anderen gab es kein demokratisches Auswahlverfahren in Form eines künstlerischen Wettbewerbs. Das *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* beruhte sozusagen allein auf der Idee Alfred Hrdlickas und Helmut Zilks.^{xxiii} Ein weiteres Argument gegen die Errichtung des Mahnmals wurde im Standort des Albertinaplatzes gefunden. Sowohl Rechtsfragen, ob und wie der Platz zwischen der Albertina und der Oper verbaut werden dürfte, als auch symbolische Aufladungen des Albertinaplatzes durch die Bombenopfer vom März 1945 und anderer alternativer Aufstellungsorte sollten das Mahnmal von vornherein verhindern. Insbesondere die Vorschläge, das geplante Erinnerungszeichen nicht auf einem Platz des Ersten Bezirks neben einer der bedeutendsten Kulturstätten Wiens, der noch dazu von der Ringstraße einsehbar ist, sondern auf den zwar geographisch zentral gelegenen, aber unübersichtlichen Verkehrsflächen, Morzinplatz oder Schwarzenbergplatz, aufzustellen, weisen auf den Versuch hin, das Mahnmal vor den Blicken der Öffentlichkeit zu verstecken und so eine mögliche Auseinandersetzung zu vermeiden. Zudem wurde am Morzinplatz allerdings drei Jahre zuvor, am 1. November 1985, an der Stelle des am 11. April 1951 im Rahmen einer Kundgebung des kommunistisch dominierten KZ-Verbandes ohne behördliche Genehmigung errichteten Gedenksteins ein neues Mahnmal für die Opfer der NS-Gewaltherrschaft von Bürgermeister Helmut Zilk und der *Arbeitsgemeinschaft der KZ-Verbände und*

Widerstandskämpfer Österreichs enthüllt.^{xxiv} Und den Schwarzenbergplatz kennzeichnet seit 1945 das monumentale Befreiungsdenkmal zur Erinnerung an die Befreiung Wiens durch die Rote Armee^{xxv}. Wenn auch das sogenannte “Russendenkmal” die Leistungen einer fremden Armee rühmt, so spiegelt es – ebenso wie jenes am Morzinplatz – die österreichische Geschichtserzählung über das Dritte Reich als “Fremdherrschaft” und die Selbstimagination der Österreicherinnen und Österreicher wenn nicht als Opfer so zumindest als Leidtragende dieser Zeit.^{xxvi}

Furthermore, in the historically situated dialogue between the two memorial sites and their audiences, the monuments’ meanings became ostensibly mapped on their respective locales. This suggests that the demand to remove Hrdlicka’s Monument against War and Fascism to either the Morzinplatz or the Schwarzenbergplatz was a conscious or unconscious attempt to further re-inscribe the externalization of the Third Reich and the Holocaust on Vienna’s symbolic landscape. In contrast to either Morzinplatz or Schwarzenbergplatz the Albertinaplatz – the centrally located graveyard of hundreds Austrian casualties of World War II – public memory of the Third Reich could be generated at the core of the city’s social geography.^{xxvii}

Alfred Hrdlicka wehrte sich gegen die Fortsetzung einer Erzählung, die das “Dritte Reich” als Unterbrechung der österreichischen Geschichte betrachtete, und die Wiener Stadtregierung unterstützte ihn in seinem Wunsch, mit dem Mahnmal den Nationalsozialismus als österreichisches Phänomen in die nationale Erinnerung zurückzuholen. Das hatte die (neuerliche) Eruption eines viel tiefer liegenden Problems zur Folge: Österreichs nationale Identität baute nach 1945 systematisch auf einer klaren Abgrenzung zur Bundesrepublik Deutschland, der Rechtsnachfolgerin des Dritten Reiches, und der Charakterisierung des Nationalsozialismus als etwas absolut Deutsches auf; zugleich wurden Widerstand und Verfolgung von 1938 bis 1945 als “Österreichischer Freiheitskampf” erzählt. Dieses Narrativ sparte jegliche Mitschuld und Mitverantwortung Österreichs an den Verbrechen des Nationalsozialismus aus und stellte ein wesentliches Element der neuen österreichischen Identität dar. Da die Diskussion um die Errichtung des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus* unter dem Zeichen der durch die Veröffentlichung des Berichts der *Internationalen Historikerkommission* neu angefachten Debatte um die NS- und Kriegsvergangenheit des österreichischen Bundespräsidenten stand, erfuhr sie eine derartige Polarisierung, daß eine differenzierte Auseinandersetzung mit der konkreten Gestaltung und Ausführung des Mahnmals an den Rand gedrängt wurde und eine Art Bekenntniszwang herrschte: Gegnerinnen und Gegnern des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus* von Alfred

Hrdlicka am Albertinaplatz wurde von dessen Befürworterinnen und Befürwortern der Vorwurf gemacht, jegliche Art von "Vergangenheitsbewältigung" zu verweigern.^{xxviii} So war in der "heißen Phase des Streites"^{xxix} durchaus angebrachte Kritik nicht äußerbar und sofort instrumentalisiert.^{xxx} Erst mit der Enthüllung des Mahnmals am 24. November 1988 rückte die Gestaltung und Konzeption in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Wie bereits das für den Stock-im-Eisen-Platz entworfene Projekt sah Alfred Hrdlicka ein Denkmal-Ensemble vor, das sich in die Dreiecksform des Platzes umgekehrt proportional einpaßt.^{xxxi} Abschluß und Öffnung ein in einem bildet das *Tor der Gewalt*. Mächtige Sockeln aus Mauthausener Granit tragen je eine große Figurengruppe aus weißem Carrara-Marmor, die, bis auf die Innenseite, umlaufend komponiert sind. Auf der einen Seite stellt der Bildhauer die *Hinterlandsfront* dar: die massige Figur eines uniformierten KZ-Schergen mit Schirmmütze und Todesspritze und der zum Hitlergruß erhobenen Hand dominiert eine Häftlingsgruppe im "Elend ihres Schicksals". Dem "Häftlingstod" stellt Alfred Hrdlicka den sogenannten *Heldentod* gegenüber. Diese Darstellung zeigt eine gebärende Mutter neben qualvoll sterbenden Soldaten und soll gleichzeitig die Sinnlosigkeit des soldatischen Heldentodes symbolisieren. Das derart komponierte *Tor der Gewalt* steht in enger Beziehung mit der im Vergleich kleinen Bronzefigur des *straßenwaschenden Juden*, die an die antisemitischen Ausschreitungen in Österreich nach dem "Anschluß" im Jahr 1938 erinnern soll. Ein wenig aus der Achse versetzt und in größerem Abstand dahinter befindet sich die (bereits 1975 fertiggestellte)^{xxxii} Skulptur *Orpheus in der Unterwelt*. Nach den Worten Alfred Hrdlickas verweist sie auf die Opfer des Bombentreffers auf den Philipp-Hof im März 1945 und ist gleichzeitig als Huldigung an die naheliegende Albertina, die Oper und das Theatermuseum zu verstehen. Ursprünglich plante der Bildhauer einen aus Bronze und Stein gestalteten Bombentrichter, "der die Schrecken des Krieges im Allgemeinen zeigen [...], und insbesondere daran erinnern [hätte sollen], daß sich gegen Ende des Krieges, im Zuge der letzten Bombardements, in den Kellern des Philipp-Hofes eine furchtbare Tragödie zugetragen hat."^{xxxiii} Den "feierlichen Abschluß"^{xxxiv} bildet schließlich der *Stein der Republik* mit Auszügen aus der Regierungserklärung vom 27. April 1945, dessen Stelenform die Öffnung des *Tores der Gewalt* insgesamt annähernd wiederholt. Vom *Tor der Gewalt* aus können die Betrachterinnen und Betrachter die

Ereignisse vom "Anschluß" weg, über Holocaust, Widerstand und Krieg bis zum Ende des Nationalsozialismus in Österreich nachvollziehen: "All the suffering would be redeemed, however, in the Second Republic – the monument's telos."^{xxxv} Der *Stein der Republik* verleiht aber gerade aufgrund seiner finalen Stellung im Mahnmalensemble dem Leid aller Opfer einen Sinn, der in seiner Ambiguität nicht unproblematisch ist:

Der vierte Teil des Mahnmals ist der Stein der Republik, die Sinnggebung des Sinnlosen, das optimistische Ende. Der Massenmord hatte doch einen Sinn, denn frisch und frei entstand die Zweite Republik. In diesem Stein ist die am 27. April 1945 verkündete Unabhängigkeitserklärung [sic!]^{xxxvi} Österreichs gemeißelt, die versteinerte Geschichtslüge von Österreich als erstem Opfer Adolf Hitlers, der »das macht- und willenlos gewordene Volk Österreichs in einen sinn- und aussichtslosen Eroberungskrieg geführt hat, den kein Österreicher jemals gewollt hat«.^{xxxvii}

In der Tat steht die abschließende Stele, die als Verherrlichung der Regierungserklärung erscheint, in offenem Widerspruch zu Alfred Hrdlickas Bestreben, Österreichs Anspruch auf den Opferstatus als falsch zu entlarven.^{xxxviii} Die Kritik richtete sich weiters gegen eine undifferenzierte Darstellung von Tätern und Opfern und gegen eine Vermengung von Krieg und Faschismus innerhalb ein und desselben Mahnmals.^{xxxix} Eben dies war einer jener Kritikpunkte, die erst im Nachhinein diskutiert werden konnten. Denn diese Art der Darstellung erwies sich offenkundig als ein völlig ungeeignetes Mittel, die Narration der "Opferthese" aufzubrechen und die historischen Tatsachen in differenziertere Kausalzusammenhänge zu bringen.^{xl}

Im Zentrum der Kritik stand nach der Enthüllung des Mahnmals vor allem die im Vergleich zu den mächtigen Granit- und Marmorblöcken winzige Skulptur aus Bronze des *straßenwaschenden Juden*. Nach der Beschreibung in der Dokumentation des Mahnmal-Projektes^{xli} steht die Einzelfigur für die Erinnerung an öffentliche antisemitische Ausschreitungen nach dem "Anschluß" Österreichs an das Dritte Reich. Wiener Jüdinnen und Juden waren in sogenannten "Reibpartien" auf äußerst demütigende Weise dazu gezwungen worden, die Straßen von "ständestaatlichen" Parolen zu säubern. Die Figur des *straßenwaschenden Juden* zeigt in Form eines bärtigen Alten, der an den Boden gepreßt mit vorgestrecktem Kopf und der Bürste in der Rechten den Boden reibt, den so gerne geleugneten Antisemitismus der Wiener: "Jeder kann sagen, was in Auschwitz passiert ist, das weiß er nicht, aber was in Wien 1938 passiert ist, das haben die Wiener wissen müssen, das hat jedes Kind

sehen können,^{xlii} erklärt Alfred Hrdlicka. In diesem Sinne verkörpert diese Skulptur die Wiener Jüdinnen und Juden als erste Opfer des Nationalsozialismus in Österreich; es soll die Wienerinnen und Wiener explizit an ihr demütigendes Verhalten gegenüber ihren jüdischen Mitbürgerinnen und Mitbürgern erinnern und dazu mahnen, daß der Holocaust nicht erst in Auschwitz begonnen hat.^{xliii}

Deckungsgleich mit dem Bildhauer decodierte auch Erika Weinzierl in der Festansprache bei der Enthüllung des Mahnmals die Bronzeplastik:

Die Juden waren dem Raub, der Gewalt, dem Spott und Hohn vor allem von Wienern ausgeliefert. Nicht nur Symbol, sondern Wiedergabe dieser Wirklichkeit ist der kniende Jude. Nach dem 12. März 1938 wurden sie – Frauen und Männer, Arme und Reiche, Alte und Junge – aus ihren Wohnungen geholt und gezwungen, die Straßen z.T. mit Zahnbürsten von den Parolen für Schuschnigg zu säubern. [...] Auch der damalige Oberrabbiner Dr. Taglicht war gezwungen worden, im Gebetsmantel die Straße zu waschen, er hat dabei allerdings gesagt, wessen Menschenwürde verlorengegangen war. Jene der höhrenden Peiniger und lachenden Gaffer. Als er den Kopf hob und sagte: "Lacht nicht, ich wasche Gottes Erde", verstummten auch sie...^{xliiv}

Demgemäß intendiert die Figur, die in der Lesart der Historikerin den Oberrabbiner Dr. Taglicht zu verkörpern scheint, eine Mahnung an die "Tätergesellschaft". In dieser expliziten öffentlichen Form gedachte Österreich wohl das erste Mal nach dem Ende der NS-Herrschaft auf Initiative von nicht jüdischer Seite der jüdischen Opfer und der (Mit-)Schuld der Österreicherinnen und Österreicher an der Vernichtung der jüdischen Bevölkerung.^{xliv} Dieses neue Paradigma ist im nationalen Kontext deutlich auf die Debatte über die NS- und Kriegsvergangenheit Kurt Waldheims (ab 1986) zurückzuführen. International bereitete sich aber schon vorher ein allgemeiner Diskurswandel vor, der sich unter anderem in Spielfilmen wie in der us-amerikanischen TV-Serie *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss* (USA 1978, Regie: Marvin Chomsky) oder im französischen Spielfilm von Louis Malle *Au Revoir Les Enfants* (F 1987) manifestierte und die Shoah thematisierte.

Gleichzeitig wurde der *straßenwaschende Jude* als gegenwartsbezogenes Symbol für die Marginalisierung sozialer Gruppen interpretiert: "Diese Pose der Erniedrigung, die den Juden Wiens nach dem Einmarsch der Deutschen im März 1938 von ihren Mitbürgern aufgezwungen worden war, nahm während des Enthüllungsaktes eine Gruppe von Autonomen ein, um so gegen den ihrer Meinung nach heuchlerischen Ton des Antifaschismus in Österreich und die vorgeblich andauernde systematische Unterdrückung von Minderheiten hinzuweisen,"^{xlvi} berichtete die *Süddeutsche*

Zeitung. Diesen Vergleich, den jugendliche Obdachlose mit einer solchen Aktion zwischen ihrer marginalisierten Lage in der Gesellschaft und jener der im Jahr 1938 auf den Straßen Wiens gedemütigten Jüdinnen und Juden wurde dann aber doch als übertrieben empfunden, ebenso wie das brutale Vorgehen der Polizei gegen die Demonstrierenden.^{xlvii}

Unmittelbar nach der Enthüllung des Mahnmals meldeten sich Stimmen, die im Gegensatz zu diesen vom Künstler mehr oder weniger intendierten Lesarten die Darstellung der sogenannten "Reibpartien" von 1938 von einem anderen Blickwinkel aus sahen. Kritik an der Figur des *straßenwaschenden Juden* kam vor allem von Seiten der in Österreich lebenden jüdischen Bevölkerung. Bereits im April 1988 hatte Frau Henny Heller in einem Leserbrief in der *Gemeinde*, dem Organ der *Israelitische Kultusgemeinde*, ihre Bedenken gegenüber dieser Figur geäußert. Sie fürchtete, diese könnte zwiespältige bzw. sarkastische Gefühle wecken und auch zur Nachahmung anregen, und meinte daher, daß die Demütigung eines Volkes nicht verewigt werden sollte.^{xlviii} Deutlicher wurde Rita Koch im *Wiener Journal*, die in der Plastik des *straßenwaschenden Juden* "wirklich nichts Edukatives" erkennen konnte und sich gegen eine "Perpetuierung der Erniedrigung der Juden in einer nach wie vor feindseligen Umwelt"^{xlix} aussprach. Und als beleidigend empfand die Filmemacherin Ruth Beckermann diese Darstellung:

Was immer dieses Denkmal den Wienern sagen will, mir sagt es: Im Staub seid ihr gelegen. Auf dem Bauch seid ihr gerutscht. Und das ist heute unser Bild von euch. Fünfzig Jahre danach formen wir euch nach diesem Bild. Als frommen Alten. Das rührt ans Herz und rückt die Opfer gleichzeitig in angenehme Distanz, suggeriert es doch, daß die Juden ein seniles, altersschwaches Volk waren, dessen natürlicher Tod kurz bevorstand.^l

Diese Kritiken verweisen im Grunde auf Selbst- und Fremdimaginationen der Jüdinnen und Juden, die in unterschiedlichen kulturellen Kontexten entstanden sind. Einige erkennen in der Darstellung des *straßenwaschenden Juden* von Alfred Hrdlicka eine Ähnlichkeit mit dem mythischen Ahasver.^{li} Die Legende vom jüdischen Schuster Ahasver, der dem mit dem Kreuz beladenen Christus am Berg Golgatha einen Trank verweigert hatte und darum verdammt worden war, in aller Ewigkeit nicht sterben zu können und mit dem Fluch der Unstetigkeit beladen über die Erde wandern zu müssen, setzte sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Europa durch und blieb in einer von der Mitschuld an der Passion Jesu mehr oder weniger losgelösten Form bis ins 20. Jahrhundert lebendig.^{lii} Insbesondere die

nationalsozialistische Wanderausstellung *Der Ewige Jude* übernahm die mythische Figur des christlichen Antisemitismus als eine unheimliche Gestalt, die nicht untergehen kann und ort- und heimatlos ist, und das Fremde schlechthin verkörpert.^{liii} Daß Antisemitismus “nach wie vor ein kultureller Code [ist], dessen sich auch Personen bedienen, die ihrem Verständnis nach keine Judenfeinde” sind, darauf weisen Stefan Rohrbacher und Michael Schmidt in ihrer *Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile* hin.^{liv}

Insofern verweist die Figur des *straßenwaschenden Juden* auf ein Formenrepertoire des Antisemitismus, das Jüdinnen und Juden der zweiten Generation seit der Waldheim-Debatte nun öffentlich kritisierten. Aufgrund ihrer Erfahrungen der judenfeindlich motivierten Ablehnung stellten sie die Frage, wo denn die Wienerinnen und Wiener in dem Mahnmal zu sehen wären, die im Jahr 1938 grinsend den mit Zahnbürsten Straßen waschenden Jüdinnen und Juden zusahen. “Der ewige Jude wurde zum ewigen Opfer anonymer Gewalt”, prangerte Ruth Beckermann an und fragte gleichzeitig, ob das Publikum, das das Mahnmal betrachtet, diese Szene vervollständigen sollte.

Falls dies die Absicht des Bildhauers gewesen ist, so gelang ihm damit nicht mehr als ein zynischer Straßentheater-Effekt. [...] Vielleicht erkennen die Betrachter des Denkmals die Parallele, vielleicht spüren sie, wenn sie auf den bronzenen Juden hinunterschauen, zum ersten Mal, welch Machtgefühl es ist, auf einen liegenden Menschen herabzusehen. Doch gegen einen pädagogischen Erfolg spricht, daß die drei anderen Elemente überlebensgroß und gewaltig die Ohnmacht des Menschen gegenüber der Macht des Schicksals zeigen. So signalisiert das Mahnmal die tröstliche Erkenntnis, daß es übermenschliche böse Mächte waren, die den Juden auf die Knie gezwungen haben. Dieses Denkmal paßt in die Stadt ohne Juden. Pech für die wenigen Wiener Juden, die daran vorübergehen müssen.^{lv}

Die Darstellungsweise des österreichischen Antisemitismus, die Alfred Hrdlicka mit der Figur des *straßenwaschenden Juden* wählte, wurde von zwei Seiten her angegriffen. Zum einen von Teilen der “Tätergesellschaft”, die diesen Teil ihrer Geschichte am liebsten aus dem kollektiven Gedächtnis streichen würden, zum anderen von jüdischen Opfern und deren Nachkommen selbst. Dan Diners Erklärung^{lvi}, daß die Darstellung der nationalsozialistischen Verfolgung und Vernichtung der jüdischen Kultur von der Zugehörigkeit zu einem spezifischen Kollektiv (“Täter” – “Opfer”) abhängig ist, verweist auf die Theorie von Hans Belting. Demnach entsteht die Bedeutung eines Bildes in erster Linie in den Betrachtenden selbst. Sie empfangen sie zwar von außen, machen sie aber gleichzeitig zu ihren eigenen Bildern.^{lvii} Prinzipiell sind Bilder jedoch nur jenen zugänglich, die die

jeweiligen Codes beherrschen. Von diesem Wissen um die kulturellen Codes ist der gesamte Prozeß des De-/Codierens abhängig.

Wenn Touristen die Figur des *straßenwaschenden Juden* als Sitzgelegenheit benutzen, dann ist es offensichtlich, daß sie den Code nicht kennen. Der im nachhinein hinzugefügte "Stacheldrahtkranz"^{lviii}, der viele an das christliche Motiv der Dornenkrone erinnert, am Rücken der kauernenden Figur lädt zumindest nicht mehr zum Ausrasten ein. Ebenso ignorierte Alfred Hrdlicka die antisemitischen Deutungsmöglichkeiten seiner Darstellung, wenn er der jüdischen Kritik mit folgenden Worten begegnet:

Und dann hab i gsagt, schau dir bitte die christliche Ikonographie an. Christus ist den schändlichsten Tod gestorben, den man in der Antike sterben konnte. Aufs Kreuz sind geschlagen worden Mörder und Diebe! Es war der erniedrigenste Tod überhaupt – und was haben die gscheiten Christen draus gemacht? Eine Ikonographie für den halben Erdball, oder, wos weiß i, für den ganzen, das Kreuz. [...] Und wenn die Juden sich aufregen, daß i a Erniedrigung als Symbol nehm, tuan s'ma lad. Die Erniedrigung ist schon bei den Christen a Symbol für Widerstand gwesen, lernts was von de Christen. Man kann net immer Auschwitz machen, angefangen hat's beim Straßenwaschen.^{lix}

Obwohl seine Wortwahl hier eindeutig antisemitische Züge trägt, die auch Im Jahr 1994 in der Konfrontation mit Wolf Biermann und Henryk M. Broder zu Tage traten^{lx}, intendierte er wohl kaum eine Beleidigung der jüdischen Bevölkerung. Im Zuge seines Engagements gegen den Bundespräsidenten Kurt Waldheim und auch im Kontext des *Be-/Gedenkjahres 1938/1988* provozierte der streitbare Künstler bewußt jenen Teil der österreichischen Bevölkerung, der die eigene (Mit-)Schuld an der Shoah nicht offen eingestehen wollte und es auch bis heute nicht will. So spielte er mittels der Beziehung zwischen dem *straßenwaschenden Juden* und dem *Tor der Gewalt* unter Verweis auf die Ereignisse von 1938 mit der Position der Betrachtenden, die den historischen Bereich jenseits des *Tores der Gewalt* einnehmen und zu möglichen "Opfern" bzw. "Tätern" werden.^{lxi} Nach dieser Erklärung von Christian Lenz in der Mahnmal-Dokumentation überläßt der Bildhauer den Betrachtenden die Wahl des Codes; die Positionierung des einzelnen würde dessen Haltung gegenüber der NS-Vergangenheit verraten.

Diese Codierung intendierte jedoch in keinem Fall eine Decodierung im Sinne des jüdischen Opfer-Kollektivs. Zwar erklärte zum Beispiel Ruth Beckermann recht unmißverständlich, daß sie den von Alfred Hrdlicka benutzten Code verstand, ihn jedoch zu akzeptieren nicht bereit war. So nannte sie etwa die Absicht, mit dem *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* die Wiener Bevölkerung an deren Schandtaten zu erinnern, ein "ehrenwertes Anliegen". Ein Einverständnis der

jüdischen Bevölkerung würde jedoch einmal mehr eine Preisgabe des öffentlichen Raumes zulassen.^{lxii} Sie nahm im Prozeß des Decodierens aus ihren Erfahrungen als Nachgeborene jüdischer Überlebender eine oppositionelle Haltung^{lxiii} ein. Denn die Generation von Ruth Beckermann ist im Klima der 1950er Jahre aufgewachsen und von einer sozialpolitischen Atmosphäre geprägt, in der die österreichischen Jüdinnen und Juden in ihrer Existenz nicht nur nicht wahrgenommen, sondern zudem auch im Rahmen der österreichischen Entschädigungspolitik für die Opfer des Nationalsozialismus benachteiligt wurden.^{lxiv} Die Wiederbegründung der Republik Österreich unter dem Zeichen der sogenannten “Moskauer Deklaration” vom 1. November 1943 hatte unter anderem zur Folge, daß der österreichische Staat – ganz in der Logik der “Opferthese” – jegliche Entschädigungsforderungen seitens der Vertriebenen und Verfolgten kategorisch ablehnte und mit dem ersten Opferfürsorgegesetz (17. Juli 1945) Leistungen zunächst nur für jene beschloß, die Opfer des Kampfes um ein freies und demokratisches Österreich, sprich: nachweislich politische Widerstandskämpferinnen und Widerstandskämpfer waren. Gleichzeitig verfolgten alle drei demokratischen Parteien entgegen aller Entnazifizierungsmaßnahmen eine Art Integrationsstrategie gegenüber den sogenannten “Ehemaligen”.^{lxv} Obgleich im Laufe der Zeit mehrere Novellierungen des Opferfürsorgegesetzes vorgenommen wurden, blieben bestimmte Ungerechtigkeiten sehr lange bestehen. Zum Teil konnten sie – nach einer Intervention der USA Ende der 1950er Jahre – mit dem deutsch-österreichischen “Kreuzenacher Abkommen” (1961) abgemildert werden, wobei jedoch darauf hinzuweisen ist, daß diese neuen Regelungen selbst wieder auf eine die Opfer von neuem diskriminierende Art und Weise und mit einer gewissen Härte durchgeführt wurden.^{lxvi} In diesem Klima versuchten sich also die in Österreich lebenden Jüdinnen und Juden in die österreichische Nachkriegsgesellschaft zu integrieren. Zu diesem Zwecke adoptierten sie den Standpunkt, jegliche Provokation zu vermeiden, um keine antisemitischen Gefühle oder Äußerungen hervorzurufen, und beteiligten sich daher auch nicht explizit als Akteur/innen an öffentlichen Gedenkveranstaltungen, respektive am Kampf um die Hegemonie in der Erinnerungspolitik. Demzufolge nimmt die Entscheidung der Leitung der *Israelitischen Kultusgemeinde* im Streit um die Errichtung des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus*, die vom Künstler intendierte Lesart zu akzeptieren, nicht wunder. In diesem Sinne ist auch die Antwort des Präsidenten der *Israelitischen Kultusgemeinde*, Paul Grosz, auf Henny Hellers

Beitrag in der *Gemeinde* zu verstehen, daß er selbst dem Mahnmal ablehnend gegenüber gestanden hätte, im Laufe eines Gesprächs mit dem Bildhauer aber zu der Überzeugung gelangt wäre, daß dieses Gedenkmal – selbst wenn es “die der Menschenwürde Beraubten, Gedeimütigten und Geschlagenen” schmerzte – ein notwendiger “dauernder Denkanstoß” und eine “unübersehbare Mahnung an die Lebenden” wäre, “daß der Holocaust als “Hetz”, als Volksbelustigung in den Straßen Wiens begonnen hat”.^{lxvii}

In der über die jüdische Gemeinde hinauswirkende Diskussion über die Skulptur des *straßenwaschenden Juden* kann hinsichtlich der Positionierung eine gewisse Trennlinie festgestellt werden, die mehr oder minder zwischen den Generationen verlief. Es muß an dieser Stelle aber betont werden, daß die Problematik des Generationenwechsels nicht als lineares Phänomen behandelt werden darf, sondern – wie Paul Ricoeur es beschreibt – als Vorgang, der das besondere Merkmal der Gleichzeitigkeit aufweist.^{lxviii} Die offenbar generationsbedingten Veränderungen manifestierten sich in erster Linie in der Absicht der zweiten Generation, ihre Kritik öffentlich zu artikulieren und nicht mehr auf die Notwendigkeit, die Lücken im kollektiven Gedächtnis der Tätergesellschaft zu schließen, Rücksicht zu nehmen. Noch während der Waldheim-Affäre war die Haltung der *Israelitischen Kultusgemeinde* paradigmatisch für das Schweigen der Jüdinnen und Juden im Nachkriegsösterreich: der betagte Präsident der *Israelitischen Kultusgemeinde*, Iwan Hacker, klagte weder den von Kurt Waldheim geführten Wahlkampf an, noch riet er von der Wahl dieses umstrittenen Kandidaten ab; im Gegenteil, er verteidigte das Land gegen “ausländische” Angriffe und gegen den Vorwurf des Antisemitismus. Matti Bunzl^{lxix} führte dieses betont konformistische Auftreten auf den Wunsch zurück, als sich besonders unauffällig verhaltende Staatsbürgerinnen und Staatsbürger akzeptiert zu werden. Dieses Verhalten wäre von der Zweiten Republik jedoch als Ausdruck der Zufriedenheit gewertet und damit die “jüdische Frage” als gelöst betrachtet worden. Daß dieser Anschein troy und unter anderem aufgrund der äußerst starken Hegemonie des dominanten kollektiven (“Täter”-)Gedächtnisses möglich war, war zu keinem Zeitpunkt deutlicher sichtbar als während der Waldheim-Debatte. Das “Mahnmal gegen Krieg und Faschismus” führte diese “symbolic violence”^{lxx}, das spezifische Schicksal der Jüdinnen und Juden in der Erinnerung nach 1945 kaum bzw. alleine von einem nicht-jüdischen Blickwinkel aus zu

thematisieren, gewissermaßen weiter, indem Alfred Hrdlicka diese wenig differenzierte Sichtweise weiterführte.^{lxxi}

Ruth Beckermanns Aufruf an die österreichischen Jüdinnen und Juden, nun endlich ihre Kritik an der österreichischen Erinnerungspolitik und Vergangenheitserzählung öffentlich zu artikulieren, fügte sich deutlich in den neuen Kontext der "Post-Waldheim-Ära" ein, die die *sozialen Rahmen* (Maurice Halbwachs) verändert hat und neue, die alten Hegemonien herausfordernde Diskurse zu Tage förderte. Insbesondere entwickelte sich aus dieser vergangenheitspolitischen Krise ein neues selbstbewußteres Auftreten der in Österreich lebenden Jüdinnen und Juden.^{lxxii} So muß das 1994 von Simon Wiesenthal initiierte Mahnmal für die 65.000 österreichischen Jüdinnen und Juden, die zu Opfern der Shoah geworden waren, am Wiener Judenplatz, als ausdrückliche Antithese zum *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* gelesen werden.^{lxxiii} Gleichzeitig muß darauf hingewiesen werden, daß das schließlich im November 2000 enthüllte Mahnmal von Rachel Whiteread einer internationalen Entwicklung folgt, die seit den 1980er/1990er Jahren eine steigende Zahl von Holocaust-Mahnmalen und Gedenkstätten verzeichnet.^{lxxiv}

Vielfachcodierungen können zusammenfassend als Produkt eines Kommunikationsprozesses gesehen werden, der von unterschiedlichen Variablen abhängig ist. Im Fall von Gedächtnismalen ist es notwendig, den Vorgang des De-/Codierens im aktuellen Kontext der Rekonstruktion von Vergangenheit zu analysieren. Die Bedeutung des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus* ist nur im Zusammenhang mit der seit den 1970er/1980er Jahren aufflammenden Diskussion um die nationalsozialistische Vergangenheit bestimmter Politiker (Friedrich Peter, Walter Reder und vor allem dann Kurt Waldheim) und dem veränderten Blick auf die NS-Zeit zu verstehen. Im wesentlichen kann das umstrittene Mahnmal von Alfred Hrdlicka als materielle Ausformung eines *von* und *für* die "Tätergesellschaft" ausgehandelten Paradigmenwechsels in der Vergangenheits- und Gedenkpolitik wahrgenommen werden.^{lxxv} Ohne Rücksicht auf die Wahrnehmung der Opfer mahnte sich die "Tätergesellschaft" selbst an ihre von (Mit-)Schuld behaftete Vergangenheit.

ⁱ Annegreth HORATSCHEK, Code, in: Ansgar NÜNNING (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart–Weimar 1998, S. 68–69.

ⁱⁱ Vgl. Aleida ASSMANN, 1998 – Zwischen Gedächtnis und Geschichte, in: Dies., Ute FREVERT, Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945, Stuttgart 1999, S. 21–52, hier: S. 36–52. Aleida Assmann differenziert hier das dichotomische Begriffspaar *kommunikatives* – *kulturelles* Gedächtnis nach Jan Assmann in das

Trichonom *kommunikatives* (Individuum und Generation) – *kollektives* ("Sieger/Verlierer" oder "Opfer/Täter") – *kulturelles* (Institutionen, Medien, Deutungen) Gedächtnis aus und schreibt dem kollektiven und dem kulturellen Gedächtnis die Funktion zu, ein "*soziales Langzeitgedächtnis*" zu generieren. Das kollektive und das kulturelle Gedächtnis unterscheiden sich insofern, als ersteres ein politisches, von einer politischen Solidargemeinschaft getragenes Gedächtnis ist und sich letzteres auf einen fixierten Überlieferungsbestand stützt, der in einem Lernprozeß angeeignet wird und im historischen Wandel einer ständigen Deutung bedarf.

ⁱⁱⁱ So z.B. die Denkmallandschaft in Frankreich. Vgl. dazu Henry ROUSSO, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris ²1990.

^{iv} Siehe die personalisierten Debatten ab den 1960er/1970er Jahren um Taras Borodajkewycz (1965), Kreisky/Peter-Wiesenthal (1975), Reder/Frischenschlager (1985) und Waldheim (ab 1986).

^v Vgl. zu dieser beinahe untrennbaren Verbindung von österreichischem Patriotismus und "Opfermythos" Ruth WODAK, Florian MENZ, Richard MITTEN, Frank STERN, *Die Sprachen der Vergangenheiten. Öffentliches Gedenken in österreichischen und deutschen Medien*, Frankfurt am Main 1994 (stw 1133), S. 26–28 und S. 34–37.

^{vi} Vgl. Alfred HRDLICKA, Ein Denkmal gegen Krieg und Gewalt (= Werknummer 177), in: Michael LEWIN (Hg.), Alfred Hrdlicka. Das Gesamtwerk. Bd. 4: Schriften, Wien–Zürich 1987, S. 189.

^{vii} Vgl. Ulrike JENNI, Vorgesichte und Entwürfe der antifaschistischen Denkmäler in Wien, in: Dies. (Hg.), Alfred Hrdlicka, *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus in Wien*, 2 Bde., Graz 1993, S. 83–105, hier: S. 83–84. Und Vgl. auch Alfred HRDLICKA, Entwurf für die Gestaltung Stephansplatz (= Werknummer 137), in: Michael LEWIN (Hg.), Alfred Hrdlicka. Das Gesamtwerk. Bd. 4: Schriften, Wien–Zürich 1987, S. 195–160.

^{viii} James E. YOUNG, *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*, Wien 1997 (amerikan. Original: 1993), S. 158.

^{ix} Vgl. Biljana MENKOVIC, Politische Gedenkkultur. Denkmäler – die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum, hg. v. Anton PELINKA, Helmut REINALTER, Wien 1998 (*Vergleichende Gesellschaftsgeschichte und politische Ideengeschichte der Neuzeit* 12), S. 128–129.

^x HRDLICKA, Ein Denkmal gegen Krieg und Gewalt, S. 189.

^{xi} JENNI, Vorgesichte und Entwürfe, S. 96.

^{xii} Vgl. zur Vorgesichte des Mahnmals ebenda, S. 83–105.

^{xiii} Vgl. WODAK, MENZ, MITTEN, STERN, *Die Sprachen der Vergangenheiten*, S. 196–197.

^{xiv} Vgl. ebenda, S. 40 und S. 197.

^{xv} Ebenda, S. 11

^{xvi} Vgl. ebenda, S. 191.

^{xvii} Vgl. Matti BUNZL, *From Silence to Defiance: Jews and Queers in Contemporary Vienna (Austria)*, Dissertation University of Chicago 1998, S. 34–37.

^{xviii} Ebenda, S. 55.

^{xix} Vgl. YOUNG, *Formen des Erinnerns*, S. 167.

^{xx} Sie war Teil eines übergreifenden Forschungsprojektes des Hamburger Instituts für Sozialforschung und wurde von Hannes Heer, Walter Manoschek, Hans Safrian und Bernd Boll erarbeitet. Ihre Kernaussage lautete, daß die Wehrmacht beim Holocaust eine aktive Rolle gespielt hatte und von der Planung bis zur Ausführung der verbrecherischen Befehle am Vernichtungskrieg gegen Jüdinnen und Juden, Kriegsgefangene und Zivilbevölkerung beteiligt gewesen war. Die Ausstellung war im Zeitraum von März 1995 bis November 1999 in 33 Städten zu sehen (in Wien wurde sie im Oktober/November 1995 gezeigt). Vgl. u.a. HAMBURGER INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG (Hg.), *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen der Vernichtungskrieges 1941–1944*. Ausstellungskatalog, Hamburg 2002, besonders: S. 687–729. Vgl. zu den Reaktionen in Österreich u.a. RUTH BECKERMANN, *Jenseits des Krieges: ehemalige Wehrmachtssoldaten erinnern sich*, Wien 1998.

^{xxi} Vgl. u.a. WODAK, MENZ, MITTEN, STERN, *Die Sprachen der Vergangenheiten*, S. 9–11.

^{xxii} Vgl. YOUNG, *Formen des Erinnerns*, S. 160.

^{xxiii} Vgl. PROJEKTTEAM ERINNERN UND GEDENKEN (Claudia BRUNNER, Gerald FORSTNER, Monika FRANK, Christine LACHNER, Karin LIEBHART, Alexander POLLAK, Michael SEIDINGER), *Vom Albertinaplatz zum Judenplatz: "Logische" Fortsetzung oder qualitative Weiterentwicklung einer Debatte um Erinnern und Gedenken?*, Ergebnisse eines Proseminars präsentiert im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des "depot/Museumsquartier Wien" im Mai und Juni 1999, in: Heidemarie UHL (Hg.), *Steinernes Bewußtsein. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität in seinen Denkmälern*, Bd. 2, Wien–Köln–Weimar (im Druck), S. 12. [Bei den Seitenangaben handelt es sich auch in der Folge um die Paginierung des Manuskripts, das Heidemarie Uhl der Verfasserin dankenswerter Weise überlassen hat.]

-
- ^{xxiv} Eine Bronzefigur und ein Block aus Mauthausener Granit symbolisieren das Schicksal der Gefangenen. Die (gleichgebliebene) Inschrift lautet unter dem mit einem Winkel versehenen "Titel" "Niemals Vergessen": "Hier stand das Haus / der Gestapo / Es war für die Bekenner / Österreichs die Hölle / Es war für viele von ihnen / der Vorhof des Todes / Es ist in Trümmer gesunken / wie das Tausendjährige / Reich Österreich aber / ist wiederauferstanden / und mit ihm unsere Toten / die unsterblichen Opfer." Zit. n. und vgl. DOKUMENTATIONSARCHIV DES ÖSTERREICHISCHEN WIDERSTANDES (DÖW) (Hg.), Gedenken und Mahnen in Wien 1934-1945. Gedenkstätten zu Widerstand und Verfolgung, Exil, Befreiung. Eine Dokumentation, Wien 1998, S. 51–52.
- ^{xxv} Vgl. Felix CZEIKE, Historisches Lexikon Wien, Wien 1993, Bd. 1, S. 307–308. Vgl. auch Matthias SETTELE, Wiener Stadtgeschichten. Vom Walzerkönig bis zur Spinnerin am Kreuz, Wien–München o.J. (Perlenreihe 1011), S. 28–29.
- ^{xxvi} Vgl. BUNZL, From Silence to Defiance, S. 53.
- ^{xxvii} Ebenda.
- ^{xxviii} Vgl. WODAK, MENZ, MITTEN, STERN, Die Sprachen der Vergangenheiten, S. 112–114.
- ^{xxix} Vgl. JENNI, Alfred Hrdlicka, Bd. 2: Theodor SCHEUFELE, Das Mahnmal am Wiener Albertinaplatz und die Presse. Eine Dokumentation (1978-1992), Graz 1993, S. 75.
- ^{xxx} Vgl. Leserbrief von Grete Kappl, in: Krone, 9.8.1988, zit. n. SCHEUFELE, Das Mahnmal am Wiener Albertinaplatz und die Presse, S. 181.
- ^{xxxi} Vgl. Christian LENZ, Beschreibung des Mahnmals, in: JENNI, Alfred Hrdlicka, S. 54–77. Wenn nicht anders angemerkt bezieht sich die folgende Beschreibung des Mahnmals auf diese kunsthistorische Darstellung.
- ^{xxxii} Vgl. MENKOVIC, Politische Gedenkkultur, S. 129.
- ^{xxxiii} HRDLICKA, Ein Denkmal gegen Krieg und Gewalt, S. 189.
- ^{xxxiv} LENZ, Beschreibung des Mahnmals, S. 55.
- ^{xxxv} BUNZL, From Silence to Defiance, S. 59.
- ^{xxxvi} Vgl. LENZ, Beschreibung des Mahnmals, S. 73–76. Es handelt sich hier um die Regierungserklärung und nicht um die Proklamation der Unabhängigkeit. Beiden Dokumente stammen vom 27. April 1945. Doch während die Proklamation der Unabhängigkeit von völkerrechtlicher Bedeutung ist, beinhaltet die Regierungserklärung einen Aufruf an die österreichische Bevölkerung, den Staats wiederaufzubauen. In diesem Dokument sind bereits erste Anzeichen der Externalisierung des Faschismus und des Nationalsozialismus vorhanden, die zum Teil auch in den *Stein der Republik* eingemeißelt sind.
- ^{xxxvii} Ruth BECKERMANN, Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945, Wien 1989, S. 12–13.
- ^{xxxviii} Vgl. BUNZL, From Silence to Defiance, S. 59.
- ^{xxxix} Vgl. YOUNG, Formen der Erinnerung, S. 163.
- ^{xl} Vgl. PROJEKTTEAM ERINNERN UND GEDENKEN, Vom Albertinaplatz zum Judenplatz, S. 7 und S. 12.
- ^{xli} Vgl. LENZ, Beschreibung des Mahnmals, S. 54–77. Zum Vergleich dazu siehe auch ENZI, Das Mahnmal gegen Krieg und Faschismus, S. 83–85.
- ^{xlii} "Kunst hat immer die Schwäche des Gemachten". Alfred Hrdlicka im Gespräch über Stalin, Waldheim und Hrdlicka. Die Fragen stellte Wolfgang Koch, in: Falter, 33,88, zit. n. SCHEUFELE, Das Mahnmal am Wiener Albertinaplatz und die Presse, S. 201.
- ^{xliiii} Vgl. "Ein Massenmord bedarf einer Masse von Mördern", in: Jüdische Rundschau, 24. 11. 1988, zit. n. ebenda, S. 217. Vgl. weiters "Denn ich kann nicht retten, ohne mich zu erinnern...", in: Arbeiterzeitung, 25. 11. 1988, zit. n. ebenda, S. 220. Und vgl. auch ebenda, S. 217–235.
- ^{xliiv} Erika WEINZIERL, Rede bei der Enthüllung des Mahnmals am 24. November 1988, in: JENNI, Alfred Hrdlicka, S. 15–17, hier: S. 16.
- ^{xlv} Den jüdischen Opfern der Shoah wurden bereits 1946 verschiedene Gedenktafeln, jedesmal aber nur auf jüdische Initiative hin, gesetzt. Vgl. DÖW, Gedenken und Mahnen in Wien, insbesondere 65–67.
- ^{xlvi} Michael FRANK, Eine Feier, bei der sich Gesinnungen enthüllen, in: Süddeutsche Zeitung, 26. 11. 1988, zit. n. SCHEUFELE, Das Mahnmal am Wiener Albertinaplatz und die Presse, S. 225.
- ^{xlvii} Vgl. u.a. Gerald GRASSL, Eine Denkmalbegehung, in: Volksstimme, 27.11.1988, zit. n. ebenda, S. 227.
- ^{xlviii} Vgl. Hrdlicka-Mahnmal. Eine Korrespondenz, in: Die Gemeinde, 4,88, zit. n. ebenda, S. 59.
- ^{xlix} Rita KOCH, Wiener Sommeroperette 1988, in: Wiener Journal, 9, 88, zit. n. ebenda, S. 196.
- ⁱ BECKERMANN, Unzugehörig, S. 14–15.
- ⁱⁱ Vgl. Jan TABOR, Symbolik-Theater in Stein und Bronze, in: Kurier, 26.11.1988, zit. n. SCHEUFELE, Das Mahnmal am Wiener Albertinaplatz und die Presse, S. 223.

-
- ^{lii} Vgl. Klaus HERDING, Die Rothschilds in der Karikatur, in: Cilly KUGELMANN, Fritz BACKHAUS (Hg.), Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer, Sigmaringen–Frankfurt am Main 1996 (Schriftenreihe des Jüdischen Museums Frankfurt am Main 2), S. 13–63, hier: S. 49. Vgl. weiters Stefan ROHRBACHER, Michael SCHMIDT, Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 248–250. Und vgl. schließlich JÜDISCHES MUSEUM WIEN (Hg.), Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen, Wien 2000.
- ^{liiii} Vgl. HERDING, Die Rothschilds in der Karikatur, S. 49.
- ^{liv} ROHRBACHER, SCHMIDT, Judenbilder, S. 8. Vgl. zum Begriff des Antisemitismus als kulturellen Code Shulamit VOLKOV, Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert, München 1990; der Titel der 2. Ausgabe lautet: Antisemitismus als kultureller Code, München 2000 (Becksche Reihe).
- ^{lv} BECKERMANN, Unzugehörig, S. 15.
- ^{lvi} Vgl. Dan DINER, Über Schulddiskurse und andere Narrative. Epistemologisches zum Holocaust, in: Gertrud KOCH (Hg.), Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschungen, Köln–Weimar–Wien 1999, S. 61–84, hier: S. 74.
- ^{lvii} Vgl. Hans BELTING, Der Ort der Bilder, in: Ders., Lydia HAUSTEIN (Hg.), Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt, München 1998, S. 34–43, hier: S. 34.
- ^{lviii} YOUNG, Formen des Erinnerns, S. 165.
- ^{lix} Interview mit Alfred Hrdlicka im profil, 25.7.88, zit. n. SCHEUFELE, Das Mahnmal am Wiener Albertinaplatz und die Presse, S. 139.
- ^{lx} Vgl. Ingrid STROBEL, Wahl der Waffen, zit. n. <http://www.comlink.de/cl-hh/m.blumentritt/agr41.htm>, 6.11.2001. Vgl. weiters Glasnost-Archiv, <http://www.glasnost.de/db/DokZeit/9411bier.html>; 6.11.2001. Vgl. auch PROJEKTTEAM ERINNERN UND GEDENKEN, Vom Albertinaplatz zum Judenplatz, S. 15–16.
- ^{lxi} Vgl. LENZ, Beschreibung des Mahnmals, S. 55.
- ^{lxii} Vgl. BECKERMANN, Unzugehörig, S. 13–14.
- ^{lxiii} Vgl. zum Prozeß des De-/Codierens Stuart HALL, Kodieren / Dekodieren, in: Roger BROMLEY, Udo GÖTTLICH, Carsten WINTER (Hg.), Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999, S. 92–110.
- ^{lxiv} Vgl. BECKERMANN, Unzugehörig. Und vgl. weiters EMBACHER, Juden in Österreich nach 1945.
- ^{lxv} Vgl. Brigitte BAILER, Wiedergutmachung kein Thema. Österreich und die Opfer des Nationalsozialismus, Wien 1993, S. 28–31. Brigitte Bailer bezieht sich hier auf Anton Pelinka.
- ^{lxvi} Vgl. ebenda, S. 52–98.
- ^{lxvii} Hrdlicka-Mahnmal. Eine Korrespondenz, in: Die Gemeinde, 4,88, zit. n. SCHEUFELE, Das Mahnmal am Wiener Albertinaplatz und die Presse, S. 59.
- ^{lxviii} Vgl. Paul RICŒUR, La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli, Paris 2000, S. 514–516.
- ^{lxix} BUNZL, From Silence to Defiance, S. 55–67. Zur Kritik der zweiten Generation der in Österreich lebenden Jüdinnen und Juden am Verhalten der Generation ihrer Eltern und am Umgang der österreichischen Gesellschaft mit der Erinnerung an Vertreibung, Verfolgung und Ermordung der jüdischen Bevölkerung ab 1938 und mit deren Re-Integration in Österreich nach 1945 vgl. auch BECKERMANN, Unzugehörig.
- ^{lxx} Ebenda, S. 65.
- ^{lxxi} Vgl. ebenda, S. 64–67.
- ^{lxxii} Vgl. ebenda, S. 71–72.
- ^{lxxiii} Vgl. PROJEKTTEAM ERINNERN UND GEDENKEN, Vom Albertinaplatz zum Judenplatz, S. 7–8. Vgl. auch <http://www.doew.at/thema/judenplatz/gedenken-html>, 7.11.2001.
- ^{lxxiv} Vgl. James E. YOUNG (Hg.), Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens, München 1994.
- ^{lxxv} Vgl. PROJEKTTEAM ERINNERN UND GEDENKEN, Vom Albertinaplatz zum Judenplatz, S. 8.