

In den letzten Jahren hat sich die Kunstszene verstärkt historischen und zeitgeschichtlichen Themen zugewendet. Dazu gehörte die Auseinandersetzung mit den großen historischen Themen wie die Französische Revolution (z.B. Kounellis, Kiefer, Finlay) oder die Frage nach den Folgen von Kriegen (Vietnam – z.B. Vostell/ Golfkrieg – z.B. Frackmann). Auch die Analyse der innenpolitischen Entwicklungen in der Bundesrepublik Deutschland, wie der RAF (Richter) oder der Hinweis auf die Folgen von ökologischen Zerstörungen (z.B. Baumgarten, Fischer, Rinke) spielen eine Rolle in der Kunst.<sup>1</sup>

Die Kunst hat oft bewiesen, daß sie mit bemerkenswerter Sicherheit die gesellschaftliche Amnesie zu durchbrechen wußte und schockartig zerstörerische Kräfte bewußt machen konnte. Die Voraussetzung für diesen besonderen Blick auf die (Zeit-)Geschichte hat spätestens die zornige Generation der 68er geschaffen – sie hat der künstlerischen Verarbeitung von Wirklichkeit neue Blickrichtungen eröffnet und den Abschied von den klassischen Medien ermöglicht. Die »Erweiterung des Kunstbegriffs« war eine wesentliche Bedingung, Kunst als kritisches Potential hinsichtlich historischer Fragestellungen zu begreifen. Bis dahin stand die Kunst, sofern sie sich mit Geschichte befaßte, sehr schnell unter Ideologieverdacht.

Es lassen sich jedoch kritische Reflexionen und Reaktionen schon früher konstatieren. Wols hat 1946/47 auf den Abwurf der Atombomben vom August 1945 in Japan mit seiner »nuklearen Malerei« reagiert.

Die Auswahl, die hier vorgestellt wird, ist zwangsläufig sehr begrenzt. Aufgabe war es, andere künstlerische Möglichkeiten, als die von Grützke und Tübke repräsentierten zu zeigen.

Hier geht es also darum, beispielhaft zu erläutern, wie sich Künstlerinnen und Künstler historischen Fragestellungen nähern können, ohne den großen »realistischen« Traditionen zu folgen.

Zu den großen Komplexen, mit denen sich die Kunst beschäftigt, gehört nach wie vor die NS-Zeit.

Wie gegenwärtig die nähere Vergangenheit noch sein kann, hat *Hans Haacke* mit seinem 17 m hohen Obelisken: *Mahnmal für den Blutzeugen* (aus Holz, Stoff und einer Flammenschale) in Graz unfreiwillig bewiesen.

Zunächst zur Geschichte.

Am 12. März 1938 rückten die Truppen Hitlers in Österreich ein. Von vielen Österreichern wurde dieser Einmarsch begrüßt und unterstützt. Auch die Stadt Graz feierte den »Anschluß an das Reich«.

Werner Fenz war die fünfzigste Wiederkehr dieser Jahreszahl Anlaß, die Grazer an diesen »Anschluß« zu erinnern. Er lud vierzehn Künstlerinnen und Künstler ein, Orte, welche mit den Nationalsozialisten in besonderer Beziehung standen, zu »besetzen« und »Bezugspunkte« zur Gegenwart herzustellen. »Bezugspunkte 38-88« sollte ausdrücklich die Künstler herausfordern, sich mit »Geschichte, Politik und

Gesellschaft auseinanderzusetzen und damit einen geistigen Raum wieder zu besetzen, der in einem permanenten [...] Rückzugsgefecht der alltäglichen Gleichgültigkeit überlassen wurde.«<sup>2</sup>

Hans Haacke rekonstruierte – wie er schreibt – »Am Eisernen Tor« den Zustand von 1938. »Der Platz am Eisernen Tor wurde im Bereich der Mariensäule in den Zustand des Jahres 1938 zurückgeführt.«<sup>3</sup>

Die Nationalsozialisten hatten an diesem Ort 1938 zu Ehren der Grazer einen Obelisken aufgestellt, um deutlich zu machen, daß der »Führer« Graz ausdrücklich mit dem Ehrentitel: »Stadt der Volkserhebung« ausgezeichnet hatte. Schließlich hatte die Stadt eine besondere Rolle bei der Durchsetzung des NS-Systems in Österreich gespielt.

Hans Haacke baute also diesen Obelisken im Verhältnis 1:1 nach und fügte unter der Schrift »UND IHR HABT DOCH GESIEGT« kommentierend hinzu:

»Die Besiegten in der Steiermark: 300 getötete Zigeuner, 2.500 getötete Juden, 8.000 getötete oder in der Haft verstorbene politische Gefangene, 9.000 im Krieg getötete Soldaten.«

Demnach haben die Sieger 59700 Menschen besiegt.

Auf den ersten Blick hat man den Eindruck, als ob die Kommentierung schon immer zu dem Obelisk gehört habe, denn die Fraktur-Schrift wird assoziativ mit der NS-Zeit verbunden. Erst lesend wird deutlich, daß hier Folgen der nationalsozialistischen Herrschaft in der Steiermark benannt worden sind.

Diese Kombination aus Herrschaftszeichen (zur Ehrung der Grazer Nationalsozialisten) und der Beschreibung des tausendfachen Mordes haben offensichtlich zu großen Aggressionen geführt. Das *Mahnmal* wurde durch Brandanschlag zerstört. Die Vergangenheit war mit einem Male völlig gegenwärtig.



1 Hans Haacke, *Und ihr habt doch gesiegt*, Höhe 17 m, Graz 1988

1989 hatte *Christian Boltanski* für das Basler Museum für Gegenwartskunst *Réserves: La Fête de Pourim* eingerichtet. Der Besucher fand einen Raum vor, in dem verstreut auf dem Boden viele Kleidungsstücke lagen. Um die Installation im einzelnen betrachten zu können, war man gezwungen, über die Kleider zu waten. Die Assoziation an Lager oder Konzentrationslager lag nicht fern, zumal sich der Titel auf ein jüdisches Fest bezieht. Boltanski sagte in einem Interview mit Jörg Zutter: »Die Abwesenheit läßt [...] den Tod der betreffenden Menschen erfahrbar machen. Die zahlreichen, wie ein farbiger Teppich ungeordnet auf dem Boden des Ausstellungssaales verteilten Kleider sind nichts anderes als Überreste von verendeten Körpern [...].«<sup>4</sup>

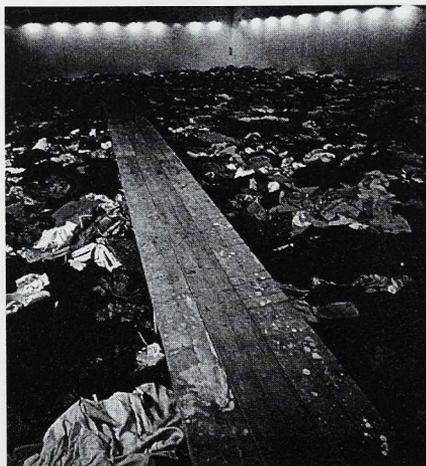
Wenn Boltanski auch den Gedanken an Auschwitz zuläßt – zumal die Installation nach einem jüdischen Fest benannt ist –, besteht er doch darauf, daß andere Assoziationen möglich sind. In einem Interview mit Doris von Drateln beschreibt er die Installation nochmals:

»Gewiß sind Assoziationen immer ambivalent. Aber das liegt beim Zuschauer [...] Etwa die Installation in Basel. Wenn ich da Kleider auf dem Boden ausbreite und die Leute dazu zwingen, über die Kleider zu gehen, mit Füßen darauf zu treten, [...] dann provoziere ich diesen tatsächlichen, absonderlichen Mehrbezug: wir als Mörder – ist das denkbar –, jenes Vergnügen, über die Kleider, die doch an Kadaver erinnern, also tatsächlich das Vergnügen, über Leichen zu gehen. Es geht um den Blick auf uns selbst, auf die Möglichkeiten, etwa Mörder zu sein [...].«<sup>5</sup>

Boltanski verweist auf das potentielle Vorhandensein des Mörders in uns. Er widerspricht dem Denkmuster, die Welt in Opfer und Täter einzuteilen, er macht uns zu Tätern und unterstellt Lustgewinn. Das Thema läßt sich also nicht allein auf die Konzentrationslager der Nationalsozialisten abschieben, sondern ebenso auf die Gegenwart beziehen.

Daß die Installation in einem anderen Land ganz andere Assoziationen auslösen kann, zeigte der Künstler 1990 in Japan.

Er baute eine ähnliche Installation wie in Basel auf. Damit die Besucher aber



2 Christian Boltanski, *Réserves: Lac des morts*, Installation und Größe variabel, Japan 1990

nicht über die Kleider waten mußten, legte er einen Steg darüber. Er nannte die Installation *Réserve: Lac des morts* (Installation und Größe variabel).

In dem zitierten Interview mit Doris von Drateln beschreibt er die Arbeit: »Vor kurzem habe ich große Kleiderinstallationen in Japan gemacht. Ich habe die Kleider, die mir die Leute zur Verfügung stellten, auf dem Boden ausgebreitet. Und da ich nicht wollte, daß sie drauftreten wie in der Basler Installation, wo ich mit Altkleidern gearbeitet habe, baute ich einen Steg durch den Raum. Die Leute wußten nichts von Holocaust [...] Und als ich die Installation abgeschlossen hatte, haben sie mir gesagt, das sieht aus wie der ›See der Toten‹ von dem die Mythen erzählen.

In Deutschland mag meine Arbeit bestimmte Assoziationen auslösen. Grundsätzlich ist sie aber nur an den Tod gebunden.«<sup>6</sup> (Hinzufügen müßte man – an einen massenhaften Tod).

Eine weitere Kleiderinstallation zeigte die Hamburger Kunsthalle 1991. Sie hieß: *Réserve: Canada*. Hier waren die Kleider an die Wand gehängt.

Alle drei Installationen stellen die Frage nach dem Verbleib der Menschen, die die Kleider getragen haben, denn die leeren Hüllen verweisen auf die Trägerinnen und Träger, auf deren Abwesenheit und Anwesenheit. Und da Kleidermassen aufgetürmt sind, erinnern sie an die Abwesenheit und Anwesenheit von Menschenmassen.

In Japan wecken die Installationen andere Erinnerungen als in Europa oder Deutschland.

Der Bezug der Arbeit zu Auschwitz ist bei uns sicher unausweichlich, in Japan aber nicht. Boltanski rekonstruiert demnach keine Geschichte. Die Kleiderberge sind keine Wiederholungen der Kleiderkammern der Konzentrationslager. Die Rekonstruktion vollzieht sich erst im Kopf des Betrachters und ist abhängig von seinen Erfahrungen und/oder von seinem kulturellen Zusammenhang.

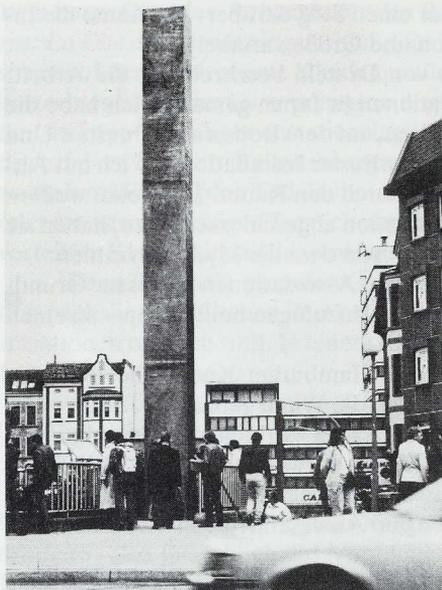
Eine Möglichkeit, die NS-Vergangenheit bewußt zu machen und gleichzeitig das Vergessen zu thematisieren, haben *Esther* und *Jochen Gerz* 1986 in Hamburg-Hamburg gezeigt.

Das *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg und Gewalt – für Frieden und Menschenrechte* besteht aus einer 12 m hohen Stele und ist mit einer Bleihaut ummantelt. Mit einem Griffel können und sollen die Passanten und Besucher ihren Namen auf die Stele schreiben.

Die Stele kann um jeweils 1,50 m abgesenkt werden, wenn der für die Schreiberinnen und Schreiber erreichbare Teil vollgeschrieben ist. Achtmal kann dieser Vorgang wiederholt werden, dann ist das »Mahnmal« verschwunden mit all den Namen und Liebesbeteuerungen, den Wünschen und den politisch-emotional bedingten negativen und positiven Utopien. Nur noch die Deckplatte wird daran erinnern, daß es das »Mahnmal« gibt.

Neben dem »Mahnmal« ist in englischer, französischer, russischer, türkischer, arabischer und hebräischer Sprache Folgendes zu lesen: »Wir laden die Bürger von Hamburg und die Besucher der Stadt ein, ihre Namen hier unter unsere eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben. Je mehr Unterschriften der 12 m hohe Stab aus Blei trägt, umso mehr wird von ihm in den Boden eingelassen, so lange, bis er in unbestimmter Zeit restlos versenkt und die Stelle des Har-

3 Esther und Jochen Gerz, *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg und Gewalt – für Frieden und Menschenrechte*, Höhe 12 m, Hamburg-Harburg 1986



4 Jochen Gerz, *Mahnmal gegen Rassismus*, im Entstehen, Saarbrücken 1992



burger Mahnmals gegen den Faschismus leer sein wird, denn nichts kann auf Dauer sich an unserer Stelle gegen das Unrecht erheben.«<sup>7</sup>

Daß auf diese Stele Hakenkreuze und Liebesschwüre eingekritzelt wurden – entgegen den Absichten Esther und Jochen Gerz, ist Hinweis auf arbeitende Gefühle. Detlef Hofmann hat in seinem Beitrag: »Erinnerungsarbeit der ›zweiten und dritten Generation« geschrieben: »man sollte viele solcher Stelen aufstellen; die Zeichen, die darauf zu finden sein werden, könnten den politischen Diskurs und das politische Handeln besser bestimmen, als manche Rede zum 20. Juli.«<sup>8</sup>

Während in Harburg auch nach der vollständigen Absenkung der Stele noch die Deckplatte zu sehen sein wird, geht es Jochen Gerz in einer gerade entstehenden Arbeit in Saarbrücken um konsequentes Verschwinden.

Vor dem Schloß haben er und seine Studenten die Steine entfernt, um in die Unterseite die Namen jüdischer Friedhöfe einzumeißeln. Im Spiegel der 48sten Woche von 1991 ist zu lesen, daß die so beschriebenen Steine mit der Schrift nach unten wieder in den Platz eingefügt werden. Der Besucher des Schlosses oder der Passant werden über diese Steine gehen und nicht wissen, daß sie symbolisch einen jüdischen Friedhof überqueren.

Bis 1993 soll das Mahnmal mit etwa 2200 Friedhofsnamen und ebensovielen Steinen fertig sein.

Einen Vorläufer zu dieser Arbeit, die in einem gewissen Sinne mit der Basler Installation von Boltanski in Beziehung steht, hat es vor ungefähr 10 Jahren gegeben. *Timm Ulrichs* versuchte 1978/80 eine Idee für eine »Straßendecke mit Schädeldecken / Projekt für ein Kopfsteinpflaster« zu realisieren. Er nannte diese Arbeit: *Kopfsteinköpfe*. Ulrichs suggeriert tatsächlich anwesende Menschen. Symbolisch hat er versucht, das Pflaster aufzureißen, damit die allgemeine Verdrängung der NS-Zeit und des Völkermords aufgehoben werden kann. Die Zeichen bleiben sichtbar und quälen.

Das Bedürfnis, Geschichte ins Unbewußte abzusenken, thematisiert auch *Sigrid Sigurdsson* in ihrer Arbeit: *Vor der Stille*, 1990ff.

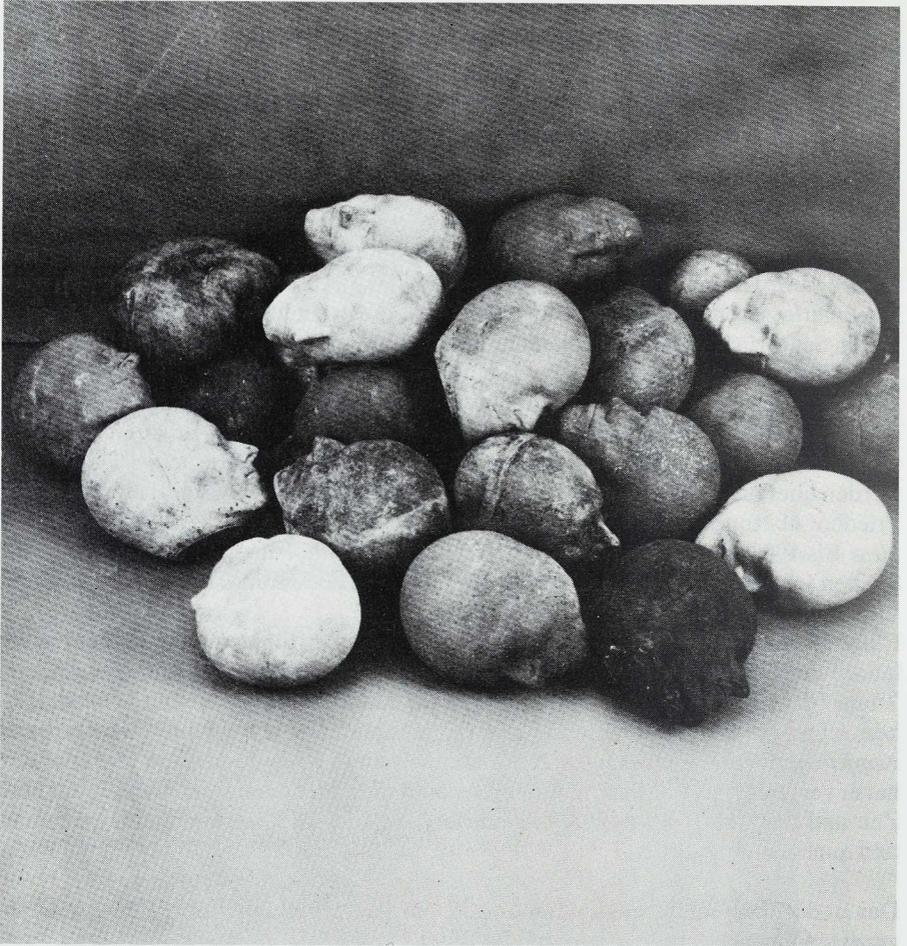
Der Titel bezeichnet nach kurzem Nachdenken einen Zustand, den man wohl eher positiv besetzen kann. Hinsichtlich der Aufarbeitung von Geschichte steht aber die Frage, was »Vor der Stille« sein muß, bevor es wirklich »still« wird.

Das Kunstwerk besteht im wesentlichen aus Regalen, in dem sich Zeugnisse der Menschheitsgeschichte befinden, die sich auf 2000 Jahre Geschichte berufen – d.h. nicht allein auf die NS-Zeit.

Am Anfang stehen die Werke Ciceros (in einer Ausgabe von 1616), am Schluß die Gegenwart. Die Arbeit stellt ausdrücklich die Verbindung zwischen eigener Lebensgeschichte und kollektiver Erinnerung, zwischen individueller und gesellschaftlicher Erfahrung her. Dargestellt ist – wie Michael Fehr, der die Arbeit für Hagen erworben hat, es ausdrückte: die »Präsenz des Vergangenen im Jetzt.«<sup>9</sup>

Das Werk schwillt im Moment weiter an, ist also noch nicht vollendet. Als die Ausstellung »Das andere Gedächtnis« 1991 in Hamburg anlief, bestand sie aus 3 Regalen mit 72 Fächern und über 150 Büchern.

Eingelagert sind Spuren der eigenen Biographie und Dokumente, handschrift-

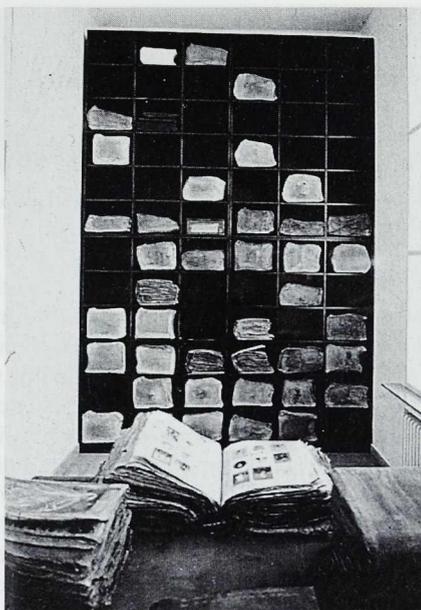


5 Timm Ulrichs, *Straßendecke mit Schädeldecken* / *Projekt für ein Kopfsteinpflaster*, 1978/80

liche Notizen, Photos, Bemerkungen der Besucher der Ausstellungen, in denen die Arbeit bisher gezeigt wurde usw. Alles ist in Bücher geklebt und geschrieben. Erstaunlichste Verbindungen werden geknüpft.

(Um ein Beispiel zu nennen: Man findet nebeneinander eine Reklame von Mercedes Benz aus den späten 30er Jahren und eine Werbeanzeige, die anlässlich des 100sten Geburtstages des Autos von Mercedes veröffentlicht wurde. Nicht ohne Stolz bezieht sich der Autokonzern in der Anzeige auf seine 100jährige Erfahrung.)

Manche Bücher verhalten sich im Regal wie die geschlossene Büchse der Pandora. Manche Bücher sind zugenäht, damit sie nicht mehr geöffnet werden können. Sie sind weggeschlossen, da die Geschichte, die sie erzählen, für die Künstlerin abgeschlossen scheint, vielleicht auch ist – wie z.B. die Aufzeichnungen in ihren Tagebüchern einer vergangenen Zeit angehören.



Betrachtet man die Arbeit, so scheint Sigríð Sigurðsson die »Stille«, möglicherweise sogar das Vergessen überhaupt für notwendig zu halten, um in der Gegenwart handlungsfähig zu bleiben. Das Vergessen wird in dieser Installation als produktive Möglichkeit angesehen, das kreative und schöpferische Potential im Menschen erst frei zu setzen.

Doch vor dem Vergessen steht das Verstehen.

In der Hamburger Ausstellung stand ein Tisch vor dem Regal mit einem großen Buch und einem eingebraunten Zeichen der Künstlerin. Der Besucher konnte darin blättern, aber auch eigene Erinnerungen hineinschreiben oder Fotos hineinkleben. Er sollte die Geschichte weiterschreiben – die eigene, die fremde, die die eigene ist usw.

In der Form eines Triptychons haben *Angelika Bader* und *Dietmar Tanterl* den Selbstmord des einstigen Ministerpräsidenten von Schleswig-Holstein und den Mord an Marat in ihrer Arbeit: *Es lebe der Tod* von 1988 miteinander in Beziehung gesetzt.

Die Klammer zwischen Marat und Barschel bildet die Mitteltafel des Triptychons, auf der in großen Lettern zu lesen ist: »ES LEBE DER TOD«.

Diese Kernaussage faßt sozusagen den Inhalt der rechten und linken Tafel zusammen. Herausgehoben wird die Mitteltafel auch dadurch, daß sie größer ist als die beiden Seitenteile, nämlich 1,32 x 2,25 m, während die Tafeln rechts und links eine Größe von 1,32 x 1,89 m haben.

Links neben dem kurzen Satz, der einen Widerspruch in sich enthält, ist ein Ausschnitt aus dem Gemälde von Jacques Louis David: »Der Tod des Jean Paul Marat« zu sehen und rechts der »Tod des Uwe Barschel«. Die Kombination erstaunt, dabei erscheint sie auch einsichtig, geradezu logisch, so als ob Marat und Barschel schon immer zusammengehörnt hätten. Beide liegen in der Badewanne, und beide



7 Angelika Bader und Dietmar Tanterl, *Es lebe der Tod*, dreiteilig, 132 cm x 189 cm / 132 cm x 225 cm / 132 cm x 189 cm, 1988

sind von den Künstlern nach ihrem Tod festgehalten. Beide Bilder sind gleich groß und haben eine vergleichbare Farbtönung, der Bildausschnitt ist ebenfalls ähnlich. Trotzdem gehören die beiden toten Politiker auch wieder nicht zusammen. Als Vorlage für den Marat diente das Gemälde von David, als Vorlage für Barschel das Foto eines Sternreporters. Marat wirkt auf dem David'schen Gemälde fast wie ein antiker Toter in einem Sarkophag. Barschel liegt ohne Zweifel in einer Badewanne, der Wasserspiegel, Teile der Wanne und die Kacheln des Badezimmers sind zu sehen. Marat ist in die Geschichte als Revolutionär eingegangen und Barschel als korrupter Politiker. Marat scheint das Opfer zu sein, während Barschel der Täter ist, der zum Opfer seiner eigenen Korruption wurde. In diesem Triptychon werden Opfer zu Tätern und umgekehrt. Der *Totentanz* macht dann aber alle gleich: Wie gesagt: *ES LEBE DER TOD*.

Wie ein Pole die Öffnung der Mauer am 9. November in der Verarbeitung durch die Ostdeutschen sieht, zeigt eine Projektion, die im Zusammenhang der Ausstellung »Die Endlichkeit der Freiheit« 1991 entstanden ist.

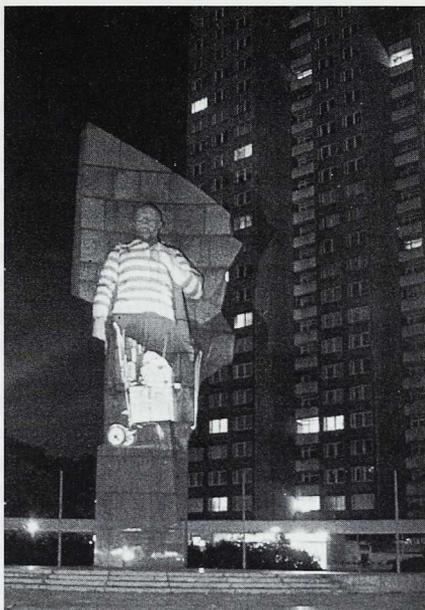
Besondere Brisanz in Berlin hatte der Abbruch des Lenindenkmals von Tomski von 1968 (Lenin 100 Jahre) auf dem Leninplatz. Die Figur hat offensichtlich einen hohen Symbolwert, denn immer wieder versammelten sich größere und kleinere Gruppen, um den Koloß vor dem Abriß zu schützen. Viele unter ihnen mögen sich mit der Utopie identifiziert haben, für die Lenin steht. Gegen das, was *Krzysztof Wodiczko* auf die Figur projizierte – nämlich den Einkaufswagen und das Ringelhemd – oder übersetzt Konsumterror und Amerikanismus – setzten die Denkmalschützer ihre Utopie.

Tatsächlich hat Wodiczko das verarbeitet, was alle, die in Berlin oder an der ehemaligen Grenze zwischen Bundesrepublik Deutschland und Deutscher Demokratischer Republik lebten, erfahren haben – den Run auf Auto und Konsum. Mit dem Fall der Mauer konnten viele DDR-Bürger und -Bürgerinnen ihre Konsum-Träume endlich verwirklichen – man könnte auch von materieller Utopieverwirklichung reden.

Die Projektion stellte jedenfalls eine Verbindung zwischen Kapitalismus und Sozialismus her, die die *Kinder von Marx und Coca-Cola* sehr wohl kennen, die aber auf dem Terrain eines ehemals sozialistischen Staates fast schon moralisch anmutet, wenn man die Projektion als Vorwurf verstehen wollte. Doch dagegen steht die Frage, was der Westen gegen die verlorenen Utopien zu setzen in der Lage ist? Kann man nur mit dem vollen Einkaufswagen leben?

Mit dem Lenin verschwinde, so die Argumentation der Denkmalschützer, die Erinnerung an den Versuch, den Sozialismus – die große menschliche Utopie des 19.

8 Krzysztof Wodiczko, *Leninplatz-Projektion, Berlin*  
Projektion am 1. und 3. September 1990



9 Robert Hartmann, *Der Bollerwagen von Hitlers Bruder*, 100 cm x 140 cm



Jahrhunderts – zu realisieren. Vor diesem Verschwinden hat Wodiczko den listigen Versuch gemacht, Lenin als Projektionsfläche des Kapitalismus zu benützen.

Zum Schluß nun eine Arbeit, die zeigt, daß man etwas anderes meinen kann, als das, was tatsächlich auf dem Bild zu sehen ist.

1991 hat *Robert Hartmann* ein Bild mit dem Titel: *Der Bollerwagen des Bruders von Hitler* gemalt. Es ist 1,00 m hoch und 1,40 m breit.

Einerseits ist hiermit ein Umgang mit der NS-Zeit dokumentiert, den wohl nur eine Generation zu haben vermag, die die NS-Zeit nicht mehr erlebt hat und das Gefühl, Schuld zu empfinden, nicht mehr nachvollziehen will. Andererseits wird gesagt, Hitler war ein Kind, hatte einen Bruder oder auch nicht. Jedenfalls wuchs er in einer Familie auf, wurde geboren usw. Wie banal erscheint diese Aussage angesichts des Wissens um den Schrecken.

Hannah Arendt hat ihrem Buch, das sich mit den Prozessen um Eichmann auseinandersetzt, den Titel: *Die Eichmann-Prozesse. Banalität des Bösen* gegeben. Das Böse, so monströs es erscheint, ist banal. In jeder Familie gab es Bollerwagen, in denen man gefahren werden konnte. Auch Runge malte einen Bollerwagen.

Tauchen wir nicht gern ein in diese Kinderidylle mit dem Bollerwagen? Und unversehens stellt man fest, daß Hitler genauso aufgewachsen ist wie ich und viele andere. Wir haben alle die gleichen Erfahrungen.

Jeder könnte also Hitler sein – und daß er 1932/33 von jedem zweiten Deutschen gewählt wurde, hatte sicher damit zu tun, daß er die ideale Projektionsfläche all der Wünsche und Hoffnungen war, die die Nation hatte. Die Struktur der Gesellschaft war die Struktur Hitlers. Das klingt banal und nimmt Hitler das Dämonische und damit zugleich die negative Größe. Zusammenfassend könnte man zu dem Bild sagen: Banal und böse sind die Kleinbürger und Spießler. Hinter ihrer Ordnungsliebe verbirgt sich der Wahn, der in dem dunklen Hintergrund des Bildes seinen Ausdruck findet. Auch der Bollerwagen ist nicht mehr ganz heil. Mit anderen Mitteln haben Dix oder Grosz in ihren Bildern – vor den Schrecken der NS-Zeit – die Gesichter festgehalten, die Millionen von Menschen in den KZ's ermordet haben.

## Anmerkungen

- 1 Anspruch auf Vollständigkeit kann dieser Themenfächer nicht erheben, denn ohne Zweifel ließe sich die Reihe beliebig erweitern.
- 2 Werner Fenz: *Ausstellungsprotokolle. Protokoll 1: Das Konzept*. In: *Bezugspunkte* 38-88. Graz Innenstadt. Steirischer Herbst '88, Graz 1988, S. 169.
- 3 Hans Haacke: ebenda, S. 55.
- 4 Musée de nous memes. Christian Boltanski zu seiner Installation: *Réserves: La Fete des Pourim*. Gespräch mit Jörg Zutter. In: *Christian Boltanski: La fete de Pourim* (das Purimfest). *Ausstellungskatalog Museum für Gegenwartskunst, Basel 1989*, S. 53-62.
- 5 Interview Christian Boltanski mit Doris von Drateln. In: *Christian Boltanski. Ausstellungskatalog Hamburg 1991*, S. 72.
- 6 Interview Christian Boltanski mit Doris von Drateln. In: *Ebenda*, S. 63.
- 7 Zit. in: *Detlef Hoffmann: Erinnerungsarbeit der ›zweiten und dritten‹ Generation und ›Spurensuche in der zeitgenössischen Kunst‹*. In: *kritische berichte*, Heft 2, Marburg 1988, S. 45f.
- 8 *Ebenda*, S. 46.
- 9 Michael Fehr, zit. in: *Das andere Gedächtnis, Ausstellungskatalog Hamburg 1991*, S. 21.