

kritische berichte

4.2023

Überschreibungen
 Nationalgeschichte(n)
 im Denkmalensemble

Julian Blunk / Avinoam Shalem (Hg.)	Überschreibungen – Nationalgeschichte(n) im Denkmalensemble. Editorial	2
Katharina Jörder	Rewriting Cape Town's Church Square	5
Maria Silina	The Monument to Sir John A. Macdonald: Infrastructures of Remaking Monuments in Montreal	15
Avinoam Shalem	Lifta's Silence and the Making of the Uncanny Landscape of Palestine	23
Katrin Nahidi	Das ideologische Museum oder die politische Ästhetisierung der Islamischen Republik Iran	34
Ulf Schulte-Umberg	Tai Kwun Centre of Heritage and Art, Hongkong. Überlegungen zum Umgang mit Kulturerbe in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft	43
Julian Blunk	Zum Geltungskonflikt zweier Nationaldenkmäler am Kyffhäuserburgberg	53
Robert Bevan	Learning from Bolzano: From Sites of Honour to Sites of Shame	64
Debattenbeitrag	Queerness in den Kunstwissenschaften	
Fiona McGovern	Queer(ing) Curating	74
Gabriele Dolff-Bonekämper	Nachruf für Otto-Karl Werckmeister	83

kritische berichte

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins - Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e. V.

c/o Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

<https://www.ulmer-verein.de/kb>

kritische-berichte@ulmer-verein.de

Redaktion

Julian Blunk, Regine Heß, Henry Kaap, Kathrin Rottmann

Herausgeber:innen dieser Ausgabe

Julian Blunk/Avinoam Shalem

Beirat

Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Burcu Dogramaci, Gabi Dolff-Bonekämper,

Beate Fricke, Roland Günter, Gottfried Kerscher, Wolfgang Ruppert, Brigitte Sölch, Anne Söll

Erscheinungsweise

Vier Ausgaben pro Jahr



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

<https://doi.org/10.11588/kb.2023.4>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2023

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

Druck und Bindung: Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

ISSN 0340-7403

eISSN 2197-7410

ISBN 978-3-98501-213-8 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-212-1 (PDF)

kritische berichte

4.2023

Überschreibungen Nationalgeschichte(n) im Denkmalensemble

Julian Blunk / Avinoam Shalem (Hg.)	Überschreibungen – Nationalgeschichte(n) im Denkmalensemble. Editorial	2
Katharina Jörder	Rewriting Cape Town's Church Square	5
Maria Silina	The Monument to Sir John A. Macdonald: Infrastructures of Remaking Monuments in Montreal	15
Avinoam Shalem	Lifta's Silence and the Making of the Uncanny Landscape of Palestine	23
Katrin Nahidi	Das ideologische Museum oder die politische Ästhetisierung der Islamischen Republik Iran	34
Ulf Schulte-Umberg	Tai Kwun Centre of Heritage and Art, Hongkong. Überlegungen zum Umgang mit Kulturerbe in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft	43
Julian Blunk	Zum Geltungskonflikt zweier Nationaldenkmäler am Kyffhäuserberg	53
Robert Bevan	Learning from Bolzano: From Sites of Honour to Sites of Shame	64
Debattenbeitrag	Queerness in den Kunstwissenschaften	
Fiona McGovern	Queer(ing) Curating	74
Gabriele Dolff-Bonekämper	Nachruf für Otto-Karl Werckmeister	83

Werden vergangene Ereignisse im Dienste ihrer Erinnerung durch eine Gegenwart in materielle (architektonische oder bildkünstlerische) Objekte übersetzt, dann vollzieht sich der Prozess einer interpretierenden Visualisierung des Vergangenen stets zweigleisig: Bilder vergegenwärtigen nicht nur historische Ereignisse, sondern werden selbst auf Basis eines jeweils als gültig erachteten Geschichtsmodells entworfen. Erinnerungsgemeinschaften generieren zunächst Modelle von den Ursachen, der Richtung und der Logik des Verlaufs der Geschichte als solcher, bevor sie aus diesen heraus Wesen, Bedeutung und Sinn der im konkreten Einzelfall zu erinnernden Ereignisse bemessen. Die Arbeit an der materiellen Vergegenwärtigung des Vergangenen beinhaltet somit immer auch die Arbeit an der Harmonisierung von historischen Ereignissen und Geschichtsmodellen, die ihrerseits historischen Dynamiken unterlegen sind.¹

Schauplätze bedeutender historischer Ereignisse oder Traumata als prädestinierte Orte initialer Denkmalstiftungen werden deshalb häufig zu topografischen Zentren umfänglicher architektonischer und bildkünstlerischer Ensemblebildungen. Diese Akkumulationen von Denkmälern sind gemeinhin geprägt von inneren Zäsuren und Widersprüchen, nicht selten setzt das Nebeneinander des Neuen und des Alten historische Befreiungs- oder Überwindungserzählungen in Szene. Ungeachtet der mal bestätigenden, mal ergänzenden, mal modifizierenden oder mal negierenden Intentionen der späteren Ergänzungen setzt dabei jeder Eingriff in die am Orte bereits etablierten visuellen Codes komplexe Prozesse der semantischen Überschreibung des Gesamtensembles in Gang – was zu Strukturen führen kann, die sich mit der eines Palimpsests vergleichen lassen. Häufig aber wird gerade das politisch Überwundene und semantisch zu Überschreibende nicht im Dienste einer *damnatio memoriae* ausradiert, sondern als Negativfolie gerade dort bewahrt, wo es einem gegenwärtigen Weltbild zuwiderläuft.

Jede Ergänzung bezeugt dann einen Impuls zur kritischen Revision des Vorhandenen, so wie jeder motivische oder stilistische Bruch einen Wertewandel erfahrbar machen kann. Während dabei das jeweils Ältere die räumlichen Koordinaten sowie das typologische, formalästhetische und ikonografische Vokabular, mitunter selbst noch die Argumente seiner späteren konzeptuellen Erweiterungen und Gegenbauten determiniert, ist es das jeweils jüngste Glied einer inszenatorischen Kette, dem die Deutungshoheit über die benachbarten Referenzwerke obliegt. Denkmalensembles sind als Zeugen eines fortgesetzten Ringens um Deutungshoheit deshalb stets mehr als die Summe ihrer Teile, insofern diese politische Evidenz und historische Lesbarkeit in erster Linie Relationskategorien verdanken. Sie sind somit Folge komplexer

Konstellationen interpretierender Instanzen und ihres fortgesetzten Ringens um die Gewichtung und Auslegung historischer Ereignisse.

Das vorliegende Themenheft hat sich zum Ziel gesetzt, nach den Regeln der visuellen Vergegenwärtigung des Vergangenen als einem «reproduktiv modifizierten Gegenwartsbewusstsein»² (Edmund Husserl) zu fragen und dabei insbesondere die häufig von Brüchen und Zäsuren geprägten nationalstaatlichen Narrative in stark verdichteten Denkmal- und Architekturensembles in den Fokus zu nehmen: Wie gelingt es Denkmalensembles, historische Zeitalter, Ereignisse und Intervalle, Gegenwart und Zukunft – etwa in Gestalt teleologischer Prospekte – zu synchronisieren? Wie werden gesellschaftliche Gründungsmythen, Eigengeschichten oder Zukunftsvisionen in ihren eigenen historischen Dynamiken im Denkmalverbund anschaulich? Wie gelingt es der politisierten Landschaft im Sinne Martin Warnkes³ ferner, erdzeitliche Dimensionen geologischer Formationen oder sogar Prozesse natürlicher Entropie in ihre Erzählungen zu integrieren und inwieweit lässt sich gerade bei gewachsenen Ensembles ein besonderer Fokus auf Werte wie *Heimat* oder *Nation* beobachten?

Wenn gemäß Rüdiger Campe insbesondere bildbasierte rhetorische Techniken ihre Wirksamkeit nur innerhalb «der Grenzen, für die und in denen sie konzipiert sind»⁴ entfalten und also stets regionalen Charakter aufweisen, empfiehlt sich umso mehr die international vergleichende Analyse politischer Landschaften und der gedächtnisprägenden Funktionen ihrer Denkmäler. Der kasuistische Blick auf die Visualisierung von Nationalgeschichten in mitunter kleinen oder peripher gelegenen, gleichwohl hochgradig kuratierten und symbolisch verdichteten politischen Erinnerungslandschaften kann den Blick für die kommunikativen Strukturen und der Wirklogik schärfen, die den Prozessen der semantischen Überschreibung im Generellen innewohnen. Das Heft versteht sich somit auch als ein Beitrag zur *Global Art History*: Die hier versammelten Beiträge nehmen Fallbeispiele aus vier Kontinenten – und dabei nicht zuletzt einige politische Brennpunkte der letzten Jahrzehnte – in den Blick. Die *Close Readings* ideologisch umkämpfter Denkmalensembles in Kapstadt, Montreal, Jerusalem, Teheran, Hongkong, Thüringen und Bozen fördern dabei – trotz der Diversität jeweiliger sozialer, politischer und religiöser Kontexte – mitunter erstaunliche Parallelen in Bezug auf die Techniken der semantischen Einhegung des politisch Überwundenen zu Tage.

Katharina Jörder rekonstruiert die komplexe Genese des von zahlreichen Überschreibungen, Ergänzungen und Ikonoklasmen gekennzeichnete Denkmalensembles des *Church Square* im südafrikanischen Kapstadt – die angesichts der zahlreichen weiterhin nachwirkenden oder neuerlich schwelenden Konflikte des Landes alles andere als abgeschlossen scheint. Maria Silina diskutiert das Ringen anglophoner und frankophoner Leitkulturen um die Deutungshoheit über den *Place du Canada* in Montreal – und findet lobende Worte über die Kultur des kanadischen Denkmalschutzes. Avinoam Shalem lotet die historischen und erinnerungspolitischen Tiefenschichten des Dorfes Lifta bei Jerusalem aus, die sich wesentlich auch aus seiner direkten kritischen Nachbarschaft zu einem Neubaugebiet der Metropole speisen – und stößt dabei auch auf Strategien planvoller Unterinszenierung. Katrin Nahidi wirft einen – auch persönlich geprägten – Blick auf das *National Museum of the Islamic Revolution and Holy Defense* und das *Museum 13 Aban 1358* in der ehemaligen Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika als den Zentren antiamerikanischer Propaganda in der iranischen Hauptstadt Teheran, die wesentlich auch mit dem *Genius Loci* ehemaliger Schauplätze entsprechender Konflikte

argumentieren. Ulf Schulte-Umberg zeigt auf, wie das europäische Architekturbüro Herzog & de Meuron aus der ehemaligen Polizeipräfektur Hongkong (Tai Kwun) als dem ehemaligen Machtzentrum der englischen Kolonialherren einen prowestlich orientierten Ort der Begegnung und des liberalen Austauschs umgestalten konnte. Julian Blunk untersucht die strategische Indienstnahme der Ruine der staufischen Reichsburg auf dem Kyffhäuserburgberg durch das im Deutschen Kaiserreich errichtete Kyffhäuser-Denkmal, das in der DDR seinerseits durch die Errichtung des Bauernkriegspanoramamuseums Bad Frankenhausen gekontert worden ist. Robert Bevan beschließt das Heft mit einer neuerlich internationalen Schau des kritischen Umgangs mit politischen Monumenten problematischer Vergangenheiten und plädiert – am Beispiel Bozens und ganz im Sinne der Herausgeber – für einen weniger revanchistischen als vielmehr kritisch-diskursiven, konservierenden Umgang gerade auch mit einem politisch belasteten Denkmalerbe. Will man Geschichte(n) weiterhin in ihrem meist komplexen und wechselhaften Verlauf und somit auch in ihren unrühmlichen Facetten rekonstruieren, verstehen und kritisieren, sollten ihre materiellen Zeugnisse markiert und gesichert, nicht aber vernichtet werden.

Auch der Text «Ramjanmabhoomi-Babri Masjid dispute in India: A Critical Inquiry of Religiopolitics, National History and Sacred Memorials» von Manuvelraj Ponnudurai ist in Reaktion auf unseren CfP entstanden – musste aber aus terminlichen Gründen gesondert publiziert werden.⁵ Er bespricht die bis heute in Indien anhaltenden Kontroversen um die Zerstörung der im 16. Jahrhundert erbauten Moschee Babri Masjid in Ayodhya durch hinduistische Nationalisten im Jahre 1992. Am selben Orte, der zugleich als Geburtsort der hinduistischen Gottheit Rama gilt, wird seither – auch unter der Patronage des amtierenden indischen Premierministers Narendra Modis – der Hindutempel Ram Mandir errichtet.

Der dem Themenheft beigegebene Debattenbeitrag von Fiona McGovern zeichnet die Geschichte der Queer-Culture als einem genuinen Ausstellungsgegenstand nach und stellt dabei ein wesentlich unterschiedliches Engagement von staatlichen Museumsinstitutionen und – nicht selten aus dem kuratorischen Präkariat heraus bespielten – Off-Spaces fest. Gabriele Dolff-Bonekampers Nachruf auf Otto Karl Werckmeister beschließt das Heft.

Unser Dank gilt allen beteiligten Autor:innen sowie Anja Schmedler für die sorgfältige Durchsicht der Manuskripte!

Anmerkungen

1 Ganz in diesem Sinne vermerkte etwa Max Schasler als Herausgeber der Kunstzeitschrift *Die Dioskuren* bereits im Jahre 1862, dass etwa auch die Historienmalerei «zwischen der Philosophie der Geschichte und der geschichtlichen Chronik in der Mitte [stehe]. Von jener entlehnt sie den Gedanken, von dieser die Gestaltung.» Max Schasler: Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?, in: *Die Dioskuren*. Deutsche Kunst-Zeitung, Nr. 7, Berlin 1862, S. 17–19, 25–27, 41–43, 49–51, 57–58, 65–66, 75, 97–99, 105–106, hier S. 43.

2 Edmund Husserl: Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Text Nr. 8 (um 1909),

in: Eduard Marbach (Hg.): *Husserliana*. Edmund Husserl Gesammelte Werke, Bd. 23, Den Haag/Boston/London 1980, S. 265.

3 Martin Warnke: *Politische Landschaft*, München 1992.

4 Rüdiger Campe: In der Stadt und vor Gericht. Das Auftauchen der Bilder und die Funktion der Grenze in der antiken Rhetorik, in: *Bildwelten des Wissens*. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, hg. v. Horst Bredekamp/Matthias Bruhn/Gabriele Werner, Bd. 6, Nr. 2, Berlin 2008, S. 42–52, hier S. 43.

5 <https://doi.org/10.11588/artdok.00008570>

Disown this Heritage

On the night of 20 October 2014, unidentified persons spray-painted in red the slogan «DISOWN THIS HERITAGE» on the plinth of the Jan Hendrik Hofmeyr statue in Cape Town's central Church Square (fig. 1). Immediately, the Tokolos Stencil Collective – being in their own words «an anonymous group of stencil and graffiti artists, activists and other concerned citizens» – claimed full responsibility for this incidence on social media.¹ On Tumblr the collective shared photos of the plinth and a short statement, defining the deed in combative tones as an «act of terrorism against the heritage of White Supremacy in South Africa» and demanding whites to renounce «their racist and bigoted heritage». With the «Aluta continua!» salutation the group coined their actions as a struggle for liberation from colonial suppression.²

The intervention on the Hofmeyr statue was a continuation of the collective's series of «creative protest» in public space that aimed to raise awareness for the prevailing (economic) injustices in South Africa's society.³ In hindsight, it appears as a pointer to the developments that unfolded from March 2015 onwards: after the #RhodesMustFall movement had successfully demanded that the statue representing British colonialist and mining magnate Cecil John Rhodes be dismantled from the University of Cape Town's campus, protesters soon addressed more targets across the country.⁴

These events evolving around statues, memorials, and monuments in South Africa during the mid-2010s highlight that such built structures are articulations of ideologies and values originating from a particular socio-political context. In Nicholas Mirzoeff's words they are «the infrastructure of whiteness» that «create[s] a lived reality experienced as segregation and division», working «best when de-noticed».⁵ Every alteration to them, however drastic they might be, epitomises how the values of those who opted for their erection do not necessarily remain valid for succeeding generations. Being embedded in a specific urban space (or landscape) that has developed over time, some public statues coexist in close proximity to memorials, monuments, and historical buildings with different ideological meanings.⁶ To describe such multilayered and heterogenous formations of a city like Cape Town, the term «palimpsest», referring to the urban space as «a disparate city-text that is being rewritten while previous text is preserved»⁷, proves to be fruitful.⁸

By targeting the Hofmeyr statue Tokolos directed the attention to Cape Town's Church Square that exemplifies concisely how divergent ideologies as well as different commemoration politics have been at play in the past and now grapple for visibility in public space. Named after the city's foundation church, *Groote Kerk* (Great Church), the square is located at the intersection of Parliament Street and Spin



1 Anton van Wouw: Statue of Jan Hendrik Hofmeyr, unveiled in 1920, Church Square, Cape Town.

Street. In addition to the Hofmeyr statue, it is home to the *Memorial to the Enslaved*, the *Old Slave Tree Memorial*, and the Slave Lodge Museum whose back entrance lays diagonally across from the square. Considering the formative processes that shaped South Africa throughout the time, this article illuminates the different historical layers of Church Square as a commemorative ensemble, that has evolved since the 17th century through alterations and contestations, all contributing to rewriting the city-text right up to the present day.

Church Square as Commemorative Ensemble

Towering over Church Square, the Hofmeyr statue looks straight at *Groote Kerk's* façade that is characterised by neo-gothic windows and crowned by a triangular pediment (fig. 2). Located at the corner to Bureau Street and detached from the square by Parliament Street, the church building in its current form was dedicated in 1841 and is tightly bound to early white settlement at the Cape as well as racial segregation. In 1652, Jan van Riebeeck, commander of the Dutch East India Company, and his entourage landed at the Cape to establish a refreshment station for ships on their sea route to Asia. After the Dutch settlers had held religious services at various provisional locations, the foundations for a first cruciform church were laid in 1678 that were then replaced in 1700.⁹ Representing the Dutch Reformed Church (DRC), which until 1780 remained the only religious body allowed by law in the Cape Colony, the building marked the city's religious centre for more than a hundred years to which People of Colour were not permitted.¹⁰ Thus, being the white settler's foundation church, *Groote Kerk* was of high symbolic significance to this very community, and in the guise of sacral architecture it cements until today the Cape society's racist and colonial values in public space.

Across Bureau Street, the former Slave Lodge is equally anchored in South Africa's colonial past and, as an architectural marker, refers to the period of slavery



2 The Hofmeyr statue on the right and *Groote Kerk* in the background/Wilma Cruise and Gavin Young: Memorial to the Enslaved, unveiled in 2009, Church Square, Cape Town.



3 Slave Lodge Museum, originally established in 1679, seen from Church Square, Cape Town.

(fig. 3). Different to other histories of slavery on the African continent, the white settlers, instead of selling enslaved people across the Atlantic, imported them from South-East Asia, Angola, Mozambique, and Madagascar and auctioned them at the Cape.¹¹ The Slave Lodge was established in 1679 to house the enslaved who were impelled to work for the Dutch East India Company. By 1770, the building that is said to have also served as a brothel and asylum accommodated around 1,000 people.¹² The British took control of the Cape from the Dutch in 1795 and again in 1806, before it eventually became a British colony in 1814. More than 60,000 persons of different ages and genders were brought to the Cape to be sold into chattel slavery until 1807, when the British banned the import of more enslaved people.¹³ After the lodge dwellers were displaced in 1811, the building was transformed to house the Cape Supreme Court from 1815 to 1914 and the Legislative Council between 1827 and 1844.¹⁴ From a present perspective, the building's functional re-use as a site of law is a blatant mockery towards those people the white Cape society deprived of their human rights and speaks of this society's distorted and self-righteousness sense of justice.¹⁵

The prohibition of slavery at the Cape and its later abolishment in all British colonies from 1834, is often mentioned as one reason for the Boers' emigration from the Cape Colony to the South African hinterland during the 1830s. In the mythology of Afrikaner nationalism, the episodes of migration later became idealised as the Great Trek and a liberation from the yoke of British rule.¹⁶ Triggered by colonial conflicts between the British, who now controlled the Cape Colony and Natal, and the Boers, who led the independent republics Orange Free State and Transvaal, the South African War (1899–1902) deepened the rift between these two parties. The declaration of the Union of South Africa in 1910 marked a pivotal point in the conciliation between English- and Afrikaans-speaking whites. Yet, the matter of language became crucial in the process of balancing powers and the following decades saw the rise of Afrikaner nationalism that countered and contested the Union's predominant Anglophile character.¹⁷

In this political atmosphere, the statue of Jan Hendrik Hofmeyr, a former Afrikaner Bond leader and parliamentarian, was unveiled on Church Square on 5 July 1920 (fig. 1). Erected by private subscription for Hofmeyr's efforts to give Dutch equal importance to English in the 1910 constitution, the sculpture was made by Anton van Wouw (1862–1945), whose works often served Afrikaners to express their nationalist sentiments.¹⁸ Larger than life, the bronze figure – wearing a tailcoat and holding a top hat behind his back – stands upright on a high vertical plinth where a plaque reads in Dutch: «JAN HENDRIK HOFMEYR [ONZE JAN] 4 JULIE 1845–16 OKTOBER 1909 IS HET ONS ERNST» (Jan Hendrik Hofmeyr [Our Jan] 4 July 1845–16 October 1909 we are serious about it).¹⁹

The Afrikanerisation that successively replaced English-speaking whites in key positions with Afrikaners reached the highest political ranks when the *Nasionale Party* (National Party) under Daniel François Malan, a former DRC minister, came into power in 1948.²⁰ Aiming to build a white nation state for the *volk* (people), the government from then on rapidly implemented apartheid legislation that would economically and spatially exclude people whom the regime did not categorise as white. Afrikaner nationalism reached its zenith during the first half of the 1960s when the country left the Commonwealth to become a fully independent republic, dissolving all ties with the British Empire.



4 Old Slave Tree Memorial, installed in 1953, Spin Street, Cape Town.

At Church Square, the commemoration of the white settler nation's history was dominating and co-opting the ensemble for the apartheid regime's agenda. In 1961, the country's Historical Monuments Commission declared the Hofmeyr statue a National Monument before *Groote Kerk* gained equal status in 1962.²¹ Considering the importance of language to Afrikaner nationalism and that the DRC served as the regime's official church, only distancing itself from apartheid in 1986, this is rather unsurprising. The values and ideologies attached to both the statue and the sacral edifice were now officially recognised to be of national significance, fostering the consolidation of white settler hegemony, while the contribution of the enslaved to building Cape Town, that after all was promoted as the nation's mother city, were silenced. When the former Slave Lodge was restored and established as the South African Cultural History Museum in 1966, it solely focused on white history, excluding the history of slavery.²²

Despite this deliberate obscuring of the past, the city authorities installed the *Old Slave Tree Memorial* in 1953. The unimposing stone octagon is inscribed bilingually with the words: «ON THIS SPOT STOOD THE OLD SLAVE TREE | OP HIERDIE PLEK HET DIE OUD SLAWEBOOM GESTAAN» (fig. 4). The sentence refers to an old fir tree that had been cut down to a stump by the Cape Town City Council in 1916. Soon after that, by private initiative of a shop owner who ran his business next to the tree's location at the corner to Church Square, a first plaque was added to the site, declaring that enslaved people had been sold under this tree.²³ In 1951, this plaque and the remaining tree stump were removed due to the widening of Spin Street, entailing the demolishing of a number of buildings. This also explains the memorial's current remote location on a traffic island.²⁴ Today a blue panel added on to the octagon contextualises the memorial, admitting however, that it is uncertain if sales took place at this very location.²⁵

After the country's first democratic elections in 1994, that to many signalled the official end of apartheid, the emerging nation eagerly tried to detach itself from the colonial structures on which previous white nation-building projects had been based. To come to terms with the past, the country under the new African National Congress (ANC) leadership opted for reconciliation among South Africa's communities. While some voices in the ANC saw the history of slavery as part of Coloured history and therefore as a separatist issue in the project of promoting national unity, the new government could not fully ignore it since it was symptomatic of the racial subordination the ANC had fought. When the National Heritage Resources Act of 1999 explicitly attested exceptional importance to sites relating to the history of slavery, it integrated this chapter of history in the overall South African heritage.²⁶

In 1998, the South African Cultural History Museum was renamed the Slave Lodge Museum, but only in 2006, it opened the first permanent exhibition *Remembering Slavery* to the public, representing as Nicola Cloete criticises, slavery in the cocooned «narrative paradigm of a nation saved by human rights».²⁷ Yet, the museum's exterior is met with a prevailing «symbol blindness», leaving it untouched instead of pointing out the building as a central place of slavery.²⁸

The *Memorial to the Enslaved* that was unveiled on 24 September 2009 as the most recent addition to the commemorative ensemble of Church Square is the city's first official site to remember the enslaved and their descendants (fig. 2).²⁹ The request for competition submissions issued in 2008 had sought for a memorial «that would symbolize the indomitable spirit of the enslaved and the contributions that they made to the economic and cultural development of the city».³⁰ The winning design by artists Wilma Cruise (b. 1945) and Gavin Younge (b. 1947) consists of eleven blocks formed from dark granite of 80 square centimetres each, differing in height. Two blocks, which are placed on a plinth on Church Square's southwest corner closest to the former Slave Lodge, are engraved with the names of enslaved persons to remember their suffering (fig. 5). The nine other blocks are arranged in



5 Wilma Cruise and Gavin Younge: Memorial to the Enslaved, unveiled in 2009, Church Square, Cape Town.

a grid close to the *Old Slave Tree Memorial*. Their thematic inscriptions gathered from words of the slavery period form concentric circles around the tree memorial as the centre.³¹ Yet, none of the words engraved on the memorial plinths directly references the slavery period's violence and brutality.³² Moreover, the memorial has been disapproved for being impenetrable, not providing contextual information, and lacking an atmosphere that encourages contemplative engagement.³³ Such criticism, as Nigel Worden notes, «may reflect a desire for a more triumphalist memorialization of slavery» and is «indicative of increasing opposition to «official» state control over slave heritage in a city of deep racial and political division».³⁴

The memorial clearly emerged from the post-apartheid moment, when the history of slavery at the Cape was incorporated into the national narrative of reconciliation. Its abstract form stands in stark contrast to the figurative Hofmeyr statue which, as Younge notes, had to be left in place according to the competition's requirements.³⁵ Thus, in close spatial proximity the memorialisation of a single white male Afrikaner personality clashes with the commemoration of thousands of enslaved people. This juxtaposition, as Cloete notes, epitomises the complicated relationships in heritage politics during the post-apartheid era when Afrikaner history could still dominate over the history of slavery in the public space, not lending appropriate expression to the latter's scale and impact.³⁶

From Reconciliation to Revolution

Contesting the prevailing prominence of certain narratives, the Tokolos Stencil Collective's nightly deed of October 2014 highlights how the Church Square ensemble is anchored in different commemoration politics that are subject to re-evaluations. The Hofmeyr figure, similar to Mirzoeff's observation on US-American Confederate statues, «placed those designated «not white» on notice that white supremacy was always watching. For white-identified people, this infrastructural function remained invisible until it was directly challenged.»³⁷ The Tokolos activists denounced the ideological values from which the Hofmeyr statue originated and disputed its right to exist in public space. Their *plakking* (Afrikaans for placing, writing and tagging, but in local vernacular also for «occupying space» or «scripting the city») on statues is based on the idea of a «legible city» that, according to Nomusa Makhubu, «make the invisible assertions of power readable» and «unearth a substratum of meaning and functions of places, objects and edifices in the geography of the city».³⁸

The notion of palimpsest not only applies to broader urban spaces but also to single monuments once their official inscription is erased while their «originally intended meaning of such markers may still linger on».³⁹ Tokolos Stencil Collective did not erase the inscription on the Hofmeyr statue but their *plakking* literally overwrote the statue's plaque. When the tag on the plinth was removed, stains of red paint remained and the collective dryly commented «You can't clean away the revolution».⁴⁰

«DISOWN THIS HERITAGE» and other interventions on public statues and monuments during the mid-2010s demonstrated vociferously to the public that the post-apartheid moment with its narrative of unity and reconciliation has passed and that Cape Town's city-text urgently needs a revolutionary rewriting in order to achieve liberation from colonial structures. As such, the Hofmeyr statue became a palimpsest in the palimpsest of Church Square that itself is a palimpsest in the city of Cape Town to which further layers may be added – whether ephemeral or more permanent.

- 1** Tokolos Stencil Collective: Contact the Tokolos, Tumblr, no date, <https://tokolosstencils.tumblr.com/contact>, last accessed on 09.06.2023.
- 2** Tokolos Stencil Collective: Tokolos-stencils, Tumblr, 21.10.2014, <https://tokolosstencils.tumblr.com/post/100582903604/tokolos-stencils-claims-full-responsibility-for>, last accessed on 09.06.2023. The statement's closing salutation refers to FRELIMO's (Frente de Libertação de Moçambique, engl. Liberation Front of Mozambique) fight for freedom from Portuguese colonial rule during the Independence War (1964–1974).
- 3** For the labelling of the collective's practice as «creative protest» and more of their interventions see Nomusa Makhubu: Changing the City after Our Heart's Desire. Creative Protest in Cape Town, in: *Journal of Postcolonial Writing*, 53, 2017, No. 6, p. 686–699.
- 4** Tokolos targeted the Rhodes statue already in May 2014, *Ibid.*, p. 689. Going viral on social media the #RhodesMustFall demonstrations quickly developed into country-wide protests that soon broadened to include the #FeesMustFall demand, denouncing the prevailing structural racism, white privilege, and inequality in South Africa's educational system and in the general society. For a chronology of previous interventions and the events that unfolded around this specific statue in 2015/2016 see e.g. Brenda Schmahmann: The Fall of Rhodes. The Removal of a Sculpture from the University of Cape Town, in: *Public Art Dialogue*, 6, 2016, No. 1, p. 90–115. For an enumeration of defacements and vandalising acts since 1994 see e.g. Alude Mahali: In Whose Name? On Statues, Place and Pain in South Africa, in: Anitra Nettleton/Mathias Alubafi Fubah (eds.): *Exchanging Symbols. Monuments and Memorials in Post-apartheid South Africa*, 2020, p. 57–82, here p. 61–62. For a more international perspective see Nicholas Mirzoeff: *White Sight. Visual Politics and Practices of Whiteness*, Cambridge 2023.
- 5** Mirzoeff 2023 (as Note 4), p. 10–11.
- 6** The distinction between memorial and monument is fluid and the terms are often used interchangeably. Both belong to the field of commemoration, with monuments often characterised by a certain size, longevity, and visibility. According to Nettleton, all monuments can function as memorials, but not all memorials are monuments. Anitra Nettleton: *By Design, Survival and Recognition*, in: Anitra Nettleton/Mathias Alubafi Fubah (eds.): *Exchanging Symbols. Monuments and Memorials in Post-apartheid South Africa*, 2020, p. 31–55, here p. 34–36; see also Sabine Marschall: *Landscape of Memory. Commemorative Monuments, Memorials and Public Statuary in Post-apartheid South-Africa*, Leiden 2010, p. 11–12. Throughout this text I will use the terms according to the official names.
- 7** Andreas Huyssen: *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003, p. 81.
- 8** Samuel North: *Remembering Slavery in Urban Cape Town. Emancipation or Continuity?*, in: *International Review of Social History*, 65, 2020, No. S28, p. 197–223, here p. 197.
- 9** Désirée Picton-Seymour: *Historical Buildings in South Africa, Cape Town 1989*, p. 22.
- 10** David Chidester: *Mapping the Sacred in the Mother City. Religion and Urban Space in Cape Town, South Africa*, in: *Journal for the Study of Religion*, 13, 2000, No. 1/2, *Sacred Space in Southern Africa*, p. 5–41, here p. 24.
- 11** Gavin Younge: *The Mirror and the Square – Old Ideological Conflicts in Motion. Church Square Slavery Memorial*, in: Kim Miller/Brenda Schmahmann (eds.): *Public Art in South Africa. Bronze Warriors and Plastic Presidents*, Bloomington 2017, p. 53–70, here p. 57; North 2020 (as Note 8), p. 198–200.
- 12** Younge 2017 (as Note 11), p. 59; North 2020 (as Note 8), p. 199; Nicholas Coetzer: *Building Apartheid. On Architecture and Order in Imperial Cape Town*, Farnham 2013, p. 90.
- 13** On 1 December 1834, the British implemented the act of abolishing slavery in their colonies. Yet, enslaved people in the Cape Colony had to serve another four years in a so-called «apprenticeship» period to compensate their owners for the costs of purchase and food they had spent on them. Nicola Cloete: *Digestible Memories in South Africa's Recent Past. Processing the Slave Lodge Museum and the Memorial to the Enslaved*, in: *International Journal of Heritage Studies*, 21, 2021, No. 12, p. 1230–1244, here p. 1230; North 2020 (as Note 8), p. 199; Younge 2017 (as Note 11), p. 53, 57.
- 14** Coetzer 2013 (as Note 12), p. 90; Picton-Seymour 1998 (as Note 9), p. 19; Younge 2017 (as Note 11), p. 59–60. Debates in the 1920s whether the Slave Lodge should be demolished to allow a better flow of traffic on Adderley Street were met by destroying the elliptical vestibule with double stairways leading to the upper floors.
- 15** See also Younge 2017 (as Note 11), p. 59–60.
- 16** With the term Boer (pl. Boers) I refer to farming descendants of Dutch settlers, who were later called *Voortrekkers* (pioneers). The former term is often used synonymously with the designation Afrikaners that refers to white people who self-identify as such and whose mother tongue is Afrikaans. Giliomee summarises the reasons for the Great Trek as «a lack of land, labor and security, coupled with a pervasive sense of being marginalized» and explains the role the question of slavery played in this, Hermann Giliomee: *The Afrikaners. Biography of a People*. London 2011, p. 144–149.
- 17** Jacques Lange/Jeanne Van Eeden: *Designing the South African Nation. From Nature to Culture*, in: Kjetil Fallan/Grace Lees-Maffei (eds.): *Designing Worlds. National Design in the Age of Globalization*, Oxford 2016, p. 60–75, here p. 62, 64. Afrikaans is a creole language that has developed

in southern Africa since the 17th century. The Dutch spoken by the European settlers fused with the indigenous population's language as well as with the Malay and Portuguese the enslaved at the Cape spoke. The early years of the 20th century were a decisive period in the negotiation of the role of Afrikaans. Author Gustav Preller reflected on these developments in his series of articles *Laat 'T Oons Toch Ernst Wezen* (Let's take this matter seriously) published in 1905, arguing for the language's professionalisation by developing it from a predominantly spoken language into a language that was also used in books, newspapers, and education. In 1925, Afrikaans became recognised as an official language in the Union of South Africa. See e.g. Giliomee 2011 (as Note 16), p. 52–53; Isabel Hofmeyr: *Building a Nation from Words. Afrikaans Language, Literature and Ethnic Identity, 1902–1924*, in: Shula Marks/Stanley Trapido (eds.): *The Politics of Race, Class and Nationalism in Twentieth-Century South Africa*, London 1992, p. 95–123, here p. 103–104.

18 The *Afrikaner Bond* was the first Afrikaner political organisation that came into being at the end of the 19th century. During the early 1880s JH Hofmeyr was the Bond's leader. The *Afrikaner Bond* is not to be mistaken for the *Afrikaner Broederbond* that was founded in 1918. Giliomee 2011 (as Note 16), p. 128, 400–401. On the sculpture see e.g. Alan Crump/Raymond van Niekerk: *Public Sculptures and Reliefs*. Cape Town, Cape Town 1988, p. 32; Younge 2017 (as Note 11), p. 62.

19 The addition «Is het ons ernst» assumedly refers to the speech *Is 't ons ernst?* (Are we serious about it?) that Hofmeyr gave in 1905, asking *Hollands Afrikaners* in the Cape how important it was to them that Dutch would be maintained as a language next to English. On the speech see Giliomee 2011 (as Note 16), p. 365.

20 Lange/van Eeden 2016 (as Note 17), p. 64–65.

21 Crump/van Niekerk 1988 (as Note 18), p. 32; South African History Online: Groote Kerk, Adderley Street, Cape Town, 14.07.2011, <https://www.sahistory.org.za/place/groote-kerk-adderley-street-cape-town>, last accessed on 09.06.2023.

22 North 2020 (as Note 8), p. 203, 209–210.

23 The memorialisation of the tree had started with the testimony of Joemat (also known as John), who claimed to have been sold under the tree. Jacqueline Lalou Meltzer: *Slave Sales and Cape Town's Slave Tree Memorial*, in: *Bulletin of the National Library of South Africa*, 73, 2019, No. 1, p. 17–36, here p. 28–29, 31.

24 *Ibid.*, p. 18, 32–33. Why the city authorities agreed under apartheid to install the stone memorial in 1953 remains unclear at this point.

25 On sales of enslaved people in Church Square and on the question whether they took place

under a tree see *Ibid.*, p. 21, 27. The memorial's unobtrusive and austere design, which does not reflect the cruelty and inhumanity of slavery, has provoked artistic interventions. In 2014, Nadya Glawe installed a temporary tree sculpture at the octagon to encourage people to engage with the history of slavery, Nadya Glawe: Email to the author, 07.02.2023.

26 Nigel Worden: *The Changing Politics of Slave Heritage in the Western Cape, South Africa*, in: *Journal of African History*, 50, 2009, p. 23–40, here p. 28–29; North 2020 (as Note 8), p. 207, 223. It is important to note that the term Coloured (pl. Coloureds) has been in use in South Africa since the 19th century to name a very diverse group of persons of mixed heritage who were neither designated White nor Black.

27 Cloete 2021 (as Note 13), p. 1234. The second exhibition at the Slave Lodge is titled *Slave Origins – Cultural Echoes*. For a detailed description of the exhibitions and their development see *Ibid.*, p. 1235–1239. Since the year 2000, the Slave Lodge Museum forms part of the Iziko Museums of Cape Town.

28 Younge 2017 (as Note 11), p. 59; see also Cloete 2021 (as Note 13), p. 1234.

29 South African Heritage Resources Agency: *Annual Report for the Year Ended 31 March 2009*, Pretoria 2009, p. 108.

30 Younge 2017 (as Note 11), p. 53–54.

31 For this description of the *Memorial to the Enslaved* I rely on *Ibid.*, p. 53–54, 62–66.

32 Cloete 2021 (as Note 13), p. 1240. By using «opaque» words, the artists hoped to elicit further research, Younge 2017 (as Note 11), p. 64.

33 Cloete 2021 (as Note 13), p. 1240; Worden 2009 (as Note 26), p. 39; City of Cape Town: *Cape Town Public Art Catalogue*, 2019, p. 127. The City of Cape Town had planned to add an interpretation panel to the memorial but it has not been installed yet, Gavin Younge: Email to the author, 08.06.2023.

34 Worden 2009 (as Note 26), p. 39.

35 The design by Younge and Cruise recalls Peter Eisenman's Berlin Holocaust Memorial, a reference Younge himself points out, Younge 2017 (as Note 11), p. 61–62.

36 Cloete 2021 (as Note 13), p. 1239.

37 Mirzoeff 2023 (as Note 4), p. 221.

38 Makhubu 2017 (as Note 3), p. 686–688, 693.

39 Marschall 2010 (as Note 6), p. 3.

40 Tokolos Stencil Collective: *Tokolos-stencils*, Tumblr, 23.10.2014, <https://tokolosstencils.tumblr.com/post/100698515574/before-and-after-photographs-of-our-campaign-to>, last accessed on 09.06.2023; Makhubu 2017 (as Note 3), p. 690.

Image Credits

- 1 Photo available under the Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication, <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.en>.
- 2 Photo by Gavin Younge.
- 3 Photo by Helen Riding, available under the Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>. No changes to the photo were made.
- 4 Photo by Sami Mlouhi, available under the Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>. No changes to the photo were made.
- 5 Photo by Gavin Younge.

Canada's heritage protection practitioners proudly refer to themselves as «happy» as the country embraces nuanced approaches to its national heritage. It entails reworking the concept of materiality in terms of controlling the durability of material traces and adapting memorial sites and public spaces to shifting values. Large number of guidelines on contemporary public art now comprise the extended vision of materiality in its physical, immaterial, ephemeral, and virtual aspects for better adjustment of monuments to contemporary society.¹

Today, during the process of adding new layers, old physical elements, such as statues or parts of ensembles, may be removed: destroyed, deaccessioned to museums, cemeteries, or institutions. These elements do not perish, they are enhanced and complemented by new layers such as physical and virtual elements, plaques, performances, and media reproductions. Overwriting is not straightforward. The history is seen as a «dynamic intentional structure»², as phenomenologists would describe it, wherein layers of history are reconfigured rather than erased, or forgotten.

In scholarship globally, the concept of national history has been evolving in two directions through the strengthening of institutions and the diversification of voices. By the 1990s, scholars productively contrasted an almost bureaucratic precision in preservation of large territories with grassroots and body-oriented approaches to public places.³ Canadian architect Melvin Charney for example highlighted two modes of Montreal's urban identity: the intimate knowledge of «quartiers» (neighborhoods) and the institutionalized mode of architecture as the city's material structure.⁴ He and other critics differentiated living memories of communities, their dynamic and «messy» nature with the rigid structure of institutionalized urbanism and heritage protection.

Gradually, the gap between institutionalized national history and grassroots approaches to public memorials has begun to fade. Thus, a more-than-representative approach that encompasses affects, movements, and everyday life uses, aims to reintegrate places and public objects into communal and shared urban living.⁵ Artists and art critics equally contributed to the ever-expanding field of public art and history by advocating ephemeral art and participatory artistic practices.⁶ Finally, the emergence of hybrid spaces and the expansion of virtual spaces provided a comprehensive foundation for considering monuments and memorials as (im)material realities.⁷

The most radical epistemological breakthrough was made in the 2010s with an increasing presence of BIPOC abolitionism and radical activism that criticized the complex phenomenology of monuments and places. Projects like *Decolonize This Place* (since 2016) highlight the presence of infrastructural injustice that reproduces

itself within institutions, places, and social settings in the city.⁸ They want to challenge the enduring paradigm of statism and land occupation in national histories and reflect the conditions under which «the daily functioning of these systems would generate racist outcomes even in the absence of racists».⁹ Canadian public policy reacted on these calls by the implementation of a recognition-based approach towards Indigenous populations displaced from the territories of Tiohtià:ke now known as Montreal.¹⁰ Today, the inclusion of Indigenous artists and making Indigenous cultures visible now serve as the means to update settle-colonialist foundations of public sphere in the country.¹¹ Municipal authorities, working alongside experts, believe that embracing new approaches to the expanded materiality of memorials will make visible issues of social injustice and respond to the demands of activist groups.

However, as I will show in the paper, the models of history behind any overwriting today are largely defined by established infrastructures that remain in shadow of activism and the implemented ideas into guidelines and existing practices. These established infrastructures are urbanism and heritage studies.

To problematize these, I will discuss the former Dominion Square now divided into two parts, Place du Canada and Dorchester Square, in 1967. Established between 1872 and 1876, Dominion Square featured the Macdonald monument (1895), Robert Burns Memorial (1930), The Boer War Memorial (1907), Crimean War Cannons (1853–1856), and other commemorative objects. The site is protected for its heritage value. Historically known as «le Carré de la puissance,» it represented one of Canada's largest cities and, symbolically, a prestigious location within the British Empire.

Singling out the Statue

The monument to Sir John A. Macdonald, the first prime minister of Canada and founder of the Canadian Confederation (1867), was installed at Dominion Square (now Place du Canada) in Montreal in 1895 (fig. 1). Macdonald was hailed as one of the architects of the Canadian nation, a distinct society within the British Empire in North America.

Since its creation, the monument displayed a complex dynamic in making national history in Quebec and in Montreal. The Anglophone vision of Montreal as a vibrant city within the British Commonwealth clashed with the cultural and linguistic identity of Francophones. Francophones had differing views on Quebec culture, with the majority emphasizing its Catholic religious community, while others centred around economic development. Macdonald's statue was symbol of this divisive view on nation's history, which had defined major remaking of the place until the 2010s.¹²

Since the 1990s, public discussion of Macdonald's legacy has increasingly focused on his racism, particularly due to his enactment of the Indian Act (1876). The Act laid the groundwork for the establishment of residential schools, which were officially recognized as discriminatory towards the culture, languages, and identities of Indigenous people since the 1980s.¹³

The first instance of denunciatory public gestures towards Macdonald's legacy in public spaces in Montreal occurred in 1992. Macdonald became notorious for his involvement in the death penalty for Louis Riel (1892), a leader of the Métis resistance in the North-West (1885) who fought for their rights within the settler's government. On the anniversary of Riel's hanging in 1992, protesters beheaded

Macdonald's statue. Subsequently, Macdonald faced criticism for his role as a prominent and vocal racist in the late 19th century Canadian government: he supported the denial of voting rights to racialized Chinese individuals and defended European and Aryan dominance in Canada.¹⁴

Later, with the growing influence of Idle No More (2012) and the Black Lives Matter protests (2013), Macdonald statues across Canada became symbols of systemic racism and targets of public disagreement and protest¹⁵. Only two out of ten statues remain, located in Ontario and Toronto.¹⁶ In summer 2020, the Macdonald statue in Montreal was targeted during an anti-racism demonstration. The statue was quickly removed from public view and since 2022 became a subject of study and public consultations.



1 Place du Canada. Macdonald monument after the removal of the statue. Montreal, 2023.

Making Place – Creating Layers

Once the issue of the monument entered the realm of public discourse in 2020, it became an object of analysis within the context of heritage and urban planning. The monument is now seen as a complex ensemble, which includes a statue, pedestal, canopy but also its location within the square.

In the 1870s, Dominion Square was established on the grounds of the former Saint-Antoine cemetery (1799–1854). In the late 19th and early 20th centuries, the square became a vibrant part of a fashionable commercial district of a Canadian metropole as part of the British Commonwealth. Adjacent to the newly built Windsor station, it symbolized Canada's economic prowess and held the potential for the growth of mass tourism, exemplified by the presence of the Hotel Windsor. The reproduction of history through monuments on the Square was also vital for the image of the progressive city: by 1940, the Dominion Square comprised eight commemorative objects.¹⁷

The Place also symbolized Canada's military history within the British Empire. In the 1940s, two cannons, originally sent as trophies from the Crimean War (1853–1856), were relocated here from the historic district at Old Port. These cannons initially planned as a new form of commemoration (later coined as «failed»¹⁸) of the war that had brought a lot of public disillusionment back in England. Cannon's ambiguous status as trophies in an unwanted war soon led to their oblivion both in UK and locally, in Montreal. In 2011 when the place was renovated, the city decided to leave them in situ but accorded no budget to renovate them and did not mention the concerns about their belonging to the place (fig. 2).¹⁹



2 Place du Canada. Crimean cannon in the background of the Macdonald monument. Montreal, 2022.

In the 21st century, the place became reserved for demonstrations in line with increased control of urban activism. In 2022, the Place became a gathering spot for protesters against Russian invasion in Ukraine. People who protested Russian imperialism stood by the Crimean cannons, which served as a living but forgotten monument of yet another imperial war. These cannons are thus exemplarily objects of omission – bound to the Empire and wars, they are both visible and absent, cementing the imperial nature of the place that ignores them.

Another monument that reflects the ambivalence in the national history and the commemoration race in 20th century between Anglophone majority and Québécois, is the Robert Burns Memorial (1930). One might be surprised to learn that it was initiated by the Franco-Scottish Association of Montreal. The unveiling ceremony highlighted the political significance behind its creation: the Scots' resistance to the English throughout the history of the British Empire. In 1930, the concept of minority served in Montreal as a means to create a complex parallel of the resistance of the Québécois against the Anglophone elites.²⁰

In 2012, the place was granted heritage status by the province, which created new intelligible layers of its history. The imperial and Anglophone history of the site were employed in the expertise to endorse the establishment of a historic site that glorifies Francophone cultural dominance reached in the 20th century.

Inscriptions that marked the old Sainte-Antoine Catholic cemetery were added to «reinforce» the presence of francophone Catholics in history of the place.²¹ The prestige associated with Imperial power was reimagined within the context of urban heritage (consolidation of the downtown core) and of universal architectural history (modernist skyscrapers, buildings of International Brutalism and other styles).²²

Environmental layers, encompassing both material and immaterial aspects like landscapes and climate, expanded the potential reimagining of the place. Nature was an element where Indigenous culture comes in, however, these layers were coined as pre- or non-historic.²³

The place as a historic object has evolved into a space integrated within urbanism, enriched by the incorporation of new tangible and intangible elements of memory and potentially new actualisations of the city's history. Still, after the heritage expertise, it remained a product of layers within the traditional framework of two competing dominant cultures: Anglophone and Francophone.

Statue as a Shared Urban Object: Reconnection through Dismantling and Resistance of the Place

The call of 2020 was heard: the city decided to explore options for reinterpreting the Macdonald monument.

The monument was the first to be evaluated according to the «Cadre d'intervention en reconnaissance» adopted in August 2022.²⁴ This document challenges outdated historical conventions and acknowledges that evaluation criteria evolve with societal values. It emphasizes the significance of prioritizing collective contributions over individual ones to prevent frequent contestation of monuments.

Guided by the Cadre, the ad hoc Commission in 2022 had several goals: to reconnect the monument with the square and the city as a whole, and to evaluate the monument from the perspective of Montreal's identity and contemporary values. These values include anti-racism, the importance of the French language, and attention to the symbols of historical prestige and mass tourism.

For this purpose, the monument was «disassembled» into several elements. The city was advised to keep the pedestal and the canopy, to remove the statue to a suitable place (cemetery, museums) and «Exclure la possibilité d'une restauration intégrale du monument».²⁵ The latter meant that the traces of «vandalism» should be made visible. Another proposal presented at the public consultation suggested relocating the statue to the Centre des mémoires montréalaises as a museum of the city's oral histories.²⁶ Aesthetically, the recommendations reflect the latest trends in public art, emphasizing an expanded understanding of materiality and recognizing the monument and place as a hub for urban community. The Commission's recommendations demonstrate, however, how the specific goals of altering the monument's profile to highlight systemic injustice were situated within the broader and less contentious framework of urban imagination, focusing on accessibility.

Earlier projects related to the Macdonald monument provide more details on these trends.

In 2021, the Canadian Centre for Architecture in Montreal proposed to imagine temporary installations at the Place as markers of changing values, highlighting the concept of mutability.²⁷ Among the projects, the most popular and recurring motives were the dismantling the figure of John Macdonald and repurposing the monumental complex into a usable whole.

A concept of a livable, walkable, or usable monument acts at the intersection of critical engagement with the past and its visualization through urban elements. Most of the projects made the pedestal usable (Lever–Stair; S'enraciner; History Under Construction, etc.), employing visual metaphors of accessibility as an antidote to the traditional isolation of the statue, while also aligning with the idea of universal



3 Lisa Hadioui/Juan Fernando Barrionuevo/Kamelia Djennane: *Swing. The Legacy of John A. Macdonald*, 2021. Digital visualisation. General view.

openness of a monument. Another (*Je me souviens*) featured a large hall with rusted walls in a somber rendering that encourages reflection on the past and the future.

The award was given to the project *Swing* (Lisa Hadioui, Juan Fernando Barrionuevo, Kamelia Djennane), which proposed to install swings in orange (the color of reconciliation) (fig. 3). Symbol of leisure time, the swings, placed in carefully curated former imperial settings in the prestigious commercial neighborhood, reveal deeper and systemic conditions of (in)accessibility. Swings are popular in commercial tourist «villages,» including downtown Montreal.²⁸ They serve as an ambiguous symbol: leisure for the majority and segregation for BIPOC groups experiencing disproportionate police control and violence in gentrified public spaces.

Analyzed from the point of view of non-visual representativity, we clearly see that the task of criticizing racism of Macdonald and his policies, has been transformed into visual solutions that speak to urban accessibility for «everyone». This accessibility is embedded within systemic barriers at the urban scale (legacy of segregation and assimilation) and at the deeper level of social control, both beyond the reach of direct participation and revision.

Conclusion

The overwriting of the monument does not erase previous layers but serves as a mechanism for actualization and integration of excising connections between the monument and the place. It is these reconnections that specialists envision as growth and as the future – a critical response to the past. However, as this paper showed, the rewriting impulse is embedded into the large and expensive infrastructures like urbanism, heritage conservation institutions and legal frameworks for urban property²⁹ As in the case of the Place du Canada in Montreal, adding of new historical layers had been made mostly in the context of the well established Anglophone-Francophone commemorative competition that thus retain and update the images of imperial and/or settler colonial prestige.

As Indigenous activists emphasize, the proposed future is one imposed by the past; it is a foreign past.³⁰ Indeed, despite the clear and articulated impulse for overwriting, the actual transformation of the Place of Canada, as the Macdonald's preliminary designs show, reinforces and encourages the use of universalist and shared values within well-established urban plans. Even some relatively new critical public values, as land acknowledgement rituals, which assert that the urban landscape covers up unceded territories of Indigenous peoples who were displaced from them, are primarily adopted as symbolic gestures of reconciliation with Indigenous communities. They failed to be visualized in public spaces. The critical impulse must thus be formulated as a question: can we offer alternative epistemologies of social and public existence that institutionally and visually transcend the well-established historical layers constantly reactivated through municipal urbanism?

Notes

- 1 Analays Alvarez Hernandez/Maria Silina/ Marie-Blanche Fourcade: Document synthèse–Forum international sur la commémoration corrigée, Montréal 2020, p. 8–11; Cadre d'intervention en reconnaissance, Montréal 2021, https://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6877,143503605&_dad=portal&_schema=PORTAL, last accessed on 08.06.2023.
- 2 Christian Beyer: Edmund Husserl, in: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2022, <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/husserl/>, last accessed on 08.06.2023.
- 3 Pierre Nora: Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire, in: Representations 1989, No. 26, p. 7–24; Françoise Choay: L'allégorie du patrimoine, Paris 1996, p. 152–179.
- 4 Louis Martin: Melvin Charney and Photography: «The Image Behind the Image», in: Photogenic Montreal. Activisms and Archives in a Post-Industrial City, ed. by Martha Langford/Johanne Sloan, Montreal 2021, p. 56–79, here, p. 73.
- 5 Andrew Shanken: The Everyday Life of Memorials, New York 2022, p. 7–36.
- 6 Patricia Phillips: Temporality and Public Art, in: Art Journal 48, 1989, No. 4, p. 331–335; James E. Young: The German Counter-Monument, in: Critical Inquiry 18, 1992, No. 2, p. 267–296.
- 7 Mechtild Widrich: Monumental Cares. Sites of History and Contemporary Art, Manchester 2023, p. 1–25.
- 8 Decolonize This Place: Materials, <https://decolonizethisplace.org/downloadable-materials>, last accessed on 08.06.2023.
- 9 Chandra Bhimull et al.: Systemic and Epistemic Racism in the History of Technology, in: Technology and Culture 63, 2022, No. 4, p. 935–952, here p. 936.
- 10 Truth and Reconciliation Commission of Canada and its Calls to Action, 2015, p. 9. https://www2.gov.bc.ca/assets/gov/british-columbians-our-governments/indigenous-people/aboriginal-peoples-documents/calls_to_action_english2.pdf, last accessed on 08.06.2023.
- 11 Parcs Canada: Framework for History and Commemoration. National Historic Sites System Plan, 2019, 2021, <https://parks.canada.ca/lhn-hns/plan>, last accessed on 08.06.2023; Stratégie de réconciliation avec les peuples autochtones 2020–2025, Montréal 2020, <https://montreal.ca/articles/strategie-de-reconciliation-avec-les-peuples-autochtones-2020-2025-7760>, last accessed on 08.06.2023; Cadre d'intervention en reconnaissance 2021 (as Note 1).
- 12 Yves Y. Pelletier: Politics, Posturing, and Process in Shaping Macdonald's Public Memory (1891–1911), in: Patrice A. Dutil/Roger Hall (ed.): Macdonald at 200. New Reflections and Legacies, Toronto 2014, p. 259–278.
- 13 Honouring the truth, reconciling for the future. Summary of the final report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada, 2015, p. 128, https://irsi.ubc.ca/sites/default/files/inline-files/Executive_Summary_English_Web.pdf, last accessed on 08.06.2023.
- 14 Timothy J. Stanley: «The Aryan character of the future of British North America». Macdonald, Chinese Exclusion and the Invention of Canadian White Supremacy, in: Patrice A. Dutil/Roger Hall (ed.): Macdonald at 200: New Reflections and Legacies, Toronto 2014, p. 115–140.
- 15 Idle No More: No Monuments to Racism and Colonialism, <https://idlenomore.ca/no-monuments-to-racism-and-colonialism/>, last accessed on 08.06.2023.
- 16 Patrice Dutil: Six ways to erase Sir John A. Macdonald in time for his 208th birthday, in: National Post, 12.01.2023, <https://nationalpost.com/opinion/patrice-dutil-six-ways-to-erase-sir-john-a-macdonald-in-time-for-his-208th-birthday>, last accessed on 08.06.2023.

- 17** Alan Gordon: Making Public Pasts. The Contested Terrain of Montréal's Public Memories, 1891–1930, Montreal 2001, p. 42.
- 18** Guy Hinton: War Commemoration and Civic Culture in the North East of England, 1854–1914, Britain and the World, Cham 2021, p. 32.
- 19** I am thankful to Francyne Lord for this information.
- 20** Gordon 2001 (as Note 17), p. 72–73.
- 21** Règlement sur la constitution du site du patrimoine du square Dorchester et de la place du Canada, 2011, p. 4, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONS_PAT_MTL_FR/MEDIA/DOCUMENTS/SOMMAIRE%20D%C9CISIONNEL.PDF, last accessed on 08.06.2023.
- 22** Direction de la culture et du patrimoine: Présentation du square Dorchester et de la place du Canada, 14.11.2021, p. 61, 63. https://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6377,92363589&_dad=portal&_schema=PORTAL, last accessed on 08.06.2023.
- 23** Direction de la culture et du patrimoine 2021 (as Note 22), p. 9-15.
- 24** Cadre d'intervention en reconnaissance, 2022, <https://montreal.ca/sujets/outils-de-reconnaissance>, last accessed on 08.06.2023.
- 25** Commission sur la culture, le patrimoine et les sports: Étude publique sur l'avenir du monument à sir John A. Macdonald, 22.12.2022, https://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/COMMISSIONS_PERM_V2_FR/MEDIA/DOCUMENTS/PR%C9SENTATION_MACDONALD_20221118.PDF, last accessed on 08.06.2023.
- 26** Commission permanente de l'art public de Culture Montréal: Mémoire sur l'avenir du monument à sir John A. Macdonald, 07.12.2022, https://culture.montreal.ca/app/uploads/2022/12/2022-12-07_memoire-johnamacdonald-commissionpublique.pdf, last accessed on 08.06.2023.
- 27** After Macdonald. 11.–15. November 2021, <https://www.cca.qc.ca/charrette/2021/>, last accessed on 08.06.2023.
- 28** Quartier des Spectacles Partnership, <https://www.quartierdesspectacles.com/en/about/qds-partnership/>, last accessed on 08.06.2023.

Image Credits

- 1** Photo by the author.
- 2** Photo by the author.
- 3** Lisa Hadioui/Juan Fernando Barrionuevo/Kamelia Djennane: *Swing*. The Legacy of John A. Macdonald, 2021. Digital visualisation. General view. Charrette CCA, After Macdonald.

Back to my past, to my childhood in Haifa at the early 1960s, I still recall a day that I accompanied my grandfather during a visit he paid to his sick friend at the municipal hospital Rambam (Maimonides) in Haifa. I was hardly seven, and walking through the white corridors while holding my grandfather's hand, I was attracted by a particular B&W photograph that was hanging on the walls of the hospital's corridors. It was an image of a nurse who, with her piercing eyes, was frontally looking at us and whose pointing finger was vertically put next to her sealed lips. She asked for an absolute silence. And indeed, silence was and is the main characteristic of places such as hospitals. I was attracted to this photograph. I think that it was the astounding directness, with which the image of the nurse looked at me and her distinct demand from us, the beholders, for an action – for being silent. I wondered at this photograph. I did not understand why silence was required in this space and why people tend to whisper in the corridors. Today, I understand how suffering and pain demand silence as part of healing process. Noise indeed causes pain. Researchers involved in sound measurement technology argue that loudness can be measured by phon – a unit for measurement of noise by living listeners – on a scale that stretches from zero phon, the near threshold of almost not hearing up to 130 phons, the near threshold of pain.¹ In fact, as loud noise crosses the near threshold of pain, the border between the sense of hearing and that of feeling is blurred and the aural becomes physical. Wegel describes this collapse of senses as the point, in which sound crosses the *maximum audibility*, namely a point in which a sound much louder is painful.² Wegel adds, that this is «a point where the hearing and feeling lines appear to intersect, [making it] difficult to distinguish between the sense of hearing and that of feeling»³. Yet, in this study about the silence of Lifta, I would like to focus on the point of pain linked to almost no noise at the threshold of no hearing (at least the no hearing of human noises) in the space of trauma.⁴

The traumatic site normally dictates muteness, as if it emphasizes the inability of words to express the painful experience it carries. This specific type of silence has pervasive presence. It is usually produced as the result of the non-intelligible state of speech.⁵ This moment of absence of language is sometimes sensed as being somehow tangible, as if one can touch this silence. Thus, here again, the aural becomes physical. Moreover, the silence in traumatic sites tinges the whole visual experience of these spaces with extra intensity. Silence appears, somehow, as an aesthetic constituent of traumatic spaces and, in some cases, becomes part of the performative ceremonial act of remembrance. Indeed, in these spaces, in the name of the suffering and the dead, so we are told, it is used as an aesthetic tool for activating in our mind



1 Lifta surrounded by the modern high-rise buildings of Giv'at Shaul, on the western slopes of Jerusalem, December 2014.

and body the sense of lost. Like the void which accentuates the loss of the density of the fullness of life, here, the silence emphasizes the loss of human sounds. This sensory state on the threshold of no hearing enforces our cognitive abilities, ignites consciousness, and enlivens memories. As far as sites of trauma and suffering are concerned, silence appears as an aesthetic component linking the precarious bind between the particular psychological state and the physical space.

The space that I have chosen to write about presents a similar aesthetic experience, which is clearly linked to the concepts of the silent and the mute. Moreover, the silence of Lifta might suggest the articulation of powers within sonic realm by keeping the privilege of the powerful to control the sound of the powerless. The space, as it is experienced today, is the ruined Palestinian village of Lifta located on the western slopes of the city of Jerusalem, just below the entrance highway road to the modern city (fig. 1). While turning our gaze into a spatial experience of one of the western valleys of Jerusalem and its ruined architecture, my discussion about the «Silence» of Lifta concerns a particular spatial experience. As any other spatial involvements, this experience engages in body interaction.⁶ Moreover, and as I will argue, a particular sense of uncanniness (*Unheimlichkeit*) is disclosed while visiting this space. This feeling of *Unheimlichkeit* (the Unhomely feeling or the «Not-at-Home» feeling) in Lifta underscores the importance of an architectural form, in this case the home – either physically speaking or, in metaphoric sense, mentally alluding – in the creation of a particular aesthetic experience in the site of the Palestinian ruined village of Lifta today. Moreover, the bodily experienced architecture of Lifta does not refer only to the visitors of this place but also to the absence of the bodies of the Palestinians expelled from it. The architectural uncanny, to use Anthony Vidler's title of his book on the *Modern Unhomely*, is rooted in, bodily speaking, our uneasiness and the sensation of the still-in-situ lost bodies of the village's inhabitants.⁷ This ghostly feeling that resides in this architectural space might be the reason for defining this space today as haunted and creepy, in short disturbing. Thus, it seems mandatory to analyze its modern histories, which contributed to its obvious uncanny



2 Lifta's ruined houses with the view of Giv'at Ze'ev at the background, December 2014.

character of today. Thus, the vein taken by me concerns the urban history of this space, and, as this village is located on the western border of the modern city of Jerusalem, it is embedded in the urban history of Jerusalem too.

As a matter of fact, each city has its uncanny space. The uncanny usually appears in a particular part of the city or is located on the city's verges. This space is usually given this definition because it seems to create a sense of estrangement among the city's citizens. It is a place in which the seemingly illogical and contradictory sensation arises of feeling of 'not-at-home' at home. Unsettled and displaced, up to the point of feeling vulnerable, these are probably the adjectives used to illustrate our sense of these urban uncanny spaces. What I want to emphasize here is our frequent encounter in almost each city with this type of uncanny, eerie space. Moreover, as I will try to argue, this notion of constructing, or even imagining, the urban, uncanny space can be linked to our wish to anthropomorphize cities, namely to our wish of giving them body and soul and even constructing their alter ego – their second self, as related to their uncanny space because this space encompasses the unconventional, the hidden, the secretive, and the suppressed characters of a city – in short, its anti-image, its antihero.⁸

The village of Lifta on the western slopes of the mountains of Jerusalem, powerfully retain the horror of the Palestinian trauma of 1948 – the *Nakba* (literary meaning 'the disaster' and referring to the displacement of the majority of the Palestinians from this region around 1948). In contrast, or rather say in addition, to Lifta's breathtaking idyllic landscape, the ruined village transmits uncanniness – an uncomfortable and troubled feel, which evokes a ghostly sensation. Visiting this space several times, I used to ask myself why is it that Lifta's seemingly idyllic landscape is a disturbing one rather than pleasing. I came to realize that this irritation is caused by the specific impression of the frozen-in-time image of Lifta. Yes, by Lifta's stillness and immobility, which its ruined edifices convey. Looking at the stone-built houses with their large wide-opened empty windows, it seems as if the whole village was petrified. As if it was turned into stone by a magical spell (fig. 2). While traveling along



3 Plants struggle through walls of dilapidated houses in Lifta, December 2014.

the small brook that curves its way through the center of this village and ends in a magical water pool, one gets the impression that the flora and fauna of this space turns into stone too. A specific silence hovers over the empty houses of Lifta that recalls the ruined city of Pompeii. It is the smell of death and gradual corrosion that seem to come to one's nose, if in an imagined manner. Time abruptly stopped and caused human life to freeze at once in this village. And yet, Lifta's nature keeps growing and its natural surviving urge maintains life. Nature struggles against the man-made, stone-built houses of Lifta. Untamed and liberated from human domestication, or rather say cultivation, nature triumphs over architecture (fig. 3). The village's petrified impression is not only a visual evidence of the slip away of time in Palestine but it is, the record of the specific moment, namely the very moment of Lifta's evacuation by the Hagana forces in 1948.⁹

It seems that the area of Lifta is mentioned as early as the 13th century BCE, in Egyptian-Pharonic sources. It is described as a stronghold on a roadside at the entrance to the hills of present Jerusalem.¹⁰ If we to accept that the Biblical term 'Waters of Nafto'ah' (Mey Nefto'ah), which appears in the Book of Joshua (15:8–9) as the marker of the northern border of the land of the tribe of Yehuda (Judea) and of the southern border of the tribe of Benjamin (Joshua, 18:14), indeed refers to a Jewish settlement on these specific slopes, it seems that the biblical site of Waters of Nafto'ah was founded on the very site of the village of Lifta, most probably due to the existence of water on these slopes. At any case, it is more plausible that it was during the Roman period, namely during the Jewish Revolt, between 66 and 73 CE, that the mentioning of Bayth Liftafi (the House of Liftafi) probably refers to Lifta. Moreover, the information about the lack of water in the spring of Nepto during the Byzantine era suggests that Nepto might refer to the Waters of Nefto'ah in the bible. During the Crusades (between 1095–1291), a village called Clepsta is recorded there, and several ruins of a crusaders' building in the nucleus of the old village of Lifta might attest to the existence of this village at this era. Lifta appears in the Ottoman period too, namely in the 16th century. It is described as a small agricultural village

of circa 400 inhabitants. This village has developed along the centuries and enjoyed a rapid growth from the mid-19th century. Titus Tobler, in his writings from 1845, informed us of 600 inhabitants in this village, and enumerated circa 50 buildings. He also mentioned the relatively big congregational mosque. By 1940, and till the expulsion of the Palestinians in 1947 and 1948, the village is said to have 3,000 inhabitants and its agricultural land measures 874 hectares (2,160 acres).¹¹

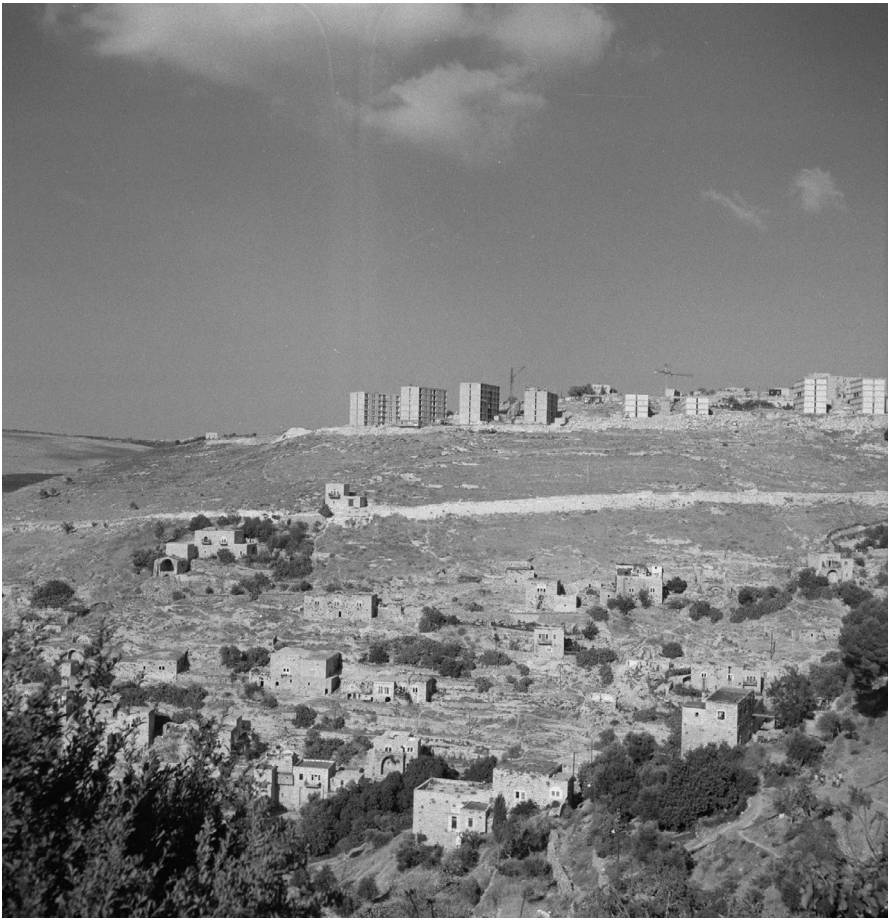
The Zionist terror started on 28 December 1947. One of the coffeehouses was attacked by the Zionist right-wing group Stern, killing six and wounding seven. Between December 1947 and January 1948, many inhabitants fled Lifta. This exodus continued until May 1948. It is worth mentioning that the infamous massacre of Dir Yassin, on 9 May 1948, one of the horrendous atrocities made by the Zionists to the Palestinians, in which at least 107 Palestinians were killed, took place just a few kilometers from Lifta. After the 1948 war, as this part of the Jerusalem's suburbs fell into the hands of the newly established state of Israel, the young state did not permit any Palestinian to return to this village.

Depopulated¹² from its inhabitants, the village was left in its ruins; the land and all the assets of this village were expropriated by the Israeli government. Between 1948 and 1953, as waves of Mizrahi Jews arrived in Israel, the government moved some Yemenite and Iraqi-Kurdish Jews to some of the houses of this village, with the hope to establish there a Jewish settlement called May Nafto'ah. But the majority of these immigrants left the site in the 1960s, as modern West Jerusalem has its modern buildings' boom and as the Jewish immigrants in Lifta preferred modern urban accommodations. Thus, the majority of the houses in this village remained unoccupied.

It is the particular modern urban development of Jerusalem of the late 1950s and early 1960s, and in particular the developments in the immediate vicinity of this village, which I would like to discuss and confront with the modern history of the ghostly village of Lifta. The new modern social building project built just next to this village in the 1960s, on the hills above, created, metaphorically speaking, a modern crown to Lifta Valley. The strong and sharp contrast between the modern and the old tinged the whole area with a nostalgic backwardness, which has kept its lure and repulsion until today. The reframing of the village of Lifta within the big picture of the modernization of West Jerusalem turned this rural space into the alter-ego of the city of Jerusalem, and if for a short period. Yet, the consequences of the creation of this image of Lifta in the early 1960s have their impact on decision-making processes concerning varied urban plans suggested for Lifta, either for improvements and expansion or for conservation. Thus, the image of Lifta keeps impinging on the image making of modern west Jerusalem too. I am fully aware that my claim to regard the early 1960s building projects in Jerusalem as the watershed moment in the history of the making of the image of Lifta can be criticized. It is true that modernization in Jerusalem can be traced back to around the mid-19th century. For example, around 1859–1860, the first modernized settlements outside the walls of Jerusalem were built (Mishkenot Shananim). In addition, the Ottoman project of modernization by the second half of the 19th century mixed with Colonial aspirations of re-building Jerusalem brought new modes of urban planning and buildings' aesthetic to Jerusalem. In fact, as early as the beginning of the 19th century, right after 1904, as the city became more involved in worldwide trade and new social strata of merchants and brokers settled outside the old walls of the Jerusalem, the dichotomy between the 'Old City' and the city rural suburbs was softened. The new settlements outside the walls introduced modern

European and modern Imperial Ottoman architectural styles and thus created a sort of in-between zone, which, on the one hand, kept to the urban aesthetics of Jerusalem and, on the other hand, related the aesthetics of the Palestinian rural house. Moreover, as the traditional urban architecture of Jerusalem changed, the traditional structure and the organic growth of the Palestinian village changed too. In 1924, for example, mandatory law controlled the architectural development of the Palestinian villages. As a consequence, the once clear-cut architectural distinction between village and city was tempered. The myth of the organic and authentic growth of the Palestinian village was reformed and so was the fabrication that the city of Jerusalem was imprisoned within its own medieval image.¹³

As far as Lifta is concerned, the pre-1948 Jewish settlements built just next to Lifta, especially the «modern» Romema Colony, which is situated above Lifta, marked Late Ottoman modern interventions in the architectural landscape of Jerusalem's suburbs.¹⁴ And yet, the modernist Israeli architectural injection of the 1960s to the urban planning of Jerusalem and the change in the collective mind in Israel as to the image of its new capital city were pivotal for re-celebrating the sharp division between past and present in Jerusalem. Moreover, the building of the western part of the divided city of Jerusalem as totally modern appeared crucial for the understanding of this Israeli modernist approach. The old city of Jerusalem, located in eastern part of the divided city, within the old walls, remains (between 1948 and 1967) under Jordanian control. Thus «Sacred Jerusalem» and venerated holy spaces – metaphorically speaking Jerusalem's heart and spirit, were outside Israeli control. During the late 1950s and early 1960s the Israeli government aimed at a creating a secular and modern architectural image for western Jerusalem. This building concept was taken in order to present Jerusalem and the Land of Israel as a modern space governed by modern social-democratic regime nurtured by the Zionist dream of a Jewish State. Zionism was thus engaged with modernity to enhance the national project of the newly established state of Israel. To be more accurate, it appears that strong Israeli desires to «liberate» Jerusalem from the burden of its long holy past, plan for it a clean and ideal future, emancipate it from former ancient or medieval architectural forms, and set its citizens in a new urban setting in which architecture follows reason rather than convoluted emotional whims and messianic desires, were at play. The making of secular western Jerusalem was an ideology, which began to have tangible realities on the ground. Large complexes of modern and official public constructions and even art in public spaces formed part of this ideology, which culminated in the very early of the 1960s. The short poetic, semi-documentary thirty minutes long film of David Perlov *In Jerusalem (B'Yerushalayim)* produced in 1963 captured at best the atmosphere of this city in this specific conjunction of time. The film consists of ten chapters organized to tell a full story of the whole faces of Jerusalem through a span of time that goes back to 1911 until 1936, like one's lifetime in Jerusalem, looking from the very present moment of 1963. In chapter seven, *Jerusalem of the Future*, modern public spaces of the city are shown. These modern spaces are depicted together with their newly citizens. Motion and ceaseless communication are accentuated, both suggesting the notion of progress, freedom of movement, and social mobility. In one of the scenes in this chapter the newly social housing project of Romema is documented. The social housing buildings, which consist of large white blocks are organized on top of the western hills of Jerusalem, one next to each other, while the deserted houses of Lifta appear as if sporadically planted in the valley below.



4 David Anatol Brutzkos' Housing Project in Upper Lifta, early 1960.

In the late 1950s and early 1960s, the whole landscape of the western slopes of Jerusalem went through major changes. Two new Jewish neighborhoods, the Romema Ilit and Givat Shaul, were raised on top of Lifta slopes. They consist of modern social housing – rectangular blocks organized in a clear and sterile order, which transmit the idea that social housing of the white cube with better sanitary infrastructure and hygienic plans. These series of buildings, the David Anatol Brutzkos' Housing in Upper Lifta create a white crown-like chain over the Palestinian deserted village of Lifta (fig. 4). The village appears then as aged, grim and gray, archaic and regressive. Lifta seems to be caged in the valley, frozen in time, and veiled by biblical allure, while the modern Jewish Israeli housing triumphs above, celebrating its future in white.¹⁵

A caricature made around these years by an Israeli renowned caricaturists Shemuel Katz illustrates well this rift between the modern present and the biblical past (fig. 5). Organized as if in a military parade, the large cubes of the social housing project of Romema Ilit are set on the very top of the hill. Below this complex, marked by a huge stone-build segregation terrace, the old houses of Lifta are set within the slopes of the hills. The two different spaces are defined as separated from



5 «Jerusalem is built as a city that is closely compact together» (Psalms 122:3). Drawing by Shemuel Katz, before 1970.

each other. And yet, a spectacular and dramatic scene binds the two. A frightened angel held by a clamshell bucket of a tall construction crane is about to be thrown into the slopes of Lifta's valley. The angel appears quite frightened and wounded. Several feathers are torn from his wings, and he is quite terrified. The scene recalls the tragic story of the Fall of Icarus, whose fall to the sea was caused by the damage of his wings too. It is likely that the depicted angel metaphorically symbolizes the expulsion of the spirit of sacred Jerusalem from the modern western slopes of the city to Lifta.¹⁶ Thus, it is possible that Lifta took in the early 1960s a new urban role and meaning within the modern city of Jerusalem. Yet, in 1967, when the old city of Jerusalem fell into the hands of Israeli Defense Forces, new aspirations flourished, for a while, for the recovering the soul of Jerusalem in the old section of the Jewish quarter in the old city. But, very soon after, with the modern reconstruction of the old city and its Jewish quarter, this wishful thought quickly vanished.¹⁷ It seems therefore, that the Palestinian village, with its nostalgic pastoral feel, appeared as container for the enshrining the vanishing soul of the Modern state of Israel. This concept of the village, and especially Lifta, as a reliquary box of the «Gone Palestine» governs the collective mind of Israelis and Palestinians alike.

As mentioned above, the area of Lifta has been continuously set apart from the large development project of Jerusalem. Shortly after 1967, with the annexation of the east Jerusalem, Lifta's area was declared by the municipality authorities of Jerusalem as a light industrial zone, though letting very few habitation plans. But, in general the space was left almost forgotten. The decaying of Lifta's buildings attracted illegal occupants, and the government, in order to avoid this illegal advancement, took the decision to destroy most of the domes of the old houses of Lifta. This act imperiled the state of these buildings, and therefore, in 1977, the architect Ulrik Plasner suggested a preservation plan for this village. Discussions about preservations and restorations and the idea to transform this village into an educational district (Kirya Hinuhith) were never realized. In 1982, a shift in attitude was taken. The area was declared as part of the natural districts of Israel. It was called Mey Naftoach, National Center for Nature, Landscape and Human Heritage in the Land of Israel. The plan started and ended in 1982 with the restoration of Lifta's water pool. And yet, 1982 marked a turning point in adopting the village of Lifta into the landscape of Palestine rather than regarding it as a potential suburban space. This approach re-underscores the no-ending, politically-driven discourse on the urban and the rural in the Israel and the major Zionist wish to integrate the Palestinian village into rural and the semi-natural landscape of Palestine/Israel, treating the Palestinian village as a botanical or zoological space divorced from human culture.

Yet another turning point was set in 2006. A master plan for Lifta was accepted by the municipality of Jerusalem. Lifta was planned to be integrated into the urban structure of Jerusalem. The site was designed to answer the needs of the rich Jewish community members of Jerusalem and its surroundings. It consists of 268 expensive luxury residential units, a big hotel and a commercial zone. But this project was strongly rejected by Israelis and Palestinians alike and was suspended.¹⁸ It is interesting to note that the reasons for rejection were varied. Many Israelis saw in this project the capitalist desire of urbanizing nature for answering the needs of wealthiest and the rich Israelis. In this sense, Israelis kept looking at Lifta through a nostalgic lens. Other voices, mainly those concerning human rights, added to the Palestinian cry, asked to reject this project for reasons involving unsettled patrimony issues.

In July 2008, the Israel antiquities authority provided a survey of this space.¹⁹ The survey ran by archaeologists and architects came up with several suggestions concerning careful preservations and plans for the future. The main suggestion for this space was the creation of a museum-like preserved Palestinian village. They argued that the «abandoned» village of Lifta is, relatively speaking, the most intact and uninhabited Palestinian village in Israel and that one can learn from it at best the history of rural Palestine. But of course, this project aims at freezing Lifta again in time and avoiding telling the history of this place around 1948. Therefore, this project can be regarded as another one that aims at taking Lifta out of the discourse about the «Right of Return». Moreover, this approach seems to consider the vacant houses of the village of Lifta like objects of museal display, similarly to common exhibition methods by which looted objects are put on display to tell the cultural past histories of the same places that were violated by the present possessors of these objects. The act of taking out these objects from the large discourse of patrimonial rights by making out of them monuments of universal cultural heritage recalls the Israelis wish of either incorporating Lifta into a natural park, which tells histories

of nature, landscape and to some extent histories of human heritage or preserving Lifta as the archetype of the Palestinian village, which tells the rural history of Palestine. At any case, in both cases the right of return is annulled.

Today, Lifta is located at the very western entrance to the city of Jerusalem, along the road that linked Jerusalem to Tel Aviv and Jaffa. This main western gate, so to speak, welcomes its visitors with the modern, sculptural cords bridge of Calatrava inaugurated in 2008. In fact, a diagonal line can be drawn from the very entrance to Jerusalem and this modern monumental bridge to the old pool of Lifta, located at the bottom of Lifta's valley. This diagonal axis marks the long tension between old and modern Palestine as reflected in the story of Lifta and Jerusalem. Lifta remains a space that cannot be defined as rural or urban. And the experience of moving between these spaces, the modern and the frozen bygone past, became a metaphor of the divided worlds in our modern condition and the one that divides Palestinian and Israelis too. Whereas most of the Israeli projects aim at either forgetting Lifta or keeping it frozen within a nostalgic past, the Palestinians, driven by the right of return, aspire to bring life back to this space, while keeping Lifta's past image moving into the future; a move that is similarly taken by Orthodox Jews in Jerusalem today, who aim to enliven Lifta by re-enacting biblical feel into this space. Turning back to my first issue concerning the silence of Lifta, the specific confused and indefinite plans for this space from 1948 until today have caused this village to remain unpopulated for more than 75 years. The houses remained empty and silent. And yet, the silence is not the silence presiding in hospitals. Lifta's silence is not about recovery. Lifta's houses slowly deteriorate, each day, and each year. The muteness of Lifta's ruins has a captivating power on us.²⁰ And, like any corpus delicti in a scene of crime, in which victim and witness are prevented from recounting the horrible act, Lifta ruins appears as if forced into silence too, into a *Stilleben* (still life), haunted by the past. It is the silence, which invites reflections.

Notes

1 Michael C. Heller: Between Silence and Pain. Loudness and Affective Encounter, in: Sound Studies, Vol. 1, 2015, No. 1, p. 40–58, see especially p. 41–42. On the history of measuring sounds see mainly p. 43–44.

2 R. L. Wegel: The Physical Examination of Hearing and Binaural Aids for the Deaf, in: Proceedings of the National Academy of Science, Vol. 8, 1922, No. 7, p. 155–160, here p. 156.

3 Wegel 1992 (as Note 2), p. 157; Heller 2015 (as Note 1), p. 42.

4 On the embodiment of silence in space see Steven L. Bindeman: Merleau-Ponty's Embodied Silence, in: Steven L. Bindemann (eds): Silence in philosophy, Literature, and Art, Leiden 2017, p. 57–72.

5 Michael Poizat: The Angle's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera, ed. by Arthur Denner, Ithaca 1992, p. 52.

6 Henri Lefebvre: Critique of Everyday Life, ed. by J. Moore, London 1991; Henri Lefebvre: The

Production of Space, ed. by D. Nicholson-Smith, Oxford 1991, p. 169–228; Michel de Certeau: Walking in the City. The Practice of Everyday Life, Berkeley/London 2011, p. 91–110; John Allen: On Georg Simmel. Proximity, Distance and Movement, in: Thinking Space, ed. by Mike Crang/Nigel Thrift, London 2000, p. 54–70.

7 Anthony Vidler: The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely, Cambridge 1992.

8 Tel Aviv – the White City – has its uncanny space too. This is the adjacent borough of Jaffa – namely the «Black City». In contrast to making of the image of Tel Aviv as a new white modern city on the shore of the Mediterranean, the city of Jaffa remains a «black city», a pre-modern harbor city of the Mediterranean, which seemingly was not able to move into the age of modernity. See Sharon Rotbart: White City Black City. Architecture and War in Tel Aviv and Jaffa, London 2015.

9 Much has been written on the Nakba and the politics of memorizing it in both Palestinian and Zionist/Israeli spheres. For Nakba and Memory, see mainly Ahmad H. Sa'di/Lila Abu-lughod (eds.): *Nakba. Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York 2007, p. 1–24; Salman Abu-Sitta: *The Palestinian Nakba 1948. The Register of Depopulated Localities in Palestine*, London 2000; for Lifta see: Eitan Bronstein: *Studying the Nakba and Reconstructing Space in the Palestinian Village of Lifta*, in: *Working Papers of the European University Institute*, Robert Schuman Centre for Advanced Studies, San Domenico di Fiesole 2005, No. 35, https://cadmus.eui.eu/bitstream/handle/1814/3858/2005_35%20Bronstein.pdf?sequence=1&isAllowed=y, last accessed on 26.07.2023; Malkit Shoshan/Eitan Bronstein: *Reinventing Lifta (2/2)*, in: *Electronic Intifada*, 06.02.2023, <https://electronicintifada.net/content/reinventing-lifta-2/5865>, last accessed on 26.07.2023; Lifta and Battir: *Parallel Cases of Ongoing Nakba*, in: *Mondoweiss*, ed by Badil Resources Center, 04.10.2013, <https://mondoweiss.net/2013/10/battir-parallel-ongoing/>, last accessed on 26.07.2023; Malkit Shoshan/Eitan Bronstein: *Reinventing Lifta*, in: *Monu: Magazine on Urbanism*, 2006, https://www.academia.edu/2525207/Reinventing_Lifta, last accessed on 18.08.2023.

10 Daphna Golan/Zvika Orr/Sami Ershied: *Lifta and the Regime of Forgetting. Memory Work and Conservation*, in: *The Jerusalem Quarterly*, 54, 2013, p. 69–81, here p. 70.

11 Golan/Orr/Ershied 2013 (as Note 10), p. 70.

12 The German term *‘verwüestet’*, in the sense of turning it into a desert, seems to be more appropriate to describe the state of this village right after the 1948 War.

13 On Modernization in Ottoman Imperial architecture, see mainly the publications of Zeynep

Çelik: *Empire, Architecture, and the City. French-Ottoman Encounters, 1830–1914*, Seattle 2008; Zeynep Çelik/Edhem Eldem: *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire, 1840–1914*, Istanbul 2015.

14 On the Romema Colony and its relationship to Lifta in the pre-1948 see Golan/Orr/Ershied 2013 (as Note 10), p. 78.

15 See Alona Nitzan-Shifan: *Modernism in Conflict. Architecture and Cultural Politics in Post-1967 Jerusalem*, in: Sandy Isenstadt/Kishwar Rizvi (eds.): *Modernism and the Middle East. Architecture and Politics in the Twentieth Century*, Seattle 2008, p. 161–185.

16 On the creation of ‘Sense of Place’ in the Israeli society as related to East Jerusalem, see Alona Nitzan-Shifan: *The Israeli ‘Place’ in East Jerusalem*, in: Phillip Misselwitz/Tim Rieniets (eds.): *City of Collision. Jerusalem and the Principles of Conflict Urbanism*, Basel 2006, p. 336–346.

17 On the aspirations involved in the reconstruction of the Old City of Jerusalem and its Jewish quarter see mainly: Alona Nitzan-Shifan: *Seizing Jerusalem. The Architectures of Unilateral Unification*, Minneapolis 2017, p. 231–277; Eyal Weizman: *Hollow Land: Israel’s Architecture of Occupation*, London/New York 2007, p. 25–52.

18 For the different plans for Lifta from the late 1950s and on, see Golan/Orr/Ershied 2013 (as Note 10), p. 72–73; See also the historical review in Avi Mashiach: *Lifta. A Preliminary Documentation*. The Antiquities Authority, 2008. My sincere thanks to Yehotal Shapira, who introduced me to this report.

19 Mashiach 2008 (as Note 18).

20 Dylan Trigg: *The Place of Trauma. Memory, Hauntings, and the Temporality of Ruins*, in: *Memory Studies* 2, 2009, No. 1, p. 87–101.

Image Credits

- 1 Photo: Avinoam Shalem.
- 2 Photo: Avinoam Shalem.
- 3 Photo: Avinoam Shalem.
- 4 Photo: Willem van de Poll, 1960. Public Domain
- 5 Drawing by Shemuel Katz, before 1970.

Museen sind keine neutralen Orte. Als staatliche Institutionen fungieren sie in autoritären Staaten oftmals als visuelle Repräsentationen der offiziellen Staatsdoktrin und Ideologie. So auch in der Islamischen Republik Iran, wo Museen die dominante Narration einer spezifischen Erinnerungskultur widerspiegeln. Dieser Artikel beschäftigt sich mit der staatlich subventionierten Geschichtskultur im Iran und ihrer Repräsentation im National Museum of the Islamic Revolution and Holy Defense (Muze-ye Melli-e enghelab-e eslami ve defa'-e moghadas) und im US Den of Espionage Museum (Former US Embassy). Gerade letzteres repräsentiert ein bisher wenig erforschtes Beispiel, bei dem es sich um die ehemalige Botschaft der Vereinigten Staaten Amerikas in Teheran handelt. Dieses Museum wird von der paramilitärischen Einheit der Basij Milizen, die zur iranischen Revolutionsgarde gehören, betrieben. Das Museum legitimiert und glorifiziert die Geiselnahme von Teheran im Jahr 1979, die international als grobe Verletzung des Völkerrechts gebrandmarkt wurde, sowohl als anticolonialen Widerstand als auch im Rahmen um den schiitischen Diskurs um die Schlacht von Kerbela. Durch einen theoretischen Rückgriff auf Louis Althussers Aufsatz *Ideologie und ideologische Staatsapparate* soll verdeutlicht werden, dass diese beiden Museen als ideologische Staatsapparate verstanden werden können und als Orte der Materialisierung zur Legitimierung der Macht der Islamischen Republik beitragen.¹

Wenn Sie nach Teheran reisen, landen Sie mit großer Wahrscheinlichkeit am Imam Khomeini Flughafen, etwa 30 Kilometer südwestlich der iranischen Hauptstadt. Schon der Name des Flughafens macht deutlich, dass Imam Khomeini, als ideologischer Begründer der Islamischen Republik Irans, Sie auf Ihrer Reise durch die Stadt unweigerlich begleiten wird. Allein seine allgegenwärtigen Porträtreproduktionen wirken in ihrer endlosen Wiederholung fast wie ein Brandzeichen des Iran. Die internationalen Flüge kommen meist spätnachts oder am frühen Morgen an, das heißt Sie fahren in der Dunkelheit in die Stadt. Umso mehr fällt das hell erleuchtete Mausoleum Imam Khomeinis neben der Autobahn auf. Mein Onkel Behruz, der es sich nicht nehmen ließ, mich auch bei jeder mitternächtlichen Ankunft vom Teheraner Flughafen abzuholen, fluchte jedes Mal beim Anblick des Mausoleums. Kein Wunder, denn als glühender Kommunist hatte er den anti-imperialen Widerstand gegen die Herrschaft Mohammad Reza Shahs mitgetragen, wurde nach dem Erfolg der Islamischen Revolution jedoch verraten, verhaftet und verbrachte Jahre seines Lebens im berüchtigten Evin Gefängnis. Aus Respekt vor meinem Onkel und meiner Familie, die aufgrund der iranischen Revolution (1978/79) und der nachfolgenden

politischen Situation weit verstreut voneinander leben, habe ich bis heute Imam Khomeinis Mausoleum nicht besucht. Obwohl es mich als Forschende brennend interessieren würde, wie in einer modernen Sakralarchitektur politische Propaganda und schiitische Pilgerschaft zusammengeführt werden und wie sich ein Besuch dieser Stätte gestaltet.

Das Mausoleum wurde kurz nach Ayatollah Khomeinis Tod 1989 von der iranischen Regierung in Auftrag gegeben. Khomeinis Grabmal befindet sich auf mehr als 2000 Hektar Grund, strategisch gelegen zwischen den Städten Teheran und Qom, in der Nähe des städtischen Friedhofs Teherans Behesht-e Zahra (Zahras Paradies). Das Mausoleum ist heute eine Pilgerstätte und Kultureinrichtung, wurde kürzlich an die Teheraner Metro angebunden und verfügt über eine eigene U-Bahn-Haltestelle. Khomeinis Grabmal ist eine von zahlreichen ideologischen Institutionen und zeigt, auf welche Weise die Islamische Republik ihr spezifisches Modell von Geschichte in Form eines Denkmalkomplexes umsetzt.

Die Politisierung der Kunst in der Islamischen Republik Iran

Die Gründe für die Islamische Revolution im Iran sind komplex und vielfältig. In den letzten Jahren wurde das vorherrschende orientalistische Narrativ, dass Iraner:innen sich nicht an die Moderne und Modernisierung anpassen wollten oder konnten, korrigiert. Neuere Forschungen verstehen die Politisierung des Islams als postkoloniale Antwort auf Mohammad Reza Schahs autoritäre Herrschaft und auf die imperiale Einmischung kolonialer Mächte.² In Bezug auf die kunsthistorische Forschung ist es wichtig festzuhalten, dass die visuelle und materielle Protestkultur in Form von Briefmarken, Plakaten, Flyern und Wandmalereien maßgeblich am Erfolg der iranischen Revolution beteiligt war.³ Eines der wichtigsten Ziele der iranischen Revolution war es, die sichtbaren Spuren der Pahlavi-Vergangenheit zu beseitigen. Oder wie Talinn Grigor erklärt: «The destruction of the Pahlavi ethos, one that both kings had cultivated since 1921, and their replacement of this with an Islamic-Shi'a culture was one, if not the most significant, goal of the Iranian Revolution.»⁴

Kurz nachdem Mohammad Reza Schah am 16. Januar 1979 den Iran für immer verließ, führte dieses Credo dazu, dass in ikonoklastischen Akten landesweit die Statuen der Pahlavi-Könige, die im öffentlichen Raum aufgestellt waren, zerstört wurden. Die Revolutionäre ließen ihre Wut auf die Pahlavi-Könige an deren Monumenten und Statuen aus. Das Grabmal von Reza Schah, das sich in Shahr-e Rey befand, wurde mit Dynamit gesprengt und dem Erdboden gleichgemacht.

Aufgrund politischer Restriktionen und Zensur finden im öffentlichen Diskurs der Islamischen Republik keine offene Form der Vergangenheitsbewältigung oder Diskussionen über die moderne Vergangenheit statt. Im heutigen Kernnarrativ der Islamischen Republik spielt die Revolution jedoch nur eine untergeordnete Rolle, da sie zu chaotisch war und «included too many secularists, leftists, feminists, and nationalists to be neatly packaged as an «Islamic Revolution»».⁵ Stattdessen war es vor allem der anschließende Iran-Irak-Krieg, der dem neu errichteten Regime eine ideologische Legitimation verschaffte. Narges Bajoghli führt aus: «The war crucially allowed the Islamic republic to silence dissent, rally the country behind nationalist sentiments inherent to war, and strengthen the state».⁶

Das bedeutet, dass sich die offizielle Erinnerungspolitik im heutigen Iran hauptsächlich auf die Opfer des Iran-Irak-Kriegs (1980–1988) konzentriert. Das staatliche Gedenken baut auf dem kollektiven Gedächtnis des Krieges auf, unterstützt aber

auch die Produktion zukünftiger Erinnerungen durch die Ästhetisierung der Politik, indem Märtyrermuseen eingerichtet und unterhalten, öffentliche Veranstaltungen abgehalten und Wandgemälde im öffentlichen Raum installiert werden. Das heißt also, dass für den offiziellen Geschichtsdiskurs des Irans spezifische historische Ereignisse ausgewählt werden und in staatlichen Institutionen präsentiert werden, um die Islamische Republik ideologisch zu legitimieren und die Macht zu sichern. Dieses Phänomen beschreibt Althusser folgendermaßen: «Unseres Wissens nach kann keine herrschende Klasse dauerhaft die Staatsmacht innehaben, ohne gleichzeitig die Hegemonie über und in den ideologischen Staatsapparaten auszuüben.»⁷

Die Ästhetisierung des Kriegs

Das Museum der Islamischen Revolution und der Heiligen Verteidigung (Muse-ye enqelab-e Islami va defa-ye moqadas) wurde im Jahr 2010 eröffnet und ist eines der größten Museen Irans. Als offizielle Stätte und Prestigeobjekt der Islamischen Republik wird dort die offizielle Kulturpolitik und das Selbstverständnis der Islamischen Republik zur Schau gestellt.

Die Ausstellung konfrontiert die Besucher:innen mit audiovisuellem Material und rekonstruierten Kriegsszenen, die es ermöglichen sollen, Szenen der Revolution und des Krieges nachzuerleben und somit die postrevolutionäre Geschichte durch die ideologische Brille der Islamischen Republik zu betrachten.

Der Museumskomplex befindet sich in Abbas Abad, einem hügeligen Gebiet im Norden Teherans, welches das Museum, den Büchergarten, die Nationalbibliothek und einen Park beherbergt. Der Museumskomplex besteht aus dem Hauptgebäude, der Khorramshahr-Moschee und dem Panoramapavillon, der dem Widerstand von Khorramshahr gewidmet ist. Khorramshahr ist eine Stadt im Süden Irans, die zu Beginn des Krieges 1980 von der irakischen Armee angegriffen wurde. Die Schlacht ist ein Symbol des Widerstands gegen die irakischen Streitkräfte. Freiwillige kamen aus verschiedenen Teilen des Landes in die Stadt, um zu kämpfen. Der Widerstand dauerte einen Monat, bevor er von den irakischen Streitkräften niedergeschlagen wurde. Zwei Jahre später wurde Khorramshahr von den Iranern zurückerobert.

Im Jahr 2005 organisierte das Korps der iranischen Revolutionsgarden in Zusammenarbeit mit der Stadtverwaltung von Teheran den ersten öffentlichen Architekturwettbewerb für den Neubau des Museums. Erweiterungen der Ausstellung sind geplant, um Beispiele des «anti-imperialistischen Widerstands», wie das iranische Regime die Kriege in Syrien und im Jemen bezeichnet, in die museale Narration aufzunehmen.

In den Sälen des Hauptgebäudes des Museums wird die iranische Geschichte von den 1970er Jahren bis zum Ende des Iran-Irak-Krieges als reibungsloser linearer Prozess dargestellt. Dabei wird ausgeblendet, dass die Revolution nicht nur von Khomeini und seinen Anhängern getragen wurde, sondern auch ein Projekt linker antikolonialer Politik war. Die weiteren Säle reinszenieren die Lebensbedingungen der iranischen Soldaten an der Front, beispielsweise mit nachgebauten Schützengraben, Waffen und detaillierter Beschreibungen militärischer Operationen.

Die verheerenden Auswirkungen des Krieges auf Städte und Industriegebiete werden durch Angriffssimulationen und Ruinen zerbombter Städte gezeigt. Im Bombardierungssimulationsraum können die Besucher:innen immersiv erfahren, wie der Krieg in einem Dorf Einzug hielt. Zuerst sieht man Alltagsszenen von spielenden Kindern und Menschen auf der Straße, die ihre Einkäufe nach Hause tragen. Als die

Flugzeuge über ihre Köpfe fliegen, breitet sich Panik aus und die Menschen rennen davon. Die Flugzeuge fliegen immer näher an die Dächer der Häuser heran und werfen ihre Bomben ab. Die Geräuschkulisse ist äußerst effektiv und vermittelt Angst- und Bedrohungsgefühle. Wenn das Dröhnen der Flugzeuge verstummt und der Anblick des verwüsteten Dorfes und der Leichen auf der Straße sichtbar wird, endet die Simulationsszene.

Besonders wichtig ist auch in diesem Museum das religiöse Konzept des Märtyrertums. Die gefallenen Soldaten im Iran-Irak-Krieg gelten als Märtyrer. Dies verdeutlicht, wie religiöse Konzepte auf jüngere und aktuelle politische Ereignisse übertragen werden und sich somit die Islamische Republik ideologisch selbst legitimiert. Über eine begehbare Brücke können die Besucher:innen symbolisch selbst den Übergang in die spirituelle Welt erleben. Auf die Seitenwände werden Gesichter von «Märtyrern» projiziert, die sich zur Decke und somit metaphorisch zum Himmel bewegen. Nach dem Überqueren der Brücke können die Besucher:innen Replikationen der Schreine des Imam Hossein und Hezrat-e Abbas, die eigentlich in Kerbela im heutigen Irak stehen, in Teheran besuchen.⁸ Das Museum der heiligen Verteidigung funktioniert in der Logik totalitärer Propaganda, wie aus Siegfried Kracauers Überlegungen zu Propaganda deutlich wird:

In einer Gesellschaft, in der eine Klasse oder Schicht die anderen Klassen oder Schichten beherrscht, sind es vor allem die Interessen der herrschenden Gruppen, die der Idealisierung und Maskierung bedürfen; denn solche Interessen wie die Ausbeutung Unterdrückter und die Machtgier wäre nicht attraktiv, wenn sie nackt aufträten.⁹

Die staatlich geförderte Bildproduktion im Iran kann im Sinne Kracauers Konzept der Maskierung verstanden werden, denn die «ganze offiziell anerkannte Kultur dient der Legitimierung der herrschenden Interessen».¹⁰ Auch der Historiker Arash Azizi argumentiert, dass in autoritären und repressiven Staaten wie Iran Propaganda ein strukturelles Mittel ist, um die ideologischen Ziele des Staats umzusetzen: «Iran's ruling clique maintains its grip on power by combining propaganda with the power of military force».¹¹

Im Iran ist die staatliche Propaganda so wirkmächtig, weil der Staat alle Formen der Massenmedien kontrolliert, wie Zeitungen, Radio und Fernsehen. Auch der Zugang zum Internet wird eingeschränkt, Internetgeschwindigkeit gedrosselt und Inhalte zensiert. Dadurch beansprucht die Islamische Republik die Deutungshoheit über aktuelle und historische Ereignisse und nutzt ihre eigenen Geschichtsmodelle für ihre Form der Propaganda. Anhand des Museums der Heiligen Verteidigung wird deutlich wie historische Traumata vergegenwärtigt und für das nationalstaatliche Narrativ der Islamischen Republik nutzbar gemacht werden.

Die ehemalige Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika in Teheran

Ein weiteres Beispiel für ein ideologisches Museum im Iran ist die ehemalige Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika, auch bekannt unter dem Namen Museum des 13. Abans (4. November 1979). Dieses Museum ist ebenfalls eine visuelle Manifestation innenpolitischer Spannungen und Machtspiele zwischen religiösen Hardlinern und reformorientierten Politiker:innen, wie die Analyse der Museumsgeschichte zeigt. Erst seit 2017 ist das Museum, das von offizieller Seite auch «amerikanisches Spionagenest» genannt wird, für die allgemeine Öffentlichkeit geöffnet. In der ehemaligen Botschaft werden amerikanische Überwachungsapparate ausgestellt und die Geschichte des Ablaufs der Geiselnahme von Teheran

(4. November 1979–20. Januar 1981) wiedergegeben. Die iranische Revolutionsgarde nutzt das Gelände bis heute als Ausbildungs- und Trainingszentrum und betreibt auch das Museum, das die amerikanische Spionage im Iran dokumentieren soll.

Die Botschaft der Vereinigten Staaten befindet sich an der Ecke Taleghani Street und der Mofatteh Avenue, einer stark befahrenen Durchgangsstraße im Zentrum Teherans. Das Botschaftsgebäude wurde 1948 vom Architekten Ides van der Gracht geplant, der auch die amerikanische Botschaft in Ankara entworfen hat. Der zweistöckige Ziegelbau ähnelt amerikanischen High School Gebäuden, die in den 1930er und 1940er Jahren erbaut wurden. Das Botschaftspersonal nannte das Gebäude ‚Henderson High‘, in Anlehnung an Loy W. Henderson, der kurz nach der Fertigstellung des Gebäudes im Jahr 1951 amerikanischer Botschafter im Iran wurde. In der Mitte des Gebäudes befindet sich der zentrale Eingangsbereich, der das Gebäude in zwei Flügel teilt. Die Architektur passt sich der urbanen Struktur Teherans an und ergänzt die modernistische und funktionale Architektur der Stadt.¹²

Doch wie wurde aus der amerikanischen Botschaft in Teheran ein Museum? Mohammad Reza Schah verließ den Iran am 16. Januar 1979 auf der Flucht vor den politischen Unruhen unter der Führung des Ayatollah Khomeini. Damals wusste kaum jemand, dass der Schah an Krebs erkrankt war. Mohammad Reza Schah flog zunächst nach Assuan, Ägypten und verbrachte die nächsten zehn Monate in Marokko, Mexiko, auf den Bahamas und in Panama, während er um die Erlaubnis ansuchte, für eine Operation in die Vereinigten Staaten einzureisen zu dürfen. Kurz nachdem der Präsident Jimmy Carter seine Erlaubnis gegeben hatte und der Schah in die USA einreisen konnte, stürmten am 4. November 1979 circa 400 Studierende die amerikanische Botschaft in Teheran. Sie nahmen die Botschaftsangestellten als Geiseln und besetzten 444 Tage amerikanisches Hoheitsgebiet. Die Studierenden waren davon überzeugt, dass der amerikanische Geheimdienst in der Botschaft sein Hauptquartier habe und eine Wiederholung des Staatsstreichs von 1953 plane. 1953 war mithilfe amerikanischer und britischer Geheimdienste die demokratisch gewählte Regierung von Mohammad Mossadegh gestürzt worden, weil Mossadeghs Nationalisierung des iranischen Öls die wirtschaftlichen Interessen der britischen und amerikanischen Ölgroßkonzerne bedroht hatte. Nach dem Erfolg des Staatsstreichs hatten die imperialen Mächte Mohammad Reza Pahlavi wieder als Schah eingesetzt. Dieses politische Ereignis hatte dazu geführt, dass der revolutionäre Diskurs unterschiedlichste Parteien unter den Stichworten der Verwestlichung und antikolonialem Widerstand vereinigen konnte. Der Fall der Regierung Mohammad Mossadeq und die imperiale Einmischung stellen bis heute ein historisches Trauma dar. Die Revolutionäre von 1979 fürchteten, dass sich diese Geschichte wiederholen könnte.¹³

Die iranischen Studierenden versuchten mit der Geiselnahme die Auslieferung Mohammad Reza Pahlavis zu erzwingen, um ihn im Iran vor Gericht zu stellen. Die USA weigerten sich, ihren politischen Verbündeten an die Revolutionäre zu übergeben. Obwohl der Schah im Sommer 1980 starb – und mit ihm der Grund für die Geiselnahme – wurden die Gefangenen erst im Januar 1981 entlassen. Seit 1979 gibt es aus diesem Grund keine diplomatische Vertretung der Vereinigten Staaten von Amerika mehr im Iran. Im Gegenzug wurde auch die iranische Botschaft in Washington geschlossen.¹⁴

Nach der Besetzung durch die Studierenden wurden innerhalb des Botschaftsgeländes auch neue Gebäude errichtet und alte umgenutzt. Das zweistöckige Gebäude, in dem der amerikanische Botschafter wohnte, ist bis heute verlassen. Einige

Gebäude im nördlichen Teil der Botschaft wurden in Sporthallen umgewandelt, ein anderes in der südlichen Hälfte wurde zu einem Buchladen. Während des Iran-Irak-Kriegs wurde dieser Komplex den Revolutionsgarden übergeben und war eines der militärischen Ausbildungszentren des Krieges. Heute ist es das zentrale Gebäude für die Studierendenvereinigung der paramilitärischen Basij.

Die Revolutionsgarde, welche das Museum betreibt, ist eine paramilitärische Einheit, die 1979 von Khomeini ins Leben gerufen wurde. Sie wurde gegründet, um die Integrität der Islamischen Republik zu gewährleisten und oppositionelle Bewegungen zu zerschlagen, die dem ideologischen Erbe der Islamischen Revolution schaden könnten. Die iranische Revolutionsgarde ist eine der mächtigsten Kampfeinheiten im Nahen Osten. Sie verfügt über eine enorme militärische, politische und wirtschaftliche Macht und nutzt ihre umfangreichen Mittel zur Unterstützung verbündeter Regierungen und militanter Gruppen in der gesamten Region.¹⁵

Seit 2017 ist das Gelände für die iranische Öffentlichkeit und ausländische Besucher:innen zugänglich. Jedoch konnte man schon vor 2017 mit im Voraus gebuchten Führungen den Botschaftskomplex besichtigen. Die Eröffnung im Jahr 2017 ist eine Reaktion auf die damaligen spezifischen politischen Umstände. Das Museum öffnete offiziell seine Pforten während der Präsidentschaft von Hassan Rouhani (2013–2021). Rouhani und der Außenminister Mohammad Javad Zarif waren Vertreter einer gemäßigeren Politik. Sie waren auf iranischer Seite für den Erfolg der Atomverhandlungen mit der P5+1-Gruppe verantwortlich. Bei den Ländern, die an den Atomverhandlungen mit dem Iran teilnahmen, handelte es sich um die sogenannten «P5 plus 1», das heißt die fünf Staaten mit einem ständigen Vetorecht im Sicherheitsrat der Vereinten Nationen (die Vereinigten Staaten von Amerika, China, Frankreich, Russland und das Vereinigte Königreich) sowie Deutschland. Im April 2015 akzeptierte der Iran ein umfassendes Abkommen über sein Atomprogramm, das die Weitergabe von Uran verbot und den Iran verpflichtete, in den nächsten zehn Jahren mit internationalen Inspektoren zusammenzuarbeiten. Diese diplomatische Lösung wurde unter Präsident Barack Obama erzielt, der die US-amerikanische Außenpolitik auf das Ziel ausgerichtet hatte, einen Krieg mit dem Iran zu verhindern und die Region mit dem Iran als einem strategischen Partner zu stabilisieren. Der Atomdeal markierte eine wichtige geopolitische Wende. Nach einer langen Zeit der Isolation änderte sich 2015 die internationale Wahrnehmung des Irans, der für einen kurzen historischen Moment zurück an den Tisch der nuklearen Weltordnung eingeladen werden konnte, bevor Donald Trump 2018 das Atomabkommen wieder kündigte.¹⁶

Es ist kein Zufall, dass die Eröffnung des Museums genau zu diesem Zeitpunkt stattfand, denn das Atomabkommen wurde von konservativen Kräften wie den Revolutionsgarden im Iran heftig kritisiert. Damit signalisierten diese, dass sie Abkommen mit dem Westen und insbesondere mit den USA grundsätzlich missbilligten. Entgegen der reformerischen Politik unter Rouhani bestehen die Revolutionsgarden darauf, ihren Kampf zum Schutz der Ideologie der Islamischen Republik fortzusetzen, die sie vor allem durch die USA als bedroht erachten. Die Eröffnung des Museums war also auch eine Reaktion auf die Wahl Donald Trumps zum Präsidenten der USA. Iranische Regimeanhänger wollten der Welt ihre Version der «wahren» amerikanischen Politik zeigen, wie in einem Interview des Senders Aljazeera deutlich wird: «As he takes over, we want people to see the reality of what happened ... [Here], they see the real face of American democracy.»¹⁷

Die Materialisierung von Ideologie

An beiden genannten musealen Orten materialisieren sich die Legitimationsabsichten und die Ideologie der Islamischen Republik. Für die Theoretisierung von Ideologie im iranischen Kontext kann Louis Althussters Aufsatz *Ideologie und ideologische Staatsapparate* produktiv genutzt werden. Althusser analysiert, wie die herrschenden sozialen Systeme und Institutionen die Menschen auf subtile Weise durch Ideologie formen und so das System reproduzieren. Der traditionellen marxistischen Analyse fügte Althusser die Methoden des Strukturalismus und der Psychoanalyse – insbesondere von Jacques Lacan – hinzu, um zu erklären, wie Menschen einer Gesellschaft zustimmen, in der viele unterdrückt werden.

Althusser geht von Karl Marx und Friedrichs Engels *Die deutsche Ideologie* aus, dennoch ist für ihn Ideologie nicht nur eine rein imaginäre Konstruktion, vielmehr argumentiert er, dass «die Eigenart der Ideologie darin besteht, dass sie eine Struktur und eine Funktionsweise hat, die sie zu einer nicht-historischen, d. h. omni-historischen Realität machen.»¹⁸ Für Althusser manifestiert sich Ideologie materiell in ideologischen Staatsapparaten. Ideologische Staatsapparate können Orte, wie Schulen oder Museen sein, die auf der Grundlage der Ideologie arbeiten, weil sie Werte vermitteln wie sich die Menschen in ihren jeweiligen Gesellschaften zu verhalten haben. Besonders am Beispiel der hier genannten iranischen Museen wird deutlich, dass sie eine tragende Rolle in der Machtkonsolidierung haben. Althusser erklärt: «Unseres Wissens kann keine herrschende Klasse dauerhaft die Staatsmacht innehaben, ohne gleichzeitig ihre Hegemonie über und in den Ideologischen Staatsapparaten auszuüben».¹⁹

Museums- und Ausstellungsdesign in der ehemaligen amerikanischen Botschaft

Vor allem die Ziegelmauern der ehemaligen amerikanischen Botschaft werden oftmals im Ausland in den Medien gezeigt, wenn über den Iran berichtet wird, weil sie berühmte anti-amerikanische Wandmalereien tragen. Schon vor der offiziellen Eröffnung für die iranische Öffentlichkeit und ausländische Besucher:innen 2017 konnte man mit im Voraus gebuchten Führungen den Botschaftskomplex besichtigen. Ich besuchte dieses Museum im Jahr 2015 mit einer Gruppe internationaler Studierender. Dieser Ausflug wurde von Kommiliton:innen, die wie ich am Institut Dehkhoda der Teheraner Universität einen Persisch Kurs besuchten, organisiert. Gleich am Eingang wurden wir von einem Mitglied der Revolutionsgarden begrüßt, der die Führung durch das Museum übernehmen sollte. Die Sicherheitskontrollen waren nicht überaus streng. Jedoch sollten iranische Doppelstaatler:innen ihre Namen in eine Liste eintragen und die iranischen Ausweisdokumente kopieren lassen. Ich verschweige in diesem Moment, dass auch ich im Besitz eines iranischen PASSES bin und schreibe «meinen Namen»: Lisa Mayer, Wohnort: Karlsruhe, Deutschland, in die Liste für ausländische Gäste.

Das Hauptgebäude ist ein zweistöckiges Museum, in dem Telekommunikationsgeräte, Abhörräume, Beweise für CIA-Einsätze im Iran und Szenen der Eroberung des Ortes durch die Studenten ausgestellt sind. Durch die Originaleinrichtung wirkt das Museum wie eine Reise in die Vergangenheit und erinnert an Agentenfilme aus den 1960er und 1970er Jahren. Die Ausstellung ist eine Mischung aus anti-amerikanischer Propaganda in Form von Plakaten, Wandgraffitis und Skulpturen und einer kulturhistorischen Ausstellung. Interessant ist hierbei, dass die Ausstellung in der Logik eines Museums funktioniert. Museen in ihrer modernen Form sind eine Er-

findung der europäischen Aufklärung und für die Bildung des Nationalstaats durchaus notwendig, weil sie über gemeinsame Erinnerungen eine kollektive nationale Identität erschaffen können. Objekte in Vitrinen musealisieren die Vergangenheit und Fotografien dokumentieren den Ablauf der Geiselnahme. Ausgestellt sind streng geheime Dokumente, antike Fernschreiber, Computer und Aktenvernichter, die zeigen sollen, wie die Botschaft einst betrieben wurde. Im Fokus stehen Dokumente, die von iranischen Studierenden nach der Übernahme der Botschaft in mühevoller Kleinarbeit zusammengesetzt worden waren. Sie wurden von den Botschaftsmitarbeitenden in aller Eile geschreddert, als die Studenten die Tresortüren aufbrachen, um in die Botschaft zu gelangen.

Für uns Studierende war 2015 das Thema der Geiselnahme von Teheran wieder aktuell, denn der US-amerikanische Thriller *Argo* (USA 2012, R.: Ben Affleck) erhielt 2013 drei Oscars und wurde prominent beworben. *Argo* thematisiert eine Nebenepisode der Geiselnahme von Teheran. Beim Sturm auf die Botschaft konnten sechs Botschaftsangehörige entkommen, die in der kanadischen Botschaft Zuflucht fanden. Der Film erzählt von einer Rettungsaktion des CIAs, bei der sechs geflüchtete Botschaftsangehörige zurück in die USA gebracht werden sollen. Der CIA-Agent Mendez, gespielt von Affleck selbst, fingiert in Kooperation mit berühmten Hollywood-Größen eine Filmproduktion für den fiktiven Science-Fiction Film *Argo*. Mendez tarnt die Botschaftsangehörigen als kanadisches Filmteam, die im Iran nach Drehorten suchen. Die Tarnung ist erfolgreich und am Ende des Films können die sechs Geretteten in letzter Minute ausfliegen. Obwohl der Film am Beginn eine historische Einordnung der Geiselnahme zu geben versucht, verbleibt er an der Oberfläche. Deshalb kritisiert Juan Cole den Film als «American propaganda and a sort of neo-Orientalism»,²⁰ weil der Film eine Dehumanisierung der iranischen Charaktere vornehme und nur oberflächlich darstelle, welche Auswirkungen die US-amerikanische koloniale Politik im 20. Jahrhundert auf den Iran hatte. Damit verliere der Film an Potenzial.

Genau diese Spannung zwischen orientalistischer Bildproduktion und iranischer Machtpolitik erweckte mein Interesse für dieses Museum der Islamischen Republik Iran. Ich wurde nicht enttäuscht. Die Ausstellung des Museums erzählt zwar von der Geiselnahme der amerikanischen Botschaftsangestellten, die 444 Tage festgehalten wurden. Der Fokus liegt jedoch auf der Geschichte der amerikanischen Spionage im Iran, die aus der problematischen Perspektive der Revolutionsgarden erzählt wird. Das dient dazu, die Geiselnahme der Botschaftsangehörigen zu rechtfertigen. Das wurde besonders anhand der Erzählung unseres Guides deutlich, der uns durch die Ausstellung führte. Gleich zu Anfang setzte er die Besetzung der amerikanischen Botschaft mit der Schlacht von Kerbela und Imam Husseins Kampf gegen Yazid gleich (680 n. Chr.) und lobte die iranischen Studierenden, die so furchtlos gegen die mächtigen USA gekämpft hatten.

Unser Guide betonte, wie gastfreundlich die iranische Kultur sei und wie sehr die Geiseln von dieser profitiert hätten, insofern ihnen so viel Tee gebracht wurde, wie sie wollten, und insofern ihnen auch das Essen serviert wurde. Ferner hätten die Geiseln Zugang zur Bibliothek gehabt – und nicht zuletzt sei den Geiseln auch eine Weihnachtsfeier ausgerichtet worden: Man habe einen Weihnachtsbaum und -schmuck in die Botschaft gebracht, damit die Amerikaner:innen ihre christlichen Feste feiern konnten. Erschreckend daran ist, dass unser Ausstellungsführer diese Ausführungen nicht ironisch meinte, sondern fest von deren Wahrheit überzeugt war.

Am Ende unseres Ausstellungsbesuchs applaudieren wir unserem Guide für seine Führung durch das Museum. Normalerweise schlendere ich auf dem Weg nach draußen meistens noch durch die Buchhandlung des Museums, dieses Mal verzichte ich darauf. Die ehemalige amerikanische Botschaft in Teheran ist ideologisch so verfärbt, dass es nur schwer auszuhalten ist. Die semantischen Überschreibungen einer diplomatischen Institution mit Revolutions- und Propagandakunst geben den problematischen Geschichtsmodellen, die in der Logik der Islamischen Republik funktionieren, ihr Bild. Das Museum in der ehemaligen amerikanischen Botschaft in Teheran ist in situ lokalisiert, also am Originalort der Geiselnahme. Dennoch bietet es keinen unmittelbaren Zugang zur Vergangenheit oder erlaubt den Besucher:innen eine affektive Involvierung, die auf gesellschaftlicher Ebene im Sinne einer Vergangenheitsbewältigung fungieren soll. Dieses ideologische Museum ist vielmehr ein Signifikant der politischen Gegenwart in der Islamischen Republik Iran und ein Ort, an dem sich die Macht der paramilitärischen Revolutionsgarden materialisiert.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Skizzen für eine Untersuchung*, in: Ders.: *Marxismus und Ideologie. Probleme der Marx Interpretation*, Berlin 1973, S. 111–173.
- 2 Vgl. Arshin Adib-Moghaddam: *What is Iran? Domestic Politics and International Relations in Five Musical Pieces*, Cambridge 2021; Eskandar Sadeghi-Boroujerdi: *Gharbzadegi, colonial capitalism and the racial state in Iran*, in: *Postcolonial Studies*, Nr. 24:2, 2021, S. 173–194; Margaret Kohn and Keally McBride: *Political Theories of Decolonization. Postcolonialism and the Problem of the Foundation*, New York 2011; Ali Mirsepassi: *Transnationalism in Iranian Political Thought. The Life and Times of Ahmad Fardid*, Cambridge 2017.
- 3 Vgl. Peter Chelkowski/Hamid Dabashi: *Staging a Revolution. The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, London 1993; Shiva Balaghi/Lynn Gumpert (Hg.): *Picturing Iran. Art, Society and Revolution*, London 2002.
- 4 Talinn Grigor: *Contemporary Iranian Art. From the Street to the Studio*, London 2014, S. 37.
- 5 Narges Bajoghli: *Iran Reframed. Anxieties of Power in the Islamic Republic*, Stanford 2019, S. 28.
- 6 Ebd.
- 7 Althusser 1973 (wie Anm. 1), S. 131–132.
- 8 Vgl. Paola Rivetti: *The Museum of the Islamic Revolution and Holy Defence in Tehran*, in: *International Journal of Middle East Studies*, Nr. 52, 2020, S. 349–355.
- 9 Siegfried Kracauer: *Totalitäre Propaganda*, in: Christian Fleck/Bernd Stiegler (Hg.): *Studien zu Massenmedien und Propaganda*, Berlin 2012, S. 17–173, hier S. 17.
- 10 Ebd.
- 11 Arash Azizi: *Four Decades of Propaganda in the Islamic Republic of Iran*, in: *Iranwire*, 17.12.2022, <https://iranwire.com/en/special-features/68335/>, Zugriff am 22.06.2023.
- 12 Vgl. Jane C. Loeffler: *The architecture of diplomacy. Building America's embassies*, Princeton 1998, S. 56.
- 13 Vgl. Ervand Abrahamian: *A History of Modern Iran*, Cambridge 2013, S. 168.
- 14 Vgl. U.S. Virtual Embassy Iran, <https://ir.usembassy.gov/education-culture/universal-human-rights/>, Zugriff am 22.06.2023.
- 15 Vgl. Farshad Malek-Ahmadi: *Democracy and Constitutional Politics in Iran. A Weberian Analysis*, London 2015, S. 172–173.
- 16 Vgl. Trita Parsi: *Losing an Enemy. Obama, Iran, and the triumph of diplomacy*, Yale 2017.
- 17 Megan O'Toole: *Inside Tehran's monument to US «arrogance»*, in: *Aljazeera*, 25.04.2017, <https://www.aljazeera.com/features/2017/4/25/inside-tehrans-monument-to-us-arrogance>, Zugriff am 22.06.2023.
- 18 Althusser 1973 (wie Anm. 1), S. 146.
- 19 Ebda., S. 131.
- 20 Juan Cole: *Argo as Orientalism and why it upsets Iranians*, in: *Third World Resurgence*, Nr. 269/270, Jan/Feb 2013, S. 62–63, hier S. 63.

Es wundert kaum, dass eine schnelllebige und sich ständig wandelnde Stadt wie Hongkong, die sich den internationalen Finanzmärkten verpflichtet hat, die aus Bürogebäuden, exklusiven Appartements und Shopping-Malls besteht und die Tourismus nur im Luxussegment bedient, Schwierigkeiten mit der eigenen Vergangenheit und somit auch mit ihrem historischen und architekturhistorischen Erbe hat. Das einstige Fischerdorf wurde 1841 zur britischen Kronkolonie, doch in nur drei Jahren erhöhte sich die Einwohnerzahl bereits von 7450 auf 20.000¹ und dieses unbegrenzte, exponentielle Wachstum hält bis heute an. Aber die Zeiten ändern sich: 1997 wurde Hongkong als Sonderverwaltungszone an China zurückgegeben mit dem Versprechen, dass eine *one country two systems*-Politik respektiert werde, was China offenbar nicht bis zum festgelegten Zeitpunkt in 2047 einzuhalten gewillt ist. Nach wie vor verändert die Stadt zwar ihr Angesicht in atemberaubender Geschwindigkeit, doch seit einigen Jahren verstärkt in Auseinandersetzung mit Dubai, Shanghai und Singapur, was sich – ähnlich wie bei den mittelalterlichen Geschlechertürmen in San Gimignano – etwa an der zunehmenden Höhe der Wolkenkratzer messen lässt. Immerhin steht der als dritthöchster Turm der Welt 2010 fertig gestellte CC-Tower mit 484 m auch heute noch auf Platz 13 der Rangliste.² Signifikant ist aber die zunehmende Konkurrenz zum festlandchinesischen Shenzhen, dessen Stadtgrenze quasi identisch ist mit der Nordgrenze der Hongkonger New Territories und das die Aufgabe hat, der einstigen Finanzkapitale den Rang abzulaufen,³ was sich symbolisch im Ping An Finance Centre von 2017 (mit 599 m derzeit auf Platz 7) manifestiert.

Während der internationale Kunstmarkt in Hongkong boomt,⁴ bleibt bei diesem Wettrennen für historische Stätten kaum Platz, wobei sicherlich der eklatante Mangel an Architektur von übergreifender Bedeutung, die als Weltkulturerbe in Frage kommen und internationales Interesse hervorrufen könnte, eine Rolle spielt. Die Besinnung auf die eigene Geschichte ist hier keine Selbstverständlichkeit: «Post-war Hong Kong has been notoriously unsentimental about its built heritage. It is one of the world's ultimate urban landscapes and has a mature tourism market with well-established as well as recently completed heritage attractions; this is despite a relative lack of heritage assets compared to other world cities.»⁵

Auch wenn Denkmalschutz und Fremdenverkehr in Hongkong nicht immer gleichzusetzen sind, wird ersterer auffallend häufig mit seiner touristischen Auswertbarkeit verknüpft.⁶ Doch bedeutet das automatisch, dass das gebaute Kulturerbe, das in Honkong zu erhalten ist, grundsätzlich als potentieller Touristenmagnet gesehen wird und damit der Gefahr einer «Disneyfication» ausgesetzt ist?⁷ Oder

kann es auch konkret den von außen bedrängten Hongkong-Chinesen dienstbar gemacht werden, indem man es als Chiffre für das historische Erbe bewahrt und der Bevölkerung eine Identifikationsmöglichkeit gibt? Oder lässt sich gar beides verbinden? Bevor man diesbezügliche Überlegungen anstellen kann, ist zunächst zu fragen, welche historischen Stätten überhaupt noch existieren und wie sie genutzt werden, denn «obviously, in order to have a heritage tourism draw you need to have preserved some heritage in the first place».⁸

Das Hong Kong Government unterscheidet drei Kategorien schützenswerter Objekte: *Grade III Historic Buildings* genießen praktisch keinen Schutz, sie sind «buildings of some merit, but not yet qualified for consideration as possible monuments. These are to be recorded and used as a pool for future selection».⁹ Lediglich die *declared monuments* der Kategorie I sind umfänglich denkmalgeschützte Bauten, die nicht zerstört werden dürfen und bei denen es sich in der Mehrzahl um Sakralbauten handelt, die mit einer gewissen Toleranz rechnen können.¹⁰ Die erhaltenen Profanbauten stammen zum größten Teil aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also der frühen Kolonialzeit.¹¹ Doch sind auch diese Bauwerke nicht vor einschneidenden Veränderungen geschützt: Ein Beispiel, an dem sich gar der Volkszorn entzündet hat, ist der alte Hafen Kowloons in Tsim Sha Tsui, die Star Ferry Pier von 1898, die im Jahre 2009 bis auf den explizit denkmalgeschützten Uhrenturm abgerissen wurde.¹²

Doch auch bemerkenswerte Landmarken, die erhalten werden konnten, zeigen nicht immer einen gelungenen Umgang mit der überkommenen Bausubstanz. Zu dieser Kategorie gehört das sogenannte Bauhaus-Building, das 1937 errichtet wurde und als Old Wanchai Market Building ein *wet market* war, mit Verkaufsständen für frischen Fisch, Fleisch, Gemüse und Obst. Es dient heute als Sockelzone des Luxusapartment-Komplexes The Zenith und beherbergt ein Möbelgeschäft.

Weitgehend chancenlos sind die Bauten- und Straßenensembles der charakteristischen Wohn-, Markt- und Rotlichtviertel, welche den ersten Jahrzehnten der Nachkriegszeit entstammen und das Hongkong der Suzy Wong abbilden. Diese Seite der Stadtbaugeschichte, die prosperierende und stetig wachsende Metropole der 1950er und 1960er Jahre mit ihren Licht- und Schattenseiten, verschwindet immer schneller, wenn mittlerweile auch nicht mehr unwidersprochen. Ein Beispiel für einen Wechsel in der Wahrnehmung und Bewertung der eigenen Vergangenheit durch die *locals* manifestiert sich im Konflikt um die Lee Tung Street, bekannt als die Wedding-Card-Street, in der sich Druckereien und kleine Verlagshäuser befanden, deren typische, noch geschlossen erhaltene Bebauung der 1950er Jahre (zum Teil Kategorie III) vollständig ausradiert wurde.¹³ Straßenprotesten und Hungerstreiks zum Trotz ersetzte man sie durch die Lee Tung Avenue, mit vierzigstöckigen Luxusapartements und einer Fußgängerzone mit Ladenlokalen, die sich mit pseudopost-kolonialen Fantasie-Fassaden schmücken, angeblich «primarily inspired by the Hong Kong streetscapes of the 1950s».¹⁴ Entstanden ist ein buntes Disney-Land, mit wechselnder Festtagsdekoration, das seinen exklusiven Shopping-Mall-Charakter nicht etwa zu verstecken versucht, sondern selbstbewusst zur Schau stellt.

Eine große Gruppe von Bauwerken, bei denen die Erhaltung scheinbar leichter fällt, sind jene, die mit Machtausübung und Kontrolle, mit Armee und Polizei in Verbindung stehen. Doch es stellt sich die berechtigte Frage, ob man gezielt die Erinnerung an die Vergangenheit wachhalten will oder es sich nicht eher um eine

Glorifizierung handelt, mit der man die allgegenwärtige Präsenz von Überwachung und Polizei rechtfertigen und zum lobenswerten Normalzustand erheben will: Bereits 1877 hatte Hongkong mit einem Polizisten pro 255 Einwohner eine höhere Polizistendichte als Liverpool und Manchester und auch heute noch ist sie «one of the most heavily policed cities in the world».¹⁵

Ein Paradebeispiel ist die kleine Polizeistation in Wan Chai,¹⁶ 1939 errichtet und nicht einmal der Kategorie III zugewiesen, die von 1984–1988 zum Hong Kong Police Museum ausgebaut wurde, das in einer deskriptiven Ausstellung mit ausgewählten Objekten historische Aspekte dieses Themenkreises behandelt. Bei den neueren und wesentlich prominenteren Projekten dieser Gruppe kann hingegen die Erzählung der Geschichte des Ortes, deren Interpretation und damit der Nährwert verloren gehen:¹⁷ Als in dieser Hinsicht wenig gelungenes Projekt gelten die Hong Kong Marine Police Headquarters von 1884 in Tsim Sha Tsui, seit 1994 *declared monument* und von 2003–2009 unter Änderung des gesamten Lauffniveaus und weitgehender Abholzung des alten Baumbestandes umgestaltet. Das Ziel war «[to] convert heritage assets to beneficial use: the overall effect of the end result is one of a highly-commercialised site with little obvious attempt to tell its story, festooned with brand signage with little sense of the original ambience of the site».¹⁸

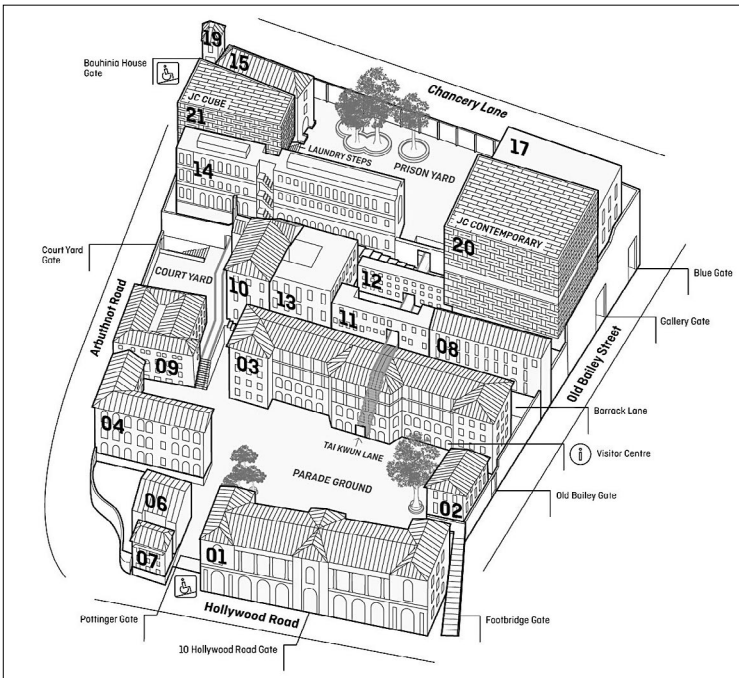
Ein ehemals für Polizisten reservierter Wohnkomplex der Kategorie III aus der Nachkriegszeit an der Hollywood Road in Soho (Police Married Quarters, PMQ), wurde hingegen besser integriert, wobei kaum historischer Ballast zu berücksichtigen war und von vornherein die Nutzung durch die Anwohner mit im Vordergrund stand. Nach zehn Jahren Leerstand wurden ab 2010 Büros, Ateliers, Galerien und kleine Shops eingerichtet, zudem Höfe und Terrassen zum Verweilen und Studieren geschaffen, rund um einen geschützten Innenhof, der sogar Platz für größere Kunstprojekte, Installationen und Ausstellungen bietet.¹⁹ Auch das PMQ dient somit Kultur und Kommerz, aber auf einer Ebene, die Touristen und Anwohner gleichermaßen anspricht.

Von besonderem Interesse ist jedoch das Areal, in dem die Polizisten, die hier wohnten, ihrer Arbeit nachgingen, die Central Police Station, 2018 wiedereröffnet als Tai Kwun – Centre for Heritage and Arts, dessen Umbau und Umnutzung nicht ohne Grund internationale Aufmerksamkeit erregten und bei dem sich der Charakter eines neuen, hongkongspezifischen Umgangs mit Erinnerungsorten vielleicht am deutlichsten offenbart (Abb. 1).²⁰

Als 2003 von Seiten der Regierung die Pläne publik gemacht wurden, den 1,36 Hektar großen Komplex in einen Ort mit Restaurants, einem Museum und einer Kunstgalerie umzuformen, gab es zunächst Proteste, doch konnte die Bevölkerung mit eingebunden und besänftigt werden.²¹ Tatsächlich birgt Tai Kwun ein enormes Denkmalpotential: «To the local population it has always formed a symbol of law and order, placed directly in the centre of Hong Kong and being a constant reminder of the presence of the Police in the colony, [...] tied more to the intangible ideals of government than to the physical construction and architecture.»²² Es vereint gleich mehrere Stätten der Gewaltenausübung und von den 16 Einzelbauten gehörten die drei Hauptbestandteile – das gesamte Ensemble der Central Police Station, der Sitz der Central Magistracy und das Gefängnis Victoria Gaol – bereits zum *declared heritage* (Abb. 2). Das Projekt zur Umnutzung und Umgestaltung des gesamten Areals, das mehrere Architekturpreise gewonnen hat,²³ wurde von der Regierung (HKSAR Hong Kong Special Administrative Region) in Kooperation mit



1 Luftansicht Tai Kwun 1969–70.



2 Tai Kwun nach der Wiedereröffnung 2018.

dem Hong Kong Jockey Club (HKJC) initiiert, nach dem *Conservation Management Plan* von Purcell Miller Tritton (PMT) und maßgeblich entwickelt von dem Schweizer Architektenbüro Herzog & De Meuron (HdM).²⁴

Mit dem Bau eines Gefängnisses wurde bereits kurz nach Übernahme der Stadt durch die Engländer 1841 begonnen, denn die kontinuierlich ansteigenden Einwohnerzahlen machten einen Ausbau des Polizeiwesens notwendig.²⁵ Das Verhältnis zur einheimischen Bevölkerung war von Anfang an von Misstrauen und Missachtung geprägt,²⁶ so wurden in der Anfangszeit nur englische und indische Polizisten eingestellt,²⁷ während die Gefangenen zum allergrößten Teil Chinesen waren.²⁸ Die Verhöre fanden im Headquarters Block statt, die Verurteilung im Central Magistry,²⁹ die Bestrafung im Parade Ground³⁰ und der Strafvollzug in den unterschiedlichen Blocks des Victoria Gaol.³¹ Auch wenn die meisten Straftäter nur zu wenigen Tagen Haft verurteilt wurden, stiegen die Gefangenenzahlen ständig an, was zu einem fortwährenden Problem der Raumknappheit und ständigen baulichen Veränderungen führte.³²

Das Herz der gesamten Anlage wird gebildet von der Central Police Station, die aus sechs Bauwerken besteht, welche sich um den großen Hof des Parade Ground gruppieren. Hauptbestandteile sind der Headquarters Block im Norden (Abb. 2.1) und der Barrack Block im Süden (Abb. 2.3).

Die Barracks, in denen die englischen Polizisten untergebracht waren, gehören zum ursprünglichen Gesamtentwurf von 1862 und sind nach dem Vorbild britischer Militärbaracken strukturiert.³³ Die seitlich eines zentralen Risalits vor- und zurückweichende Fassade weist Elemente aus der europäischen Architekturgeschichte auf, was gleichermaßen für die Arkaden in den beiden unteren Geschossen, die dorischen Pfeiler im Obergeschoss (1906 um ein identisches viertes Stockwerk erhöht) und die verwendeten Materialien gilt (Stein anstelle von Ziegeln). Trotz des chinesischen Satteldaches dominiert so der Eindruck eines englisch geprägten Bauwerks.³⁴



3 Central Police Station, Headquarters Block, Hofseite, Zustand 2018.

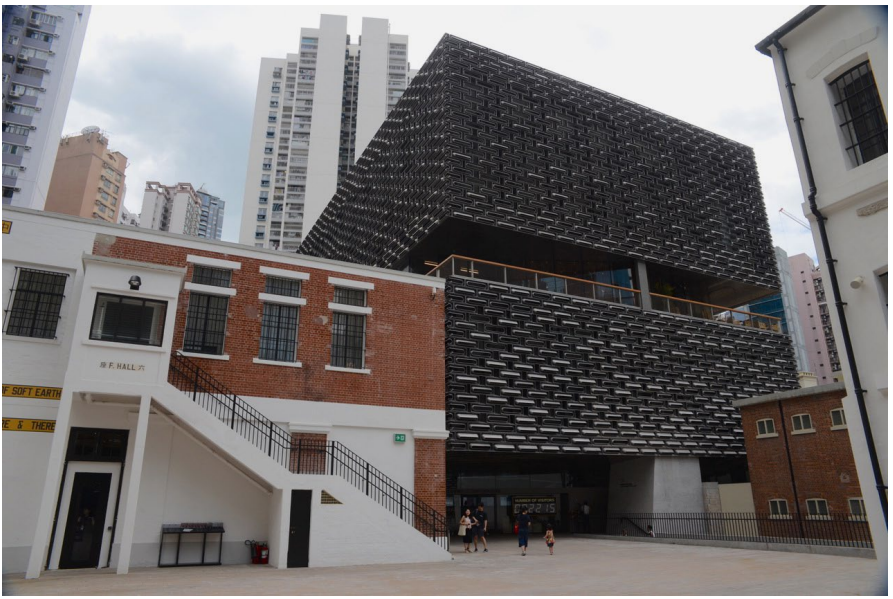
Das Gebäude beherbergt heute in den oberen Geschossen Büroräume, im Erdgeschoss den zentralen Teil des historischen Museums.³⁵ Abgesehen von wechselnden Ausstellungen³⁶ bietet es eine ausführliche Dokumentation der Bauphasen der Anlage und erläutert über Abbildungen an den Wänden sowie Schautafeln detailliert ihre Geschichte, was mit Ausstellungsstücken ergänzt wird. Man erzählt vor allem aus dem Leben der Polizisten und stellt dabei historische Ereignisse in den Vordergrund, aber nicht ohne eine Auswahl zu treffen: während man den Unruhen von 1966/67 viel Raum lässt,³⁷ sucht man nach Hinweisen auf die *Umbrella*-Bewegung von 2014 vergeblich.

Der nördlich gelegene Headquarters Block wurde ab 1916 an der Stelle von Hütten für indische und chinesische Polizisten errichtet.³⁸ Die Fassade zur Hollywood Road ist vierstöckig und entwickelt eine monumentale Wirkung durch ihre gewaltige, neoklassisch-palladianische, doppelte Kolossalordnung zwischen turmartigen Eckkrisaliten.³⁹ Die Südseite zum Platz ist höhergelegen, so dass hier nur die oberen beiden Stockwerke in Erscheinung treten (Abb. 3): eine Portikus auf Pfeilern mit griechischem Mäandermuster als Dekoration, hinter der sich ehemals die Küchen und Lagerräume sowie die Schlafräume der indischen und chinesischen Polizisten befanden,⁴⁰ heute eine Buchhandlung und Shops für ausgefallene Wohnaccessoires. Die offene Veranda mit Kolonnaden auf dorischen Säulen, die mit ihren großen luftigen Hallen als *piano nobile* diente und dient, beherbergt heute ein großes Restaurant.

Die Central Magistracy (Abb. 2.9), Ort der judikativen Gewaltausübung, erhielt bereits 1847 einen ersten Bau, der 1914–1915 durch den heutigen ersetzt wurde.⁴¹ Der untere Teil wirkt nach außen durch den hohen, massiven Sockel betont abweisend, was die neoklassische Loggia in der Mitte des Obergeschosses kaum auffangen kann. Wie bei den übrigen Gebäuden sind auch hier mit Ausnahme des flachen Satteldaches kaum asiatische Bezüge gegeben.

Der interessanteste dieser älteren Bauten ist sicherlich das eigentliche Gefängnis, die Victoria Gaol. Erste Zellentakte entstanden bereits ab 1851, doch wurde 1858 ein neues Projekt mit radialem Grundriss begonnen, der auf die sternförmige Variante des von Foucault beschriebenen Panopticum aus viktorianischer Zeit zurückgeht.⁴² Von diesem wurde lediglich die südliche Hälfte bis 1862 umgesetzt, von welcher nur der östliche Teil des Hauptarms als D-Hall noch aufrecht steht (Abb. 2.14), der nach wie vor den größten Zellenblock darstellt.⁴³ Am Ort der im zweiten Weltkrieg zerstörten Sterntrakte liegt heute der obere Hof, die F-Hall von 1929–1931 (Abb. 2.17)⁴⁴ sowie die Neubauten von JC Cube und JC Contemporary. Die Idealvorstellung, ein separates System aus Zellen zu haben, um Gelegenheitstäter von Verbrechern fernzuhalten und den isoliert untergebrachten Gefangenen die Möglichkeit zur Einkehr zu geben, musste im späten 19. Jahrhundert unter dem Druck des Platzmangels übergangsweise aufgegeben werden, was zum Einbau von Gemeinschaftszellen mit bis zu fünf Gefangenen in einer Zelle führte. 1897 waren daher 557 Gefangene in 453 Zellen untergebracht. Dem älteren Hauptgefängnis wurde 1915 noch die E-Hall zur Seite gestellt, wieder mit den für angloamerikanische Gefängnisse typischen Einzelzellen (Abb. 2.15).⁴⁵

In den unterschiedlichen Trakten befindet sich jener Teil des historischen Museums, der sich mit dem Alltag im Gefängnis beschäftigt. Interaktive Rollenspiele und Videoinstallationen bieten dem Besucher unterschiedliche Möglichkeiten der



4 F Hall und JC Contemporary, Zustand 2018.

Identifikation und Einfühlung, insofern man die Rollen des Aufsichtspersonals oder der Gefangenen einnehmen kann. Doch sind es eher die Räumlichkeiten selbst, die Zellenblöcke, die Latrinräume, die Metalltreppen und die engen Kammern, die vom Leid und Elend der Gefangenen zeugen und die Besucher:innen zu fesseln vermögen.⁴⁶

Die neoklassizistischen Bauten von Tai Kwun waren mit ihrer betont europäischen Bauweise und vielen Verweisen auf die englische Architektur im mittleren 19. Jahrhundert sicher zunächst Fremdkörper in der Stadt, bevor man sie später als typischen Bestandteil der Kolonialarchitektur wahrzunehmen begann. Heute sind sie es auf eine andere Art, zwischen den riesigen Hochhäusern bilden die Fassaden mit ihren altbekannten Motiven wohlthuende Ruhepunkte. Das zeigt sich auch im Zusammenspiel mit dem Auditorium des JC Cube und dem JC Contemporary von Herzog & de Meuron,⁴⁷ das als Kunstmuseum einen funktionalen Gegenpol zum historischen Museum der Central Police Station bildet (Abb. 4).⁴⁸ Hier findet sich zeitgenössische Architektur at its best: Hinter den gewobenen Fassaden aus gegossenen Aluminium-Modulen, die in gekonnter Auseinandersetzung mit dem Ort auf die Granitblöcke und Ziegel der vorgefundenen Strukturen Bezug nehmen,⁴⁹ führt die gewundene Treppe aus Holz und Beton nicht nur zu den drei Etagen von Ausstellungsräumen, sondern bietet auch als eigenständiges Kunstwerk phantastische Blickwinkel.

Mit der Umgestaltung der historischen Stätte zum Tai Kwun Centre of Heritage and Art und ihrer Öffnung nach außen ergab sich eine ganz neue Anbindung an die Stadt: Zu der Anlage gelangt man heute über das längste Rolltreppensystem der Welt, die Escalators, welche das tiefer gelegene Stadtzentrum mit dem Wohnviertel Mid Levels verbinden. Über diese wird auch das Vergnügungsviertel Soho erreicht, das etwa auf halber Höhe liegt und in dessen unmittelbarer Nachbarschaft sich die Police Station befindet. Der Hauptzugang erfolgt seit der Wiedereröffnung von den

Escalators aus über die Footbridge Gate, den unscheinbaren Personaleingang, der die alten Prachtfassaden zur Wyndham-Street im Norden (Police Station) und zur Arbutnot-Road im Osten (Magistracy) negiert, die von den Besuchern kaum mehr wahrgenommen werden. Man wird direkt auf den großen Paradeplatz zwischen dem Headquarter's und dem Barrack Block der Central Police Station geleitet, der somit in das urbanistische Gefüge des gesamten Viertels eingegliedert wird. Mit seinen riesigen Mango-Bäumen, an denen in früheren Zeiten verurteilte Straftäter aufgehängt wurden und welche heutzutage den Besuchern Schatten spenden, dient er Touristen und der örtlichen Bevölkerung als Rückzugsort von Lärm und Straßengewimmel. Frei zugängliche Kulturevents finden hier mehrmals pro Woche statt, von Dichterlesungen über Tanz- und Theateraufführungen bis zum Open Air-Kino. Dementsprechend eröffnen sich auch ganz neue Wege: man gelangt nun über den Hof hinweg von der Arbutnot Road zur Old Bailey Street, ohne sich dem Verkehr in der schluchtartigen Hollywood Road aussetzen zu müssen. Die direkte Anbindung an die Escalators und somit an die Vergnügungsmeile, hat zur Folge, dass Tai Kwun mit seinen 16 Bars und Restaurants, von denen nahezu alle dem Luxussegment zuzuordnen sind, neben kulturinteressierten Besuchern und Anwohnern auch von weiteren Gruppen frequentiert wird. Dazu gehört auch, dass es sich bei der Buchhandlung im Museumsareal der Headquarters um den Flagship-Store eines internationalen Verlages handelt.

Auch wenn es bei Tai Kwun letztendlich nicht zu einer reinen Disneyfication gekommen ist, so sicherlich doch zu einer Kommerzialisierung, zu einer Hongkongisierung. Das Center kann aber scheinbar nur auf all diesen Ebenen gleichzeitig funktionieren, als musealer Raum sowohl für seine ganz besondere Geschichte als auch für die zeitgenössische Kunst, als Rückzugsort für die Anwohner aber auch als Ort des abendlichen Vergnügens für Büroangestellte, Expats und Touristen in Cocktail-Bars und Restaurants, als Raum für Veranstaltungen aber auch für das unvermeidliche Shopping-Erlebnis. Das ist der Spagat, den das moderne Hongkong verlangt und vielleicht ist es gut, dass in diesen für die Bewohner:innen der Sonderverwaltungszone schwieriger werdenden Zeiten mit einiger Verspätung damit begonnen wird, unter dem gewohnten Einfluss eines dominanten Kapitalismus die Geschichte der Stadt zu zementieren. Nur dort wo Aufmerksamkeit erregt wird – und die international vielbeachtete Umgestaltung des Tai Kwun-Areals hat das sicherlich getan – ist die Erhaltung von Denkmälern, welche das lokale Erbe abbilden und zu einer Auseinandersetzung mit ihm einladen, gesichert, denn mit der zunehmenden Einflussnahme Chinas könnte die selbstbewusste Rückbesinnung auf die eigene Historie und eine allzu starke Identifikation mit dieser unerwünscht werden.

Anmerkungen

1 Vgl. May Holdsworth/Christopher Munn: *Crime, Justice and Punishment in Colonial Hong Kong*. Central Police Station, Central Magistracy and Victoria Goal, Hong Kong 2020, S. 37–38.

2 Liste der höchsten Hochhäuser der Welt, 2023, [wikipedia.org/wiki/Liste_der_höchsten_Hochhäuser_der_Welt](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_höchsten_Hochhäuser_der_Welt), Zugriff am 03.07.2023.

3 «The economic role and function of Hong Kong are increasingly in doubt amidst a rising mainland China. [...] Mainland companies make up about 40 per cent of market capitalisation of the Hong Kong stock exchange in 2017. The corresponding figure in 1997 was 16 per cent.» Chris Yeung: *Promises and Reality*, in: Pen Hong Kong (Hg.): *Hong Kong 20/20, Reflections on a Borro-*

- wed Place, Hong Kong 2017, S. 46–56, hier S. 50. «Meanwhile major mainland cities, in particular Shenzhen and Shanghai, have developed at rapid rates. Top Chinese officials predict that Shenzhen will overtake Hong Kong in about two years' time, in terms of its overall economic strength,» Ebd., S. 49. Das betrifft nicht nur den Finanzsektor, sondern auch den Städtebau, stellt Shenzhen doch eine der am schnellsten wachsende Städte der Welt dar, mit 30.000 Einwohnern in 1979, 6,5 Mio. in 2000, 12 Mio., in 2020, fast 18 Mio. in 2023; David Satterthwaite: Asia's fastest growing cities... and why these are mostly small cities. www.iied.org/asia-fastest-growing-cities-why-these-are-mostly-small-cities, 2023, Zugriff am 03.07.2023.
- 4** Vgl. Michael Irwin: Art Basel Hong Kong 2022. Galleries Report. Strong Sales, 01.06.2022, ocula.com/magazine/art-news/art-basel-hong-kong-2022-galleries-strong-sales/, Zugriff am 03.07.2023.
- 5** Chris White: Museums and Heritage Tourism. Theory, Practice and People, London/New York 2023, S. 38.
- 6** Vgl. Ebd., S. 24.
- 7** Vgl. Ebd., S. 24.
- 8** Ebd., S. 38.
- 9** Rating of historical buildings, 2006, www.info.gov.hk/gia/general/200612/06/P200612060159.htm, Zugriff am 03.07.2023.
- 10** 2008 waren 82 Gebäude aufgelistet, aktuell sind es 132; Vgl. Purcell Miller Tritton: The Old Central Police Station and Victoria Prison, Hong Kong. Conservation Management Plan, (E-Book) Norwich/Norfolk 2008, S. 71; Declared Monuments in Hong Kong, 2021, www.amo.gov.hk/en/historic-buildings/monuments/index.html, Zugriff am 03.07.2023.
- 11** Vgl. [web.archive.org/web/20110709224215/List of Graded Historic Buildings in Hong Kong](http://web.archive.org/web/20110709224215/List_of_Graded_Historic_Buildings_in_Hong_Kong), 2009, <http://www.amo.gov.hk/form/historical.pdf>, Zugriff am 03.07.2023.
- 12** Vgl. Demolition of Hong Kong Landmark. Sparks Calls for Heritage Preservation, 2009, www.voanews.com/a/a-13-2007-01-10-voa62-66763757/563817.html, Zugriff am 03.07.2023; White 2023 (wie Anm. 5).
- 13** «Since the late 1990s, one of the municipal districts of Hong Kong, Wan Chai has undergone massive urban re-development. [...] Local street cultures and livelihoods are being uprooted; and the renowned Lee Tung Street (LTS), had become a civic «war zone» between the inhabitants and the semi-governmental, Urban Renewal Authority (URA), as the latter proposed to remove all the residents, shops and buildings for redevelopment,» King-Chung Siu: Street as Museum as Method. Some Thoughts on Museum Inclusivity, in: The International Journal of the Inclusive Museum, 1, 2008, Nr. 3, S. 57–64, hier S. 59; Vgl. auch Chi Chan u. a.: When Pencil Sketches Become Concrete Blocks. The Case of URA Wan Chai Projects. Critiques and Alternatives, Hong Kong 2015, S. 15–30; Lee Ho Xin/Lynne D. Distefano: From Zero Sum Game to Arranged Marriage. The Struggle Between Built Heritage Conservation and Urban Development in Post-Colonial Hong Kong, in: Sophia Labadi/William Logan (Hg.): Urban Heritage, Development and Sustainability. International Frameworks, National and Local Governance, London 2015, S. 196–2013.
- 14** Ronald LU & Partners: Lee Tung Avenue, Hong Kong China, rlp.asia/en/project/lee-tung-avenue/, Zugriff am 03.07.2023.
- 15** Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 35.
- 16** Auf der Homepage des Museums wird geworben mit «Eyewitnessing the Force's Century-old Glory», Hong Kong Police Force, 2022, www.police.gov.hk/museum/en/, Zugriff am 03.07.2023.
- 17** Vgl. White 2023 (wie Anm. 5), S. 72.
- 18** Ebd., S. 55.
- 19** www.pmq.org.hk/heritage/history-of-pmq, Zugriff am 03.07.2023.
- 20** Ho erkennt 2022 bei ihrer Analyse des neoviktorianischen Komplexes und seinen späteren Veränderungen die sechs Kriterien der Foucaultschen Heterotopie wieder, was in einigen Punkten sicherlich zutrifft, nur wenn sie Foucaults Illusionsraum auf die aktuelle politische Situation in Hongkong mit der häufig ausufernden Polizeigewalt überträgt, geht es m. E. nicht auf, da Tai Kwuns Vergangenheit als Polizeistation in der aktuellen politischen Situation eben keine Rolle mehr spielt, siehe hierzu: Michel Foucault: Andere Räume, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34–46, hier 45–46; Elizabeth Ho: Heterotopic. Heritage in Hong Kong. Tai Kwun and Neo-Victorian Carceral Space, in: Humanities 11, 2022, Nr. 12, S. 1–20, hier S. 6–7.
- 21** Vgl. Purcell Miller Tritton 2008 (wie Anm. 10), S. 9, 71–72.
- 22** Ebd., S. 71, vgl. auch S. 80.
- 23** 2019 den Unesco Asia-Pacific Awards for Cultural Heritage Conservation (Award of Excellence) und 2021 Royal Institute of British Architects (RIBA), International Awards for Excellence, siehe hierzu: 296 Tai Kwun Wins QBA Award for «Renovation/Revitalization», 2021, www.herzogdemeuron.com/news/296-tai-kwun-wins-qba-award-for-renovation-revitalization/, Zugriff am 03.07.2023; Tai Kwun – The Centre for Heritage and Arts, www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page/awards/riba-international-awards/2021/tai-kwun-the-centre-for-heritage-and-arts, Zugriff am 03.07.2023
- 24** Unter Beteiligung von Purcell sowie Rocco Design Architects Limites.
- 25** Vgl. Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 20; Purcell Miller Tritton 2008 (wie Anm. 10), S. 11–23.
- 26** Für Charles May, der ab 1845 den Ausbau der Polizei organisieren sollte, waren Chinesen «depraved and hostile», «useless, physically and morally,» Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 35. Von den 24.000 Chinesinnen in der Kolonie seien 80 %

- Prostituierte; Vgl. Ebd., S. 42. Doch auch andere ethnische Gruppen wie Inder und Araber wurden ohne Respekt behandelt, Vgl. Ebd., S. 43–44, 57.
- 27** Häufig musste man auf die Hilfe von Dolmetschern zurückgreifen, Vgl. Ebd., S. 130–131. Erst seit den 1870er Jahren wurde ein Teil der Polizisten aus der chinesischen Bevölkerung rekrutiert, Vgl. Ebd., S. 71–72.
- 28** Im Jahre 1881 waren unter den 4150 Inhaftierten eine europäische Frau, 53 indische Männer, 158 chinesische Frauen, 295 männliche Europäer und 3643 chinesische Männer, Vgl. Ebd., S. 246.
- 29** Bestraft wurden Prostitution, Diebstahl, Besteuerung und Glücksspiel, aber auch Drogenkonsum (vor allem Opium), Betteln und illegaler Straßenverkauf ohne Lizenz, Vgl. Ebd., S. 60–62, 166–167, 176.
- 30** Im 19. und frühen 20. Jahrhundert waren als Strafen Abschneiden der Zöpfe, *leg stocks* (Fußpranger), Schläge mit einer neuschwänzigen Katze und Waterboarding üblich, 1851 wurde für kurze Zeit eine Tretmühle eingeführt. Hinrichtungen kamen vor allem bei Gewaltverbrechen gegen Engländer vor, die Exekution erfolgte durch Erhängen. In den 1860er Jahren traf es 50 Piraten, die letzte Hinrichtung in der Central Police Station fand 1907 statt, die letzte in Hongkong 1966, die Abschaffung erfolgte 1993, Vgl. Ebd., S. 35–36, 38, 40, 118–122, 183, 289–299.
- 31** Vgl. Ebd., S. 32, 187, 269, zu den Haftbedingungen vgl. Ebd., S. 232–234.
- 32** «One narrative thread remains constant [...]: the continuous increase in the number of prisoners, and the great difficulties of finding room to confine all of them,» Ebd., S. 181.
- 33** Vgl. Ebd., S. 24–26; Purcell Miller Tritton 2008 (wie Anm. 10), S. 24–29.
- 34** Vgl. Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 20.
- 35** «Educational possibilities» waren von vorneherein Bestandteil der Planungen, es war aber auch klar, dass «the site may not be appropriate for Museum use in its entirety,» Purcell Miller Tritton 2008 (wie Anm. 10), S. 99.
- 36** Vgl. Retail Design Blog: 100 Faces of Tai Kwun exhibition by ADO, Hong Kong, retaildesignblog.net/2018/06/06/100-faces-of-tai-kwun-exhibition-by-ado-hong-kong/, Zugriff am 03.07.2023.
- 37** Nach gewalttätigen Aufständen, die auf Polizeigewalt als Reaktion auf Demonstrationen gegen gesellschaftliche Ungerechtigkeiten folgten, wurden 323 Demonstranten eingesperrt, vgl. Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 82–83.
- 38** Vgl. Purcell Miller Tritton 2008 (wie Anm. 10), S. 36–40; Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 28.
- 39** Zum Architekten Leslie Owen Ross: Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 29. Ho benennt diese Architektur als neo-viktorianisch, Vgl. Ho 2022 (wie Anm. 20), S. 1.
- 40** Hier befanden sich Räumlichkeiten für die Religionsausübung, Sporthallen, Garagen, Toiletten, Waffenkammern, Verhörzimmer, vgl. Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 31.
- 41** Vgl. Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 102; Purcell Miller Tritton 2008 (wie Anm. 10), S. 34–36.
- 42** Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen, Frankfurt/Main 1994, S. 143, 146. Der Typus ist europäischer Herkunft, das Hongkonger Bauwerk hat Nachfolge in der asiatischen Gefängnisarchitektur gefunden, Vgl. Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 196–197.
- 43** Vgl. Holdsworth/Munn 2020 (wie Anm. 1), S. 188, 193–195.
- 44** Die F-Hall wurde wegen der vier käfigartigen Zellen, in denen in den 1970er Jahren bis zu 120 vietnamesische Flüchtlinge Aufnahme fanden, als Hasenstall bezeichnet, Vgl. Ebd., S. 203–205, S. 229–230.
- 45** Vgl. Ebd., S. 181–182, 201.
- 46** Für Beschreibungen der einzelnen Räumlichkeiten siehe Ho 2022 (wie Anm. 20), S. 7–16.
- 47** Vgl. Tai Kwun Centre für Heritage and Arts, Hongkong/Hong Kong, HK, in: Sandra Hofmeister: Herzog & de Meuron. Architektur und Baudetails, 4. erw. Aufl., 2023, S. 24–33, hier S. 24–33; Luis Fernández-Galliano: Tai Kwun, Centre for Heritage and Arts, 2005–2018, Hong Kong, in: Luis Fernández-Galliano (Hg.): Herzog & de Meuron 2003–2019, Madrid 2019, S. 116–124. Zu Herzog & de Meurons Museum für asiatische Kunst M+ in Kowloon: Luis Fernández-Galliano: M+, 2021–, Hong Kong, in: Luis Fernández-Galliano (Hg.): Herzog & de Meuron 2003–2019, Madrid 2019, S. 312–317.
- 48** Vgl. White 2023 (wie Anm. 5), S. 44.
- 49** Vgl. Blaine Brownwell: The Importance of Materiality for Herzog & de Meuron's Tai Kwun Center for Heritage and Arts, in: Architect Magazine. The Journal of the American Institute of Architects, 26.09.2019, https://www.architectmagazine.com/practice/the-importance-of-materiality-for-herzog-de-meurons-tai-kwun-center-for-heritage-and-arts_o, Zugriff am 03.07.2023.

Bildnachweise

- 1 Holdsworth/Munn 2020, Abb. S. 15.
- 2 https://www.taikwun.hk/en/visit/map_directory.
- 3 Foto: Ulf Schulte-Umberg.
- 4 Foto: Ulf Schulte-Umberg.

Denkmalensembles sind als komplexe Erinnerungsorte Ergebnisse nicht nur ihrer Entstehungs-, sondern auch ihrer nicht selten kontroversen Rezeptionsgeschichte. Sie leben von neuen Setzungen ebenso wie von partiellen Freilegungen oder Instandsetzungen, von unweigerlichen entropischen Prozessen oder planvollen Überschreibungen, die häufig gegenläufigen Logiken und Erzählungen gehorchen. Sie sind deshalb Ergebnis unsystematischer Prozesse der Sinnanreicherung und des sukzessiven Sinnverfalls – Geschichte kann sich historischen Denkmälern einschreiben, sie kann in Denkmälern erzählt, erinnert, konstruiert, veranschaulicht, verdichtet und vergegenwärtigt, aber auch unterschlagen, um- oder überschrieben werden. Die Lesbarkeit und rhetorische Überzeugungskraft eines jeden Teils des Ensembles speist sich dabei stets auch aus dessen sinnstiftender räumlicher Situierung – umso mehr gilt dies für über einen langen Zeitraum gewachsene und umstrittene Orte kollektiver Erinnerung.

Ein Beispiel dafür liefert die Denkmallandschaft um den Kyffhäuserberg: In unmittelbarer Nachbarschaft zur Ruine des Bergfrieds der staufischen Reichsburg Kyffhausen aus dem 11. Jahrhundert wurde 1892–1896 nach Plänen von Bruno Schmitz das monumentale Kyffhäuser-Denkmal errichtet (Abb. 1).¹ Dieses setzt – nicht zuletzt über seine narrative Einbindung der benachbarten Burgruine – die Legende ins Bild, nach der der Stauferkaiser Friedrich I. Barbarossa im Kyffhäuserberg schlafe, um sich eines unbestimmten Tages eben hier in Restitution des Reiches wieder zu erheben.² Das jüngere Denkmal erlaubt sich dabei eine wesentliche Modifikation der Legende: Über dem thronenden Barbarossa innerhalb des noch als Höhle zu denkenden architektonischen Ehrenhofs des Denkmals hat sich der preußische Kaiser Wilhelm I. anstelle des Stauferkaisers auf sein Ross geschwungen, um die Prophezeiung einzulösen.

Gekontert wurde das Nationaldenkmal des deutschen Kaiserreiches durch ein 1974 vom Ministerium für Kultur der DDR bei Werner Tübke in Auftrag gegebenes, die im frühen 16. Jahrhundert am Fuße des Berges niedergeschlagenen Bauernaufstände erinnerndes monumentales Panoramabild *Die Frühbürgerliche Revolution*.³ Das nach Plänen Herbert Müllers errichtete, allerdings erst im Jahr des Mauerfalls eröffnete Panoramamuseum Bad Frankenhausen (Abb. 2) bildet bis dato das letzte Glied des Ensembles. Mit ihm rechnete der «real existierende Sozialismus» mit dem preußischen Militarismus als erklärter Keimzelle des deutschen Expansionsdrangs und Faschismus ab, den man folglich auch auf dem nur etwa fünf Kilometer Luftlinie entfernten Bergrücken des Kyffhäusers objektiviert gesehen hatte.



1 Bruno Schmitz: Kyffhäuser-Denkmal auf dem Kyffhäuserburgberg (1892–1896) mit der Ruine der Staufischen Reichsburg im Hintergrund.



2 Herbert Müller: Panoramamuseum Bad Frankenhausen, 1976–1987.

Diese zweite wohlkalkulierte Überschreibungsgeste ist bis heute weitestgehend übersehen worden.⁴ Soweit ich sehe, wurde das Panoramamuseum erstmals im Jahre 2006 von Christiane Jungklaus als ein dezidiertes Gegengewicht zum Kyffhäuserdenkmal ausgewiesen, alle formalen Ähnlichkeiten dabei aber sogleich wieder als unbewusste Versehen abgetan⁵ und entsprechend auch nicht zum Gegenstand weiterführender Analysen gemacht.

Wenn ich im Folgenden aufzeigen möchte, mit welchen Strategien das Panoramamuseum Bad Frankenhausen das benachbarte Kyffhäuser-Denkmal zu einem substanziellen Bestandteil seiner politischen Botschaft zu machen versucht hat, werde ich von einer detaillierten Besprechung der seitens werkmonografisch orientierter Forschungen jeweils gut untersuchten ikonografischen Programme beider Denkmäler weitestgehend absehen. Vielmehr sollen beider Architekturen in ihrem Verhältnis zur umgebenden Landschaft sowie die je gehobenen argumentativen Potenziale von Geologie, Typologie, Gattung, Material und Stil vergleichend in den Blick genommen werden.

Erste Gemeinsamkeiten werden bereits auf erzählerischer Ebene greifbar. Sowohl das Kyffhäuser-Denkmal als auch das Bauernkriegspanorama entfalten eine Befreiungserzählung. Erlöst die teleologische Erzählung des Kyffhäuser-Denkmal Barbarossa aus seinem untoten Harren, indem sie das deutsche Kaiserreich aus seiner Versenkung hebt, befreit sich der Arbeiter- und Bauernstaat im Tale bildgewaltig vom Joch der Feudalherrschaft, mit der nicht zuletzt der häufig entsprechend titulierte preußische «Junkerstaat» assoziiert worden war. Jeweils geht es dabei auch um die Inszenierung eines historischen politischen Versprechens: Kaiserlicher Reichsschlaf und teleologische Präfigurationserzählung hier, vorerst gescheitertes, vermeintlich protozialistisches Aufbegehren des dritten Standes dort. Es bestimmen also zwei ideologisch überformte Erzählungen von nationalem Identifikationspotenzial ein und denselben lieu de mémoire. Und wengleich die jeweils beschworenen historischen Erzählungen als solche zunächst in keinem kausalen Verhältnis gestanden haben, wurden sie vonseiten des jüngeren Denkmals in ein Konkurrenzverhältnis gebracht, befand sich die DDR doch in erklärter Opposition nicht nur zur faschistischen Ideologie, sondern auch zum feudalistischen, dynastischen und militaristischen Denken Preußens, an dessen historischer Überwindung sie zu arbeiten vorgab.⁶

Zum Einen war es dem Zufall verdankt, dass sich auf engstem Raume gleich zwei vermeintlich historische Schauplätze aktivieren ließen, denen zu unterschiedlichen Zeitpunkten und unter unterschiedlichen politischen Vorzeichen das Potenzial nationaler Gründungsmythen zugebilligt werden konnte. Zweitens aber fußten die Denkmalprojekte in beiden Fällen aber zugleich auch auf einer gewissen Überbewertung des Genius loci: Die Gebeine der nie gefundenen Leiche des 1190 während eines Kreuzzugs gestorbenen Kaisers Barbarossa ruhen lediglich einer traditionsreichen Legende nach im Berge – und an dessen Fuße hatte im Jahre 1525 zwar tatsächlich eine von zahlreichen blutigen Schlachten der Bauernkriege getobt, allerdings nur eine von vielen. Das eigentliche Zentrum der jahrelangen Erhebungen lag im Schwäbischen und damit außerhalb des Staatsgebietes der DDR. Bereits deshalb drängt sich eine vergleichende Zusammenschau beider Denkmäler auf.

Beiden Denkmälern ist ein dezidiert geopolitisches Denken gemein, insofern ihre Inszenierungen historischer Schichtungen wesentlich auch mit den geologischen Beschaffenheiten der sie umgebenden Landschaft argumentieren. Beide integrieren

Berg und Tal, Felsen, Felder und Sediment in ihre Argumentation und ihr visuelles Programm. Im jeweiligen Ringen um argumentative Überzeugungskraft der Monumente sind in der Summe ferner alle klassischen Kunstgattungen wesentlich an der visuellen Vergegenwärtigung der Historie beteiligt: Die architektonisch-skulpturale Vorlage des preußischen Kaiserreiches wurde vonseiten der DDR durch eine architektonisch gefasste Monumentalmalerei mit buchstäblich umfassendem Realitätsanspruch gekontert. Und schließlich entfalten die inszenatorischen Strategien beider architektonischer Anlagen in Bezug auf ihre Topografie und Typologie sowie in Bezug auf ihren jeweiligen Umgang mit Stilidiomen und Werkstoffen ein komplexes Verweissystem von Raum- und Richtungswerten, Stil- und Materialsemantik – stets im Rekurs auf die vor Ort bereits etablierten Formfindungen und Narrative.

Der Turm des Kyffhäuser-Denkmal betreibt nicht nur durch die unmittelbare Nachbarschaft eine Art Wiederaufführung des Bergfrieds der mittelalterlichen Burgruine, dem er mit Blick auf seine Höhe, seine Breite und seine Materialität weitgehend entspricht (Abb. 1). In dieser Geste sinngebender Wiederholung legt das Denkmal somit bereits auf bautypologischer Ebene das Wiedergänger-Motiv an, das auch die Ikonografie seines skulpturalen Programms bestimmt: Die Ruine des Bergfrieds gerät zum Ausweis der Historizität des Ortes einerseits und eines historischen Zerfallsprozesses andererseits, womit zugleich ein Erbe und ein Auftrag ausgerufen sind. Indem das preußische Denkmal dem in ruiniertem Zustand belassenen Vorbild eine intakte Architektur entgegensetzt, bezeugt es sowohl die Notwendigkeit als auch den erfolgreichen Vollzug der politischen Restitution des Reiches.

Das Panoramamuseum sattelt auf diese visuelle Argumentationslogik des Kyffhäuser-Denkmal auf, um dessen typologisches Argument zu dekonstruieren und dabei die Potenziale verschiedenster Referenznahmen im Sinne der eigenen Evidenz zu nutzen. Die formalen Gemeinsamkeiten stecken auch hier zunächst den Bezugs- und Argumentationsrahmen ab, innerhalb dessen die einzelnen typologischen Modifikationen des Vorgängigen neuerlich zu Argumenten werden.

Wieder sind es zunächst die relative Nachbarschaft und die vergleichbaren Größendimensionen von Kyffhäuser-Denkmal und Panoramamuseum, die eine vergleichende Schau nahelegen. Beide Denkmäler sind gemäß ihrer Grundrisse im weiteren Sinne als Zentralbauten aufzufassen, beide werden von einem raumgreifenden Weiheplatz umgeben, der den jeweils starken Bezug zur umgebenden Landschaft noch einmal steigert und eine jeweilige Hauptblickachse ins Umland definiert. In beiden Fällen vermittelt ferner eine vorgelagerte architektonische Struktur zwischen Plätzen und Monumenten: auf dem Berge die Evokation eines Cour d'honneur, im Tale ein dem zentralen Zylinder vorgelagerter Portikus. Nicht zuletzt wird diese hier wie dort durch eine zentrale Dreitoranlage strukturiert, die auf jede Nobilitierung des Mittelportals in Form einer Erhöhung, Verbreiterung oder bauplastischen Ausgestaltung verzichtet.

Über die Verwendung eines gemeinsamen symbolischen Vokabulars ist das jüngere Monument somit absichtsvoll innerhalb der Sprache der Ähnlichkeit als Gegenbau des älteren ausgewiesen – weshalb es in seinen nicht minder augenfälligen Modifikationen des Vorgängigen umso beredtere Dichotomisierungen etablieren und seine grundlegende Opposition zum Kyffhäuser-Denkmal erfahrbar machen kann.

Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen beiden Anlagen besteht darin, dass das Kyffhäuser-Senkmal seinen rechteckigen Grundriss mit einem halbrunden Weiheplatz umgibt, während sich das Rund des Panoramamuseums zu einer recht-

eckigen Platzanlage hin öffnet. Das Kyffhäuser-Denkmal argumentiert dabei in bautypologischer Hinsicht konventioneller. Der imperiale Gedanke findet im Ehrenhof und in der pyramidalen Höhenentwicklung seine angestammten Visualisierungen. Der Raum wird vertikal hierarchisiert in Richtung eines zentralen Höhepunktes, welcher der Reichskrone und ihrem darunter befindlichem Träger und Herrscherindividuum vorbehalten bleibt (Abb. 3).

Die das Denkmal umgebende Rundform des Ehrenhofes vermittelt organisch zu den natürlichen geologischen Felsformationen, so dass sein Turm gleichsam aus erdgeschichtlichen Dimensionen herauszuwachsen scheint. Seine Vertikalachse fungiert zugleich als eine streng chronologisch argumentierende historische Zeitachse:

Unten Kaiser Barbarossa, oben der von Zeitgenossen mitunter sinnfällig als Kaiser «Barbablanca» titulierte Wilhelm I. als politischer Erbe oder regelrechte Reinkarnation des mittelalterlichen Herrschers. Bei alledem ist der phallische Charakter des Denkmals kaum zu übersehen, der im Verbund mit der Erzählung eines im Berge verborgenen «Samens» an eine Art männliche Autogamie denken lässt, in der Wilhelm I. in einem vermeintlich naturgesetzlichen Prozess aus Barbarossas Saat hervorzugehen hatte. Gleichwohl werden Vergangenheit und Gegenwart, Prozessuales und Statisches versöhnt und synchronisiert: Dargestellt ist der neuralgische Augenblick des historischen Vollzugs der Wiederauferstehungs-Prophezeiung. Das Denkmal setzt das *Finale* der teleologischen Erzählung in Szene, um zugleich auch eine Zukunftsperspektive zu etablieren: Aus der Vertikale heraus leiten Pferd und Blick Wilhelms I. den horizontalen Blick über das beherrschte Tal gen Osten, als gelte es ferner, auch den unvollendeten Kreuzzug des legendären Ahnen zu Ende zu bringen – oder doch zumindest das Reich wieder zu alter Größe zurückzuführen.

Auch beim Panoramamuseum fallen Zeitkonzept und gesellschaftliche Geometrie in eins: Das Rund des Panoramas spiegelt das von Karl Marx und Friedrich Engels in ihrem *Manifest der Kommunistischen Partei* von 1848 etablierte Modell des sich historisch in immer neuen Konstellationen entladenden Klassenkampfes,⁷ als dessen erste substantielle Regung schon von Engels selbst insbesondere die frühneuzeitlichen Bauernkriege ausgemacht worden waren.⁸ Auch das Rund des Panoramas denkt zyklisch, gleichzeitig enthierarchisiert es dessen Mitte und so kennt auch das Gemälde kein absolutes, sondern nur relative Zentren. Während also das Kyffhäuser-Denkmal in seinem vertikalen Zeigegestus nach oben, auf seine Krone, aber damit zugleich auch in den Berg hinunter weist, bevölkert Tübkes Panorama



3 Bruno Schmitz: Kyffhäuser-Denkmal auf dem Kyffhäuserberg, 1892–1896, Frontalansicht.

gleichsam die den zylindrischen Museumsbau (horizontal) umgebenden Felder. Seine Teleologie besteht in der Erzählung der Überwindung eben jenes militaristisch und nationalistisch geprägten Preußentums, das sich auf dem Berge sein Denkmal gesetzt hatte. Und auch dieser Erfolg wird in der vergleichenden Schau erfahrbar: weniger kantig und repräsentativ, integrativer und friedvoller kann das Rund in sich und der umgebenden Landschaft ruhen.

Diese Opposition von vertikal und horizontal orientierten Verweissystemen findet seine Entsprechung in der landschaftlichen Disposition der Monumente: Das Denkmal der pyramidalen Ordnung des Feudalsystems thront auf dem Berge,⁹ der gleichsam eine natürliche Basis der hierarchischen Gesellschaftspyramide liefert, das Panoramamuseum verharret auf den Feldern im Tal, vertritt die Bauern und ihre Saat als Basis der vermeintlich egalisierenden Horizontalordnung des Sozialismus.

Aus Sicht des tiefer, wenngleich ebenfalls leicht erhöht liegenden Panoramamuseums wird insbesondere die landschaftliche Situierung und die Nähe zum älteren Nationaldenkmal zum Argument: Bereits die Anfahrtswege authentifizieren den Erinnerungsort und sind bereits Teil der historischen Erzählung. In mühsamem Aufstieg zu Fuß nähert man sich dem riesigen Denkmal auf dem Berge von hinten, welches sein Programm erst im Moment der Ankunft vollständig zu erkennen gibt, so als würde sich die Restitution des Reiches erst vor den Augen seiner Betrachter:innen vollziehen. Im Tal führt eine umständliche Anfahrt über (ehemalige Schlacht-)Felder zum Ziel: Das Bauernkriegspanorama wiederholt schon topografisch den Aufstand eines verwurzelten und geerdeten Kollektivs gegen die enthobene Feudalherrschaft.

Tübkes Bauernkriegspanorama und sein eigentliches Thema des ersten großen Kapitels des *Klassenkampfes* geht auf ein Vorbild zurück: Bereits in den späten 1960er Jahren wurde dem Zentralraum des Kyffhäuser-Denkmalturns in einer sinnfällig-subversiven Geste Martin Wetzels¹⁰ bronzenes Rundfries appliziert, das in einem großen historischen Bogen von der Überwindung der mittelalterlichen Feudalordnung und nachfolgenden repressiven Systemen durch die sozialistische Gegenwart erzählt (Abb. 4, oben). Dem preußischen Denkmal wurde somit bereits selbst eine regelrechte Gegenerzählung eingeschrieben und zugleich ein erster Probelauf für das spätere Monumentalwerk Tübkes unternommen. Waren die Beherrschten als Bedingung der Herrschaft, dem das Kyffhäuser-Denkmal sein Bild verliehen hatte, in diesem noch planvoll ausgespart worden, wurden sie nun mit Wetzels zeittypisches Rundrelief regelrecht in dessen Programm eingepasst.

So formiert sich mit diesem ersten «Panorama» gleichsam der Widerstand im Innern der noch unter dem Joch des Militarismus preußischer Prägung leidenden Gesellschaft. Und bereits im Denkmal auf dem Berge kommt er von unten: Das Relief nimmt das Bodenniveau seines Turms in Beschlag und zieht wie in einem kastrierenden Schnitt eine Horizontale in dessen Vertikalordnung ein, die en passant auch Barbarossa und seinen Wiedergänger wieder voneinander zu trennen und die Kontinuitätserzählung jäh zu unterbrechen scheint: Aus der triumphalen Geste des «Sich-Erhebens» Wilhelms I. wird dank dieser Überschreibung ein parasitäres «Sich-Erheben-über» die Belange der arbeitenden Bevölkerung.

Die Komposition des Reliefs gibt sich ostentativ egalisierend, niemand ragt aus der horizontalen Reihung der Figuren hinaus. Erhöht ist allein das Hauptfeld (Abb. 4, unten) mit Inschrift, doch auch hier teilen sich gleichberechtigte Gruppie-



4 Martin Wetzels Bronzefriese in der Turmhalle des Kyffhäuser-Denkmal, 1968.

rungen – Arbeiter links, eine Familie in der Mitte, Bauern rechts – den Bildraum. Die einzige Höhenentwicklung erklärt sich aus der ersten Zeile der Nationalhymne der DDR «Auferstanden aus Ruinen», die als nationales Leitmotiv einen historischen Prozess und somit einzig eine *zeitdimensionale* Höhenentwicklung anzeigt und dabei beiläufig auch noch die Deutungshoheit über die benachbarte Realruine für sich in Anspruch nimmt. Der Text der Hymne setzt sich in loser Streuung auch im darunterliegenden Bildraum fort. Wetzels greift dabei das zuvor im Kyffhäuser-Denkmal etablierte Motiv eines tief in der heimischen Erde verwurzelten Wachstums auf, hier in Gestalt eines die Bauern überspannenden Baumes, der seinerseits ein formales Echo im Strommast über den Arbeitern findet. Die Mitte der Haupttafel ziert eine Art Brücke, die beide Flanken verbindet und damit etablierte Ikonografien der Vereinigung von SPD und KPD zur SED assoziieren lässt – ihr Bogen dagegen wiederholt kaum zufällig den das Relief überspannenden realen Torbogen im Innern Kyffhäuser-Denkmal, als wolle es den Weg aus der (platonischen) Höhle weisen, deren Beschneidung des Blickes es im historischen Prozess in eine sozialistische Erleuchtung zu überführen galt.

Wetzels *Stil* indes geht in offene Opposition zu Emil Hundriesers neobarocker Figurengruppe an der Schaufrent des Kyffhäuser-Denkmal.¹¹ Er gibt sich nicht als National-, sondern als Sozialstil: er ist exponiert einfach, die Figuren wirken ungelentk – ihnen fehlt jeder naturalistische Feinschliff und jede barocke Dynamik.



5 Herbert Müller: Panoramamuseum Bad Frankenhausen, 1976–1987, Frontalansicht.

Ostentativ um Sachlichkeit bemüht regelt einzig die Notwendigkeit kenntlicher Attribuierungen den jeweiligen Grad der Ausgestaltung der einzelnen Figuren.

Der Denkmal- und Klassenkampf wird also bereits im repräsentationspolitischen Zentrum des Gegners ausgerufen und breitet sich, wenn man im Bilde bleiben will, von dort auf die umliegenden Felder aus. Der Aufruhr scheint auch und gerade in seinen *historischen* Dimensionen exponentiell zu wachsen. Das Volk erhebt sich, indem sich der Widerstand nun auch ins Tal hinunter senkt, um sich im größeren Rundbildprojekt nun auch in die Breite zu entwickeln.

Das Panorama Tübkes ist in formaler Hinsicht mithin die monumentalisierte Bestätigung, Wiederholung und historischen Beglaubigung des Rundreliefs Wetzels, auch und gerade, insofern es das historisch Vorgängige nachliefert: Mit der Niederschlagung des frühneuzeitlichen Bauernaufstandes reaktiviert es das erste Kapitel des Klassenkampfes, dessen finaler Sieg in Wetzels Usurpation des Kyffhäuser-Turms bereits einige Jahrzehnte zuvor proklamiert worden war.

Der historistisch-nationalistischen Denkmalarchitektur des Kyffhäuser-Denkmal bietet eine modernistisch-internationalistisch orientierte Architektur des Panoramamuseums die Stirn. Mit ihr konkurrieren konservative und modernistische Baustoffe.¹² Vertikale Pfeiler respektive Pilaster aus Stahl und Beton bilden im Tale die einzigen Gliederungselemente des Zentralbaus und seines vorgelagerten Portikus. Während die aus örtlichem Sandstein gearbeiteten Rundbögen der massiv rustizierten Dreitoranlage auf dem Berge auf kurzen Säulen mit neoromanischen Kapitellen aufsitzen, münden Portikus und Rotunde je unvermittelt in einem Flachdach (Abb. 5).

So ist der Stil bei beiden Nationaldenkmälern wesentlich daran beteiligt, die Historizität der jeweils zu vergegenwärtigenden Vergangenheiten auszuweisen, um zugleich auch ihre jeweilige Bedeutung für die Gegenwart unter Beweis zu

stellen. Denn hier wie dort wird der in Anschlag gebrachte Gegenwartsstil über freie formale Adaptionen des dem zu erinnernden historischen Ereignis zugehörigen Epochenstils historisiert.

Doch auf dem Berggipfel nimmt die wilhelminische Denkmalarchitektur nicht nur formelle Vorgaben der mittelalterlichen Wehrarchitektur auf, die bereits selbst organisch aus dem deutschen Felsen und Wald emporgewachsen scheint.¹³ Vielmehr modernisiert sich die Formensprache des preußischen Denkmals schleichend von unten nach oben: Der die Sitzfigur Barbarossas fassende Torbogen ist noch ganz romanisch, die frühneuzeitliche Rustizierung des neubarocken Ehrenhofes leitet über zu den neubarocken Figurengruppe um Wilhelm I., die Krone des Denkmals indes ist bereits dem ästhetischen Zeitgeist der wilhelminischen Kaiserzeit entsprungen. Die sukzessive, prozessuale Verjüngung des historischen Stils entlang seiner sich verjüngenden Vertikalachse untermauert noch einmal deren oben beschriebene Zeitstruktur und mit ihr das Narrativ einer politischen Teleologie.

Ganz anders und doch strukturell ähnlich sollte später selbst noch Tübkes Neo-Historismus im Tale arbeiten: Hier begegnen wir einer an Manierismus und Symbolismus geschulten Neorenaissance, die sich etwa um die dramatisierende (Wieder-)Belebung wiedererkennbarer Gemälde Dürers, Breughels oder Ratgebs im Einzelnen und eines historischen Epochensignums im Generellen bemüht hat. Die expressionistische Farbgebung erinnert ferner planvoll an die Maler der Donaueschule – die Keimzelle des sogenannten sozialistischen Realismus hatte die offizielle Kunstgeschichtsschreibung der DDR immer wieder in der deutschen Renaissance verortet, deren Hauptvertreter bei Tübke auch im Gruppenportrait an zentraler Stelle gewürdigt wurden. Auch hier war es der Stil, der den historischen Kausalitäts- respektive Kontinuitätsbehauptungen die nötige Suggestionskraft zu liefern vermochte: Wie der Arbeiter- und Bauernstaat in den Schlachtfeldern der frühbürgerlichen Revolution wurzeln musste, so wuchs auch das sozialrealistische Stilidiom der realsozialistischen Gegenwart organisch aus der Saat des deutschen Renaissancestils hervor. So konkurrieren auf und am Kyffhäuserburgberg nicht zuletzt zwei Vervollkommnungen historischer Epochenstile.

Die Tatsache, dass das Kyffhäuser-Denkmal zu Zeiten der DDR nicht wie so viele andere preußische Monumente abgetragen worden ist (man denke lediglich an die Errichtung des Berliner Kulturpalastes auf dem Baugrund des Berliner Stadtschlusses), macht noch einmal deutlich, in welchem Maße es als das Überlebte zum zentralen Bestandteil und Argument des jüngeren Monumentes gebraucht wurde, und in welchem Maße dieses seine eigene Lesbarkeit aus der Nachbarschaft zu seinem Referenzbau zu beziehen hoffte. Insbesondere in den späten 1960er Jahren war ersteres, so Herbert Gottwald, gar zunehmend aktiv in den Fokus der Öffentlichkeit gerückt worden, um den «Hass gegen den preußisch-deutschen Militarismus»¹⁴ am schlechten Beispiel üben und verstetigen zu können.

Wenn das Panoramamuseum Bad Frankenhausen bislang kaum als intendierter Gegenbau zum Kyffhäuser-Denkmal wahrgenommen worden ist, hat das sicher einerseits mit seinen inszenatorischen Schwachstellen, andererseits mit seinem historischen Schicksal zu tun. Mit Blick auf Ersteres: Erstens ist Bad Frankenhausen von seinem Referenzdenkmal auf dem Kyffhäuserburgberg aus nicht zu sehen, zweitens liegt es wie dieses in einer dünn besiedelten Gegend Thüringens, die wohl auch auf lange Sicht nur bedingt als ein repräsentationspolitisches Zentrum der DDR geeignet

gewesen wäre. Drittens bargen auch die dem Malerfürsten Tübke eingeräumten und umfänglich in Anspruch genommenen Freiheiten einige Tücken: das Panoramagemälde war fraglos beeindruckend, im Hinblick auf sein volkspädagogischen Absichten allerdings im Programm zu komplex, in der Ikonografie zu enigmatisch und im Stile zu maniert geraten.¹⁵ Drittens und vor allem aber verhinderte der historische Prozess die Feuerprobe des Unterfangens – Bad Frankenhausen wurde schon vor seiner eigentlichen Vollendung von der Geschichte eingeholt: Im Jahr der Fertigstellung 1989 fiel die Mauer und besiegelte das Ende der DDR. Tübkes Monumentalgemälde hat der ihm zugedachten repräsentationspolitischen Aufgabe nie nachkommen können. Während das Kyffhäuser-Denkmal auch gegenwärtig wieder als Wallfahrtsort der politischen Rechten reaktiviert worden ist,¹⁶ nimmt das Panoramamuseum bis heute einen nachgeordneten Rang auf der Landkarte der deutschen Erinnerungsorte ein.

Anmerkungen

1 Zum Kyffhäuser-Denkmal vgl. ausführlich Monika Arndt: Das Kyffhäuser-Denkmal, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. 40, 1978, S. 75–127; Camilla K. Kaul: Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2007.

2 Zu Herkunft und Bedeutung der Legende vgl. u. a.: Herfried Münkler: Die Deutschen und ihre Mythen, Berlin 2009, S. 37–68; Olaf Rader: Die Gespenster der alten Kaiser. Falsche Friedrichs, Barbablanca und die politische Sehnsucht nach dem Heiligen Reich, in: Claire Gantet/Fabrice d’Almeida (Hg.): Gespenster und Politik. 16. bis 21. Jahrhundert, München 2007, S. 181–197; Knut Görich/Martin Wihoda (Hg.): Friedrich Barbarossa in den Nationalgeschichten Deutschlands und Ostmitteleuropas (19.–20. Jh.), Köln 2017.

3 Zur Geschichte und Ikonografie von Tübkes Panorama vgl. u. a.: Günter Meißner/Gerhard Murza: Werner Tübke. Bauernkrieg und Weltgericht. Das Frankenhausener Monumentalbild, Leipzig 1995; Harald Behrendt: Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichem Prestige-projekt und künstlerischem Selbstauftrag, Kiel 2006; Christiane Jungklaus: Werner Tübkes Panorama in Bad Frankenhausen – die Transformation einer Bildgattung, Wuppertal 2006; Eckhart Gillen: «One can and should present an artistic vision... of the end of the world». Werner Tübke’s Apocalyptic Panorama in Bad Frankenhausen and the End of the German Democratic Republic, in: Getty Research Journal, 2011, Nr. 3, S. 99–116; Noch in der DDR waren erschienen: Karl Max Kober: (hg. i. A. des Ministeriums für Kultur und des Rates des Bezirks Halle): Reformation – Revolution. Panorama Frankenhausen von Werner Tübke, Dresden 1988; Karl Max Kober: Monumentalbild Frankenhausen. Werner Tübke, Dresden 1989.

4 Die Literatur zum Panoramamuseum wie zum Kyffhäuser-Denkmal schweigt sich über das

jeweils benachbarte Denkmal weitgehend aus. Eine bescheidene Zusammenschau der Denkmäler liefert Maria Diana Friz: Wo Barbarossa schläft – der Kyffhäuser. Der Traum vom Deutschen Reich, Weinheim/Basel 1991. Das Buch müht sich im Generellen auch um die Ehrenrettung des am rechten politischen Rand operierenden Kyffhäuserbundes als angeblicher Widerstandszelle gegen Nazideutschland – gegenüber dem «Traum vom Deutschen Reich» hegt die Autorin und Nichte Alfred Krupp von Bohlen und Halbach mithin einige Sympathien, um umso kritischer mit der DDR ins Gericht zu gehen. Sachlich erschöpft sich ihr unsystematischer Denkmal-Vergleich in einer populistischen Gegenüberstellung nicht zuletzt der Baumaterialien: Dem roten Sandstein des älteren Monumentes habe der «Monsterbau» im Tale lediglich modernen Beton entgegensetzen gehabt. Vgl. Ebd., S. 207.

5 Jungklaus 2006 (wie Anm. 3), S. 83–88, hier: S. 86.

6 Alexander Abusch, später Kulturfunktionär der SED, hat in seiner 1945 im mexikanischen Exil verfassten Schrift *Der Irrweg einer Nation* die Genealogie der Gegenseite als sogenannte Misere-Theorie skizziert: von der Feudalherrschaft des Mittelalters habe eine direkte Linie über den Preußischen Militarismus zum faschistischen Hitlerdeutschland geführt. Alexander Abusch: *Der Irrweg einer Nation. Ein Beitrag zum Verständnis deutscher Geschichte*, Berlin 1946. Abusch vermerkt hier auch, dass es die Einheit des deutschen Reiches von Barbarossa bis Karl V. nie gegeben habe – sie sei eine historische Fälschung. Vgl. Ebd., S. 86.

7 Karl Marx/Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei, London 1848, S. 3.

8 Friedrich Engels: Der deutsche Bauernkrieg, in: Karl Marx/Friedrich Engels: Werke, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der

SED, Bd. 7, Berlin 1960, S. 327–413; August Bebel: Der deutsche Bauernkrieg. Mit Berücksichtigung der hauptsächlichsten sozialen Bewegungen des Mittelalters, Braunschweig 1876; Zur Rezeption der Bauernkriege in der DDR vgl. u. a. Horst Bartel: Der deutsche Bauernkrieg in der Tradition der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung, in: ZfG 23, 1975, S. 133–151; Friedrich Winterhager: Der deutsche Bauernkrieg. Rezeption und Erinnerung in der vormaligen DDR (Erinnerungskultur), in: Journal der Juristischen Zeitgeschichte, 13, 2012, Nr. 1, S. 291–316.

9 Martin Warnke schlug das Kyffhäuser-Denkmal jenen Land-Denkmalern zu, denen es daran gelegen sei, «markante oder schöne Landstriche politisch zu besetzen und einen ganzen Landschaftsraum mit einer politischen Botschaft zu füllen.» Martin Warnke: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München/Wien 1992, S. 23. Lauren Kinnee hat die Wurzeln dieses Typus eines auf Weitsicht angelegten, Besitz und Macht anzeigenden Denkmals in der griechischen und römischen Antike beschrieben. Vgl. Lauren Kinnee: The Greek and Roman Trophy. From Battlefield Marker to Icon of Power, New York 2018, S. 120–123.

10 Zu Martin Wetzel vgl. Wolfgang Hütt: Der Weg eines jungen Bildhauers. Zu den Arbeiten des Hallenser Bildhauers Martin Wetzel, in: Bildende Kunst, Berlin 1965, S. 28–32; Ingrid Schulz: Der hallesche Bildhauer Martin Wetzel, in: Bildende Kunst, Berlin 1974, S. 69–73.

11 Wilhelm I. wird hier von einem männlichen Krieger und einer weiblichen Allegorie der Geschichte flankiert.

12 In der ausschließlich an ein Fachpublikum gerichteten Zeitschrift Bauplanung – Bautechnik erörtert Herbert Müller 1978 persönlich die bautechnischen Details seines knapp 44 Meter im Durchmesser und knapp 28 Meter in der Höhe messenden Stahlbetonbaus. Zu dessen Semantik oder zum Verhältnis zum benachbarten Kyffhäu-

ser-Denkmal schweigt er – ein Hinweis auf die Barbarossa-Höhle im Zusammenhang der geologischen Beschreibung des Baugrundes belegen aber, dass die vor Ort etablierten Narrative reflektiert worden sind. Vgl.: Herbert Müller/Hans-Joachim Kokott: «Panorama»-Gebäude Bad Frankenhausen, in: Bauplanung – Bautechnik. Wissenschaftlich-technische Zeitschrift für das Ingenieurbauwesen, 32. Jahrgang, 1978, Nr. 2, S. 52–56.

13 Auch im Generellen sehe man heute in den Burgen «einen fast ursprünglichen Bestandteil der Landschaft», in dem die «Bergfriede den Bergrücken «entwachsen», Warnke (wie Anm. 9), S. 47.

14 Herbert Gottwald: Ein Kaiserdenkmal im Sozialismus. Das Kyffhäuser-Denkmal in SBZ und DDR, in: Das Kyffhäuser-Denkmal 1896–1996, hg. v. Gunther Mai, Köln 1997, S. 235–261, hier S. 252. Auch spätere Revisionen der Deutschen Geschichte hätten an dieser Sicht auf das Denkmal im Kern nichts geändert.

15 Eduard Beaucamp wies bereits 1985 in Bezug auf das noch in Arbeit befindliche Panoramagemälde auf einen entsprechenden «Konflikt zwischen subjektivem Anspruch und öffentlicher Erwartung» hin. Eduard Beaucamp: Werner Tübke. Arbeiterklasse und Intelligenz. Eine zeitgenössische Erprobung der Geschichte, Frankfurt am Main 1985, S. 69–72, hier 71–72. Andreas R. Hofmann monierte dagegen in der Rezension eines Tagungsbandes die einseitige Aburteilung des Panoramas als Staatskunst durch Thomas Topfstedt und stellte Tübkes graduelle Emanzipation gegenüber den Absichten der SED-Führung entsprechend positiv heraus. Vgl.: Andreas R. Hoffmann: Rezension zu: Arnold Bartetzky/Rudolf Jaworski (Hg.), Geschichte im Rundumblick. Panoramabilder im östlichen Europa, Köln: Böhlau, 2014, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas/jgo.e-reviews, JGO 64, 2016, Nr. 2, S. 299–301, hier S. 300–301.

16 Seit den späten 2010er Jahren finden hier die sogenannten «Kyffhäusertreffen» der AfD statt.

Bildnachweise

1 https://www.urlaubsregionen.de/uploads/sights/images/large/kyffhaeuser-denkmal_23_1357561825.jpg

2 https://commons.wikimedia.org/wiki/Kategorie:Bauernkriegspanorama?uselang=de#/media/File:Bad_Frankenhausen_2005-07-02_02.jpg

3 https://de.wikipedia.org/wiki/Kyffh%C3%A4userdenkmal#/media/Datei:Kyffh%C3%A4user-Denkmal_mit_Kaiser_Wilhelm_I._20210914_HOF05695.jpg

4 Fotos des Verfassers

5 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S%C3%BCdharzreise_22_%E2%80%93_Panoramamuseum_in_Bad_Frankenhausen.jpg?uselang=de

Monuments tell lies – deliberate, calculated lies. For those with the power to place statues on pedestals or raise commemorative monuments the size of a mountainside or as small as a plaque, they have been tools in efforts to shape historical narratives. Nationalist and civic traditions are invented.¹ And communities imagined.² Statues of street corner genocidaires and colonial mass murderers have been used to white-wash individual reputations and justify empires. There is substantial evidence that most twentieth-century Confederate monuments were erected to uphold Jim Crow spatial segregation and the myth of the Lost Cause, rather than being genuine commemoration of Civil War casualties from half a century before.³ The lies are legion.

The contestation of monuments is today the material of culture and history wars fought between those seeking social justice – including symbolically in the commemorative environment – and those resisting change to hegemonic narratives, or indeed any material social change. In the United States, this escalated following the 2015 murder of nine members of an African-American church in Charleston by a white supremacist. After the 2020 killing of George Floyd by a police officer in Minnesota, the Black Lives Matter movement fired up pre-existing calls to topple colonial statues worldwide. In Britain, for instance, this led to toppling slave trader Edward Colston's statue in the port of Bristol, while in Belgium there were attacks on statues linked to atrocities in the Belgian Congo.

At the same time, populist governments in the former Eastern Bloc are demanding the removal of monuments and street names in an effort to suppress memories of the Communist era. Meanwhile, in Australia, a federal government promoted the founding narrative of Captain Cook's discovery and the concept of *terra nullius*, rather than foregrounding First Nations' narratives of dispossession. Statues of Cook became battlegrounds.⁴

If one is interested in social justice, an equitable public realm, and an accurate portrayal of history, why keep any of these lying, distorting monuments? Arguments against retention have been justified by applied philosophers such as Tim Timmerman who has argued that there is a moral obligation for removal because of the unnecessary harm they cause.⁵ See also the work of Timothy J. Barczak and Winston Thompson.⁶ These arguments are, however, often deterministic and made without evidential foundation of any harm caused, and confuse offence with actual harm. A corollary of these determinist beliefs is the widely held notion in the international heritage community that the construction of post-war monuments or the reconstruction of wartime losses is crucial to post-conflict community cohesion and reconciliation. While heritage losses may damage social cohesion, there is no

empirical evidence that their reconstruction makes any difference to practical peace-building as continued divisions in Mostar with its reconstructed bridge attest.⁷

Yet despite the attempt to shape national historical narratives using honoured individuals and events, monuments are often failures in these terms. As Robert Musil famously observed, there is nothing as invisible as a monument: «They appear impregnated with something that repels attention [...] like water droplets off an oilcloth.»⁸ As time passes, the original meaning of monuments is often lost, their intended ideological purpose blunted by time until reactivated by contestation. The impact of monuments in the long term on the polity also seems very limited: Germany's totalitarian monuments were comprehensively removed at the end of the war; those in Italy mostly remain in place while the last images of Francisco Franco in the public realm are only now being removed from Spanish territory – yet one would be hard pressed to demonstrate that the different fortunes of these material reminders has had any specific and discernible effect on national politics since.

Those calling for retention have used the argument that removal amount to erasing history. The UK government, for example, has issued guidance demanding that monuments are «retained and explained» rather than removed.⁹ Former UK Prime Minister Boris Johnson repeatedly said that the dark periods of history should not be edited out to sanitise the historical record. However, in the current UK context at least, government and establishment must be regarded as bad-faith actors who have little interest in the crucial «explain» part of their policy. There is little evident appetite among the establishment to explain empire, colonialism or the slave trade, let alone to atone for them. The argument that we are judging history using contemporary values is a false one given, for example, the continuing legacy of slavery and colonialism today in terms of systematised racism, misogyny, and homophobia.

Just as in Eastern Europe where populist governments have sought to assert control over historical museums and sites, the British cultural Right is now attacking organisations such as the National Trust, museums, and municipalities when these organisations attempt to shine light on dark places. Attempts to remove commemorative honours from a museum building were met with ministerial threats to its public funding. The UK's bad faith «retain and explain» policies or, similarly, Donald Trump's suggestion after Charlottesville that we could learn from historical monuments, should be seen for what they really are – political positions aimed at resisting change.

In the UK, prominent academics supporting removal have argued that, because of their distortions, these monuments do not constitute history or historical evidence. David Olusoga, the respected broadcaster and writer on Black British history, for one, has returned to this point repeatedly, telling the BBC that it is «palpable nonsense» that removing controversial statues «somehow impoverishes history [...] statues cannot tell us our history because they're acutely incapable of performing that role,» he argued. «History is fluid and mobile and plastic. Statues are literally immobile – they're set in stone.»¹⁰ Gary Younge, sociology Professor at the University of Manchester's Centre on the Dynamics of Ethnicity (CoDE), who helmed a report into problem monuments, wrote in *The Guardian* that to remove a statute is to erase history is «arrant nonsense [...] Statues are not history [...] to claim that statues represent history does not merely misrepresent the role of statues, it misunderstands history and their place in it.»¹¹

Monuments as Evidence

While these revisionist positions are no doubt held honestly, they demonstrate a peculiarly narrow view of what history is and of the value of material culture to the historic record. Buildings and monuments tell us about the past just as much as any document in an archive – if less obviously. Like written documents, the built past is a primary source. True, like any text, they can be partial and evasive, and it is our duty to query any source for its accuracy, but that does not mean that material culture is not an historical resource. They have important evidential value. For example, in war crimes trials, patterns of destruction of representative architecture and monuments have evidenced of genocidal intent, such as in the Former Yugoslavia.¹² The devil can be in the material detail. The ruins of gas chambers/crematoria at Auschwitz have been at the centre of Holocaust deniers' arguments: they take a 'no holes, no Holocaust' position, falsely arguing that there is no evidence of holes in the concrete roof slab of the chambers to deliver the Zyklon B. Such evidence was, famously, at the heart of the libel trial in which disgraced historian David Irving sued Deborah Lipstadt.¹³ Architectural historian Robert Jan van Pelt amassed hundreds of pages of evidence from the ruins themselves, blueprints, and other documentation to prove the presence of the holes.¹⁴

Revisionists are not just risking evidence but taking an overly narrow view of the importance of the physical world when they argue, as David Olusoga has, that the statue of Colston was not a true historical artefact until it was toppled and displayed in a museum.¹⁵ US Philosopher Travis Timmerman argued for the removal of all Confederate monuments in the US, suggesting that a Wikipedia entry is sufficient substitute for a removed monument.¹⁶ But such civic artefacts in their spaces (far more than in a museum case) tell us about the values of nineteenth-century Bristol's elite and its willingness to gloss over slavery in the interests of binding the populace together across class using the philanthropical Colston narrative. This was in the face of rising working-class militancy in the city. Such monuments patrolled and surveyed the public spaces of Bristol's city centre, including approaches from working class districts. They are physical evidence of class-conflict that are only fully understood when we see them occupying space.¹⁷

Despite all the lies and distortions, some of these monuments can have a good-faith purpose, suitably transformed into sites of shame or conscience, rather than sites of honour. They can play a valuable role, re-activated as 'thinking sites'. They can evidence truths, both in the broadest sense, such as Leon Trotsky's concept of architecture as illustrating the shift from the yoke of the Gothic arch to the Renaissance as the mercantile class grows in cultural confidence, or by determining the criminal responsibility for misdeeds in the recent past and contemporary world, such as ethnic cleansing and genocide.¹⁸ Who dropped the barrel bomb? Who sundered the bridge? Who looted the museum and smashed its artefacts? Who, in the case of London's Grenfell Tower, allowed the wrapping of high-rise public housing with deadly inflammable cladding? Falangist party founder José Antonio Primo de Rivera's name, commemoratively carved on Granada cathedral's façade, tells us about his collusion between the Catholic Church and a totalitarian regime. The pattern of Jim Crow Confederate memorials is evidence of how race-based segregation was played out. Where monuments were erected to the perpetrators of terrible deeds, they can tell us about the cynicism of a monuments' backers and the values of the time in which they were erected in. When erected to foster lies, they tell us that those lies were thought necessary. They are documents that tell us about history, about

the manipulation of history, and the various purposes that the commemorative environment has been put to over time.

Retention – making, erasing, or revising history

The argument that protestors are making history not erasing history is then not one that bears close examination. (They can, of course, be doing both at the same time). Sometimes this may be the necessary response. However, we need to understand the past and guard evidence of wrong-doing of reality itself so that we can make informed decisions. History is written and then revised constantly, but on the basis of new evidence, rather than destroying old evidence – except for very good reason and perhaps only where demonstrable harm is caused.

This is not a new concept. Amidst the iconoclasm of the French Revolution, the pioneering preservationist Abbé Grégoire called for the retention of some royal statues, arguing that symbols of oppression could become «permanent reminders of tyranny, forcing them to become a kind of permanent pillory».¹⁹ Jaume Bosch was right when he said that the Valley of the Fallen, the massive Francoist basilica cum mausoleum and focal point for Spain's Far Right, should be transformed rather than dynamited entirely, however tempting.²⁰

This is absolutely not a call for the wholesale retention of the extant commemorative landscape – quite the opposite. Many of these monuments are just too egregious to remain in the form they are now, aggressively attempting to control public space and public memory. They should not remain unchanged as sites of honour. If what is being remembered via an object is inaccurate then that inaccuracy needs correcting and symbols given new meaning. Such a goal demands new layers for commemorations that question their record, and which provide some form of permanent contestation and, essentially, a suitable and at least matching scale if they are to undo the honour given. A small plaque may offer additional, accurate explanation, but will not alone change the monument's public role or the context in which it operates. In Oxford, there has been a vigorous student-led campaign to remove the statue of Cecil Rhodes (the mining magnate and colonialist whose legacy in Southern Africa includes mass deaths and the early architecture of Apartheid) that he endowed in his will to the front of the Rhodes Building at Oriel College. After much prevaricating and obfuscation, the College eventually announced that it was retaining the statue in situ, high above a city street, and instead launched a website telling a fuller story of Rhodes' deeds and installed a small explanatory plaque nearby. The appalling honour given to Rhodes, exalted in the public realm of the city thus remains unchanged.

A good-faith «retain-and-explain» policy may also demand a rebalancing of wider monumental landscapes by the addition of new memorials to those whose narratives and lives have been hidden from history by reason of their marginalised identity and/or lack of access to gatekeeping power. Meaningful conversations and decision-making framework involving affected communities is necessary before we agree what to keep, move or discard. There will also be instances where aesthetic value needs to be considered in decision-making.

How best, to use German terminology, do we turn an *Ehrenmal* – a monument that honours – into a *Mahnmal* – one that symbolises shame or regret? These new layers should challenge but not entirely obliterate the monument's original intent so that its prior meaning can still be understood. Some institutions have begun using the

term «recontextualization», but this has chiefly been in relation to better interpretive texts, rather than to physical changes to an object itself or to its context which would alter the role of the monument at the scale of street or square. A good faith «retain-and-explain» policy of subversive transformation demands a comprehensive recontextualization at scale that changes the meaning of a monument, ideally in an additive, layered way. This is especially important within a multicultural context, where total removal could encourage heritage and history to be regarded as a divisive zero-sum game of «your commemorations or mine».

There is, for example, a long history of unsanctioned «guerilla memorialization».²¹ Recently we have seen the trolling of Soviet war memorials such as that in Sofia, Bulgaria, where liberating/occupying military figures were transformed through bright paint into a jokey Superman, Ronald McDonald, and Santa Claus. The Russians were not happy. There are countless other recent responses, from quotidian (if inarticulate) vandalism, to the considered reworking by gender-nonconforming activists of the bronze Stonewall National Monument in Christopher Park, New York, in 2015. Erected in 1992 to commemorate the 1969 Stonewall Riots, the symbolic birth of the gay rights movement, sculptor George Segal took his signature approach of painting his bronze human forms white to resemble their original moulds. It was not a smart aesthetic move given the decades of argument within the LGBTQ+ community about the whitewashing of the upfront role played by Black and Latina trans women and homeless youth in the Stonewall Riots. The 2015 activists repainted the statues' faces and hands brown and dressed them in wigs, bras and scarves: «What we did was rectification, not vandalism» said one of the activists. «Those statues are bronze (brown) underneath the layer of white paint – the symbolism behind that is infuriating.»²²

Guerilla memorializations are generally conducted by those who don't have the deep pockets to pay for a permanent statue, or the power to steer their proposals through the bureaucracy demanded to erect one. Their grassroots origins and political pointedness can make them particularly effective but their unofficial and usually ephemeral nature means they are more fragile compared with the object they are commenting upon. Temporary interventions can fall away, leaving the original unchallenged.

Permanence can begin to address the power imbalances. Carlos Colombino's intense, almost literal-minded, re-use of parts of a monumental figure of the deposed Paraguayan dictator Alfredo Stroessner, is often cited. Stroessner's statue once stood at the highest point of the capital Asunción. Following a debate on the future of the memorial, Colombino displayed Stroessner's steel body parts between two concrete blocks in the Square of the Disappeared, crushed and reconfigured but still recognizable. Such commentary is impossible where a problem memorial has been entirely removed.

Counter-memorials (*Gegendenkmal*) where a new work is set up in relationship to an existing work to comment upon it, are another tactic but are also valuable only where the object being challenged remains in some form so that the commentary is sustained.²³ In Baltimore in 2015, artist Pablo Machioli set up his *Madre Luz* figure as a pregnant African-American maternal figure with a raised fist, confronting a military monument to Stonewall Jackson and Robert E. Lee – a monument itself erected at the astonishingly late date of 1948, when white supremacists in the city were actively resisting desegregation. In 2017, the Lee-Jackson monument was among four spiri-

ted away on a flat-bed truck by the city council overnight. Vandals then attacked the papier mâché *Madre Luz*, scrawling ‘honour history’ nearby. After repairs, she was temporarily placed atop the empty plinth on which the generals stood, but with the soldiers gone, her poignancy vanished – the objects of her *j'accuse* no longer there.

One perennial recontextualisation suggestion is to take a statue off its plinth, so that honour and elevated status is reduced and you can look at your opponent squarely in the eye (presuming a life-sized rather than colossal figure). Cartoonist Art Spiegelman, in his submission for the 1993 exhibition on transformations *Monumental Propaganda*, held in Moscow and New York, took this idea further. He took a photograph of Moscow’s gigantic Socialist-Realist figures of the *Worker and Kolkhoznitza Woman*, originally created by Vera Mukhina for the 1937 World’s Fair in Paris, and manipulated it. He shrank their pedestal so that, instead of striding into a Socialist future, the stainless steel pair was stepping off their pedestal into space like Wile E Coyote running out of solid ground on a cliff top.²⁴ Another contributor, John Murray, proposed burying huge statues up to their neck while creating an underground viewing platform for those wishing to see their feet. Humiliation is a common theme here. At Oriel College, a solution could be as simple as turning around the statue of Rhodes in its niche – facing the wall in disgrace.

Bolzano

Examples of permanent contextualisation, re-layering or re-working at scale are otherwise remarkably few – this is a practice in its infancy. We can learn much though from the multi-lingual Italian town of Bolzano (Bozen in German). As elsewhere in Italy, a number of massive Fascist-era monuments survive; indeed a whole town quarter was laid out in the Italian Fascist architectural language that can merge classicism with modernism. The town is the gateway to Italy from Austria via Brenner Pass, and under Mussolini, its monuments marked your arrival into a Fascist land. In 1943, when the Nazis formed a northern Italian rump state, the occupation enjoyed much local support among the Germanic Far-Right, who saw Nazism as a bulwark against Mussolini’s forced Italianization. In the post-war period, inter-communal unrest across the South Tyrol region (including a bombing campaign by German-speaking separatists) only subsided after a complex power-sharing autonomy statute in 1972. Given the shifting regimes and changing patterns of wartime oppression, who was a victim and who a perpetrator in Bolzano-Bozen is complicated and has no single narrative. To many Italian-speakers in Bolzano, in the immediate post-war period some of the symbols of Fascism simply became symbols of Italian identity and it is these voices that triumphed.

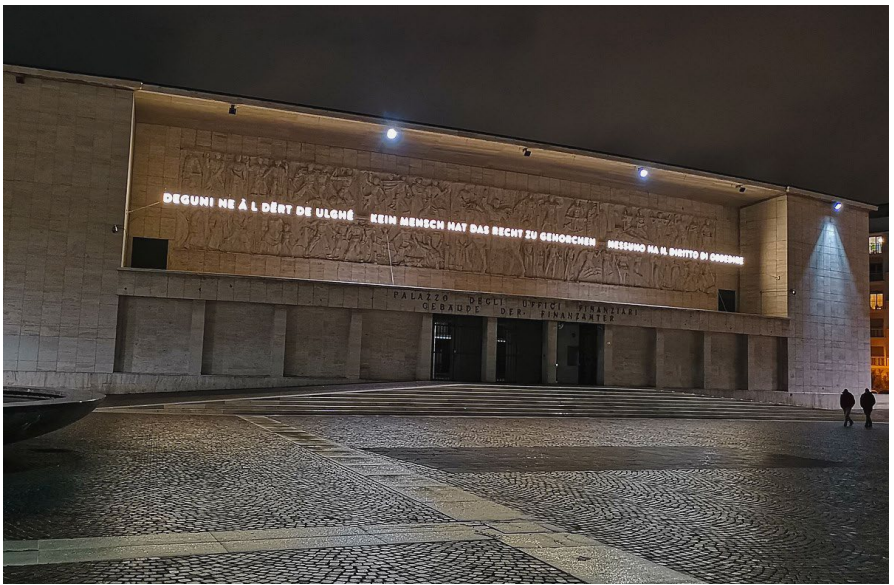
Unusually for Italy where Fascist art and architecture remains mostly intact (apart from images of Mussolini), since 2010 Bolzano-Bozen has tackled two of its key Fascist monuments head on, led by a team of local historians, archivists, and activists. The first to be addressed was the *Monument to Victory*, a giant stone triumphal arch that Mussolini had built in 1928 and which was dedicated to Italy’s First World War ‘martyrs’ (fig. 1). In style, it is pure Fascist classicism, with lictoral columns, and bronze wolves, lions, axes and helmeted soldiers, and it sits in a park surrounded by Fascistic buildings. A decision was made following the team work to carve a museum out of the basement rooms below the arch that would address both the German and Italian Fascist history in the town. It opened a few years later in 2014 with the slogan: ‘One monument, one city, two dictatorships’. The arch’s



1 Marcello Piacentini's *Monument to Victory* in Bolzano-Bozen (1928) seen here following its electronic tagging in 2016 with signage related to the new BZ '18-45 in the basement of the arch – one of the only museum's in Italy examining the legacy of Fascism.

masonry triumphalism was undercut by a wrapping a digital sign for the museum in the form of a ring around one of its main columns. Red digital lettering rotates around the sign, desacralizing the monument, shaming it like an electronically tagged criminal.

It took longer to address the façade of the pale stone Casa Littoria, built as Bolzano's Fascist headquarters and which still today displays the largest surviving Fascist fine artwork in Europe. Massive travertine panels make up a 198-square-metre sculpted frieze that celebrates Mussolini and his Fascist party achievements. At its centre is Mussolini mounted on his horse – the new Augustus Caesar. There are various party symbols and figures of heroic workers, farmers, and soldiers. Below Mussolini's mount is the Fascist slogan: CREDERE, OBBEDIRE, COMBATTERE (Believe, Obey, Fight). Shifts in power left the frieze unfinished and, astonishingly, it was completed in 1957. The building, with its oversized doors, Roman torch uprighters, oak leaves and other totalitarian devices, now houses financial courts. Most locals simply preferred to pretend not to see the frieze even though, unlike a triumph arch whose symbolism one could simply see as traditionally Italian (if you did not look too hard), the stone bas-relief set out the glories of Fascism as a celebratory strip-cartoon. With the victory arch tagged, what to do with the frieze became an unavoidable question. To leave it unchanged would be obscene.



2 Guido Pelizzari, Francesco Rossi and Luis Plattner were architects of the former Fascist Party headquarters in Bolzano-Bozen (1939–1942) that now displays a Hannah Arendt inspired quotation in LED – *No-one has the Right to Obey* – in front of the original frieze by sculptor Hans Piffnader.

A design competition was held to decide its future, and in 2011 a judging commission was appointed to choose a winner. Bolzano-Bozen did not get to this point without a significant struggle. Some in the German community wanted the frieze to be removed entirely. German-speaking Rightists were particularly keen on demolition, vehemently distancing themselves from the Fascist/Nazi period. Local academic and activist Hannes Obermair, who has been assiduous in uncovering the history of the town's monuments, said that for achieving change, establishing the facts is vital. In 2010, he and local historians published an open letter arguing against removing the frieze from view. «We wanted to tell the whole story including the darkness.»²⁵ The local council balked because they wanted a solution that covered up the frieze entirely, but eventually local artists Arnold Holzknecht and Michele Bernardi were announced as the outright winners. They had met the brief's demand (not set by the council) that the frieze be transformed in a way that would not allow the frieze to be read uninterrupted but would allow it to be «accessed thoughtfully».

The solution was elegantly simple. Foot-high LED letters in three local languages were suspended in front of the frieze reading: «No-One Has the Right to Obey» (fig. 2). The wording is from a radio interview where Hannah Arendt paraphrased Kant while discussing her work on the 1961 Eichmann trial. The choice of words is a clever, layered commentary on the Fascist slogan. The monument is preserved, but its meaning has been changed by the addition of the condemnatory phrase. Arendt reminds us that we have an ethical duty to resist, that there is always a choice, including whether we properly act to address contested heritage in ways that serve both justice and history. The minimalism of the intervention, the artists say, is a pointed contrast to the grandiloquence of the Fascist aesthetics. Truths have been told. An *Ehrenmal* has become a *Mahnmal*.

When the project was finally unveiled in 2017, various critics in the Berlusconi-owned press weighed in about the erasure of history despite nothing being taken away. Indeed, the entire frieze was cleaned, polished, and repaired in the process. Instead of *damnatio memoriae* (the Roman practice of erasure by iconoclasm), we have another layer of history that intelligently comments on its predecessor, and instead of resulting in denial or forgetting, or leaving a repugnant commemoration unchallenged, the frieze now invites people to reflect on this history and its complex layers. «It is deliberately tricky and questioning,» says Hannes Obermair of the chosen quotation. «And by far the most intelligent response. It humiliates the frieze.» Humour, he notes, is not something Fascists are very good at, which is why humiliation is such a useful oppositional tool.²⁶ Even so, the letters do not stand alone and unexplained; there is an extensive linear plaque, many metres long, in the square that tells the full facts of the monument and the changes made to it.

Giorgio Mezzalana, one of the competition judges, thinks the changes at the Monument to Victory and to the frieze at the Casa del Fascio have been important. These and other changes have, he says, «defused the last weapons in the hands of the [local] agitators of ethnic conflict, those who have forced history for political ends», changing places of conflict between Italians and Germans into places of understanding – the passions of identity have to be faced, rather than expecting them to simply subside. And crucially, «when one finds oneself in a context of multiple identities and symbols, it is always better to <add> rather than <remove>».²⁷

Concluding Thoughts

We can all learn from Bolzano, a multicultural, multi-lingual town where, in freely crossing and re-crossing the river, between Germanic gothic arcades and Mussolini-era classical arcades, from imbissen stalls to gelato shops, one can take in problem monuments that have become sites of conscious reflection. The town's inhabitants appear to be growing ever more at ease with a modern polyglot European identity, and indeed the Far-Right performed notably poorly in this area in the Italian national elections of 2022. How much this is due to changes in monuments, or the fact of having a conversation about them, or the fact that this is a wealthy corner of the EU where borders now matter far less, remains moot. Bolzano is an object lesson in how history can be updated and made more accurate without being erased.

At the same time, we must distinguish between irrelevant symbolism and genuinely damaging ideology, between positive real-world change and misguided architectural determinism. Tolerating uncomfortable evidence becomes easier not just with an honest reckoning but when real change is made in the world rather than simply in its symbols. We must understand the circumstances when symbols of oppression might be intrinsic to actual oppression (as perhaps with the Confederate monuments of Jim Crow) and when they are simply objectionable and offensive – but ultimately powerless – symbols. We need to understand that change comes through the agency of people and not through change to symbols or material objects. At the same time, we need to be able to trust the veracity of our built environment. Hannah Arendt can guide us here too. She warned that the ideal subject of totalitarian rule is not the convinced Nazi or Communist but «people for whom the distinction between fact and fiction [...] and the distinction between true and false [...] no longer exist».²⁸ Evidence, including material evidence, matters.

Notes

- 1 Eric Hobsbawm/Terence Ranger: *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.
- 2 Benedict Anderson: *Imagined Communities*, London 2006.
- 3 Southern Poverty Law Centre: *Whose Heritage? Public Symbols of the Confederacy*, 01.02.2019, <https://www.splcenter.org/20190201/whose-heritage-public-symbols-confederacy>, last accessed 20.09.2021.
- 4 Martin McKenzie-Murray: *History Wars and Monument Politics*, in: *The Saturday Paper*, 02.09.2017, <https://www.thesaturdaypaper.com.au/news/politics/2017/09/02/history-wars-and-monument-politics/15042744005152#hrd>, last accessed 30.03.2023.
- 5 Tim Timmerman: *A Case for Removing Confederate Monuments*, in: Bob Fischer (ed.): *Ethics, Left and Right. The Moral Issues that Divide Us*, New York 2020, p. 513–522.
- 6 Timothy J Barczak/Winston Thompson: *Monumental Changes. The Civic Harm Argument for the Removal of confederate Monuments*, in: *Journal of Philosophy of Education*, Vol. 55, 2021, Issue 3, p. 1–14.
- 7 Robert Bevan: *The Destruction of Memory. Architecture at War*, London 2006.
- 8 Robert Musil: *Denkmale*, in: *Nachlass zu Lebzeiten, Gesammelte Werke*, Vol. 7, Hamburg, 1978, p. 506–509.
- 9 Ministry of Housing, Communities & Local Government, UK Government. *National Planning Policy Framework*, July 2021, <https://www.gov.uk/government/publications/national-planning-policy-framework-2>, last accessed 20.09.2021.
- 10 Sean Coughlan: *TV Historian Rejects «Nonsense» over Keeping Statues*, in: *BBC News*, 02.02.2021, <https://www.bbc.co.uk/news/education-55893706>, last accessed 20.09.2021.
- 11 Gary Younge: *Why every single Statue should come down*, in: *The Guardian*, 01.06.2021, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jun/01/gary-younge-why-every-single-statue-should-come-down-rhodes-colston>, last accessed 20.09.2021.
- 12 Bevan 2006 (as Note 7) quoting evidence given to the ICTY by Andras Riedlmayer, in: *Targeting History and Memory*, 2016, <https://heritage.sensecenter.org>, last accessed 30.03.2023.
- 13 Richard Evans: *Lying About Hitler. History, Holocaust, and the David Irving Trial*, New York, 2001.
- 14 Robert Jan Van Pelt: *The Case for Auschwitz. Evidence from the Irving Trial*, Bloomington, 2002.
- 15 Damien Gayle: *«A Potent Historical Artefact» the Statue of Edward Colston's new Role*, in: *The Guardian*, 04.06.2021, <https://www.theguardian.com/world/2021/jun/04/edward-colston-statue-potent-historical-artefact-david-ulusoga>, last accessed 30.03.2023
- 16 Ibid. Timmerman 2020 (as Note 5).
- 17 Roger Ball: *Myths within Myths*, in: *Bristol Radical History Group*, 2018, modified 2020, <https://www.brh.org.uk/site/articles/myths-within-myths/>, last accessed 20.09.2021.
- 18 Leon Trotsky: *What is Proletarian Culture, and is it possible?*, 1923, <https://www.marxists.org/archive/trotsky/1923/art/tia23c.htm/>, last accessed 20.09.2021.
- 19 Anthony Vidler: *Grégoire, Lenoir et les «Monuments Parlants»*, in: Jean-Claude Bonnet (ed.): *La Carmagnole des Muses*, Paris 1988, p. 134–137.
- 20 David Sharrock: *The Valley of the Fallen*, in: *The Times*, 02.11.2004, <https://www.thetimes.co.uk/article/spain-reclaims-francos-shrine-7mrbn5sbfttr>, last accessed 20.09.2021.
- 21 Alan Rice: *Creating Memorials, Building Identities. The Politics of Memory in the Black Atlantic*, Liverpool, 2012.
- 22 Bil Browning: *Vandals Paint Stonewall Statues to Protest Whitewashing*, in: *The Advocate*, 19.08.2015, <https://www.advocate.com/stonewall/2015/08/19/activists-vandalize-new-york-city-stonewall-monument-protest-whitewashing>, last accessed 20.09.2021.
- 23 See for example, Dinah Wijsenbeek: *Denkmal und Gedenkmal*, München, 2010.
- 24 Albert Boime: *Perestroika and the Destabilization of the Soviet Monuments*, in: *Ars: Journal of the Institute for History of Art of Slovak Academy of Sciences* 2–3, 1993, p. 211–226.
- 25 Interview with the author, September 2020.
- 26 Ibid.
- 27 Interview with the author, February 2021.
- 28 Hannah Arendt: *The Origins of Totalitarianism*, New York, 1951, p. 474.

Image Credits

- 1 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bolzano_monumento_alla_vittoria_\(13995\)_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bolzano_monumento_alla_vittoria_(13995)_01.jpg), Saiko/Wikimedia Commons
- 2 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fassade_finanzamt_bozen_2018.jpg, Bartelby08/Wikimedia Commons

Wenn mit ‚queer curating‘ eine queere Praxis des Kuratierens gemeint ist, in welchem Verhältnis steht sie dann zu Ausstellungen von als queer geltender Kunst? Kann eine Ausstellung queer sein, ohne queere Kunst zu zeigen? Und was heißt das durch die Klammern im Titel angedeutete ‚queering‘ in diesem Zusammenhang?

Im Rahmen des vorliegenden Debattenbeitrags möchte ich diesen Fragen nachgehen und mögliche Antworten anbieten. Die Betonung liegt dabei auf ‚mögliche‘, da es mir nicht darum geht – bei dem Thema nicht darum gehen kann – ein festes Set an Methoden zu umreißen oder eine klare Definition kuratorischer Praktiken zu liefern, die sich anschließend beliebig übertragen lassen. Ein Grund dafür liegt im Begriff ‚queer‘ selbst, der, im politischen Sinne verstanden, immer ein widerständiges Potential in sich birgt. Hinzu kommt, dass viele Kurator:innen, die von sich behaupten oder behaupten würden, aus queerer Perspektive oder mit queeren Ansätzen zu kuratieren, kanonisiertem, akademischem Wissen durchaus skeptisch gegenüberstehen.² Es sind oft Kurator:innen, die für ihre Ausstellungen und/oder anderweitigen Veranstaltungen aus ihren persönlichen Erfahrungen und Netzwerken schöpfen, Kurator:innen, die ambivalente Gefühle gegenüber Institutionen wie dem Museum oder der Universität hegen bzw. wissen, wie viele Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit mit diesen entstehen oder entstehen können. Genau aus dem Grund sind es oft Kurator:innen, die nicht fest an diesen Institutionen angestellt sind, sondern von außerhalb, aus einer tendenziell prekären Situation heraus für einzelne Projekte mit ihnen zusammenkommen. Demungeachtet hat sich in den vergangenen fünf bis zehn Jahren innerhalb der Kunstgeschichte, der Museologie und den Curatorial Studies ein zunehmend akademisch werdender Diskurs um queere Ansätze im Kuratieren entsponnen. In dem Zuge scheint sich der Begriff ‚queer curating‘ zunehmend durchzusetzen. Beatrice Miersch etwa hat ihn in den Titel ihrer 2022 erschienen Dissertation *Queer Curating. Zum Moment kuratorischer Störung* gesetzt, in der sie von ‚queer curating‘ als einer aktivistischen, von dekonstruktivistischen, repräsentationskritischen, interventionistischen und konstruktivistischen Ansätzen geprägte Methode spricht und darunter dezidiert «„queeres Ausstellen“, nicht „Queeres Ausstellen“» versteht.³ Auch die 2018 erschiene Ausgabe von *On Curating* wählte den Begriff, abweichend von der ihr vorausgegangen und noch genauer zu erläuternden Konferenz, die unter dem Titel «Queer Exhibitions/ Queer Curating» stattfand. Alternativen jedoch nicht zwangsläufig Äquivalente sind ‚queering curating‘, ‚queer curatorship‘, ‚queering the collections‘ oder ‚queering the museum‘. Der (jeweilige) Diskurs ist zum einen eng verknüpft mit der Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte von als queer geltender Kunst⁴ und zum anderen

mit der in den 1990er Jahren sich zunächst an den US-amerikanischen Universitäten und in der Folge hierzulande ausbildenden Queer Theory beziehungsweise Queer Theories und damit einhergehenden Strategien des *Queerings*. So weisen die Vielzahl der unterschiedlichen Bezeichnungen zwar Ähnlichkeiten und Schnittstellen auf, kennzeichnen aber durchaus unterschiedliche Strategien und Anliegen. Eben jene Pluralität der Begrifflichkeiten anzuerkennen vermag selbst eine Strategie sein, sich der normierenden Wirkung des Diskurses zu entziehen.⁵ Ohne auch nur ansatzweise den Anspruch auf Vollständigkeit gewährleisten zu können, möchte ich im Folgenden einige dieser Ansätze skizzieren und zugleich Susanne Huber und Friederike Nastold danken, die mich durch ihren Lunchtalk zu Queerness in den Kunstwissenschaften in diesem Vorhaben noch einmal bekräftigt haben.⁶

Jennifer Tyburczy etwa, deren Buch *Sex Museums. The Politics and Performance of Display* 2016 erschien, kuratierte parallel zu ihrer wissenschaftlichen Laufbahn als Programmdirektorin am Leather Archives and Museum in Chicago eine Reihe von Ausstellungen, die die Schnittstellen von Race, Trans*identität, Behinderung und Sexualität untersuchten. Sie versteht Museen als theatrale Räume des «everyday drama[s], veritable contact zones between bodies and objects.»⁷ Das Buch geht von der These aus, dass alle Museen Sexmuseen seien. Sex oder Sexualität waren demnach schon immer Teil von Museen und haben im Foucaultschen Sinne ähnlich wie das Gefängnis, die Schule oder die psychiatrische Anstalt maßgeblich zur Disziplinierung sowie zum Verständnis dessen, was die Parameter des «Normalen» ausmachen, beigetragen. «Especially when it comes to display – the interactive and public museum practice that frames much of contemporary Western understandings of knowledge and culture – museums have played a pivotal but often overlooked role in how we talk, think, and represent sex».⁸ Das Display einer Ausstellung oder eines Museums zeigt und spricht nicht nur, wie Tyburczy unter Rückgriff auf Barbara Kirshenblatt-Gimblett ausführt, sondern hat Handlungsmacht: «[D]isplay not only shows and speaks, but does».⁹

«[Q]ueer curatorship» bezeichnet für Tyburczy eine experimentelle Displaytaktik, die alternative räumliche Konfigurationen mit zwei verschiedenen Anliegen inszeniert: «to expose how traditional museums socialize heteronormative relationships between objects and visitors and to cope with ethically fraught objects of queer cultures, for example, leather whips as objects with historical ties to both gay leather/kink culture and antebellum slavery».¹⁰ Unter Verweis auf Fred Wilsons museale Intervention *Mining the Museum* 1992/1993 in der Maryland Historical Society in Baltimore bezeichnet sie diese Taktik als eine, die darauf abzielt «to do for sex (and race) what Wilson did for race in the context of display».¹¹ Zugleich sieht sie hierin das utopische Potential, neue Formen des sozialen Umgangs mit Sexualität, der Kollektivität von Körpern und dem Verhältnis von Besuchenden und Exponaten zu entwerfen.

Tyburczy versteht «queer curatorship» somit als intervenierende Strategie, die wie sie an anderer Stelle weiter ausführt, stark von Affekten geprägt ist, die auch Begehren zulässt und die körperliche Präsenz sowie dessen Interaktion mit den Objekten im Ausstellungsraum adressiert. Zudem macht sie deutlich, dass die normierende Kraft des Museums immer mit einer anderen Geschichte – einer queeren Geschichte – parallel lief. Einer Geschichte, in der, wie sie schreibt, «the display of unruly objects of nonnormative sex rebels against museum norms, as do risk-taking curators».¹² In ihrem Buch begreift sie das Display als eine Materialisierung queerer

Theorie und einer Form queerer Praxis. «Specifically», so Tyburczy, «I propose queer curatorship as a mode of display that puts antinormative principles into practice. Queer curatorship is a curatorial activity that can highlight and rearrange normative narratives about what it means to be a historically and geographically specific sexual object.»¹³ «Queer curatorship» möchte Tyburczy zufolge insofern nicht nur über Homophobie, Trans*phobie, die Negierung von allem Sexuellen oder Rassismen aufklären bzw. dem ein positives, empowerndes Bild entgegensetzen, sondern sich zugleich auch einem normativen Verständnis von dem verwehren, was unter queeren Praktiken, Ausdruckformen und Lebensweisen zu verstehen ist.

Damit liefert sie eine Definition, die – ganz im Sinne der Überschrift ihrer Einleitung – ebenso gut auf Kunst bzw. Kunstmuseen bezogen werden kann und bereits wurde. Nikki Sullivan und Craig Middleton beispielsweise stellen in ihrem 2021 bei Routledge erschienenem Buch *Queering the Museum* heraus, dass es mehr als einer reinen Inklusion von diverseren Positionen bedarf und verweisen auf die Problematik neoliberal und homonormativ geprägter Ansätzen, wie sie ihnen zufolge etwa in der 2017 in der Tate Britain gezeigten Ausstellung *Queer British Art* vorzufinden war. Sie machen sich unter anderem für eine queere Ethik an Museen stark und grenzen sich damit zugleich von einem normativen Verständnis von Ethik ab, wie es etwa in dem «Code of Ethics» des International Council of Museums (ICOM) verfasst wurde, der einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit hegt. Sullivan und Middleton plädieren für die Anerkennung der «constitutive relation between one's world (in this case one's professional context – the museum), one's embodied being or professional identity, one's actions or practice, and one's position relative to others in the field».¹⁴ Anzuerkennen, dass die eigene Identität, Praxis und Positionierung von der jeweiligen Umgebung geprägt wurde und diese prägt, hieße auch anzuerkennen, dass diese fluid ist und sich in ständiger Wandlung befinde. In diesem Sinne verstehen Sullivan und Middleton Ethik als queer: «[I]t is a dynamic process, an ongoing negotiation with the impossibility of ever arriving at a definitive resolution, an ideal end-point, a heaven-on-earth».¹⁵

Binghao Wong hingegen betont in dem Text *Queerating*, der 2015 auf dem Blog der Londoner Galerie Auto Italia anlässlich einer Ausstellung von Jesse Darling erschien, «Care» als verbindendes Element. Die Wortneuschöpfung «queerating» verweist auf die Verflechtung der eigenen Identität als queere Person mit dem Kuratieren. Wong führt den damit verbundenen Rekurs auf persönliche Ressourcen – im Sinne sozialer Netzwerke und gelebter Erfahrungen – sowie die damit einhergehende eigene Verletzlichkeit wie folgt aus:

By prioritizing practice over theory, we expose ourselves to the vicissitudes and irconcilable particularities that come with the pragmatics of queerating. Mutual sharing of anecdotes, genealogies, and desires are essential to processual learning. Once incorporated into curatorial work, these interpersonal revelations of urgent (yet untold) stories more often than not result in significant paradigm shifts. Curating-as-method derives its interest paradoxically because it is a volatile and intensely personal experience.¹⁶

Die Verknüpfung von Leben, Aktivismus und Kunst wurde in dem von Elke Krasny, Sophie Lingg, Lena Fritsch, Birgit Bosold und Vera Hofmann Anfang 2023 mitherausgegebenen Sammelband *Radicalizing Care. Feminist and Queer Activism in Curating* aufgegriffen und zentral gesetzt. Der Band baut auf dem auf und grenzt sich zugleich von dem ab, was Gegenstand der Tagung *Queer Exhibitions/Queer Curating* war, die im Mai 2017 am Folkwang Museum Essen stattgefunden hat und die zusammen mit

einer daraus hervorgegangenen Publikation auch im deutschsprachigen Kontext zu einer intensiveren Auseinandersetzung, vor allem aber zu einer größeren Sichtbarkeit des Themas innerhalb des kuratorischen und akademischen Diskurses beigetragen hat. Wichtig in diesem Zusammenhang zu erwähnen ist auch das Buch *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating* von Maura Reilly, die auf der Konferenz vertreten war, und das ebenfalls 2018 erschien. Dabei war das Zustandekommen des Symposiums alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Die Initiative hierzu ging von Jonathan Katz und Änne Söll aus, letztere Professorin für Kunstgeschichte der Moderne mit einem Schwerpunkt in der Kultur- und Geschlechtergeschichte an der Ruhr Universität Bochum, ersterer derzeit Inhaber des Marie Jahoda Visiting Chair in International Gender Studies ebendort. Die Folkwang-Kuratorin und Co-Organisatorin des Symposiums, Isabel Hufschmidts, beschreibt in ihrem Text *The Queer Institutional, Or How to Inspire Queer Curating*, dass Katz es als nicht ‚feasible‘, also nicht machbar bezeichnet hatte, diese Tagung in den USA durchzuführen.¹⁷ Zudem betont sie, dass es nicht einfach war, finanzielle Unterstützung für eine Tagung zu diesem Thema zu erhalten. Letztlich finanzierte das Museum Folkwang die Veranstaltung eigenständig.

In einer Kritik zu dem Symposium wurde angemerkt, dass die dort vorgestellten historischen Abrisse und Beispiele zwar interessant seien, eine notwendige tiefere Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten und folglich methodologischen Fragestellungen jedoch weitgehend fehlte.¹⁸ Ich möchte im Folgenden die Wichtigkeit der historischen Auseinandersetzung verteidigen, während dieser Text insgesamt darauf abzielt, unterschiedlichen methodologischen Herangehensweisen mehr Platz einzuräumen.

Als Formate, die stark davon geprägt sind, etwas sichtbar zu machen, stehen Ausstellungen stets in Korrelation zu den jeweils gegebenen kunstwissenschaftlichen, theoretischen, aber auch gesellschaftlichen Entwicklungen. Damit werden sie oft zu Markern dessen, was an welchen Orten – Institutionen – möglich ist und was nicht. Ein genauerer Blick in die Ausstellungsgeschichte verdeutlicht daher, unter welchen Bedingungen was von wem wie ausgestellt werden konnte – und was nicht. So macht es einen Unterschied hinsichtlich der institutionellen Infrastruktur, des Budgets, des Publikums und der öffentlichen Wirksamkeit, ob die entsprechende Ausstellung in einem Museum, Kunstverein oder in dezidiert als queer ausgewiesenen Räumen stattfinden, wie sie etwa das Schwule Museum (SMU) in Berlin, das Leslie-Lohman Museum of Art in New York oder auch das Athens Museums of Queer Art (AMOQA) auf je unterschiedliche Weise darstellen.¹⁹ Abgesehen von entsprechenden Sprachkenntnissen²⁰ hat daher zugleich der Ort eine Rückwirkung auf das, was innerhalb der Kunstgeschichte als anerkannt gilt oder überhaupt wahrgenommen wird. Nicht zuletzt bedarf es, um überhaupt einen Ein- bzw. Überblick über Ausstellungen zu erhalten, die jenseits etablierter(er) Institutionen stattgefunden haben, einiges an Rechercheaufwand, persönlicher Netzwerke sowie nicht zuletzt Zufällen. So bin ich beispielsweise bei einem Besuch des SMU Anfang 2022 im Rahmen der Ausstellung *Love at First Fight! Queere Bewegungen in Deutschland seit Stonewall* auf ein Plakat aufmerksam geworden, das die Ausstellung *Queer. Homosexualität und Kunst* im Kunstverein Eislingen bei Stuttgart im Frühjahr 1997 bewarb. Obschon der Begriff ‚queer‘ in besagter Ausstellung und ihrem Katalog nicht wirklich über ‚schwul‘ hinausgeht, scheint sie eine der hierzulande ersten Ausstellungen zu sein, die den Begriff ganz gezielt als Titel gewählt hat. Zugleich macht sie eine Problematik deutlich, die mit dem Denken in ‚Firsts‘ einhergeht. Es ist in diesem Fall ein ‚ja, aber‘.

Inzwischen ist Queerness ähnlich wie andere Diversitätsmerkmale oft selbstverständlich Teil von vor allem Gruppenausstellungen geworden. Überraschen mag hingegen, dass es beispielsweise in Deutschland, einem Land, das als vergleichsweise LGBTQIA+ freundlich gilt, im Kontrast dazu meines Wissens bisher nur eine Ausstellung in einem großen, staatlich geförderten Kunstmuseum gab, die sich – ohne es ganz explizit im Titel zu sagen – queeren Lebenswelten und Erfahrungen aus Perspektive der künstlerischen Praxis annahm: *Das Achte Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960* im Museum Ludwig in Köln 2006.²¹ Kuratiert wurde sie federführend von dem inzwischen verstorbenen Frank Wagner, der zuvor eine Reihe von Ausstellungen zu unter anderem HIV/AIDS an der basisdemokratisch organisierten Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin verantwortet hatte – eben jenem Ort, an dem auch die von Susanne Huber und Daniel Berndt in ihrem Debattenbeitrag erwähnte Ausstellung *What is queer today is not queer tomorrow* stattfand.²² Die folgenden zehn Jahre sollten so etwas wie einen (vorläufigen) Peak markieren: Nach der Ausstellung *Gendercheck. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* im mumok in Wien 2009, tourte ab Herbst 2010 in den USA die von Jonathan Katz kuratierte Ausstellung *HIDE/SEEK: Difference and Desire in American Portraiture*, die als «first major museum exhibition to focus on themes of gender and sexuality in modern American portraiture» beworben wurde. 2017 zeigte die Tate Britain in London mit der bereits erwähnten, von Clare Barlow verantworteten Ausstellung *Queer British Art* ihr hauseigenes Äquivalent. Im selben Jahr eröffnete am staatlich geförderten Museum of Contemporary Art in Taipei *Spectrosynthesis: Asian LGBTQ Issues and Art Now* als erste Ausstellung mit diesem Fokus in Asien. Sie fand kurz vor der – in Asien ebenfalls erstmaligen – Legalisierung gleichgeschlechtlicher Eheschließungen in Taiwan statt. Bezeichnenderweise bezog sich schon der einführende Text direkt auf vergleichbare Ausstellungen, die im selben Jahr an «prestigious European art museums» stattgefunden hatten.²³ Die Hoffnung, die die Organisator:innen²⁴ mit der Ausstellung verbinden, lautet: «[...] by underlining ideological differences, the exhibition can bring out the diversity in human social values to generate more discussions, and comprehensively improve the condition of human rights in Taiwan and other Asian societies through the dialogue about diverse gender issues».²⁵

Doch nicht alle Ausstellungen mit einer explizit queeren Ausrichtung wurden dementsprechend euphorisch aufgenommen: So musste die ebenfalls 2017 eröffnete Ausstellung *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* im Santander Cultural Center im brasilianischen Porto Alegre aus politisch motivierten Gründen frühzeitig abgebrochen werden. Die Ausstellung konnte ein Jahr später schließlich an der Parque Lage School auf Visual Arts in Rio de Janeiro wiedereröffnen (Abb. 1).²⁶ Ein Blick nach Polen verdeutlicht des Weiteren, dass keineswegs von einer linearen Entwicklung eines immer progressiveren Umgangs mit den Themen Sex, Gender und Queerness ausgegangen werden kann, sondern dass hiermit in Verbindung stehende Ausstellungen auch im- oder explizite Repressionen zur Folge haben können. So hatte bereits 2010 die von Pawel Leszkowicz kuratierte Ausstellung *Ars Homo Erotica* im Nationalmuseum in Warschau eröffnet. Sie bildete zugleich die Eröffnungsausstellung des ein Jahr zuvor ans Museum berufenen Piotr Piotrowski und als Auftakt von dessen Programm eines «Kritischen Museums».²⁷ *Ars Homo Erotica* bestand vornehmlich aus Beständen des Museums, die mit zeitgenössischen Positionen und Auftragsarbeiten kombiniert wurden und vor allem den nackten

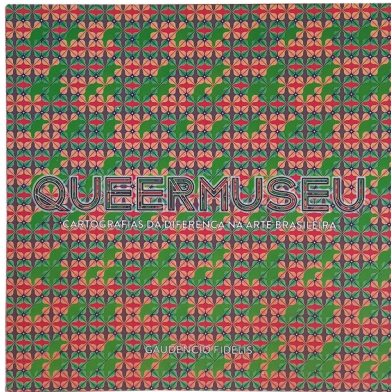
männlichen Körper in den Mittelpunkt rückten. Es empörten sich im Vorlauf vor allem konservative Kirchenvertreter:innen über die Ausstellung, dennoch konnte sie relativ unbehelligt vonstattengehen. Allerdings trat Piotrowski noch Ende des Jahres 2010 als Direktor zurück, da er das Board des Museums nicht von seiner Vision eines kritischen Museums überzeugen konnte.²⁸ Durch die von der polnischen Regierung in den Folgejahren an den staatlichen Museen implementierten Direktoren ist die Lage noch einmal aussichtsloser geworden.²⁹ Von derartigen Eingriffen vergleichsweise unverschont geblieben sind hingegen städtische Galerien. Die Galeria Miejska Arsenał in Poznań beispielsweise zeigte 2019 *Creative Sick States*, die künstlerische Auseinandersetzungen mit HIV, Aids und Krebserkrankungen in einer von der *crip*-Bewegung beeinflussten, queer-feministischen Ausstellung zusammenbrachten (Abb. 2). Eine explizit nomadisch angelegte Plattform riefen Karolina Sobel und Kerstin Möller 2022 mit *embrace* ins Leben, die sich als künstlerischer Austausch zu den Themen LGBTQIA+ und Frauenrechte mit Schwerpunkt auf Deutschland und Polen versteht und Formen des gewaltfreien Widerstands in den Fokus rückt.³⁰

Dass jedoch selbst mittlerweile etablierte Institutionen wie das Berliner SMU nicht vor Angriffen gefeit sind, machten gleich zwei Attentate auf das Museum im Frühjahr 2023 augenfällig.³¹ Sie ereigneten sich während der Laufzeit der wiederum ein «First» markierenden Ausstellung *Queering the Crip – Crippling the Queer*, die sich Geschichte, Kultur und Aktivismus von Queerness und Behinderung widmete. Die von Kenny Fries initiierte und mit Birgit Bosold und Kate Brehme kuratierte Ausstellung setzte dezidiert auf unterschiedliche Formen der Zugänglichkeit und verband Kulturgeschichte und Archivmaterialien mit künstlerischen Arbeiten. Bei einer der Attacken gegen das SMU ist auch der an der Fassade des Museums angebrachte Schwarze Winkel beschädigt worden. Er gehört zum Projekt *Unnachgiebig* von Elizabeth Sweeney, das mit dem Winkel eine aus der NS-Zeit stammende Kennzeichnung aufgreift, mit der eine breite Gruppe von Menschen diffamiert und verfolgt wurden. Die von den Nazis für sie gebräuchlichen Begriffe waren unter anderem «abnormal», «obdachlos» und «unkontrollierbar», wie ein zweiter, im Innenraum des Museums gezeigter Teil der Arbeit deutlich macht (Abb. 3). Die Hoffnung der Kurator:innen war es, dass «alle von uns, die an dem Schwarzen Winkel vorbei in die Ausstellung gehen, sich mit der Gemeinschaft des Schwarzen Winkels solidarisieren, frei von Scham und Stigma».³² Kurz nach der Attacke war dies wieder möglich.³³

So unterschiedlich die Ansätze, Einsatzpunkte und Voraussetzungen dieser Ausstellungen auch waren, so machen vor allem die letztgenannten eines mehr als deutlich: Es ging ihnen um ein immanent politisches Anliegen und sehr reale Lebenswelten. Dass dies nicht aus dem Blick gerät, wird eine der Herausforderungen einer zunehmend akademisierten Auseinandersetzung mit dem sein, was ich etwas behelfsmäßig als «queer(ing) curating» bezeichnet habe. Um sie meistern zu können, braucht es den engen Austausch von Theorie und Praxis.³⁴



1 *Creative Sick States: AIDS, HIV, CANCER*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 8. November 2019 – 12. Januar 2020.



2 *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira*, Katalogcover.



3 Elizabeth Sweeney *The Unrelenting (Die Unnachgiebigen)*, [2014] 2022. Filz Winkel (außen vor dem Museumseingang), Poster: Digitaldruck auf Papier, Multiples: Digitaldruck auf Papier (zur Mitnahme).

Anmerkungen

- 1 Dieser Text basiert u. a. auf Überlegungen, die ich im Rahmen eines Vortrags bei *Kunstgeschichte inklusiv* im Juni 2022 dargelegt habe und dem Format des Debattenbeitrags entsprechend weiterentwickelt und überarbeitet wurden.
- 2 Vgl. hierzu etwa die am 26. Juni 2022 an der Kunsthalle Bergen stattgefundene Diskussion «Queer Methodologies in Curating and Art» zwischen Naem Dxivis, Sara Sassanelli und Tominga O'Donnell, moderiert von Nora-Swantje Almes. Anlass war das Live-Projekt *Cruising Utopia*. <https://www.youtube.com/watch?v=TPC77hvubXw>, Zugriff am 29.05.2023.
- 3 Beatrice Miersch: Queer Curating. Zum Moment kuratorischer Störung, Bielefeld 2022, S. 18 und 21.
- 4 Wie schwierig Formulierungen wie ‚queer art‘ sind, hat Ariel Goldberg in dem Buch *The Estrangement Principle* (New York 2016/2020) wunderbar deutlich gemacht. Um hier nicht ganz den vorgegebenen Rahmen zu sprengen, behelfe ich mich in diesem Text mit der Konstruktion «als queer geltender Kunst». Vgl. hierzu auch Susanne Huber/Daniel Berndt: «A desire to create new contexts» – Queere Ansätze in der Kunstgeschichte, in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 1, S. 66–76.
- 5 Vgl. hierzu auch Robert Mills: Theorizing the Queer Museum, in: *Museums & Social Issues* 3, 2013, Nr. 1, S. 41–52, hier S. 45. Darin verweist er in Bezug auf die Wortkombination «queer museum» u. a. darauf, dass diese aus Sicht der Queer Theory und vor dem Hintergrund eines traditionellen Verständnisses von Museen als normierenden Institutionen ein Ding der Unmöglichkeit wäre, zumindest aber ein Paradox darstellen würde.
- 6 Der Lunchtalk fand am 03.07.2023 über Zoom statt und bezog sich auf die beiden Debattenbeiträge der kritischen berichte, deren Mitverfasserinnen sie sind. Vgl. Huber/Berndt 2023 (wie Anm. 4) sowie Friederike Nastold/Barbara Paul: Queering in Kunst_Geschichte_Wissenschaft: Perspektiven reparativer Praxen, in: *kritische berichte*, 51, 2023, Nr. 3, S. 73–81.
- 7 Jennifer Tyburczy: *Sex Museums. The Politics and Performance of Display*, London/Chicago 2016, S. 1.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 2. Vgl. auch Barbara Kirshenblatt-Gimblett: *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley/Los Angeles 1998, S. 6.
- 10 Tyburczy 2016 (wie Anm. 7), S. 2–3.
- 11 Ebd., S. 3.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Nikki Sullivan/Craig Middleton: *Queering the Museum*, New York/Oxon 2020, S. 34.
- 15 Ebd., S. 34–35.
- 16 Binghao Wong: Queerating, in: *Auto Italia Blog*, 23.09.2015, <https://autoitaliasoutheast.org/blog/queerating/>, Zugriff am 29.05.2023.
- 17 Isabel Hufschmidt: The Queer Institutional, Or How to Inspire Queer Curating, in: *On Curating*, 2018, Nr. 37, S. 29–32, hier S. 29.
- 18 Philipp Hohmann: Zwischen Repräsentationskritik und Aktivismus. Ein Bericht zum Symposium Queer Exhibitions/Queer Curating, 19. – 20. Mai, Museum Folkwang, Essen, in: *kultur & geschlecht*, 2017, Nr. 19, S. 6–7, https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2017/07/Hohmann_Queer-Curating.pdf, Zugriff am 29.05.2023.
- 19 In dieser Hinsicht und in Bezug auf den jeweiligen Diskurs sehr aussagekräftig sind die Namensgebungen dieser Orte. So verwendet das Schwule Museum nach einer Phase des Sternchengebrauchs (Schwules Museum*) nun wieder seinen Gründungsnamen, setzt aber zugleich auf einen verstärkten Einsatz der Corporate Identity SMU. Das Leslie-Lohman Museum of Art hieß bis 2019 noch Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art. Das Athens Museum of Queer Art (AMOQA) hingegen nennt sich zwar ostentativ Museum, ist es jedoch weder rechtlich noch entspricht es in seiner Selbstdefinition eines solchen. Vgl. <https://amoqa.net/about>, Zugriff am 28.06.2022. Ähnliches gilt für die Benennung queerer Archive, wie es Stefan Gruhne in seinem Debattenbeitrag deutlich gemacht hat. Stefan Gruhne: Queere Raumpraxis. Das Forum Queeres Archiv München als Gedächtnis- und Gefühlsspeicher, in: *kritische berichte*, 51, 2023, Nr. 2, S. 108–114.
- 20 Während des Editings dieses Artikels erschien etwa der von Bas Hendriks herausgegebene Band *Queer Exhibition Histories*, Amsterdam 2023, der Beiträge hierzu aus unterschiedlichen Teilen Europas oftmals erstmalig auf Englisch verfügbar und damit einer größeren Leser:innenschaft verfügbar macht.
- 21 Die Ausstellung *Homosexualität_en*, die 2015 am Deutschen Historischen Museum und dem Schwulen Museum in Berlin stattfand und einen weiteren wichtigen Marker darstellt, zeigte kulturhistorische Zeugnisse und zeitgenössische künstlerische Positionen.
- 22 Vgl. Huber/Berndt 2023 (wie Anm. 4), S. 67. Frank Wagner kuratierte etwa die wegweisende Ausstellung *Vollbild AIDS. Eine Ausstellung über Leben und Sterben* in der nGbK 1988. Co-Kuratorin der Ausstellung im Museum Ludwig war Julia Friedrich.
- 23 Vgl. https://www.mocataipei.org.tw/en/ExhibitionAndEvent/Info/Spectrosynthesis*-*Asian*LGBTQ*Issues*and*Art*Now, Zugriff am 21.05.2023.
- 24 Auf der Website sind die Taipei Culture Foundation, MOCA Taipei und Sunpride Foun-

dation genannt. Andere Websites nennen Sean C. S. Hu als Kurator der Ausstellung. Vgl. u. a. <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/spectrosynthesis-asian-lgbtq-issues-and-art-now>, Zugriff am 27.05.2023.

25 https://www.mocataipei.org.tw/en/ExhibitionAndEvent/Info/Spectrosynthesis*Asian*LGbtQ*Issues*and*Art*Now, Zugriff am 28.06.2022.

26 Zu damit verbundenen Debatten sowie weiteren, thematisch verwandten Ausstellungen in Brasilien vgl. auch Nadja Abt über «Histórias da Sexualidade» im Museu de Arte de São Paulo Geschichten der Sexualität in Zeiten neuer Zensur, in: *Texte zur Kunst*, 16.01.2018, <https://www.textezurkunst.de/de/articles/abt-historias-da-sexualidade/>, Zugriff am 29.05.2023.

27 Vgl. Piotr Piotrowski: Making the National Museum Critical, in: *From Museum Critique to the Critical Museum*, hg. von dems./Katarzyna Murawska-Muthesius, London 2015.

28 Piotr Piotrowski About His Resignation from the Polish National Museum, in: *Art Margins*, 12.06.2010, <https://artmargins.com/piotr-piotrowski-resignation-polish-national-museum/>, Zugriff am 28.06.2023.

29 Dorian Batycka: The Director of a Major Polish Museum Is Under Fire for Using Public Money to Acquire a Homophobic Artwork, in: *art news*, 11.09.2020, <https://news.artnet.com/art-world/poland-acquisitions-1907310>, Zugriff am 28.06.2023, sowie Ders.: Poland Just Replaced a Top Museum Director With a Drummer and Painter in a Move Critics Say Is Politically Motivated, in: *artnet*, 03.12.2021, <https://news.artnet.com/art-world/poland-replaces-zacheta-director-2043595>, Zugriff am 28.06.2023.

30 Die ersten beiden Ausgaben fanden 2022 im Badischen Kunstverein Karlsruhe und anschließend im Kunsthaus Hannover statt, die dritte ist für Herbst 2023 im Pawilon in Poznań geplant.

31 Im Februar 2023 feuerten Unbekannte Schüsse auf die Hausfront ab. Vgl. Lisa Genzken/Tilmann Warnecke/Dominik Mai: Schüsse auf das Schwule Museum in Berlin-Tiergarten, in: *Tagesspiegel*, 28.02.2023, Update: 01.03.2023, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/fenster-leuchtschriftzug-und-kunstwerk-beschadigt-schusse-auf-das-schwule-museum-in-berlin-tiergarten-9430940.html> und <https://www.schwulesmuseum.de/presseaktuell/schuesse-auf-das-schwule-museum-2/>, Zugriff am 21.05.2023. Anfang April 2023 wurde der Inhalt eines Feuerlöschers gegen die Fassade des Museums gesprüht. Vgl. https://www.queer.de/detail.php?article_id=45162, Zugriff am 21.05.2023. Vgl. hierzu auch die am 07.07.2023 unter dem Titel «Das Schwule Museum als gefährdeter Ort» veröffentlichte Pressemitteilung des Schwulen Museums.

32 <https://queer-crip.schwulesmuseum.de/>, Zugriff am 27.05.2023.

33 Wie einschneidend die NS-Zeit in Bezug auf das queere Leben in Deutschland war, zeigte (auch) die etwa zeitgleich stattfindende Ausstellung *To be Seen. Queer Lives 1900–1950* am NS-Dokumentationszentrum in München. Zum reparativen Potential von queerender Kunst vgl. Nastold/Paul 2023 (wie Anm. 5), S. 73–81.

34 So ist mir selbst erst nach Fertigstellung des Textes bekannt geworden, dass die für die Ausstellung *Creative Sick States* verantwortliche Direktorin der Galeria Miejska Arsenal in Poznań, Zofia nierodzińska, ihren Posten inzwischen aufgrund anhaltender Repressionen aufgeben und das Land verlassen hat. Vgl. hierzu auch: Zofia nierodzińska, «An Activist in an institution: Participation, Joy, Burnout, and Regeneration», in: *Acting Together*, hg. von Ders. und Jacek Zwierzyński, Poznań 2022, S. 31–46

Bildnachweise

1 Foto: T. Pawlowski. Mit freundlicher Genehmigung der Galeria Miejska Arsenal in Poznan.

2 Ausst.Kat. Queermuseum: cartografias da diferenca na arte brasileira, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 18 August - 16 September 2018, hg. v. Gaudêncio Fidelis, Rio de Janeiro 2018.

3 Foto: Patricia Sevilla Ciordia/Schwules Museum. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Otto-Karl Werckmeister, von ihm selbst gern OKW abgekürzt, war fraglos der prominenteste, wenn nicht überhaupt der einzige dauerhaft konsequente Vertreter der von ihm begründeten «Radical Art History». Der Begriff verspricht kritisch-methodische und politische Schärfe ohne verpflichtende Bindungen an politische Systeme, Parteien und Gruppierungen. Er verweist mehr auf eine forschersische Haltung als auf eine bestimmte kunsthistorische Methode und passt zu dem von OKW vertretenen wissenschaftlichen Marxismus.

Er studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie an der 1948 gegründeten Freien Universität in Berlin. Sein Mentor war Edwin Redslob, erster Leiter des kunsthistorischen Instituts. Sein wichtigster Lehrer war Walter Loeschke, dessen Seminare und Vorlesungen über Buchmalerei und Plastik des frühen Mittelalters er regelmäßig besuchte. So begann OKWs Forscherkarriere als radikaler Mediaevist.

Die schon 1958 verteidigte Dissertation – er war 24 Jahre alt – widmete er dem überaus kostbaren, mit zahlreichen goldgefassten Edelsteinen und Perlen besetzten Buchdeckel des Codex Aureus von St. Emmeram, der kurz nach 870 im Umfeld Karls des Kahlen in Nord-Frankreich entstand. Die Arbeit ist kurz, dicht, faktenklar und reich illustriert und bleibt methodisch im disziplinar gegebenen Rahmen. Schon hier lässt sich indes erkennen, was später in OKWs Schriften stets präsent sein sollte: die Fragen nach den konkreten historischen Bezügen zwischen dem Darstellungsinteresse der Auftraggeber:innen und dessen gesellschaftlicher und ökonomischer Basis sowie der von Künstlern geleisteten Umsetzung, die aus der Gegenwartssicht der Forschenden zu beantworten sind.

Die nächste Etappe in OKWs Karriere war ein dreijähriger Aufenthalt am hoch angesehenen Warburg Institute in London. Dort arbeiten zu dürfen und den Kolleg:innen zu begegnen, die, wie Aby Warburg, aus Nazi-Deutschland ins Exil nach England geflohen waren, war ein Privileg und sicher auch eine persönliche Herausforderung. Sein Thema war wiederum weit von der jüngeren europäischen Geschichte entfernt: die irisch-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts. Ihn interessierte insbesondere das Ornament als Ausdrucks- und Bedeutungsträger. Die Evangelisten-Darstellungen, die mit meisterhaft ausgeführten geometrischen Feinmustern hochkomplexer Art verwoben sind, las er nicht als primitivere Vorform späterer Fortschritte der Figurendarstellung, sondern als Ausdruck eines früher gegenwärtigen eigenständigen künstlerischen Wollens.

Es folgten weitere Forschungen, die von Stiftungen und von der DFG finanziert wurden. So konnte er sich in Spanien und Frankreich über drei Jahre der frühmittelalterlichen Buchmalerei widmen, insbesondere den Illustrationen der

Beatus-Kommentare zur Apokalypse. In diese Zeit fallen wohl auch seine Aufenthalte in Autun, wo er sich der romanischen Plastik zuwandte, insbesondere dem Weltgericht im Tympanon der Kathedrale und der berühmten Eva von Autun.

In den frühen 1960er Jahren hatte OKW begonnen, sich offensiv als Marxist zu bezeichnen, jedoch ohne sein Forschen und Denken irgendeinem politischen Apparat oder einer linken Tendenzgruppe unterzuordnen. Damit war er fachpolitisch doppelt schwer einzuschätzen, was seine Anstellung an einer deutschen Universität nicht befördert hat. Er wurde eingeladen und gewürdigt, weil seine Forschungen beeindruckten, aber er wurde nicht berufen. So wandte er sich nach Amerika, wo er 1965 als Assistent Professor am Department für Kunstgeschichte der UCLA angestellt wurde. Dort lehrte er ausschließlich mittelalterliche Kunstgeschichte und fand zudem die Zeit, seine Forschungsergebnisse der 1960er Jahre auszuarbeiten und allesamt, gut illustriert und reich annotiert, der Reihe nach zu publizieren.

Sein 30-seitiger Aufsatz über die viel bewunderte Eva von Autun (1972) verdient es, als proto-feministischer Text wiedergelesen zu werden. In seiner Studie über den Teppich von Bayeux (1976), jenem um das Jahr 1075 angefertigten bestickten Wandbehang, auf dem die Einnahme Englands durch Wilhelm den Eroberer im Jahr 1066 dargestellt ist, zeigte er die Anlehnung zahlreicher Bildmotive an die Reliefs auf der Trajanssäule in Rom auf.

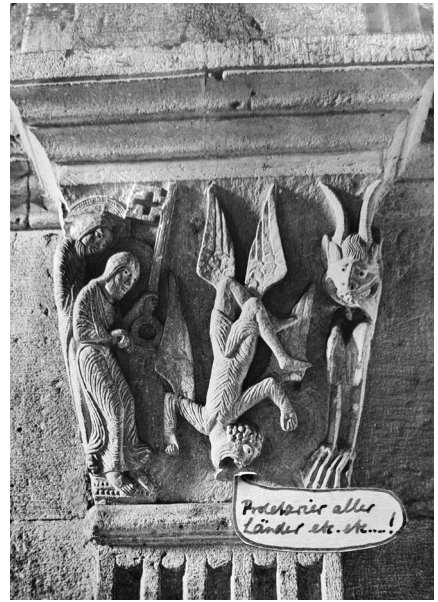
1972 stieg OKW zum Research Professor auf und baute in den 1970er Jahren das Department für Kunstgeschichte der UCLA zu einem Zentrum der Radical Art History aus. Im Sommersemester 1979 kam er als Gastprofessur an das damals von Heinrich Klotz geführte Marburger Kunsthistorische Institut, das in den 1970er Jahren als politisch wie methodisch besonders fortschrittlich galt. Er vertrat die Professur Martin Warnckes, der gerade nach Hamburg berufen worden war. OKWs Lehrangebot war außergewöhnlich: ein vierstündiges Seminar über Paul Klee und eine vierstündige Vorlesung über romanische Bildkunst in Frankreich, die ich besuchte.

OKW lieferte ausdrücklich keinen Überblick über die Entwicklung der romanischen Kunst. Stilgeschichte als Fortschrittsnarrativ interessierte ihn nicht. Er diskutierte Einzelwerke, deren Form, Sinn und ästhetische Wirkung er in einem jeweils eigenen lokalen Machtanspruchsgefüge historisch verortete. Die übergeordnete Rahmengeschichte folgte den Stationen des Pilgerwegs nach Santiago del Compostela im Norden Spaniens, dessen unaufhaltsamer Aufstieg zum wichtigsten Pilgerziel Europas mit der Rückeroberung der maurisch regierten iberischen Halbinsel durch christliche Feudalherren einherging.

Unvergesslich die Vorlesung über die Fides von Conques, eine thronende Reliquiar-Figur aus Holz, die vollständig mit juwelenbesetzten Goldblechen beschlagen ist und deren gemalte Augen den Betrachter:innen direkt in die Augen zu blicken scheinen. Den fixierenden Blick der Fides, der die Gläubigen wirksam treffen und zu Buße und Spenden animieren sollte, bekamen wir im Hörsaal mit erstklassigen farbigen Dias zu Gesicht, die OKW eigenhändig in einen Rundmagazin-Projektor einsteckte, den er selbst weiterschaltete.

Während seines Aufenthaltes in Marburg bewarb sich OKW um die Warncke-Nachfolge und landete glücklich auf Platz 1 der Berufungsliste, zog aber in letzter Minute seine Bewerbung zurück. So blieb er an der UCLA bis er 1984 auf die begehrte Mary Jane Crowe Forschungsprofessur für Kunstgeschichte an der North-Western University in Evanston/Chicago berufen wurde, wo er bis 2001 forschen, lehren und seine Doktorand:innen betreuen sollte. Als Doktorvater hielt er sich, so sagte

1 Postkarte vom 2. November 1992 an die Autorin: «Der Sturz Simons des Magiers», Kapitell in der Kathedrale von Autun, 12. Jahrhundert, mit beigefügter Sprechblase von Otto Karl Werckmeister.



er selbst, mit Ratschlägen zu Sache und Vorgehen zurück, weil er am Ende nicht seine eigenen Ideen begutachten wollte. Seine sorgsam ausgearbeiteten kritischen Rezensionen konnten Autor:innen, die auf eine wohlwollende Würdigung gerechnet hatten, auch solche, mit denen er persönlich befreundet war, hart treffen. Er selbst sah das Schreiben von Rezensionen grundsätzlich als Zuwendung an.

OKW war, so versichern Kenner:innen der Werk- und Forschungsgeschichte, der Begründer der kritischen Klee-Forschung. Die Befassung mit Walter Benjamins Text über den «Angelus Novus», eine aquarellierte Zeichnung von Paul Klee, die Benjamin 1921 gekauft hatte, hatte OKWs Interesse geweckt. Er erforschte nun, in jahrelanger Arbeit, Klees Lebensumstände, seine Bildmotive, Themen und Techniken, den persönlichen und politischen Witz seiner Bildtitel und deren stets eigene, poetische und gegebenenfalls widerständige, ja politische Bedeutung.

Als Fellow am Berliner Wissenschaftskolleg (1986/1987) nahm OKW die Gelegenheit wahr, sich grundsätzlich mit der damals gegenwärtigen Kultur- und Bildproduktion zu befassen. In seinem im Jahre 1989, knapp vor dem Mauerfall veröffentlichten Essayband «Zitadellenkultur. Die schöne Kunst der Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre», diskutiert er die seines Erachtens angesichts des weltpolitischen Patts der Supermächte eingetretene kulturelle Erstarrung der Künste. Am Beispiel einer Aufführung der antiken Tragödie vom gefesselten, endlos klagenden Prometheus in der West-Berliner Schaubühne, entwickelt er das Diktum vom «schlusslosen Lamento», dem er in anderen Essays im selben Band das «eingreifende Argumentieren» entgegensetzt, zu dem er sich selbst und seine intellektuellen Zeitgenossen anhalten wollte.

Im Jahr 1997 erschien die ihm von zahlreichen Freunden und Kollegen gewidmete Festschrift «Radical Art History – internationale Anthologie. Subject: O. K. Werckmeister», herausgegeben von seinem Schüler und Klee-Experten Wolfgang Kersten. Auf dem Buchcover prangt ein fünfzackiger roter Stern.

In «Linke Ikonen» (1997) nahm OKW den Sturz der sozialistischen Regime zum Anlass, die Kunstwerke, die zuvor als Leitbilder des Kampfes für eine dem Kapitalismus entgegengesetzte sozialistische Weltordnung gestanden hatten, so Benjamins Text über Klees Engel der Geschichte, Eisensteins Film Panzerkreuzer Potemkin und Picassos Guernica, einer kritischen Neubetrachtung zu unterziehen.

In seinem 2005 erschienenen Buch «Der Medusa-Effekt» analysiert OKW, von seiner Kenntnis der apokalyptischer Buchmalerei ausgehend, die gleich nach dem 11. September 2001 veröffentlichten Katastrophenbilder vom Brand und Einsturz des World Trade Centers. Er zeigt darin farbige Fotos, Filmstills, Graphik Novels und Mangas von Krieg, Schrecken und Tod, die er auf die hinter ihnen erkennbaren ikonischen Bildtraditionen zurückführt. Vom genauen Betrachten der farbige reproduzierten Kriegsphotos kann ich nur abraten.

Im Jahr 2020 – OKW war nun 86 Jahre alt – publizierte er, über viele Jahre tatkräftig unterstützt von Wolfgang Kersten, sein Opus Magnum, «The Political Confrontation of the Arts in Europe from the Great Depression to the Second World War». Er betrachtet darin Kunst als Mittel politischer Herrschaft sowie als Medium des Widerstandes, in Deutschland, Italien, UdSSR und Frankreich – also in drei Diktaturen und einer Demokratie. Wie und wo wurde Kunst gegen Kunst gestellt? War sie nur Medium von Herrschaft und Herrschaftskonkurrenz oder auch von Widerstand? Konnten Künstler sich dem Themen- und Stildiktat der staatlichen Kunstpolitiken entziehen oder gar widersetzen? Man erkennt, dass Werckmeister hier nicht Karl Marx sondern Peter Weiss folgte, dessen um 1980 erschienenen legendäres Werk «Die Ästhetik des Widerstandes», das er, wie er berichtete, gleich zweimal gelesen hat. Wer kann, sollte sich die Lektüre beider Bücher vornehmen.

Otto-Karl Werckmeister ist am 7. Juni 2023 gestorben. Er war 89 Jahre alt.

Bildnachweis

1 Archiv der Autorin.

Autor:inneninfo

Robert Bevan is an author and journalist. He is the author of *Monumental Lies: Culture Wars and the Truth about the Past* (Verso), a book of the year for the Financial Times and the Art Newspaper. His previous book, *The Destruction of Memory: Architecture at War* was described as «ground-breaking» by the New York Review of Books. He is a member of the Mayor of London's Commission on Diversity in the Public Realm, ICOMOS, and Blue Shield. He is a heritage consultant described as «one of the most compelling progressive voices in the heritage world» (*Tribune*).

Julian Blunk: Studium der Kunstgeschichte und der Film- und Fernsehwissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum, 2003–2006 Stipendiat des Internationalen Graduiertenkollegs 625 «Institutionelle Ordnungen, Schrift und Symbole/Ordres institutionnels, écrit et symboles» der Technischen Universität Dresden und der École Pratique des Hautes Études Paris, 2008 Promotion mit der Arbeit *Das Taktieren mit den Toten. Die französischen Königsgrabmäler in der Frühen Neuzeit*. 2008–2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstwissenschaft und Ästhetik an der Universität der Künste Berlin, 2016–2020 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der *Kolleg-Forscherguppe BildEvidenz* an der Freien Universität zu Berlin. Ebendort Vertretung von Prof. Dr. Peter Geimer im SoSe 2021. Mitarbeit im *Parvenue-Projekt* des BMBF, Habilitation mit der Arbeit *StilSpuk. Zu den Gespenstern des Historismus* an der FU Berlin 2022. Seit 2018 Redakteur der *kritischen berichte*, seit 2022 Professor für die Kunstgeschichte des 18.–20. Jahrhunderts an der Karl-Franzens-Universität Graz.

Gabi Dolff-Bonekämper, von 2002–2021 Professorin für Denkmalpflege und urbanes Kulturerbe an der TU Berlin. Von 1988 bis 2002 Denkmalpflegerin in Berlin, aktive und streitbare Mitwirkung an Debatten zur Bewertung und Bewahrung von Resten der Berliner Mauer, von umstrittenen politischen Denkmälern im Stadtraum sowie von Bauten der Nachkriegsmoderne in Ost- und West-Berlin. 2001/02 Scholar am Getty Conservation Institute in Los Angeles. Von 2000–2011 Mitglied der Expertengruppe für das gemeinsame europäische Kulturerbe beim Europarat. 2016–2021 Sprecherin des DFG Graduiertenkollegs «Identität und Erbe». Arbeitsschwerpunkte: Denkmalwert- und Kulturerbe-Theorie, Geschichtspolitik, Erinnerungsforschung, Architektur und Städtebaugeschichte der Nachkriegsmoderne in Europa.

Katharina Jörder is a postdoctoral researcher and lecturer at the Institute of Art History, Freie Universität Berlin. Her work focuses on histories of

photography, African photography, the political use of images and visual culture. Jörder was a visiting scholar at the University of the Witwatersrand, Johannesburg in 2016 and held a research position in the Collaborative Research Centre *Affective Societies* at Freie Universität Berlin from 2018 to 2019. Her PhD project *Building a White Nation. Propaganda, Photography, and the Apartheid Regime Between the Late 1940s and the Mid-1970s* was funded by the German Academic Scholarship Foundation between 2015 and 2018 and will be published under the same title by Leuven University Press in 2023.

Fiona McGovern ist Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen (künstlerische) Ausstellungspraxis und -geschichte, Ethiken des Kuratierens, inter- und transdisziplinäre sowie queere und feministische Ansätze in den Künsten. Seit 2018 lehrt sie als Juniorprofessorin für Kuratorische Praxis und Kunstvermittlung (ohne tenure) an der Universität Hildesheim. Im Sommersemester 2022 war sie Gastprofessorin für Kuratorische Studien an der HfG Karlsruhe.

Katrin Nahidi ist wissenschaftliche Assistentin für Moderne und Gegenwartskunst am Institut für Kunstgeschichte der Universität Graz. 2021 wurde Katrin Nahidi an der Freien Universität Berlin promoviert, ihre Dissertation *The Cultural Politics of Art in Iran: Modernism, Exhibitions, and Art Production* (2023) erscheint bei Cambridge University Press. Katrin Nahidis Forschungsinteressen liegen in der globalen Kunst, Historiographie moderner Kunst, nicht-westliche moderne und zeitgenössische Kunst und postkolonialer Kunstgeschichte.

Ulf Schulte-Umberg ist Kunsthistoriker und seit 2015 Lehrbeauftragter am Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Architektur an der TU Kaiserslautern. Seine Forschungsschwerpunkte sind Architektur und Bauplastik des frühen Mittelalters in Süditalien, wozu er vielfach vorgetragen und publiziert hat, z. B. *Die langobardischen Hofkirchen in Capua* (2020); *Art. Capua in Hans Belting, Studi sulla pittura beneventana. Aggiornamento scientifico*, Hg. Gioia Bertelli und Marcello Mignozzi (2021). Seit 20 Jahren ist sein Lebensmittelpunkt in Rom, von 2016 bis 2018 lebte er in Hongkong und hatte dort Gelegenheit, sich mit asiatischer Architektur und dem Wandel der Stadt aus nächster Nähe auseinanderzusetzen.

Avinoam Shalem is an art historian. He holds the Riggio Professorship for the Arts of Islam at Columbia University in New York. He has pub-

lished extensively on the arts of Islam, especially arts of the object. His main field of interest is the global context of the visual cultures of the world of Islam, mainly in the Mediterranean, Near East, North Africa, Spain, South Italy and Sicily, medieval aesthetic thoughts on visual arts and craftsmanship, the image of 'Islamic' art, and the historiography of the field.

Maria Silina (they/them), PhD, is an Adjunct Professor in the Department of History of Art at UQAM, Montreal. They participate in several research projects that address public art, including the

study of revised commemoration (Forum international sur la commémoration corrigée, 2020); recent trends in public history and urban spaces (SSRHC funding 2022–2023), as well as the study of uses of de-industrialized neighbourhoods in Montreal (Colloque Arts et Médias, 2022) and civic activism (Mobilisation6600-Parc Nature MHM). They are a member of the Commission on public art Culture Montreal <https://culturemontreal.ca/grands-dossiers/art-public/>.



Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins –
Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

Heft 4.2023

Insbesondere historische Denkmäler mit einem großen nationalen Identifikationspotenzial werden immer wieder zu Keimzellen größerer Ensembles. Bei entsprechenden Akkumulationen suchen stets die jeweils jüngsten Denkmalstiftungen die Deutungshoheit über das bereits Vorhandene zu erlangen. Das Heft diskutiert die Strukturen und Techniken solcher Erweiterungen, Fort- oder Überschreibungen des Vorgängigen und nimmt mit ihnen die kritischen Nachbarschaften innerhalb gewachsener Denkmalensembles in globaler vergleichender Perspektive in den Blick.

Zur Reihe

Die *kritischen berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* sind das Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Die vierteljährlich erscheinende Publikation ist seit ihrer Gründung 1972 ein Forum der kritischen, an gesellschaftspolitischen Fragen interessierten Kunstwissenschaften und verhandelt zugleich aktuelle hochschul- und fachpolitische Themen.

