

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Shoah-Gedenken als Kunst im öffentlichen Raum
Fünf Wiener Shoah-Mahnmale

verfasst von | submitted by

Flora Marie Schöntaube B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Andreas Nierhaus

Ich danke meinem Betreuer, Herrn Mag. Dr. Andreas Nierhaus.

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die Entwicklung und Bedeutung von Shoah-Mahnmalen im Wiener Stadtraum seit 2000, ausgehend von Rachel Whitereads *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (2000) am Judenplatz. Die Analyse von fünf Wiener Shoah-Mahnmalen zeigt gemeinsame minimalistische Gestaltungsprinzipien, die NS-Verbrechen im Stadtraum sichtbar machen und neue Formen der Erinnerung anstoßen. Zugleich werden bestehende Herausforderungen, etwa im Umgang mit der österreichischen Täterrolle sowie der nachhaltigen Verankerung im „kollektiven Gedächtnis“ deutlich. Insgesamt spiegeln die Shoah-Mahnmale einen fortschreitenden, jedoch noch nicht abgeschlossenen Prozess der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit in Österreich wider.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Begriffserklärung: Shoah und Holocaust	5
3. Begriffserklärung: Denk- und Mahnmal	9
3.1 Das Denkmal	9
3.2 Das Mahnmal	12
3.3 Die Kunst im öffentlichen Raum	13
4. Die Denk- und Mahnmalkultur in Österreich in Bezug auf die NS-Zeit	16
4.1 Mahnmalarten in Österreich: Die Waldheim-Affäre als Wendepunkt	27
4.2 <i>Mahnmal gegen Krieg und Faschismus</i> , 1988	31
4.3 Das erste Shoah-Mahnmal für jüdische Bürger:innen Österreichs auf dem Wiener Judenplatz	36
5. Shoah-Mahnmale in Wien ab 2000	41
5.1 <i>Schlüssel gegen das Vergessen</i> , 2008	51
5.2 <i>Turnertempel Erinnerungsort</i> , 2011	58
5.3 <i>The Missing Image</i> , 2015	68
5.4 <i>Mahnmal Aspangbahnhof</i> , 2017	77
5.5 <i>Herminengasse</i> , 2017	88
6. Die ästhetische Wirkung: Erinnerung schaffen und provozieren	96
6.1 <i>Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte</i> , 2021	101
7. Fazit	104
8. Abbildungen	109
9. Literaturverzeichnis	130
10. Abbildungsverzeichnis	138

Wie viele Denkmäler braucht ein Land? Wird ein Land besser mit vielen Denkmälern für die Opfer der NS-Zeit? Oder ist ein Denkmal nur ein stummer Dialog mit Unbekannten?¹

¹ Streibel 2018, S. 151.

1. Einleitung

Viele Wiener Denk- und Mahnmale, die an die Zeit des NS-Regimes von 1938- und 1945 erinnern, verbinden das Gedenken an mehrere Opfergruppen, sodass das Schicksal der jüdischen Bürger:innen Österreichs in eine größere „Erzählung“ integriert wird. Aus diesem Grund wurde 1994 auf Initiative von Simon Wiesenthal (1908–2005) als Reaktion auf Alfred Hrdlickas (1928–2009) *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* (1988) am Wiener Albertinaplatz der Wunsch laut, ein Shoah-Mahnmal zu errichten, das ausschließlich den damaligen jüdischen Bürger:innen Österreichs gewidmet ist. Verwirklicht wurde dieses Vorhaben mit Rachel Whitereads (*1963) *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (2000) auf dem Wiener Judenplatz, das zugleich den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bildet. Untersucht wird seine mögliche Vorbildfunktion für die Errichtung weiterer Shoah-Mahnmale im Wiener Stadtraum.

Nach einer Einleitung zur Denkmalkultur wird zunächst der Unterschied zwischen Denk- und Mahnmalen beleuchtet, die zudem im Kontext von Kunst im öffentlichen Raum betrachtet werden. Anschließend wird der Frage nachgegangen, wie wirksam Kunst im öffentlichen Raum heute ist und welche Wirkung Denk- und Mahnmale, die von sozialen sowie kulturellen Funktionen geprägt sind, in ihrer jeweiligen Umgebung entfalten. Daran anschließend wird die Denkmalkultur in Österreich im Hinblick auf den Nationalsozialismus betrachtet, wobei der Wandel des öffentlichen Erinnerns im Kontext der Waldheim-Affäre 1986 und seine Auswirkung auf die Form des Gedenkens und die Gestaltung von Mahnmalen berücksichtigt werden. Ein Großteil der bisherigen Forschungsliteratur legt den Schwerpunkt auf die 1980er und 1990er Jahre. Einzelne Publikationen beschäftigen sich zwar mit österreichischen Mahnmalen als Teil des öffentlichen Gedenkens an die Opfer des NS-Regimes, verzichten jedoch auf eine Differenzierung zwischen verschiedenen Opfergruppen und fassen sämtliche nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden Mahnmale in Österreich zeitlich in einer Kategorie zusammen.

Aus diesem Grund liegt der Fokus der vorliegenden Arbeit auf Shoah-Mahnmalen, die den jüdischen Bürger:innen Österreichs gewidmet sind. Untersucht werden fünf Shoah-Projekte hinsichtlich ihres Konzepts, ihrer Entstehungsbedingungen, Umsetzung, formalen Gestaltung und Rezeption: Julia Schulz (*1979), *Schlüssel gegen das*

Vergessen (permanent), 2008; Iris Andraschek (*1963), Hubert Lobnig (*1962), Maria Auböck (*1951) und János Kárász (*1948), *Turnertempel Erinnerungsort* (permanent), 2011; Ruth Beckermann (*1952), *The Missing Image* (temporär), 2015; PRINZpod, bestehend aus Brigitte Prinzgau (*1955) und Wolfgang Podgorschek (*1943), *Mahnmal Aspangbahnhof* (permanent), 2017; und Michaela Melián (*1956), *Herminengasse* (permanent), 2017. Berücksichtigt werden Fragen nach der Repräsentation der damaligen jüdischen Bürger:innen Österreichs im öffentlichen Raum Wiens seit 2000, nach dem gesellschaftlichen Stellenwert von Shoah-Mahnmalen als Teil der Erinnerungskultur, nach dem Unterschied zwischen permanenten und temporären Shoah-Mahnmalen sowie nach ihrem Verhältnis zur Debatte um Täter- und Opferschaft im Kontext der „Aufarbeitung“ des NS-Regimes in Österreich.

2. Begriffserklärung: Shoah und Holocaust

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit werden zwei Begriffspaare erläutert, die häufig nicht ausreichend unterschieden werden und deren genaue Abgrenzung besonders für die Analyse der Shoah-Mahnmale für österreichische jüdische Opfer der NS-Zeit wichtig ist: Shoah/Holocaust – nach dem israelischen Historiker Dan Michman (*1947) – und Denkmal/Mahnmal.

Das Wort *shoah* hat seinen Ursprung in der Bibel. Dort beschreibt es zumeist ein großes Unheil in Form von Unwettern, Verwüstungen, Katastrophen oder auch Verderben. So wurde *shoah* am 22. Juni 1932 in der Zeitung Davar im Zusammenhang mit der im selben Jahr herrschenden Wasserkrise in Jerusalem verwendet: „Each day that goes by as the people of Jerusalem continue to suffer from a lack of water makes it clear that if this situation continues, it will bring devastation (*shoah*) upon the lives and economic development of Jerusalem“.²

Diesbezüglich wurde *shoah* – besonders in der hebräischen Presse – auch ab dem Machtantritt der Nationalsozialisten in Deutschland am 30. Januar 1933 verwendet, um zunächst das katastrophale Schicksal der jüdischen Bürger:innen Deutschlands zu beschreiben. Unmittelbar nach dem „Anschluss“ Österreichs (12. März 1938) an Deutschland veröffentlichte zudem die Tageszeitung HaTzofeh einen Artikel über die jüdischen Bürger:innen Österreichs, der die Zwischenüberschrift „How the *Shoah*

² Davar, 22. Juni 1932, S. 1, URL: www.nli.org.il/en/newspapers/dav/1932/06/21/01/?&e=-----en-20--1--img-txIN%7CtXTI-----1, zit. nach Michman 2021, S. 236-237.

began“³ trug. So wurde das Wort *shoah* – vor allem für den Staat Israel – zunehmend mit dem Schicksal der jüdischen Bewohner:innen Europas zwischen 1933- und 1945 verknüpft, wodurch sich seine Bedeutung verstärkte.⁴

Nur selten wurde der Begriff in den folgenden Jahren zur Beschreibung anderer Katastrophen oder Genozide verwendet. Im hebräischen Sprachgebrauch setzte sich zunächst ein weiteres Wort zur Beschreibung der Zeit des NS-Regimes durch: *hurban* (hebr. Zerstörung). Dieser Begriff wird in der jüdischen Tradition mit der Zerstörung des Ersten und Zweiten Tempels in der Antike in Verbindung gebracht. Damit kennzeichnet er Ereignisse, die „the loss of national independence, exile, and loss of many lives“⁵ symbolisieren und einen moralischen Zusammenbruch ausdrücken. Folglich tauchte das Wort *hurban* in vielen Berichten aus Israel über die Verfolgung jüdischer Bewohner:innen Europas auf, trat jedoch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zunehmend in den Hintergrund. Die genauen Gründe, warum der Begriff Shoah bevorzugt wurde und bis heute fest verankert ist, sind nicht bekannt. Es gibt jedoch Vermutungen, dass Shoah auch außerhalb des Diskurses der hebräischen Sprache bereits weiter verbreitet war, während *hurban* stärkere religiös-historische Assoziationen trug.⁶ So prägte auch die offizielle israelische Gedenkstätte für die jüdischen Opfer der Shoah, Yad Vashem – 1953 in Jerusalem gegründet – den Begriff Shoah. Ihre Gründer verstanden die Tragödie der jüdischen Bewohner:innen Europas als historisch einzigartig und hielten einen eigenen Begriff für notwendig, um der Tragödie gerecht zu werden.⁷

Heutzutage hinterfragen einige Stimmen den Begriff Shoah kritisch, da für sie die Verwendung des Wortes eine Hierarchisierung der Opfer bedeutet. Autor:innen würden sich dabei nur auf die jüdische Perspektive der Jahre 1933- und 1945 konzentrieren, weshalb zur Betonung der Ereignisse aus einer universellen Perspektive ein anderer Begriff bevorzugt wird: Holocaust.⁸

Das Wort *holocaust* stammt aus dem Griechischen und wird seit der Antike mit dem Begriff Brandopfer (*korban olah*) übersetzt. Ab dem 16. Jahrhundert wurde es

³ Michman 2021, S. 237.

⁴ Ebenda, S. 239.

⁵ Ebenda, S. 239.

⁶ Ebenda, S. 240.

⁷ Ebenda, S. 249-250.

⁸ Ebenda, S. 252.

zusehends mit schweren Tragödien im weltlichen Rahmen in Verbindung gebracht.⁹ Besonders im englischen wie auch französischen Kontext wurde das Wort *holocaust* ab den 1940er Jahren für den hebräischen Begriff Shoah in Übersetzungen offizieller Schreiben des Staates Israel verwendet.¹⁰ In der ins Englische übersetzten israelischen Unabhängigkeitserklärung wurde beispielsweise „haShoah haNatzit“ mit „the Nazi holocaust“ wiedergegeben, hierbei jedoch noch nicht als feststehender Begriff, sondern lediglich als Beschreibung einer Tragödie.¹¹

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges verstärkte sich der Gebrauch des Wortes *holocaust* zunehmend, da es auch in einigen nicht-hebräischen Publikationen der israelischen Gedenkstätte Yad Vashem Verwendung fand. Allerdings folgte diese keiner einheitlichen Übersetzungsrichtlinie, da weiterhin beschreibende Wörter wie Katastrophe oder Desaster im selben Kontext genutzt wurden und deutlich zeigte, dass die Wahl bestimmter Begriffe von den jeweiligen Übersetzer:innen abhing.¹² Der Wandel vollzog sich mit der Verbreitung der englischen Sprache als globaler Sprache sowie in den 1960er Jahren, als der deutsche SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann (1906–1962) 1961 nach Israel gebracht und dort vor Gericht gestellt wurde. Die internationale Berichterstattung richtete den Fokus auf den Prozess und versuchte zunehmend, sich auf einen Begriff festzulegen, der das Schicksal der vielen Opfer während des NS-Regimes zusammenfassen sollte. Das Wort *holocaust* verbreitete sich infolgedessen über den englischen Sprachraum hinaus und wurde auch durch eine vierteilige TV-Miniserie, die denselben Namen trug, weiter etabliert.¹³ 2008 trat die Gedenkstätte Yad Vashem in Kommunikation mit Übersetzer:innen bezüglich der Begriffsverwendung auf ihrer arabischen Website. Die Entscheidung fiel gegen Shoah und für Holocaust, da letzterer Begriff zu diesem Zeitpunkt bereits weltweit bekannter war und den Benutzer:innen so das Auffinden von Online-Informationen erleichtert würde.¹⁴

Das Wort *holocaust* wurde zu diesem Zeitpunkt bereits großgeschrieben, was sich besonders ab den 1970er Jahren durchsetzte.¹⁵ Zuvor bezog es sich auf ein einzelnes

⁹ Michman 2021, S. 234.

¹⁰ Ebenda, S. 245.

¹¹ Ebenda, S. 245.

¹² Ebenda, S. 245.

¹³ Ebenda, S. 250.

¹⁴ Ebenda, S. 252-253.

¹⁵ Ebenda, S. 247.

Opfer, wurde nun jedoch auf die gesamte Tragödie angewandt und – wie auch Shoah – zu einem feststehenden Begriff. Heutzutage werden Shoah und Holocaust als Fachbegriffe verwendet, ohne zu hinterfragen, welche ursprüngliche Bedeutung sie besitzen oder mit welchen religiösen bzw. symbolischen Vorstellungen sie verbunden sind. Bis heute hat sich kein anderer Begriff durchgesetzt, um die Verbrechen des NS-Regimes in all ihren Facetten zu erfassen, weshalb Shoah und Holocaust sowohl in der akademischen Literatur als auch in Medienbeiträgen dominieren. Eine klare und konstante Trennung zwischen den Begriffen wird nach wie vor nicht eindeutig gezogen. Mit Blick auf die Genozidforschung wird der Begriff Shoah häufig genutzt, um zwischen den Opfergruppen zu unterscheiden und als Umschreibung für „the genocide of the Jews“¹⁶ zu dienen. Dies nimmt die zuvor genannten Kritikpunkte einer Hierarchisierung zwar zur Kenntnis, teilt sie aber nicht vollständig, da es sich zwar um ein hebräisches Wort handelt, das sich jedoch nicht ausschließlich auf eine Personengruppe bezieht. Eine klare Hierarchisierung der Opfergruppen entstünde, wenn als Überbegriff Judeozid verwendet würde, da er speziell für die Ereignisse zwischen 1933- und 1945 geprägt wurde.¹⁷ Dieser Begriff bezieht sich ausschließlich auf den Völkermord an Jüdinnen und Juden in Europa und würde somit alle anderen durch das NS-Regime verursachten Tragödien relativieren.

Es existieren keine exakten Richtlinien, wann die Begriffe Shoah und Holocaust verwendet werden sollen, da die Wörter allein, anhand ihrer Terminologie, nicht erklären, was während des historischen Ereignisses geschah. Dieses Verständnis setzt Vorwissen über die Verbrechen des NS-Regimes voraus.¹⁸

Für die vorliegende Arbeit wird nun der Begriff Shoah zur Beschreibung der Ereignisse zwischen 1938- und 1945 verwendet, da er aus dem Hebräischen stammt und offiziell vom Staat Israel anerkannt wird. Dies wird durch die Fokussierung auf Shoah-Mahnmale begründet, die den jüdischen Bürger:innen Österreichs gewidmet sind. Dabei rückt automatisch die jüdische Perspektive in den Vordergrund, wodurch die Verwendung des Begriffs Shoah sinnvoll erscheint.

¹⁶ Michman 2021, S. 244.

¹⁷ Ebenda, S. 233.

¹⁸ Ebenda, S. 247-248.

3. Begriffserklärung: Denk- und Mahnmal

[Sie] ragen aus der Vergangenheit in die Gegenwart.¹⁹

Die Begriffe Denk- und Mahnmal bezeichnen zwei verschiedene Formen des Gedenkens, die oft nicht differenziert genug verwendet werden, obwohl sie jeweils unterschiedliche Intentionen ausdrücken.

3.1 Das Denkmal

Der Begriff des Denkmals ist im allgemeinen Sprachgebrauch präsenter und bedeutet, mittels eines permanenten, öffentlichen Objekts an eine Person oder ein Ereignis zu erinnern.²⁰ Der deutsch-amerikanische Kunsthistoriker Horst W. Janson (1913–1982) nannte beispielsweise drei konkrete Kategorien westlicher Monumente, die sich als „the funerary monument, the monument to historical ideas and events and the monument commemorating great men“²¹ einteilen lassen. Allerdings kann fast jeder Gegenstand zu einem Denkmal werden, solange er sich durch eine spezielle Eigenschaft abhebt. Ein Bauernhof sowie Industriegebäude können an vergangene Produktionsformen oder mobile Sachquellen wie Schmuck, Werkzeug, Waffen, Münzen oder Kleidungsstücke an historische Ereignisse und Persönlichkeiten erinnern; diese lassen sich in die Kategorie der ungewollten Denkmale einordnen.²² Der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegel (1858–1905) differenzierte die Denkmalarten in zwei weitere Abstufungen, indem er besonders bei ungewollten Denkmälern betonte, dass deren Bedeutung des Erinnerungswertes erst im Nachhinein hinzugefügt wurde.²³ Mit Blick auf ortsfeste, gewollte Denkmale sind diese zumeist aus Stein, Metall oder Holz und können in Form von Inschrifttafeln, Wegweisern, Kreuzen, Statuen und Skulpturen auftreten. Ein klassisches Beispiel ist die Siegessäule, die als politisches Symbol zumeist ein Ereignis mittels einer bestätigenden Form mit künstlerischen Eigenschaften bezeugen soll. Im gleichen Zusammenhang kann diesbezüglich auch die personenbezogene

¹⁹ Frese/Weidner 2018, S. 11.

²⁰ Benesch 2016, S. 6.

²¹ Tanović 2019, S. 6.

²² Schörghuber 2017, S. 33.

²³ Ebenda, S. 32.

Denkmalsetzung genannt werden, die unter denselben Bedingungen ebenfalls ein politisches Zeichen beschreibt.²⁴

In Europa vollzog sich das Zeitalter der Denkmäler im 19. Jahrhundert, der Begriff war jedoch bereits im 16. Jahrhundert in der deutschen Sprache zu finden.²⁵ Seine Geschichte ist geprägt vom Wandel unterschiedlicher Gesellschaftssysteme, Inhalte, Zwecke sowie Auftraggeber:innen. Die Gestaltung von Erinnerungswerken orientierte sich zunächst stark an antiken Formen wie Obeliskten und Büsten und war besonders in Österreich eng mit der Herrscherfamilie, dem Hochadel und der Darstellung ihrer eigenen militärischen Leistungen verknüpft.²⁶ Mit der Französischen Revolution (1789–1799) endete diese thematische Fokussierung über Ländergrenzen hinweg, da nun nicht mehr allein der soziale Rang, sondern auch die tatsächlich erbrachte Leistung in den Mittelpunkt rückte. Es wurden nun personenbezogene Denkmäler für Wissenschaftler oder auch Künstler errichtet.²⁷ Bereits ab dem 19. Jahrhundert – betont der deutsche Kunstkritiker Walter Grasskamp (*1950) – dominierten intensive Debatten über die Form, den Sinn und den Standort von Denkmälern, eine Diskussionsbereitschaft, die bis heute fortbesteht.²⁸ In den 1960er Jahren erlebte das Denkmal dann „seine Wiedergeburt in der Kunst im öffentlichen Raum“²⁹ und machte zugleich in der pluralistischen Gesellschaft den modernen Wandel sowie die Varianz politischer Symbole sichtbar, die zuvor in totalitären Systemen von kleinen Gruppen bestimmt worden waren.³⁰

Mit der Errichtung eines Denkmals wird einem bestimmten Ort zudem eine besondere Bedeutung zugeschrieben, da dieser auf ein vergangenes Ereignis verweist und dieses räumlich verankert. Denkmäler sind jedoch keine statischen Objekte, da sich die hergestellten Bedeutungszusammenhänge im Verlauf der Zeit verändern können. Neue Deutungen, Umwertungen oder Dekonstruktionen entstehen im Zusammenspiel zwischen dem Denkmal, seinem Errichtungszeitpunkt und den jeweiligen Betrachter:innen. Zugleich können sich im Laufe der Zeit weitere Geschichten,

²⁴ Siggelkow 2001, S. 119.

²⁵ Schörghuber 2017, S. 34.

²⁶ Matsche-von Wicht 1994, S. 52.

²⁷ Schörghuber 2017, S. 34.

²⁸ Wailand 1998, S. 86.

²⁹ Siggelkow 2001, S. 119.

³⁰ Ebenda, S. 119.

materielle Veränderungen und politische Eingriffe anlagern, die die Aussage des Denkmals erweitern.³¹

Denkmalorte machen räumliche Strukturen lokaler Erinnerungskulturen ebenso sichtbar wie generationelle Unterschiede innerhalb des „kollektiven Gedächtnisses“. Änderungen, Ergänzungen oder Umwidmungen durch künstlerische Praktiken greifen dabei in das gesellschaftliche Gedächtnis ein und spiegeln aktuelle Formen der Vergangenheitspolitik wider.³² Mit zunehmendem zeitlichem Abstand, neuen historischen Erkenntnissen, veränderten Perspektiven, dem Verlust des gesellschaftlichen Kontexts wandeln sich die Bewertungen ehemals als ehrungswürdig geltender Ereignisse, Gruppen und Personen.

Der Standort eines Denkmals gibt Auskunft über den gesellschaftlichen Stellenwert, der dem erinnerten Ereignis beigemessen wird. So sind Denkmäler auf Friedhöfen häufig leichter durchzusetzen als solche an zentralen öffentlichen Plätzen.³³ Der Diskussions-, Entstehungs- und Rezeptionsprozess ist daher integraler Bestandteil des Denkmals, das in diesem Rahmen Funktionen der Identifikation, Legitimation, Repräsentation, Interpretation und Information übernimmt.³⁴ Die Auftraggeber:innen eines Denkmals können auf diese Weise die Darstellung eines Ereignisses/einer Persönlichkeit beeinflussen und haben eine Wirkung auf die zukünftige Rezeption.

Dies zeigte sich auch gegen Ende des 20. Jahrhunderts. Die Errichtung von mahnenden Denkmälern erfuhr verstärkte, öffentliche Aufmerksamkeit, entsprach jedoch nicht den zuvor genannten „heroisch[en] Glorifizierung[en] und Symbol[en] des Triumphes“,³⁵ sondern rückte den Begriff des Mahnmals in den Vordergrund. Sie spiegelten die Nachkriegszeit des Zweiten Weltkrieges wider und vermittelten die jeweiligen Interessen der Mahnmalsetzer, was sich besonders in Deutschland und Österreich gut ablesen ließ.³⁶

³¹ Siggelkow 2001, S. 112-113.

³² Wiener Planungswerkstatt 2007, S. 67.

³³ Spielmann 1992, S. 125-126.

³⁴ Ebenda, S. 104.

³⁵ Huyssen 1994, S. 15.

³⁶ Spielmann 1992, S. 104.

3.2 Das Mahnmal

Zunächst ist der Begriff des Mahnmals zu klären, der häufig mit jenem des Denkmals gleichgesetzt oder auch als Sonderform des Denkmals bezeichnet wird. Er verortet ebenfalls eine personen- und ereignisbezogene symbolische Setzung, ist jedoch durch eine überwindende Funktion und eine abstraktere Gestaltungsform gekennzeichnet.³⁷ Die Soziologin Ingeborg Siggelkow differenzierte die beiden Formen des Gedenkens in *Gedächtnisarchitektur. Formen privaten und öffentlichen Gedenkens* anhand zweier deutlicher Erkennungsmerkmale: Ist das Monument bestätigend, handelt es sich um ein Denkmal; ist es überwindend im Sinne von „Nie wieder“, handelt es sich um ein Mahnmal.³⁸ Ein zentrales Medium der mahnenden Erinnerungsarbeit ist die Narration, die auf authentische Orte oder individuelle Schicksale Bezug nimmt. Historische Ereignisse werden dabei meist im Zusammenhang mit Leid thematisiert, wobei die vorhandenen Opfer- und Täterrollen oft nicht eindeutig herausgearbeitet werden. Mahnmalbauten verfolgen bestimmte Intentionen sowie Wirkungsweisen und sind nicht als reine Erinnerungsstätten zu verstehen, sondern sollen einen lebendigen Zugang zur kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ermöglichen.³⁹ Im Vergleich zum Denkmal ist das Mahnmal stärker ortsbezogen, denn während ein Denkmal seine Bedeutung auch aus sich heraus entfalten kann, benötigt ein Mahnmal häufig einen inhaltlichen Bezug zu seiner Umgebung.⁴⁰

An dieser Stelle muss eine weitere Gedenkform genannt werden, die im Verlauf der Arbeit keine weitere Ausarbeitung finden wird – die Gedenkstätte. Neben dem Denk- und Mahnmal ist die Gedenkstätte mehr ein institutioneller Ort der Information, der weniger in die Sparte des künstlerisch ausgearbeiteten Erinnerungszeichens einzuordnen ist. Die ersten Shoah-Mahnmale waren die Konzentrationslager selbst, die zu Gedenkstätten umgewandelt wurden; das Konzentrations- und Vernichtungslager Lublin-Majdanek in Polen war bereits im Juli 1944 das erste seiner Art und wurde später durch ein Museum ergänzt.⁴¹ In Österreich kollidierte die Präsenz von KZ-

³⁷ Siggelkow 2001, S. 119.

³⁸ Ebenda, S. 113.

³⁹ Elfert 1996, S. 104.

⁴⁰ Plagemann 1989, 18.

⁴¹ Young 1994, S. 23.

Gedenkstätten wie Mauthausen lange Zeit mit dem nationalen Selbstbild und dem Bestreben, die NS-Verbrechen aus dem kollektiven Bewusstsein auszublenden.⁴²

Heute verfügen die als zeithistorische Museen geführten Gedenkstätten zumeist über Archive sowie Kunstsammlungen, die mit ihrem jeweiligen Standort in Zusammenhang stehen. Der französische Historiker Pierre Nora (1931–2025) betonte die Notwendigkeit von Gedenkstätten, um als Ersatz für die lebendige Erzählung zu dienen, die ein Gespräch erzwingt.⁴³ Ein Ansatz, der auch vom Mahnmal – zumeist an authentischen Orten – vertreten wird, welches durch künstlerische Mittel den „Gedenkprozess am Leben [...] erhalten“⁴⁴ soll und besonders durch den Aufschwung der Kunst im öffentlichen Raum eine Wirkungsplattform erhielt.

3.3 Die Kunst im öffentlichen Raum

Die Kunst im öffentlichen Raum entwickelte sich in den 1960er Jahren durch das wachsende Interesse von Künstler:innen, museale Strukturen aufzubrechen und breitere Rezeptionsformen von Kunst zu erschließen. Sie versuchten, Straßen, Plätze und Parks mittels ihrer Kunst permanent oder auch temporär zu erschließen und klar definierte Räume für alternative Nutzungen zu öffnen.⁴⁵

In den 1970er Jahren prägten vor allem Minimal Art, Land Art, Konzeptkunst, experimentelle Materialien und Medien das künstlerische Geschehen,⁴⁶ wie etwa das Land-Art-Projekt *Spiral Jetty* (1970) des US-Amerikanischen Künstlers Robert Smithson (1938–1973) am Ufer des Great Salt Lake in Utah. Zu Beginn der 1980er Jahre vollzog sich ein Perspektivwechsel, da zunehmend die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Kunst und ihrer institutionellen Verortung in den Vordergrund rückte. Funktionale Skulpturen, die architektonische Aufgaben übernahmen, trugen insbesondere in Frankreich – etwa bei Niki de Saint Phalle (1930–2002) und Jean Tinguely (1925–1991) mit dem *Fontaine à Stravinsky* (1983) sowie Daniel Buren (*1938) mit *Les Deux Plateaux* (1986) – und in den USA zu einer neuen Popularität öffentlicher Kunst bei und führten zu umfangreichen Auftragsarbeiten für urbane und kommerzielle Räume. Wesentliche Impulse gingen dabei von der US-

⁴² Uhl 2013, S. 182.

⁴³ Kößler 1998, S. 29.

⁴⁴ Zsutty 2001, S. 109.

⁴⁵ Büttner 1998, S. 56.

⁴⁶ Ebenda, S. 56-57.

amerikanischen Land Art aus, die sich bewusst von Marktlogik und Auftragsstrukturen distanzierte, sowie von performativen und konzeptuellen Strömungen wie u.a. Aktionismus oder Performance.⁴⁷

Auch Österreich entwickelte eine eigenständige Tradition der Kunst im öffentlichen Raum. Diese zeigte sich unter anderem im „Wiener Aktionismus“, etwa im *Wiener Spaziergang* (1965) des österreichischen Aktionskünstlers Günter Brus (1938–2024), in experimentellen Architekturprojekten sowie Initiativen, die den Weg für spätere Formate wie *museum in progress* ebneten.⁴⁸ Der entscheidende Schritt hin zur Kunst im öffentlichen Raum vollzog sich jedoch in den 1970er Jahren in Deutschland, als die Stadt und das Land Bremen die bisherige Kunst-am-Bau-Regelung ihres kommunalen Kunstprogramms änderten.⁴⁹ Kunst-am-Bau gilt als Vorgänger des ab 1973 erstmals offiziell verwendeten Begriffs Kunst im öffentlichen Raum. Bis dahin war öffentliche Kunst an Gebäude gebunden und unterstand häufig der Architektur, weshalb sie aufgrund ihres dekorativen Charakters der Kategorie des Kunsthandwerks zugeordnet wurde.⁵⁰ Überlegungen zur Notwendigkeit, den öffentlichen Raum neu zu denken, führten dazu, dass Kunst an öffentlichen Plätzen oder Fußgängerzonen als „Kunst für alle“ zugänglich sein sollte, um gesellschaftliche Relevanz zu erlangen und den Stadtraum zu verbessern.⁵¹ In Bremen wurden dafür die Kunst-am-Bau-Gelder unter der Verantwortung einer eigenen Verwaltungsstelle in der Kulturbehörde zusammengefasst, um ortsspezifische und partizipative Kunstformen und -formate zu fördern. Diese Neuausrichtung der Kunst im öffentlichen Raum zog in den 1980er Jahren weiter nach Hamburg, als der deutsche Kunsthistoriker Volker Plagemann (1938–2012) – zuvor für die öffentliche Kunst in Bremen verantwortlich – in die Hansestadt kam. Auch in Hamburg richtete man daraufhin den Fokus auf eine breitere Nutzung des öffentlichen Raums, die bis heute vielen anderen Städten als Vorbild dient,⁵² etwa durch das Projekt *Meteoritenwerkstatt* (2000) des Schweizer Künstlers Thomas Stricker (*1962).

Anders als die Erinnerungsfunktion des Denkmals lenkt die Kunst im öffentlichen Raum den Fokus mehr auf kulturelle Entwicklungen der pluralistischen Gesellschaft, anstatt der Widmung des Einzelnen. Im Idealfall soll Kunst im öffentlichen Raum

⁴⁷ Zsutty 2001, S. 5-6.

⁴⁸ Ebenda, S. 6.

⁴⁹ Bauer 1993, S. 3.

⁵⁰ Lewitzky 2005, S. 79.

⁵¹ Siekmann 1998, S. 69.

⁵² Salner 1998, S. 118.

künstlerische Eingriffe hervorbringen, die neue Situationen schaffen und die Qualität der Nutzung öffentlicher Freiräume verbessern. Laut dem deutschen Soziologen Jürgen Habermas (1929–2026) ist der öffentliche Raum selbst eine Sphäre, in der sich durch freien Austausch zwischen Privatpersonen eine vermittelnde öffentliche Meinung zwischen Staat und Gesellschaft herausbildet, wodurch er zum Ort der Meinungsbildung und gesellschaftlichen Diskurses werden kann.⁵³ Kunst im öffentlichen Raum soll nun diese Kommunikation fördern und Spielräume schaffen, die Reflexionen herausfordern. Somit ist sie ein „Reaktions-Auslöser“,⁵⁴ der keine Massenkunst wiedergibt, sondern aufgrund seiner sozialen Funktionen mit den Entwicklungen der Öffentlichkeit geht, da in ihr Gesellschaft, Politik, Kultur und Kunst in einem verbunden sind.

Kunst im öffentlichen Raum ist immer politisch. Dies betrifft vor allem die Entscheidungsprozesse bis zur Einweihung der jeweiligen Arbeiten, die demokratisch unter Berücksichtigung von Ort, Botschaft, Form und Inhalt erfolgen.⁵⁵ Der öffentliche Raum wird stets durch das Aufeinandertreffen verschiedener Interessen, Gruppen und Vorstellungen bestimmt. Seit Beginn der Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum in den 1970er Jahren wurde jedoch darüber nachgedacht, wie öffentlich der Stadtraum tatsächlich ist und wer ihn gestaltet. Die Kunst im urbanen Raum galt beispielsweise schnell als wirksames Mittel, um das Stadtbild aufzuwerten und für Tourist:innen attraktiv zu machen. Der Einsatz von Kunst zur Steigerung von Immobilienwerten und Lebensqualität wird jedoch auch kritisch gesehen, da dadurch ökonomisch schwächere Bevölkerungsgruppen aufgrund steigender Mieten benachteiligt werden können.⁵⁶

In Wien wurde 2004 ein Fonds zur Förderung von Kunst im öffentlichen Raum gegründet. Heute übernimmt Kunst im öffentlichen Raum Wien (KÖR) die Aufgabe, permanente sowie temporäre, künstlerische Projekte ins Leben zu rufen, um die Stadt als „Ort der gesellschaftspolitischen und kulturellen Debatte zu beleben“.⁵⁷ Ziel von KÖR ist es, auf gesellschaftlich relevante Themen aufmerksam zu machen, zum Nachdenken und Dialog anzuregen sowie gezielt stadtplanerische Impulse zu setzen. Darunter fallen auch Projekte, die die städtische Erinnerungskultur fördern und in Form

⁵³ Lewitzky 2005, S. 49.

⁵⁴ Gröss 2014, S. 45.

⁵⁵ Danko 2009, S. 4.

⁵⁶ Wiener Planungswerkstatt 2007, S. 65.

⁵⁷ Ludwig/Mailath-Pokorny/Vassilakou 2018, S. 7.

von Mahnmalen realisiert werden. Mit dem Ende des 20. Jahrhunderts wurden Mahnmale verstärkt mit der Kunst im öffentlichen Raum verknüpft, wodurch sie sich zu einer eigenen Untergattung entwickelten. Gleichzeitig führte die sich seit 1945 vertiefende deutsche wie auch österreichische Auseinandersetzung mit den Verbrechen des NS-Regimes dazu, dass von der Errichtung heroisch anmutender Denkmäler immer stärker Abstand genommen und stattdessen künstlerische Formen des Mahnens gewählt wurden. Zwar gab es bereits Gedenktafeln, doch diese befinden sich zumeist an weniger einsehbaren Orten. Befördert durch das Konzept „Kunst im öffentlichen Raum“ entstand nun die Möglichkeit für großformatige, ortsgebundene Kunst mit mahnendem Charakter, beispielsweise das Shoah-Mahnmal *Black Form – Dedicated to the Missing Jews* (1989) des US-amerikanischen Künstlers Sol LeWitt (1928–2007) in Hamburg-Altona. Unter Kunst im öffentlichen Raum fällt jede Form künstlerischen Ausdrucks, die an sich keinen historischen oder politischen Erinnerungswert besitzen muss. Für Mahnmale innerhalb der Erinnerungsarbeit hingegen ist eine „geografische oder zeitliche Verortung“⁵⁸ entscheidend. Dennoch funktioniert das Zusammenspiel der beiden Kunstformen im öffentlichen Raum, da sich die Darstellung in der Mahnmalkultur von erzählerisch-heroischen, figürlichen Formen hin zu abstrakter, form- und raumbezogener Kunst wandelte. Ortsgebundene Mahnmale sollen sich in das Stadtgefüge eingliedern und zugleich eine Rezeption ermöglichen. Sie repräsentieren zumeist ihren jeweiligen Standort, dessen historische Bedeutung sowie das Verhältnis zur gegenwärtigen Gesellschaft.⁵⁹ Auch in Österreich wird zunehmend die Bedeutung spezifischer Orte sowie Plätze thematisiert, die sich über die Zeit verändert haben und heute nicht mehr erkennen lassen, was sie einst bedeutet haben. Einige österreichische Initiativen – wie der Verein Servitengasse 1938 (seit 2004) oder das Projekt Herklotzgasse 21 (seit 2007) – wurden bereits ins Leben gerufen, um dies aktiv zu ändern.

4. Die Denk- und Mahnmalkultur in Österreich in Bezug auf die NS-Zeit

Diese Maßnahmen zum aktiven Errichten von Shoah-Mahnmalen gehen auf den „Anschluss“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland am 12. März 1938 und die unmittelbar einsetzende Verfolgung der jüdischen Bevölkerung zurück, der über

⁵⁸ Dreier/Pingel 2021, S. 227.

⁵⁹ Ebenda, S. 227.

65.000 Menschen zum Opfer fielen. Laut dem österreichischen Historiker Gerhard Botz (*1941) vollzog sich der Prozess des „Anschlusses“ bereits vor dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht, da der österreichische Bundeskanzler Kurt Schuschnigg (1897–1977) nicht verhindern konnte, dass der Nationalsozialismus schon zuvor innenpolitisch in zentrale Positionen von Staat und Wirtschaft vordrang. Zwar stand Schuschnigg dem Gedanken eines Großdeutschlands aufgrund kultureller Gemeinsamkeiten grundsätzlich offen gegenüber, sympathisierte jedoch nicht mit dem deutschen NS-Regime.⁶⁰

In März 1938 wurde den deutschen Nationalsozialisten in Österreich einerseits mit Vorfreude, andererseits mit Resignation begegnet. Grundsätzlich fand der „Anschluss“ jedoch breite Akzeptanz, da die Österreicher:innen nun einer dominanten Nation angehörten.⁶¹ Das antisemitische Programm der NSDAP traf in Österreich auf einige Fürsprecher:innen, da bereits zuvor Politiker wie Karl Lueger (1844–1910) und Georg von Schönerer (1842–1921) mit ihrem politischen Antisemitismus Vorarbeit in der österreichischen Gesellschaft geleistet und Adolf Hitler als ideologische Vorbilder gedient hatten.⁶² Im Rahmen der Arierisierung ließ sich besonders die Wiener Bevölkerung in Täter:innen sowie Nutznießer:innen einteilen. In den Jahren 1938- und 1939 wurden jüdische Österreicher:innen aus den anderen Bundesländern zwangsweise nach Wien umgesiedelt und jüdische Gemeinden aufgelöst. Die österreichischen, antijüdischen Maßnahmen umfassten die Enteignung von Wohnungen, Gewerbebetrieben und des ganzen Besitzes. Heute ist bekannt, wer die Enteignungen durchführte, die Namen der Profiteur:innen liegen jedoch nicht vollständig vor.⁶³ Historiker:innen wie Gerhard Botz bezeichneten dies als „Ersatz-Sozialpolitik“.⁶⁴ So kam es zu einer aktiven, aber auch passiven Unterstützung der Maßnahmen gegen die jüdischen Bürger:innen Österreichs, die von einer antisemitischen Stimmung sowie einer zunehmenden Radikalisierung vor Ort befeuert wurden. Die jüdischen Bürger:innen Österreichs wurden im Zuge des Austrofaschismus aufgrund ihrer Herkunft stigmatisiert, obwohl sich viele von ihnen als Österreicher:innen identifizierten. Sie waren keine Fremden, sondern empfanden Österreich als ihre Heimat, aus der sie nun durch eine aktive Judenhetze ausgegrenzt wurden.⁶⁵ Zwar war Österreich, wie auch andere Länder, nie frei von Antisemitismus

⁶⁰ Wodak/u.a. 1994, S. 21.

⁶¹ Ebenda, S. 22.

⁶² Botz 2012, S. 182.

⁶³ Safrian 2008, S. 532.

⁶⁴ Wodak/u.a. 1994, S. 22.

⁶⁵ Lichtblau 2002, S. 155.

gewesen, doch gipfelte dieser rassistische Antisemitismus besonders in der „Reichskristallnacht“ am 9. November 1938. Es gab Stimmen, die berichteten, dass die Gewalt gegen jüdische Bürger:innen Österreichs bei der Zerstörung von Synagogen und Bethäusern in dieser Nacht teils sogar stärker war als im Deutschen Reich.⁶⁶ Als Folge darauf wurden bis Ende des Zweiten Weltkrieges von rund 185.000 jüdischen Bürger:innen Österreichs mindestens 65.000 unter den Augen ihrer Mitbürger:innen mittels Massentransporten in Konzentrationslager gebracht und dort ermordet. Weitere rund 120.000 wurden vertrieben.⁶⁷

Die Aufarbeitung der Zeit zwischen 1938- und 1945 in Österreich war von wechselnden politischen und gesellschaftlichen Herangehensweisen geprägt. Unmittelbar nach 1945 wurde im Rahmen der Entnazifizierung zunächst ein vergleichsweise strenger Kurs verfolgt, der jedoch in den folgenden Jahren deutlich gelockert wurde. In der Folge blieb eine umfassende gesellschaftliche Auseinandersetzung lange Zeit aus und setzte erst mit erheblicher Verzögerung wieder verstärkt ein. Der Grund dafür war, dass sich Österreich als erstes Opfer des deutschen NS-Regimes präsentierte und dadurch die Auseinandersetzung mit der eigenen Teilhabe am deutschen Faschismus verdrängte:

Unser Land war das erste, das 1938 der Machtgier eines Diktators zum Opfer gefallen ist. Österreich war das erste Glied in der Kette, die unentrinnbar die ganze Menschheit in ein gigantisches Völkermorden hineinzog. Österreich war damals das erste Opfer in der Reihe der versklavten Staaten geworden: Möge es ein Symbol sein, dass nunmehr Österreich nach zehn Jahren wieder befreit ist.⁶⁸
– Rundfunkrede des damaligen Bundeskanzlers Julius Raab (1891–1964), 1955

Nach dem Zweiten Weltkrieg teilten die Alliierten Österreich in vier Besatzungszonen.⁶⁹ Das „kollektive Gedächtnis“ über die eigene Verantwortung während des NS-Regimes wurde nicht in den Vordergrund gerückt; stattdessen betonte man den eigenen doppelten Opferstatus, der aus der Sicht vieler Österreicher:innen zunächst durch das deutsche NS-Regime und später in der Nachkriegszeit durch die alliierte Besatzungsmacht bestimmt war:

Sieben Jahre schmachtete das österreichische Volk unter dem Hitlerbarbarismus. Sieben Jahre wurde das österreichische Volk unterjocht und unterdrückt, kein

⁶⁶ Wodak/u.a. 1994, S. 22.

⁶⁷ Jahoda 2001, S. 22.

⁶⁸ Safrian 2008, S. 529.

⁶⁹ Bar-On 2002, S. 53.

freies Wort der Meinung, kein Bekenntnis zu einer Idee war möglich, brutaler Terror und Gewalt zwangen die Menschen zu blindem Untertanentum.⁷⁰
– Rede des damaligen Bundeskanzlers Leopold Figl (1902 – 1965) zur Enthüllung des Denkmals für die Gefallenen der Roten Armee am Wiener Schwarzenbergplatz, 1945

Bis in die 1980er Jahre galt die Auffassung, dass Österreich im März 1938 gewaltsam eingenommen worden und erst im Mai 1945 die Befreiung von der „Fremdherrschaft“ erfolgt sei. Zwar gab es während dieser Zeit Widerstand, doch nicht in einem solchen Ausmaß, dass er zu einer Bewegung wurde – anders als die Konservativen ihren „heldenhaften Freiheitskampf“⁷¹ gegen das deutsche NS-Regime gerne darstellten. Viele Österreicher:innen präsentierten sich als „wahre“ Opfer der Auswirkungen des NS-Regimes, während jüdische Bürger:innen Österreichs, politisch Verfolgte sowie in Österreich ansässig gewesene Sinti:zze und Rom:nja nicht dazugezählt wurden. Sie rückten ihr Leid durch die Bombenangriffe der USA, die Einwirkungen der Sowjets sowie die Lasten des Wiederaufbaus in den Fokus. Dieses kollektive Opferverständnis förderte die neue Identität der Zweiten Republik Österreichs (1945–heute) und prägte den offiziellen Umgang mit der NS-Zeit bis Ende des 20. Jahrhunderts. Die Zeit der „Fremdherrschaft“ wurde als ein Ereignis außerhalb der österreichischen Geschichte verortet, das allein von Deutschland verschuldet worden sei. Diese Vorgehensweise schlug sich auch in der politischen Symbolik nieder, etwa in der Neuinterpretation des österreichischen Wappens aus der Ersten Republik (1918- und 1933/34). Nach 1945 zeigte es nun einen Adler mit gesprengten Ketten, die die Befreiung Österreichs symbolisieren sollten.⁷² Des Weiteren wurden Denkmäler für die österreichischen Opfer des Freiheitskampfes errichtet und der Umgang mit Täter:innen sowie Opfern im Rahmen von österreichischen Entnazifizierungsmaßnahmen verzerrt. Diese Herangehensweise ermöglichte Österreich, sich aus der europäischen Entschädigungs- sowie Wiedergutmachungspolitik herauszuziehen. Unterstrichen wurde dies durch den 1955 von den Alliierten abgesegneten Staatsvertrag, der Österreich zu einem neutralen Land machte.⁷³

Zuvor bestätigte jedoch eine weitere Erklärung die Opferrolle Österreichs, als die USA, Großbritannien und die Sowjetunion am 30. Oktober 1943 die Moskauer Deklaration

⁷⁰ o.A., Mahnmal unerbittlicher Gerechtigkeit, in: Das Kleine Volksblatt, 1945, S. 1-2, zit. nach Uhl 2001, S. 32.

⁷¹ Ziegler/Kannonier-Finster 2016, S. 70-71.

⁷² Uhl 2001, S. 33-34.

⁷³ Assmann 2018, S. 60-61.

unterzeichneten, in der die Wiederherstellung des österreichischen Staates angekündigt wurde. Die Erklärung markierte, wie zuvor beschrieben, Österreich als erstes Opfer des nationalsozialistischen Deutschlands, das eine militärische Besetzung erleiden musste. Zu diesem Zeitpunkt hielten die USA, Großbritannien und die Sowjetunion noch – mit Blick auf die Österreicher in der Deutschen Wehrmacht – an einer Mitschuld Klausel fest, die betonte, dass Österreich Verantwortung für seine Beteiligung tragen müsse.⁷⁴ Die provisorische Regierung – bestehend aus der Sozialdemokratischen Partei Österreich (SPÖ), der Österreichischen Volkspartei (ÖVP) und der Kommunistischen Partei Österreich (KPÖ) – sträubte sich gegen diesen Vorwurf und betonte erneut, dass die Bürger:innen Österreichs – wie auch Menschen aus anderen besetzten Gebieten – „macht- und willenlos“⁷⁵ gemacht worden seien. Ihr Hauptargument war zudem das „Österreicher, aber kein Österreich-Argument“,⁷⁶ da sie stets hervorhoben, dass Österreich als Staat in den Jahren 1938- und 1945 unter keiner eigenständigen österreichischen Regierung existierte und daher nicht in Verantwortung gezogen werden könne. Mit diesen beiden Begründungen gelang es der österreichischen Regierung kurz vor der Unterzeichnung des bereits erwähnten Staatsvertrags von 1955, die Mitverantwortungsklausel streichen zu lassen. Damit wurde Österreichs Opferrolle offiziell von Seiten der Siegermächte anerkannt und die Verantwortung am Zweiten Weltkrieg sowie den weiteren Verbrechen des NS-Regimes gestrichen.⁷⁷ Österreichs Souveränität war somit vorerst wiederhergestellt, während sich die internationale Aufmerksamkeit vor allem auf die Bundesrepublik Deutschland richtete. Besonders die Alliierten akzeptierten diese Form der Selbstdarstellung zunächst, um ein unabhängiges und stabiles Österreich zu unterstützen, obwohl nicht übersehen werden konnte, dass 1942 rund 8,2 Prozent der Gesamtbevölkerung Mitglieder der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) waren und führende Rollen innerhalb des NS-Terrorapparates von Österreicher:innen wie dem hochrangigen SS-Funktionär Ernst Kaltenbrunner (1903–1946) oder dem Kommandanten von Vernichtungslagern Franz Stangl (1908–1971) ausgeübt wurden.⁷⁸

⁷⁴ Uhl 2001, S. 33.

⁷⁵ Blänsdorf 1995, S. 20-21.

⁷⁶ Uhl 2001, S. 34-35.

⁷⁷ Ebenda, S. 34-35.

⁷⁸ Ebenda, S. 35-36.

Eine Schlüsselrolle in der österreichischen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit nahm der österreichisch-jüdische Architekt und Publizist Simon Wiesenthal ein. Unmittelbar nach seiner Befreiung aus dem KZ Mauthausen begann er mit dem Zusammentragen von Beweisen zu NS-Verbrechen. Zunächst arbeitete er unter der Leitung der alliierten Besatzungsmacht, bevor er sich selbstständig machte und 1947 das Zentrum für jüdische historische Dokumentation in Linz gründete. Er arbeitete – zusammen mit weiteren Freiwilligen – an einer „Tatorte- und Täter-Kartei“⁷⁹ sowie an einem Archiv mit Zeugenaussagen. Diese Bemühungen flossen in sein 46-seitiges Schriftstück *Entwurf: Die Verantwortung der Österreicher für den Judenmord in Europa* ein.⁸⁰ Wiesenthals Arbeit erhielt vor allem aus dem Ausland, etwa den Niederlanden, den USA, der Schweiz und Israel, positive Rückmeldungen. In Österreich wie zeitweise auch in Deutschland wurden seine Thesen hingegen weitgehend ignoriert. Seine Vorarbeit zum Wandel der österreichischen NS-Interpretation wurde schließlich in den 1980er Jahren aufgegriffen und auch von der Österreichischen Historikerkommission umgesetzt.⁸¹ Bis heute wird seiner Aussage – „Mindestens drei Millionen ermordete Juden gehen zu Lasten der an den Verbrechen beteiligten Österreicher“⁸² – allerdings mit Vorsicht begegnet. Wie Gerhard Botz betont, waren Österreicher:innen zwar überdurchschnittlich häufig in NS-Verbrechen involviert und trugen Verfolgungs- und Vernichtungsmaßnahmen gegen jüdische Österreicher:innen mit, sie waren jedoch nicht grundsätzlich gewalttätiger als die deutsche Bevölkerung.⁸³

Nach Kriegsende waren viele überzeugte österreichische Nationalsozialist:innen orientierungslos und mussten sich neu organisieren. Zunächst wurden sie mit Maßnahmen der Entnazifizierung konfrontiert und waren politisch handlungsunfähig. Einige entschieden sich, ihre ideologischen Überzeugungen beizubehalten, andere zeigten Ambitionen, sich politisch umzuorientieren. Die österreichischen Nationalsozialist:innen, die nach 1945 weiterhin an ihren Grundsätzen festhielten, werden in Österreich als die „Ehemaligen“ bezeichnet. Da es sich bei diesen „Ehemaligen“ jedoch weiterhin um überzeugte Nationalsozialist:innen handelte, ist der

⁷⁹ Botz 2012, S. 172.

⁸⁰ Ebenda, S. 172.

⁸¹ Ebenda, S. 188.

⁸² Ebenda, S. 185.

⁸³ Ebenda, S. 199.

Ausdruck – wie die österreichische Historikerin Margit Reiter (*1963) betont – ein Widerspruch und wird aus diesem Grund in Anführungszeichen gesetzt.⁸⁴

Bereits 1946 wurde ein Großteil der „Ehemaligen“ als minderbelastet eingestuft und wieder in die Gesellschaft integriert, während jüdische Österreicher:innen kaum Entschädigung erhielten, da ihre Ansprüche nicht ausreichend anerkannt wurden. Im Allgemeinen gab es keine einheitliche, klare Definition dessen, was einen überzeugten Nationalsozialisten ausmachte. Viele Einstufungen der „Ehemaligen“ wurden durch politische Absprachen und Protektionen der großen Parteien (SPÖ und ÖVP) beeinflusst.⁸⁵

Die politische Neuordnung der „Ehemaligen“ erstreckte sich von 1945 bis in die 1960er Jahre, wobei die Minderbelasteten bereits ab 1949 wieder wahlberechtigt waren. Viele von ihnen agierten in einem gemeinsamen sozialen und politischen Umfeld mit geteilten Haltungen und Erinnerungen. Während sich ein Teil der SPÖ oder ÖVP anschloss, organisierten sich die Prinzipientreuen parteipolitisch neu. Sie schlossen sich zunächst zum Verband der Unabhängigen (VdU) zusammen, der – kurz zuvor gegründet – 1949 mit 16 Abgeordneten ins österreichische Parlament einzog.⁸⁶ Ihr Ziel war es, eine ausschlaggebende Rolle zwischen den beiden Großparteien einzunehmen. In den 1950er Jahren profitierte der Verband der Unabhängigen vom Abzug der Alliierten, da sich der außenpolitische Druck erheblich verringerte und der Staatsvertrag von 1955 auch die Wiederherstellung des Bildes der „Ehemaligen“ begünstigte. Sogar die österreichischen Entnazifizierungsmaßnahmen wurden deutlich reduziert, und nach 1945 beschlagnahmtes Eigentum ging an die ursprünglichen österreichischen Eigentümer:innen zurück. Allerdings verblasste die Wirkung des VdU mit der Zeit, was für die „Ehemaligen“ im Großen und Ganzen jedoch kein Problem darstellte, da der Aufbau zur Gründung der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) bereits im Gange war. Die FPÖ wurde am 6./7. April 1956 offiziell etabliert und galt nach dem VdU als Sammelbecken für ehemalige österreichische Nationalsozialist:innen. Gründer und erster Obmann war der Österreicher Anton Reinthaller (1895–1958), der während des NS-Regimes als NS-Minister sowie Landesbauernführer tätig gewesen war.⁸⁷

⁸⁴ Reiter 2019, S. 33.

⁸⁵ Knight 2008, S. 85.

⁸⁶ Reiter 2019, S.10.

⁸⁷ Ebenda, S.11.

Die FPÖ ist die einzige Partei in Österreich, die eine selbstkritische Betrachtung mit der NS-Vergangenheit ablehnt.⁸⁸ Die nach 1945 entstandene Opferthese Österreichs wurde von den „Ehemaligen“ zunächst abgelehnt, da sie sich nicht als Opfer des „Anschlusses“ von 1938 verstanden. Stattdessen betrachteten sie das Ende des NS-Regimes als Zwang, der für sie den Verlust ihres sozialen Status sowie ihrer politischen Ideale bedeutete. Jedoch blieb der Prozess der Opferstilisierung auch auf ihrer Seite nicht aus, da sie die kurzen Berufsverbote sowie Internierungen in alliierten Lagern wie Camp Marcus W. Orr bei Salzburg – auch Lager Glasenbach genannt – als großes Unrecht empfanden.⁸⁹ Aus ihrer Perspektive wurden so auch die „Ehemaligen“ Teil des breiten österreichischen Opferkollektivs. Sie gingen sogar so weit, dass die FPÖ 1986 ein „Mahnmal zur Erinnerung an die Vertreibung, Enteignung und Ermordung von Millionen Altösterreichern deutscher Muttersprache“⁹⁰ verlangte. Dieses Denkmal wurde jedoch erst 2018 unter dem Titel *Trümmerfrauen-Denkmal* eingeweiht, allerdings auf einem Privatgrundstück, da die Stadtregierung seine Errichtung ablehnte. Auffällig ist, dass es dem Zeitraum 1943- und 1954 gewidmet ist, was erneut die spezifische Einstellung der „Ehemaligen“ verdeutlicht.⁹¹ Denkmäler und Mahnmale können gezielt eingesetzt werden, um kollektive Identität zu konstruieren. Durch die Auswahl dessen, was erinnert wird, wie es dargestellt und wo es sichtbar ist, schaffen gesellschaftlich Agierende ein bestimmtes Bild der Vergangenheit, das Zugehörigkeit, nationale Narrative und politische Legitimität stützt.⁹²

Bereits im 19. Jahrhundert entstanden sogenannte Nationaldenkmäler, die als greifbare Ausdrucksformen des Nationalbewusstseins fungierten. Sie sollten vor allem an (siegreiche) Konflikte mit Gegnern erinnern und eine kollektive nationale Identität stiften.⁹³ Genau dieses Zeichnen einer kollektiven Identität – mit Blick auf die österreichische Opferthese – lässt sich auch in der österreichischen Denkmallandschaft nach 1945 erkennen. Viele österreichische Denkmäler sind ein indirektes Ergebnis der widersprüchlichen Geschichtspolitik der Zweiten Republik. So vermitteln beispielsweise einige antifaschistische Erinnerungstafeln oder Denkmäler den Eindruck,

⁸⁸ Uhl 2004, S. 48.

⁸⁹ Reiter 2019, S. 35.

⁹⁰ Pirker 2018, URL: www.medienportal.univie.ac.at/uniview/wissenschaft-gesellschaft/detailansicht/artikel/erinnerungskultur-im-umbruch/.

⁹¹ Ebenda.

⁹² Assmann 2006, S. 35.

⁹³ Schörghuber 2017, S. 35.

dass insbesondere Wien ein Ort des Widerstands gegen das NS-Regime gewesen sei.⁹⁴ Das erste Wiener Denkmal zur NS-Zeit wurde am 1. November 1948 nach dem Entwurf des deutsch-österreichischen Architekten Wilhelm Schütte (1900–1968) und der österreichischen Architektin Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000) sowie des deutschen Bildhauers Fritz Cremer (1906–1993) im Wiener Zentralfriedhof enthüllt. Die Figuren des *Denkmals der Opfer für ein freies Österreich 1934-1945* stehen für die Trauer um die Opfer, die Verurteilung des Faschismus und den Einsatz für die Freiheit.⁹⁵

Wie zuvor erwähnt kam es in Österreich im März 1938 zu keinem großformatigen, kämpferischen Widerstand, wie es im Nachhinein oft behauptet wurde. Diesbezüglich bestand eigentlich keine Notwendigkeit, bestimmten Gruppen oder Einzelpersonen ein Denkmal zu setzen. Dennoch konzentrierte sich das öffentliche Gedenken in der Nachkriegszeit in Wien vor allem auf die Darstellung heldenhaften Widerstands, während Verfolgungsoffer wie die jüdischen Bürger:innen Österreichs kaum berücksichtigt wurden.

Zuvor gab es in Wien zwischen 1945- und 1955 für die jüdischen Bürger:innen Österreichs nur eine öffentliche Gedenktafel. Gestiftet wurde sie von Arthur Materno, einem jüdischen Überlebenden, und wurde am 2. April 1946 im Vorraum des Wiener Stadttempels im ersten Wiener Gemeindebezirk eingeweiht. Sie besitzt die Inschrift: „Dem Gedenken der jüdischen Männer, Frauen und Kinder, die in den Schicksalsjahren 1938-1945 ihr Leben ließen“.⁹⁶ Mit der Zeit rückten die Orte des NS-Verbrechens jedoch in den Hintergrund, und oft erinnerte sich nur die unmittelbare Umgebung an ihre Bedeutung. Besonders in den 1950er Jahren gerieten sie zunächst in Vergessenheit oder ihre wahre Bedeutung wurde verdrängt.

Dies geschah vor allem, weil sich auch unter der österreichischen Bevölkerung – unabhängig von Opfergruppen wie jüdischen Bürger:innen Österreichs oder in Österreich ansässigen Sinti:zze und Rom:nja – zwei unterschiedliche Denkmalstrukturen herausbildeten. Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg erinnerten einige Denkmäler in Wien an den österreichischen Widerstand oder die Opfer des NS-Regimes, doch mengenmäßig wurden sie bald durch das zunehmende Errichten von

⁹⁴ Uhl 1999, S. 53.

⁹⁵ Fein 1975, S. 27.

⁹⁶ Exenberger 2000, S. 3.

Kriegerdenkmälern in der Gedächtnislandschaft der anderen Bundesländer überholt.⁹⁷ Möglich wurden die Errichtungen von Gefallenendenkmälern zu Beginn der 1950er Jahre, als sich ein Wandel in der Einstellung zum Kriegsdienst der österreichischen Soldaten während der NS-Zeit vollzog. 1945 wurden österreichische Soldaten, die in der deutschen Wehrmacht tätig gewesen waren, zunächst kritisch beurteilt. Dies änderte sich jedoch, als der Fokus daraufgelegt wurde, dass Soldaten gehorsam gegenüber ihren Vorgesetzten sein und ihrem Vaterland treu dienen müssen – unabhängig vom politischen Regime.⁹⁸ Dadurch erfuhren die Kriegsteilnehmer eine Rehabilitierung, während sich zugleich ein Abstand von Deserteuren vollzog, die der Widerstandsbewegung zugeordnet werden konnten. Die österreichische Historikerin Heidemarie Uhl (1956–2023) bezeichnete die darauffolgenden Kriegerdenkmalenthüllungen als „Antithese zum Widerstandsdenken“.⁹⁹ Ansprachen von Politiker:innen bei der Einweihung der Denkmäler bekannten sich zu den Soldaten und Gefallenen des Zweiten Weltkriegs und dankten ihnen für ihre Pflichterfüllung sowie ihre Opferbereitschaft.¹⁰⁰

Außerhalb des Gedächtnisraums Wien entstanden kaum Widerstandsdenkmäler, während Kriegerdenkmäler ab den 1960er Jahren in nahezu jeder Gemeinde zu finden waren. Initiiert wurden diese zumeist vom Kameradschaftsbund sowie von Veteranenvereinigungen, die sich die Rehabilitierung des Bildes der österreichischen Soldaten des Zweiten Weltkriegs zur Aufgabe gemacht hatten.¹⁰¹ Zumeist befinden sich diese Denkmäler in der Nähe von Kirchen oder Gemeindehäusern und sind in vielen Fällen tatsächlich älter als 1945, wie etwa das Kriegerdenkmal der Gemeinde Oberndorf (1921) des österreichischen Bildhauers Leopold Seeber oder das Kriegerdenkmal der Gemeinde Bad Ischl (1924) des österreichischen Bildhauers Karl Podolak. Aus Kostengründen wurden die Namen der gefallenen österreichischen Wehrmachtsoldaten aus dem jeweiligen Dorf auf die Gedenksteine hinzugefügt, die ursprünglich bereits den Soldaten des Ersten Weltkriegs (1914–1918) gewidmet waren.¹⁰² Geprägt sind sie häufig von einer heldenmythologischen Ästhetik mit Elementen wie Fahnen, dem Eisernen Kreuz, Stahlhelmen, Reitern, Schwertern, Adlern oder Drachen; für

⁹⁷ Zsutty 2001, S. 25.

⁹⁸ Behr 2012, S. 111.

⁹⁹ Kuretsidis-Haider 2001, S. 94.

¹⁰⁰ Uhl 2001, S. 41–42.

¹⁰¹ Uhl 1999, S. 54–55.

¹⁰² Behr 2012, S. 106.

Kriegerdenkmäler des Zweiten Weltkriegs waren zudem christliche Kreuze und Palmzweige charakteristisch.¹⁰³ Als Baumaterial wurde Granit, Marmor oder Bronze verwendet. Bei den späteren Denkmälern, die ausschließlich dem Zweiten Weltkrieg gewidmet sind, fällt auf, dass kaum Bezug auf den „Anschluss“, den Widerstand oder die Befreiung Österreichs durch die Alliierten genommen wird. Zudem wurde weitgehend verdrängt, was während der NS-Zeit in den jeweiligen Ortschaften geschah. Mit den Heldendenkmälern manifestierten die österreichischen Bürger:innen ihre eigene „Wahrheit“ als gewolltes Geschichtsbild der Zweiten Republik. Ein Beispiel hierfür ist das Friedenskreuz St. Lorenz aus den 1960er Jahren, das der Kampfgruppe Jokisch gewidmet ist und welches unzureichend reflektierte Geschichtsverständnis vieler Österreicher:innen verdeutlicht.¹⁰⁴ Nach heutiger Kenntnis war die Gruppe ab 1943 in Kampfhandlungen mit Partisanen verwickelt. Da der Standort des Kreuzes in der Gegenwart – zusätzlich zu diesen neuen Informationen über die Kampfhandlungen – zum Treffpunkt von Neonazis geworden ist, initiierte die Abteilung Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich (KOERNOE) eine Wettbewerbsausschreibung zur Neugestaltung des Ortes. 2016 wurde daraufhin der Entwurf des österreichischen Künstlers Martin Krenn (*1970) mit dem Titel *Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz* verwirklicht (Abb. 1). Nun mit mahnender Funktion besteht die künstlerische Ergänzung aus einer Metallgittertafel vor dem Friedenskreuz St. Lorenz sowie aus fünf umliegenden Schülerarbeiten. Kreuz und Tafel bilden das Zentrum des Mahnmals. Auf der Tafel ist die Fotomontage *Deutsche Eichen 1933* des deutschen Künstlers John Heartfield (1891–1968) zu sehen, die die NS-Selbstverherrlichung kritisierte und vor Krieg warnte.¹⁰⁵

Aufgrund der geringen Beachtung der österreichischen Opfer des NS-Regimes, die unter Verfolgung litten, hatte auch der Begriff des Mahnmals in den 1960er Jahren nur wenig Entwicklungspotenzial. Gelegentlich tauchte er in veränderter Form auf, da Kriegerdenkmäler teilweise synonym als Mahnmale verwendet wurden, die den Tod der österreichischen Soldaten symbolisch und ehrenvoll darstellen sollten – ähnlich wie ein Grab, jedoch ohne mahnenden Charakter.¹⁰⁶ Die Errichtungen von Kriegerdenkmälern zog sich bis in die 1970er Jahre hinein, während parallel das Gedenken an die Opfer von

¹⁰³ Behr 2012, S. 107.

¹⁰⁴ o.A., URL: www.koernoe.at/de/projekt/879/mahnmal-friedenskreuz-st-lorenz.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ Dreier/Pingel 2021, S. 229-230.

Widerstand und Verfolgung weiter nachließ. Wie jedoch der österreichische Historiker Robert Streibel (*1959) betonte, hat „jede Zeit [...] ihre Denkmäler und findet ihre Form“,¹⁰⁷ sodass in den 1980er Jahren frühere, glorifizierende oder opferzentrierte Darstellungen zunehmend als verzerrt kritisiert wurden. Stattdessen sollte – besonders ab dem Be- und Gedenkjahr 1988 – eine selbstreflektierte Erinnerung geschaffen werden, die auch Schuld und Verantwortung anerkennt.¹⁰⁸ Die österreichischen Kriegerdenkmäler der Nachkriegszeit zeigen somit deutlich, dass Denkmäler politische Symbole sind und die Interessen sowie Ansichten der gesellschaftlich dominierenden Mehrheit widerspiegeln.

4.1 Mahnmalarten in Österreich: Die Waldheim-Affäre als Wendepunkt

Im Jahr 1985 flaute der Anspruch der großflächigen Erinnerung an die heldenhaften Gefallenen des Zweiten Weltkrieges im Rahmen der österreichischen Bundespräsidentenwahl ab. Stattdessen setzte in Österreich nun eine intensive Auseinandersetzung um die Pflichterfüllung der eigenen Soldaten in der deutschen Wehrmacht sowie die Verantwortung im Hinblick auf die nationale NS-Vergangenheit ein. Ausgelöst wurde dies durch die Amtsnominierung Kurt Waldheims (1918–2007), zuvor UN-Generalsekretär und überparteilicher Kandidat der ÖVP.¹⁰⁹ Verschiedene österreichische Medien verwiesen auf seine Mitgliedschaften in der Sturmabteilung (SA) sowie im NS-Studentenbund und seinen Kriegsdienst auf dem Balkan während des Zweiten Weltkriegs – laut der Odluka-Akte wurde er damals von den jugoslawischen Behörden wegen Mordes gesucht.¹¹⁰ Dies weckte internationales Interesse; der Jüdische Weltkongress wie auch die New York Times veröffentlichten ähnliche Erkenntnisse.¹¹¹ Ausschlaggebend war jedoch ein Artikel des englischen Historikers Robert Knight (*1952), der in der Zeitung Times Literary Supplement präzise herausarbeitete, dass die Zweite Republik ihre offizielle Geschichtserzählung verzerrt.¹¹² Die Waldheim-Affäre löste nun eine internationale Debatte aus, insbesondere da die offenkundige

¹⁰⁷ Streibel 2018, S. 154.

¹⁰⁸ Uhl 2004, S. 25.

¹⁰⁹ Uhl 2001, S. 39.

¹¹⁰ Ebenda, S. 39.

¹¹¹ Schult/Popescu 2025, S. 171.

¹¹² Botz 2008, S. 89.

Verdrängung Österreichs vom Ausland als fortgesetztes Bekenntnis zum damaligen NS-Regime interpretiert wurde.¹¹³

Kurt Waldheim selbst leugnete die Vorwürfe zu seinen militärischen Tätigkeiten sowie Kenntnisse zur Deportation von Jüdinnen und Juden. Er betonte stets, seine Pflicht getan zu haben – eine Aussage, die seit 1945 vehement zur Rehabilitierung der ehemaligen österreichischen Wehrmachtsoldaten verwendet wurde. Zusätzlich warf er der SPÖ eine Lügenkampagne vor – eine Taktik, die Wirkung zeigte, denn am 8. Juni 1986 wurde er im zweiten Wahlgang zum Bundespräsidenten gewählt.¹¹⁴ Dennoch hielt die Diskussion um seine Rolle während des Zweiten Weltkriegs an. Um diese zu beenden, beauftragte Kurt Waldheim 1987 eine Kommission, basierend auf dem Vorschlag von Simon Wiesenthal, seine Vergangenheit zur Zeit des NS-Regimes zu untersuchen.¹¹⁵ Der Schlussbericht der Kommission blieb jedoch vage, da sie Kurt Waldheim weder eindeutig als Täter benannte, noch freisprach. Stattdessen schrieb sie ihm eine moralische Mitverantwortung zu, die auf Wissen, Wegsehen sowie Verdrängung fußte.¹¹⁶ Kurt Waldheim lehnte den Bericht der Kommission ab und hielt an seinem Rechtfertigungsdiskurs fest:

Meine Mitbürgerinnen und Mitbürger. Ich habe in diesem schrecklichen 2. Weltkrieg, in diesem Fluch für meine Generation, unendlich viel Leid, Zerstörung und Schmerz gesehen und erlebt. Ich war damals ein junger Mann von kaum 20 Jahren. 1938, wenige Tage vor Hitlers Einmarsch in Österreich, war ich noch an verzweifelten Aktionen beteiligt, mit denen wir uns gegen den Anschluss wehrten. Dann kam das, was ich vor zwei Jahren missverständlich als Pflichterfüllung bezeichnet habe. Ich wurde in Hitlers Wehrmacht eingezogen. Man muss das ohne Illusion und in aller Wahrheit sehen. Es gab nicht viele Möglichkeiten, sich dem Kriegsdienst zu entziehen. In der NS-Diktatur hatten Hunderttausende und schließlich Millionen keine andere Möglichkeit. Ich habe großen Respekt vor den Helden und Märtyrern dieser Zeit. Aber sie waren eben, wie immer in der Geschichte, nur einige wenige. Wir anderen in meiner Generation sind in der Maschinerie des Krieges untergegangen. In Angst und dem Bemühen, zu überleben [...] Vor allem lassen Sie uns niemals vergessen, dass zu den Schrecken dieses Krieges auch noch die systematische und perfektionierte Vernichtung der europäischen Juden durch das NS-Regime kam. Es muss uns eine heilige Verpflichtung sein, alles zu tun, dass sich die Verbrechen diese Zeit nie mehr wiederholen.¹¹⁷ – Kurt Waldheims Rede im Fernsehen am 15. Februar 1988

¹¹³ Botz 2008, S. 92-92.

¹¹⁴ Wodak/u.a. 1994, S. 39.

¹¹⁵ Ebenda, S. 40.

¹¹⁶ Ebenda, S. 42.

¹¹⁷ Ebenda, S. 49-50.

Kurt Waldheim als Person sowie die Waldheim-Affäre als Phänomen wirkten stellvertretend für die kollektive Einstellung Österreichs in Hinblick auf die NS-Zeit. Nach seiner Wahl förderte er eine komplexere, ambivalentere Erinnerung, die es erlaubte, Österreich zugleich als passives Opfer darzustellen. Diese neue Darstellung machte es politisch möglich, sowohl über die jüdische Verfolgung als auch die österreichische Mitschuld zu sprechen.¹¹⁸

Der Bruch mit dem österreichischen Geschichtsbild war jedoch bereits eingeleitet, und gegen Ende der 1980er Jahre nahm das öffentliche Interesse deutlich zu. Die Aufhebung des Opfermythos stieß in der Geschichtswissenschaft auf großen Anklang und führte zu Symposien sowie Ausstellungen.¹¹⁹ Im Zuge der Anerkennung der Mitverantwortung erfolgte im März 1988 erstmals eine offizielle Entschuldigung der Zweiten Republik für die NS-Verbrechen in Österreich – die FPÖ war die einzige Partei, die diese nicht teilte.¹²⁰ In diesem Zusammenhang markierte die Waldheim-Affäre einen Wendepunkt für den Opfermythos Österreichs und löste die Debatte um eine mögliche Täterrolle während des NS-Regimes aus; diese Täterrolle wurde vom damaligen Bundeskanzler Franz Vranitzky (*1937) im Juli 1991 vor dem Nationalrat bestätigt.¹²¹

Eine länderübergreifende, offizielle historische Täterforschung etablierte sich in den 1990er Jahren, mit besonderem Fokus auf die Geschichte der NS-Zeit. Zuvor lag der Schwerpunkt der Geschichtsforschung eher auf der Kategorisierung von Sieger:innen und Besiegten.¹²² Während des NS-Regimes wurde deutlich, dass sich der Gegensatz zwischen Täter:innen und Opfern grundlegend vom Verhältnis zwischen Sieger:innen und Besiegten unterscheidet, da den Opfern jegliche Form gegenseitiger Handlungsmacht fehlt. Unter Verfolgung und Vernichtung waren die jüdischen Bewohner:innen Europas politisch sowie praktisch handlungsunfähig und meist passive Opfer statt Widerstandskämpfer:innen.¹²³ Zusätzlich lässt sich anhand der „Vergangenheitsbewältigung“ Österreichs nach 1945 eine weitere Ebene der Täterforschung erschließen, die verdeutlicht, dass Beteiligungen an Verbrechen fließende Übergänge aufweisen. Diese Ebene zeigt sich in Form von Mitläufer:innen,

¹¹⁸ Pirker 2021, S. 347.

¹¹⁹ Uhl 2001, S. 30-31.

¹²⁰ Ebenda, S. 44.

¹²¹ Kuretsidis-Haider 2001, S. 91.

¹²² Assmann 2006, S. 74.

¹²³ Ebenda, S. 74.

Profiteur:innen oder Gleichgültigen, denen nun zumindest moralische Schuld und Verantwortung zugeschrieben wird. Der sozial-moralische Rahmen Österreichs – also das, was in einer Gesellschaft als normal galt und das Handeln Einzelner beeinflusste – wurde ab den 1980er Jahren analysiert, um einen selbstreflexiven Umgang mit dem Erbe der eigenen NS-Vergangenheit zu fördern.¹²⁴ Das „kollektive Gedächtnis“ der Österreicher:innen – ein Begriff, geprägt vom französischen Soziologen Maurice Halbwachs (1877–1945) – wurde somit ab 1988 zunehmend auf materielle Objekte sowie Bauwerke übertragen, die als Träger kultureller Erinnerung fungieren sollten.¹²⁵

In Hinblick auf die Verantwortung gegenüber Opfern des NS-Regimes bewirkte die Waldheim-Affäre auch ein Wandel in der Denk- und Mahnmalkultur. Dieser vollzog sich jedoch trotz des Mitverantwortungsbekenntnisses des damaligen Bundeskanzlers Franz Vranitzky nicht primär von Regierungsseite, sondern durch zivilgesellschaftliche Initiativen, etwa Vereinigungen oder Nachbarschaftsprojekten. Das Ziel war es, die Erinnerungslandschaft – mit Blick auf Wien – durch Orte des Verbrechens und der Verfolgung der jüdischen Bürger:innen Österreichs sowie allgemein vergessener Opfergruppen zu ergänzen.¹²⁶ Länderübergreifend wurden zudem bestehende Denkmäler und ihre Widmungsgruppen kritisch überprüft. Dies verdeutlicht, dass gesellschaftliche Erinnerung nicht statisch ist, sondern als kollektive Aneignung der Vergangenheit von den Interessen der Gegenwart geprägt wird.¹²⁷

Zwischen 2014- und 2017 untersuchte das Forschungsprojekt *Politics of Remembrance and the Transition of Public Spaces. A Political and Social Analysis of Vienna (POREM)* des Institutes für Staatswissenschaft der Universität Wien die Politik der Erinnerung an die politische Gewalt des NS-Regimes sowie des Austrofaschismus im öffentlichen Raum Wiens (1995–2015) und erstellte eine digitale Karte der Wiener Erinnerungszeichen.¹²⁸ Das Team, geleitet vom österreichischen Politikwissenschaftler Walter Manoschek (*1957) und dem österreichischen Historiker Peter Pirker (*1970), erfasste insgesamt 1.946 Erinnerungszeichen, die zwischen 1945- und 2017 im öffentlichen Raum errichtet wurden; 1.786 davon sind permanent, 160 temporär. Ihre Analyse zeigte zudem, dass zwischen 1951- und 1988 am wenigsten Projekte zur

¹²⁴ Botz 2012, S. 190.

¹²⁵ Tanović 2019, S. 79.

¹²⁶ Pirker 2021, S. 348.

¹²⁷ Spielmann 1992, S. 124.

¹²⁸ o.A., URL: www.medienportal.univie.ac.at/uniview/forschung/detailansicht/artikel/wien-und-seine-gedenkkultur/.

Erinnerungskultur umgesetzt wurden, was sich erst ab den 1990er Jahren wieder änderte. Ausschlaggebend dafür waren unter anderem der EU-Beitritt Österreichs (1995) sowie die Gründung des Nationalfonds der Republik Österreich für die Opfer des Nationalsozialismus (1995).¹²⁹ Dennoch wurde betont, dass sich die österreichische Regierung in den letzten 20 Jahren weiterhin mit Beiträgen zu einer starken Denk- und Mahnmallandschaft zurückhielt. Während verschiedene lokale Initiativen sich mit Shoah-Betroffenen zusammengeschlossen hatten, um ab 1945 Erinnerungszeichen in Wien zu realisieren, wurden davon – laut Peter Pirker – bis 2017 nur 40 von Seiten der Stadt unterstützt.¹³⁰

An dieser Stelle sei erwähnt, dass vier der fünf Shoah-Mahnmale, die im Verlauf der vorliegenden Arbeit intensiv analysiert werden, von der Stadt Wien unterstützt wurden. Alle fünf Shoah-Mahnmale wurden nach dem Kriterium ausgesucht, dass sie nach 2000 entstanden sind. Eine aktive, aber auch passive Entscheidung, denn vor den 2000er Jahren wurden in Österreich abgesehen von Gedenktafeln keine Denk- oder Mahnmale für jüdische Bürger:innen Österreichs errichtet.

4.2 Mahnmal gegen Krieg und Faschismus, 1988

Das erste namhafte, von der Stadt Wien unterstützte Denkmalprojekt in Bezug auf jüdische Bürger:innen Österreichs ist das *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* auf dem Wiener Albertinaplatz. Durch seine Position wurde es in den Zentralraum der Stadt integriert, während die meisten anderen Projekte an weniger prominenten Orten errichtet wurden – abgesehen von denen, die sich auf einen direkten Ort eines NS-Verbrechens beziehen. Obwohl das Mahnmal die jüdischen Bürger:innen Österreichs als Opfer miteinbezieht, ist es ihnen nicht ausschließlich gewidmet, sondern richtet sich zugleich an mehrere Opfergruppen des NS-Regimes. 1977 wurde der österreichische Bildhauer Alfred Hrdlicka (1928–2009) zusammen mit anderen Künstler:innen zu einem Wettbewerb der Stadt Wien für die Neugestaltung des Stock-im-Eisen Platzes im ersten Wiener Gemeindebezirk eingeladen. Sein Entwurf thematisierte als einziger den Antifaschismus.¹³¹ Zwar wurde dieser Entwurf nicht ausgewählt, doch griff der damalige Kulturstadtrat Helmut Zilk (1927–2008) die Idee auf und plante zunächst eine

¹²⁹ o.A., URL: www.medienportal.univie.ac.at/uniview/forschung/detailansicht/artikel/wien-und-seine-gedenkkultur/.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Wohnout 2023, S. 160.

Umsetzung in ähnlicher Form am Morzinplatz. Dieser Standort erschien dem Künstler jedoch nicht belebt genug, weswegen 1983 der zentralere Albertinaplatz im ersten Wiener Gemeindebezirk final ausgesucht wurde. An dieser Stelle befand sich ursprünglich der Philipphof – ein neobarockes Zinshaus des österreichischen Architekten Carl König (1841–1915), erbaut 1883/84 – der am 12. März 1945 bei einem Bombenangriff durch die USA zerstört wurde. Zudem soll sich im Mittelalter an diesem Ort ein Gewaltexzess an Jüd:innen durch die lokale Bevölkerung ereignet haben; sowohl diese jüdischen Opfer als auch die Leichen der in den Keller-Schutzräumen des Philipphofes Schutzsuchenden liegen bis heute im Untergrund.¹³²

Der Platz ist dreieckig angelegt; im hinteren Bereich befindet sich eine Baumgruppe. Die Bepflasterung besteht aus Granitsteinen, die aus einem Steinbruch in der Nähe des ehemaligen KZ Mauthausen gewonnen wurden.¹³³ Das Mahnmal wurde am 24. November 1988 offiziell eingeweiht, vollständig abgeschlossen war es jedoch erst im Juni 1992, da der Teil für die Opfer des Krieges noch nicht fertiggestellt war.¹³⁴ Bis heute ist das Mahnmal ein fester Programmpunkt von Führungen durch die Wiener Innenstadt.

Zuvor hatten sich in den österreichischen Medien bereits kritische Stimmen zu dessen Errichtung gehäuft, und das Mahnmal wurde zu einem Streitpunkt zwischen den Parteien; die FPÖ lehnte es vollständig ab, während die ÖVP mit dem Standort unzufrieden war.¹³⁵ Des Weiteren gab es Differenzen hinsichtlich der ästhetischen Umsetzung, da keine Einigung erzielt werden konnte, wie Geschichte erinnert werden soll. Das Mahnmal wurde somit zum Anlass einer öffentlichen Wechselbeziehung zwischen Politik und Kunst, die aus der Sicht Alfred Hrdlickas tiefgreifende Verbindungen zu den Menschen der Stadt und deren Erfahrungen mit dem NS-Regimes herstellen sollte.¹³⁶

An der vorderen Spitze des Dreieckplatzes befindet sich das *Tor der Gewalt*. Unmittelbar dahinter, in der Mitte der Torbögen, liegt die Skulptur *Straßenwaschender Jude*. An dritter Stelle folgt die Figur *Orpheus betritt den Hades* und danach der *Stein der Republik*. Die vier Elemente sind in einer diagonalen Linie über den Platz hinweg

¹³² Popescu 2020, S. 143.

¹³³ Jenni 2008, S. 100.

¹³⁴ Ebenda, S. 99-100.

¹³⁵ Uhl 2004, S. 49.

¹³⁶ Jenni 2008, S. 100.

angeordnet. Das *Tor der Gewalt* besteht aus zwei Marmorbögen, die auf Granitsockeln ruhen. Auf der rechten Seite wird die Thematik des Heldentodes behandelt, die die Opfer des Krieges thematisiert. Gezeigt werden Sterbende auf dem Schlachtfeld; die Darstellung bezieht sich jedoch auf Kriege aus verschiedenen Jahrhunderten, da sowohl ein Ritter mit Schwert als auch ein Soldatenkopf mit Gasmaske zu erkennen ist (Abb. 2). Zusätzlich wurde eine gebärende Frau abgebildet, deren Neugeborenes das Zeichen der späteren militärischen Vereinnahmung trägt.¹³⁷ Der linke Torbogen *Hinterlandsfront* thematisiert die Ermordung von KZ-Häftlingen und zeigt neben ausgemergelten, gefesselten Körpern auch einen NS-Arzt (Abb. 3).

Der straßenwaschende Jude wurde aus Bronze gefertigt und kniet im Kontrast zum Tor der Gewalt flach auf dem gepflasterten Boden; in seiner rechten Hand hält er eine Bürste (Abb. 4). Die dahinterliegende Skulptur *Orpheus betritt den Hades* bezieht sich mit seiner mythologischen Darstellung einerseits auf die kulturelle Funktion seines Standortes, andererseits jedoch auch auf die Toten der Bombenangriffe von 1945 (Abb. 5). Als letztes Element folgt die acht Meter hohe Stele des *Steines der Republik*, die einen Auszug aus der Regierungserklärung der provisorischen Staatsregierung vom 27. April 1945 einfasst (Abb. 6).

Gestalterisch widerspricht das Mahnmal damals aktuellen künstlerischen Strömungen, die mit abstrakten Formen eine neue Bild- und Darstellungsweise entwickelten. Stattdessen hielt sich Alfred Hrdlicka an einen klassischen figurativen Stil und setzte zudem voraus, dass seine Rezipient:innen mit der griechischen Mythologie vertraut sind.¹³⁸ Zusätzlich differenzierte er mit seinem Gedenkprozess nicht zwischen „murdered victims, dead soldiers, and civilian casualties buried under the square“,¹³⁹ sondern schloss mehrere Opfergruppen ein. Damit wich das Mahnmal erneut von der sich ausbreitenden Tendenz ab, sich ausschließlich auf NS-Verbrechen zu fokussieren, die das Leiden der jüdischen Bewohner:innen Europas thematisieren, wodurch auch ein Schuldeingeständnis der eigenen Nation hätte vorgenommen werden können. Zwar betonte er diese Opfergruppe mit der Figur des straßenwaschenden Juden, allerdings stand diese nicht im Fokus, was unterschwellig verdeutlichte, dass auch dieses Mahnmal weiterhin einer Erinnerungskultur verhaftet blieb, die die Leiden des Zweiten

¹³⁷ Jenni 2008, S. 100.

¹³⁸ Schult/Popescu 2025, S. 173.

¹³⁹ Ebenda, S. 173.

Weltkrieges in den Vordergrund stellt, anstatt die Shoah zu thematisieren. Die vier Elemente des Mahnmals verdeutlichen eine Verwischung der Grenzen zwischen Täter:innen und Opfer, da die Erinnerung zu allgemein gefasst wurde. Alfred Hrdlickas Intention war es, die Wiener Bevölkerung mit ihrer NS-Verantwortung nach dem „Anschluss“ sowie mit ihrem Antisemitismus herauszufordern, da ihre öffentliche Erinnerung an der Shoah im Stadtraum weiterhin selektiv blieb.¹⁴⁰ Diese Intention scheiterte jedoch bereits am Aufbau des Mahnmals. Der straßenwaschende Jude liegt beim Betreten des Albertinaplatzes im Schatten des *Tores der Gewalt*, das den Krieg symbolisiert. Kritische Stimmen betonten, dass die österreichischen, jüdischen Opfer symbolisch an den Rand gedrängt wurden, wodurch die österreichische Opferthese erneut gestärkt wurde.¹⁴¹

Die Figur des straßenwaschenden Juden nimmt Bezug auf die so genannten „Reibpartien“, als Teile der Wiener Bevölkerung im März 1938 jüdische Bürger:innen Österreichs zwangen, pro-österreichische Slogans, die im Zuge der von Schuschnigg geplanten Volksabstimmung aufgemalt worden waren, von den Gehsteigen zu putzen. Im Gegensatz zu den drei anderen Elementen des Mahnmals befindet sich diese Figur nicht auf einem Sockel. Aufgrund der Position auf Bodenhöhe wurde die Skulptur erneut zu einem Symbol der Demütigung und etwa von der Historikerin Heidemarie Uhl als unangemessen eingestuft.¹⁴² Zwei Jahre nach der offiziellen Einweihung des Mahnmals musste die Figur des straßenwaschenden Juden bereits überarbeitet werden, da Spaziergänger:innen und Tourist:innen diese oft als Sitzgelegenheit nutzten. Die tatsächliche Bedeutung der Skulptur wurde von Passant:innen nicht wahrgenommen oder erkannt. Im Zuge dessen wurde sie mit einem Stacheldraht versehen, der ebenfalls auf starken Widerstand stieß. Ungewollt entwickelte sich dieser zu einem Sinnbild für das Leiden der jüdischen Bewohner:innen Europas in den Konzentrationslagern und zugleich zu einem Verweis auf die christliche Ikonographie – Jesus mit der Dornenkrone.¹⁴³

In dieser Hinsicht ist das *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* ein weiteres Beispiel in einer Reihe von Wiener Erinnerungszeichen, die die öffentliche Darstellung jüdischer

¹⁴⁰ Schult/Popescu 2025, S. 175.

¹⁴¹ Ebenda, S. 175.

¹⁴² Ebenda, S. 175.

¹⁴³ Ebenda, S. 175-176.

Erfahrungen während des NS-Regimes – trotz anderer Intention – nur unzureichend vermittelt.

Das 1985 errichtete Mahnmal am Morzinplatz verfolgte ein ähnliches Ziel. Es befindet sich an der ehemaligen Gestapo-Leitstelle Wien und besteht aus einer männlichen Bronzefigur, die von einer torartigen Blockkonstruktion umgeben ist (Abb. 7). Die Blöcke bestehen aus Granit und stammen aus Mauthausen.¹⁴⁴ Das Mahnmal ist den österreichischen Opfern der NS-Gewaltherrschaft gewidmet. Einige Gestaltungselemente bleiben jedoch uneindeutig, da nicht klar wird, ob sie sich auf österreichische Widerstandskämpfer:innen oder auf die verfolgten jüdischen Bürger:innen Österreichs beziehen. Die Darstellung ist von einem heroischen Körperbild geprägt, das durch die geballte Faust Auflehnung und Kampfgeist vermittelt. Darin zeigen sich Parallelen zu Fritz Cremers Skulpturengruppe des *Buchenwald-Denkmal*s aus den Jahren 1954- und 1958 (Abb. 8). Auch dort werden Bronzefiguren verwendet, die in der Erinnerung an die Opfer des KZ Buchenwald kämpferische Darstellungselemente aufweisen. Diese Attribute passen jedoch nicht zu jüdischen Bürger:innen Österreichs während der NS-Zeit, da sie – wie zuvor erwähnt – kaum Möglichkeiten des Widerstands hatten. Andererseits weisen die Inschrift „Niemals Vergessen“ auf dem Querbalken des Granittors oder ein gelber Davidstern wiederum auf diese Opfergruppe hin. Insofern ist auch dieses Mahnmal nicht ausreichend differenziert und verdeutlicht weiterhin, dass Österreich zwar erste Schritte unternahm, aber noch immer nicht bereit war, jüdischen Bürger:innen Österreichs ein eigenständiges Erinnerungszeichen zu setzen, ohne sich selbst erneut miteinzubeziehen. Somit sind die beiden Mahnmale Beispiele für die Zusammenführung von Opfergruppen – Österreich als Opfer des Krieges, Österreich als Opfer des Widerstands und jüdische Bürger:innen Österreichs als Opfer der NS-Verbrechen, deren Darstellung aufgrund der nationalen Aufarbeitung der NS-Zeit in Österreich stets differenziert betrachtet werden sollte.

¹⁴⁴ Zsutty 2001, S. 31.

4.3 Das erste Shoah-Mahnmal für jüdische Bürger:innen Österreichs auf dem Wiener Judenplatz

Die Skulptur *Straßenwaschender Jude* von Alfred Hrdlickas *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* rief insbesondere in der jüdischen Wiener Bevölkerung starke Kritik hervor; Simon Wiesenthal bezeichnete sie als „Denkmal der Erniedrigung“.¹⁴⁵ Aus diesem Grund nahm Wiesenthal das Mahnmal zum Anlass, um im Dezember 1994 den damaligen Bürgermeister Michael Häupl (*1949) darauf hinzuweisen, dass es in Wien noch kein würdiges Shoah-Mahnmal für die Opfer der jüdischen Bürger:innen Österreichs gebe.¹⁴⁶ Wie bereits erwähnt, gingen derartige Initiativen häufig von Einzelpersonen oder zivilgesellschaftlichen Vereinigungen aus und nicht von der Stadt und den Gemeinden. Die Art und Weise, wie Erinnerungsprojekte entstehen, erlaubt somit – wie Robert Streibel betonte – zusätzlich auch Rückschlüsse auf die jeweilige gesellschaftliche Konstellation;¹⁴⁷ das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (2005) in Berlin wurde ebenfalls durch eine Bürgerinitiative – gegründet durch die deutsche Fernsehjournalistin Lea Rosh (*1936) – angestoßen.¹⁴⁸

Mit dem Vorschlag eines Wiener Shoah-Mahnmals für die mehr als 65.000 ermordeten, jüdischen Bürger:innen Österreichs stieß Simon Wiesenthal auf offene Ohren, und im Herbst 1995 wurde eine Jury ernannt, die neun Künstler:innen aus Österreich, Großbritannien, den USA und Israel einlud.¹⁴⁹ Unter dem Vorsitz des österreichischen Architekten Hans Hollein (1934–2014) wurden die Kriterien des Wettbewerbs zusammengetragen, die in den Entwürfen der Künstler:innen berücksichtigt werden mussten. Als Standort wurde der Judenplatz im ersten Wiener Gemeindebezirk ausgewählt. Dort hatte Hollein vor dem Wettbewerb eine archäologische Grabung veranlasst, die schlussendlich Überreste der 1421 zerstörten Synagoge – inklusive der Bimah – freilegte. Den Wettbewerbsteilnehmer:innen wurde es freigestellt, ob sie diese archäologischen Funde in ihr Konzept auf funktioneller Ebene miteinbeziehen wollten; dies galt ebenso für das Haus Judenplatz 8, die ehemalige Judenschule.¹⁵⁰ Das am 30. Oktober 1981 auf dem Platz aufgestellte Lessingdenkmal des österreichischen

¹⁴⁵ Uhl 2004, S. 50.

¹⁴⁶ Schlieker 2004, S. 239.

¹⁴⁷ Streibel 2018, S. 164.

¹⁴⁸ Zsutyi 2001, S. 101.

¹⁴⁹ Schlieker 2004, S. 239.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 239.

Bildhauers Siegfried Charoux (1896–1967) durfte nicht entfernt werden. Zwei weitere Bedingungen waren eine Gedenkinschrift sowie eine Auflistung von Konzentrationslagern, in denen jüdische Bürger:innen Österreichs ermordet worden waren. Als Letztes betonte die Jury die Schwierigkeit der Darstellung der Shoah und bestand daher auf einer nicht-figuralen Form.¹⁵¹ Am 24. Januar 1996 wurde der Entwurf der britischen Bildhauerin Rachel Whiteread offiziell bestätigt. Damit wurde das erste Shoah-Mahnmal zur Erinnerung an die Leiden der jüdischen Bürger:innen Österreichs durch das NS-Regime in das Zentrum der Stadt gebracht. Der geplante Einweihungstag war der 9. November 1996 – anlässlich des 58. Jahrestages der „Reichskristallnacht“; die Einweihung erfolgte jedoch erst am 25. Oktober 2000.

Das Gedenken an jüdische Bewohner:innen Europas rückte in den 1990er Jahren sowohl im Rahmen der Forschung als auch in Form von Erinnerungszeichen zunehmend in den Mittelpunkt der offiziellen Erinnerungskultur.¹⁵² Mit Blick auf die Erinnerungszeichen – so Gerhard Botz – dürfen diese jedoch nicht versöhnend wirken, sondern müssen stören und Unbehagen auslösen. Er wandte sich damit gegen einen Zeitungsartikel zum geplanten Shoah-Mahnmal am Wiener Judenplatz, der forderte, es solle keine spaltende Wirkung haben. Botz hielt diese Forderung für unangemessen und verharmlosend, da angesichts der starken Asymmetrie zwischen Täter:innen sowie Opfern des NS-Regimes ein Versöhnungsziel fehl am Platz sei.¹⁵³

Das Shoah-Mahnmal erhielt allein durch die Standortwahl des Judenplatzes eine Legitimation seiner Opfergruppenwidmung. Der Wiener Judenplatz unterscheidet sich stark von anderen bekannten Plätzen der Stadt. Während viele Plätze bewusst monumental und prunkvoll gestaltet wurden, wirkt der Judenplatz zurückhaltender. Im Prozess der Shoah-Mahnmalplanung und des Baus wurde der Platz zu einer autofreien Fußgängerzone erklärt, woraufhin zusätzlich eine Neugestaltung des Platzes vorgesehen wurde – durchgeführt vom österreichischen Architekten Christian Jabornegg (*1956) und dem ungarischen Architekten András Pálffy (*1954).¹⁵⁴

Bei der Form des Shoah-Mahnmals selbst gab es keine Bestimmungen zum Maß, Material oder zur Herstellung, solange diese sich mit dem Budget deckten. Rachel Whiteread entschied sich für einen 10 x 7 x 3,8 Meter großen, hellgrauen

¹⁵¹ Schlieker 2004, S. 239.

¹⁵² Uhl 2004, S. 50.

¹⁵³ Gerhard Botz, Die Mahnung, in: Wiener Journal, 1997, S. 13, zit. nach Kos 2000, S. 74.

¹⁵⁴ Schlieker 2004, S. 253.

Stahlbetonquader, der im westlichen Teil des Platzes platziert wurde (Abb. 9). Diese Dimensionen entsprechen der durchschnittlichen Geschosshöhe der umliegenden Gebäude.¹⁵⁵ Der Quader steht auf einem Sockel. An der Südseite befindet sich eine Doppeltür, die jedoch nicht geöffnet werden kann. Die Jury hatte zunächst die Begehbarkeit des Quaders gewünscht, um einen Zugang zu den Ausgrabungen zu schaffen, dies hätte jedoch Rachel Whitereads Konzept widersprochen, Leere zu visualisieren. Auf den Seitenwänden des Shoah-Mahnmals sind nebeneinandergereihte Bücher angedeutet, sodass es wie ein nach außen gekehrtes Bibliothekszimmer wirkt. Die Buchrücken sind jedoch nicht lesbar, da sie nach innen gerichtet sind, sodass allein der Buchschnitt einsehbar ist. Mit dieser Darstellung bezieht sich die Künstlerin auf das jüdische Volk als Volk des Buches. Nach jüdischer Auffassung symbolisiert das Buch (die Tora) die Bewahrung des kulturellen und religiösen Erbes sowie die Beständigkeit des Judentums trotz Vertreibung und Diaspora. Es wird als geistiger Schutzraum verstanden, in dem Gelehrsamkeit und Tradition des jüdischen Volkes fortbestehen.¹⁵⁶ Somit zeigt das Shoah-Mahnmal einen Raum, der eigentlich Wissen und Erinnerung symbolisiert, dessen Inneres jedoch weder betreten noch genutzt werden kann. Gerade dieser Ausschluss steht sinnbildlich für den Verlust und die Vernichtung jüdischer Bürger:innen Österreichs. Für den US-amerikanischen Kunsthistoriker Robert Storr (*1949) verkörpert das Shoah-Mahnmal „eine Lücke in der Identität einer Nation und einen Hohlraum im Herzen der Stadt“.¹⁵⁷ Das Gedenken entsteht somit durch die Sichtbarmachung von Leere und Unzugänglichkeit als Ausdruck von Verlust sowie ausgelöshtem Wissen. Die Rezeption ist nicht auf Nähe sowie konkrete, individuelle Erinnerung ausgelegt, und das Shoah-Mahnmal lädt zudem nicht zum Verweilen ein. Ausgehend von der Doppeltür werden Betrachtende beim Verfolgen der Inschriften um den Betonquader herumgeleitet. Es gibt keine Sitzgelegenheiten, und das Verweilen auf dem Sockel des Shoah-Mahnmals ist verboten; eine Sicherheitskraft ist stets vor Ort. Das *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* gibt den Rezipient:innen somit keine klare Deutung oder feste Botschaft vor. Stattdessen kann ein persönlicher Zugang zum Erinnern entwickelt werden. Da das Shoah-Mahnmal den Einzelnen nicht aktiv herausfordert, sondern vielmehr allein durch seine Größe auf dem

¹⁵⁵ Zsutty 2001, S. 57.

¹⁵⁶ Schlieker 2004, S. 242.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 242.

kleinen Platz im städtischen Gefüge irritiert, wird es auch nach der Einweihung unterschiedlich bzw. kritisch rezipiert.

Kritik am Shoah-Mahnmal entstand jedoch nicht erst nach seiner Fertigstellung, sondern begleitete bereits den gesamten Bauprozess.¹⁵⁸ Die vier Jahre waren geprägt von Diskussionen, die sich nicht primär um die ästhetische Umsetzung drehten, sondern vor allem politische sowie gesellschaftliche Auseinandersetzungen widerspiegeln. Daran beteiligt waren hauptsächlich Nachbar:innen, Geschäftsleute, österreichische Künstler:innen, Vertreter:innen der Stadtpolitik und – im Hinblick auf die Ausgrabungen – auch Archäolog:innen sowie einzelne Stimmen aus der jüdischen Gemeinde. Dies führte zu wiederholten Verzögerungen, doch Rachel Whiteread weigerte sich, alternative Standorte in Betracht zu ziehen oder von ihrem Konzept abzuweichen. Zusätzlich hielt sie sich von der Presse fern und war nicht bereit, ihre Arbeit von der öffentlichen Meinung beeinflussen zu lassen.¹⁵⁹

Aus allen großen österreichischen Parteien meldeten sich kritische Stimmen, was zu einer ungewöhnlichen und problematischen Allianz führte. So lehnten beispielsweise sowohl ultrarechte Politiker:innen als auch Mitglieder der jüdischen Gemeinde gemeinsam das Shoah-Mahnmal ab. Zwar beruhte ihre Ablehnung auf unterschiedlichen Motiven, doch für einen kurzen Moment standen sie – drastisch ausgedrückt – auf derselben Seite.¹⁶⁰

Von Seiten der Kunstkritiker:innen bezieht sich die Kritik hauptsächlich auf die ästhetische Gestaltung und letztlich auf die Frage, was ein Mahnmal zu einem Mahnmal macht. Bei Rachel Whitereads Entwurf für das *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* wurde schnell deutlich, dass sich dieser mühelos in ihre Werkreihe einordnen lässt. Frühere Arbeiten wie *Ghost* (1990), *House* (1993) und *Untitled (Paperbacks)* von 1996 zeigen Abgüsse von Innenräumen, die entweder Leere oder Bücherregale thematisieren.¹⁶¹ Rachel Whitereads Skulpturen greifen stets allgemeine menschliche Erfahrungen auf und erinnern an Vergänglichkeit sowie Verlust. Ihre Kunst hat die Intention, Betrachter:innen für das Bewusstsein dessen zu sensibilisieren, was im Leben vorbeigeht und nicht wiederkehrt.¹⁶²

¹⁵⁸ Schlieker 2004, S. 244.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 249.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 247.

¹⁶¹ Ebenda, S. 244.

¹⁶² Ebenda, S. 240-242.

Diese Kohärenz war der Künstlerin im Zusammenhang mit der Gestaltung des Shoah-Mahnmals vollends bewusst und auch von ihr gewollt. Sie betonte, dass das Shoah-Mahnmal in Einklang mit dem Rest ihrer Arbeit stehen müsse, damit es als eines ihrer Werke erkannt werden kann.¹⁶³ Dies wirft Fragen zur Rolle von Künstler:innen im Kontext von Kunst im öffentlichen Raum und Mahnmalbau auf, insbesondere auch darüber, wo die Grenze zwischen öffentlicher Kunst und einem Mahnmal gezogen werden kann. Die Rolle von Künstler:innen im öffentlichen Raum unterscheidet sich von jener bei Ausstellungen in Museen oder Galerien; beim Mahnmal sollten die Künstler:innen zurücktreten. Im öffentlichen Raum steht die Botschaft oder Intention des Werkes im Vordergrund, die als Ausdruck einer Gesellschaft oder einer bestimmten Bewegung interpretiert werden sollte, statt die persönliche Aussage oder Persönlichkeit der Künstler:innen zu betonen.

Bereits mit der Idee zur Errichtung des *Mahnmals für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* standen Inhalt und Botschaft fest, die daraufhin auf Rachel Whitereads Entwurf übertragen werden konnten. Daraus ergibt sich die Überlegung, an welchen stilistischen Mitteln Shoah-Mahnmale erkannt werden können und welche davon als charakteristisch gelten. Allerdings gibt es darauf bis heute keine klare Antwort. Während Heldendenkmäler anhand glorifizierender Merkmale oder Denkmäler einzelner Persönlichkeiten leichter identifiziert werden können, suchen Shoah-Mahnmale noch nach einer allgemeinen Formensprache. Sie befinden sich jedoch aufgrund einer Diskrepanz zwischen ihrem Grad an Störfaktor und der richtigen Wirkung im zentralen Stadtgefüge in einer schwierigen Position. Sozusagen steht hinter der Kategorisierung von Mahnmalen im Wesentlichen die Intention oder Widmung, nicht die Form. Daraus folgt, dass ein Vorwissen der Rezipient:innen über die jeweiligen Mahnmale vorausgesetzt wird. Fehlt dieses Vorwissen, wird das Mahnmal schnell allein als Kunst im öffentlichen Raum wahrgenommen. Das Prinzip der Intention verdeutlichte Rachel Whiteread durch den Vergleich ihrer Arbeit *House* (1993) – einer öffentlichen Skulptur – mit dem Shoah-Mahnmal auf dem Wiener Judenplatz. Die Künstlerin betonte, dass sich die beiden Projekte gestalterisch sehr ähneln, ihr wesentlicher Unterschied jedoch allein in ihrer jeweiligen Widmung liegt.¹⁶⁴

¹⁶³ Zsutty 2001, S. 66.

¹⁶⁴ Schlieker 2004, S. 242-244.

Dieses Problem ist jedoch nicht nur beim Shoah-Mahnmal am Wiener Judenplatz zu beobachten, sondern weit verbreitet. Bei der Gestaltung von Mahnmalen greifen viele Künstler:innen auf vertraute Techniken zurück, die ihrer eigenen künstlerischen Ausdrucksform entsprechen, aber nicht immer mit der öffentlichen, oft historischen oder gesellschaftlichen Funktion eines Mahnmals vereinbar sind. Ein Mahnmal, das der Shoah sowie jüdischen Bürger:innen Österreichs gedenkt, braucht ein klar erkennbares Merkmal, das es von anderen künstlerischen Projekten abhebt.

Der spanisch-baskische Bildhauer Eduardo Chillida (1924–2002) erläuterte auf dem Symposium „*LA PIAZZA*“ – *Öffentlicher Raum: Geschichte – Realitäten – Visionen* (1988), veranstaltet von der Universität Stuttgart und dem Italienischen Kulturinstitut Stuttgart, dass der öffentliche Raum kein Rahmen sein sollte, in dem Künstler:innen versuchen, ihrem Publikum zu gefallen. Vielmehr verstehe er ihn als einen Ort, an dem durch Kunst die Themenschwerpunkte der jeweiligen Gesellschaft zum Ausdruck gebracht werden, wodurch Künstler:innen eine besondere soziale Verantwortung zukomme.¹⁶⁵ Dies bedeutet nicht, dass Künstler:innen nur das ausführen sollen, was ihre Auftraggeber:innen wünschen. Gleichzeitig hält sich heutzutage die Experimentierfreude seitens der Künstler:innen – aber auch der Auftraggeber:innen – in Grenzen. Im öffentlichen Raum werden mittlerweile häufig dezente Werke anstelle großer, umstrittener Monumente errichtet. Politikwissenschaftlerin Biljana Menkovic-Irnberger (*1972) betonte, dass im Rahmen der politischen Gedenkkultur in Österreich von monumentalen Erinnerungszeichen abgesehen wird, da sie als Geldverschwendung eingestuft werden.¹⁶⁶ Das Publikum soll nicht verärgert und durch Kunst gestört werden. Zwar gibt es auf diese Weise weniger Kritik, doch geht dabei oft auch die Außenwirkung der Kunst verloren, da sie durch die öffentliche Debatte bestimmt wird.¹⁶⁷

5. Shoah-Mahnmale in Wien ab 2000

Die am Ende des vorherigen Kapitels formulierten Bedenken gründen auf der Formensprache moderner Shoah-Mahnmale, deren Entwicklung mit dem Bedeutungswandel der Denk- und Mahnmale in den 1980er Jahren einsetzte. Bereits

¹⁶⁵ Febel/Schröder 1992, S. 117.

¹⁶⁶ Zsutty 2001, S. 16.

¹⁶⁷ Ullrich 2004, S. 420.

zuvor waren expressionistische Formenelemente verbreitet, da diese während der NS-Zeit als „entartet“ galten und daher für mahnende Shoah-Erinnerungszeichen als besonders passend eingestuft wurden.¹⁶⁸ Dies lässt sich anhand des Shoah-Mahnmals *Internationales Mahnmal* (1968) in der KZ-Gedenkstätte Dachau des jugoslawischer Bildhauers Nandor Glid (1924–1997) verdeutlichen, der mit einer expressiv-abstrahierenden Formensprache arbeitete. Das Shoah-Mahnmal zeigt mit der Skulptur *Menschen im Stacheldraht* eine abstrakt und expressiv gestaltete Figurengruppe. Die länglich verzogenen Formen rufen Assoziationen von miteinander verschmolzenen oder in andere Gestalten übergehenden Objekten hervor, während die Gesamtumrisse des Gebildes zugleich auf eine weitere, übergeordnete Form anspielen (Abb. 10). Ab 2000 setzte sich die Suche nach einem neuen künstlerischen Formenvokabular fort und entwickelte sich – wie oben erwähnt – hin zu einer schlichteren und zurückhaltenderen Ausdrucksweise. Zudem kamen verstärkt unterschiedliche künstlerische Mittel zum Einsatz, um individuelle Denkprozesse anzuregen. Moderne Shoah-Mahnmale sollen somit ab Ende des 20. Jahrhunderts keine heroischen Monumente mehr sein, die das Erinnern stellvertretend übernehmen. Stattdessen fordern sie die Betrachter:innen dazu auf, eigenständig zu reflektieren und Verantwortung für die Geschichte zu übernehmen; sie verzichten auf Machtdemonstrationen.¹⁶⁹ Im Hinblick auf Machtdemonstrationen distanzieren sich zeitgenössische Künstler:innen bewusst von früheren Formen der Denk- und Mahnmalkultur, um keine überholten Wertevorstellungen zu reproduzieren.¹⁷⁰ Dieses Vorgehen korrespondiert mit einer Aussage des deutschen Soziologen Werner Hofmann (1922–1969), die eine Erklärung zur zunehmenden Schlichtheit der modernen Shoah-Mahnmale bot. Er betonte, dass das NS-Regime der Kunst geschadet hat und somit nur eine „zurückgenommen[e], anonymisierend[e] Formensprache“¹⁷¹ die vergangenen Ereignisse erfassen kann. Die künstlerische Schlichtheit bietet somit eine Projektionsfläche und soll auf diese Weise der wandelbaren Deutung von Erinnerungszeichen im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext entgegenwirken. Im Zusammenhang mit dieser künstlerischen Gestaltung, die über reine Informationsvermittlung hinausgeht, wird die Analyse der im Folgenden behandelten fünf Wiener Shoah-Mahnmalen zeigen, inwieweit eine zurückhaltende,

¹⁶⁸ Zsutty 2001, S. 15.

¹⁶⁹ Schneider 2002, S. 266.

¹⁷⁰ Schult 2023, S. 49.

¹⁷¹ Kos 2000, S. 73.

abstrakte Formensprache langfristig geeignet ist, den Zweck eines Shoah-Mahnmals zu erfüllen.

Die zunehmend abstrakten und minimalistischen Mahnmale sind in den 1980er Jahren neben traditionellen Denkmalkonzepten hervorgestochen. Viele von ihnen zeichnen sich durch abstrakte Betonformen aus und arbeiten mit einer gewissen Deutungsoffenheit, die bei figurativen Statuen oder allegorischen Darstellungen weniger gegeben ist.¹⁷² Aus diesem Grund entwickelte sich der abstrakte Kunststil zur inoffiziellen Sprache der Shoah-Mahn Malkunst, da er nicht direkt erklärt oder symbolisch überhöht, sondern Raum für eigene Gedanken und Interpretation lassen soll.¹⁷³ In diesem Zusammenhang kommt schnell das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (Berlin, 2005) in den Sinn, entworfen von dem US-amerikanischen Künstler Peter Eisenman (*1932). Mit 2.711 Betonstelen wird bewusst auf figurative Darstellungen verzichtet und dadurch ein klassisches Beispiel für abstrakte, offen deutbare Betonarchitektur im Erinnerungsraum geschaffen (Abb. 11). Die Wirkung ergibt sich aus den Höhenunterschieden, der labyrinthischen Struktur sowie der körperlichen Bewegung im Raum. Die Interpretation bleibt dabei offen; es kann als Friedhof, Stadt oder Massengrab gelesen werden und ein Gefühl abstrakten Unbehagens hervorrufen. Ein weiteres Beispiel ist das *Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen* aus dem Jahr 2008 im Berliner Tiergarten. Das Konzept stammt vom dänischen Künstler Michael Elmgreen (*1961) und der norwegischen Künstlerin Ingar Dragset (*1969). Es handelt sich um einen aus dem Boden herausragenden, minimalistischen 3,6 Meter hohen Betonquader (Abb. 12). Hinter einem schmalen Sichtfenster läuft ein Film, der zwei Männer zeigt, die sich küssen. Die Bedeutung des Shoah-Mahnmals entsteht erst durch die Videoeinspielung und die Reaktion der Besucher:innen.

Der deutsche Erziehungswissenschaftler Micha Brumlik (1947–2025) warnte vor einer „Flucht in eine Ästhetik der Unscheinbarkeit und der Banalität“,¹⁷⁴ denn obwohl abstrakte Shoah-Mahnmale zur eigenständigen Auseinandersetzung anregen sollen, können sie zugleich als nahezu verschwindende Installationen wahrgenommen werden. Sie sind zwar als Kunstobjekte erfahrbar, lassen jedoch nicht immer eine eindeutige Botschaft in ihrer Gestaltung erkennen. Shoah-Erinnerungszeichen im Rahmen der

¹⁷² Bailey 2020, S. 24.

¹⁷³ Tanović 2019, S. 114.

¹⁷⁴ Kos 2000, S. 74.

Minimal Art sind daher in hohem Maße auf eine funktionierende Umgebung angewiesen, die auf sie eingeht.

Konzepte der Minimal Art benötigen Raum; damit geht einher, dass nicht nur Objekte geschaffen, sondern auch Orte gestaltet werden.¹⁷⁵ Im öffentlichen Raum ergeben sich Shoah-Mahnmale aus dem Zusammenspiel von Ortsspezifität, Kontext und Gestaltung. Daher können sich Künstler:innen nicht allein auf die Form eines abstrakten Objekts konzentrieren. Vor diesem Hintergrund ordnete der polnische Architekt Oskar Hansen (1922–2005) moderne Erinnerungszeichen dem Prinzip der offen gestalteten Form zu, während traditioneller Ansätze dem Modell der geschlossen gestalteten Form entsprechen.¹⁷⁶

Trotz neuer gestalterischer Ansätze greifen viele Shoah-Mahnmale weiterhin auf Schrift zurück, um ihre erinnerungskulturelle Funktion eindeutig zu kennzeichnen. Zudem spielen religiöse Symbole nach wie vor eine bedeutende Rolle. Der Davidstern, die Tora oder der siebenarmige Leuchter finden ebenso Verwendung wie Elemente einer spezifischen Ikonographie der Shoah, etwa Schienen, Waggon, Gleise oder Schotter. Die Bandbreite reicht dabei von gegenständlich-nachahmenden Darstellungen bis hin zu minimalistischen und konzeptionellen Umsetzungen.¹⁷⁷ Doch die Bedeutungen von Symbolen liegen nicht in der reinen künstlerischen Gestaltung, sondern erschließen sich erst, wenn Rezipient:innen dem Shoah-Erinnerungszeichen gemeinsam eine bestimmte Bedeutung zuschreiben.¹⁷⁸

You're on dangerous ground if you design something so abstract that nowhere in the project is there really a foothold for people to begin engaging.¹⁷⁹ – Hans Butzer, US-amerikanischer Architekt

Gitter, schräge Wände, Leerräume und reflektierende Oberflächen sollen eine intensive physische Erfahrung auslösen und durch künstlerische Mittel Nähe zum historischen Geschehen erzeugen.¹⁸⁰ Im Zusammenhang mit der Gestaltung von Leerräumen kann das Jüdische Museum Berlin (1999) genannt werden, das vom US-amerikanischen Architekten Daniel Libeskind (*1946) entworfen wurde und heute als Schnittstelle zwischen Architektur, Erinnerungskultur und einem Denkmal ohne klassische Form

¹⁷⁵ Baumstark 2022, S. 10-11.

¹⁷⁶ Tanović 2019, S. 50.

¹⁷⁷ Spielmann 1992, S. 122.

¹⁷⁸ Siggelkow 2001, S. 111-112.

¹⁷⁹ Bailey 2020, S. 25.

¹⁸⁰ Tanović 2019, S. 118.

fungiert. Es ist kein klassisches Museum im neutralen Sinn, sondern ein bewusst konzipierter Erinnerungsraum zur jüdischen Geschichte in Deutschland mit einer starken emotionalen und symbolischen Architektursprache (Abb. 13). Der Grundriss basiert auf einem zickzackförmigen, gebrochenen Baukörper, in dem die sogenannten „Memory Voids“ ein zentrales Konzept darstellen (Abb. 14). Dabei handelt es sich um vertikale, durch das Gebäude verlaufende, nicht betretbare Leerräume, die das abwesende jüdische Leben sowie die Vernichtung durch das NS-Regime symbolisieren.

Das Durchsetzen dieser minimalistischen Formsprache stieß jedoch insbesondere bei Shoah-Mahnmalen auf Kritik seitens der Überlebenden, die die zu abstrakten Entwürfe hinterfragten.¹⁸¹ Die Entwicklung der modernen Erinnerungszeichen zeigte sich in den 1990er Jahren für kurze Zeit provokativ. Im Rahmen von Gegenmonumenten (Countermonuments) oder – wie der US-amerikanische Sprachwissenschaftler James E. Young (*1951) es nannte – Antidenkmäler, entwickelten besonders Künstler:innen in Deutschland Entwürfe, die das Konzept von Denk- und Mahnmal kritisch hinterfragten.¹⁸² Mit ihnen wurden der notwendige Ortsbezug und das aktive Einbeziehen der Betrachter:innen etabliert – Bedingungen, die ab 2000 zwar weiterhin bestanden, jedoch wie bereits zuvor thematisiert, im Rahmen des Minimalismus zunehmend schwerer erfahrbar wurden. James E. Young beschrieb die Antidenkmäler wie folgt:

brazen, painfully self-conscious memorial spaces conceived to challenge the very premises of their being. [...] Ethically certain of their duty to remember, but aesthetically skeptical of the assumptions underpinning traditional memorial forms, a new generation of contemporary artists and monument makers [...] is probing the limits of both their artistic media and the very notion of a memorial.¹⁸³

Als Beispiel lässt sich an dieser Stelle das Antidenkmal *Mahnmal gegen Faschismus* (1986) des deutschen Konzeptkünstlers Jochen Gerz (*1940) und der litauischen Konzeptkünstlerin Esther Shalev-Gerz (1948) in Hamburg-Harburg nennen. Es handelte sich um eine 12 Meter hohe Aluminiumsäule, auf deren beschichteter Oberfläche Rezipient:innen unterschreiben konnten (Abb. 15). Das Besondere an dem Entwurf war, dass es sich um ein verschwindendes Mahnmal handelte, da die Säule schrittweise in

¹⁸¹ Tanović 2019, S. 49.

¹⁸² Schlusche 2006, S. 122-123.

¹⁸³ Heindl 2017, S. 162.

den Boden abgesenkt wurde, während sie gleichzeitig weiter beschriftet werden konnte. Dadurch sollte thematisiert werden, dass es keine klassische dauerhafte Erinnerungskultur gibt und ein Mahnmal nur durch Beteiligung „lebt“. Das Werk ist ein Schlüsselbeispiel für moderne Erinnerungskultur, da es keine Figur oder Symbolik nutzt, radikal anti-monumental ist, die Deutung offenlässt und den Begriff Mahnmal selbst hinterfragt. Heute finden die Besucher:innen nur noch eine Gedenktafel vor, da das Mahnmal 1993 komplett im Boden verschwand.

Auch in Österreich wurde die Frage aufgeworfen, ob Shoah-Mahnmale in ihrer bisherigen, exkludierenden Form das Gedenken eher hemmen als fördern, und es wurde sich an modernen Shoah-Erinnerungszeichen versucht. Der österreichische Bildhauer Hans Kupelwieser (*1948) entwarf beispielsweise ein Shoah-Mahnmal auf dem jüdischen Friedhof von Krems an der Donau (1996), das an die jüdischen Bewohner:innen Krems erinnert. Es besteht aus einem 48 Meter langen Stahlband, das 20 cm über einer Wiese im Eingangsbereich des Friedhofs montiert ist (Abb. 16). Auf dem Band sind 129 Namen und Daten von jüdischen Bewohner:innen Krems ausgefräst, die 1938 in der Stadt ansässig waren.¹⁸⁴ Dieses Stahlband ist eine Schwelle zwischen Erinnerung und Vergessen. Einerseits müssen die Rezipient:innen zum Betreten des Friedhofs das Band überwinden, andererseits wächst mit der Zeit Gras über das Shoah-Mahnmal.¹⁸⁵ Ein Hinweis auch auf den natürlichen Generationswechsel. Mit dem allmählichen Sterben der Überlebenden verschwinden ihre Erfahrungsgedächtnisse und werden zunehmend durch wissenschaftliche Forschung ersetzt.¹⁸⁶ Aufgrund dieses Verschwindens der lebendigen Erinnerung kommt die Kunst ins Spiel, um Erinnerung in der gestalteten, dialogischen Form von Shoah-Mahnmalen zu verdinglichen.

Im Folgenden sollen weitere Problemfelder moderner Shoah-Mahnmale hervorgehoben werden. Ihre primäre Aufgabe im deutschsprachigen Raum ab den 1990er Jahren besteht darin, Opfern des NS-Regimes zu gedenken. Doch nachdem die ersten modernen Erinnerungszeichen errichtet worden waren, stellte sich bald die Frage, ob in Österreich allen Opfern in gebündelter, mahnender Form gedacht wurde. Zunächst wurde vor allem kollektiv der Österreicher:innen als Opfer gedacht, dann nach einigem Aufwand den jüdischen Bürger:innen Österreichs inklusive mahnendem Charakter. Daraufhin folgten

¹⁸⁴ Offergeld 2018, S. 106.

¹⁸⁵ Assmann 2018, S. 58.

¹⁸⁶ Zsuttu 2001, S. 109.

jedoch Vorwürfe einer Hierarchisierung von Opfergruppen, da beispielsweise bestimmte Gruppen wie Sinti:zze und Rom:nja, Homosexuelle, „Euthanasie“-Opfer sowie ausländische Zwangsarbeiter:innen noch nicht in den Vordergrund gerückt wurden. Diese Kritik ist nicht als Ausdruck von Identitätspolitik zu verstehen, da die genannten Gruppen unmittelbar von der Verfolgung und Gewalt durch das NS-Regime betroffen waren. Würden jedoch Forderungen nach spezifischen Mahnmalen im Kontext der Shoah auch auf Gruppen ausgeweitet, die nicht eindeutig zu den historisch belegten Opfergruppen zählen – wie etwa transgender Personen – könnte eine solche Ausdifferenzierung die Legitimität gruppenspezifischer Shoah-Gedenkorte insgesamt infrage stellen. Im Folgenden soll zunächst eine Contra-Perspektive zur Differenzierung der Opfergruppen darlegt werden, die den Vorwurf erläutert, dass die Hierarchisierung der Opfer einer umfassenden und gerechten Erinnerungskultur widerspricht.

Die Contra-Perspektive zur Differenzierung der Opfergruppen der NS-Zeit argumentiert, dass eine Rangordnung der Opfer von einigen Überlebenden wie beispielsweise Sinti:zze und Rom:nja als kränkend empfunden wird, da sie den Eindruck erweckt, es gebe Opfer erster und zweiter Ordnung. Eine solche Unterscheidung führt zu einer Trennung zwischen vermeintlich wichtigeren und weniger wichtigen Gruppen und relativiert das gemeinsame Leid, indem die Opfererfahrungen gegeneinander abgewogen werden.¹⁸⁷ Gleichzeitig betonen die Kritiker:innen, dass die Täterländer Deutschland und Österreich über zahlreiche originale Tatorte nationalsozialistischer Verbrechen verfügen. Deshalb sind Shoah-Mahnmale – anders als in Ländern ohne authentische Tatorte wie Israel oder die USA – nicht zwingend notwendig. Das Gedenken soll somit vor allem an den historischen Orten selbst stattfinden, da dort die Verbrechen unmittelbar nachvollziehbar werden.¹⁸⁸ Moderne Shoah-Mahnmale werden innerhalb der Contra-Perspektive als künstliche, ästhetisch gestaltete Formen des Gedenkens verstanden, die eine gewisse Distanz zum historischen Geschehen erzeugen.¹⁸⁹

Als Reaktion auf die Contra-Perspektive der Differenzierung von Opfergruppen warnt der deutsche Zeithistoriker Eberhard Jäckel (1929–2017) vor einer Pauschalisierung, an deren Ende nicht mehr erkannt wird, wer tatsächlich zu den Opfern des NS-Regimes

¹⁸⁷ Sack 1999, S. 66.

¹⁸⁸ Wolffsohn 1999, S. 73.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 73.

zählt.¹⁹⁰ In dieser Hinsicht unterstützt die vorliegende Arbeit die Spezifizierung und Differenzierung von Shoah-Erinnerungszeichen und betrachtet das Errichten einzelner Shoah-Mahnmale eher als Anstoß für weitere Denkmalsetzungen, nicht als deren Verhinderung. Das Errichten von Shoah-Erinnerungszeichen ist ein Prozess, der schrittweise angegangen wird, um mit Blick auf die Opfergruppen, jeweilige Alleinstellungswerte herstellen zu können. Zudem war es ein langer Weg, die österreichische Regierung sowie Bevölkerung dazu zu bewegen, Shoah-Mahnmale errichten zu lassen, ohne dass sie sich selbst als Vertreter:innen des österreichischen Opferstatus einschrieben. Die jüdischen Bürger:innen Österreichs waren zahlenmäßig die größte Opfergruppe des NS-Regimes. Daher war es im Rahmen der österreichischen Aufarbeitung der NS-Zeit ein wichtiger Schritt, diese Tatsache anzuerkennen und durch Shoah-Mahnmale sichtbar zu machen. Innerhalb einer Demokratie ist das Errichten von Erinnerungszeichen eine heikle Angelegenheit, da es unmöglich ist, allen gerecht zu werden. Je stärker pauschalisiert wird, desto weniger können die tatsächlich Betroffenen berücksichtigt und zugleich notwendige Zeichen gesetzt werden.

In diesem Zusammenhang ist unbestritten, dass auch anderen Opfergruppen – darunter politische Gegner, Sinti:zze und Rom:nja, Menschen mit Behinderungen sowie homosexuellen Männern – entsprechende Shoah-Mahnmale gesetzt werden sollten, da sie ebenfalls Opfer systematischer Verfolgung und Gewalt durch das NS-Regime waren. Es geht allein darum, die Notwendigkeit zu betonen, dass die NS-Zeit einen Höhepunkt des jahrtausendalten Judenhasses darstellt, der sich bereits in einem Brief von Adolf Hitler vom 16. September 1919 zeigt.¹⁹¹ Sein Ziel war die Entfernung der jüdischen Bewohner:innen Europas, die er in seinem Testament vom 29. April 1945 erneut thematisierte. Darin hob er hervor, dass dem Nationalsozialismus sowie ihm selbst gedankt werden müsse, da er die jüdische Bevölkerung in Deutschland sowie Mitteleuropa ausgerottet hatte.¹⁹² Anhand dieser Verschriftlichungen und des Verlusts eines Drittels der jüdischen Weltbevölkerung ist es legitim, Wirkungsräume für Shoah-Mahnmale zu schaffen, die ausschließlich den jüdischen Bewohner:innen Europas gewidmet sind. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine negative Sortierung von

¹⁹⁰ Rose 1999, S. 62.

¹⁹¹ Adolf Hitler an Adolf Gemlich (16. September 1919), Brief, masch., HStA, München, Abt. IV, Gruppen Kdo. 4, Bd. 50/8, zit. nach Jäckel 1980, S. 88-90.

¹⁹² Jäckel 1999, S. 58-59.

Opfergruppen, sondern um ein umfassendes Auffächern aller Gewalttaten des NS-Regimes, die lediglich langsamer erfolgt, als wünschenswert.

Ich möchte keine Arbeiten machen, die einen erschlagen oder ins Auge stechen. Ich ziehe Arbeiten vor, mit denen man in einem Raum sein kann und die man ignorieren kann, wenn man sie ignorieren will.¹⁹³ – Carl Andre, US-amerikanischer Bildhauer (1935–2024)

Dieses Zitat von Carl Andre verdeutlicht ein weiteres Problem moderner Shoah-Mahnmale, das der österreichische Schriftsteller Robert Musil (1880–1942) bereits 1927 traditionellen Denkmälern zuschrieb – eine Kritik, die an den Grundstrukturen eines Erinnerungszeichens ansetzte und nicht an dessen Gestaltung. Musil sagte, dass es nicht Unsichtbareres auf der Welt gebe als ein Monument, was der eigentlichen Funktion als Gedächtnisstütze grundlegend widerspricht.¹⁹⁴ Damit unterliegen auch Shoah-Mahnmale einem Paradoxon. In der heutigen Zeit werden sie schnell zu reinen Orientierungspunkten im öffentlichen Verkehrsraum, anstatt eine aktive Erinnerungsarbeit zu leisten.¹⁹⁵ Nur wenige von ihnen erfahren eine angemessene Aufmerksamkeit, da ihnen vor allem eine touristische Bedeutung zugesprochen wird – oftmals bedingt durch einen populären Standort, wie etwa das Shoah-Mahnmal von Alfred Hrdlicka am Wiener Albertinaplatz. Doch von heutigen Shoah-Mahnmalen sollte mehr verlangt werden können, als lediglich eine symbolische Abschlussmarkierung kollektiver Erinnerung oder ein bloßes Element der Stadtmöblierung zu sein.¹⁹⁶ Wenn von einem Wirkungsverlust die Rede ist, sollte sich dieses innerhalb des gedenkenden oder mahnenden Konzeptes höchstens als ein Changieren zwischen Erinnerungs- und Kunstgehalt zeigen – nicht jedoch als reibungslose Eingliederung in das jeweilige Stadtbild, ohne entschlüsselt werden zu können. Laut dem deutschen Bildhauer Ulrich Rückriem (*1938) ist „die Kunst im öffentlichen Raum [...] wie Fernsehen, die Leute schauen nicht mehr hin“.¹⁹⁷ Angesichts der „Neuen Medien“ befinden sich gegenwärtige Gesellschaften in einem Zeitalter des Lärms sowie der permanenten Bewegung, mit dem Shoah-Mahnmale derzeit kaum konkurrieren können. Die vorliegende Arbeit nimmt zwar Abstand von der Forderung des deutschen Kunsthistorikers Martin Warnke (1937–2019), die Kunst im öffentlichen Raum

¹⁹³ Develing 1995, S. 246.

¹⁹⁴ Musil 1957, S. 59.

¹⁹⁵ Marchart 2023, S. 113.

¹⁹⁶ Fenz 2005, S. 12.

¹⁹⁷ Schwandner 1997, S. 76.

abzuschaffen, da wirksamere und universelle Bildmedien ihre Funktion übernommen hätten, erkennt jedoch das zugrunde liegende Problem an. Warnke argumentierte 1989, dass frühere Kunst im öffentlichen Raum eine klare religiöse oder politische Funktion hatte, die ihre gesellschaftliche Wirksamkeit bestimmte. Im Zuge ihrer zunehmenden Autonomisierung hat sie diese verbindliche Funktion jedoch verloren und wirkt heute weder eindeutig noch ist sie in ihrer Wirksamkeit mit modernen Medien vergleichbar, weshalb sie im öffentlichen Raum zunehmend als funktionslos erscheint.¹⁹⁸

Im Vergleich zu den von Warnke 1989 beschriebenen „Neuen Medien“ haben sich die heutigen Bildmedien nochmals erheblich weiterentwickelt und prägen die Aufmerksamkeitsstrukturen gegenwärtiger Rezipient:innen in noch stärkerem Maße. Ihre Aufmerksamkeit wird von Bildschirmen und Werbetafeln gefesselt, während „versteinerte“ Monumente in der unmittelbaren Umgebung kaum noch wahrgenommen werden. Somit konzentriert sich alles auf den Moment der Aufmerksamkeitserzeugung, denn nach Ablauf der Aufmerksamkeitsspanne kann selbst bei den „Neuen Medien“ kaum von Langlebigkeit gesprochen werden.

Zeitweise funktioniert dieser Fesselungsmoment bei temporären künstlerischen Erinnerungsprojekten besser, da sie stärker auf Konfrontation setzen als permanente Konzepte, die als Spiegel gesellschaftlicher Identität politische, soziale und historische Funktionen übernehmen.¹⁹⁹ Da Rezipient:innen bei temporären Shoah-Mahnmalen weniger darüber nachdenken müssen, ob sie diese dauerhaft in ihrem Lebensraum akzeptieren würden, ist das Potenzial zum Experimentieren in der heutigen Gesellschaft dort größer.²⁰⁰ Zudem begünstigt die zeitliche Begrenzung solcher Erinnerungsprojekte eine erhöhte Offenheit gegenüber der künstlerischen Arbeit sowie die jeweiligen Form der Konfrontation.²⁰¹

Konfrontation jeglicher Art fördert den Dialog sowie die Diskussion über Shoah-Mahnmalprojekte. Diese finden vor allem in der Realisierungsphase statt, können jedoch auch ein bereits „eingeschlafenes“ Erinnerungszeichen erneut aktivieren. In diesem Zusammenhang dankte Robert Streibel all jenen, die sich der Umsetzung einzelner Shoah-Mahnmale als Kritiker:innen entgegenstellen, denn auch durch ihren

¹⁹⁸ Warnke 1989, S. 29.

¹⁹⁹ Danko 2009, S. 3.

²⁰⁰ Offergeld 2018, S. 107.

²⁰¹ Danko 2009, S. 4.

Widerstand wird die Erinnerung an die Verbrechen des NS-Regime lebendig gehalten.²⁰²

Die Wiener Diskussion über das *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (2000) von Rachel Whiteread war ebenfalls von unzufriedenen Mitdiskutierenden geprägt und vereinte zahlreiche zuvor aufgezählten Reibungspunkte in Bezug auf die Formensprache moderner Shoah-Mahnmale. Das *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (2000) ist in seiner Quaderform ein Paradebeispiel für die Entwicklung minimalistischer Gestaltungsansätze ab Ende des 20. Jahrhunderts – insbesondere im Hinblick auf die Rolle der Künstler:innen im öffentlichen Raum. Der Entwurf entfaltet seine Wirkung auf den ersten Blick aufgrund seiner Größe und weniger wegen seiner gestalterischen Form. Zudem fügt sich seine Farbgebung nahtlos in die Umgebung ein, wodurch ein Abheben vom Hintergrund erschwert wird. Daraus ergibt sich die Frage, ob tatsächlich „nur große Kunst bewegt?“. ²⁰³ Aus diesen Gründen dient das Shoah-Mahnmal in der vorliegenden Arbeit als Ausgangspunkt für die Analyse der folgenden fünf Shoah-Erinnerungszeichen. Zudem war es das erste Shoah-Mahnmal in Wien, das ausschließlich den jüdischen Bürger:innen Österreichs gewidmet ist. In diesem Zusammenhang wird außerdem untersucht, ob es als Anstoß für weitere Errichtungen in der österreichischen Hauptstadt fungierte. Es ist zumindest gewiss, dass es ab 2000 nicht das einzige Shoah-Mahnmal blieb. In den folgenden Jahren wurden weitere permanente wie auch temporäre Shoah-Mahnmale errichtet, nun zunehmend mit Unterstützung staatlicher Institutionen. ²⁰⁴ Fünf davon werden im Folgenden vorgestellt. Sie verteilen sich über mehrere Wiener Gemeindebezirke und sind formal unterschiedlich.

5.1 Schlüssel gegen das Vergessen, 2008

Das erste ausgewählte Erinnerungszeichen ist das Shoah-Mahnmal *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) der österreichischen Künstlerin Julia Schulz im neunten Wiener Gemeindebezirk. Es handelt sich dabei um eine in die Bodenebene eingelassene Glasvitrine mit mehreren Schlüsseln, die spiralförmig angeordnet sind. Initiiert wurde die Errichtung des Shoah-Mahnmals vom Projekt Servitengasse 1938.

²⁰² Streibel 2018, S. 157.

²⁰³ Kos 2000, S. 76.

²⁰⁴ Schlusche 2006, S. 124.

Das Projekt Servitengasse 1938 ist eine Anwohnerinitiative, die im Frühjahr 2006 in der Servitengasse Nr. 6 ihren Anfang nahm. Barbara Kintaert-Koppe, die gemeinsam mit ihrem Ehemann Peter Koppe in der Hausnummer 6 wohnte, fand durch mehrere Zufälle und Recherchen im Wiener Lehmann-Adressbuch in den Jahren 2002- und 2003 heraus, dass bis 1938 die jüdische Frau Gisela Reichsfeld (1865–1943) in ihrem Haus gelebt hatte. Heute ist sie im Theresienstädter Totenbuch namentlich verzeichnet. Daraufhin wollte Barbara Kintaert-Koppe gemeinsam mit ihren Nachbar:innen Alix Paulus und Martin Kneip herausfinden, ob noch weitere jüdische Menschen in diesem Haus gewohnt hatten.²⁰⁵ Im Jahr 2003 kamen sie diesbezüglich mit der österreichischen Kulturwissenschaftlerin Dr. Birgit Johler (*1970) in Kontakt, die kurz zuvor die Ausstellung *Freuds verschwundene Nachbarn* im Wiener Freud-Museum kuratiert hatte. Diese recherchierte in der Folge ehemalige jüdische Bewohner:innen sowie jüdische Geschäftsleute des Hauses um 1938 und untersuchte deren weiteres Schicksal. Die Recherche ergab, dass die Hälfte der Wohnungen von Jüdinnen und Juden bewohnt worden war – eine Erkenntnis, die sich später auch als repräsentativ für die gesamte Straße erwies.²⁰⁶ Daraufhin entstand das Vorhaben, eine Gedenktafel an das Haus anbringen zu lassen, das jedoch aufgrund des Verbots der Hausbesitzerin scheiterte. Die Bewohner:innen von Nummer 6 ließen sich jedoch nicht abbringen und wandten sich an den Gemeindebezirk Alsergrund sowie an die Lokale Agenda 21, ein Programm zur Förderung von Bürgerbeteiligungsprozessen in Wiener Gemeindebezirken, wodurch im September 2005 eine Gedenktafel vor dem Haus aufgestellt werden konnte. Diese wurde vom österreichischen Architekten Alexander Kubik gestaltet und verzeichnet alle jüdischen Personen, die dort um 1938 wohnhaft waren, Geschäfte betrieben hatten und vom NS-Regime verfolgt wurden.²⁰⁷

Diese Bemühungen um die ehemaligen jüdischen Bewohner:innen des Hauses Servitengasse 6 führten zur Gründung einer Bürgerinitiative, die primär aus Anwohner:innen des neunten Wiener Gemeindebezirks besteht. Das Ziel war nun die Erforschung der gesamten Straße mit ihren 24 Liegenschaften. Mit Unterstützung des Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank arbeiteten unter der wissenschaftlichen Leitung von Dr. Birgit Johler vier weitere Projektmitarbeiterinnen –

²⁰⁵ Sauer/Landesmann/Kintaert 2009, S. 154.

²⁰⁶ Ebenda, S. 154.

²⁰⁷ Ebenda, S. 154.

Maria Fritsche, Katharina Kober, Barbara Sauer (*1974) und Ulrike Tauss – über einen Zeitraum von zwei Jahren an dem Projekt. Ihre Forschungen konzentrierten sich auf sämtliche Personen, die im März 1938 in der Servitengasse ansässig waren, sowie auf deren weiteres Schicksal im Falle einer Verfolgung durch das NS-Regime.²⁰⁸ Die Ergebnisse wurden im Dezember 2007 veröffentlicht und beinhalten sowohl Recherchen von Wissenschaftler:innen als auch Beiträge jüdischer Überlebender und von Mitgliedern des Projekts Servitengasse 1938.²⁰⁹ Neben den Forschungen verfolgte die Bürgerinitiative das Ziel, ein permanentes Zeichen für die vertriebenen jüdischen Bewohner:innen der Servitengasse zu setzen. Schnell wurde ihnen klar, dass dieses Shoah-Mahnmal ein eigenständiges Konzept darstellen sollte, statt bestehende Shoah-Erinnerungszeichen zu kopieren.²¹⁰ Die Finanzierung sicherte Servitengasse 1938 durch Förder:innen, woraufhin sie in Kooperation mit der Universität für angewandte Kunst Wien einen Wettbewerb ausrufen konnten. Die beiden damaligen Kunststudent:innen Julia Schulz und Ulla Rauter (*1980) gewannen mit ihren Entwürfen den 1. Preis; final wurde das Konzept von Julia Schulz ausgewählt. Die Enthüllung des Shoah-Mahnmals erfolgte am 8. April 2008 im Beisein von 500 Personen sowie der vier Überlebenden Lilly Čapek, Kike Schragar, Walter Feiden und Charles Kurt (1926–2025), die mit Unterstützung des Jewish Welcome Service eingeladen werden konnten. Der endgültige Standort des Shoah-Erinnerungszeichens ist der Platz vor der Servitenkirche im neunten Wiener Gemeindebezirk.²¹¹

Die Bürgerinitiative Servitengasse 1938 wollte ein Gedenksymbol errichten, das zur Auseinandersetzung mit der Geschichte des Viertels anregt. Ihre Projektarbeit endete jedoch nicht mit der Enthüllung des Shoah-Mahnmals, da sie weiterhin damit beschäftigt sind, die Schicksale der ehemaligen jüdischen Bewohner:innen zu erforschen und nach Zeitzeug:innen zu suchen, die um 1938 in der Servitengasse gelebt haben.

Von insgesamt 680 Bewohner:innen der Servitengasse im März 1938 wurden 377 aufgrund ihrer Religion vom NS-Regime verfolgt. Zwölf der 24 Häuser waren im Besitz jüdischer Bürger:innen Österreichs, ebenso 61 der 111 Geschäfte; nach 1938 wurde dieses Eigentum arisiert. Das Projekt Servitengasse 1938 konnte außerdem

²⁰⁸ Sauer/Landesmann/Kintaert 2009, S. 155.

²⁰⁹ Ebenda, S. 155.

²¹⁰ Ebenda, S. 156.

²¹¹ Ebenda, S. 157.

herausfinden, dass von den 377 jüdischen Bewohner:innen der Servitengasse 133 deportiert und in Konzentrationslagern ermordet wurden, 150 emigrierten, 21 in Wien zwischen 1938- und 1945 verstarben, fünf in der Servitengasse überlebten und von 68 bisher jede Spur fehlt.²¹² Der neunte Wiener Gemeindebezirk hatte vor 1938 – nach dem zweiten Wiener Gemeindebezirk – den zweithöchsten Anteil jüdischer Bewohner:innen. Dennoch gab es bis 2008 kein öffentliches Gedenkenzeichen für die jüdischen Bürger:innen Österreichs. Hinweise auf die ehemals lebendige jüdische Kultur im neunten Wiener Gemeindebezirk wurden während des NS-Regimes entfernt, so auch die Synagoge Müllnertempel (erbaut 1889) in der Müllnergasse.²¹³

Im Jahr 2006 wurde das Projekt Servitengasse 1938 von Studierenden der Wiener Filmakademie begleitet, um die Forschungsarbeit in der Dokumentation *Unter dem Alsergrund. Servitengasse 1938* festzuhalten. Der Titel der Dokumentation sollte betonen, dass die ehemals absichtlich vergessene, jüdische Gemeinschaft der Servitengasse wieder ans Licht geholt wird. Der Film wurde auf nationalen und internationalen Festivals sowie bei Projektpräsentationen gezeigt und im September 2008 vor Ort in der Servitengasse präsentiert.²¹⁴

Das 2008 errichtete Shoah-Mahnmal *Schlüssel gegen das Vergessen* nach dem Entwurf von Julia Schulz gilt laut der Servitengasse 1938 als Höhepunkt der bisherigen Projektarbeit und als wichtiges Zeichen innerhalb der „Niemals Vergessen“-Erinnerungskultur.²¹⁵ Als Gedenksymbol besteht es aus einer in den Boden eingelassenen Glasvitrine, in der 462 alte Schlüssel spiralförmig angeordnet sind (Abb. 17). An diesen Schlüsseln befinden sich in Form von Emailschildern Namen ehemaliger jüdischer Bewohner:innen der Servitengasse (Abb. 18).

Die quadratische Vitrine wird von einem Metallgeländer eingefasst, das ursprünglich nicht geplant war, jedoch aufgrund offizieller Anforderungen an Objekte im öffentlichen Raum hinzugefügt wurde. Am Rand der Vitrine befindet sich auf einer Seite die Inschrift „Im Gedenken an die als Juden und Jüdinnen Vertriebenen und Ermordeten, die in der Servitengasse wohnten, Geschäfte führten und Häuser besaßen“, die in Beton eingestanz ist. Einen weiteren schriftlichen Vermerk gibt es auf der unteren Strebe des

²¹² Sauer/Landesmann/Kintaert 2009, S. 155.

²¹³ Ebenda, S. 156.

²¹⁴ Ebenda, S. 155.

²¹⁵ Ebenda, S. 157-158.

Geländers oberhalb der genannten Inschrift, der die Förder:innen des Shoah-Mahnmals aufzählt.

Die 462 Schlüssel sind keine Neuanschaffungen, sondern wurden von den aktuellen Bewohner:innen des Servitenviertels im neunten Wiener Gemeindebezirk zusammengetragen (Abb. 19). Durch ihre spiralförmige Anordnung sind sie von allen vier Seiten einsehbar. Die Schlüssel bilden ein Sinnbild, das aufzeigen soll, was den jüdischen Bewohner:innen der Servitengasse genommen wurde. Gleichzeitig sind die Schlüssel innerhalb des Shoah-Mahnmals auch als Symbol zu verstehen, da den zu Erinnernden auf diese Weise die Wohnungsschlüssel zu ihren geraubten Besitztümern zurückgegeben werden sollen. Die österreichische Historikerin Dr. Julia Stegmann sagte, „der Besitz eines Schlüssels kann auch ein Symbol von Macht sein“.²¹⁶ Beispielsweise war es lange üblich, bei der Übergabe einer erfolgreich belagerten Stadt die Schlüssel symbolisch an die Sieger zu übergeben.²¹⁷

Im Fall der jüdischen Bewohner:innen der Servitengasse erfolgte diese Übergabe jedoch nicht freiwillig, wodurch die Schlüssel auch an Deportation, Vertreibung und Ermordung erinnern. Die Position unter dem Bodenniveau sowie das Einsetzen einer Glasvitrine bilden somit ein Zeitfenster, das das Unter-Boden-Gekehrte wieder sichtbar macht.²¹⁸ Auf diese Weise kann der Schlüssel im Rahmen einer Doppeldeutigkeit verstanden werden. Einerseits stellt er als Gegenstand einen Bezug zu den ehemaligen Besitztümern her, andererseits kann er im übertragenen Sinne in Form des Shoah-Mahnmals als DER Schlüssel gegen das Vergessen der ehemaligen jüdischen Bewohner:innen der Servitengasse gesehen werden. Barbara Sauer, Obfrau des Vereins Servitengasse 1938, beschrieb das Schlüsselmotiv beispielsweise als ein Symbol, das zugleich abstrakt und konkret ist.²¹⁹ Häufig können Rezipient:innen mit einer großen Shoah-Opferzahl weniger anfangen (Vgl. das Shoah-Mahnmal am Wiener Judenplatz von Rachel Whiteread) als mit der Nennung konkreter Individuen. Je mehr Nähe zu den jüdischen Opfern der Shoah in Form von Gesichtern, Namen oder Gemeinsamkeiten mit den Rezipient:innen hergestellt wird, desto stärker entsteht Anteilnahme. Den Bewohner:innen des neunten Wiener Gemeindebezirks wird durch das Shoah-Mahnmal und die Nennung der einzelnen Namen auf den Schlüsselanhängern ihre

²¹⁶ Rath 2025, URL: www.servitengasse1938.at/index.php?id=2.

²¹⁷ Ebenda.

²¹⁸ Sauer/Landesmann/Kintaert 2009, S. 157.

²¹⁹ Rath 2025, URL: www.servitengasse1938.at/index.php?id=2.

Nachbarschaftsgemeinde bewusst gemacht. Gleichzeitig vermittelt es, dass ein großer Teil der Gemeinschaft – unabhängig davon, dass die Ereignisse bereits viele Jahre zurückliegen – verschwunden ist. Das Shoah-Erinnerungszeichen ist somit eine aktive Sichtbarmachung des Servitenviertels als ein Ort, der mit einer spezifischen menschlichen Geschichte, Erinnerungen und Erfahrungen verbunden ist.²²⁰ Ein konkretes Aufmerksammachen auf die jüdischen Bewohner:innen der Servitengasse – vermittelt durch das Shoah-Mahnmal – richtet sich somit in erster Linie an die zeitgenössischen Bewohner:innen des Servitenviertels und an die Aufarbeitung der Geschichte des neunten Wiener Gemeindebezirks. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass das Shoah-Mahnmal sich ausschließlich auf die jüdischen Opfer der Shoah konzentriert und keinen Hinweis auf die Täterrolle des NS-Regimes oder der damaligen österreichischen Bevölkerung enthält; dieser Aspekt stellt auch in der laufenden Forschung der Bürgerinitiative Servitengasse 1938 kein Schwerpunkt dar. Ihre selbstgewählte Aufgabe innerhalb der Erinnerungsarbeit ist das Hervorholen des Vergessenen und nicht die detaillierte Untersuchung der Ursachen dieser Erinnerungslücke.

Das Shoah-Mahnmal befindet sich an einem belebten Platz und ist umgeben von der Servitenkirche, mehreren Geschäften sowie dem Café Luxor. Die Servitengasse verläuft über diesen Platz, sodass der Standort des Shoah-Erinnerungsortes in die Kategorie authentischer Orte von NS-Verbrechen eingeordnet werden kann.

An zwei Seiten des Geländers von *Schlüssel gegen das Vergessen* wurden Sitzbänke aufgestellt, die zum Verweilen einladen. Eine Informationstafel ist jedoch nicht vorhanden und der einzige schriftliche Hinweis auf das Shoah-Mahnmal ist die zuvor erwähnte Inschrift am Rand der in den Boden eingelassenen Glasvitrine. Während einer Besichtigung des Shoah-Mahnmals im April 2025 konnte beobachtet werden, dass vereinzelt Menschen ans Geländer traten, um nachzuschauen, worum es sich handelt.

Die Reaktionen auf das Shoah-Mahnmal *Schlüssel gegen das Vergessen* fallen insgesamt positiv aus. Besonders jüdische Überlebende des Servitenviertels gaben positive Rückmeldungen, als sie ihre ehemalige Heimat besuchten. Die Bürgerinitiative Servitengasse 1938 berichtete über einige bürokratische und technische Probleme wie beispielsweise die Verlegung einer Gasleitung, die jedoch mit Unterstützung der Lokale

²²⁰ Assmann 2006, S. 218.

Agenda 21 gelöst werden konnten.²²¹ Aus diesem Grund konnte nicht beobachtet werden, dass das Shoah-Mahnmal eine öffentliche Debatte über seine Errichtung ausgelöst hatte.

Die Gestaltung des Shoah-Mahnmals ist dezent. Das ursprünglich nicht geplante Geländer hebt es jedoch stärker in das Blickfeld der Passant:innen, sodass die Aufmerksamkeit zunächst auf das Geländer und anschließend auf die im Boden eingelassene Glasvitrine fällt. Eine weitere Besichtigung des Shoah-Mahnmals erfolgte im Dezember 2025 bei Dunkelheit, um zu beobachten, wie *Schlüssel gegen das Vergessen* bei Straßenbeleuchtung wirkt. Die Beleuchtung des Shoah-Erinnerungszeichens ist mittlerweile in das Metallgeländer integriert, da die Originalbeleuchtung der Vitrine nicht mehr funktioniert.

Diesmal in Begleitung, die nicht wusste, an welcher Stelle des Platzes das Shoah-Mahnmal positioniert ist und wie es gestaltet wurde, entstand zunächst der Eindruck, dass es durch die Beleuchtung hervorsticht – eine Wirkung, die jedoch stark vom eigenen Vorwissen über das Shoah-Mahnmal beeinflusst war. Die Begleitung nahm das Shoah-Mahnmal trotz der Beleuchtung zunächst nicht wahr und hielt das Geländer fälschlicherweise für eine Abstellmöglichkeit für Fahrräder. Die Gestaltung des Shoah-Erinnerungszeichens eröffnet daher nicht unmittelbar einen gemeinsamen Erinnerungsraum, da es durch seine zurückhaltende Wirkung in Verbindung mit der Umgebung zunächst kein Interesse auf den Inhalt weckt. Diese Kritik bezieht sich jedoch auf den Moment der Aufmerksamkeitserzeugung; beim genauen Betrachten des Shoah-Mahnmals erschließt es sich den Rezipient:innen durch die Namen und Schlüssel leichter. Eine ausführlichere Informationstafel als die bisherige Inschrift würde diesen Prozess zusätzlich unterstützen. Die Schlüssel bieten Laien aufgrund ihrer alltäglichen Gegenständlichkeit mehr Interpretationsebenen als abstraktere Formen. Sie dienen somit als Anknüpfungspunkte für die Rezipient:innen, um Erinnerungen und Erfahrungen menschlichen Verlustes in architektonischen Raum zu übersetzen. Das Design von *Schlüssel gegen das Vergessen* – die Glasvitrine als Zeitfenster und die Schlüssel als Repräsentation der einzelnen jüdischen Bewohner:innen der Servitengasse – verleiht dem Erinnerungsprozess Bedeutung und macht den Rezipient:innen sowie den heutigen Bewohner:innen des Servitenviertels deutlich, dass die einstige

²²¹ Sauer/Landesmann/Kintaert 2009, S. 157.

Nachbarschaft maßgeblich von jüdischen Bewohner:innen geprägt war und wieder im „kollektiven Gedächtnis“ verankert werden soll. Sobald die Arbeit im öffentlichen Raum von Julia Schulz als Shoah-Mahnmal identifiziert wird, kann sie anhand ihrer Formensprache diese Erinnerungsarbeit leisten.

5.2 Turnertempel Erinnerungsort, 2011

Das zweite Shoah-Mahnmal ist der *Turnertempel Erinnerungsort* aus dem Jahr 2011 im 15. Wiener Gemeindebezirk. Entworfen wurde es von der österreichischen Bildhauerin Iris Andraschek, dem österreichischen Bildhauer Hubert Lobnig, der österreichischen Landschaftsarchitektin Maria Auböck und dem ungarischen Architekten János Kárász. Auch dieses Shoah-Mahnmal wurde aufgrund einer zivilgesellschaftlichen Initiative ins Leben gerufen. Die Agentur dieloop erforscht seit 2007 gemeinsam mit dem Verein coobra die jüdische Vergangenheit des 15. Wiener Gemeindebezirks bezüglich der Zeit vor 1938. Unter dem Projektnamen *Herklotzgasse 21 und die jüdischen Räume in einem Wiener Grätzel* wurden Interviews mit ehemaligen jüdischen Bewohner:innen des Bezirks geführt und zusammen mit weiteren Recherchen in der Publikation *Das Dreieck meiner Kindheit* (2008) veröffentlicht. Der Name Herklotzgasse 21 bezieht sich auf ein ehemaliges jüdisches Gemeindezentrum im 15. Wiener Gemeindebezirk, in welchem zudem eine gleichnamige Ausstellung realisiert wurde. Ein weiteres Projekt zur Sichtbarmachung des damaligen jüdischen Lebens war die Errichtung von zehn Hörstationen, die im April 2010 im öffentlichen Raum des Wiener Gemeindebezirks verteilt wurden. Dort sind die bereits erwähnten Interviews mit jüdischen Zeitzeug:innen zu hören.²²² Daraufhin entstand der Wunsch, ein permanentes Shoah-Erinnerungszeichen zu verwirklichen, das insbesondere auf die Zerstörung der Synagoge im 15. Wiener Gemeindebezirks aufmerksam machen sollte.

Der Turnertempel war das religiöse Zentrum dieses Wiener Gemeindebezirks. Im Jahr 1867, als im Zuge des Österreichisch-Ungarischen Ausgleichs die gesetzliche Gleichstellung der jüdischen Bevölkerung verankert wurde, trennte sich die Filialgemeinde Sechshaus von ihrer Muttergemeinde und formierte sich zu einer eigenständigen Gemeinde. Der Bau eines eigenen Tempels sollte das neu gewonnene

²²² Musil 2012, S. 16.

Selbstverständnis und die gewachsene Unabhängigkeit demonstrieren.²²³ Als Architekt wurde der in Wien geborene Carl König engagiert. Er entstammte einer jüdischen Familie und war einer der führenden Repräsentanten des Wiener Späthistorismus; 1901 wurde er Rektor der Technischen Hochschule Wien. Zu seinen bekanntesten Bauten zählt der zuvor erwähnte Philipp-Hof, der 1945 bei einem Bombenangriff der Amerikaner zerstört wurde.²²⁴ Der Turnertempel wurde 1872 fertiggestellt und war zudem Carl Königs erstes realisiertes Bauwerk. Es wurde als ein an drei Seiten freistehender Bau im Stil der italienischen Frührenaissance beschrieben. Die Fassade war dreiachsig gegliedert und auch der Turm mit seiner achteckigen, von einer Laterne gekrönten Kuppel, zeigte Bezüge zu christlichen Bauformen (Abb. 20). Die Frauenempore stützte sich auf ionische Säulen aus Gusseisen. Der Saal selbst besaß eine flache Decke; für die Belichtung sorgten an beiden Längsseiten jeweils acht Fenster im Erdgeschoss sowie weitere acht auf Höhe der Galerie:²²⁵

Der Tempel zeichnet sich durch eine vorzügliche Akustik aus. Die Wirkung des Gebäudes nach außen ist ernst und würdig und dabei doch nicht der Freundlichkeit entbehrend. Der Saal selbst aber mit seiner mächtigen, offenen Wölbung, die ein heiteres Licht reflectirt, mit seiner pompejanischen Ornamentik übt einen bezwingenden Eindruck. Unser Gotteshaus gilt denn auch als eines der gediegensten Tempelgebäude der Monarchie.²²⁶ – Leopold Stern, späterer Kantor des Turnertempels

Im Jahr 1923 wurden Renovierungen vorgenommen, bei denen Malereien erneuert, der Betsaal zwischen Synagoge und Gemeindehaus vergrößert und die Gasbeleuchtung durch elektrische Beleuchtung ausgetauscht wurden. Finanziert wurden diese Maßnahmen durch die Gemeindemitglieder.²²⁷ In der Novemberpogromnacht vom 9. auf den 10. November 1938 wurde der Turnertempel von Nationalsozialisten mittels Granaten in Brand gesetzt. In Wien wurden in dieser Nacht 22 Synagogen – mit Ausnahme der Synagoge in der Seitenstettengasse (erster Wiener Gemeindebezirk) – verwüstet oder zerstört;²²⁸ auch der Turnertempel gehörte dazu. Viele der dadurch entstandenen Leerstellen wurden im Laufe der Jahre verbaut, während der Bereich des Turnertempels lange Zeit unbebaut blieb.

²²³ Musil 2012, S. 14.

²²⁴ Ebenda, S. 15.

²²⁵ Ebenda, S. 15.

²²⁶ Leopold Stern, Geschichte der israelitischen Cultusgemeinde 1846-2892, Wien 1892, S. 81-82, zit. nach Kofler/Pühringer/Traska 2008, S. 85.

²²⁷ Musil 2012, S. 15-16.

²²⁸ Mailath-Pokorny/u.a. 2012, S. 7.

In Bezug auf die Novemberpogromnacht 1938 beobachteten Zeug:innen, wie sich am 10. November um 5 Uhr morgens Männer in Zivilkleidung mit Werkzeugen an den Türen des Turnertempels zu schaffen machten. Nach deren Eindringen wurde das Innere verwüstet und Gegenstände wie Teppiche in bereitstehende Lastautos verladen. Die verständigte Polizei erschien zwar am Tatort, zog sich jedoch nach der Identifizierung der Täter als SA-Leute bald wieder zurück. Anschließend wurde flüssiger Brennstoff im Tempelinneren verteilt und um 9:30 Uhr mittels Handgranaten entzündet, woraufhin der Tempel in Brand geriet. Die eintreffende Feuerwehr griff jedoch nicht in das Geschehen ein, sondern verhinderte lediglich das Übergreifen der Flammen auf die benachbarten Häuser. Im Dezember 1939 erhielt die Israelitische Kultusgemeinde Wien die Genehmigung, die Trümmer abzutragen; dies erfolgte im Dezember 1941.²²⁹

Bereits ein Jahr zuvor waren die Grundstücke des Tempels, des Betsaals sowie des Gemeindehauses arisiert und dem Transportunternehmer Leopold Hölzl für 38.500 Reichsmark verkauft worden. Dieser errichtete zunächst eine Kleingarage auf den Sockelresten des Tempels sowie einen Holzschuppen an der ehemaligen Position des Betsaals. Nach Kriegsende wurde im Jahr 1947 ein Rückstellungsverfahren eingeleitet, das 1950 mit einem Vergleich beendet wurde. In den folgenden Jahren wurde die Garage um eine Tankstelle erweitert, bis 1973 die Stadt Wien das Grundstück erwarb. Daraufhin wurden die letzten Reste des damaligen jüdischen Zentrums abgetragen und an der Stelle des Gemeindehauses ein Wohnhaus errichtet. Der Standort der ehemaligen Synagoge blieb zunächst eine Grünfläche, was vermutlich auf städtische Entwicklungsüberlegungen zurückzuführen ist und nicht auf eine bewusste Entscheidung.²³⁰ Diese Unschlüssigkeit begünstigte im Nachhinein jedoch den Prozess zur Errichtung eines Shoah-Mahnmals.

Bis zum 10. November 2011 war die Ecke Turnergasse/Dingelstedtgasse von einer Wiesenfläche mit sieben Bäumen geprägt. Eine Seite wurde von einer Feuermauer begrenzt, das Areal war zudem von einem Metallgitter umgeben. Lediglich eine schwer auffindbare Gedenktafel an einem Wohnhaus machte mit der Inschrift „An dieser Stelle befand sich eine Synagoge. Sie wurde in der „Reichskristallnacht“ am 9. November 1938 von fanatischen Anhängern des Hitlerregimes niedergebrannt u. zerstört. Niemals

²²⁹ Musil 2012, S. 15-16.

²³⁰ Ebenda, S. 16.

vergessen!“ auf die Geschichte des Ortes aufmerksam; sie wurde 1988 angebracht.²³¹ Häufig können gerade solche Leerstellen im städtischen Raum – wie unterbrochene Häuserzeilen oder Grünflächen – irritieren und zu Überlegungen anregen, bei denen historische Recherchen erst zeigen, dass hier einst Gebäude standen, die zerstört und nicht oder nur teilweise wiederaufgebaut wurden. Die Neuerschließung des Turnertempels im 15. Wiener Gemeindebezirk ist ein typisches Beispiel für das gestiegene Bewusstsein und die erhöhte Sensibilität gegenüber der Geschichte der Shoah im unmittelbaren lokalen Umfeld.²³²

Im Januar 2009 wurde ein zweistufiger Wettbewerb für die Errichtung eines Shoah-Mahnmals ins Leben gerufen. Dieser Wettbewerb wurde von Kunst im öffentlichen Raum Wien (KÖR) in Zusammenarbeit mit dem Magistrat der Stadt Wien und dessen Magistratsabteilung 42 – Wiener Stadtgärten durchgeführt. Ausgangspunkt für die Errichtung des *Turnertempel Erinnerungsorts* war das Auffinden des zuvor erwähnten Briefes der Stadt Wien aus dem Jahr 1938, in dem die damalige jüdische Gemeinde aufgefordert wurde, die Reste des Turnertempelbrandes auf eigene Kosten zu entfernen.²³³ Zum Wettbewerb wurden Künstler:innen und Landschaftsplaner:innen in Teams eingeladen, um den künstlerischen sowie landschaftsplanerischen Ansprüchen gerecht zu werden. Zudem wurde versucht, nur Künstler:innen und Landschaftsplaner:innen zu kontaktieren, die bereits Erfahrungen mit Kunst im öffentlichen Raum hatten; ihre Teampartner:innen konnten sie frei wählen.²³⁴ Das Kriterium des Wettbewerbs für das Shoah-Mahnmal *Turnertempel Erinnerungsort* war der Anspruch, einen Erinnerungsort zu schaffen, der die Geschichte der damaligen jüdischen Gemeinde des 15. Wiener Gemeindebezirks erfahrbar macht und das Schicksal der zerstörten Synagoge wieder ins öffentliche Gedächtnis zurückholt. Darüber hinaus sollte ein sozialer Treffpunkt für alle Bewohner:innen des Viertels entstehen und die Gestaltung über das traditionelle Verständnis von Mahnmalen hinausgehen.²³⁵ Die moderne Formensprache des Shoah-Mahnmals *Turnertempel Erinnerungsort* sollte eine klare Verbindung zwischen der Vergangenheit und Gegenwart herstellen. In der zweiten Stufe des Wettbewerbs wurde der Entwurf von Iris

²³¹ Musil 2012, S. 14.

²³² Uhl 2012, S. 44.

²³³ Lobnig/Kárász 2012, S. 35.

²³⁴ Musil 2012, S. 16-17.

²³⁵ Ebenda, S. 16-17.

Andraschek, Hubert Lobnig, Maria Auböck und János Kárász ausgewählt. Am 10. November 2011 – 73 Jahre nach der Zerstörung des Tempels – wurde das Shoah-Mahnmal im Rahmen eines Festakts vom damaligen Wiener Oberrabbiner Paul Chaim Eisenberg (*1950) eingeweiht. Heute ist der Platz über eine Rampe barrierefrei zugänglich.

Die Grundidee des Entwurfs der vier Gewinner:innen basiert auf einer in den Boden eingelassenen Balkenstrukturierung (Abb. 21). Diese Balken sind als Metapher zu verstehen, da sie eine Simulation der damals eingestürzten Dachbalken darstellen. Dabei entsteht eine fiktive archäologische Inszenierung, die das Ende der Synagoge und ihrer geistigen Haltung symbolisiert. Die Intention der Künstler:innen ist es, einen Erinnerungsraum zu schaffen, der berührt, versöhnt sowie zugleich irritiert. Seine Vielschichtigkeit erschließt sich nur denjenigen, die bereit sind, sich reflektierend mit ihm auseinanderzusetzen.

Der Untertitel des Konzeptes lautet *Suche nach einer reflexiven Archäologie* und konzentriert sich auf das Sichtbarmachen verlorener Geschichte. Der Aspekt der Archäologie im Zusammenhang mit dem Shoah-Mahnmal ist jedoch nur als symbolische Geste zu verstehen, da durch die Zerstörung der Synagoge keine Deutung von Relikten im Rahmen von Ausgrabungen möglich ist. Um dies gestalterisch umzusetzen, spielen dunkle Betonbalken eine zentrale Rolle im Konzept. Sie sind über das Areal des Shoah-Mahnmals verstreut, teilweise in den Boden eingelassen, teilweise aus ihm ragend. Sie beziehen sich auf den verkohlten, eingestürzten Dachstuhl des Turnertempels und haben eine angedeutete haptische Holzmaserung. In der Gegenwart dienen sie gleichzeitig als Sitzgelegenheiten und bieten den Rezipient:innen die Möglichkeit zum Verweilen.

Das zweite zentrale Gestaltungselement besteht aus in den Boden eingelassenen Mosaiken, die wie kleine Inseln über den Platz verstreut sind und sogar über seine Grenzen hinausgehen (Abb. 22). Eines wurde auf dem Gehsteig vor dem Shoah-Mahnmal platziert. Die farbigen Mosaiken sind von einem pompejischen Mosaik inspiriert, das die Reste eines Festmahls darstellt. Sie lassen sich als eine Bezugnahme auf frühchristliche Bodenmosaiken verstehen, wie sie in den Überresten der Synagogen von Sepphoris (5. Jahrhundert, Galiläa) oder Bet Alpha (6. Jahrhundert, Galiläa) zu

finden sind und Pflanzenmotive wie Weinranken sowie verschiedene Früchte zeigen.²³⁶ Beim Shoah-Mahnmal *Turnertempel Erinnerungsort* sind Pflanzen, Blätter und Früchte aus der Tora zu erkennen, die an die zerstörte jüdische Kultur erinnern sollen, aber auch gegenwärtige Elemente wie Oliven im Plastiksack oder Geträndedosen. Auf diese Weise entsteht im Rahmen der Rezeption ein stetiger Bruch zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der irritiert. Die Bodenmosaike sowie die Betonbalken stellen die unterschiedlichen Zeit-Ebenen gleichwertig dar, wodurch die Rezipient:innen zwischen dem Bewusstsein der damaligen jüdischen Gemeinde und dem zeitgenössischen Umgang mit deren Vergangenheit changieren.

Bei der Planung und beim Bau musste stets Rücksicht auf die bereits vorhandenen Lindenbäume genommen werden; daher sind einige Betonbalken wegen der Baumwurzeln durchbrochen (Abb. 23). Neben der Integration der Baumreihe wurde zudem eine Hainbuchenhecke entlang der nordwestlichen Grundstücksgrenze gepflanzt.²³⁷ Der Bodenbelag des Shoah-Mahnmals ist wasserdurchlässig und die einzelnen Kieskörner wurden durch ein Bindemittel zusätzlich gefestigt, um die Oberfläche stabil zu halten, Staubbildung zu reduzieren und das Auswaschen zu verhindern. Die Mosaike wurden auf vorgefertigten Betonplatten verlegt und so in den Boden eingebaut, dass sie eben und ohne Höhenunterschied in die restliche Fläche integriert sind.²³⁸

Neben der bereits erwähnten Rampe befindet sich eine Informationstafel, die die Geschichte der Synagoge mehrsprachig darstellt und Fotografien beinhaltet. Zudem informiert sie über die Neugestaltung des Platzes und weist auf mediale Vermittlungsmöglichkeiten wie einen Audioguide hin, der die gesammelten Zeitzeugeninterviews des Projekts Herklotzgasse 21 enthält. Am anderen Ende des Platzes steht der letzte Hinweis auf den ehemaligen Turnertempel in Form einer ca. fünf Meter hohen Lampeninstallation. Sie unterscheidet sich von gängigen Straßenleuchten lediglich durch ihre obere Leuchte, die in abstrakter Form einen ineinander verflochtenen, leuchtenden Davidstern darstellt. Die Sternstele ist kein offizieller Bestandteil des Shoah-Mahnmals, sondern wurde nachträglich im Rahmen des Gedenkprojekts *Ot* (2018) des Jüdischen Museums Wien in Kooperation mit der

²³⁶ Lobnig/Kárász 2012, S. 36.

²³⁷ Ebenda, S. 37.

²³⁸ o.A. 2012, S. 52.

Universität für Angewandte Kunst anlässlich des Gedenkens an das Novemberpogrom 1938 installiert. Der österreichische Künstler Lukas Maria Kaufmann (*1993) schuf fünf Meter hohe Lichtzeichen, die an den 25 ehemaligen Standorten der zerstörten Wiener Synagogen errichtet wurden. In den Masten befinden sich eingravierte Inschriften, die auf die jeweiligen Synagogen sowie deren Zerstörung durch die Nationalsozialisten hinweisen.²³⁹

Der Standort des ehemaligen Turnertempels ist von einem Wohnviertel umgeben und liegt in keiner Gegend, in der Tourist:innen oder Spaziergänger:innen spontan vorbeikommen – beim Shoah-Mahnmal *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) im neunten Wiener Gemeindebezirk ist dies hingegen durchaus möglich. So kann das Shoah-Mahnmal *Turnertempel Erinnerungsort* innerhalb der Erinnerungskultur primär auf die Bewohner:innen des 15. Wiener Gemeindebezirks wirken und zur Bewahrung der Bezirksgeschichte für die Zukunft beitragen.

Auch dieses Shoah-Mahnmal wurde für die Analyse sowohl bei Tageslicht als auch im Dunkeln besucht. Es ist das interaktivste der fünf ausgewählten Shoah-Mahnmale und kann zudem betreten werden. Die Dachbalken dienen als Sitzgelegenheiten, von denen einige über die beiden umliegenden Stufen hinausragen. Dadurch sollen die Betrachter:innen in den Gedenkraum hineingezogen werden, der in der Wohngegend zugleich in Form eines Miniaturparks als Ort des Verweilens fungiert. Die Ästhetik des Shoah-Erinnerungszeichens ist in seinem urbanen Umfeld unaufdringlich und verzichtet auf eine starke emotionale Inszenierung, die sich den Rezipient:innen aufdrängt. Die österreichische Journalistin Franziska Leeb (*1968) schrieb in der *Die Presse*, dass der *Turnertempel Erinnerungsort* mit seiner Offenheit für alltägliche Verwendungsweisen einen neuen Typus von Shoah-Mahnmalen darstelle, der zur Nutzung einlade. Gerade diese Funktion soll im Zuge eines Verzichts auf eine offensichtliche Zurschaustellung des Gedenkgestus zur Auseinandersetzung anregen, da sich das Gedenken erst auf den zweiten Blick offenbart und dadurch Robert Musils Prophezeiung von der Unsichtbarkeit von Denkmälern nach ihrer Errichtung entgehen könne.²⁴⁰ Diese Einschätzung kann die vorliegende Arbeit jedoch nicht uneingeschränkt teilen.

²³⁹ o.A. 2018, URL: www.lichtzeichen.wien/index.html.

²⁴⁰ Uhl 2012, S. 46.

Beim ersten Besuch bei Tageslicht wurde schnell deutlich, dass der Ort im Jahr 2026 bereits etwas heruntergekommen wirkt und in der Realität – unabhängig vom ursprünglichen Konzept – weniger zum Verweilen einlädt. Das Shoah-Mahnmal wird offenbar nicht regelmäßig gepflegt, sodass Unkraut begonnen hat, über die Balken zu wachsen und die Mosaikteile teilweise vom Kies bedeckt sind (Abb. 24). Anders als bei Hans Kupelwiesers *Denkmal für den Jüdischen Friedhof in Krems* (1995), wo das Wachstum der Wiese konzeptuell vorgesehen ist, widerspricht es hier dem ursprünglichen gestalterischen Ansatz. Dieses sollte die Geschichte des Ortes hervorbringen und wieder sichtbar machen, nicht jedoch verdeutlichen, dass sie im übertragenen Sinne aus dem „kollektiven Gedächtnis“ verschwinden kann. Unmittelbar nach der Errichtung bot der helle Kies einen klaren Kontrast zu den Balken und Bodenmosaiken; dieser hat sich jedoch inzwischen zu einer staubigen, grauen Masse entwickelt (Abb. 25). Des Weiteren lassen sich am angrenzenden Wohnhaus neben der Informationstafel Graffiti feststellen – vereinzelt auch auf den Betonbalken – die auf Vandalismus hindeuten. Vandalismus ist bei Kunst im öffentlichen Raum nicht ungewöhnlich, da dort – anders als im Museum – häufig ein unfreiwilliges Publikum angesprochen wird, das nicht über kunsthistorische oder kunsttheoretische Vorkenntnisse verfügt.²⁴¹ Beim zweiten Besuch im Licht der Straßenbeleuchtung erschien das Shoah-Mahnmal insgesamt zu dunkel. Trotz der Lampe in Form des Davidsterns sowie zweier weiterer Leuchten auf konischen Masten, die innerhalb der Hainbuchenhecke montiert sind, verschwand der *Turnertempel Erinnerungsort* im Dunkeln nahezu vollständig. Auch konnten während beider Besuche keine Personen beobachtet werden, die sich an dem vorhergesehenen sozialen Treffpunkt aufhielten.

Unabhängig vom aktuellen Zustand des Shoah-Mahnmals entfaltet die Gestaltung nicht jene Wirkkraft, die ursprünglich intendiert war. Die Künstler:innen betonten, einen Ort schaffen zu wollen, der aus seiner Umgebung herausfällt und sich dabei von seinem städtischen Kontext abhebt.²⁴² Sie bedienten sich dabei einer modernen Formensprache und verwendeten primär Gestaltungsmittel auf Bodenniveau. Neben den Mosaiken und Balken wurden keine zusätzlichen Objekte aufgestellt oder bauliche Eingriffe vorgenommen, die den Platz grundlegend verändert hätten. Auf diese Weise blieb seine ursprüngliche Form erhalten und wurde nicht weiter als eigenständiger Rezeptionsraum

²⁴¹ Hornig 2011, S. 173.

²⁴² Lobnig/Kárász 2012, S. 34.

akzentuiert. Die Idee hinter dem Konzept *Turnertempel Erinnerungsort* ist zwar schlüssig, doch entfaltet die Gestaltung langfristig nicht die gewünschte Wirkung. An dieser Stelle ist eine genaue Auseinandersetzung mit den spezifischen Standortbedingungen erforderlich. Auch das Shoah-Mahnmal *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) befindet sich auf Bodenniveau, verfügt jedoch über einen größeren Wirkungsraum in seiner unmittelbaren Umgebung. Das tatsächliche Areal des *Turnertempel Erinnerungsorts* ist zwar größer, jedoch stärker verbaut. Daher stellt sich die Frage, ob ein Entwurf überzeugender gewesen wäre, der den Blick der Betrachter:innen anhebt oder durch eine vertikale Ausrichtung stärker Aufmerksamkeit erzeugt. Im Zuge des Wettbewerbs gab es zwei weitere Entwürfe, die ihre geplanten Shoah-Mahnmale in größerer Höhe anlegten. Der erste Entwurf *Synagoge Turnergasse* von der österreichischen Künstlerin Sabina Hörtnner (*1967), der österreichischen Landschaftsarchitektin Anna Detzlhofer (*1960) und der Landschaftsarchitektin Sabine Dessovic sah eine weiße Metallstange vor, die die Höhe der zerstörten Synagoge simulieren sollte. An ihrer Spitze sollte eine Nachbildung der damaligen Laterne angebracht werden; die Stange wäre von einem achteckigen Kieselsteinfeld mit einem Durchmesser von fünf Metern umgeben gewesen, das dem Schatten der Kuppel entsprochen hätte.²⁴³ Dieser Entwurf hätte zwar den Blick stärker nach oben gelenkt, wäre jedoch möglicherweise zu hoch ausgefallen, da eine Verdeckung der Mastspitze durch die Bäume nicht auszuschließen gewesen wäre. Ein interaktiver Bezug zu den gegenwärtigen Bewohner:innen des 15. Wiener Gemeindebezirks wäre durch leicht erhöhte Holzwege hergestellt worden, die an fünf Punkten Zutritt ermöglicht hätten. Zusätzlich hätte ein großer Schriftzug „Synagoge Turnergasse“ auf einer abgrenzenden Mauer den Platz sowie das Fehlen des Bauwerks markieren sollen. Der zweite Entwurf *Turn* des österreichischen Künstlerduos PRINZpod – bestehend aus Brigitte Prinzgau und Wolfgang Podgorschek – sowie der österreichischen Landschaftsarchitektin Barbara Brandstätter griff ebenfalls Elemente der Tempelarchitektur auf, indem ein Steg entlang der Längsachse des Grundstücks vorgesehen gewesen wäre, der sich auf die Galerien des Tempelinneren bezogen hätte. Der Steg hätte über zwei Aufgänge verfügt und wäre in einem Rondeau geendet, das die Tempellaterne nachstellen sollte. Auf diese Weise hätte der erhöhte Weg entlang der Baumreihe die frühere Ausrichtung der

²⁴³ o.A. 2012, S. 58.

Synagoge sichtbar gemacht, sodass Steg und Bäume einen gemeinsamen Raum gebildet hätten. Dadurch wäre die einstige Größe der Synagoge räumlich erfahrbar geworden und aus der Form selbst hätten auch ohne Vorwissen Informationen erschlossen werden können.²⁴⁴ Dieser Entwurf betont somit stärker den Aspekt der Erkundung als jenen des Verweilens, schließt jedoch die Möglichkeit eines sozialen Treffpunkts nicht aus. In diesem Zusammenhang stellt sich – wie bereits beim Shoah-Mahnmal am Wiener Judenplatz – die Frage „Je größer, desto besser?“ sowie die weiterführende Überlegung nach dem angemessenen Störfaktor, der es schafft, Erinnerung in architektonischen Raum zu übersetzen.

Ein weiterer Zusammenhang zwischen dem *Turnertempel Erinnerungsort* und Rachel Whitereads *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (2000) liegt in der Frage nach einem spezifischen Kunststil der jeweiligen Künstler:innen. Auch für das Shoah-Mahnmal im 15. Wiener Gemeindebezirk wurden Elemente verwendet, die bereits im Repertoire der beiden Bildhauer:innen Iris Andraschek und Hubert Lobnig vorkommen. Mit Blick auf die Bodenmosaike wird deutlich, dass es sich dabei um eine Technik handelt, die die Künstler:innen häufig für kontext- und ortbezogene Projekte im öffentlichen Raum einsetzen. Im Jahr 2005 verlegten sie unter dem Titel *Life Between Buildings* 21 Teppichmosaike auf dem Forum Campus Krems, um auf die verschiedenen Herkunftsländer der Studierenden aufmerksam zu machen oder mit *Der Muse reicht's* (2009) einen überdimensionalen Schatten einer Frau auf dem Boden des Arkadenhofs der Universität Wien, um ein Symbol gegen die Unterdrückung von Frauen an Universitäten zu setzen.²⁴⁵ Dadurch wurden – ähnlich wie beim *Turnertempel Erinnerungsort* – Symbolbild und Raum zugleich geschaffen. Gleichzeitig zeigt sich hierbei erneut das Problem der Entwicklung einer eigenen modernen Formsprache für Shoah-Mahnmale. Es soll vermieden werden, dass es sich um Kunst im öffentlichen Raum handelt, die in ihrer Form beliebig einem Thema zugeordnet werden könnte. Ziel ist vielmehr eine derart präzise Gestaltung, dass ein unverwechselbares Alleinstellungsmerkmal entsteht, welches nirgendwo sonst zu finden ist.

²⁴⁴ o.A. 2012, S. 66.

²⁴⁵ Musil 2012, S. 17.

Es sollte ein Platz entstehen, an dem nicht verschwiegen, kaschiert, zugeschüttet wird. Er sollte Schönheit entfalten, ein Bild zeichnen und zugleich einen Raum bilden. Ein Erinnerungsort, an dem sich die Vergangenheit erschließt, der sich aber ebenso der Zukunft öffnet. Ein Platz, der einfach und kompliziert zugleich ist.²⁴⁶

Das Shoah-Mahnmal *Turnertempel Erinnerungsort* bietet durch seine Informationstafel und das Angebot eines Audioguides eine vielfältige Sichtbarmachung der zerstörten Synagoge Turnertempel sowie der damaligen jüdischen Gemeinde im 15. Wiener Gemeindebezirk. Im Vergleich zum Shoah-Mahnmal *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) im neunten Wiener Gemeindebezirk setzt es an einem Punkt an, an dem zuvor bereits versucht wurde, an den spezifischen Ort zu gedenken. Seit 1988 existierte an der Ecke Turnergasse/Dingelstedtgasse eine Gedenktafel, die 2011 durch die Errichtung eines eigenen Shoah-Mahnmals erweitert wurde. Dieses nahm die aktive Sichtbarmachung der Vergangenheit sowie die Verankerung im „kollektiven Gedächtnis“ in Angriff. Die Gestaltung ist in ihrer Konzeption der Betongüsse mit Holzmaserung und Mosaiken sehr aufwändig und sollte die Vergangenheit mit der Gegenwart verbinden. Die geringe Instandhaltung des Shoah-Erinnerungszeichens mindert jedoch seine Wirkung. Im Vergleich zu den anderen vier ausgewählten Shoah-Mahnmalen ist es zudem trotz der künstlerisch anspruchsvollen Herangehensweise am unauffälligsten. Dies verdeutlicht, dass auch ein komplexes, durchdachtes Konzept keine nachhaltige Wahrnehmung garantiert, da nicht allein der Entwurf entscheidend ist, sondern ebenso die Reaktion der Betrachter:innen und die Art und Weise, wie diese hervorgerufen wird.

5.3 *The Missing Image*, 2015

Das dritte der fünf zu analysierenden Projekte eines Shoah-Mahnmals wurde im Jahr 2015 umgesetzt. Es befand sich im ersten Wiener Gemeindebezirk und war temporärer Natur. Gefördert wurde es von Kunst im öffentlichen Raum Wien (KÖR), dem Filmfonds Wien, dem BKA Österreich, dem ZukunftsFonds der Republik Österreich und dem Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus. *The Missing Image* stellte eine kritische Erweiterung des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus* (1988) von Alfred Hrdlicka am Wiener Albertinaplatz dar. Die

²⁴⁶ Lobnig/Kárász 2012, S. 34.

österreichische Filmemacherin und Autorin Ruth Beckermann war zutiefst unzufrieden mit Alfred Hrdlickas unsensibler Darstellung des straßenwaschenden Juden. Sie selbst stammt aus einer jüdischen Familie, die während des NS-Regimes unter der Shoah litt und schrieb über das Mahnmal:

Was immer dieses Denkmal den Wienern sagen will, es sagt mir: Du liegst im Staub. Du bist auf den Bauch gerutscht. Und so sehen wir dich heute. Fünfzig Jahre später formen wir dich nach diesem Bild. Als fromme alte Menschen.²⁴⁷ – Ruth Beckermann, 1989

Aus diesem Grund wollte sie mit der Shoah-Videoinstallation *The Missing Image* die jüdische Perspektive in den Wiener öffentlichen Raum einbringen, um eine bestehende Lücke zu schließen und dem *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* (1988) ein Korrektiv hinzuzufügen.²⁴⁸ Wie bereits erwähnt stieß die Skulptur des straßenwaschenden Juden auf starke Kritik und wurde häufig als Anspielung auf ein gängiges Klischee verstanden, das Jüd:innen als radikale Außenseiter:innen darstellt.²⁴⁹ Damit, so die Kritik, sei Alfred Hrdlicka an seinem Vorhaben gescheitert, den Opfermythos Österreichs zu hinterfragen, da sein Werk zugleich zeige, dass er selbst noch innerhalb dieses Mythos verankert sei.²⁵⁰ Ruth Beckermann reagierte daraufhin, um die einseitige Darstellung des Mahnmals auszugleichen und einer reflektierenden Auseinandersetzung Raum zu geben. Sie forderte eine kontinuierliche Beschäftigung mit der österreichischen Schuld und Scham, die die schwierige Vergangenheit gewissenhaft aufarbeitet.²⁵¹

Die Realisierung des temporären Shoah-Mahnmals wurde durch die Wiederentdeckung amateurhafter Archivaufnahmen möglich, die bewegtes Bildmaterial der „Reibpartien“ von 1938 beinhalten. Diese Aufnahmen wurden bereits 2008 in voller Länge im Österreichischen Filmmuseum gezeigt, das sich direkt gegenüber dem Wiener Albertinaplatz befindet.²⁵² Aus diesen Archivaufnahmen wählte Ruth Beckermann einzelne Ausschnitte und machte sie zwischen dem 12. März und 30. November 2015 zu den zentralen Elementen ihres temporären Shoah-Mahnmals *The Missing Image*.

²⁴⁷ Beckermann 1989, S. 14.

²⁴⁸ Schult/Popescu 2025, S. 178.

²⁴⁹ Popescu 2020, S. 145.

²⁵⁰ Schult/Popescu 2025, S. 178.

²⁵¹ Ebenda, S. 179.

²⁵² Ebenda, S. 177.

Die originalen Archivaufnahmen dokumentieren Demütigungen jüdischer Bürger:innen Österreichs in Wien, die unmittelbar nach dem erzwungenen Rücktritt des damaligen österreichischen Bundeskanzlers Kurt Schuschnigg am 11. März 1938 begannen. Während mehrerer Kundgebungen österreichischer Nationalsozialist:innen kam es zu Plünderungen und Übergriffen an jüdischen Bürger:innen Österreichs, die zudem gezwungen wurden, im Rahmen von Straßenwettbewerben anti-nationalsozialistische Parolen mit Bürsten, Besen sowie Zahnbürsten von den Straßen Wiens zu entfernen.²⁵³ Die Aufnahmen wurden im Archiv des Österreichischen Filmmuseums gefunden und sind das einzige noch existierende Filmmaterial, das die Geschehnisse der so genannten „Reibpartien“ von 1938 belegt. Ausgangspunkt für die Shoah-Videoinstallation *The Missing Image* war somit eine Schwarz-Weiß-Zusammenstellung stummer Archivaufnahmen mit einer Gesamtlaufzeit von neun Minuten und 16 Sekunden. Zu sehen sind kürzere Clips, die im Frühjahr 1938 über mehrere Monate hinweg aufgenommen wurden. Einige kurze Aufnahmen zeigen österreichische Zivilist:innen im Rahmen des „Anschlusses“, während längere Sequenzen den Empfang der deutschen Truppen in Wien festhielten.²⁵⁴ Das Material, das Ruth Beckermann für das finale Shoah-Mahnmal verwendete, erscheint in den letzten sieben Sekunden des neunminütigen Films.

Das Shoah-Mahnmal *The Missing Image* wurde als Zwei-Kanal-Installation auf großformatigen LED-Bildschirmen direkt vor Alfred Hrdlickas *Tor der Gewalt* mit Blick auf die Skulptur des straßenwaschenden Juden platziert (Abb. 26). Die beiden Bildschirme standen jeweils vor den Granitsockeln der Skulpturen *Heldentod* sowie *Hinterlandsfront* und ließen die Tormitte frei. Aus der Ferne entstand somit der Eindruck, dass die Bilder der Video-Installation Teil der Granitblöcke waren, wodurch die Installation die Wirkung insofern zusätzlich verstärkte, dass auf die Bronzeskulptur des straßenwaschenden Juden herabgeschaut wurde. Mit der Platzierung des temporären Shoah-Mahnmals innerhalb des permanenten Mahnmals wollte Ruth Beckermann auf eine historische Vergangenheit aufmerksam machen, die aus der öffentlichen Wahrnehmung verdrängt worden war.

Die ursprünglichen sechs Sekunden der „Reibpartien“-Aufnahmen wurden mittels Zeitlupe auf eine Minute und 24 Sekunden gestreckt und in Endlosschleife auf den

²⁵³ Popescu 2020, S. 138.

²⁵⁴ o.A., URL: www.stadtfilm-wien.at/film/104/.

beiden großen LED-Bildschirmen abgespielt.²⁵⁵ Die historischen Schwarz-Weiß-Bilder zeigen vier verschiedene Szenen, die Demütigungen jüdischer Bürger:innen Österreichs vermitteln. In der ersten Szene ist ein junger Mann im dunklen Anzug zu erkennen. Er kniet gebückt auf dem Boden und schaut nach oben in die Kamera. Im Hintergrund sind unscharf mehrere Beinpaare sichtbar. Die Kameralinse bewegt sich von seinem Gesicht zu seinen Händen, die das Straßenpflaster in schrubbender Bewegung bearbeiten; eine Bürste ist dabei nicht klar zu erkennen. Die zweite Szene dauert nur eine halbe Sekunde und zeigt einen weiteren Mann in gebückter Haltung auf dem Boden (Abb. 27). Er trägt ein weißes Hemd und eine dunkle Weste, die Hemdsärmel sind nach oben gekrempelt. Diesmal ist nur das Profil des Mannes sichtbar, da sein Gesicht dem Straßenpflaster zugewandt ist. Mit hektischen Bewegungen reinigt er den Boden mit einem Pinsel, während erneut die Füße von Zuschauer:innen im rechten Hintergrund auszumachen sind. In der dritten Szene springt die Aufnahme schnell zurück zu dem Mann aus der ersten Szene. Diesmal sind nur seine Hände zu erkennen, die sich rasch hin- und herbewegen. In der vierten Szene steht eine Frau mit Mantel im Vordergrund, die in die Kamera schaut (Abb. 28). Hinter ihr befindet sich eine Gruppe von Menschen, deren Gesichter deutlich sichtbar sind. Auf der rechten Seite hinter der Frau steht ein uniformierter Mann, auf der anderen Seite ein männlicher Zivilist. Die beiden Männer halten die Hände zusammen, um die Menschenmenge – bestehend aus Männern, Frauen und Kindern, die in die Kamera lachen – von der Frau abzugrenzen. Im Verlauf der Szene ergreift der uniformierte Mann den rechten Arm der Frau und drückt ihr einen Besen in die Hand. Die Frau lächelt gezwungen in die Kamera und streicht sich mit der anderen Hand verlegen durch die Haare. Das anfängliche fröhliche Lächeln der Zuschauer:innen wandelt sich in ein ausgelassenes Lachen, bevor die Aufnahme schwarz wird.

Für das temporäre Shoah-Mahnmal wurden die Schwarz-Weiß-Bilder vergrößert, verlangsamt und in einer bestimmten Reihenfolge auf beiden Bildschirmen projiziert. Begonnen wurde mit der Aufnahme des jungen Mannes aus der ersten Szene, die auf beiden Bildschirmen gleichzeitig gezeigt wurde, um anschließend mit einer vergrößerten Aufnahme des lachenden Publikums aus der vierten Szene kombiniert zu werden. Darüber hinaus wurde der Mann aus der zweiten Szene zusammen mit einer

²⁵⁵ Popescu 2020, S. 138.

boshaft lachenden Zuschauerin aus der vierten Szene gezeigt. Die Kombination unterschiedlicher Aufnahmen oder das gleichzeitige Zeigen derselben Aufnahme auf beiden Bildschirmen sollte bei den Rezipient:innen Fragen hervorrufen und Überlegungen über die Ereignisse, die hämischen Zuschauer:innen, die gedemütigten Menschen sowie deren Schicksal anregen.²⁵⁶ Durch die redaktionellen Eingriffe wurde die Authentizität des Originalmaterials nicht gemindert, da nicht unmittelbar in die Bilder eingegriffen wurde. Die Kulturhistorikerin Diana I. Popescu betonte, dass Künstler:innen beim Verwenden von Archivmaterialien mit einem kritischen Bewusstsein vorgehen müssen, da diese Quellen manipulierbar sind, trivialisiert werden können und sich für politische oder ideologische Instrumentalisierungen eignen. Richtig eingesetzt können sie jedoch in der künstlerischen Praxis so stark wirken, dass sich das Verständnis von Geschichte auf Seiten der Rezipient:innen verändert und ein Verantwortungsgefühl entsteht, das darauf abzielt, zukünftiges Unrecht zu verhindern.²⁵⁷

Ruth Beckermann trug durch die unmittelbare Verwendung originaler Archivmaterialien mit ihrem temporären Shoah-Mahnmal zu einer weiteren Form der Shoah-Erinnerungsarbeit bei. Das bloße Bewahren der Erinnerung an die Shoah durch Archivinstitutionen reicht heute nicht mehr aus, weshalb künstlerische Projekte einen modernen Ansatz darstellen, um das Archiv auf die Straße zu bringen.²⁵⁸

Die Übertragung von institutionellem Archivmaterial in den öffentlichen Raum wird als Gegen-Archiv-Kunst bezeichnet und fand in *The Missing Image* ein repräsentatives Beispiel. Der schottische Kunsthistoriker Charles Merewether beschreibt diese künstlerische Praxis als „a form of re-collection of that which has been silenced and buried“²⁵⁹ (2006) und bietet damit eine alternative Möglichkeit, Geschichte zu untersuchen sowie mögliche Verzerrungen sichtbar zu machen. Kunstinstallationen können Archivmaterial auf diese Weise wirkungsvoll präsentieren, da sie die Betrachter:innen stärker einbeziehen. Dadurch fühlen sich die Betrachter:innen wie Zeug:innen der Geschichte und die Bilder erhalten eine stärkere soziale, moralische sowie politische Bedeutung.²⁶⁰ Indem Ruth Beckermann mittels Archivquellen

²⁵⁶ Popescu 2020, S. 152.

²⁵⁷ Ebenda, S. 156.

²⁵⁸ Ebenda, S. 156.

²⁵⁹ Ebenda, S. 141.

²⁶⁰ Ebenda, S. 141.

versuchte, eine fehlerhafte, öffentliche Wahrnehmung zu korrigieren, griff sie in die Erinnerungskultur ein und trug dazu bei, problematische Denk- und Mahnmale kritisch neu zu interpretieren.

Im Vergleich zu den zuvor diskutierten Shoah-Mahnmalen *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) und *Turnertempel Erinnerungsort* (2011) richtete sich *The Missing Image* an eine allgemeinere Gruppe von Rezipient:innen. Während die früheren Projekte primär an die Bewohner:innen der jeweiligen Wiener Gemeindebezirke adressiert waren, sprach das temporäre Shoah-Mahnmal sowohl die gegenwärtigen Bürger:innen Österreichs als auch internationale Besucher:innen an.

Auch dieses Shoah-Mahnmal setzte für das Verständnis der vollständigen Gedenksituation ein gewisses Vorwissen voraus. Die gegenüber der Bronzeskulptur *Straßenwaschender Jude* installierten Bildschirme trugen jedoch dazu bei, deren Bedeutung klarer zu vermitteln. Uninformierte Passant:innen konnten durch das Videomaterial der „Reibpartien“ verstehen, dass die Bronzeskulptur eine jüdische Person darstellt, die eine der Demütigungen der jüdischen Bewohner:innen Österreichs im Jahr 1938 darstellt – was einigen zuvor entgangen war. Die Shoah-Videoinstallation zielte darauf ab, ein Erinnern anzustoßen, das möglicherweise nicht bei allen Österreicher:innen erwünscht war und sollte zugleich internationale Passant:innen die damalige Rolle Österreichs während des NS-Regimes erneut vor Augen führen. Auf diese Weise wurde die tatsächliche Bedeutung der Skulptur *Straßenwaschender Jude* in den Fokus gerückt, während die übrigen Elemente des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus* (1988) unbeachtet blieben. Zugleich wurde – wie der Titel des Shoah-Mahnmals bereits andeutet – eine bislang fehlende Perspektive ergänzt, da Alfred Hridlicka den Österreicher:innen an dieser Stelle zuvor durch die Skulpturen *Heldentod* und *Hinterlandsfront* symbolisch wie topografisch eine andere Rolle zugeschrieben hatte.

Das Zeigen der Gesichter von Beteiligten der „Reibpartien“ durch großformatige Archivaufnahmen ließ die Situation für gegenwärtige Rezipient:innen realer erscheinen. Wie im Falle von *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) können Rezipient:innen mit konkreteren Details wie Namen, Gesichtern oder Gemeinsamkeiten mehr anfangen als mit einer pauschalisierten Menschenmenge. Ab dem Moment, in dem solche Gemeinsamkeiten hergestellt werden, fühlen sich die Betrachter:innen stärker

angesprochen. Bei *The Missing Image* handelte es sich – anders als beim Shoah-Mahnmal im neunten Wiener Gemeindebezirk – nicht um ein Erinnern an ehemalige Nachbar:innen im eigenen Wohnviertel, sondern um eine Auseinandersetzung mit der eigenen Verantwortung im übertragenen Sinne als Teil Österreichs sowie um das Eingeständnis der Handlungen früherer Generationen österreichischer Zivilist:innen. Gerade dieser Aspekt der direkten Konfrontation weckte Interesse an den Inhalten des Shoah-Mahnmals, die vor allem durch die Wirkung der historischen Bilder vermittelt wurden. Der Aufbau des temporären Shoah-Mahnmals bezog die Rezipient:innen als Ebene in den Erinnerungsraum ein, indem Ruth Beckermann zusätzlich den Moment des Zeugnisablegens wiederherstellte.²⁶¹

Dadurch machte die Künstlerin sowohl die gegenwärtigen Zuschauer:innen als auch die damaligen Zuschauer:innen zu Zeug:innen der jüdischen Demütigungen der „Reibpartien“ von 1938 und wollte einen dialogischen Raum schaffen.²⁶² Die Reaktionen der Betrachter:innen waren ein wichtiger Bestandteil des temporären Shoah-Mahnmals und Ruth Beckermann setzte für das Funktionieren des Konzepts ein involviertes Publikum voraus. Diese Einbindung der Rezipient:innen bei *The Missing Image* unterschied sich jedoch beispielsweise von den Interaktionselementen des Shoah-Mahnmals *Turnertempel Erinnerungsort* (2011). Das temporäre Shoah-Mahnmal war kein Ort des Verweilens, da sich die Interaktion auf der Ebene des Gewissens und der Reflexion über die eigene Haltung, etwa in Form der Frage: „Wie würde ich reagieren?“, vollzog.

[T]he witness is the one who will have been present. He or she would have attended in the present the thing of which he is a witness.²⁶³

– Jacques Derrida, französischer Philosoph (1930–2004)

Ruth Beckermanns Ziel war es, die Rezipient:innen aus ihrer passiven Rolle als Betrachter:innen herauszuholen und ihnen zu verdeutlichen, dass das Betrachtete nicht nur historische Vergangenheit darstellt, sondern Relevanz für ihren eigenen Alltag hat.²⁶⁴ Diese Wirkung wurde durch die Form der Shoah-Videoinstallation verstärkt. Der Zeitlupeneffekt sowie der Videoloop des Originalmaterials intensivierten die Erfahrung der Rezipient:innen und sollten eine emotionale Reaktion hervorrufen. Sie konnten die

²⁶¹ Popescu 2020, S. 148.

²⁶² Ebenda, S. 139.

²⁶³ Ebenda, S. 156.

²⁶⁴ Ebenda, S. 156.

einzelnen Gesichter auf den Bildschirmen genau beobachten und deren Verhalten kritisch hinterfragen. Die moderne Filmtechnik ermöglichte es auf diese Weise, das historische Ereignis neu zu sehen.

Die Rückmeldungen von Rezipient:innen zu *The Missing Image* bestätigten, dass die Ästhetik der Arbeit – untermalt durch düstere Klänge und dunklen Männergesang – ihr Erleben der Archivaufnahmen stark beeinflusste. Das kontinuierliche Sehen der Gesichter in Nahaufnahme und Zeitlupe machte das Gesehene eindringlich, sodass die Betrachter:innen es fast wie gegenwärtig wahrnahmen.²⁶⁵

[T]he focus on people's faces in the film – it is powerful; this focus makes us know how people were feeling – happy.²⁶⁶

Einige Betrachter:innen zeigten sich beschämt über die Aufnahmen. Andere betonten, dass das besondere Seherlebnis ein Gefühl der Nähe zu den gezeigten Menschen erzeugte, wodurch sie das Gefühl hatten, selbst zu Zeug:innen des Geschehens zu werden.²⁶⁷ Auf diese Weise vermittelte das temporäre Shoah-Mahnmal symbolisch Aspekte wie Verantwortung, Erinnerung, Trauer und Scham.

Um die Ebenen zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Hinblick auf historische Kontinuitäten noch weiter auszureizen und die gegenwärtigen Zuschauer:innen im Rahmen eines Gedenk-Aktivismus aktiv einzubeziehen, entwickelte Ruth Beckermann für einen Tag eine sekundäre Intervention mit dem Titel *Déjà-Vu* („*No to Asylum Seekers*“). Das historische Archivmaterial wurde durch zeitgenössische Bilder ersetzt, die Österreicher:innen zeigen, die gegen die Ankunft syrischer Flüchtlinge protestierten. Auf diese Weise wollte Ruth Beckermann eine Verbindung zwischen vergangenen und gegenwärtigen Formen von Diskriminierung und Rassismus aufzeigen.²⁶⁸ Um die aktivistischen Tätigkeiten der Filmemacherin zu betonen, kann das temporäre Shoah-Mahnmal zudem der New Genre Public Art zugeordnet werden, die in der Öffentlichkeit unmittelbar relevante soziale und politische Themen mit ähnlichen Ereignissen der Vergangenheit durch Kunst verbindet und diese als öffentliche Plattform nutzt.²⁶⁹

²⁶⁵ Popescu 2020, S. 153.

²⁶⁶ Ebenda, S. 153.

²⁶⁷ Ebenda, S. 155.

²⁶⁸ Ebenda, S. 140.

²⁶⁹ Ebenda, S. 139.

Der Gegenwartsbezug von *The Missing Image* endete jedoch nicht an dieser Stelle, denn zwischen dem 12. März und dem 30. November 2015 wurde zusätzlich eine Video-Dokumentation des temporären Shoah-Mahnmals erstellt, die Kunst im öffentlichen Raum Wien (KÖR) später veröffentlichte. Es handelt sich um ein 10 Minuten und 51 Sekunden langes Video, das aus unterschiedlichen Perspektiven das Treiben auf dem Wiener Albertinaplatz sowie die Rezeption des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus* (1988) und *The Missing Image* zeigt. Auf einer weiteren Ebene entstand so ein erneutes Videomaterial von Zuschauer:innen, die selbst zu Zeug:innen wurden. Primär können Passant:innen sowie geführte Tourist:innen beobachtet werden, vereinzelt lassen sich auch Interviews verfolgen. Eine Passantin betonte beispielsweise, dass es mittlerweile zu viele Momente im Alltag gebe, in denen eine Konfrontation mit den Verbrechen des NS-Regimes stattfinde.²⁷⁰ Unabhängig davon konnte die Shoah-Videoinstallation trotz der zunehmenden Auseinandersetzung mit der österreichischen Beteiligung am NS-Regime seit der Errichtung von Alfred Hrdlickas Mahnmal nicht zu einem permanenten Shoah-Mahnmal etabliert werden. *The Missing Image* erhielt viele positive Rückmeldungen, wurde jedoch nach neun Monaten wieder entfernt.

Trotz des begrenzten Zeitraums war das Shoah-Mahnmal im Vergleich zu vielen anderen österreichischen Shoah-Erinnerungszeichen ein Fortschritt im Kontext der Gedenkkultur. Es hob sowohl auf gestalterischer als auch auf symbolischer Ebene hervor, was an bereits existierenden Shoah-Mahnmalen in Österreich hätte verändert werden können. *The Missing Image* fügt sich somit gut in die Analyse von österreichischen Denk- und Mahnmalen nach 2000, da es einerseits den Konflikt des österreichischen Opfermythos hervorhob, es andererseits aber gleichzeitig ermöglichte, die jüdische Perspektive zu betonen. Es war das erste Shoah-Mahnmal in Wien, das die österreichische Täterrolle so deutlich akzentuierte. Den meisten Shoah-Mahnmalen gelingt es nicht, die Opfer und Täter:innen in einem künstlerischen Projekt klar nebeneinander darzustellen, da die Grenzen zwischen beiden Rollen oftmals nicht deutlich genug definiert werden. Mit Blick auf die Formbedingungen des temporären Shoah-Mahnmals ist festzuhalten, dass durch die Verwendung authentischer Bewegtbilder der Einstieg in eine aktive Rezeption der Betrachter:innen erleichtert wurde. Die Aufmerksamkeit wird durch Bewegtbilder und musikalische Untermalung

²⁷⁰ KÖR Kunst im öffentlichen Raum Wien 2016, URL: www.youtube.com/watch?v=fbHEEjQVqOQ.

schneller geweckt als bei einem klassischen, statischen Denk- oder Mahnmalprojekt. Zudem hat gerade der Kontrast zwischen den Erinnerungszeichen der beiden Künstler:innen ein Diskussionspotenzial ausgelöst, die auch das *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* (1988) – obwohl es während des temporären Shoah-Mahnmals zeitweise in den Hintergrund trat – wieder stärker ins Bewusstsein rückte. Dies zeigt, dass die Erinnerungskultur von aktiver Diskussion und Beteiligung geprägt ist. *The Missing Image* verband historische Archivaufnahmen mit einer modernen Formensprache und konnte durch ästhetische Mittel einen gemeinsamen Erinnerungsraum schaffen, obwohl kaum Informationsvermittlung durch Tafeln stattfand, da die Bilder für sich sprachen. Die Authentizität des Films stand dabei im starken Kontrast zu Alfred Hrdlickas performativer Nachstellung, die die Betrachter:innen auf Distanz hält und nur einen kleinen Teil des damaligen Ereignisraums abbildet. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es sich um zwei unterschiedliche Medien handelt, die sich nicht nur ästhetisch unterscheiden, sondern auch in ihrer Form der Erinnerungsvermittlung und der Positionierung der Betrachter:innen. Die Archivaufnahmen erzeugen als immersives Medium durch Bewegung, Ton, Montage und zeitliche Abfolge eine stärkere emotionale Einbindung. Die Betrachter:innen werden in einen kollektiven Erinnerungsraum hineingezogen, anstatt ihm lediglich beobachtend gegenüberzustehen. Hrdlickas Skulpturen hingegen bleiben als statisches und fragmentarisches Medium zwar körperlich-räumlich erfahrbar, wirken jedoch zugleich selektiv und interpretierend.

Abschließend ist festzuhalten, dass die temporäre Shoah-Videoinstallation *The Missing Image* (2015) von der Verfasserin nicht selbst vor Ort rezipiert werden konnte. Daher wurde die Analyse anhand vorhandenen Videomaterials durchgeführt. Dies wird erwähnt, da die Überlegung interessant ist, ob die Analyse bei einem tatsächlichen Erleben anders ausgefallen wäre – auch mit Blick auf den Fokus der österreichischen Täterrolle.

5.4 Mahnmal Aspangbahnhof, 2017

Ähnlich wie beim zuvor besprochenen Shoah-Mahnmal *Turnertempel Erinnerungsort* (2011) knüpft auch das vierte Shoah-Mahnmal an eine Erinnerungsleistung aus den 1980er Jahren an, die dazu dient, die wahre Bedeutung des zu erinnernden Ortes vor

dem Vergessen zu bewahren. Es handelt sich dabei um den ehemaligen Aspangbahnhof im dritten Wiener Gemeindebezirk, dessen Bestandteile heute nicht mehr vorhanden sind. Im Jahr 1983 wurde ein Gedenkstein gesetzt, um an die 47.035 jüdischen Bürger:innen Österreichs zu erinnern, die vom damaligen Aspangbahnhof in Vernichtungslager deportiert wurden.²⁷¹ Dieser Gedenkstein ist bis heute Teil des Shoah-Mahnmal-Areals und trägt die Inschrift: „In den Jahren 1939–1942 wurden vom ehemaligen Aspangbahnhof zehntausende österreichische Juden in Vernichtungslager transportiert und kehrten nicht mehr zurück. Niemals Vergessen“ (Abb. 29). Doch es blieb nicht bei dieser Initiative. Ein Beschluss des Gemeinderatsausschusses für Kultur der Stadt Wien vom 5. Mai 1994 ermöglichte die Umbenennung des Ortes in „Platz der Opfer der Deportationen“; die offizielle Einweihung erfolgte am 8. Mai 1995. Noch heute findet an diesem Platz jährlich eine Gedenkzeremonie zur Novemberpogromnacht 1938 statt.²⁷² Der Platz ist von einer Grünanlage umgeben, die den Namen Leon-Zelman-Park trägt. Dieser Name bezieht sich auf Prof. Dr. Leon Zelman (1928–2007), den Leiter des Jewish Welcome Service Vienna und einen der wenigen Überlebenden, die aus dem KZ Auschwitz-Birkenau zurückkehrten.²⁷³

Anfängliche Bemühungen zur Errichtung eines permanenten Shoah-Mahnmals nahmen 2003 in einem Komitee Gestalt an, das aus Vertreter:innen der politischen Parteien im österreichischen Parlament, des dritten Wiener Gemeindebezirks, des Wiener Gemeinderats, der Israelitischen Kultusgemeinde Wien sowie des Volksgruppenbeirats der Sinti:zze und Rom:nja bestand. Unterstützt wurde dieses Komitee zudem vom Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands und vom Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus. Dies geschah zeitgleich mit dem Bau der Wohnsiedlung, die das heutige Shoah-Erinnerungszeichen und den Park umgibt. Zuvor war das Gelände über mehrere Jahrzehnte größtenteils ungenutzt.²⁷⁴ Trotz gesicherter Finanzierung und der Ausrufung eines internationalen Wettbewerbs konnte das Vorhaben jedoch nicht umgesetzt werden.²⁷⁵

Besonders der jüdische KZ-Überlebende Leo Luster (1927–2017) wollte es jedoch nicht dabei belassen. Er war selbst 1942 vom Aspangbahnhof deportiert worden und setzte

²⁷¹ Ludwig/Mailath-Pokorny/Vassilakou 2018, S. 6.

²⁷² o.A. 2018, S. 75.

²⁷³ Ebenda, S. 74–75.

²⁷⁴ Soucek 2017, URL: www.oe1.orf.at/artikel/636990/NS-Mahnmal-Aspangbahnhof-wurde-eroeffnet.

²⁷⁵ Taig 2018, S. 11.

sich weiterhin für die Errichtung eines Shoah-Mahnmals ein. Dieses sollte den zwischen 1939- und 1942 vom Aspernbahnhof deportierten jüdischen Bürger:innen Österreichs gewidmet sein. Dafür sollte am damaligen Ausgangspunkt der Gleise, von dem aus die Deportationszüge in den Osten gefahren waren, ein mahndendes Shoah-Erinnerungszeichen errichtet und zugleich ein Symbol geschaffen werden, das für die lebendige Auseinandersetzung der Stadt mit ihrer Vergangenheit steht.²⁷⁶

Per Lastauto ging es dann zum Aspernbahnhof, wo wir von der jüdischen Kultusgemeinde ein Esspaket bekamen. Unsere Henkersmahlzeit, wie wir Ahnungslos es damals – gottseidank! – noch nicht so richtig begriffen. Das Wenige an Gepäck ging im letzten Waggon mit, so wurde uns versichert, wurde aber direkt außerhalb von Wien abgekuppelt. Die Reise ins Ungewisse dauerte fast fünf Tage, soweit ich mich erinnere.²⁷⁷ – Edith de Zeeuw-Klaber, jüdische Überlebende, Deportation nach Riga am 4. Januar 1942

Die ersten Deportationszüge starteten am 20. und 26. Oktober 1939 nach Nisko am San in Polen und transportierten 1584 männliche, jüdische Bewohner Wiens.²⁷⁸ Sie wurden auf Anweisung von Dr. Karl Ebner (1901–1983) von der Gestapo Wien über die Zentralstelle für jüdische Auswanderung organisiert. Zur Einteilung in die einzelnen Transporte wurde die Mitglieder-Namenskartei der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (IKG) verwendet. Im März 1938 waren rund 201.000 Bürger:innen in Österreich ansässig, die vom NS-Regime als jüdisch eingestuft wurden; davon waren 181.882 Personen Mitglieder verschiedener Israelitischer Kultusgemeinden in Österreich, darunter 167.249 in Wien.²⁷⁹ Die betroffenen jüdischen Bürger:innen Österreichs wurden per Postkarte darüber informiert, dass sie sich zu einem angegebenen Datum in einem bestimmten Sammellager einfinden mussten. Die Zentralstelle der Israelitischen Kultusgemeinde Wien wurde zur Mitorganisation der Deportationen gezwungen und musste ihre Mitglieder zudem darauf hinweisen, dass bei Verweigerung des Einfindungsaufrufs mit strengen Bestrafungen zu rechnen war.²⁸⁰ Ab dem 1. September 1941 war es jüdischen Bewohner:innen Europas verboten, ihren Wohnort ohne schriftliche Erlaubnis zu verlassen. Zudem mussten sie ab dem 6. Lebensjahr einen sichtbaren Davidstern als Kennzeichen auf ihrer Kleidung tragen.²⁸¹ Im November 1941

²⁷⁶ Zabran 2018, S. 12.

²⁷⁷ Hecht/Raggam-Blesch/Uhl 2018, S. 37.

²⁷⁸ Ebenda, S. 38.

²⁷⁹ Ebenda, S. 34.

²⁸⁰ Ebenda, S. 36.

²⁸¹ Ebenda, S. 35.

führte der Leiter der Zentralstelle für jüdische Auswanderungen, Alois Brunner (1912 – zwischen 2001–2010), das System der Aushebungen ein. Zu diesem Zeitpunkt waren die verbliebenen jüdischen Bürger:innen Österreichs bereits in Sammelwohnungen im zweiten, neunten und 20. Wiener Gemeindebezirk zusammengebracht worden. Das System der Aushebungen umfasste SS-Razzien, die unter Mitwirkung von Mitarbeiter:innen der Israelitischen Kultusgemeinde Wien durchgeführt wurden. Dabei fanden die Razzien nicht nur in den Sammelwohnungen, sondern auch auf der Straße statt, um für die nächste Deportation jeweils etwa 1.000 Personen abtransportieren zu können.²⁸² Die ausgewählten jüdischen Bürger:innen Österreichs wurden tagsüber in offenen Lastwagen verladen und zum Aspernbahnhof im dritten Wiener Gemeindebezirk gebracht. Die Route führte oftmals mitten durch die Wiener Innenstadt und war zusätzlich von Demütigungen durch die zivile Bevölkerung der Hauptstadt geprägt.²⁸³ Die 1.000 Betroffenen wurden am Bahnhof in Personenwagen gesperrt, teilweise jedoch während Umladungen auf der Strecke in Viehwaggons umgesetzt.²⁸⁴

In Deutschland erfolgten die Deportationen in den Osten aus verschiedenen Städten, während in Österreich der Aspernbahnhof als zentraler Deportationsort des Landes fungierte. Er lag abseits der österreichischen Haupteisenbahnrouten, wodurch er weniger frequentiert war und speziell für die Deportationen der jüdischen Bürger:innen Österreichs ausgewählt wurde.²⁸⁵ Zwischen Februar und März 1941 wurden auf Anweisung des Reichsstatthalter Wiens, Baldur von Schirach (1907–1974), 5.000 jüdische Bürger:innen Österreichs nach Polen deportiert. Dort wurden sie in Kleinstädten untergebracht, die zunächst als offene Ghettos funktionierten.²⁸⁶

Obwohl der Aspernbahnhof wegen seiner Lage abseits der großen Bahnhöfe ausgewählt worden war, lag er dennoch mitten in der Stadt. Spätere Behauptungen der Wiener Bevölkerung, sie hätten von den Geschehnissen am Aspernbahnhof nichts mitbekommen, erscheinen vor diesem Hintergrund fragwürdig.²⁸⁷ In 47 Transporten wurden insgesamt 47.035 jüdische Bürger:innen Österreichs deportiert, davon kehrten nur 1.073 Überlebende zurück.²⁸⁸

²⁸² Hecht/Raggam-Blesch/Uhl 2018, S. 37.

²⁸³ Ebenda, S. 37.

²⁸⁴ Ebenda, S. 37.

²⁸⁵ Ebenda, S. 33.

²⁸⁶ Ebenda, S. 34–35.

²⁸⁷ Ebenda, S. 34.

²⁸⁸ Ebenda, S. 38.

Die historischen Ereignisse am Aspangbahnhof während des NS-Regimes wurden von den österreichischen Historiker:innen Heidemarie Uhl (1956–2023), Dieter J. Hecht, Michaela Raggam-Blesch (*1974) und Gerhard Baumgartner (*1957) aufgearbeitet. Im Zuge ihrer wissenschaftlichen Forschungen erarbeiteten sie die Darstellung sowie Dokumentation der Transporte, untersuchten die Rolle des Aspangbahnhofs im Vergleich zu anderen Bahnhöfen während des NS-Regimes und beschäftigten sich zusätzlich mit den Akteur:innen sowie den Organisationsstrukturen der Deportationen. Sie führten zudem detaillierte Listen über die Zielorte.²⁸⁹

Im Jahr 2016 bildeten diese Erkenntnisse die Grundlage für den neuerlichen Wettbewerb des *Mahnmals Aspangbahnhof* auf dem Platz der Opfer der Deportation. Kunst im öffentlichen Raum Wien (KÖR) wurde bereits im Sommer 2015 beauftragt, den Wettbewerb durchzuführen.²⁹⁰ Es wurden drei nationale sowie internationale Künstler:innen und zwei Künstlerduos eingeladen, die vor der Entwurfskonzeption im Rahmen eines Workshops von Heidemarie Uhl über die Thematik des Standortes informiert wurden.²⁹¹ Als Siegerprojekt wurde der Entwurf des Künstlerduos PRINZpod, bestehend aus Brigitte Prinzgau und Wolfgang Podgorschek, ausgewählt, das bereits seit 1984 zusammenarbeitet.

Bei der Konzeption des *Mahnmals Aspangbahnhof* entschied sich PRINZpod für eine schlichte Installation, die auf eine figürliche Überfrachtung verzichtet.²⁹² Das Shoah-Mahnmal besteht aus zwei 33 Meter langen, niedrigen Betonsträngen, die in einen hohlen Betonblock münden (Abb. 30). Unterbrochen werden sie durch einen breiten Übergang im hinteren Drittel. Ihr Zwischenraum ist mit dunklem Kies befüllt. Die beiden schlichten Betonstränge sollen die ehemaligen Schienen des Aspangbahnhofs nachbilden und entsprechen zudem am offenen Ende der Normweite klassischer Schienen (1.435 mm), bevor sie, immer enger zusammenrückend, im dunklen Betonquader verschwinden. Auch der dunkle Kies zwischen den Strängen lässt an den Schienenbau erinnern. Dadurch greift das Künstlerduo ein künstlerisches Element auf, das bereits häufiger im Kontext von Shoah-Mahnmalen sowie -Gedenkstätten verwendet wurde und heutzutage zur Ikonographie der Shoah gezählt wird.²⁹³ Dieses

²⁸⁹ Taig 2023, S. 71.

²⁹⁰ Taig 2018, S. 10.

²⁹¹ Taig 2023, S. 71.

²⁹² o.A. 2018, S. 86.

²⁹³ Borchhardt-Birbaumer 2018, S. 53.

Motiv findet sich beispielsweise auch in der Gedenkstätte für das ehemalige französische Lager der Vichy-Regierung in Gurs, für die der israelische Bildhauer Dani Karavan (1930–2021) 1992 eine Neuverlegung von Gleisen in ein geschottertes Geviert vornahm, in der Gedenkstätte *Zeichen der Erinnerung* am Nordbahnhof Stuttgart (2006) der Architekt:innen Dr. Ole und Dr. Anne-Christin Saß (*1976) sowie im *Mahnmal Gleis 17* am Berliner Bahnhof Grunewald (1998) der deutschen Architekten Wolfgang Lorch (*1960), Florian Götze und Thomas Wach. Die genannten Deportationsmahnmale setzen jedoch Schienenstränge als zentrale Gestaltungselemente ein, die an den authentischen Orten noch vorhanden waren.²⁹⁴ Die letzten Reste des Aspangbahnhofs, einschließlich der Gleisanlagen, wurden allerdings bereits 1977 abgetragen und die Jury des *Mahnmals Aspangbahnhof* zeigte sich zudem von der Idee einer originalgetreuen Materialimitation nicht überzeugt, die im ersten Modellentwurf von PRINZpod noch vorgesehen war. Des Weiteren stand die Überlegung im Raum, eine ins Nichts führende Drehung der Schienen mit aufragendem Ende zu realisieren, die jedoch im finalen Entwurf durch den Betonquader ersetzt wurde.²⁹⁵ Auf der Schmalseite des Quaders befindet sich eine Öffnung. Der Hohlraum ist jedoch nicht zugänglich, da er durch ein Gitter verschlossen ist. Das Innere ist schwarz gefärbt, um die dunkle, verschluckende Wirkung zu betonen, die eine Reise ins Nichts, das Verschwinden und den Tod symbolisieren soll.²⁹⁶ Zunächst waren für die Oberseite des Betonquaders zusätzlich kleine Mulden vorgesehen, die in der jüdischen Gedenktradition zum Ablegen von Steinen gedacht waren; diese wurden jedoch im ausgeführten Shoah-Mahnmal nicht realisiert, da auf zu viele gestalterische Eingriffe verzichtet wurde.²⁹⁷

Weitere wichtige Elemente des *Mahnmals Aspangbahnhof* sind die Schriftzüge, die sich an den äußeren Seitenwänden der beiden Betonstränge sowie an der geschlossenen Rückseite des Quaders befinden. Beim Schalvorgang vor Ort mit verschiedenen Betonarten wurden Buchstaben eingearbeitet, die als Negativformen sichtbar sind. Auf einem der beiden Betonstränge sind – in Richtung des Betonquaders – die 47.035 Deportierten verzeichnet (Abb. 31), auf dem anderen – vom Betonquader wegführend – die 1.073 Überlebenden (Abb. 32). Auf der geschlossenen Rückseite des hohlen Betonblocks sind die Zahlen nochmals zusammengeführt: „Aspangbahnhof 47 035

²⁹⁴ Borchhardt-Birbaumer, S. 53-54.

²⁹⁵ Ebenda, S. 54.

²⁹⁶ o.A. 2018, S. 77.

²⁹⁷ Ebenda, S. 86.

Deportierte 47 Transporte 1939 und 1941/42 1073 Überlebende“ (Abb. 33). Die Mehrheit der jüdischen Bürger:innen Österreichs war bis Oktober 1942 deportiert worden. Zwischen 1943- und 1944 folgten noch weitere kleinere Deportationen vom Wiener Nordbahnhof aus, wodurch sich die auf dem Shoah-Mahnmal vermerkte Zahl – unabhängig vom Startbahnhof – auf 48.953 Deportierte erhöhte. Späteren Forschungsergebnissen zufolge lässt sich die Zahl der österreichischen Bürger:innen Österreichs, die im Zuge der Shoah verfolgt und ermordet wurden, auf etwa 66.000 Personen festlegen.²⁹⁸

Mit Blick auf die Rezeption wurde insbesondere der brückenartige Übergang im hinteren Drittel, der aufgrund der Wegführung im Park erforderlich war, neben seinem funktionellen Aspekt auch als Hinweis auf die Eisenbahnrampe in Auschwitz-Birkenau interpretiert, an der die Deportierten bei ihrer Ankunft selektiert wurden.²⁹⁹ Das Shoah-Mahnmal sollte jedoch kein verschlüsseltes Kunstwerk sein, das verborgene Zitate enthält. Daher wurde die Rampe zusätzlich als Zugang hervorgehoben, um beispielsweise das Ablegen von Grablichtern oder kleinen Steinen vor dem Gitter des Quaders zu ermöglichen – ein Versuch, alle kommunikativ einzubinden.³⁰⁰ Seit der Einweihung am 7. September 2017 ist die Magistratsabteilung 7 der Stadt Wien – wie auch beim Shoah-Erinnerungszeichen *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) – für die Pflege und Erhaltung des Shoah-Mahnmals zuständig;³⁰¹ bei einem Besuch im Dezember 2025 war die Inschrift des Gedenksteins jedoch kaum mehr zu entziffern.

Neben dem *Mahnmal Aspangbahnhof* verläuft parallel die Rubin-Bittmann-Promenade, benannt nach Sidonie (1907–1968) und Josef Rubin-Bittmann (1897–1971), die als sogenannte „U-Boote“ während des NS-Regimes in Wien überlebten und anderen Verfolgten halfen.³⁰² Auf Höhe des begehbaren Übergangs befindet sich eine mehrsprachige Tafel, die zudem ein Zitat des jüdischen KZ-Überlebenden, Primo Levi (1919–1987) enthält:

Es ist nicht zulässig zu vergessen, es ist nicht zulässig zu schweigen. Wenn wir schweigen, wer wird dann sprechen.³⁰³

²⁹⁸ Hecht/Raggam-Blesch/Uhl 2018, S. 39.

²⁹⁹ Soucek 2017, URL: www.oe1.orf.at/artikel/636990/NS-Mahnmal-Aspangbahnhof-wurde-eroeffnet.

³⁰⁰ Borchhardt-Birbaumer 2018, S. 55.

³⁰¹ o.A. 2018, S. 76.

³⁰² o.A., URL: www.geschichtewiki.wien.gv.at/Rubin-Bittmann-Promenade.

³⁰³ Borchhardt-Birbaumer 2018, S. 52.

In der nordwestlichen Spitze des Leon-Zelman-Parks befindet sich nur wenige Meter vom Shoah-Mahnmal entfernt der bereits erwähnte Gedenkstein aus dem Jahr 1983. Mit der Errichtung des *Mahnmal Aspangbahnhof* wurden dort mehrere Informationstafeln ergänzt, die die beiden Shoah-Erinnerungszeichen miteinander verbinden und die Rezipient:innen auf die Bedeutung der gesamten Umgebung hinweisen. Auf den kleinen Tafeln sind Informationen über den ehemaligen Bahnhof, seine Rolle im NS-Regime, die Zielorte der Deportationszüge, das Shoah-Mahnmal und das Künstlerduo vermerkt. Die Rezipient:innen erhalten dabei genauere Angaben zur Dauer der Deportationen sowie zu den Personenzahlen der an den jeweiligen Orten wie Theresienstadt im heutigen Tschechien oder Maly Trostinez in Weißrussland angekommenen Deportierten.³⁰⁴

Die Errichtung des *Mahnmal Aspangbahnhof* war geprägt von der aktiven Beteiligung jüdischer Überlebender des NS-Regimes sowie von einer vielfältigen Aufarbeitung des Ortes, die sich über mehrere Jahrzehnte hinweg zog und auch durch die verschiedenen Benennungen der Umgebung deutlich wird. Der Leon-Zelman-Park ist ein Ruheort und umschließt das Shoah-Mahnmal wie eine Oase. Er ist ein Ort zum Verweilen. Bei einem Besuch im April 2025 konnte beobachtet werden, dass mehrere Menschen vor Ort ihre Zeit auf unterschiedliche Weise verbrachten; einige Kinder spielten sogar auf dem Shoah-Mahnmal. Sie balancierten auf den Schienen, kletterten auf den Betonquader und überquerten die Rampe. Auch der *Turnertempel Erinnerungsort* (2011) im 15. Wiener Gemeindebezirk ist als kleiner Park gedacht, funktioniert jedoch auf Grundlage von Beobachtungen weniger gut als das *Mahnmal Aspangbahnhof* im dritten Wiener Gemeindebezirk. Das Shoah-Mahnmal im dritten Wiener Gemeindebezirk ist neben vielen weiteren Elementen nur ein Teil einer weitläufigen Parkanlage, während das verbaute Shoah-Erinnerungszeichen im 15. Wiener Gemeindebezirk den zentralen Verweilungsort darstellt. Beide Shoah-Mahnmale liegen zudem mitten in Wohnvierteln und es gab Bestrebungen, deren Bewohner:innen in die Konzepte miteinzubeziehen. Mit Beginn des Wettbewerbs für das *Mahnmal Aspangbahnhof* wurde kommuniziert, dass das Erholungspotenzial des Leon-Zelman-Platzes durch das Shoah-Mahnmal nicht

³⁰⁴ Hecht/Raggam-Blesch/Uhl 2018, S. 38.

gemindert werden soll, weshalb eine zurückhaltende, nicht bedrohliche Wirkung angestrebt wurde.³⁰⁵

Die vorliegende Arbeit stimmt durchaus zu, dass sich die Form und Materialität des finalen Shoah-Mahnmal-Entwurfs in das moderne Stadtbild einfügt; sie hinterfragt jedoch, ob es zugleich irritierend wirkt und ebenso starke emotionale Reaktionen hervorrufen kann, wie es Martina Taig, damalige Leiterin von Kunst im öffentlichen Raum Wien (KÖR), beschrieb.³⁰⁶ Es ist eher die Gesamtwirkung des Ortes sowie das Bewusstsein, was dort zwischen 1939- und 1942 geschah und den Passant:innen an mehreren Stellen des Parks durch Informationstafeln vermittelt wird, als die alleinige Wirkung der Formensprache des Shoah-Mahnmals. Somit basiert auch dieser Moment der Reflexion auf einem bereits zuvor bestehenden Vorwissen, um die Gesamtsituation des Shoah-Mahnmals erfassen zu können. Mit Blick auf die Lesbarkeit des *Mahnmals Aspangbahnhof* bieten die imitierten Schienen den Rezipient:innen am ehesten einen Hinweis auf die Bedeutung des Konzepts und machen die Gesamtbedeutung erkennbar. Ein Irritationsmoment findet sich wiederum in der verschluckenden Dunkelheit des Betonquaders, die zum Nachdenken anregt. Erst das Zusammenführen dieser einzelnen Elemente auf Grundlage einer längeren Rezeption sowie die Einbettung der Geschichte lassen das Shoah-Mahnmal nicht nur als einfache Kunst im öffentlichen Raum erscheinen. Somit bleibt auch bei diesem Entwurf das Erkennen auf dem ersten Blick aus – ein Aspekt, der in Bezug auf die drei zuvor beschriebenen Shoah-Mahnmale allein *The Missing Image* (2015) zugeschrieben werden kann. An dieser Stelle stellt sich im Kontext der Shoah-Videoinstallation *The Missing Image* (2015) im ersten Wiener Gemeindebezirk zudem die Frage, ob das *Mahnmal Aspangbahnhof* ebenfalls die Täterrolle des NS-Regimes in den Vordergrund rückt. Zwar wird diese in der Formgebung des Shoah-Mahnmals nicht explizit thematisiert und die angegebenen Zahlen beziehen sich ausschließlich auf die Opfer unter den jüdischen Bürger:innen Österreichs; allerdings sind diese unmittelbar mit konkreten Handlungen der Täter:innen in Form der Deportationen verknüpft. Dadurch sind die Täter:innen in der Deutung des Shoah-Mahnmals präsenter als beim Shoah-Erinnerungszeichen *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008). Dort wird zwar auch auf das Verschwinden der jüdischen Bewohner:innen des neunten Wiener Gemeindebezirks aufmerksam gemacht, jedoch

³⁰⁵ Soucek 2017, URL: www.oe1.orf.at/artikel/636990/NS-Mahnmal-Aspangbahnhof-wurde-eroeffnet.

³⁰⁶ Taig 2018, S. 10.

wird dabei die hinterlassene Leere thematisiert, als einen konkreten Vorgang, der die Täter:innen aktiv einbezieht. Ein solcher Hinweis kann beim Shoah-Mahnmal *Turnertempel Erinnerungsort* (2011) bei genauer Betrachtung anhand der Nachbildung des verkohlten Dachstuhls erkannt werden, der von Nationalsozialisten 1938 in Brand gesetzt wurde.

Des Weiteren konzentriert sich die Erinnerungsarbeit von *Mahnmal Aspangbahnhof* – ähnlich wie *The Missing Image* (2015) – auf ganz Österreich. Trotz der Lage des damaligen Aspangbahnhofs im dritten Wiener Gemeindebezirk, ging es nicht speziell um die jüdischen Bewohner:innen dieses Bezirks, da von diesem Standort ein Großteil der jüdischen Bevölkerung Österreichs deportiert wurde. Diesbezüglich stellt sich die Frage, wessen Aufmerksamkeit das Shoah-Mahnmal erreichen soll. Ähnlich wie das *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (2000) von Rachel Whiteread arbeitet auch das *Mahnmal Aspangbahnhof* mit einer großen Shoah-Opferzahl und verzichtet auf Hinweise auf einzelne Individuen, die zuvor bei *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) und *The Missing Image* (2015) als hilfreich für die Rezeption beschrieben wurden. Anders als bei Rachel Whitereads Shoah-Mahnmal sind die Zahlen von PRINZpods Shoah-Mahnmal jedoch weniger pauschalisierend einzuordnen, da die Rezipient:innen sie mit spezifischen Ereignissen in Form von Deportationen verbinden können. Dadurch kann die Vorstellungskraft eine intensivere Anteilnahme auslösen.

Laut Martina Taig gab es überwiegend positive Rückmeldungen der Anrainer:innen.³⁰⁷ Das Shoah-Mahnmal wird – ähnlich wie *The Missing Image* (2015) – in der vorliegenden Arbeit als ein aktives In-Erinnerung-Rufen für die gesamte gegenwärtige österreichische Bevölkerung eingestuft. Mehrere Zeitzeug:innen berichteten von ausgiebigen Demütigungen durch die damalige zivile österreichische Bevölkerung während der Fahrten in Lastwagen zum Bahnhof. Diese verdrängte Beteiligung gehört zu den Aspekten, die im *Mahnmal Aspangbahnhof* als Mahnung festgehalten werden sollen:

In späterer Zeit bin ich sehr oft mit der S7, der Flughafenschnellbahn, gefahren und die Leute haben immer gesagt, es hat keiner davon etwas gewusst, aber entlang des ehemaligen Aspangbahnhofs ist eine Straße und auf der gegenüberliegenden Straßenseite sind Häuser aus der sogenannten Gründerzeit,

³⁰⁷ Soucek 2017, URL: www.oe1.orf.at/artikel/636990/NS-Mahnmal-Aspangbahnhof-wurde-eroeffnet.

also 1910, und es kann mir keiner erzählen, dass die Leute nicht bei dem Fenster runtergeschaut haben und gesehen haben, in welcher Art und Weise man die Menschen da verlädt, und, natürlich, dass man die nicht auf Urlaub führt, hat man sich an fünf Fingern ausrechnen können.³⁰⁸

Der Leon-Zelman-Park zeichnet sich durch eine ruhige Atmosphäre aus und ermöglicht auf den Bänken entlang der Rubin-Bittmann-Promenade Verweilmomente. Die Bänke bieten einerseits den Blick auf das Shoah-Mahnmal und andererseits auf die gegenüberliegenden Schienen, die von der heutigen Haltestelle Rennweg zum Wiener Hauptbahnhof führen. In Bezug auf die heutigen Schienen, die dort fahrenden Züge und das Wissen um die Bedeutung des Shoah-Mahnmals wurde der Aufenthalt im April 2025 nach einer Weile unbehaglich. Das Geräusch der vorbeifahrenden Züge auf den Schienen verstärkte die Wirkung der Formgebung des Shoah-Mahnmals, die sich in der Dunkelheit des Betonquaders verdichtete. Diese Beobachtung bezieht sich jedoch ausschließlich auf die Rezeption bei Tageslicht, da das *Mahnmal Aspengbahnhof* bei Dunkelheit nicht beleuchtet ist und neben den beleuchteten Straßen untergeht.

Somit ergibt sich – wie bereits erwähnt – ein Zusammenspiel aller Gedenkinitiativen im Areal des Leon-Zelman-Platzes. Die damaligen Ereignisse der Deportationen bleiben an diesem Ort präsent und werden durch das Shoah-Mahnmal nun deutlicher hervorgehoben. Die vorliegende Arbeit kommt zu dem Ergebnis, dass die in der Öffentlichkeit kommunizierte Wirkung des Shoah-Mahnmals – als irritierend, auf den ersten Blick lesbar und emotional wirkungsvoll – teilweise als überhöht dargestellt wird.³⁰⁹ Zwar bedient sich das *Mahnmal Aspengbahnhof* als einziges der fünf Wiener Shoah-Mahnmale eines Motivs, das in der Formensprache moderner Shoah-Mahnmale wiedererkennbar ist. Gleichzeitig lässt sich die bereits zu Beginn der Errichtung formulierte Vorgabe, dass es aufgrund seiner Lage im Wohnviertel nicht störend wirken soll, kritisch einordnen. Shoah-Mahnmale dienen der Thematisierung der NS-Verbrechen, der Erinnerung an die Opfer sowie der Sensibilisierung für historische Verantwortung. Die entsprechende Vorgabe ist vermutlich nicht den Initiator:innen des *Mahnmals Aspengbahnhof* zuzurechnen, sondern geht auf politische Entscheidungsträger:innen zurück und verweist darauf, dass auch bei modernen Shoah-Gedenkprojekten weiterhin Rahmenbedingungen und Einschränkungen bestehen.

³⁰⁸ PRINZpod 2018, S. 30.

³⁰⁹ o.A. 2018, S. 77.

5.5 Herminengasse, 2017

Das letzte und fünfte Shoah-Mahnmal trägt den Namen *Herminengasse* und entstand 2017 im zweiten Wiener Gemeindebezirk. Initiiert wurde es vom städtischen Unternehmen Wiener Linien, das die Linie U2 unter dem Donaukanal vom ersten in den zweiten Wiener Gemeindebezirk verlängerte.³¹⁰ Einer der Aufgänge der Linie U2 mündet seit den Umbauten nahe der Herminengasse, die als historischer Ort von NS-Verbrechen von Bedeutung ist und deren Aufarbeitung bis zu diesem Zeitpunkt noch ausstand. Wiener Linien erklärte, auf den belasteten Standort angemessen reagieren zu wollen, betonte jedoch, dass dieses Anliegen nicht auf einer bloßen Pflichtausübung beruhe.³¹¹ Aus Sorge, ihr Vorgehen könnte als reiner Formalakt verstanden werden, verzichteten sie auf eine einfache Gedenktafel, die ihrer Ansicht nach einen Alibicharakter gehabt hätte. Es wurde aktiv nach Kommunikationsmitteln gesucht, die im Zusammenhang mit einer Shoah-Formsprache stehen und in das 21. Jahrhundert passen.³¹² Die Entscheidung fiel auf einen künstlerischen Ansatz, da dieser die Themen Verfolgung, Vertreibung und Deportation wirkungsvoller und nachhaltiger vermitteln kann. Mit der Umsetzung des Projektes wurde daher Kunst im öffentlichen Raum Wien (KÖR) beauftragt. Es wurde ein Kooperationsvertrag aufgesetzt, der Kunstinstallationen in Wiener U-Bahn-Stationen allgemein regelt und somit auch das geplante Projekt für die Herminengasse einschließt. Ziel war es, eine künstlerische Arbeit zu schaffen, die Passant:innen berührt, ohne sie zu verstören.³¹³

Die deutsche Künstlerin Michaela Melián wurde eingeladen, das Shoah-Mahnmal am nördlichen Ausgang der U-Bahn-Station Schottenring umzusetzen. Bevor sie jedoch einen Entwurf für das Projekt entwickelte, gab sie den Anstoß zu einer umfassenden Forschung über das jüdische Leben in der Herminengasse in den Jahren 1938- und 1945. Die Künstlerin beabsichtigte, die individuellen Schicksale der jüdischen Bewohner:innen der Herminengasse auf Grundlage wissenschaftlich fundierter Daten in den Mittelpunkt zu rücken.³¹⁴ Im Zuge dessen wurde die österreichische Historikerin Tina Walzer (*1969) engagiert, um die historische Recherche zu übernehmen. Das Forschungsprojekt mit dem Titel *Die Verfolgung der jüdischen Bewohner der*

³¹⁰ Steinbauer 2017, S. 7.

³¹¹ Ebenda, S. 7.

³¹² Ebenda, S. 7.

³¹³ Ebenda, S. 7.

³¹⁴ Ebenda, S. 7.

Herminengasse zwischen 1938 und 1945 wurde von Juni 2016 bis Juli 2017 umgesetzt. Mit Hilfe von Auszügen aus den Personendatenbanken des Dokumentationsarchivs des Österreichischen Widerstands (DÖW) konnten jüdische Bürger:innen Österreichs identifiziert werden, die während des NS-Regimes von einer Adresse in der Herminengasse deportiert wurden.³¹⁵ Im Allgemeinen wurde nach Personen gesucht, die zwischen 1938- und 1945 in der Herminengasse ansässig waren und Opfer der NS-Verfolgung wurden – darunter nicht nur Deportierte, sondern auch vor Ort Verstorbene, Zwangsumgesiedelte sowie Überlebende, die nicht in den Personendatenbanken erfasst waren.³¹⁶ Bald zeigte sich, dass viele der 21 Mietshäuser als Sammellager genutzt worden waren und die Forschenden mit den Schicksalen hunderter jüdischer Opfer konfrontiert wurden.

Das Forschungsprojekt ähnelte der historischen Recherche des Projekts *Servitengasse 1938*, das ebenfalls darauf abzielt, die Suche nach verfolgten ehemaligen Einwohner:innen bis in die Gegenwart fortzuführen. Diese Entwicklung im Bereich der historischen Forschung stellt einen wichtigen Beitrag zu Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit Österreichs dar und wurde nicht selten durch die Errichtung künstlerischer Shoah-Mahnmale im öffentlichen Raum angestoßen, etwa durch *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) und *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017).

Der gesamte zweite Wiener Gemeindebezirk war vor 1938 vom Leben vieler jüdischer Bürger:innen Österreichs geprägt. Es gab jüdische Schulen, Restaurants, Geschäfte sowie kulturelle Einrichtungen.³¹⁷ Ein Teil dieses Lebens spielte sich auch in der Herminengasse ab, die in der Nähe des Donaukanals liegt und sich in nordöstlicher Richtung erstreckt. Sie ist von mehrstöckigen Gründerzeitbauten gesäumt; nach jeweils vier Häusern kreuzt sie die Franz-Hochedlingergasse auf der linken wie auf der rechten Seite. Nach einer kleinen Biegung des Straßenverlaufs gen Osten folgen rechts fünf und links acht Häuser, bis die Herminengasse in die Große Schiffsgasse mündet. Zu Beginn des NS-Regimes standen elf der 21 Häuser der Gasse im jüdischen Besitz; neun davon wurden enteignet. In zwei Gebäuden wurden Sammellager eingerichtet, in acht weiteren

³¹⁵ Walzer 2017, S. 13.

³¹⁶ Ebenda, S. 13.

³¹⁷ Stadler 2017, S. 8.

Sammelwohnungen. Auch nicht-jüdischer Hausbesitz blieb von diesen Maßnahmen nicht verschont.³¹⁸

Die Forschung von Tina Walzer und Team ergab, dass in den Jahren 1938–1945 etwa 1.322 jüdische Bewohner:innen der Herminengasse gemeldet waren. Viele von ihnen wurden nach 1938 in Sammelwohnungen zusammengeführt, um die Deportationen vorzubereiten. Im Durchschnitt hielten sich in den jeweiligen Wohnungen vier bis sechs Personen über unterschiedliche Zeiträume hinweg auf. Dabei handelte es sich um ursprünglich in der Herminengasse ansässige jüdische Bewohner:innen, die häufig gemeinsam mit zwangsweise umgesiedelten Neuankömmlingen in denselben Räumen untergebracht wurden. Die meisten Deportationen aus der Herminengasse fanden in den Jahren 1941–1942 statt. Viele der jüdischen Verfolgten der Herminengasse wurden als Handwerker:innen oder Angestellte identifiziert. Die leerstehenden Wohnungen wurden anschließend von nicht-jüdischen Familien bezogen.³¹⁹

Im Falle einer erfolgreichen Flucht betraf dies zumeist die Familienväter, die aus dem Ausland versuchten, ihre Angehörigen nachzuholen. Die Mütter blieben häufig mit den Kleinkindern bei den Großeltern zurück, die den Bedingungen einer Flucht nicht mehr gewachsen waren. Die Zurückgebliebenen wurden schließlich in Vernichtungslager deportiert.³²⁰

Auf den ersten Blick wirkt die unscheinbare Herminengasse für viele Passant:innen historisch bedeutungslos. Doch das Forschungsprojekt *Die Verfolgung der jüdischen Bewohner der Herminengasse zwischen 1938 und 1945* zeigt, dass sich gerade in dieser Gasse ein breites Spektrum an NS-Verfolgungsereignissen verdichtete. Dazu zählen Zwangsumsiedlungen, Flucht, Enteignung, die Zerschlagung von Familien, Arbeits- und Schulverbote, Kindertransporte, Euthanasie, Kriminalisierung sowie Rettungsaktionen zionistischer Jugendorganisationen und der Kampf um Ausreisepapiere.³²¹ Die Recherchen ergaben zudem fundierte Zahlen zu den einzelnen Häusern, einschließlich der jeweiligen Sammelwohnungen und -lager. Sie ermöglichen es, zu benennen, wie viele Menschen bei den entsprechenden Hausnummern deportiert und wie viele verfolgt wurden. Dadurch erhöhte sich die finale Zahl jüdischer Opfer auf mehr als 1.400

³¹⁸ Walzer 2017, S. 62.

³¹⁹ Reich 2017, S. 48.

³²⁰ Walzer 2017, S. 63.

³²¹ Ebenda, S. 63.

verfolgte jüdische Bürger:innen Österreichs, die sich zwischen 1938- und 1945 in der Herminengasse aufgehalten hatten.

Für den Entwurf des Shoah-Mahnmal *Herminengasse* begann Michaela Melián, die Rechercheergebnisse von Tina Walzer und ihrem Team über die jüdischen Bewohner:innen der Herminengasse auszuwerten. Sie hatte nicht die Absicht, die architektonischen Bedingungen der tunnelartigen Unterführung zu kaschieren, sondern wollte das von ihr an diesem Standort empfundene räumliche Unbehagen verstärken.³²²

Sie verwandelte die Unterführung in eine auf Daten basierende Imitation der Herminengasse aus Diagrammen und Linien. Die rechte und linke Tunnelhälfte stellen in Form von Wandbildern jeweils die rechte und linke Straßenseite der Gasse dar, wodurch die Rezipient:innen buchstäblich zwischen den beiden Straßenseiten hindurchgehen. Die Grundfarbe der Wandbilder ist Weiß; darauf wurde mit schwarzer Farbe gearbeitet (Abb. 34-35). Die einzelnen Häuser der Herminengasse sind nicht realistisch abgebildet, sondern als schwarze diagrammatische Informationsbalken dargestellt und beziehen sich auf die Gesamtzahl von 1.322 Personen. Je höher die „Häuser“ sind, desto mehr jüdische Bewohner:innen Österreichs konnten ihnen zugeordnet werden (Abb. 36). Mit der Darstellung von einzelnen Linien konzentrierte sich Michaela Melián speziell auf 800 Einzelschicksale, die den Deportationen zum Opfer gefallen waren. Die Verwendung von Linien oder Fäden ist ein durchgehendes künstlerisches Motiv in ihren Arbeiten. Jede einzelne Person wird durch eine Linie repräsentiert, die sich gemeinsam als Liniengeflecht über die Wandbilder erstreckt (Abb. 37). Die Linien zeichnen das weitere Schicksal der jüdischen Bewohner:innen der Herminengasse nach und machen die Wege der Deportationen sichtbar. Sie beginnen bei den „Häusern“ der Herminengasse und führen zu den jeweiligen Konzentrationslagern, in die die Menschen deportiert worden waren. Die Namen der verschiedenen Konzentrationslager sind in alphabetischer – nicht in geographischer – Reihenfolge an den vier Seiten der beiden Tunnelöffnungen angeordnet (Abb. 38). Unter dem Geflecht aus Linien ist zudem ein Netz grauer Linien zu sehen, das das damalige Eisenbahnnetz mit Haltestellen und Abzweigungen visualisiert (Abb. 39). Michaela Melián bündelte im Shoah-Mahnmal *Herminengasse* visuell Meldedaten, Personenanzahlen sowie Deportationszeiten, die anhand soziologischer Informationsgrafiken erfasst werden

³²² Stadler 2017, S. 8.

konnten. Dabei wurde sie vom US-amerikanischen Informationswissenschaftler Edward Rolf Tufte (*1942) unterstützt.³²³

Der deutsche Soziologe Siegfried Kracauer (1889–1966) hatte einst betont, dass kleine, individuelle Geschichten betrachtet werden müssen, um das historische Gesamtbild zu verstehen, da es von Lücken und Brüchen geprägt ist. Michaela Melián versuchte mit dem Konzept ihres Shoah-Mahnmals *Herminengasse*, genau diese Bruchstücke sichtbar zu machen und neu miteinander zu verbinden.³²⁴ Neben ihrer bildnerischen Tätigkeit ist sie zudem als Musikerin aktiv und reflektiert sowie übersetzt Musik in ihre künstlerischen Arbeiten. Für Michaela Melián fungieren die Linien in diesem Zusammenhang auch als Musiknoten. Sie überlagern einander in ihrem Geflecht, das dadurch in Schwingung versetzt wird. Auf diese Weise werden unsichtbare Phänomene wie Klang oder Erinnerung sichtbar gemacht. Die Linien verbinden verschiedene Ebenen, jedoch nicht glatt, sondern eher wie eine Naht, die etwas zusammenhält, obwohl es eigentlich gebrochen oder lückenhaft ist.³²⁵

Nach dem Durchqueren des Shoah-Mahnmals und dem Verlassen der U-Bahn-Station kann die Herminengasse selbst besichtigt werden. Im Vergleich zu ihren Seitenstraßen erschließt sich ihre tatsächliche Bedeutung jedoch erst bei genauerem Hinsehen. Vor mehreren Hauseingängen wurden Stolpersteine verlegt, um an die ehemaligen jüdischen Bewohner:innen der jeweiligen Häuser der Herminengasse zu erinnern. Das Konzept der Stolpersteine basiert auf einem Projekt des deutschen Künstlers Gunter Demnig (*1947) aus dem Jahr 1992, das heute in weiten Teilen Europas verbreitet ist. Nur wenige Städte haben bislang keine Stolpersteine verlegt.³²⁶ Die Stolpersteine erinnern an jüdische Bewohner:innen, die während des NS-Regimes verfolgt und ermordet wurden. Sie werden vor den ehemaligen Wohnhäusern im Gehsteig verlegt, um sichtbar zu machen, dass auch an diesen privaten Orten Unrecht geschah. In der Herminengasse sind diese besonders auffällig, da es so viele sind. Häufig werden sie durch kleine Gedenkschilder ergänzt, die an den Wänden der meisten der 21 Häuser angebracht sind. Anhand dieser Schilder lässt sich erkennen, dass sowohl sie als auch die Stolpersteine

³²³ Stadler 2017, S. 9.

³²⁴ Ebenda, S. 8.

³²⁵ Ebenda, S. 8.

³²⁶ Spona 2018, S. 156.

von den jeweiligen Hausgemeinschaften initiiert wurden, was erklärt, warum die beiden genannten Elemente vor jedem Haus unterschiedlich gestaltet sind.

Zurück beim Shoah-Mahnmal *Herminengasse* fällt schnell auf, dass es sich um einen Ausgang der U-Bahn-Station handelt, der weniger genutzt und bei tatsächlicher Verwendung schnell passiert wird. Ein Verweilen findet nicht statt, wodurch die Rezeption erschwert wird (Abb. 40). Betrachtende würden Passant:innen zudem im Weg stehen und selbst zum Hindernis werden, wenn andere den Bahnsteig der Linie U2 über den engen Tunnel verlassen möchten. Somit ist der erste Annäherungsversuch an das Shoah-Mahnmal erschweren Bedingungen unterworfen. Daraufhin bleibt die Erkenntnis, worum es sich bei den Wandbildern tatsächlich handelt, eher aus. Im Vergleich zu den anderen vier Shoah-Mahnmalen erfordert dieses Shoah-Erinnerungszeichen ein höheres Maß an Aufmerksamkeit für die Umgebung sowie Vorwissen über die historischen Ereignisse in der Herminengasse. Ohne dieses spezifische Vorwissen erschließt sich die Standortwahl nicht auf den ersten Blick, da der authentische Ort im unterirdischen Tunnel nicht in der Weise präsent ist, wie von den Wiener Linien sowie Michaela Meliá intendiert war. Das fehlende Wissen über die historische Bedeutung der Herminengasse sowie die Hintergründe des Shoah-Mahnmals kann jedoch durch das Lesen der Informationstafel neben den Wandbildern ausgeglichen werden. Voraussetzung dafür ist, dass das Shoah-Mahnmal die Aufmerksamkeit der Passant:innen so auf sich zieht, dass sie stehen bleiben. Der Tunnel ist allerdings als eine Art Nutzraum zu begreifen, der ausschließlich dazu dient, von einem Ort zum anderen zu gelangen. Alle anderen vier analysierten Shoah-Mahnmale wurden an Standorten errichtet, die zumindest für einen kurzen Moment eine Pause im städtischen Verkehr ermöglichen. Aus diesem Grund wird in dieser Analyse bewusst der Begriff der Passant:innen verwendet, anstelle von Rezipient:innen oder Betrachter:innen. Die Wahrnehmung des Shoah-Mahnmals *Herminengasse* ist kaum vorhanden; ohne zuvor angeeignetes Wissen erscheint es als reine Kunst im öffentlichen Raum mit abstraktem Ornamentcharakter, die sich im Laufe der Zeit als unsichtbare Gestaltung in die Umgebung eingefügt hat. Diese Wirkung wird zudem durch die komplexe Form des Shoah-Erinnerungszeichens verstärkt. Die Wandbilder basieren auf Daten und Fakten, die in Form von Liniengeflechten dargestellt und erschlossen werden. Durch die Standortwahl sowie die Gestaltung, die nicht mit klassischen figürlichen Denkmalformen in Verbindung gebracht werden kann, setzte Wiener Linien,

wie zuvor gewünscht, durchaus zeitgemäße Mittel ein, um die Vergangenheit der Herminengasse sichtbar zu machen. Laut der vorliegenden Arbeit ist diese Gestaltung jedoch vergleichsweise komplex. Selbst mit Kenntnis der Bedeutung der einzelnen Elemente des Shoah-Mahnmals lässt sich der Gesamtkontext auch bei vorheriger Recherche und der Betrachtung vor Ort nur eingeschränkt erschließen. Die Informationstafel informiert grob über die Geschehnisse der Herminengasse, die erforschten jüdischen Shoah-Opferzahlen sowie über den Aufbau des Shoah-Mahnmals. Einzelheiten, wie etwa, dass sich die „Häuser“ in Form von Informationsbalken auf die 1.322 ansässigen jüdischen Bewohner:innen der Herminengasse beziehen, während die Linien die 800 Deportierten darstellen, werden auf der Tafel nicht näher erläutert. Die einzelnen Elemente des Shoah-Mahnmals lassen sich daher nur im Rahmen einer vertiefenden Rezeption erfassen, die am Standort selbst nicht möglich ist.

Wie die Shoah-Mahnmale *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008), *Turnertempel Erinnerungsort* (2011) und *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017) bezieht sich auch das Shoah-Mahnmal *Herminengasse* auf einen spezifischen Standort, um dessen Bedeutung für das „kollektive Gedächtnis“ sichtbar zu machen. Die analysierten Shoah-Mahnmale sind eng an ihre jeweiligen Orte und deren Geschichten gebunden, da sie diese allein zum Ausdruck bringen wollen. Im Vergleich war *The Missing Image* (2015) weiter gefasst, da es sich auf ganz Österreich bezog und die Rolle der zivilen Bevölkerung im NS-Regime thematisierte. Gestalterisch war jedoch auch dieses Shoah-Mahnmal für seine nachhaltige Wirkung an einen Ort gebunden, da es direkten Bezug auf die Skulptur *Straßenwaschender Jude* im ersten Wiener Gemeindebezirk nahm. Thematisch hätte die Shoah-Videoinstallation jedoch überall in der Wiener Innenstadt platziert werden können. Der Ortsbezug ist ein wichtiger Aspekt moderner Shoah-Mahnmale und zusammen mit der künstlerischen Gestaltung entscheidend für eine verinnerlichte Rezeption. Das Shoah-Mahnmal *Herminengasse* wurde jedoch, anders als die anderen drei ortsabhängigen Shoah-Mahnmale, unterirdisch und eine Straßenecke vom authentischen Standort entfernt platziert, sodass dessen Wirkung nicht in die Rezeption einfließt. Dadurch erfolgt keine konkrete Übersetzung und Materialisierung des Ortes in ein architektonisches Konzept, sondern das Shoah-Mahnmal verbleibt auf einer eher abstrakteren Ebene. Die vorliegende Arbeit ist sich bewusst, dass das Shoah-Mahnmal durch eine Initiative der Wiener Linien entstanden ist, wodurch die Platzierung innerhalb der U-Bahn-Station nachvollziehbar ist. In diesem Zusammenhang hätte ein

Standort direkt an den Gleisen potenziell größere Vorteile geboten, da dadurch eine längere Rezeption des Konzepts während des Wartens auf die U-Bahnen ermöglicht und ein Raum des Erinnerns eröffnet worden wäre.

Das Shoah-Mahnmal *Herminengasse* soll, wie die anderen Shoah-Erinnerungszeichen *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008), *Turnertempel Erinnerungsort* (2011) und *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017), verdeutlichen, dass zunächst unscheinbare Orte mitten in den städtischen Wohnvierteln historische Bedeutung besitzen können, die nicht unmittelbar erkennbar ist. Die Shoah-Mahnmale repräsentieren die künstlerische Auseinandersetzung mit dieser Geschichte und richten sich zugleich an die gegenwärtigen Bürger:innen Österreichs sowie an Tourist:innen. Ein wesentlicher Unterschied zu den vier genannten Shoah-Mahnmalen besteht jedoch darin, dass Michaela Meliáns Konzept auf einen Aspekt verzichtet, der die Passant:innen aktiv in die Rezeption einbezieht. Daraus ergibt sich die Frage, wessen Aufmerksamkeit im Kontext des Shoah-Mahnmals gezielt geweckt werden und wer sich angesprochen fühlen soll. Da das Shoah-Mahnmal aufgrund seines Inhalts trotz der Entfernung weiterhin so eng mit der Herminengasse verbunden bleibt, kann jedoch festgestellt werden, dass der alleinige Fokus auf der Aufarbeitung des Wohnviertels sowie den Auswirkungen der NS-Verbrechen im zweiten Wiener Gemeindebezirk liegt und dadurch besonders die Anrainer:innen angesprochen werden.

Das Forschungsprojekt *Die Verfolgung der jüdischen Bewohner der Herminengasse zwischen 1938 und 1945* konnte viele vergessene Schicksale einzelner jüdischer Bürger:innen Österreichs während des NS-Regimes wieder ans Licht bringen. Das Shoah-Mahnmal *Herminengasse* wird jedoch als aktiver Ausdruck dieser Erkenntnisse in der vorliegenden Arbeit als nur bedingt geeignet eingeordnet. Die Gestaltung ist nicht grundsätzlich unauffällig, jedoch wird ihre Bedeutung nicht ausreichend deutlich vermittelt und sie eröffnet keinen gemeinsamen Erinnerungsraum. Die künstlerischen Mittel, basierend auf Wandbildern mit einem komplexen Liniengeflecht, wecken im kurzen Rezeptionsraum des Ausgangstunnels nur begrenzt Interesse für den Inhalt und regen nicht zur Reflexion an.

Im Hinblick auf die Frage, ob Provokation erzeugt oder Reflexion angeregt wird, können alle zuvor analysierten Shoah-Mahnmale erneut betrachtet werden. Gedenkkunst kann provozieren, irritieren und Reflexionsräume eröffnen; sie kann

jedoch weder eine bestimmte Erinnerung noch eine konkrete Auseinandersetzung erzwingen. Entscheidend ist daher, in welcher Weise diese Provokation zur historischen und erinnerungskulturellen Auseinandersetzung beiträgt. Viele der permanenten modernen Shoah-Mahnmale fokussieren dabei auf Elemente, die die Betrachter:innen aktiv einbeziehen oder über ihre erinnernde Funktion hinaus einen zusätzlichen Mehrwert für das städtische Zusammenleben schaffen. Dies zeigt sich bei den Shoah-Mahnmalen *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008), *Turnertempel Erinnerungsort* (2011) und *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017), die alle drei den Anspruch haben, ihre jeweiligen Standorte zugleich in Aufenthaltsorte mit Merkmalen sozialer Treffpunkte zu verwandeln. Diese Eigenschaften stehen einem irritierenden und provokativen Charakter eines Shoah-Mahnmals entgegen. Zudem werden keine konkreten Fragestellungen aufgeworfen, da die Konzepte bereits Antworten auf Fragen enthalten, etwa welche Ereignisse an den jeweiligen Orten während des NS-Regimes stattgefunden und welche Prozesse der Aufarbeitung sie ausgelöst haben. Sollten dennoch Fragen entstehen, beziehen sie sich eher auf die Rolle Österreichs bei den NS-Verbrechen und auf das Verhalten der damaligen zivilen Bevölkerung. In diesem Zusammenhang rückt die Video-Installation *The Missing Image* (2015) in den Fokus, die als einziges Shoah-Mahnmal provokative Eigenschaften zeigte. Zwar beinhaltete sie auch interaktive Elemente, durch die die Rezipient:innen in das Konzept einbezogen wurden; sie fungierten jedoch als Zeug:innen oder Stellvertreter:innen, die sich ihrer eigenen Position und historischen Vergangenheit bewusst werden sollten. Das Shoah-Mahnmal *Herminengasse* ist weder laut noch aufdringlich und fügt sich organisch in die städtische Umgebung ein. Es bietet den Passant:innen eine gewisse Freiheit in der Wahrnehmung, die einer aktiven Form des Erinnerns entgegenwirkt, sodass der dekorative Mehrwert des Shoah-Mahnmals überwiegt.

6. Die ästhetische Wirkung: Erinnerung schaffen und provozieren

Moderne Shoah-Mahnmale sind nicht nur „Kunstwerke“, sondern Teil des öffentlichen Lebens. Sie beeinflussen, wie die jeweilige Gesellschaft Geschichte wahrnimmt und erinnert. Um Shoah-Mahnmale zu analysieren, ist es wichtig, die Wirkung auf die Öffentlichkeit sowie die mögliche Beeinflussung des heutigen Denkens zu

betrachten.³²⁷ Sie sollen nicht nur „da–stehen“, sondern öffentliche Kunst, populäre Kultur, historisches Gedächtnis und politische Konsequenzen in sich vereinen und damit über sich hinausweisen.³²⁸

Das öffentliche Denkmal hat eine Verantwortung, die über seine Qualitäten als Kunstwerk hinausgeht. Es ist nicht nur der private Ausdruck eines individuellen Künstlers; es ist auch ein Kunstwerk, das für die Öffentlichkeit geschaffen wurde und daher in Bezug auf seine Fähigkeit, menschliche Reaktionen hervorzurufen, bewertet werden kann und sollte.³²⁹ – Marianne Doezema, US-amerikanische Kunsthistorikerin (*1950)

Aus diesem Grund können Shoah-Mahnmale nicht von ihrem öffentlichen Kontext getrennt werden, da dadurch ihre ästhetische Wirkung verloren ginge.

Die fünf analysierten Shoah-Mahnmale befinden sich – abgesehen von *The Missing Image* (2015) – nicht an stark frequentierten Standorten, sondern sind vielmehr inmitten von Wohnvierteln zu finden. Dadurch wird die Wirkung gesteigert, dass sie sich auf historische Ereignisse beziehen, die unmittelbar Teil des Lebens der zivilen Bevölkerung Österreichs waren und wieder in den Alltag einbezogen werden sollen. Diese Form der Erinnerungsarbeit unterscheidet sich von großen Präsentationen auf populären Plätzen, da sie sich in kleinen Schritten vollzieht. Anstatt ganz Österreich zu adressieren, werden zunächst einzelne Wiener Gemeindebezirke auf ihre eigene Geschichte während des NS-Regimes hingewiesen. Ermöglicht wurde dies durch das *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (2000) am Wiener Judenplatz. Zunächst mussten die damaligen jüdischen Bürger:innen Österreichs allgemein als Opfer des NS-Regimes in den Vordergrund gestellt werden, um in der Folge stärker in die Tiefe gehen und das Netz an NS-Verbrechen in Wien aufarbeiten zu können. Obwohl die einzelnen Shoah-Mahnmale in den Wiener Gemeindebezirken nicht allen Passant:innen auf ihrem Weg begegnen und zunächst vor allem die Bewohner:innen des jeweiligen Bezirks ansprechen, leisten sie einen entscheidenden Beitrag zur differenzierten Aufarbeitung der NS-Vergangenheit in Wien.

Zwei der analysierten Shoah-Mahnmale – *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) und *Herminengasse* (2017) – machen beispielsweise darauf aufmerksam, dass jüdische Bürger:innen Österreichs verschwunden sind. Zwei weitere – *Turnertempel*

³²⁷ Young 1995, S. 96.

³²⁸ Ebenda, S. 96-97.

³²⁹ Ebenda, S. 97-98.

Erinnerungsort (2011) und *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017) – heben hervor, dass Orte (und infolgedessen jüdische Bürger:innen Österreichs) nicht mehr vorhanden sind, während ein weiteres – *The Missing Image* (2015) – auf historische wie aktuelle Reaktionen sowie Formen des Umgangs verweist. Ihre Ortsspezifität ist somit eng mit der Aufarbeitung ihres jeweiligen Standortes verbunden, wodurch die Shoah-Mahnmale zu spezifischen Ausdrucksformen dieser Prozesse werden. Dadurch ist ein Shoah-Mahnmal nicht nur ein Monument, sondern ein Anstoß zum Erinnern, Diskutieren und Lernen für die Zukunft.³³⁰ Dies impliziert zudem, dass Shoah-Erinnerungszeichen nicht allein als Stätten der Trauer für die jüdischen Opfer des NS-Regimes errichtet werden; vielmehr richten sie sich auch an die Lebenden und zukünftigen Generationen, um die Erinnerung wachzuhalten.³³¹ Das wichtigste Element von Shoah-Mahnmalen ist ihre Wirkung. Aspekte wie Diskussion, Nachdenken und Auseinandersetzung sollen von einem modernen Shoah-Mahnmal angestoßen werden. Den Shoah-Mahnmalen ist ein Spannungsverhältnis inne, das deutlich macht, dass sie zugleich Orte der Trauer, der Erinnerung und des Schuldeingeständnisses sein können.³³² Der polnische Schriftsteller Andrzej Szczypiorski (1928–2000) betonte zudem, dass es unmoralisch wäre, Opfer und Täter:innen bei der Konzeption eines Shoah-Erinnerungszeichens strikt zu trennen, als hätten die beiden nichts miteinander zu tun. Das Gedenken an Täter:innen bedeutet dabei nicht, ihre Schuld zu relativieren, sondern die Geschichte vollständig und ehrlich anzuerkennen.³³³ In Hinblick auf die fünf analysierten Shoah-Mahnmale fällt auf, dass nur die temporäre Shoah-Videoinstallation *The Missing Image* (2015) eine über konventionelle Medienformen hinausgehende Gestaltung aufwies und am effektivsten eine Reaktion bei den gegenwärtigen Rezipient:innen auslöste. Ruth Beckermanns Arbeit machte deutlich, dass Shoah-Mahnmale keine angenehme Erfahrung sein, sondern wie Stolpersteine im Alltag wirken sollen. Diesbezüglich wird der Ansatz, ein nicht störendes Shoah-Mahnmal in Wohngebieten – wie beim *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017) – zu errichten, in der vorliegenden Arbeit als ambivalent eingeschätzt. Je stärker Shoah-Mahnmale einer Anpassung an die jeweilige Umgebung unterliegen, desto eher kann ihre Wahrnehmbarkeit abnehmen, obwohl sie als Vermittlungsmedium und Erinnerungsbrücke auf Präsenz im öffentlichen Raum ausgerichtet sind. Die

³³⁰ von Marschall 1999, S. 179-180.

³³¹ Schlieker 2004, S. 249.

³³² von Marschall 1999, S. 179-180.

³³³ Ebenda, S. 183.

minimalistischen Formen moderner Shoah-Mahnmale, die zugleich einen freizeitlichen Aufenthaltscharakter aufweisen sollen – wie *Turnertempel Erinnerungsort* (2011) und *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017) – lassen sich aus dieser Perspektive als zurückhaltend in ihrer Ausdrucksweise beschreiben. Im Laufe der Zeit kann sich so die Situation ergeben, dass nicht nur das Wissen über die Shoah weitervermittelt werden muss, sondern zunächst auch das Verständnis für die Bedeutung künstlerischer Shoah-Mahnmale, die wiederum auf ihre historische Relevanz verweisen. Die modernen Shoah-Mahnmale bewegen sich dabei teilweise auf einer ähnlichen ästhetischen Ebene wie Kunst im öffentlichen Raum, sodass eine eindeutige Abgrenzung nicht durchgehend klar erkennbar ist. Diese Kategorisierung der Shoah-Erinnerungszeichen durch Passant:innen als reine Kunst im öffentlichen Raum geht mit der Möglichkeit einher, dass ihre spezifische Bedeutung nicht verstanden wird und sich manche Menschen dadurch ausgeschlossen fühlen. Die Wirkung eines Shoah-Mahnmals ist an die Bereitschaft der Betrachter:innen gebunden. Fehlt diese, tritt seine Aussage weniger deutlich hervor.³³⁴ Wie bei früheren Denkmälern werden die mahnenden Konzepte von Passant:innen häufig eher passiv rezipiert, obwohl die ursprüngliche Intention der Künstler:innen auf ein Zusammenspiel mit aktiven Rezipient:innen ausgerichtet war. Laut dem deutschen Kunsthistoriker Wolfgang Kemp (*1946) sollte ein „ins Werk einkomponierter Betrachterbezug“³³⁵ existieren, der auch in der Minimal Art in der Raum-Betrachter-Objekt-Konstellation eine zentrale Rolle spielt.³³⁶ Viele moderne Shoah-Mahnmale – wie auch der Großteil der fünf analysierten Projekte – zeigen aufgrund eines geringen Störpotenzials nur eingeschränkt eine aufmerksamkeitssteigernde Wirkung. Es lässt sich die Annahme formulieren, dass ein stärkerer Irritationsmoment die Wahrnehmung durch Passant:innen beeinflussen kann. Die Position des Shoah-Mahnmals *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) auf Bodenniveau sowie die fehlende Erläuterung des Dargestellten können die Rezeption zusätzlich beeinflussen. Der Anspruch, dass die Rezipient:innen allein aus dem Konzept auf die historische Bedeutung schließen, setzt ein Publikum voraus, das bereits Erfahrung im Umgang mit künstlerischen Ausdrucksformen hat. Bei den Shoah-Mahnmalen *Turnertempel Erinnerungsort* (2011) und *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017)

³³⁴ Hornig 2011, S. 191.

³³⁵ Stahl 2013, S. 61.

³³⁶ Baumstark 2022, S. 17.

wurde zudem ein Fokus auf die Einbindung in den Alltag der jeweiligen Wiener Gemeindebezirke gelegt. Dieser überlagert letztlich – wie bereits erwähnt – die Bedeutung des mahnenden Konzepts. Interaktive Kunst zieht Menschen an, da sie zur Nutzung einlädt – nicht zwingend aufgrund einer unmittelbaren Wahrnehmung als Shoah-Mahnmal. An beiden Orten sind zwar ausreichend Erklärungen vorhanden, die die historische Bedeutung der Standorte hervorheben. Dennoch entsteht nicht automatisch ein Spannungsverhältnis zwischen der ästhetischen Wirkung der Shoah-Mahnmale und den gegenwärtigen Nutzer:innen, deren Fokus eher auf der Nutzung des Parks als auf dem Erinnerungsaspekt liegt. Das Shoah-Mahnmal *Herminengasse* (2017) wurde an einem Standort platziert, der in vielen anderen U-Bahn-Stationen als Werbefläche für Plakate oder vereinzelt für Kunst im öffentlichen Raum genutzt wird. Für die Rezipient:innen erschließt sich dieser Ort daher nicht als eine Situation, in der ein Shoah-Mahnmal erwartet werden würde. Aufgrund seiner künstlerischen Komplexität gelingt es dem Shoah-Mahnmal zudem nur eingeschränkt, diese Wahrnehmung zu verändern oder gezielt Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, inwieweit die fünf analysierten Shoah-Mahnmale einen mahnenden Faktor aufweisen. Die vorliegende Arbeit ordnet drei der fünf Shoah-Mahnmale – *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008), *Turnertempel Erinnerungsort* (2011) und *Herminengasse* (2017) – aufgrund ihrer Formensprache als zurückhaltend ein, sodass ihre mahnende Wirkung weniger stark hervortritt, wodurch sie primär als Shoah-Erinnerungszeichen verstanden werden können. Die beiden übrigen Shoah-Mahnmale *The Missing Image* (2015) und *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017), weisen hingegen vereinzelt Merkmale auf, die eine mahnende Wirkung erzeugen können. Wie zuvor hervorgehoben, konfrontierte Ruth Beckermanns Shoah-Videoinstallation die gegenwärtigen Österreicher:innen mit der Rolle des Landes während des NS-Regimes und machte durch den aktuellen Bezug der Videoinstallation *Déjà-Vu* („No to Asylum Seekers“) deutlich, dass sich Vergleichbares nicht wiederholen sollte. Beim *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017) zeigt sich der mahnende Aspekt vor allem in der verstärkten Dunkelheit des Betonquaders, die Unbehagen hervorruft sowie im unmittelbaren Bezug zu den Geräuschen der vorbeifahrenden Züge. Diese Elemente tragen zur Wirkung des Standortes bei, insbesondere für Rezipient:innen, die mit der historischen Bedeutung vertraut sind.

6.1 Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte, 2021

Um den Kreis der Analyse von Shoah-Gedenken als Kunst im öffentlichen Raum ab 2000 zu schließen, wird nun ein finales Wiener Shoah-Mahnmal vorgestellt. Es handelt sich um das jüngste der in dieser Arbeit untersuchten Denk- und Mahnmale. Ähnlich wie Rachel Whitereads Konzept auf dem Wiener Judenplatz bezieht sich dieses Shoah-Mahnmal in der Darstellung der gesamten Shoah-Opferzahl erneut auf alle jüdischen Bürger:innen Österreichs. Konkret handelt es sich um das Projekt *Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte* im neunten Wiener Gemeindebezirk aus dem Jahr 2021. Das Shoah-Mahnmal wurde von dem aus Österreich stammenden Shoah-Überlebenden Kurt Yakov Tutter (*1930) initiiert und mit Unterstützung des Bundeskanzleramts, der Stadt Wien, des Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus sowie der Österreichischen Nationalbank umgesetzt. Es befindet sich im Ostarrichipark gegenüber der Österreichischen Nationalbank auf einer Gesamtfläche von 2.500 Quadratmetern. Das Konzept stammt von Webhofer Architekten ZT GmbH und wurde von der Bundesimmobiliengesellschaft m.b.H. realisiert.³³⁷ Mit *Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte* soll an alle jüdischen Kinder, Frauen und Männer aus Österreich erinnert werden, die in der Shoah ermordet wurden. Am südlichen Eingang befindet sich die Inschrift: „Zum Gedenken an die mehr als 65.000 jüdischen Kinder, Frauen und Männer aus Österreich, die in den Jahren 1938- und 1945 ermordet wurden. Von Nationalsozialisten und deren Anhängern wurden sie verfolgt, verhöhnt, beraubt, gepeinigt und in Ghettos sowie in Vernichtungslager deportiert. Zahlreiche Österreicherinnen und Österreicher haben sich an diesem Massenmord beteiligt“.

Die Rezipient:innen können das Shoah-Mahnmal entweder vom Süden über die Alserstraße oder vom Norden über den Otto-Wagner-Platz betreten. Die Grundform des Shoah-Mahnmals ist eine Ellipse, die aus zwei ineinandergreifenden Händen abgeleitet ist (Abb. 41). In der Mitte befindet sich eine begrünte Insel, auf der neun Bäume stehen. Diese Bäume sollen die neun Bundesländer Österreichs sowie die Massengräber im Wald von Maly Trostinec symbolisieren.³³⁸ Die Form setzt sich aus 166 elliptisch aneinandergereihten Natursteinmauern zusammen. Die Granittafeln wurden zu

³³⁷ Bundeskanzleramt 2021, S. 120.

³³⁸ Ebenda, S. 121.

Segmenten von jeweils fünf Tafeln nahtlos zusammengefasst; zwischen diesen Segmenten befinden sich kleine Abstände. Im Jahr 2021 wurden auf den 166 Steintafeln in einer Schriftgröße von 14 Millimetern 64.440 Namen und Daten jüdischer Bürger:innen Österreichs eingraviert (Abb. 42). Die Gesamtgröße des Shoah-Mahnmals wurde bei der Entwicklung des Entwurfs von der Anzahl der Buchstaben sowie Zahlen bestimmt.³³⁹

Die Namen und Daten der jüdischen Bürger:innen Österreichs sind alphabetisch aufgelistet und wurden vom Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands bereitgestellt. Das Archiv betreibt seit 1992 Recherchen zu biografischen Daten sowie zu den Todesumständen von jüdischen Bürger:innen Österreichs, die durch das NS-Regime ermordet wurden. Die Forschungen werden auch heute noch fortgesetzt. Nachträglich ermittelte Namen werden jährlich am Ende der alphabetischen Auflistung auf den Steinmauern ergänzt.³⁴⁰

Die *Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte* soll als Ort der Andacht für Nachkommen sowie Angehörige jüdischer Bürger:innen Österreichs dienen.³⁴¹ An den Eingängen befinden sich eingezogene Zusatzmauern, die einen geschützten Gedenkort gewährleisten. Die Auflistung der Namen symbolisiert, dass den jüdischen Bürger:innen Österreichs zur Zeit des NS-Regimes ihre Namen genommen und sie dadurch zu Nummern anonymisiert wurden. Die Formsprache des Shoah-Mahnmals soll ausdrücken, dass ihnen ihre Namen als Ausdruck von Identität und Würde zurückgegeben werden.³⁴²

Im pädagogischen Begleitmaterial des Shoah-Mahnmals wird für eine konstruktive Rezeption empfohlen, sich mit einer Kontextualisierung und der Ergänzung der individuellen Schicksale der jüdischen Bürger:innen Österreichs auseinanderzusetzen.³⁴³ Im Vergleich zu den fünf zuvor analysierten Shoah-Mahnmalen wirkt die *Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte* jedoch bereits auf den ersten Eindruck, selbst ohne weiterführende Auseinandersetzung. Bei einem Besuch im Dezember 2025 zeigte sich, dass die Granittafeln die Betrachter:innen überragen und der künstliche Raum des Shoah-Mahnmals dadurch von seiner Umgebung abgeschlossener wirkt. Die

³³⁹ Bundeskanzleramt 2021, S. 120.

³⁴⁰ o.A., URL: www.erinnern.at/bundeslaender/wien/artikel/unterrichtsmaterialien-zu-den-shoah-namensmauern.

³⁴¹ Ebenda, S. 16.

³⁴² Bundeskanzleramt 2021, S. 16.

³⁴³ o.A., URL: www.erinnern.at/bundeslaender/wien/artikel/unterrichtsmaterialien-zu-den-shoah-namensmauern.

Platzgestaltung vermittelt, dass es in diesem Moment ausschließlich um diesen Gedenkraum geht. Die Gestaltung ist dezent, doch die Bedeutung des Shoah-Mahnmals erschließt sich durch die Inschrift am Eingang sowie die Auflistung der Namen recht deutlich. Die Rezeption des Shoah-Mahnmals erfolgt beim Durchschreiten der elliptischen Form. Die Wegführung ist klar strukturiert und besitzt durch ihren Aufbau sowohl einen eindeutigen Anfang als auch ein eindeutiges Ende. Die einfassenden Mauern machen es unmöglich, den Platz zu durchqueren, ohne das Shoah-Mahnmal wahrzunehmen; es wird nicht zufällig betreten, sondern in vollem Bewusstsein seiner Bedeutung. Die Betrachter:innen können dabei nicht durch andere Elemente des städtischen Verkehrs abgelenkt werden und die Rezeption ist nicht zeitlich begrenzt. Es stehen jedoch keine Sitzmöglichkeiten zur Verfügung, sodass der Verweilungsmoment sich ausschließlich auf das Durchschreiten und Lesen der Namen der jüdischen Bürger:innen Österreichs beschränkt. Ein interaktiver Aspekt wird durch kleine Boxen am inneren Wegrand gegenüber den Steinmauern geboten. In diesen Boxen befinden sich drei verschiedenfarbige Arten von Kieselsteinen, die in der jüdischen Tradition als Gedenksteine dienen und von den Betrachter:innen genommen werden können, um sie vor die Granitmauern zu legen. Es ist dem Shoah-Mahnmal nicht negativ anzulasten, dass den Betrachter:innen kein zusätzlicher Ort zur Verfügung steht, an dem sie unabhängig vom Erinnerungsraum verweilen können. Wie beim *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017) betreten die Rezipient:innen bei *Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte* einen Ruheort, dessen Bedeutung in diesem Fall durch den ästhetischen Aufbau unmissverständlich vermittelt wird. Darüber hinaus kann die Arbeit mit der gesamten Shoah-Opferzahl der jüdischen Bürger:innen Österreichs nicht als pauschalisierend betrachtet werden, da die einzelnen Individuen – anders als beim *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (2000) – im weiteren Schritt aufgelistet werden und den Betrachter:innen somit konkret als Individuen vor Augen geführt werden. Hinsichtlich der Darstellung von Täter:innen zeigt sich jedoch, dass auch dieses Shoah-Mahnmal in seiner Formensprache keine erkennen lässt, gleichwohl aber in der Inschrift am Eingang klar Stellung zur Verantwortung von Österreicher:innen während des NS-Regimes bezieht und damit ein Schritt weiter ist als viele andere Shoah-Mahnmale.

Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte bildet den Abschluss der Analyse von Wiener Shoah-Mahnmalen ab 2000, da es viele Eigenschaften aufweist, die auch bei den zuvor

analysierten Shoah-Erinnerungszeichen vorkommen, jedoch teilweise andere Formen ästhetischer Wirkung entfalten. Die zuvor gestellte Frage, ob nur „groß angelegte“ Kunst bewegt, lässt sich an diesem Beispiel tendenziell bestätigen oder zumindest nicht eindeutig verneinen. Das Shoah-Mahnmal ist breit konzipiert und erhält dadurch im Stadtgefüge einen räumlichen Rahmen, in dem Wirkung entstehen kann. Trotz der minimalistischen Formgebung hebt sich das Gesamtkonzept als geschlossener Raum von seiner Umgebung ab und fügt sich nicht vollständig in diese ein. Dies deutet darauf hin, dass ein irritierender oder aufmerksamkeitsregender Moment nicht zwingend mit Bewegtbild oder Sound verbunden sein muss, um Shoah-Mahnmale wirksam zu vermitteln. Vielmehr kann ein Raum entstehen, der Rezipient:innen in eine Wahrnehmungssituation einbindet, die durch die Auseinandersetzung mit der Thematik deutlich macht, dass die Bedeutung der Shoah-Mahnmale über die einzelnen Betrachter:innen hinausgeht. Ein Phänomen, das auch im Projekt *Gedenkstätte für die ermordeten Wiesbadener Juden* der ungarischen Künstlerin Valeria Sass (*1950) aus dem Jahr 2011 auszumachen ist (Abb. 43), das mit seinem (halb-)kreisförmigen Aufbau sowie der Listung von Opfernamen ebenfalls Ähnlichkeiten zu klassischen, ritualisierenden Formen des Gedenkens aufweist. Beide Shoah-Mahnmale lassen trotz ihrer modernen Ansätze eine Rückbindung an die Formensprache von Grabsteinen auf Friedhöfen erkennen. Im Unterschied zu kreisförmig angeordneten Grabsteinen, in denen Namen in eine räumlich abgeschlossene Erinnerungsordnung eingebettet sind, verschieben sowohl *Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte* als auch *Gedenkstätte für die ermordeten Wiesbadener Juden* (2011) jedoch die Bedeutung der Namensnennung hin zu einer seriellen Bedeutungsproduktion im öffentlichen Raum. Erinnerung entsteht hier weniger durch sakrale Einhegung als durch die kontinuierliche Konfrontation mit der Unabschließbarkeit der Opfernamentenliste. In diesem Sinne steht sie in einer Reihe vergleichbarer, namensbasierter Gedenkformen, die Erinnerung primär über die additive Sichtbarmachung von Opfern organisieren.

7. Fazit

Die Analyse der fünf Wiener Shoah-Mahnmale ab 2000 zeigt, dass sich wiederkehrende gestalterische Prinzipien erkennen lassen, die jedoch unterschiedlich wirksam umgesetzt werden bzw. wurden. Sie vermitteln, dass an vielen verschiedenen Orten der Stadt Wien NS-Verbrechen vorstättengingen und schärfen das Bewusstsein dafür, dass es

wahrscheinlich noch viele weitere Standorte gibt, deren Bedeutung seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verdrängt wurde. Alle fünf hatten das *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (2000) im ersten Wiener Gemeindebezirk als Ausgangspunkt, da es dazu beitrug, weitere Initiativen ins Leben zu rufen. Für diese Initiativen setzten sich in den letzten Jahrzehnten insbesondere Personen ein, die von den Geschehnissen, auf die die jeweiligen Shoah-Mahnmale Bezug nehmen, betroffen waren und in der Kunst ein wirksames Vermittlungsmedium sahen.

Die fünf Shoah-Mahnmale entsprechen der modernen Formensprache gegenwärtiger Denk- und Mahnmale. Mittels minimalistischer Gestaltung distanzieren sie sich von einer gegenständlichen Umsetzung wie Figuren, Heldenstatuen oder realistischen Darstellungen sowie der Verwendung statischer Fotografien. Stattdessen werden zur Erinnerung an Individuen häufig Namen einbezogen. Die Werke bewegen sich auf einer abstrakten Ebene, die weniger konkrete Gegenstände als vielmehr Raum, Materialität, Leere und Stimmung betont. Zwar beziehen sie Interaktion, Kontextbezüge und unsichtbare Bedeutungsebenen mit ein, jedoch tritt die konzeptuelle Idee im Vergleich zu Antidenkmäler meist weniger stark in den Vordergrund. Mit Blick auf eine eigene Shoah-Formensprache in der Denk- und Mahnmalkultur sticht besonders das *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017) hervor, das – wie viele andere Shoah-Erinnerungszeichen – Schienen zu seinem zentralen Element macht. Die Shoah-Mahnmale *Turnertempel Erinnerungsort* (2011), *The Missing Image* (2015) und *Herminengasse* (2017) zeichnen sich durch eine eigenständige künstlerische Umsetzung aus, während *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) zusätzlich an ein 1995 auf dem Berliner Bebelplatz realisiertes Projekt erinnert. Der israelische Künstler Micha Ullman (*1939) verlegte dort eine Glasplatte im Boden, die den Blick auf einen unterirdischen Raum freigibt (Abb. 44). Darin befinden sich leere Bücherregale, die auf die Verbrennung jüdischer, marxistischer und regimekritischer Bücher am 10. Mai 1933 verweisen;³⁴⁴ hierin zeigt sich auch eine Ähnlichkeit zu Rachel Whitereads Entwurf. Dies ist dem Shoah-Mahnmal *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008) jedoch nicht negativ auszulegen, da archäologische Bezüge – ebenso wie die Verwendung von Schienen – häufig genutzte Elemente mit hohem Wiedererkennungswert darstellen.

³⁴⁴ Streibel 2009, S. 10.

Trotz dieser Ergebnisse zeigen die fünf Shoah-Mahnmale jedoch auch zahlreiche Problemfelder, die bereits seit einigen Jahren in der Forschungsliteratur diskutiert werden. Es wird versucht, die Shoah und die NS-Verbrechen an jüdischen Bürger:innen Österreichs aufzuarbeiten und im „kollektiven Gedächtnis“ zu verankern. Nach 2000 entstand eine Reihe von Forschungsprojekten, die sich gegenseitig inspirierten; zugleich ist hervorzuheben, dass diese Entwicklungen erst ab 2000 – 55 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges – einsetzten. Das erste Shoah-Mahnmal, das seitens hoher politischer Positionen unterstützt wurde, war *Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte* aus dem Jahr 2021 und entstand damit vergleichsweise spät im Verhältnis zu den übrigen Projekten. In den kommenden Jahrzehnten wird sich zeigen, welche Akteur:innen Verantwortung für den Erhalt von Shoah-Mahnmalen für jüdische Bürger:innen Österreichs übernehmen werden, insbesondere wenn Überlebende der Shoah nicht mehr als Zeitzeug:innen zur Verfügung stehen.

In gestalterischer Hinsicht wird deutlich, dass der Anspruch besteht, etwas Neues schaffen zu wollen und Ausdrucksmittel zu finden, die zuvor bei keinem anderen Shoah-Mahnmal angewendet wurden. Gleichzeitig lässt sich beobachten, dass die Künstler:innen dabei häufig auf vertraute Techniken zurückgreifen, die sie bereits in früheren Projekten der Kunst im öffentlichen Raum eingesetzt haben. Somit ist einerseits festzuhalten, dass diese Ausdrucksformen bei Shoah-Mahnmalen bislang nicht vorkamen, andererseits wurden sie bereits im Kontext der Kunst im öffentlichen Raum verwendet, wodurch die Abgrenzung zwischen beiden Kategorien erneut verschwimmt. Dadurch tritt ein grundlegendes Problem der Mahnmalkunst hervor, da der persönliche Stil der Künstler:innen neben den konzeptionellen Ideen und dem Anspruch historischer Genauigkeit weiterhin sichtbar bleibt.

Die fünf Shoah-Mahnmale geben durch ihre unterschiedlichen Formensprachen sowie ihre verschiedenen Standorte einen vielfältigen Einblick in die heutige Funktion, Wirkung und Entwicklung moderner Shoah-Mahnmale. Vor dem *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (2000) gab es keine größeren künstlerischen Konzepte, die den jüdischen Bürger:innen Österreichs im öffentlichen Raum gewidmet waren. Seit der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert wurde in Österreich die Erinnerungsarbeit zum NS-Regime aktiv weiterentwickelt und Archivarbeit von Dokumentationszentren sowie Forschungsergebnisse in Form von

Kunst auf die Wiener Straßen gebracht. Es entstand die Notwendigkeit, den Rezeptionsradius zu erweitern und nicht nur Interessierte oder Kenner:innen einzubeziehen. Kunst im öffentlichen Raum war zu diesem Zeitpunkt bereits etabliert und bot somit die beste Möglichkeit, sie als Ausdruck von Erinnerungsarbeit weiterzuentwickeln. Wie die deutsche Kunsthistorikerin Tanja Schult betont, erkennen zeitgenössische Künstler:innen, dass frühere Ausdrucksformen nicht einfach übernommen werden können, ohne zugleich die ihnen zugrunde liegenden Wertvorstellungen zu transportieren.³⁴⁵ Gerade deshalb ist zeitgenössische Kunst in Verbindung mit Kunst in öffentlichen Raum sowie Shoah-Mahnmalen besonders geeignet, da sie Erinnerung nicht nur festhält, sondern aktiv neugestaltet und in die Gegenwart überführt. Oft nutzt sie Fragmentierung, Leerstellen, materielle Spuren, Klang, Raum oder interaktive Elemente und ermöglicht so vieldeutige Zugänge statt klar festgelegter Interpretationen, wodurch ihre Wirkung bewusst unabgeschlossen bleibt. Die fünf analysierten Shoah-Mahnmale sind vielfältige Belege für diese Maßnahmen im städtischen Raum. Darüber hinaus geben sie Einblicke in die gegenwärtige Stimmung der Gesellschaft. Mit Blick auf die Thematisierung der Täterrolle innerhalb der Konzepte wird deutlich, dass es sich weiterhin um einen tastenden Prozess handelt. In diesem Zusammenhang ist jedoch einschränkend zu berücksichtigen, dass das jüngste der fünf Wiener Shoah-Mahnmale bereits neun Jahre zurückliegt. 2021 wurde die Täterrolle in *Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte* beispielsweise in der Inschrift stark thematisiert, erhielt jedoch keinen Raum im künstlerischen Konzept.

Zukünftige Untersuchungen könnten sich mit der Frage beschäftigen, inwieweit sich die modernen Shoah-Mahnmale stärker auf der erinnernden als auf der mahnenden Ebene bewegen und wie sich Aspekte von aktiver Provokation künstlerisch umsetzen lassen. Darüber hinaus bleibt die Frage relevant, wie bestehende permanente Shoah-Mahnmale instandgehalten und durch begleitende Vermittlungsarbeit im öffentlichen Bewusstsein verankert werden können, sodass ihre Bedeutung im städtischen Raum erhalten bleibt. Auf diese Weise können neue Forschungen angestoßen und die Schicksale vieler jüdischen Bürger:innen Österreichs im „kollektiven Gedächtnis“ bewahrt werden.

³⁴⁵ Schult 2023, S. 49.

Gestalterisch sollten Shoah-Mahnmale nicht den Eindruck erwecken, Informationstafeln überflüssig zu machen. Das Ideal besteht darin, Aufmerksamkeit zu erzeugen und Personen in die Erinnerungsarbeit einzubeziehen, die zuvor keine Berührungspunkte mit diesem Thema hatten. Die Formensprache moderner Shoah-Mahnmale steht dabei vor Herausforderungen, einerseits über einen langen Zeitraum Bestand zu haben und andererseits zeittypische Ausdrucksformen aufzugreifen. Die Erinnerungsarbeit unterliegt dabei einem kontinuierlichen Wandel. Kein einzelnes Denk- oder Mahnmal wird jemals in der Lage sein, die Shoah in ihrer Gesamtheit zu vermitteln; dennoch können Shoah-Mahnmale darauf hinwirken, dass sie als Teil eines größeren Zusammenhangs wahrgenommen werden.

Die Shoah-Mahnmale *Schlüssel gegen das Vergessen* (2008), *Turnertempel Erinnerungsort* (2011), *The Missing Image* (2015), *Mahnmal Aspangbahnhof* (2017) und *Herminengasse* (2017) markieren den Beginn einer aktiven Erinnerungsarbeit als Kunst im öffentlichen Raum Wiens. Österreich benötigte viele Jahrzehnte, um die Bedeutung der NS-Zeit in der eigenen Geschichte anzuerkennen. Das Shoah-Gedenken als Kunst im öffentlichen Raum ist ein deutlicher Ausdruck dieses Prozesses, der weiterhin nicht abgeschlossen ist. Derzeit heben sich moderne Shoah-Mahnmale gestalterisch nur begrenzt von anderen Formen der Kunst im öffentlichen Raum ab, wodurch ihre Wahrnehmung als eigenständige Kategorie erschwert werden kann. In diesem Zusammenhang könnte künftig stärker untersucht werden, wie sich prägnante künstlerische Formen im städtischen Raum gestalterisch ausarbeiten lassen, damit Shoah-Mahnmale durch ihre ästhetische Wirkung im Wiener Stadtbild deutlicher hervortreten.

8. Abbildungen



Abb. 1 Martin Krenn: *Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz*, 2016, Metallgewebe, 3 x 4 m, Welterbesteig Wachau, Niederösterreich.



Abb. 2 Alfred Hrdlicka: *Tor der Gewalt (Heldentod)*, Detail des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus*, 1992, Carrara-Marmor und Granit, Wien.

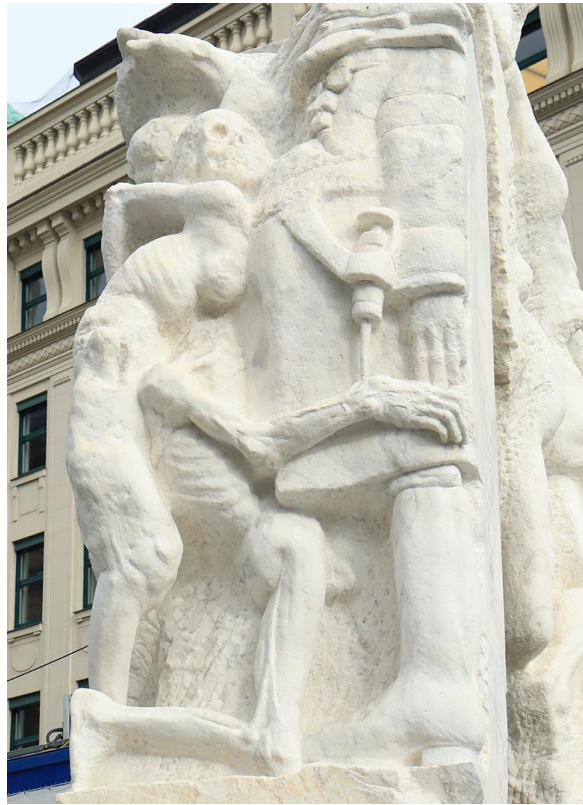


Abb. 3 Alfred Hrdlicka: *Tor der Gewalt (Hinterlandsfront)*, Detail des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus*, 1992, Carrara-Marmor und Granit, Wien.



Abb. 4 Alfred Hrdlicka: *Straßenwaschender Jude*, Detail des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus*, 1988, Bronze, Wien.



Abb. 5 Alfred Hrdlicka: *Orpheus betritt den Hades*, Detail des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus*, 1988, Carrara-Marmor und Granit, Wien.



Abb. 6 Alfred Hrdlicka: *Stein der Republik*, Detail des *Mahnmals gegen Krieg und Faschismus*, 1988, Granit, 8,4 m, 57 Tonnen, Wien.



Abb. 7 Leopold Grausam Jr.: *Mahnmal Niemals Vergessen für die Opfer der Gestapo*, 1985, Granit und Bronze, Wien.



Abb. 8 Fritz Cremer: *Buchenwald-Denkmal*, Detail, 1954-1958, Naturstein und Bronze, KZ-Gedenkstätte Buchenwald, Weimar.



Abb. 9 Rachel Whiteread: *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah*, 2000, Stahl/Beton, 10 x 7 x 3,8 m, Wien.



Abb. 10 Nandor Glid: *Menschen im Stacheldraht*, Detail des *Internationalen Mahnmals*, 1968, Bronze, 16,27 m x 6,16 m x 2,80 m, KZ-Gedenkstätte Dachau, Dachau.



Abb. 11 Peter Eisenman: *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, 2005, Beton, Berlin.



Abb. 12 Michael Elmgreen und Ingar Dragset: *Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen*, 2008, Beton, 3,6 m x 1,9 m, Berlin.



Abb. 13 Daniel Libeskind: *Jüdisches Museum Berlin*, 1999, 15500 m², Berlin.

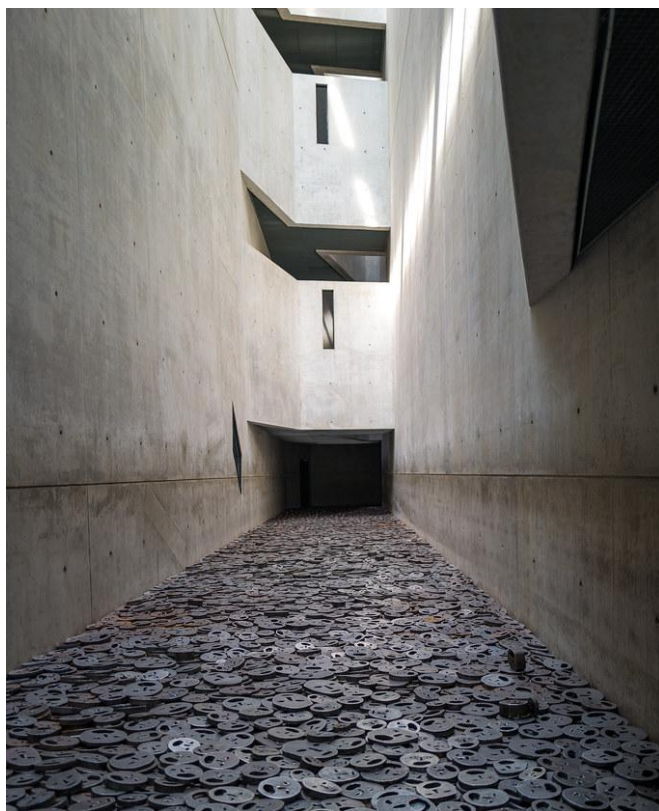


Abb. 14 Daniel Libeskind: *Memory Void*, Detail des *Jüdischen Museums Berlin*, 1999, Berlin.



Abb. 15 Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz: *Mahnmal gegen Faschismus*, Detail, 1986, Aluminium, 12 m, Hamburg-Harburg.



Abb. 16 Hans Kupelwieser: *Denkmal für den Jüdischen Friedhof in Krems*, Detail, 1996, Stahl, 48 m x 20 cm, Krems an der Donau.



Abb. 17 Julia Schulz: *Schlüssel gegen das Vergessen*, 2008, Wien.

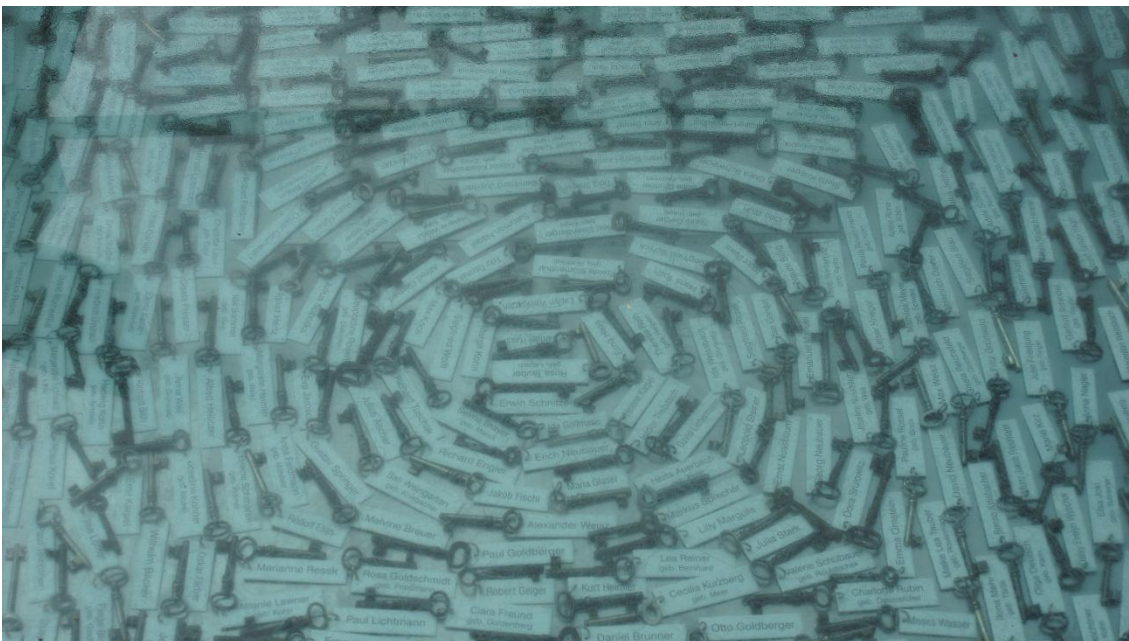


Abb. 18 Julia Schulz: *Schlüssel gegen das Vergessen*, Detail, 2008, Wien.

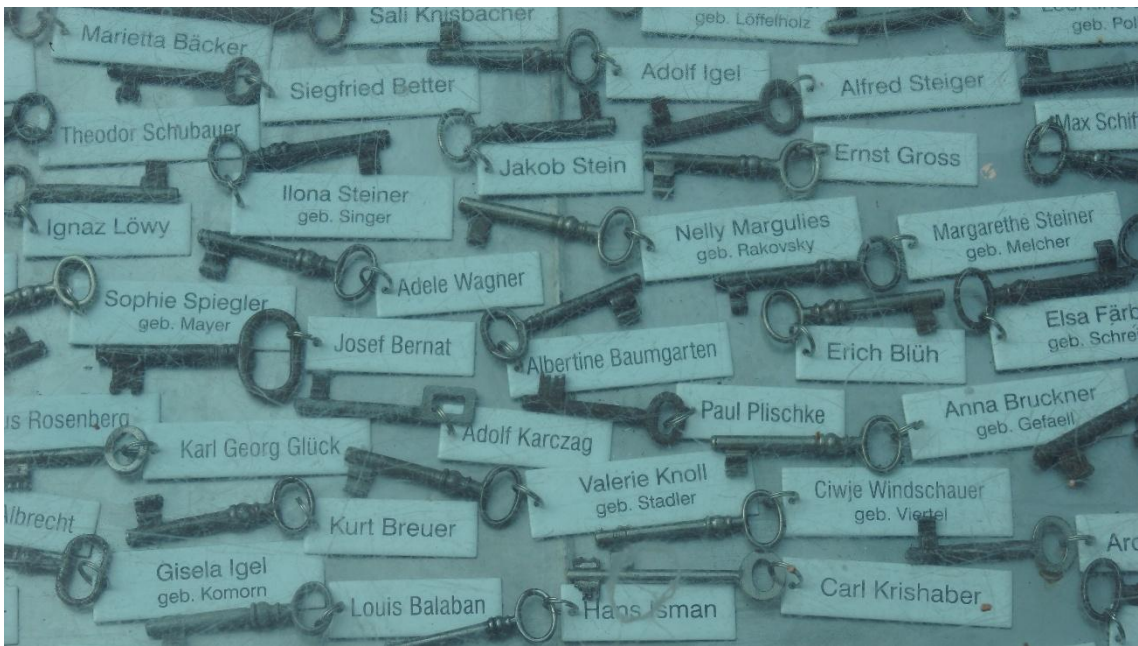


Abb. 19 Julia Schulz: *Schlüssel gegen das Vergessen*, Detail, 2008, Wien.

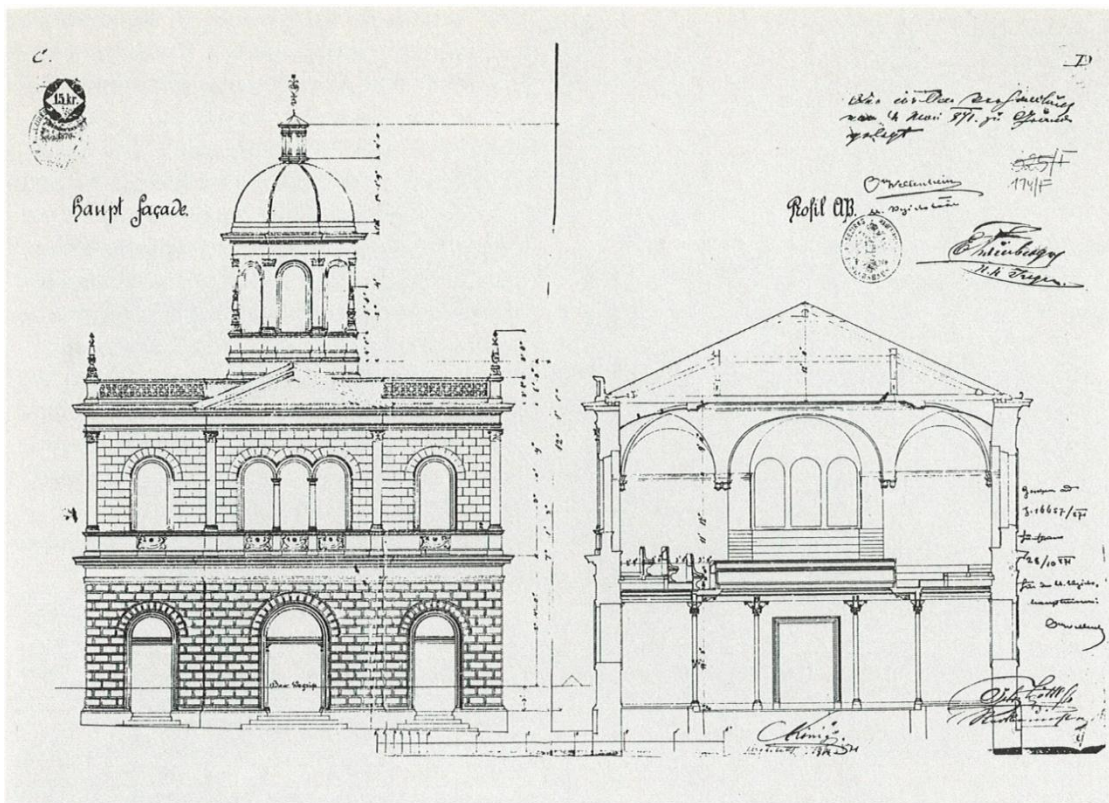


Abb. 20 Carl König: *Synagoge Turnertempel*, 1978, Bauplan, Wien.



Abb. 21 Iris Andraschek, Hubert Lobnig, Maria Auböck und János Kárász: *Erinnerungsort Turnertempel*, Detail, 2011, Wien.



Abb. 22 Iris Andraschek, Hubert Lobnig, Maria Auböck und János Kárász: *Erinnerungsort Turnertempel*, Detail, 2011, Wien.

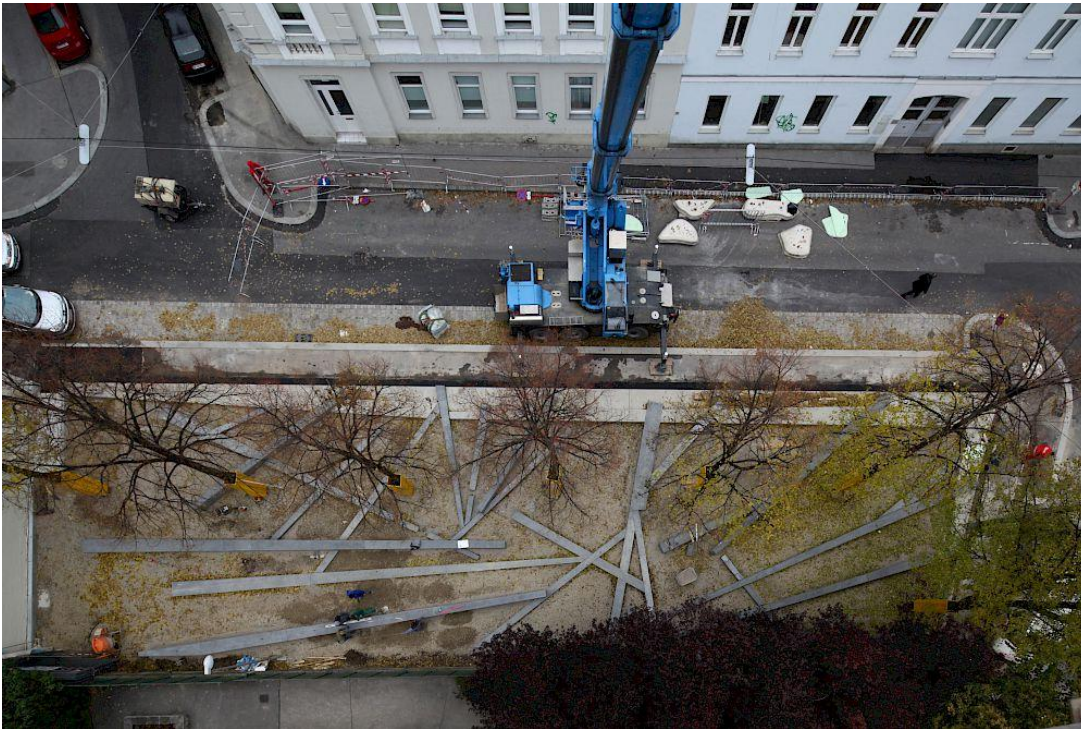


Abb. 23 Iris Andraschek, Hubert Lobnig, Maria Auböck und János Kárász: *Erinnerungsort Turnertempel*, Detail, 2011, Wien.

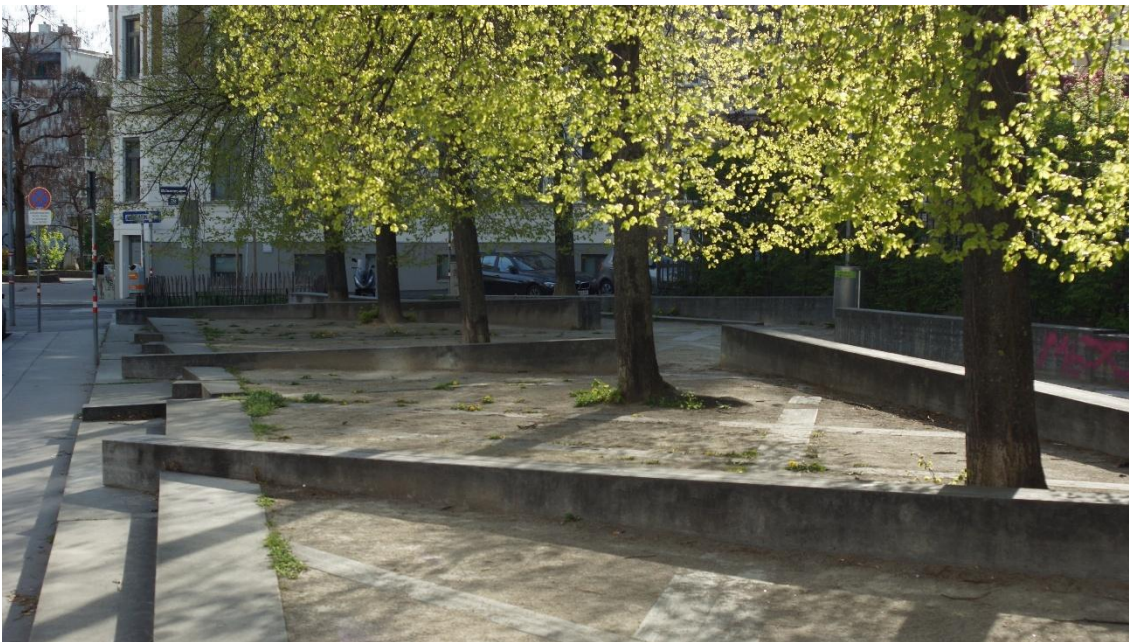


Abb. 24 Iris Andraschek, Hubert Lobnig, Maria Auböck und János Kárász: *Erinnerungsort Turnertempel*, Detail, 2011, Wien.



Abb. 25 Iris Andraschek, Hubert Lobnig, Maria Auböck und János Kárász: *Erinnerungsort Turnertempel*, Detail, 2011, Wien.



Abb. 26 Ruth Beckermann: *The Missing Image*, 2015, Wien.



Abb. 27 Ruth Beckermann: *The Missing Image*, Detail, 2015, Wien.



Abb. 28 Ruth Beckermann: *The Missing Image*, Detail, 2015, Wien.



Abb. 29 Gedenkstein im Leon-Zelman-Park, 1983, Wien.

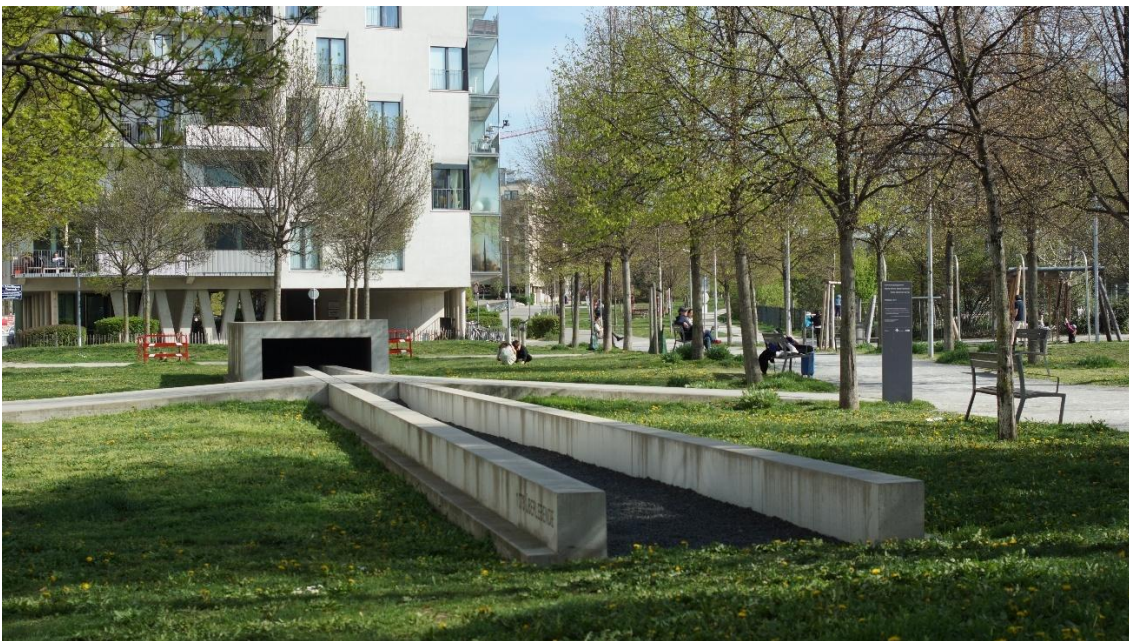


Abb. 30 PRINZpod: *Mahnmal Aspangbahnhof*, 2017, Wien.



Abb. 31 PRINZpod: *Mahnmal Aspangbahnhof*, Detail, 2017, Wien.



Abb. 32 PRINZpod: *Mahnmal Aspangbahnhof*, Detail, 2017, Wien.



Abb. 33 PRINZpod: *Mahnmal Aspangbahnhof*, 2017, Wien.



Abb. 34-35 Michaela Melián: *Herminengasse*, 2017, Wien.

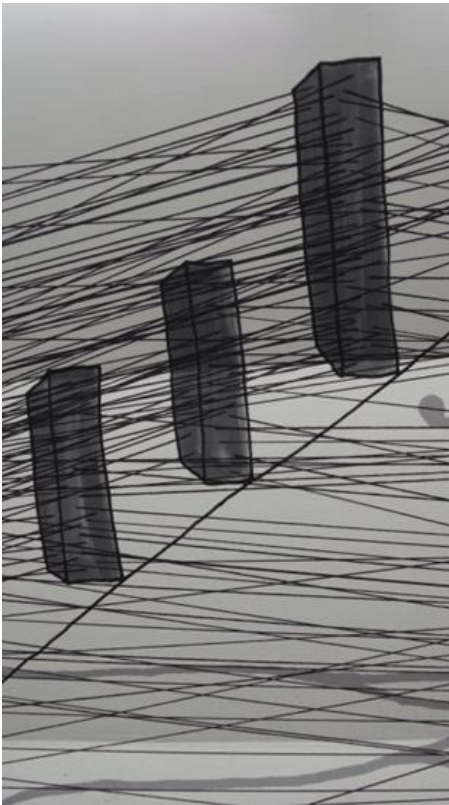


Abb. 36-37 Michaela Melián: *Mahnmal Aspangbahnhof*, Details, 2017, Wien.

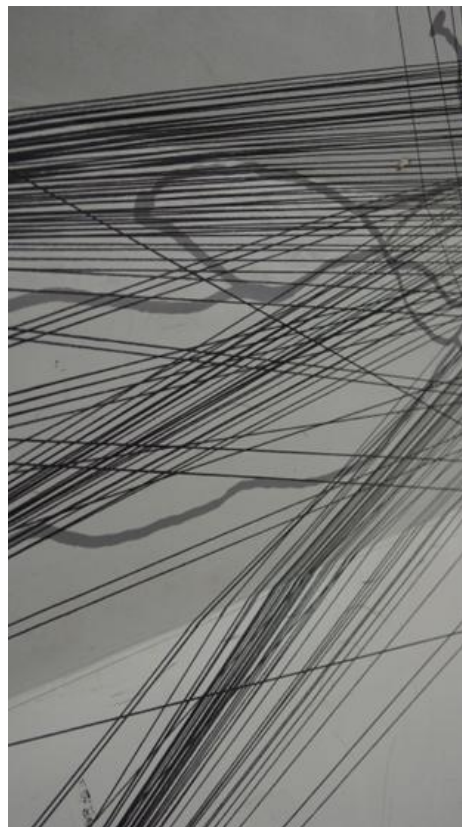


Abb. 38-39 Michaela Melián: *Mahnmal Aspangbahnhof*, Details, 2017, Wien.



Abb. 40 Michaela Melián: *Herminengasse*, 2017, Wien.



Abb. 41 Wehofer Architekten ZT GmbH: *Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte*, 2021, Wien.



Abb. 42 Wehofer Architekten ZT GmbH: *Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte*, Detail, 2021, Wien.



Abb. 43 Valeria Sass: *Gedenkstätte für die ermordeten Wiesbadener Juden*, 2011, Wiesbaden.



Abb. 44 Micha Ullmann: *Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung*, Detail, 1995, Berlin.

9. Literaturverzeichnis

I. Forschungsliteratur

Assmann 2006

Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.

Assmann 2018

Aleida Assmann, *Erinnern für die Zukunft*, in: Katharina Blaas-Pratscher/Cornelia Offergeld (Hg.), *Erinnern. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich*, Wien 2018, S. 48-63.

Bailey 2020

Spencer Bailey, *In memory of. Designing contemporary memorials*, London 2020.

Bar-On 2002

Dan Bar-On, *Mitläufer als Opfer, Helfer und Täter. Eine sozialpsychologische Annäherung an ein zentrales Phänomen des Holocaust und der Gegenwart*, in: Martin Horváth/u.a. (Hg.), *Jenseits des Schlussstrichs. Gedenkdienst im Diskurs über Österreichs nationalsozialistische Vergangenheit*, Wien 2002, S. 44-56.

Bauer 1993

Gustav Bauer, *Kunst im öffentlichen Raum*, Salzburg 1993.

Baumstark 2022

Kathrin Baumstark, *Im Raum des Betrachters*, in: Kathrin Baumstark/Andreas Hoffmann (Hg.), *MINIMAL ART. KÖPRER IM RAUM*, München 2022, S. 10-19.

Beckermann 1989

Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Juden und Österreicher nach 1945*, Wien 1989.

Behr 2012

Dieter A. Behr, *Von Helden und Opfern. Für eine antifaschistische Interventionskultur gegen geschichtsrevisionistische Kriegerdenkmäler im ländlichen Österreich*, in: Lisa Bolyos/Katharina Morawek (Hg.), *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*, Wien 2012, S. 106-112.

Benesch 2016

Alfred R. Benesch, *Denkmale und Mahnmale. Orte des Erinnerns*, St. Pölten 2016.

Blänsdorf 1995

Agnes Blänsdorf, *Die Einordnung der NS-Zeit in das Bild der eigenen Geschichte. Österreich, die DDR und die Bundesrepublik Deutschland im Vergleich*, in: Werner Bergmann/Rainer Erb/Albert Lichtblau (Hg.), *Schwieriges Erbe. Der Umgang mit Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt am Main/New York 1995, S. 18-48.

Botz 2008

Gerhard Botz, *Verdrängung, Pflichterfüllung, Geschichtsklitterung. Probleme mit der NS-Vergangenheit*, in: Gerhard Botz/Gerald Sprengnagel (Hg.), *Kontroversen um Österreichs Zeitgeschichte. Verdrängte Vergangenheit, Österreich-Identität, Waldheim und die Historiker*, Frankfurt/New York 2008, S. 89-104.

Botz 2012

Gerhard Botz, *Simon Wiesenthals Beitrag zur Aufarbeitung der Geschichte des österreichischen Nationalsozialismus. Sein (fast) vergessenes „Memorandum“ zur „Beteiligung von Österreichern an Nazi-Verbrechen“ und die „österreichische Täter-These“*, in: *Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes* (Hg.), *Forschungen zum Nationalsozialismus und dessen Nachwirkungen in Österreich: Festschrift für Brigitte Bailer*, Wien 2012, S. 169-200.

Borchhardt-Birbaumer 2018

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Knotenpunkt und Mythomotorik der Erinnerung. Das Mahnmal Aspangbahnhof* von PRINZpod, in: *KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH* (Hg.), *Mahnmal Aspangbahnhof*, Wien 2018, S. 50-71.

Bundeskanzleramt 2021

Bundeskanzleramt (Hg.), *Das Denkmal. Das Buch zur feierlichen Einweihung der Shoah Namensmauern Gedenkstätte*, Wien 2021.

Büttner 1998

Claudia Büttner, Die Poesie der grünen Wiese. Die Geschichte der „Skulpturenausstellung im öffentlichen Raum“, in: Markus Wailand/Vitus H. Weh (Hg.), Kunst am Bau ein Handbuch [für das Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft ...], Wien 1998, S. 56-67.

Danko 2009

Dagmar Danko, Wenn die Kunst vor der Tür steht, in: kunsttexte, 01/2009, S. 1-6.

Develing 1995

Enno Develing, Skulptur als Ort, in: Gregor Stemmerich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 245-254.

Dreier/Pingel 2021

Werner Dreier/Falk Pingel, Nationalsozialismus und Holocaust – Materialien, Zeitzeugen und Orte der Erinnerung in der schulischen Bildung, Innsbruck 2021.

Elfert 1996

Eberhard Elfert, Gedenkkultur im Kalten Krieg. Politische Denkmäler in Ost- und West-Berlin 1945-1989, in: Falko Herlemann/Michael Kade (Hg.), Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung, Frankfurt am Main, 1996, S. 89-114.

Exenberger 2000

Herbert Exenberger, Jüdisches Gedenken in Wien, in: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Auszug aus der Vortragsreihe Gedenken und Mahnen. Erinnerungskultur und Dokumentationsmöglichkeiten historisches Geschehen, Jüdisches Institut für Erwachsenenbildung, Wien 2000.

Febel/Schröder 1992

Gisela Febel/Gerhart Schröder (Hg.), La Piazza. Kunst und öffentlicher Raum. Geschichte - Realitäten – Visionen, Internationales Symposium, Stuttgart Mai 1988, Stuttgart 1992.

Fein 1975

Erich Fein, Die Steine reden. Gedenkstätten des österreichischen Freiheitskampfes. Mahnmale für die Opfer des Faschismus. Eine Dokumentation, Wien 1975.

Fenz 2005

Werner Fenz, Ein ungeschützter Kunstort und seine Merkmale, in: Werner Fenz/u.a. (Hg.), offsite graz. Kunst im öffentlichen Raum, Graz 2005, S. 8-31.

Frese/Weidner 2018

Matthias Frese/Marcus Weidner, Verhandelte Erinnerungen: Einleitung, in: Matthias Frese/Marcus Weidner (Hg.), Verhandelte Erinnerungen. Der Umgang mit Ehrungen, Denkmälern und Gedenkortern nach 1945, Paderborn 2018, S. 7-20.

Gröss 2014

Claudia Maria Gröss, Kunst im öffentlichen Raum oder Kunst als öffentliches Ärgernis, Graz 2014 (Diplom Karl-Franzens-Universität Graz).

Hecht/Raggam-Blesch/Uhl 2018

Dieter J. Hecht/Michaela Raggam-Blesch/Heidemarie Uhl, Der Aspangbahnhof – zentraler Ort der Deportation von Jüdinnen und Juden aus Österreich, in: KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Mahnmal Aspangbahnhof, Wien 2018, S. 32-49.

Heindl 2017

Nina Heindl, Verweigerung eindeutiger Sinnstiftung im Holocaustdenkmal. Zur Affirmation und Negation von Denkmalskonventionen, in: Nina Heindl/Véronique Sina (Hg.), Notwendige Unzulänglichkeit. Künstlerische und mediale Repräsentation des Holocaust, Berlin 2017, S. 161-186.

Hornig 2011

Petra Hornig, Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum. Elitär versus demokratisch?, Wiesbaden 2011.

Jahoda 2001

Moshe H. Jahoda, »Du hast gemordet und auch geerbt«. Erwartungen von Überlebenden der Schoa an die ÖsterreicherInnen und an Österreich, in: Eleonore Lappin (Hg.), Die Lebendigkeit der Geschichte. (Dis-)Kontinuitäten in Diskursen über den Nationalsozialismus, St. Ingbert 2001, S. 21-25.

Huyssen 1994

Andreas Huyssen, Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne, in: James E. Young (Hg.), Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens, München 1994, S. 9-18.

Jäckel 1980

Eberhard Jäckel, Hitler. Sämtliche Aufzeichnungen, Stuttgart 1980.

Jäckel 1999

Eberhard Jäckel, An alle und jeden erinnern? Der Plan für ein Berliner Mahnmal zum Gedenken an den Judenmord darf nicht zerredet werden, in: Michael Jeismann (Hg.), Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse, Köln 1999, S. 56-59.

Jenni 2008

Ulrike Jenni, Kunst im öffentlichen Raum, in: Trautl Brandstaller/Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten/Salzburg 2008, S. 91-104.

Knight 2008

Robert Knight, Der Waldheim-Kontext. Österreich und der Nationalsozialismus, in: Gerhard Botz/Gerald Sprengnagel (Hg.), Kontroversen um Österreichs Zeitgeschichte. Verdrängte Vergangenheit, Österreich-Identität, Waldheim und die Historiker, Frankfurt/New York 2008, S. 78-88.

Kofler/Pühringer/Traska 2008

Michael Kofler/Judith Pühringer/Georg Traska, Das Dreieck meiner Kindheit. Eine jüdische Vorstadtgemeinde, Wien 2008.

Kos 2000

Wolfgang Kos, Erinnerungspolitik und Ästhetik. Bemerkungen zu den Konflikten und nicht geführten Debatten um Rachel Whitereads Mahnmal für Wien, in: Simon Wiesenthal (Hg.), Projekt: Judenplatz Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung, Wien 2000, S. 71-96.

Köbler 1998

Gottfried Köbler, Friedhof oder Lernort. Chancen und Grenzen der Gedenkstättenpädagogik, in: Andrea Wolf (Hg.), Erinnern in Gedenkstätten. Beiträge zum Thema anlässlich der Tagung der ZeitzeugInnen 1997, Wien 1998, S. 29-38.

Kuretsidis-Haider 2001

Claudia Kuretsidis-Haider, Verdrängte Schuld – vergessene Ahndung. NS-Prozesse in Österreich, in: Eleonore Lappin (Hg.), Die Lebendigkeit der Geschichte. (Dis-)Kontinuitäten in Diskursen über den Nationalsozialismus, St. Ingbert 2001, S. 91-104.

Lewitzky 2005

Uwe Lewitzky, Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld 2005.

Lichtblau 2002

Albert Lichtblau, Die Erinnerungsarbeit mit Zeitzeugen, in: Martin Horváth/u.a. (Hg.), Jenseits des Schlussstrichs. Gedenkdienst im Diskurs über Österreichs nationalsozialistische Vergangenheit, Wien 2002, S. 153-163.

Lobnig/Kárász 2012

Hubert Lobnig/János Kárász, Der Turnertempel. Auf der Suche nach einer reflexiven Archäologie, in: KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Turnertempel Erinnerungsort. Suche nach einer reflexiven Archäologie, Wien 2012, S. 34-43.

Ludwig/Mailath-Pokorny/Vassilakou 2018

Michael Ludwig/Andreas Mailath-Pokorny/Maria Vaassilakou, Vorwort, in: KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Mahnmal Aspangbahnhof, Wien 2018, S. 6-7.

Mailath-Pokorny/u.a. 2012

Andreas Mailath-Pokorny/u.a., Vorworte, in: KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Turnertempel Erinnerungsort. Suche nach einer reflexiven Archäologie, Wien 2012, S. 4-13.

Marchart 2023

Oliver Marchart, Denkmalstürze. Einige Anmerkungen zu den aktuellen Kämpfen um Erinnerung, in: Richard Hufschmied/u.a. (Hg.), ErinnerungsORTE weiter denken. In memoriam Heidemarie Uhl, Wien 2023, S. 113-119.

Matsche-von Wicht 1994

Betka Matsche-von Wicht, Zum Problem des Kriegerdenkmals in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Reinhart Koselleck/Michael Jeismann (Hg.), *Der politische Totenkult*, München 1994, S. 51-90.

Michman 2021

Dan Michman, Why Is the Shoah Called 'the Shoah' or 'the Holocaust'? On the History of the Terminology for the Nazi Anti-Jewish Campaign, in: *The Journal of Holocaust Research*, 35:4, 2021, S. 233-256.

Musil 1957

Robert Musil, *Nachlaß zu Lebzeiten*, Hamburg 1957.

Musil 2012

Stefan Musil, Ein neuer Erinnerungsort in der Wiener Gedächtnislandschaft, in: *KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH* (Hg.), *Turnertempel Erinnerungsort. Suche nach einer reflexiven Archäologie*, Wien 2012, S. 14-21.

Offergeld 2018

Cornelia Offergeld, Die Sprache der Erinnerung, in: Katharina Blaas-Pratscher/Cornelia Offergeld (Hg.), *Erinnern. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich*, Wien 2018, S. 96-109.

o.A. 2012

o.A., Wettbewerbsprojekte, in: *KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH* (Hg.), *Turnertempel Erinnerungsort. Suche nach einer reflexiven Archäologie*, Wien 2012, S. 51-73.

o.A. 2018

o.A., WETTBEWERB. *Mahnmal Aspangbahnhof*, Platz der Opfer der Deportation, in: *KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH* (Hg.), *Mahnmal Aspangbahnhof*, Wien 2018, S. 72-93.

Pirker 2021

Peter Pirker, Erbrachte Opfer. Das Heldendenkmal als Symbol der postnationalsozialistischen Demokratie in Österreich, in: Heidemarie Uhl/Richard Hufschmied/Dieter A. Binder (Hg.), *Gedächtnisort der Republik. Das Österreichische Heldendenkmal im Äußeren Burgtor der Wiener Hofburg. Geschichte – Kontroversen – Perspektiven*, Wien/Köln/Weimar 2021, S. 309-359.

Plagemann 1989

Volker Plagemann, Kunst außerhalb der Museen, in: Volker Plagemann (Hg.), *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Köln 1989, S. 10-20.

Popescu 2020

Diana I. Popescu, 'I see their hatred'. Ethics of witnessing and *The Missing Image* – an intervention in Austria's Holocaust memory space, in: *Journal of Visual Art Practice*, 19:2, 2020, S. 137-159.

PRINZpod 2018

PRINZpod, *Mahnmal Aspangbahnhof*, 2017, in: *KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH* (Hg.), *Mahnmal Aspangbahnhof*, Wien 2018, S. 20-31.

Reich 2017

Viktoria Reich, „*Sammelwohnungen*“. Das Haus der Herminengasse 14, in: Wiener Linien GmbH & Co Kg (Hg.), *Herminengasse. Die jüdische Bevölkerung, 1938-1945*, Wien 2017, S. 48-51.

Reiter 2019

Margit Reiter, *Die Ehemaligen. Der Nationalsozialismus und die Anfänger der FPÖ*, Göttingen 2019.

Rose 1999

Romani Rose, Ein Mahnmal für alle Opfer, in: Michael Jeismann (Hg.), *Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse*, Köln 1999, S. 60-64.

Sack 1999

Manfred Sack, Es gibt kein geteiltes Gedenken, in: Michael Jeismann (Hg.), *Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse*, Köln 1999, S. 65-67.

Safrian 2008

Hans Safrian, Tabuisierte Täter. Staatliche Legitimationsdefizite und blinde Flecken der Zeitgeschichte in Österreich, in: Gerhard Botz/Gerald Sprengnagel (Hg.), Kontroversen um Österreichs Zeitgeschichte. Verdrängte Vergangenheit, Österreich-Identität, Waldheim und die Historiker, Frankfurt/New York 2008, S. 527-535.

Salner 1998

Wally Salner, Hinkende Pioniere. Über das „Hamburger Modell“ für Kunst im öffentlichen Raum, Künstlertouristen und deren Repertoire. Wally Salner im Gespräch mit Stephan Schmidt-Wulffen, in: Markus Wailand/Vitus H. Weh (Hg.), Kunst am Bau ein Handbuch [für das Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft ...], Wien 1998, S. 118-125.

Sauer/Landesmann/Kintaert 2009

Barbara Sauer/Michael Landesmann/Barbara Kintaert, Projekt „Servitengasse 1938“, in: Robert Streibel (Hg.), Hinter den Mauern des Vergessens. Erinnerungskultur und Gedenkprojekte in Österreich, Wien 2009, S. 154-162.

Schlieker 2004

Andrea Schlieker, »Ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns«. Rachel Whitereads Holocaust-Mahnmal, in: Florian Matzner (Hg.), Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, Ostfildern-Ruit 2004, S. 238-257.

Schörghuber 2017

Carina Marie Christine Schörghuber, Das Erinnerungszeichen Denkmal als außerschulischer Lernort. Untersuchung einer fachdidaktischen Herangehensweise an das Thema *Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs in der 2. Republik mittels Denkmälern*, Graz 2017 (Diplom Karl-Franzens-Universität Graz).

Schlusche 2006

Günter Schlusche, Architektur der Erinnerung. NS-Verbrechen in der europäischen Gedenkkultur, Berlin 2006.

Schneider 2002

Bernhard Schneider, Erinnern und Vergessen als Ausgang für Gestaltungen, in: Martin Horváth/u.a. (Hg.), Jenseits des Schlussstrichs. Gedenkdienst im Diskurs über Österreichs nationalsozialistische Vergangenheit, Wien 2002, S. 262-271.

Schult 2023

Tanja Schult, Denkmalsuche, in: Richard Hufschmied/u.a. (Hg.), ErinnerungsORTE weiter denken. In memoriam Heidemarie Uhl, Wien 2023, S. 45-56.

Schult/Popescu 2025

Tanja Schult/Diana I. Popescu, Alfred Hrdlicka's *Memorial against War and Fascism* and Austrian Memory Culture, in: Elana Shapira (Hg.), Austrian Identity and Modernity. Culture and Politics in the 20th century, London 2025, S. 171-181.

Schwandner 1997

Gerd Schwandner, Kunst im öffentlichen Raum – erledigt oder neue Wege durch die Neuen Medien?, in: Kulturamt Jena (Hg.), Kunst – Raum – Perspektive. Ansichten zur Kunst in öffentlichen Räumen, Jena 1997, S. 76-83.

Siekmann 1998

Andreas Siekmann, Timeline zur Ausstellungspolitik. Der Wandel der Ansprüche von Kunst im öffentlichen Raum als Diagramm, mit Interpretationen von Andreas Siekmann, in: Markus Wailand/Vitus H. Weh (Hg.), Kunst am Bau ein Handbuch [für das Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft ...], Wien 1998, S. 68-73.

Siggelkow 2001

Ingeborg Siggelkow, Gedächtnisarchitektur. Formen privaten und öffentlichen Gedenkens, Frankfurt am Main 2001.

Spielmann 1992

Jochen Spielmann, Denkmale in Bewegung – Der Wandel von Gestalt, Widmung und Funktion von Denkmalen in ehemaligen Konzentrations- und Vernichtungslagern 1945-1991 – Ein Überblick, in: Thomas Lutz/Wulff E. Brebeck/Nicolas Hepp (Hg.), ÜBER-LEBENS-MITTEL. Kunst aus Konzentrationslagern und in Gedenkstätten für Opfer des Nationalsozialismus, Marburg 1992, S. 103-130.

Spona 2018

Petra Spona, Ehrungen von Personen und kommunale Repräsentation, in: Matthias Frese/Marcus Weidner (Hg.), Verhandelte Erinnerungen. Der Umgang mit Ehrungen, Denkmälern und Gedenkorten nach 1945, Paderborn 2018, S. 137-158.

Stadler 2017

Eva Maria Stadler, Michaela Melián. Herminengasse. Deportationen 1938 - 1945, in: Wiener Linien GmbH & Co Kg (Hg.), Herminengasse. Die jüdische Bevölkerung, 1938-1945, Wien 2017, S. 8-9.

Stahl 2013

Johannes Stahl, Der interaktive Blick. Über Kunst, Wirkungsräume und Mitspieler, Münster 2013.

Steinbauer 2017

Dipl.-Ing. Günter Steinbauer, Vorsitzender der Geschäftsführung der WIENER LINIEN, in: Wiener Linien GmbH & Co Kg (Hg.), Herminengasse. Die jüdische Bevölkerung, 1938-1945, Wien 2017, S. 6-7.

Streibel 2009

Robert Streibel, Arbeiten gegen den Tag. Denkmäler sind nur stumme Fenster, in: Robert Streibel (Hg.), Hinter den Mauern des Vergessen. Erinnerungskultur und Gedenkprojekte in Österreich, Wien 2009, S. 10-16.

Streibel 2018

Robert Streibel, Ein stummer Dialog mit Schlussstrich oder Fragezeichen?, in: Katharina Blaas-Pratscher/Cornelia Offergeld (Hg.), Erinnern. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Wien 2018, S. 148-165.

Tanović 2019

Sabina Tanović, Designing Memory. The Architecture of Commemoration in Europe, 1914 to the present, Cambridge 2019.

Taig 2018

Martina Taig, Vorwort, in: KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Mahnmal Aspangbahnhof, Wien 2018, S. 10-11.

Taig 2023

Martina Taig, Künstlerische Erinnerungskultur-Projekte im öffentlichen Raum der Stadt Wien, in: Richard Hufschmied/u.a. (Hg.), ErinnerungsORTE weiter denken. In memoriam Heidemarie Uhl, Wien 2023, S. 69-74.

Uhl 1999

Heidemarie Uhl, Transformationen des österreichischen Gedächtnisses, in: Ulf Brunnbauer (Hg.), Eiszeit der Erinnerung, Wien 1999, S. 49-64.

Uhl 2001

Heidemarie Uhl, Das »erste Opfer« - Das österreichische Gedächtnis und seine Transformationen in der Zweiten Republik, in: Eleonore Lappin (Hg.), Die Lebendigkeit der Geschichte. (Dis-)Kontinuitäten in Diskursen über den Nationalsozialismus, St. Ingbert 2001, S. 30-46.

Uhl 2004

Heidemarie Uhl, Die Transformation des „österreichischen Gedächtnisses“ in der Erinnerungskultur der Zweiten Republik, in: Andrea Di Michele/Gerald Steinacher (Hg.), Geschichte und Region/Storia e regione. Faschismen im Gedächtnis/La memoria dei fascismi, Innsbruck/Wien/Bozen 2004, S. 23-54.

Uhl 2013

Heidemarie Uhl, Gedenkstätten und Erinnerungskultur, in: Bogusław Dybaś/u.a. (Hg.), Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus in Polen und Österreich. Bestandsaufnahme und Entwicklungsperspektiven, Frankfurt am Main 2013, S. 173-185.

Uhl 2012

Heidemarie Uhl, Lokal und europäisch. Das Gedenkprojekt Turnertempel im Kontext der neuen Erinnerungskultur, in: KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Turnertempel Erinnerungsort. Suche nach einer reflexiven Archäologie, Wien 2012, S. 44-50.

Ullrich 2004

Wolfgang Ullrich, Außen hui, innen unauffällig – Ansprüche an die Kunst im öffentlichen Raum, in: Florian Matzner (Hg.), Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, Ostfildern-Ruit 2004, S. 416-421.

von Marschall 1999

Christoph von Marschall, »Mit Mitgefühl an die Ermordeten und mit Verachtung an die Täter denken«. Ein Interview mit Andrzej Szczypiorski von Christoph von Marschall, in: Michael Jeismann (Hg.), Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse, Köln 1999, S. 179-184.

Wailand 1998

Markus Wailand, Demokratisch unentschieden. Über Staatskunst, Stadtdekoration und die Ironie des Sonnenuntergangs in Zeiten der Demokratie. Markus Wailand im Gespräch mit Walter Grasskamp, in: Markus Wailand/Vitus H. Weh (Hg.), Kunst am Bau ein Handbuch [für das Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft ...], Wien 1998, S. 86-93.

Walzer 2017

Tina Walzer, Das historisch-wissenschaftliche Forschungsprojekt Herminengasse, in: Wiener Linien GmbH & Co Kg (Hg.), Herminengasse. Die jüdische Bevölkerung, 1938-1945, Wien 2017, S. 12-13.

Walzer 2017

Tina Walzer, Forschungsergebnisse im Überblick, in: Wiener Linien GmbH & Co Kg (Hg.), Herminengasse. Die jüdische Bevölkerung, 1938-1945, Wien 2017, S. 62-66.

Warnke 1989

Martin Warnke, Kunst unter Verweigerungspflicht, in: Volker Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 223-226.

Wiener Planungswerkstatt 2007

Wiener Planungswerkstatt (Hg.), Draussen in der Stadt. Öffentliche Räume in Wien, Wien 2007.

Wodak/u.a. 1994

Ruth Wodak/u.a. (Hg.), Die Sprachen der Vergangenheit. Öffentliches Gedenken in österreichischen und deutschen Medien, Frankfurt am Main 1994.

Wohnout 2023

Helmuth Wohnout, Das „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“ auf dem Areal des ehemaligen Philipphofes, in: Richard Hufschmied/u.a. (Hg.), ErinnerungsORTE weiter denken. In memoriam Heidemarie Uhl, Wien 2023, S. 157-165.

Wolffsohn 1999

Michael Wolffsohn, Am Tatort sollt ihr eingedenken. Gegen die Wattierung der Erinnerung durch zentrale Gedenkstätten, in: Michael Jeismann (Hg.), Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse, Köln 1999, S. 72-76.

Young 1994

James E. Young, Die Zeitgeschichte der Gedenkstätten und Denkmäler des Holocausts, in: James E. Young (Hg.), Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens, München 1994, S. 19-42.

Young 1995

James E. Young, Memory and Counter-Memory. Towards a Social Aesthetic of Holocaust Memorials, in: Monica Bohm-Duchen (Hg.), After Auschwitz. Responses to the Holocaust in Contemporary Art, Sunderland 1995, S. 78-102.

Zabrana 2018

Rudolf Zabrana, Vorwort, in: KÖR Kunst im Öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Mahnmal Aspangbahnhof, Wien 2018, S. 12-13.

Ziegler/Kannonier-Finster 2016

Meinrad Ziegler/Waltraud Kannonier-Finster, Österreichisches Gedächtnis. Über Erinnern und Vergessen der NS-Vergangenheit, Wien/Köln/Weimar 2016.

Zsutty 2001

Andrea Zsutty, Kunst im öffentlichen Raum – Strategien des Erinnerns und Gedenkens. Ein Vergleich der Mahnmalgestaltung in Wien und Berlin, Wien 2001 (Diss. Universität Wien 2001).

*II. Internetquellen***KÖR Kunst im öffentlichen Raum Wien 2016**

KÖR Kunst im öffentlichen Raum Wien, Ruth Beckermann. The Missing Image, 2015 (Video-Dokumentation), in: YouTube, zuletzt geändert am 26.09.2016 (18.03.2026), URL: www.youtube.com/watch?v=fbHEEjQVqOQ.

o.A. 2018

o.A., das Projekt, in: lichtzeichen wien, 2018 (15.04.2026), URL: www.lichtzeichen.wien/index.html.

o.A. 2023

o.A., Pädagogische Begleitmaterialien zum Besuch der Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte, in: erinnerns.at, zuletzt geändert am 07.07.2023 (28.03.2026), URL: www.erinnern.at/bundeslaender/wien/artikel/unterrichtsmaterialien-zu-den-shoah-namensmauern.

o.A. 2025

o.A., Rubin-Bittmann-Promenade, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 31.01.2025 (20.03.2026), URL: www.geschichtewiki.wien.gv.at/Rubin-Bittmann-Promenade.

o.A., Wien und seine Gedenkkultur, in: Universität Wien Medienportal (13.11.2025), URL: www.medienportal.univie.ac.at/uniview/forschung/detailansicht/artikel/wien-und-seine-gedenkkultur/.

o.A., Martin Krenn. Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz, in: Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich (02.02.2026), URL: www.koernoe.at/de/projekt/879/mahnmal-friedenskreuz-st-lorenz.

o.A., Amateuraufnahmen Wien, Frühjahr 1939, in: StadtFilm Wien (18.03.2026), URL: www.stadtfilm-wien.at/film/104/.

Pirker 2018

Peter Pirker, „Erinnerungskultur im Umbruch“, in: Universität Wien Medienportal (13.11.2025), URL: www.medienportal.univie.ac.at/uniview/wissenschaft-gesellschaft/detailansicht/artikel/erinnerungskultur-im-umbruch/.

Rath 2025

Gabriel Rath, Der Schlüssel und die Macht, in: Die Presse, zuletzt geändert am 03.08.2025 (24.02.2026), URL: www.servitengasse1938.at/index.php?id=2.

Soucek 2017

Anna Soucek, NS-Mahnmal Aspangbahnhof wurde eröffnet, in: Ö1 Abendjournal, zuletzt geändert am 08.10.2017 (21.03.2026), URL: www.oe1.orf.at/artikel/636990/NS-Mahnmal-Aspangbahnhof-wurde-eroeffnet.

10. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 o.A., Mahnmal Friedenskreuz St. Lorenz von Martin Krenn, in: art:phalanx (10.02.2026), URL: www.presse.artphalanx.at/en/st-lorenz/.
- Abb. 2 **Ott 2014**
Marie Ott, Mahnmal gegen Krieg und Faschismus in Wien, in: Mein Bezirk, zuletzt geändert am 09.11.2014 (10.02.2026), URL: www.meinbezirk.at/wien/c-regionauten-community/mahnmal-gegen-krieg-und-faschismus-in-wien_a1145886.
- Abb. 3 o.A., Mahnmal gegen Krieg und Faschismus – Wien, in: Restoration Company GmbH (10.02.2026), URL: www.restorationcompany.at/mahnmal-gegen-krieg-und-faschismus/.
- Abb. 4 o.A., Mahnmal gegen Krieg und Faschismus. Das Mahnmal erinnert an die dunkelste Epoche unserer Geschichte und ist allen Opfern von Krieg und Faschismus gewidmet, in: denk mal wien (10.02.2026), URL: www.denkmalwien.at/rundgaenge/rundgang-was-ist-oesterreich/mahnmal-gegen-krieg-und-faschismus.
- Abb. 5 o.A., Mahnmal gegen Krieg und Faschismus. Das Mahnmal erinnert an die dunkelste Epoche unserer Geschichte und ist allen Opfern von Krieg und Faschismus gewidmet, in: denk mal wien (10.02.2026), URL: www.denkmalwien.at/rundgaenge/rundgang-was-ist-oesterreich/mahnmal-gegen-krieg-und-faschismus.
- Abb. 6 o.A., Mahnmal gegen Krieg und Faschismus. Das Mahnmal erinnert an die dunkelste Epoche unserer Geschichte und ist allen Opfern von Krieg und Faschismus gewidmet, in: denk mal wien (10.02.2026), URL: www.denkmalwien.at/rundgaenge/rundgang-was-ist-oesterreich/mahnmal-gegen-krieg-und-faschismus.
- Abb. 7 **o.A. 2022**
o.A., Österreichischer Gedenkttag für die Opfer des NS-Faschismus, in: Zeitung der Arbeit (ZdA), zuletzt geändert am 05.05.2022 (10.02.2026), URL: www.zeitungderarbeit.at/feuilleton/geschichte/oesterreichischer-gedenkttag-fuer-die-opfer-des-ns-faschismus/.
- Abb. 8 **Scheurmann o.J.**
Ingrid Scheurmann, Die Bronzeplastik Fritz Cremers für das Buchenwalddenkmal, in: monumente (16.04.2026), URL: www.monumente-online.de/de/ausgaben/2014/3/politisches-figurentheater.php.
- Abb. 9 **Ledl 2017**
Thomas Ledl, Das Mahnmal in Blickrichtung Drahtgasse, in: wikipedia, zuletzt geändert am 31.08.2017 (10.02.2026), URL: www.de.wikipedia.org/wiki/Mahnmal_f%C3%BCr_die_%C3%B6sterreichischen_j%C3%BCdischen_Opfer_der_Schoah#/media/Datei:Mahnmal,_Judenplatz,_Wien.jpg.
- Abb. 10 **Delso 2016**
Diego Delso, Sculpture in Dachau concentration camp, Germany, in: wikipedia, zuletzt geändert am 20. März 2016 (16.04.2026), URL: www.de.wikipedia.org/wiki/Nandor_Glid#/media/Datei:Campo_de_concentraci%C3%B3n_de_Dachau,_Alemania,_2016-03-05,_DD_04.JPG.
- Abb. 11 o.A., Holocaust-Mahnmal, in: Berlin. Das offizielle Hauptstadtportal (16.04.2026), URL: www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/3560249-3558930-holocaust-mahnmal.html.
- Abb. 12 **o.A. 2019**
o.A., Denkmal für Homosexuelle erneut beschmutzt, in: rbb24, zuletzt geändert am 9. September 2019 (16.04.2026), URL: www.rbb24.de/panorama/beitrag/2019/09/denkmal-beschmutzt-homosexuelle-tiergarten-staatsschutz-emittelt.html.
- Abb. 13 **Pavka 2010**
Evan Pavka, AD Classics: Jewish Museum, Berlin / Studio Libeskind, in: arch daily, zuletzt geändert am 25. November 2010 (16.04.2026), URL: www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind.

- Abb. 14 **Booth 2023**
Mal Booth, Memory Void, Jewish Museum Berlin, in: flickr, zuletzt geändert am 26. Mai 2023 (14.06.2026), URL: www.flickr.com/photos/malbooth/52928082710.
- Abb. 15 **Melvin/Fernie o.J.**
Jo Melvin/Jes Fernie, It is always going on, in: archive of destruction (16.04.2026), URL: www.archiveofdestruction.com/essay/it-is-always-going-on/.
- Abb. 16 o.A., Hans Kupelwieser. Denkmal für den jüdischen Friedhof in Krems, in: Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich (17.02.2026), URL: www.koernoe.at/de/projekt/358/denkmal-fur-den-judischen-friedhof-in-krems.
- Abb. 17 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 18 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 19 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 20 **Genée 2008**
Pierre Genée, Die Synagoge in der Turnergasse. Bauplan von Karl König, in: wikipedia, zuletzt geändert am 7. Februar 2008 (27.02.2026), URL: www.de.wikipedia.org/wiki/Turnertempel#/media/Datei:Carl_Koenig_001.jpg.
- Abb. 21 o.A., Turnertempel Erinnerungsort, in: KÖR. Kunst im öffentlichen Raum Wien (27.02.2026), URL: www.koer.or.at/projekte/turnertempel-erinnerungsort/.
- Abb. 22 **o.A. 2026**
o.A., 15. Bezirk – Synagoge Turnergasse, in: austriasites, zuletzt geändert am 1. Januar 2026 (28.02.2026), URL: www.austriasites.com/vienna/bezirk15_synagoge_turnergasse.htm.
- Abb. 23 o.A., Turnertempel Erinnerungsort, in: KÖR. Kunst im öffentlichen Raum Wien (27.02.2026), URL: www.koer.or.at/projekte/turnertempel-erinnerungsort/.
- Abb. 24 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 25 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 26 o.A., The Missing Image. Ruth Beckermann, in: KÖR. Kunst im öffentlichen Raum Wien (02.03.2026), URL: www.koer.or.at/projekte/the-missing-image/.
- Abb. 27 o.A., The Missing Image. Ruth Beckermann, in: KÖR. Kunst im öffentlichen Raum Wien (02.03.2026), URL: www.koer.or.at/projekte/the-missing-image/.
- Abb. 28 o.A., The Missing Image. Ruth Beckermann, in: KÖR. Kunst im öffentlichen Raum Wien (02.03.2026), URL: www.koer.or.at/projekte/the-missing-image/.
- Abb. 29 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 30 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 31 o.A., Mahnmal Aspangbahnhof. PRINZpod, in: KÖR. Kunst im öffentlichen Raum Wien (17.03.2026), URL: www.koer.or.at/projekte/mahnmal-aspangbahnhof/.
- Abb. 32 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 33 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 34 o.A., Herminengasse, in: KÖR. Kunst im öffentlichen Raum Wien (21.03.2026), URL: www.koer.or.at/projekte/herminengasse/.
- Abb. 35 o.A., Herminengasse, in: KÖR. Kunst im öffentlichen Raum Wien (21.03.2026), URL: www.koer.or.at/projekte/herminengasse/.
- Abb. 36 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 37 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 38 Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 39 Aufnahme der Verfasserin.

- Abb. 40 o.A., Herminengasse, in: KÖR. Kunst im öffentlichen Raum Wien (21.03.2026), URL: www.koer.or.at/projekte/herminengasse/.
- Abb. 41 **o.A. 2026**
o.A., Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte, in: Nationalfonds, zuletzt geändert am 16.03.2026 (22.03.2026), URL: www.nationalfonds.org/shoah-namensmauern-gedenkstaette.
- Abb. 42 **o.A. 2026**
o.A., Shoah-Namensmauern-Gedenkstätte, in: Nationalfonds, zuletzt geändert am 16.03.2026 (22.03.2026), URL: www.nationalfonds.org/shoah-namensmauern-gedenkstaette.
- Abb. 43 o.A., Gedenkstätte Michelsberg für die ermordeten Wiesbadener Juden, in: Wiesbaden, (14.05.2026), URL: www.wiesbaden.de/kultur/stadtgeschichte/gedenkstaette-michelsberg.
- Abb. 44 **Kemmerling 2020**
Stefan Kemmerling, Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung auf dem Bebelplatz in Berlin (vor der Sankt-Hedwigs-Kathedrale), in: wikipedia, zuletzt geändert am 30. Oktober 2020 (16.04.2026), URL: www.de.wikipedia.org/wiki/Denkmal_zur_Erinnerung_an_die_B%C3%BChververbrennung#/media/Datei:Bebelplatz_mit_Mahnmal_B%C3%BChververbrennung_Aug_2009.jpg.