

Stille Post

Vortrag von Andrea Knobloch *

gehalten in Gießen, Margarete-Bieber-Saal
16.06.2006, 18 Uhr
anlässlich der Ausstellung »Licher Gabel«
im Kunstverein Gießen

1. Über das Denkmal

Denkmäler sind Erinnerungszeichen. Sie werden – zumeist – gut sichtbar an repräsentativen oder symbolisch aufgeladenen Orten aufgestellt.

Denkmäler verweisen auf Personen und Ereignisse, die aus der Perspektive der Initiator/innen des Denkmals für erinnerungswürdig gehalten wurden bzw. werden. Oder sie verweisen auf ein Ideal, einen Wunsch oder eine Möglichkeit, auf etwas Reales oder noch Fiktives, schon Gewesenes oder erst Erwartetes.

Denkmäler sagen viel über die Intentionen der Auftraggeber und viel weniger über den eigentlichen Gegenstand der Ehrung, Verehrung oder Erinnerung und Mahnung.

Denkmäler spielen häufig eine kompensatorische Rolle. Als alternative Geste, weil die Zeit nicht zurückgestellt, etwas nicht »wieder gut gemacht«, oder das, was eigentlich verlangt wird oder notwendig wäre, nicht zugestanden werden kann, stellt man ein Denkmal auf, das diesen »Notstand« überdeckt und hilft, ihn zu vergessen.

Denkmäler sind Zeichen der Zugehörigkeit und werden zu Orten des Zusammentreffens und von Gemeinschafts-Ritualen.

Denkmäler sprechen laut und leise. Eine vorgeblich universelle Botschaft befindet sich auf der Oberfläche, als gut lesbar verbildlichter Erinnerungswert. Weitere Botschaften haften dem Denkmal als ungewollte Erinnerungswerte an, die der offiziellen Lesart widersprechen oder ihr faktisches Gegenteil behaupten können.

Man könnte Denkmäler im sogenannten öffentlichen Stadtraum als Speicher, als Festplatten beschreiben, deren begrenzter Raum zur Aufnahme von Informationen zum großen Teil schon besetzt ist, denen aber immer noch einige wenige freie Plätze für neue Botschaften abgerungen werden können. Die – wenn auch nur beschränkt gegebene – Flexibilität der Softwarekomponente steht einer Hardware gegenüber, deren Materialität und Gestalt Unverrückbarkeit, Solidität und beständige Wertvorstellungen

vermittelt. In Zeiten des Wandels besteht ein fortwährendes Bedürfnis nach Dauerhaftigkeit und Erhalt von bewährten Identifikationsanreizen. Trotz aller Kritik am Pathos, Geltungsanspruch und einer vermuteten fortbestehenden Wirkmacht der transportierten Erinnerungswerte der zum Aufschauen auffordernden Denk- und Ehrenmale abgewickelter Regime, bilden gerade sie Orientierungs- und Merkzeichen, auf die sich der Alltagsverstand gewohnheitsmäßig bezieht und die allein darum schon vermisst würden, wäre ihr Abriss durchsetzbar.

Aber gerade diese Dauerhaftigkeit und die damit gleichzeitig behauptete Zeitlosigkeit seiner Botschaft ist die Achillesferse des Denkmals. Die sichtbare, dem Betrachter, der Betrachteten, der Stadt zugekehrte Oberfläche, die redlich über die Zeit rettet, was einmal dort eingetragen wurde, wirft das Denkmal beständig auf den Moment seiner Aufstellung zurück. Seine Solidität und Unverrückbarkeit verleugnen seine Zeitgenossenschaft. Ohne die Möglichkeit, diese Tatsache eingestehen und den universellen Geltungsanspruch seiner Schöpfer relativieren zu können, steht das Denkmal wandelnden Meinungen, Normalitäten, politischen Systemen und sich verschiebenden Grenzen statisch gegenüber und ist darauf angewiesen, dass wir uns seiner annehmen und immer wieder an der Verknüpfung der gespeicherten Erinnerungswerte mit unserer eigenen Lebens- und Erfahrungswelt zu arbeiten beginnen.

2. Lenin allein zu Haus

Lenin stand seit 1970 auf dem nach ihm benannten Ostberliner Platz. Im Rücken eine hoch aufragende, steinerne, eigentlich aber wohl rote Fahne, schaute er jahrelang auf einen begrüneten Trümmerberg und vermisste die versprochene, großzügige Treppenanlage, die nie gebaut wurde.

Spannungen zwischen Moskau und Ostberlin in der ausgehenden Ulbricht Ära legten eine Geste der Freundschaft und Verbundenheit nahe. Ulbricht sah sich daher veranlasst, den sowjetischen Bildhauer Nikolai Tomski einzuladen, um den sowjetischen Helden Lenin aus sowjetischem Granit geformt in der Hauptstadt der DDR aufzustellen.

Trotz dezenter Missfallensäußerungen Ostberliner Bildhauer, die nicht um Entwürfe gebeten worden waren, überstand Lenin die Jahre bis 1990 unbeschadet. Das szenische Relief auf seiner Rückseite, das die sowjetisch-deutsche Völkerfreundschaft über alle Wechselfälle hinweg stets beschwörend in Erinnerung rief, mag seinen Teil dazu beigetragen haben. Der hohe, leicht überhängende Sockel-artige Untersatz, gestalterisch integriert und aus gleichem Material, wie die Figur selbst, behinderte weitgehend das Erklettern der Skulptur. Die offiziell deutlich vertretene Wertschätzung des Dargestellten sowie die einge-

forderte gesellschaftliche Akzeptanz von öffentlicher Kunst als Identitätsstifter und symbolische Verbildlichung der Werte und grundsätzlichen Maximen des sozialistischen Staates, ließen einer Kritik an der massiven und hochfahrenden Monumentalskulptur und ihrer Funktion, nämlich der Behauptung einer unverbrüchlichen Freundschaft zwischen zwei Völkern – die zumindest im Land der Aufstellung der Skulptur keine ungeteilte war – ausschließlich den informellen Raum der subversiven Verspottung.

Die Wende für Lenin kam mit einem Beschluss des Berliner Senats vom 8. November 1991, der seine Demontage in den folgenden Jahren als demokratisch legitimierten Akt der Zerstörung ermöglichte. Noch 1990 hatte der Bezirk Friedrichshain offiziell eine Reinigungsaktion eingeleitet, um den Staub der Geschichte von Lenin's Schultern zu fegen. Erst der Bildersturm, der sowjetische Lenin-Denkmal zur gleichen Zeit traf, legte die Möglichkeit von Abriss und Zerstörung so nahe, dass dem Berliner Senat bei seiner Entschlussfassung die Rechtswidrigkeit dieser obrigkeitlich befohlenen Abrisskampagne komplett entging, bei der es sich objektiv um eine gemeinschaftlich begangene Sachbeschädigung nach § 304 des Strafgesetzbuches handelt.

Stimmen aus der Bevölkerung, der lokalen Politik, der Denkmalpflege, der Kunst und der Kunsthistorik, die einen überlegten Umgang mit den Hinterlassenschaften des DDR-Regimes einforderten, Proteste privater Kläger und gerichtliche Schritte der Witwe Nikolai Tomskis, die als Erbin einen kunsturheberrechtlichen Unterlassungsanspruch erhob, konnten nichts ausrichten: Die Demontage war und blieb beschlossene Sache.

Hans-Ernst Mittag kommentiert diesen Vorgang 1992 in seinem Artikel »Gegen den Abriss des Berliner Lenin-Denkmal« wie folgt: »Damit übernahmen die Sieger das, was sie aus der Welt zu schaffen behaupteten: Den Vorrang zentraler, politischer Lenkungswünsche gegenüber den Eigentümlichkeiten der Kunst und den Rechten des Individuums.«

Wochenlang stand der nunmehr geköpfte Lenin bis zu den Schultern eingepfercht in ein Baugerüst auf seinem Platz und wehrte sich. Um den Widerspruch zwischen der Mauerung und dem dargestellten Motiv zu mildern, hatte sich Tomski um eine innovative Fugentechnik bemüht, die ihn durch exakte Bearbeitung und zusätzliche Verklebung zu optisch nahezu unauffälligen Nahtstellen führte. Um so mühsamer gestaltete sich nun der Abbruch. Der Oberkörper ließ sich noch, mit kleinem Gerät und Zentimeter für Zentimeter an den Nähten entlang arbeitend, Block für Block auseinander dividieren. Am Unterbau, in dem sich die außen liegenden Granitblöcke mit in Beton gelagerten stählernen Armierungen auf alle Zeit untrennbar verbunden hatten, scheiterten mehrere Abrisspezialisten.

Im Jahr 1993 – Lenin hatte mittlerweile kapituliert und war bereits vollständig abgeräumt worden – sah sich Bundeskanzler Helmut Kohl veranlasst, die Aufstellung einer ins Monströse aufgeblasenen Kopie der sogenannten »Pietà« von Käthe Kollwitz in der Berliner Neuen Wache einzuleiten. Das dargestellte Motiv: Eine um den auf ihren Knien gelagerten toten Sohn trauernde Mutter...

3. Das Denkmal zwischen den Stühlen

Mit dem Verschwinden Lenin's und des gleichnamigen Platzes aus dem Berliner Stadtplan endet seine Geschichte keineswegs. Der Umgang mit dem Denkmal im Wandel der Zeiten und politischen Systeme wird immer noch kontrovers diskutiert. Das rein erkenntnistheoretische Interesse der Denkmalpfleger, Historiker und Kunsthistoriker bricht sich dabei beständig an politischen Interessen, die eine aktuelle Wirkmacht vergangener Symbole vermuten und eine permanente Infragestellung der eigenen Hegemonie über die Bilder und Köpfe befürchten. Wie es scheint, lässt sich der Konflikt zwischen diesen beiden inkommensurablen Interessen nicht produktiv wenden, sondern nur mit Regierungsgewalt beenden.

Schwarz-Weiß-Einschätzungen des Gegenstands der Verbildlichung, die letztendlich ausschließlich der Durchsetzung des jeweils eigenen und als gegenüber der »Öffentlichkeit« im Sinne eines imaginären homogenen Publikums als legitimer bewerteten Interesses die passenden Argumente liefern sollen, ignorieren die Möglichkeit des Vorhandenseins eines auch gegenwärtig noch bedenkenswerten Erinnerungswerts, ebenso wie sie eine fundierte Kritik reflexartig verhindern. Aber erst in sorgfältiger Abwägung beider Komponenten könnte es zu einer aktualisierten Auffassung kommen.

Es stellt sich die Frage, ob eine Vermittlung zwischen dem Zerstörungsfuror oder – anders ausgedrückt – dem dringenden Bereinigungsverlangen der gewählten politischen Vertreter/innen und wissenschaftlichen Erhaltungsinteressen überhaupt möglich ist. Ein bewährtes Mittel findet sich immer wieder in dem Ins-Spiel-bringen des Kunstwerts eines inkriminierten Ehrenmals. Der Transport ins Exil des Kunstfelds, runter vom politischen Eis und fort aus wissenschaftlichen Scharmützeln, verschleiert politische und erkenntnistheoretische Kontroversen hinter den wehenden Gardinen des bürgerlichen Kunstbegriffs und einer daran geknüpften Verlagerung von Für und Wider in das subjektive ästhetische Empfinden.

Liegt ein Kunstwert aufgrund der vorliegenden formal-ästhetischen Mittelmäßigkeit oder einer vor allem architektonisch-raumgestaltenden Ausrichtung nicht wirklich nahe, bietet sich ein weiterer Rettungsweg in der Hinzufügung einer zeit-

genössischen künstlerischen Arbeit an. Einerseits kann damit die eigentliche Botschaft des Denkmals einer aktualisierenden Uminterpretation unterzogen werden, andererseits nützt die Verschiebung in die anerkanntermaßene gesellschaftliche und politische Irrelevanz zeitgenössischer Kunst der Forderung der beteiligten politischen Instanzen nach der endgültigen Befriedung eines Konfliktherdes ebenso, wie sie seinen Erhalt und damit das langfristige Zur-Verfügung-stehen des Denkmals für erkenntnistheoretische Forschungen sicherstellt: Die Kontroverse wird schlicht umgelenkt auf eine Auseinandersetzung um den Kunstwert des hinzugefügten Werkes.

In der zeitgenössischen Kunstrezeption hat die lang geübte Ausschließlichkeit der Wahrnehmung von Kunst über die Distanzsinne Auge und Ohr eine Ergänzung in das Haptische erfahren. »Kunst zum Anfassen« fordern gerade populistische Medien insbesondere von Werken, die im Stadtraum aufgestellt werden. Nahe liegend ist daher die Ergänzung und Relativierung der Pathosgesten bestehender Denkmale durch die ebenerdige zur Seite Stellung einer expressiven, möglichst nicht abstrakten, aber haptisch erfahrbaren Kunst. Die Einhaltung bzw. Unterschreitung des menschlichen Maßes und die Darstellung einfacher emotional anrührender Situationen misst das Übermenschliche am Allzumenschlichen und erreicht durch ein emotionalisierendes »Auf die Pelle rücken« zumindest eine Pattsituation, wenn nicht gar die Aufhebung der pathetischen Anmutung der Erstkonstellation.

4. Was ist Öffentlichkeit?

An dieser Stelle möchte ich kurz auf den Begriff der Öffentlichkeit näher eingehen, der als öffentlicher Raum und öffentliches Interesse die Diskussion um Kunst und insbesondere auch Denk-, Mahn- und Ehrenmale im Stadtraum wesentlich bestimmt. Verläuft die Auseinandersetzung um das Für und Wider einer Denkmalsetzung oder -erhaltung kontrovers, teilt sich »die Öffentlichkeit«, hier im Sinne von diversen »Publika« gedacht, mit einem gewissen Automatismus in Gegner und Befürworter, die einander unversöhnlich gegenüber stehen. Dieser Konflikt muss früher oder später notwendig »implodieren«, weil beide Seiten den »öffentlichen Stadtraum« mit gleichem Recht in Anspruch nehmen, ebenso wie sie vermeintlich jeweils das »öffentliche Interesse« legitim vertreten. Sie projizieren damit eine Lösung des Konflikts auf eine imaginäre aber notwendig als überlegen angenommene Instanz (die Stadtgesellschaft als Einheit gedacht, die »Regierung« oder deren oberster Repräsentant, der daraus eine »Chefsache« macht, ein »neutraler Experte« etc., durch deren Intervention der »Streit« qua Machtwort beizulegen wäre.

Der Wiener Kulturtheoretiker Oliver Marchard schlägt an dieser Stelle ein Überdenken herkömmlicher Öffentlichkeitsbegriffe vor und kritisiert insbesondere die Vorstellung von Öffentlichkeit als Raum, der immer schon da ist und besetzt, privatisiert, zurückerobert oder in den sonst wie interveniert werden kann. Hier läge bestenfalls ein Irrtum, schlimmstenfalls aber eine naive Fiktion vor, die versucht, diesen Raum als kollektives Eigentum zu denken, das sich dann allerdings als jeweils individuelle Aneignung realisiert, deren Rechtmäßigkeit von den jeweils Anteillosen solange in Frage gestellt wird, bis sie selbst zu Anteilseignern werden.

Die Floskel von der Rückeroberung des öffentlichen Raums zeigt das sehr deutlich: Hier wird lediglich ein vorhandener Anspruch durch einen anderen ersetzt, der bisher nicht zum Zuge kommen konnte und sich – abseits jeder daraus entspringenden Logik – in seinem Verlangen durch die Vorstellung des öffentlichen Raums als prinzipiell kollektives Territorium legitimiert sieht.

Marchard setzt dagegen eine andere Auffassung: »Öffentlichkeit ist kein Raum im physikalischen Sinn (wie etwa die Medien oder eine Verkehrsinsel). Stattdessen behaupte ich das Folgende: Öffentlichkeit stellt sich immer erst her – und immer aufs Neue her – im Moment konfliktueller Auseinandersetzung. Wo Konflikt, oder genauer: Antagonismus ist, dort ist Öffentlichkeit, und wo er verschwindet, verschwindet sie mit ihm.« Öffentlichkeit wäre also, wie Hannah Ahrend sagen würde, »kein Produkt eines zweckgerichteten Herstellens, sondern erzeugt sich im Handeln selbst.«

Er führt weiter aus, das »wenn wir uns [...] dazu durchringen, nur jene Öffentlichkeiten als öffentlich im strengen Sinn gelten zu lassen, die sich qua Antagonismus herstellen, dann haben wir bereits einen politischen Öffentlichkeitsbegriff.« Öffentlichkeit gedacht als das Aufeinanderprallen gesellschaftlicher Antagonismen ist so gesehen immer schon durchdrungen vom Politischen, dessen erste Kategorie der Antagonismus ist.

Was heißt das nun für Kunst in der Stadt bzw. ein Denkmal auf einem »öffentlichen« Platz? Nicht jede künstlerische Intervention, die als Handlung formuliert ist und im »öffentlichen« Stadtraum stattfindet, ist qua Austragungsort und Praxischarakter notwendig eine öffentliche Handlung im Sinne eines politischen Öffentlichkeitsbegriffs. Arbeitet sie an der Herstellung von faulen Kompromissen, der Bereinigung und Homogenisierung städtischer Räume, der sozialen Befriedung durch Kompensationsgesten, verhindert sie »Öffentlichkeit«, statt sie zu befördern. Ein Objekt ist dagegen nicht notwendigerweise unpolitisch. Ein Denkmal zum Beispiel, das – sichtbar ausformuliert oder sozusagen als hintergründige stille Botschaft – willentlich oder unwillkürlich Erinnerungswerte setzt, die von der

Bevölkerung kontrovers beurteilt werden, kann zum Bestandteil eines politischen Vorgangs werden, der nur aufgrund dieses Objekts überhaupt in Gang kommt und sich zu einem Konflikt zuspitzt, dessen Aushandeln wiederum Öffentlichkeit erzeugt.

Wird dieser Konflikt nicht ausgetragen, sondern durch das Machtwort einer politischen oder amtlichen Instanz still gestellt, wird damit gleichzeitig dem »Öffentlichen« das prinzipiell politisch-Sein abgerungen. Es verfällt einmal mehr in die Irrelevanz territorialer Auseinandersetzungen um Eigentumsansprüche.

5. Licher Gabel: Konsens oder Konflikt?

Zum Ende möchte ich auf den konkreten Anlass dieser Einladung nach Gießen zu sprechen kommen: Das Ehrenmal für das Kampfgeschwader K55 an der Licher Gabel. Seine Entstehungsgeschichte muss ich Ihnen nicht referieren: Sie ist bekannt und in der Stadt bereits vielstimmig diskutiert worden.

Stattdessen möchte ich diesen speziellen Fall einfügen in meine Argumentationskette als exemplarischen Fall einer defensiven Strategie der städtischen Politik, die öffentlichen Raum – im Gegensatz zu Marchard – an Konsensbildung im Sinne einer Befriedung und kompromissgeprägten Berücksichtigung aller sich darin artikulierenden Interessen knüpft und damit in erster Linie auf Konfliktvermeidung zielt.

Der oben bereits zitierte Hans-Ernst Mittag stellte 1992 eine Liste solcher Defensiv-Strategien zusammen, die sich zwar allesamt auf Versuche des Umgangs mit DDR-Denkmalern beziehen, sich aber durchaus auch auf den hier vorliegenden Fall eines Ehrenmals anwenden lassen, das zwar erst in den 50er Jahren eine konkrete Widmung erfahren hat, aber im stadtgesellschaftlichen Diskurs von vielen als ein während des Nazi-Regimes etabliertes Monument wahrgenommen und verurteilt wird.

Er zählt auf:

- umwidmen
- umbenennen
- verfallen lassen
- durch Zerlegung oder Schrägstellung das Bild einer Ruine schaffen
- die Standfläche entsiegeln
- teilweise demontieren
- Inschriften entfernen
- Schrifttafeln austauschen (oder ergänzen)
- an entlegene Stellen versetzen
- mit Kletterpflanzen begrünen

- mit Baum und Strauch umpflanzen
- mit undurchsichtigen oder halbdurchsichtigen Stoffen verhüllen
- neutralisierend oder umdeutend bemalen

Den oben schon erwähnten Kunstgriff der relativierenden Ergänzung durch ein zeitgenössisches Kunstwerk möchte ich hier noch hinzufügen!

Der über immer wieder neu aufflackernde Konflikt um den alltagspraktischen Umgang mit dem Ehrenmal an der Licher Gabel hat alle Jahre zu stets neuen Verfahrensweisen geführt, von denen einige in obiger Liste bereits genannt sind. Mögen die Motive (Durchsetzung des Anspruchs der jeweils Regierenden auf kulturelle Hegemonie, Durchsetzung des Anspruchs der jeweiligen außer- oder innerparlamentarischen Opposition auf kulturelle Hegemonie, Durchsetzung des Anspruchs auf Traditionspflege etc.) auch unterschiedlich und die Wahl der Mittel letztlich dadurch bestimmt sein, ob sie vorab durch demokratische Institutionen legitimiert (Umwidmung, austauschen bzw. ergänzen der Schrifttafeln, Ergänzung durch ein zeitgenössisches Kunstwerk, Durchführung angemeldeter Demonstrationen) oder selbst ermächtigt durchgeführt wurden (entfernen von Inschriften, teilweise Demontage, Verhüllung, umdeutende Bemalung, unangemeldete Kundgebungen und Rituale), allen gemeinsam ist das Bemühen der endgültigen Durchsetzung der jeweiligen Auffassung als eine universell und ein für alle mal Anzuerkennende sowie die Nutzung einer der genannten Defensiv-Strategien.

Ergänzende Formteile und Tafeln am Ehrenmal wiederholen die durch Bougardes Anlage aus den 30er Jahren gegebene Ästhetik, der vorgelagerte Sockel der hinzugefügten »Trauernden Witwe« wiederholt die Grundrissfigur des Obelisken, so dass sich beide Maßnahmen nicht erkennbar von Bougardes Entwurf unterscheiden lassen. Die Passivität der dargestellten Frauenfigur, ihr in sich zurückgenommenes, auf das Private zurückgeworfenes Leiden verharmlost Menschen-gemachte Gewaltherrschaft und Krieg einmal mehr zu einem scheinbar unvermeidlichen und geduldig zu ertragenden individuellen Schicksal (siehe dazu auch oben das Beispiel der Kollwitz Pietà).

Die formale Sprache der institutionalisierten Reflektion und Revision kann sich von ihrem Gegenstand nicht emanzipieren und bleibt so einer Ästhetik verbunden, deren Wirkmacht sie gleichzeitig brechen will. Die Formensprache der Straße, das Pathos des gemeinsamen Marschierens, des ehrenden Gedenkens, der Kränze, Fahnen, Transparente und Megaphone war seit jeher eine universelle. Die auf der Textebene behaupteten Unterschiede spiegeln sich in einer jeweils zuschreibbaren Kleiderordnung, wer aber ungenau liest, kann im Grundrauschen des Gemeinschaftserlebnisses leicht die Orientierung verlieren. Allein die gesellschaftlich geächtete Sprache des normverlet-

zenden Vandalismus findet zu einem ästhetischen Vokabular, das aktuell und temporär reagiert und damit zu einem zeitgenössisch formulierten Kommentar kommt, der den Raum für Auseinandersetzungen offen hält, wenn er bereits geschlossen zu werden droht.

Das Denkmal selbst ist sprechender Zeuge der Vergeblichkeit einer integrativen und endgültigen Lösung. Schicht für Schicht lassen sich die Versuche einer Bereinigung der Geschichtsauffassung, einer Relativierung der transportierten Inhalte, der symbolischen Distanzierung etc. an seiner Umgestaltung ablesen. Das Denkmal ist, abseits aller ästhetischen Fragestellungen, der Ort, an dem Öffentlichkeit im Sinne eines politischen Öffentlichkeitsbegriffs geschieht und als solcher von eminenter Bedeutung für die Vitalität und Konfliktfähigkeit der Gießener Stadtgesellschaft! Prozesse des Aushandelns und Ausagierens stadtgeseftlicher Kontroversen über Identität, Geschichte und der zukünftigen Entwicklung Gießens gelangen hier sichtbar an die Bildoberfläche der Stadt. Als ständiger Anreiz zu Diskussion und Kontroverse gewinnt das Ehrenmal seine Bedeutung. Die Fortsetzung des Veränderungsprozesses, seine immerwährenden Modifikation und damit ständige Aktualisierung wäre ihm zu wünschen, die Abschiebung in das Verborgene, Vergessene, womöglich hinter einem Vorhang aus Sträuchern, Büschen und Kletterpflanzen wäre stattdessen zu fürchten.

* Der Vortrag beruht im Wesentlichen auf Texten von Hans Ernst Mittig (Hans Ernst Mittig: Was ist aus Denkmälern der DDR heute zu lernen?, in: Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, Hrsg.: Lindner, Mennicke, Wagler, Dresden 2004, Seite 71–108) und Oliver Marchard (Oliver Marchard: Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen, in: Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, Hrsg.: Lindner, Mennicke, Wagler, Dresden 2004, Seite 11–41), die auf das Beispiel des Mahnmals an der Licher Gabel angewendet wurden.