

# VANITAS.

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.  
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

# VANITAS.



Eine Erinnerungsstätte.  
Anna Theresa Pöll

DIPLOMARBEIT  
VANITAS.  
EINE ERINNERUNGSSTÄTTE

IV

V

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung  
des akademischen Grades einer Diplom-Ingenieurin unter  
der Leitung von

**Univ.Prof. Dipl.-Ing. Mag.art. Christoph Meier**  
Institut für Kunst und Gestaltung  
Forschungsbereich Dreidimensionales Gestalten und  
Modellbau E264/2

eingereicht an der Technischen Universität Wien  
Fakultät für Architektur und Raumplanung

**Anna Theresa Pöll**  
1026843

Wien am



## ABSTRACT

Deutsch

VANITAS ist eine Erinnerungsstätte, die sich mit den Themen Vergänglichkeit, Kurzlebigkeit und Erinnerung in Raum und Zeit beschäftigt und in Form einer skulpturalen Interpretation umgesetzt wird.

Inspiziert von den zahlreichen, im ehemaligen Jugoslawien erbauten „Spomeniks“, entstand der Entwurf einer transreligiösen, multiethnischen Gedenkstätte. Jene, in der Tito-Ära errichteten, ästhetisch abstrakten Monumentale werden nicht nur als Helden- bzw. Kriegsdenkmäler, Grabsteine und Orte der Trauer gesehen, sondern auch für politische Inszenierungen und Aktivismus genutzt. Die skulpturalen Elemente der Spomenik-Komplexe, eingebettet in nahezu unberührte Naturlandschaften, werden durch die Wegführung als zentrales Element der Konzeption bestimmt und erschließen sich erst vollständig mit der Bewegung durch die Anlage.

Gleichsam dieser Vielschichtigkeit versteht sich VANITAS, gelegen am Fuße einer Gletscherzunge des Dachsteins. Abgeleitet von einer vom Zufall bestimmten Anordnung von Bruchstücken entstand die Form der Räume, die in das natürlich gewachsene Gesteinsmassiv eingearbeitet wurden. Es wurde ein komplexer Speicherort für Erinnerungen geschaffen, der durch Abdrücke in der Landschaft entstand und durch unterirdische Wege zu einer begehbaren Hülle wurde.

Die natürlichen, geologischen Transformationen im Gletschergebiet – durch den fortschreitenden Klimawandel beschleunigt – erzeugen landschaftliche Veränderungen, denen die Gedenkstätte unterworfen ist und damit – als Teil des Konzepts – die Weiterentwicklung und Vergänglichkeit der Erinnerungen versinnbildlichen. Ein wesentlicher Teil der Entwurfsarbeit kam dem Modellbau und dem Abformen und Erzeugen von Abgüssen mit Gips- und Silikonformen zu, sowie der dabei entstehenden imperfekten Kopien.

VII



## ABSTRACT

Englisch

VANITAS is a memorial evolved around the subjects of perishability, ephemerality and remembrance, and depicts the sculptural interpretation of these topics.

Inspired by the many "Spomeniks" in former Yugoslavia a transreligious, multiethnic memorial was designed. Those abstract monuments which were built during the Tito-era are not only war memorials, but also places of grief and furthermore used for political events and activism. Those sculptural monuments, which are situated in untouched natural landscapes, are substantially defined by their arrangement of pathways as part of the concept.

Likewise to the "Spomenik" monument's inherent intricacies VANITAS' complex identity is perceived, located at the foot of Dachstein's glacier snout.

Derived from a random array of scattered pieces, shapes of rooms were contrived and carved into the rock mass. A multidimensional place of memorial was created by forming imprints on the landscape and connecting underground paths.

The natural geological transformations on a glacier; accelerated by consequences from global warming, are constantly changing the memorial site's landscape and are therefore part of the concept, representing the transience and impermanence within memories.

A crucial part of the design process was the construction of models, working with plaster and silicone casting moulds to produce imprints and replicas.

## INHALT

1  
**VERGÄNGLICHKEIT  
VANITAS**

3  
**ERINNERUNGSTÄTTEN  
DENKMÄLER**

Gewollte und ungewollte Denkmäler

7  
**SPOMENIK**

Koordinaten  
Spomenik Definition  
Sprung in eine andere Welt  
Denkmäler am Balkan  
Podgarić  
Mostar  
Jasenovac  
Tjentište, Spomen-Dom  
Podhum  
Kruševo

30  
**ERINNERUNGSKULTUR  
FRIEDHÖFE**

Geschichte der Friedhöfe

38  
**GRABSTÄTTEN  
KREMATORIEN**

La Tomba Brion  
San Cataldo Cemetery  
Njegos Mausoleum

46  
**ERDGRÄBER**

48  
**HÖHLENSTÄDTE**

50  
**LAND ART**

Michael Heizer

57  
**ILLUSION VON  
UNENDLICHKEIT**

James Turrell

58  
**DER NEGATIVE RAUM**

60  
**LAGE UND GEOLOGIE**

Dachstein, Dachsteinkalk, Gletscher,  
Erosion

76  
**RAUM ZEIT ERINNERUNG**

Bruch  
Momentaufnahme  
Überlagerung  
Erinnerung  
Erinnerungsort  
Abstraktion

124  
**ABDRÜCKE**

Abbau, Entstehung der Form

133  
**VERKARSTUNG**

Wege- /Wassersystem  
Verbindungen der Bereiche  
Räume

168  
**VERGÄNGLICHKEIT**

170  
**FORMENBAU**

Abformen

187  
**LITERATURVERZEICHNIS**

XI



# „DENKMÄLER STELLEN EINE BESONDERE FORM VON ARCHITEKTUR DAR. SIE SIND TRÄGER VON ERINNERUNGEN. SIE ERINNERN AN PERSO- NEN, GEGENSTÄNDE ODER EREIGNISSE.“<sup>1</sup>

## ERINNERUNGSTÄTTEN DENKMÄLER

Träger von Erinnerungen

„[...] Ihr Zweck ist es vielmehr, die Vergangenheit zu strukturieren und zu deuten, um sie für die Erinnerung in der Gegenwart zu nutzen und die Zukunft zu steuern.“<sup>2</sup>

Träger von Erinnerungen sind vor allem Bauwerke, Denkmäler etc. von früheren Epochen. Sie sind Teil des kulturellen Gedächtnisses und stellen historische Zeugnisse dar. Somit sind sie Teil der Erinnerungskultur einer Gesellschaft. Die sozialen sowie künstlerischen Vorstellungen dieser Zeit sind in diesen Bauwerken dauerhaft verankert. Schreibt man Bauwerken eine Bedeutung zu, findet ein semiotischer Prozess statt, Architektur wird zum „Kommunikationsinstrument“.<sup>3</sup>

Der Archäologe Martini Wolfram schreibt, dass Architektur primär sachlichen Erfordernissen dient: „[...] Wohnhäuser sind für das Wohnen gebaut, Grabbauten für die Aufbewahrung der Toten [...]“<sup>4</sup>, aber auch ein Spiegelbild der Vorstellungen der Gesellschaft sei, welche sie errichtete. Architektur kann laut Wolfram nur eine „bildhafte Veranschaulichung unserer eigenen Konstrukte“<sup>5</sup> sein. Sie erzeuge nicht selbst. Dies könne nur durch die Hilfe analoger Bauwerke geschaffen werden.

Das Fundament, auf welches sich unterschiedliche Erinnerungskulturen stützen, ist nach Benjamin Burkhardt in „Architektur als Medium des kollektiven Gedächtnisses“, das „kollektive Gedächtnis“,<sup>6</sup> Architektur und das kollektive Gedächtnis sind eng miteinander verbunden. Nach dem Soziologen Maurice Halbwachs wird das kollektive Gedächtnis aus der Gegenwart konzipiert, da die sozialen Bedingungen die Erinnerungen jedes Individuums maßgeblich prägen. Eine wichtige und entscheidende

Rolle spielen hierbei Raum, Sprache, Erfahrung und Zeit.<sup>7</sup>

### Gewollte und ungewollte Denkmäler

„Architektur ist eine Verkörperung des Gestern ins Heute. Sie authentifiziert die Vergangenheit, indem sie in die Gegenwart bzw. in die Zukunft hinein ragt. Als steinernes Band verbindet sie vergangene, gegenwärtige und künftige Zeiten.“<sup>8</sup>

Von Denkmal spricht man, wenn Architektur gewollt dem Erinnern zugeschrieben ist. Burkhardt unterscheidet zwischen gewolltem Denkmal und ungewolltem Denkmal. Von einem gewollten Denkmal wird gesprochen, wenn der Sinn der Errichtung dem Erinnern nutzen soll. Die jugoslawischen Denkmäler Spomenik, auf die später genauer eingegangen wird, gehören der Kategorie der gewollten Denkmäler an. Einem ungewollten Denkmal entspricht – wie bei einem gewollten Denkmal – „kein spezifischer Bautypus“. Unterscheidungsmerkmal des ungewollten Denkmals ist, dass es erst im Laufe der Zeit eine „Erinnerungsfunktion übernommen“,<sup>9</sup> hat.

„[...] Denkmäler zeichnen sich [...] [dadurch] aus, [...] dass sie [...] als Medien der kollektiven Erinnerung fungieren.“<sup>10</sup> Nach Winfried Speitkamp sind Denkmäler in erster Linie von visueller Wahrnehmung geprägt. Im symbolischen Ausdruck verschlüsseln Denkmäler ihre Botschaft. Diese Botschaft in Form und Zeichen muss verstanden und gelesen werden: „[...] Denkmäler [...] machen Geschichte erfahrbar, sie lenken und konzentrieren das kollektive Bewusstsein, indem sie dem offenen, sich wandelnden Gedächtnis eine feste Orientierung für die Er-

2. ebd. S.161

3. Burkhardt, Benjamin: Der Trifels und die nationalsozialistische Erinnerungskultur: Architektur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität-Historizität-Kulturspezifität, Berlin: De Gruyter 2004. S. 239.

4. Marini 2000. S.9

8. Burkhardt, Benjamin: 2004. S. 240

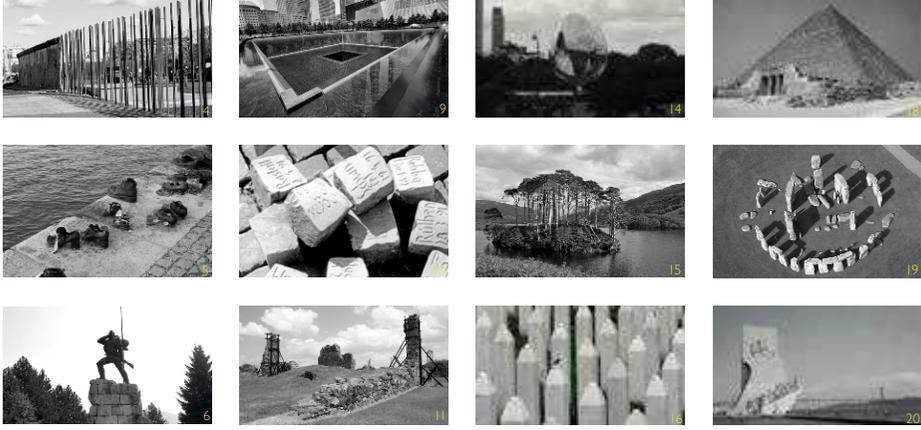
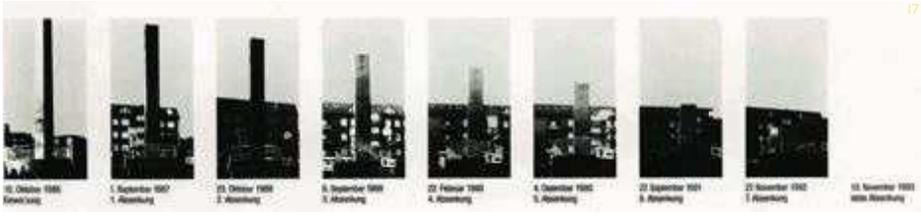
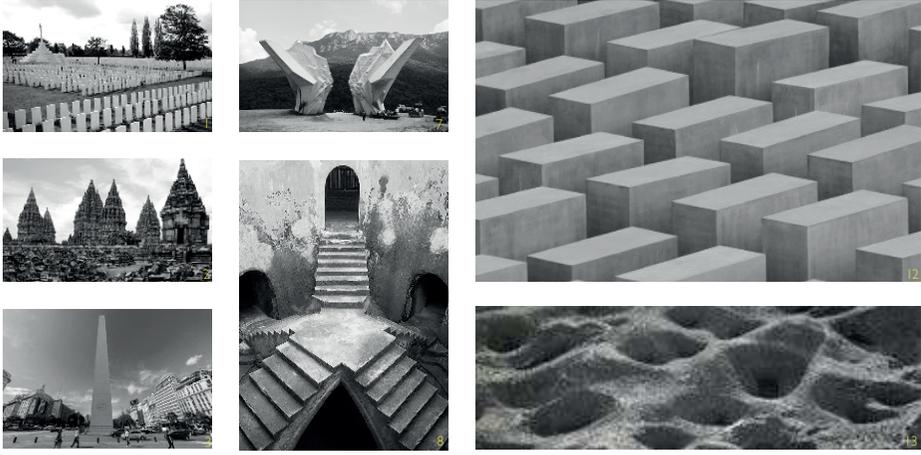
6. Burkhardt, Benjamin: 2004. S. 237.

7. Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin: Luchterhand 1966.

8. Burkhardt, Benjamin: 2004. S. 240

9. Burkhardt, Benjamin: 2004. S. 241

1. Speitkamp, Winfried: Denkmal und Erinnerungslandschaft. Zur Einführung, in: Wolfram Martini (Hrsg.), Architektur und Erinnerung, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, S. 161



1. 44° 9' 25.366" N, 19° 18' 8.484" O
2. 7° 42' 56.016" N, 110° 21' 20.015" O
3. 16° 25' 53.76" N, 120° 20' 40.559" O
4. 52° 32' 16.3" N, 13° 23' 42.0" O
5. 47° 30' 45.485" N, 19° 2' 55.815" O
- 6.
- 7.
8. 43° 20' 46.0" N, 18° 41' 12.6" O
9. 7° 46' 58.008" N, 110° 21' 38.988" O
10. 40° 42' 50.04" N, 74° 0' 25.2" O
11. 49° 13' 50.814" N, 6° 59' 26.936" O
12. 9° 0' 22.649" N, 79° 29' 26.627" O
13. 52° 30' 49.815" N, 13° 22' 43.467" O
14. 29° 12' 12.479" N, 25° 31' 9.218" O
15. 34° 36' 47.34" N, 58° 22' 38.027" O
16. 56° 52' 16.103" N, 8° 26' 14.523" O
17. 44° 9' 25.366"; 19° 18' 8.484" O
18. 53° 27' 36.701" N, 9° 58' 57.964" O
19. 29° 58' 44.855" N, 31° 8' 3.258" O
20. 51° 10' 3.525" N, 1° 46' 28.1" O
21. 38° 41' 47.147" N, 9° 11' 36.438" O

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar. The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

10. Speitkamp, Winfried: Denkmal und Erinnerung, in: Wolfram Martini (Hrsg.): Architektur und Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S.161-162



innerung geben. Die Aussage von Denkmälern ist in diesem Sinn auch kein Angebot, sondern eine Vorgabe mit exklusivem Charakter. Denkmäler präsentieren sich als Objektivierungen subjektiver Deutungen.<sup>10</sup>

Die Bedeutung eines Denkmals ergibt sich erst in der Kommunikation, und erst hier „[...] zeigt sich, wie offen diese tatsächlich sind, wie sie angeeignet und in unterschiedlichen symbolische Praktiken integriert werden können.“<sup>11</sup>

VANITAS ist ein Denkmal, welches durch die unterirdischen Räume und Wege eine begehbare Hülle wird. Diese Hülle kann und soll immer neu befüllt werden, durch Geschichte und Umgebung sowie Raum und Zeit wird ihr ein Sinn zugewiesen.

Spomenik  
Denkmal  
Grabstein

nadgrobni spomenik  
Grabstein<sup>1</sup>

Die Breiten- und Längengrade waren die einzigen Anhaltspunkte auf der Suche nach den Erinnerungsstätten und Denkmälern. Durch die Angabe der Koordinaten (von der Webseite: <https://www.spomenikdatabase.org>) wurden die besuchten Orte in dieser Arbeit lokalisiert, damit sie für Interessierte auffindbar sind. Die geplante Erinnerungsstätte VANITAS ist auch nur durch die angegebenen Koordinaten auffindbar. Sei es wie bei den Denkmälern am Balkan, derer manche ihre heutige Existenz ihrer Abgeschiedenheit zu verdanken haben - einige haben die politischen Unruhen des zerfallenden Jugoslawiens nicht unbeschadet überstanden, oder wurden mutwillig zerstört – so soll VANITAS ein Ort sein der nicht einfach gefunden werden kann, bei dem auch das Hinkommen und Ankommen zum Prozess gehört und zum Nachdenken und Vorbereiten anregen soll.

Das Wort „Spomenik“ bedeutet in den slawischen Sprachen „Denkmal“ – abgewandelt auch „etwas erwähnen“.

Spomeniks stellen für viele Menschen verschiedene Dinge dar. Sie wurden unter Tito im ehemaligen Jugoslawien erbaut und sollen an den Widerstand, Besetzung und Revolution im nationalen Befreiungskrieg (1941–1945) erinnern. Sie sind Zeugen des Leids und wurden zwischen den 1950er und 1990er Jahren erbaut. Die Denkmäler fungieren neben der historischen Komponente auch als politisches Instrument, das die neuen Visionen des Landes nach dem Krieg zeigen sollten.<sup>2</sup>

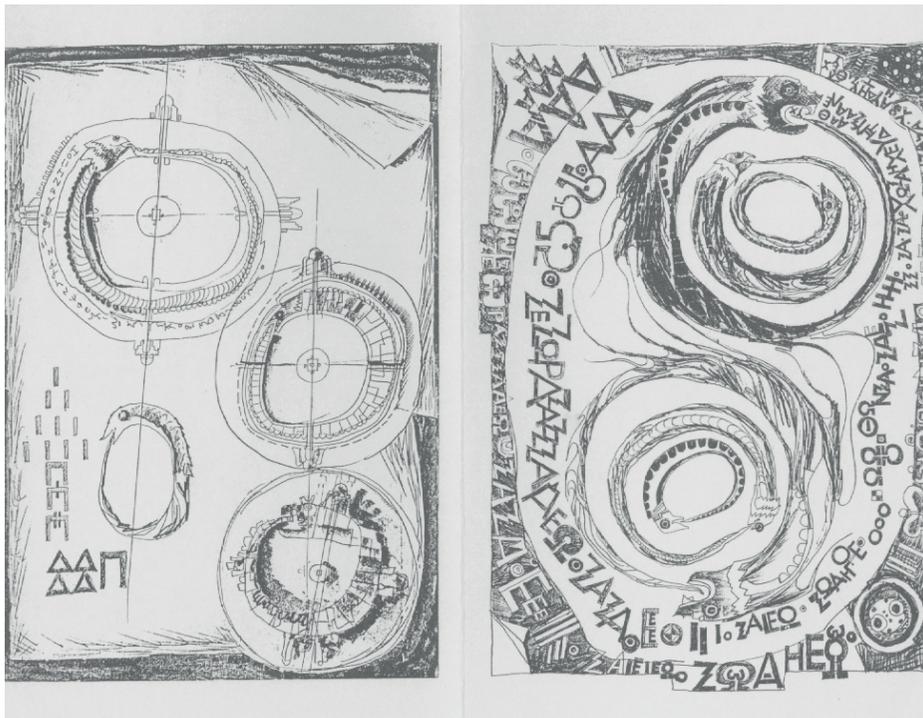
Folgt man den Anweisungen des Navigationssystems, gelangt man auf Straßen die nicht für Autos gedacht sind. Nach dem vierten mal Wenden und Route neu berechnen, ist man endlich auf dem gefühlsmäßig richtigen Weg. Die Suche nach den Spomeniks war alles anderes als einfach. Doch hat man erst all die Hindernisse - Schlaglöcher, überflutete Straßen und Weidetiere, die die Straßen blockieren - überwunden, stellt sich Erleichterung und zugleich Nervosität ein. Meist sieht man die Denkmäler schon von weitem. Oft auf einem Hügel, oberhalb der Bäume ragt eine Betonspitze, je nach aktuellem Wendegrad des Autos, heraus und verschwindet wieder. Ist man dem Spomenik nah genug um das Auto abzustellen, und zu Fuß näher zu kommen, beginnt das Erlebnis des Denkmals, denn die Wegführung ist meist Teil des Konzeptes. Die Umgebung ist mitgestaltet und während man auf das Denkmal zugeht, kann es aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden. Man wird auf das Denkmal vorbereitet.

Steht man davor ist es einfach surreal. Die Denkmäler scheinen als wären sie von einer anderen Welt. Man vergisst die Umgebung, ist fasziniert von dem Objekt und kann den Blick nicht mehr davon lassen. In der Regel sind die Orte von der Zivilisation abgeschottet, versteckt, mit mystisch anmutender Ausstrahlung in der Stille der einsamen Umgebung. Jedes Denkmal hat eine Geschichte zu erzählen, überwiegend auf brutalen Kriegsgeschehnissen beruhend. Unterhalb der Betonskulpturen befinden sich Massengräber, die Zeitzeugen von vergangenen Schlachten sind. Die Skulpturen erinnern an die Verstorbenen und sollen dafür sorgen, die geschehenen Gräueltaten nie zu vergessen.

In Podgaric im Frühjahr 2017 begann meine Faszination und Neugierde an diesen Skulpturen. Daraus entwickelte sich mein Diplomarbeitsthema, mit Einfluss der Designer, ihren Ansätzen und Denkweisen. Bogdan Bogdanovic faszinierte mich mit seinen Gedanken, Essays, Träumen und seiner Herangehensweise des mystischen, dualistischen, seiner Inspiration durch Tiere, Figuren und Fabelwesen. Eine Erinnerungsstätte zu schaffen, die die Menschen berührt, zum Nachdenken anregt, die hilft Erinnerungen zu verarbeiten und neu zu formen.

1. <https://browse.dict.cc/kroatisch-deutsch/spomenik.html>, Abgerufen am 04.07.2019

2. Spomenik Monument Database, Donald Niebyl, <https://www.spomenikdatabase.org/>



8

## DENKMÄLER AM BALKAN

Bogdan Bogdanović  
Dušan Džamonja  
Miodrag Živković

Auf den Reisen am Balkan gab es drei Künstler, deren Skulpturen und Denkmäler mich sehr faszinierten; Bogdan Bogdanović, Dušan Džamonja und Miodrag Živković. Bogdan Bogdanović (1922-2010) hat von den 50er bis in die 80er Jahre im gesamten Balkan über zwanzig antifaschistische Skulpturdenkmäler geschaffen. Er legte besonderen Wert darauf, Orte zu schaffen „[...] zur Unterstützung für ein altes und neues Zusammenleben der Ethnien [...]“<sup>1</sup> Sein erstes Denkmal war für die jüdischen Opfer des Faschismus in Belgrad. Er gründete 1981 eine Dorfschule für die Philosophie der Architektur, die sich in der Nähe von Belgrad befand. Nach einem antinationalistischen und antimilitaristischen Brief an den ehemaligen Präsident Serbiens Slobodan Milošević, wurde er gejagt, die Schule geplündert (einige Werke wurden durch die Studierenden gerettet) und viele Arbeiten zerstört. 1993 kam er nach Wien. Er beschäftigte sich viel mit der Traumdeutung seiner Traumwelten, der auch die mystischen Figuren mancher seiner Denkmäler entstammen. Bogdanović arbeitete mit der Sprache der Symbole. „Was ich vermochte, war, auf archaische Formen zurückzugreifen. Ich war davon überzeugt, dass die Verständlichkeit der Symbole umso größer war, je tiefer die Semantik der Formen in die metahistorischen Schichten der menschlichen Phantasie hineinreichte.“<sup>1</sup>

Dušan Džamonja (1928–2009) war ein mazedonischer Künstler. Er konzentrierte sich auf die Verbindung der organischen und anorganischen Welt. Er formte anorganische Materialien wie Metall, Glas oder Beton so, dass sie organischen ähnelten. Džamonja versuchte einfache Formen zu komplexen, inspirierenden Designs zu kombinieren. Seine Werke in Bosnien übten einen besonderen Eindruck auf mich aus. Einerseits, da sie die ersten Spomeniks waren, die ich besuchte, und andererseits wirkten sie wie surreale Objekte mitten in der Landschaft, als wären sie nicht von dieser Welt.

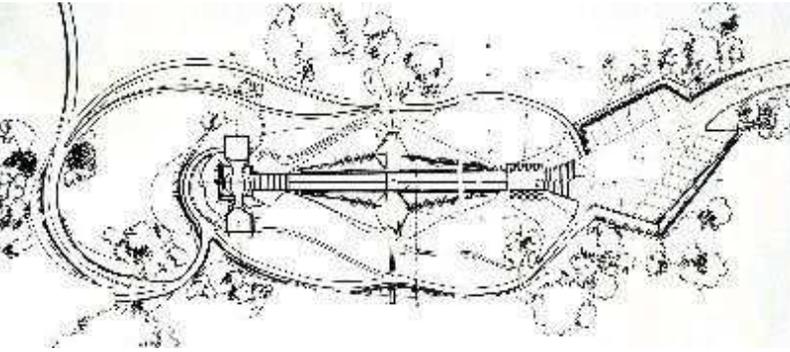
9

Jasia Reinhard, ein Kollege von Džamonja über dessen Arbeit:  
„He developed new ways of using traditional materials; he reconciled the intractability of metal to the fluidity and animation of nature; and, without resorting to narrative, he imbued his architectural monuments with the sensation of human presence ...“<sup>2</sup>

Miodrag Živković (geboren 1928) skulpturaler Stil ist durch scharfkantige, abstrakte Formen gekennzeichnet. In seinen geometrischen Formen sind oft stilisierte Gesichter eingearbeitet. Die folgenden Seiten zeigen einen Auszug der analysierten und besuchten Denkmäler: Die vollständige Sammlung befindet sich im Anhang in Form einer herausnehmbaren Karte.

1. <https://www.derstandard.at/story/3004593/bogdan-bogdanovic-der-staedter-und-das-leben>, Abgerufen am 04.05.2019, derStandard vom 22.08.2007, von Friedrich Achleitner  
2. <http://architectuul.com/architect/dusan-dzamonja>, Abgerufen am





Das Spomenik in Podgarić, Kroatien, soll an den Aufstand gegen die Besatzungstruppen der Ustaše in der Großregion Moslavina und Zagreb während des Befreiungskrieges erinnern.

Podgarić wurde zu einem bedeutenden politischen und militärischen Zentrum für die Widerstandskämpfer der umliegenden Moslavina Region. Es wurden hier mehrere Krankenhäuser, die bis zu 700 Personen behandeln konnten, sowie Schulen, Theater und Lebensmittelgeschäfte errichtet. Auch Strategiesitzungen der kommunistischen Partisanenführer wurden in Podgarić abgehalten. Trotz der entlegenen Lage, kam es zu mehreren Angriffen der Achsenmächte, die zum Tod von hunderten Partisanen führten.

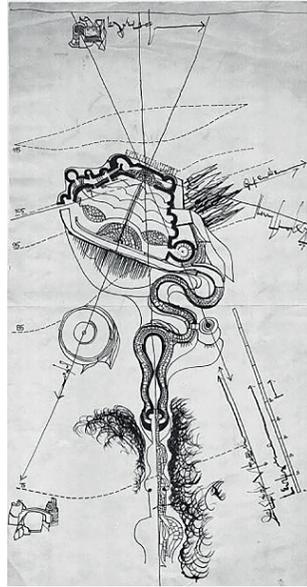
Als Anerkennung für den Aufstand gegen die Besatzung der Ustaše-Streitkräfte in Podgarić, wurde Mitte der 60er Jahre mit dem Bau des Spomeniks begonnen und von Tito persönlich eröffnet. Den Auftrag zur Erstellung des Denkmals erhielt der kroatisch-mazedonischen Bildhauer Dušan Džamonja, der vom serbischen Maler und Architekten Vladimir Veličković unterstützt wurde.

Das Hauptelement ist eine abstrakte Skulptur mit Flügeln, die ein zentrales, kugelförmiges Auge hat, welches mit Aluminiumplatten plattiert ist. Entlang des Zugangs befinden sich Grabstätten mit den sterblichen Überresten der 900 Partisanen die hier in den Krankenhäusern verstarben. Der oberirdische Teil besteht aus einem Betonbogen, in dessen Mitte eine gravierte Bronzetafel steht. Im Tal unterhalb des Spomeniks

wurde der Fluss Kamenjača aufgestaut um einen kleinen künstlichen See zu erhalten. Dieser sollte die Aussicht auf den Spomenik-Komplex unterstreichen und als touristische Attraktion, für das am südlichen Ende des Sees errichtete Vila Garić Hotel, dienen. Das Denkmal sollte nach Džamonja, die „Flügel des Sieges“ darstellen, die den Tod und die Niederlage überwinden. Die Flügel sind asymmetrisch; einer davon hat zwei Kanten während der andere drei hat. Dieses Ungleichgewicht soll der Skulptur eine dynamisch wirkende Form geben, als wären die Flügel in Bewegung.

Der quadratische Sockel dient als Verbindung zur Umgebung, von dem die „Flügel des Sieges“ ihre Energie beziehen, als würde die Skulptur selbst den Geist der hier umgekommenen Kämpfer absorbieren. Das symbolische Motiv von Džamonjas „Flügel des Sieges“ ähnelt dem alten Symbol der „geflügelten Sonne“, einem Motiv, das in zahlreichen antiken Kulturen verwendet wurde. Das Symbol wird in diesen Kulturen verwendet um Heiligkeit, Kraft und Göttlichkeit zu vermitteln.

Dušan Džamonja schuf eine Schwesternskulptur zum Denkmal in Podgarić. Die Skulptur ist ein großes Metallrelief mit dem Titel „Die Sonne“ und befindet sich an der Seite des Dom Omladine (Jugendzentrum) in Belgrad, das 1964 vom Architekten Momcilo Belobrck erbaut wurde. Da beide fast zur gleichen Zeit entstanden sind, ist nicht klar, ob eines dieser Werke Džamonja dazu inspirierte, das andere zu schaffen, oder ob es von Anfang an seine Absicht war, ein ähnliches Designkonzept für beide Werke zu verwenden.<sup>1</sup>



Nach der Invasion Jugoslawiens, durch die Achsenmächte im April 1941, wurde Mostar Teil des neu geschaffenen unabhängigen Staates Kroatien (Nezavisna Država Hrvatska, NDH). Dies führte dazu, dass Mostar von Besatzungstruppen aus Deutschen, Italienern und der nationalistischen Ustaše-Miliz der NDH belagert wurde. Im August 1941 begann sich ein bewaffneter Widerstand der Bevölkerung gegen diese Besatzung zu erheben, und viele traten der antifaschistischen Partisanen-Rebellengruppe bei. Mostar, mit dem Spitznamen „Die Rote Stadt“, war eine starke Kraft für den antifaschistischen kommunistischen Widerstand während des Krieges, der sowohl ethnische als auch religiöse Grenzen überschritt.

Ende des Krieges wurden mehr als 1.000 Zivilist\*innen hingerichtet. 1945 wurde Mostar endgültig von der deutschen Besatzung befreit, 500 Partisanen sollen während dieser Schlacht gestorben sein. Der Spomenik-Komplex von Bogdan Bogdanović erinnert an diese gefallenen Kämpfer\*innen.

**Aufbau Symbolik**

1959 beauftragt der Mostar-Politiker Džemal Bijedić den serbischen Designer Bogdan Bogdanović, ein Denkmal für die Soldatenopfer südlich der Stadt zu errichten. Bogdanović wollte mehr als nur eine Skulptur gestalten, er wollte einen gesamten Nekropolis-Komplex erschaffen, der den etruskischen Stätten ähnelt. 1960 wurden die Arbeiten begonnen. Um den Hang zu formen wurden große Materialmengen verbaut und umgeschichtet, um Platz für die Terrassenelemente des Denkmals zu schaffen. Die Steinmetzarbeiten wurden von erfahrenen Steinmetzen der kroatischen Insel

Korcula ausgeführt, die über 12.000 geschnitzte Kalksteine verwendeten.

Die sterblichen Überreste der gefallenen Partisanenkämpfer wurden während des Baues in den Treppenhäusern beigesetzt, die zur Spitze des Denkmals führen. Die Finanzierung des Projekts wurde von der Stadt Mostar bereitgestellt, unterstützt durch Spenden von lokalen Arbeiterorganisationen und Familien der Überlebenden. Am 25. September 1965 wurde die Gedenkstätte eröffnet.

Religiöse, nationalistische oder sozialistische Bilder wurden bewusst nicht in die Gestaltung integriert, genauso wie Kriegsbilder von Kämpfern, Helden oder Darstellungen von Leid. Nach Bogdanović kommt das Denkmal durch die Verwendung von „universellen Symbolen für Sonne, Planeten und Mond“ jedem Menschen nahe und erweist sich als authentisches Element des Raumes.

Die Stadt der Toten beginnt mit einem langen, geschwungenen Weg aus Kopfsteinpflaster der nach oben führt. Die kosmische Symmetrie verweist auf Leben und Tod und erschließt sich erst in der Bewegung, mit dem Durchschreiten der Anlage. In der Mitte teilt sich der Gang in zwei getrennte Abschnitte, durch ein fließendes Wasserelement (die Symbolik dieses Elements kann als Spiegel der Stadt Mostar gesehen werden; die Spaltung Mostars in zwei Teile durch den Fluss Neretva). Ein Stück weiter oben laufen diese Wege wieder zusammen, wo sie zu fünf Reihen breiter Terrassen führen, die in den Hügel eingebaut sind. Auf diesen Terrassen befinden sich 630 abstrakt geformte Steinmarkierungen, in die die Namen gefallener Soldaten eingraviert





## JASENOVAC

Bogdan Bogdanović

Das Lager Jasenovac wurde im Juli/August 1941 von der nationalistischen Ustaše-Miliz des NDH gegründet und war ursprünglich als Zwangsarbeitslager für die Herstellung von Ziegeln, Leder und Holzproduktion gedacht. Im November 1941 stellte Jasenovac seine Zwangsarbeit ein und begann ausschließlich als Vernichtungslager zu arbeiten. Die inhaftierten und hingerichteten Personen in Jasenovac waren hauptsächlich Juden, Roma und ethnische Serben, sowie Zivilisten die aufgrund ihrer Zusammenarbeit mit Partisanen ins Lager kamen. Über die genaue Anzahl der Opfer, die hier umgekommen sind, gibt es viele Debatten und politische Kontroversen. Schätzungen reichen von 20.000 bis über 50.000 getöteten Personen. Das Jasenovac Memorial Site Museum (JUSP), welches offizieller Verwalter des Standorts ist, betreibt ein laufendes Opferforschungsprojekt, das bisher die Zahl der Opfer zwischen 80.000 und 100.000 schätzt. Mit diesen Opferzahlen ist es eines der größten Einzelvernichtungslager in Europa während des Zweiten Weltkriegs. Das Lager wurde am 24. April 1945 von den Streitkräften der Ustaše aufgegeben, doch erst nachdem die letzten Häftlinge liquidiert und das Lager niedergebrannt wurde, um die Spuren der Verbrechen zu verwischen. Die Partisanentruppen, die wenige Tage später eintrafen, fanden nur noch verkohlte Gebäude und schwelende Skelette von hunderten erst kürzlich Ermordeten.

### Aufbau Symbolik

1960 wurde Bogdan Bogdanović mit dem Bau eines Denkmals für die zivilen jugoslawischen Opfer des Zweiten Weltkrieges beauftragt. Er stellte sich ein lyrisches Denkmal vor, das als metaphysische Aussage über

Meditation, Versöhnungsgefühle und „Beendigung des Erbes des Hasses, der von Generation zu Generation geht“ stand. Jasenovac ist das einzige große Konzentrationslager in ganz Europa, an dem keinerlei physische Beweise von den ursprünglichen Lagerstrukturen vorhanden sind. Der ursprüngliche Entwurf Bogdanovićs bestand aus einer Hauptblume, um die weitere kleine Blumen angeordnet gewesen wären; aus Budgetgründen wurde dieser jedoch nicht umgesetzt. Am 4. Juli 1966 wurde im Rahmen einer großen Gedenkzeremonie das Denkmal eröffnet.

Das Hauptelement ist eine 24m hohe Betonskulptur mit sechs Blütenblättern. Unterhalb des Denkmals befindet sich eine Krypta, zu der Eisenbahnschwellen führen, die einst zum Transport Gefangener ins Lager genutzt wurden. Im Umfeld der zentralen Blütenskulptur befinden sich Erdhügel, welche die früheren Standorte der Vernichtungslagergebäude markieren. Künstlich angelegte Seen sorgen für eine Atmosphäre der Besinnung. Bogdanović wollte ein Denkmal errichten, das die Grausamkeiten, die sich an diesem Ort ereigneten nicht direkt verkörpert.

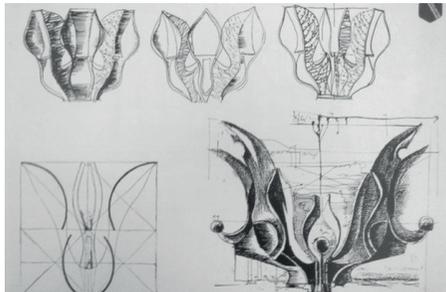
Die Blütenblätter, die sich zum Himmel öffnen, symbolisieren nicht nur das Leben und die Wiedergeburt sondern auch die Überwindung des Leidens, die ewige Erneuerung und vor allem Vergebung. In einer Diskussion über die Symbolik des Denkmals erklärte Bogdanović, er beabsichtige, den Fokus der Struktur auf einen dualistischen Charakter zu richten, wobei die Krypta und die Wurzeln auf die verstorbenen Opfer gerichtet sind, während die Blumenskulptur zum Himmel hin geöffnet sei und zum Licht des Lebens. Das Konzept der Reflexion hat der Künstler dargestellt, indem



wenn man sich der Skulptur nähert, sich das Denkmal in den künstlich angelegten Seen spiegelt. Bogdanović bezeichnet die Skulptur als „melancholischen Lotus“, die Kulturgeschichte der Lotusblume verkörpert eine sehr offene Symbolik. Die Ägypter glaubten, dass aller Ursprung jedes Lebens der Lotusblume entspringt. Die Verbindungen zeigen deutlich, auf welcher Ebene Bogdanović das Lotus Symbol benutzt, um die Vorstellung von Göttlichen, Wiedergeburt und Erinnerung in dem Monument zu stärken. Da Jasenovac ein Ort ethnischer Konflikte zwischen Serben und Kroaten ist, wäre es nicht verwunderlich wenn Bogdanović ein Denkmal mit zwei Symbolen schaffen wollte, das sowohl die Erinnerung an solche tragischen Ereignisse, als auch die Idee der „Versöhnung“ vermittelt. Mit den Eisenbahnlinien, die den Weg zur Blume kennzeichnen, wollte Bogdanović die Reise der Opfer zu ihrer letzten Ruhestätte nachstellen.

Am Haupteingang des Denkmals befindet sich ein Gedenkmuseum, welches 1968 von Peter Vovk entworfen wurde. Eine Lokomotive mit Güterwagen die sich am Anfang des Museums befindet, soll Zeitzeuge der Deportation von Häftlingen sein. An der Nordwand des offenen Terrassenbereichs vor dem Eingang des Museumskomplexes befindet sich eine Skulptur, die vom Künstler Dušan Džamonja geschaffen wurde. Dieses skulpturale Relief besteht aus mehreren vorhangartigen Gebilden aus elektrisch geschweißten Ketten, an denen vier große Baumstämme aufgehängt sind. Am Weg zum Blumendenkmal befindet sich eine große flache Reliefskulptur aus Bronze, die einen guten historischen Überblick über die Anordnung und die Positionen der Gebäude innerhalb des ehemaligen Lagers bietet.

Der Zerfall Jugoslawiens und die darauffolgenden Kriege führten zu Zerstörung und Vandalismus am Denkmal. 2006 nach langen Restaurierungsarbeiten wurde das Monument wiedereröffnet.







## TJENTIŠTE

Miodrag Živković

1943 fand eine Verfolgung mit Soldaten der Achsenmächte statt, um die jugoslawischen Partisanen durch die Durmitor-Berge und dann nördlich in den Zelengora-Bergen des heutigen Bosniens zu verfolgen. 1943 im Juni wurden die Partisanen im Tal des Sutjeska-Flusses in der Nähe des kleinen Dorfes Tjentište eingeschlossen und es begann eine Schlacht, die „Schlacht Sutjeska“. Tito und seine überlebenden Kämpfer konnten die deutschen Linien durchbrechen und durch die Berge nach Ostbosnien fliehen. Während der Schlacht wurden über 7.000 partisanische Soldaten getötet. Titos Flucht in Sutjeska gilt als entscheidender Moment im Partisanenbefreiungskampf.

### Aufbau Symbolik

Das erste in Sutjeska errichtete Gedenkelement war ein großer Flachdenkmalaltar aus Steinplatten, der am westlichen Hang oberhalb des Tals errichtet wurde. Der 1985 fertig gestellte Steinalter ist nicht nur ein Denkmal sondern auch eine Grabstätte, in der sich 3.000 gefallene Kämpfer befinden. 1969 wurde die Gedenkstätte, nach einem Konzept der Designer Miodrag Živković und Ranko Radović, erweitert. Der Bau dauerte zwei Jahre und wurde 1971 der Öffentlichkeit vorgestellt. Das Hauptelement ist ein massives Monument, das von Miodrag Živković entworfen wurde und aus zwei 19 m hohen weißen Beton-Objekten besteht, die in einem spitzen Winkel in den Himmel ragen. Zu dieser Zeit war dies eines der größten und komplexesten Gedenkprojekte in Jugoslawien. Ein angrenzendes sekundäres Denkmal, das in den frühen 70er Jahren von Radović entworfen und gebaut wurde, war ein Erinnerungsmuseum mit dem Namen „Spomen-dom“ oder „Memorial House“. Die Fresken im Inneren des Museums „Spo-

men-dom“ wurden vom kroatischen Künstler Krsto Hegedušić mit Unterstützung des Historikers Dušan Plenča gemalt. Hinter dem Monument befindet sich ein Amphitheater, in dem die Namen der Brigaden in den Sitzen eingraviert sind.

Laut dem Designer stellt das Monument in Tjentište „Flügel des Sieges“ dar, die die Unterdrückung und den Hass der deutsch-italienischen Besatzungsarmee auf diesen Hügel überwinden. Das Denkmal ist so positioniert, dass es fast vom ganzen Tal aus gesehen werden kann. Diese Platzierung versetzt die „Flügel“ in eine Position, in der sie sowohl symbolisch, als auch physisch, als Wächter über dem Tal fungieren. Sie sind auch eine Art „Empfänger“ der Seelen der gefallenen Kämpfer, in das nächste Leben. In der Oberfläche des Denkmals sind stilisierte Bilder menschlicher Gesichter sichtbar - diese Formen verkörpern den Geist der gefallenen Soldaten, die während der Schlacht von Sutjeska im Kampf gestorben sind. Schließlich soll das Denkmal auch den Durchbruch der Partisanenarmeen darstellen, wobei die beiden entgegengesetzten Steinmonolithen die Abgrenzung zweier gegnerischer Armeen bedeuten: der deutschen Streitkräfte gegen die jugoslawischen Partisanen. Der Historiker Gal Kirn sieht in dem asymmetrischen Design der beiden Monolithen, die mächtigen Deutschen gegenüber den Partisanen. Aus der Ferne erscheinen die Monolithen wie gespiegelte Strukturen, aber bei näherer Betrachtung sind sie sehr unähnlich, was als symbolischer Versuch zu werten ist, dass die Partisanen trotz der Asymmetrie immer noch als Sieger hervorgehen könnten. Miodrag Živković sagt in einem Interview: „The idea is that of breakthrough and victory, the two blocks with the figures inside represent the breaking of the circle created around the Partisan forces.“



## SPOMEN-DOM

Miodrag Živković

*The opening takes the shape of the fighters, very stylized, in an architectonic manner, and simple geometric forms to emphasize the presence of men of the individual fighters in the columns, because it is those columns of men that made the breakthrough at Sutjeska possible."*

Weitere 79 kleinere Denkmäler wurden, zu den Geschehnissen des Zweiten Weltkrieges, in den Wäldern und Bergen des Nationalparks Sutjeska gebaut. Nach dem Sturz Jugoslawiens geriet der Komplex jedoch in Vergessenheit und viele Elemente wurden zerstört. Die Museumsausstellung wurde geplündert, die Hotels und Resorts beschädigt. 2011 wurden das Museum und seine Fresken mit Mitteln der UNESCO teilweise restauriert. Im Februar 2018 zerstörte ein massiver Erdbeben einen Teil des Hügels, auf dem sich das Denkmal befindet.<sup>2</sup>

zeigen Szenen der Schlacht, die durch die Zusammenarbeit zwischen dem kroatischen Künstler Krsto Hegedušić und dem Historiker Dušan Plenča entstanden sind. Es gibt kein Beleuchtungssystem im Gebäude, die Belichtung wird durch die Oberlichter erzeugt. In den unteren Etagen des Gebäudes war ursprünglich ein großes unterirdisches Amphitheater für Präsentationen und kulturelle Veranstaltungen geplant. Es war ein breites Betonentwässerungsbecken, das die Struktur umgibt, vorgesehen. Dies sollte die Illusion vermitteln, dass das gesamte Gebäude durch den Raum schwebt. Diese Idee wurde jedoch nie realisiert. Die Art und Weise, wie die Fresken im Kreis angeordnet sind, wirkt wie eine Nachahmung der „Kreuzwegstationen“ mit Tito als christusähnlichem „Retter“.<sup>3</sup>

### Spomen-Dom in Tjentišće

Der Spomen-Dom ist ein Museum, welches an die Schlacht von Sutjeska 1943 erinnert, und eine Sammlung von 13 massiven Fresken an den Wänden beinhaltet.

Der Museumskomplex wurde 1975 vom Architekten Ranko Radović entworfen. Der Entwurf war bahnbrechend für diese Zeit. Das Gebäude integriert sich in seine Umgebung, da seine Form an die umgebenden Granitberge und die Waldlandschaften erinnert. Innerhalb des Gebäudes befindet sich eine offene Fläche, die nur von einigen flachen Betonmauern unterbrochen wird. An den Wänden sind 7.356 Namen gefallener Partisanensoldaten eingraviert, die während der Schlacht von Sutjeska umgekommen sind. 13 Fresken

43° 20' 38,07" N, 18° 41' 18,27" O

# PODHUM

# KRUŠEVO



45° 22' 31.97" N, 14° 29' 49.6" O

Location Podhum, Kroatien  
 Designer Šime Vulas, Duško Rakić, Igor Emili  
 Bauzeit fertiggestellt 1970  
 Material Beton und Stahl  
 Größe 22m hoch

The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek  
 Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.



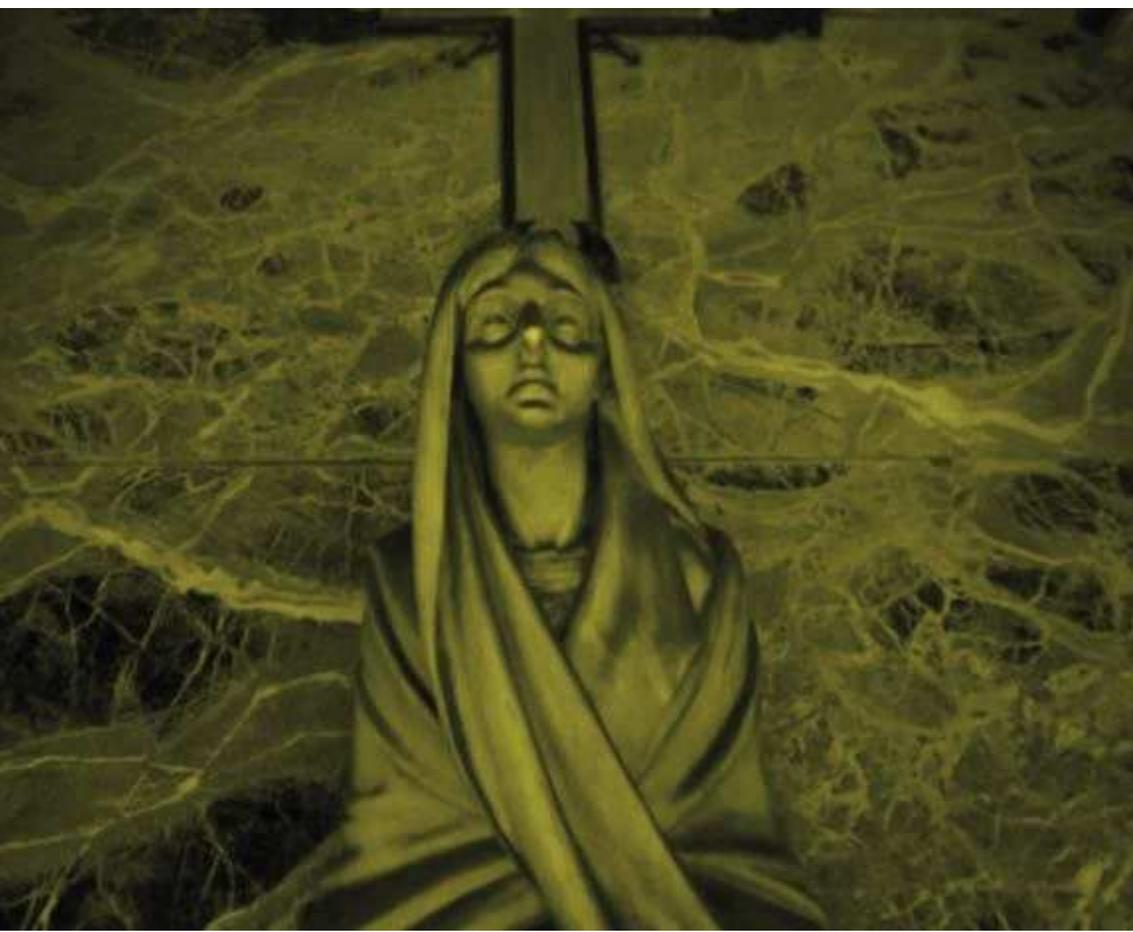
41° 22' 38.77" N, 21° 14' 5.42" O

Location Gumenja Hill in Kruševo, Mazedonien  
 Designer Jordan Grabul und Iskra Grabul  
 Bauzeit fertiggestellt 1974 (4 Jahre Bauzeit)  
 Material Beton  
 Größe 22m hoch

TU WIEN  
 Your knowledge has no borders  
 Bibliothek

ERINNE-  
RUNGS-  
KULTUR

FRIED-  
HÖFE



Zu einem Ende der Friedhofskultur ist es in keinem Fall gekommen, vielmehr gab es stets Aufbrüche zu neuen, der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, religiösen und politischen Lage angepassten Strukturen der Friedhöfe. Dies lässt die Friedhofsgeschichte zu einem spannenden Resonanzboden der allgemeinen Kulturgeschichte werden, der Verwerfungen, Fortschritte und den Wandel weltanschaulicher Einstellungen vernehmbar werden lässt.<sup>1</sup>

### Das römische Grabrecht

*„Das römische Grabrecht war primär sakrales und öffentliches Recht, das seit dem 2. Jhd. v. Chr. durch die Entwicklung eines zusätzlichen zivilen Rechtsschutzes ergänzt wurde.“<sup>2</sup>*

Das öffentlich-sakrale Recht besagte, dass nur Familienmitglieder in einem Grab bestattet werden konnten und nur der Grabinhaber war berechtigt dies festzulegen. Es wird zwischen dem Familiengrab und dem Erbgrab unterschieden. *„Das Nutzungsrecht an der Grabstätte wurde im Familiengrab im Sinne dynamischer Folge weitergegeben, im Erbgrab hingegen auch auf dem Wege einer Erbfolge, die nicht die Familienbindung voraussetzte. Seit der fortgeschrittenen Kaiserzeit kam es zu einer Schwächung der Familie als Sozialverband, und zunehmend trat das Einzelgrab in den Vordergrund, das nur nach der Memoria des einzigen darin Bestatteten galt [...] Die Toten besaßen ein Recht auf Bestattung, woraus sich eine Bestattungspflicht der Familie für ihre Verstorbenen ergab.“<sup>3</sup>*

### Anlagen von Grabstätten und Friedhöfen

Grabstätten konnten sich auf dem flachen Land unter

Rücksichtnahme agrarischer Strukturen, in der Nähe des zugehörigen Bauernhofs befinden. Im städtischen Bereich wurden die Gräber entlang großer Straßen, in Nekropolen (Totenstädten) oder Grabstraßen angelegt. Es war eine Aneinanderreihung privater Familiengrabstätten, die den Eindruck eines geschlossenen Friedhofs entstehen ließen. Die Verantwortung für die Grabstätte sowie die Bestattungsfeierlichkeiten oblag der Familie. In den höheren sozialen Schichten wurde bis zur Mitte des 2. Jhd. nach Christi, die Brandbestattung favorisiert. Bis zum 3. Jhd. setzte sich die Körper-Erd-Bestattung in der Bevölkerung durch.

Christliche Bestattungen sind in den ersten beiden Jhd. nicht belegbar; die Verstorbenen wurden der orts- und landestypischen Weise beigesetzt. Heiden und Christen haben ihre Toten lange Zeit in der unmittelbaren räumlichen Nachbarschaft bestattet. Seit dem 4. Jhd. sind christliche Gräber, meist durch bestimmte Symbole an den Grabinschriften zu erkennen.

### Der mittelalterliche Friedhof

Zwischen der Spätantike und dem Mittelalter fand ein Umbruch des Bestattungs- und Friedhofswesens im Mitteleuropa statt. So veränderte sich zum einen die topographische Lage, da sich die Bestattungsplätze ins Zentrum der Städte verlagerten. Zum anderen ging die familiäre Verpflichtung der Grabvorsorge in die Entstehung eines gemeinsamen Grabplatzes durch die christliche Gemeinde über.

Der neu entstandene Grabplatz wurde als Kirchhof bezeichnet und bezog sich auf die Lage des Friedhofes neben der Kirche.

Um den Heiligen so nah wie möglich zu sein, fanden viele Bestattungen in frühchristlicher Zeit in Kirchen statt. Diese sind in den römischen Katakomben nachzuweisen. Im Mittelalter bestattete man die Verstorbenen in Fußböden, wobei man Grabplatten aus Stein verwendete, die im Boden flächenbündig eingelassen wurden. Erst ab dem 11. Jhd. kennzeichnete man die Ruhestätten aufgrund christlich-antiker Bräuche durch Bilder der Verstorbenen.

Da die Gräberanzahl im Laufe der Zeit anwuchs, mussten neue Lösungen gefunden werden. Die Tiefe der Gräber war aus verschiedenen Gründen begrenzt, z. B. durch einen felsigen Untergrund, weshalb man die nicht verwesenen Gebeine wieder ausgrub und in Beinhäuser legte. Auf diese Weise schaffte man Platz für neue Verstorbene. Ein Grund für die Entstehung dieser Räume, in denen man die Gebeine sorgfältig aufbewahrte, war der Glaube an die Auferstehung. *„Soweit die Beinhäuser architektonisch eigenständig sind, begegnen sie uns grundsätzlich in zweierlei Gestalt als Rechteck- oder Zentralbauten, deren Verbreitung sich landschaftlich zuordnen lässt. Im östlichen Alpenraum und im Donauraum zwischen Wien und Regensburg herrschen die Rundkärner vor, während in Tirol, in der Schweiz und im Elsass der rechteckige Grundriss bevorzugt wurde. Beide Bauformen sind in der Regel zweigeschossig und besitzen ein unteres Beingeschoss für die Knochen und ein oberes Kapellengeschoss für kirchliche Handlungen. Damit ist angedeutet, dass es sich bei den Beinhäusern nicht um reine Zweck-, sondern (auch) um Kultbauten handelt.“*<sup>4</sup>

Die kreisförmige Anlage um die Kirche und die Rundkärner sind aufeinander abgestimmt. Der Kreis stellte eine magische Linie zwischen den Lebenden und den Toten dar und es wurde darauf geachtet, dass die Apsis der Kapelle nicht die Kreisform beeinträchtigte. Aus diesem Grund und um bösen Mächten keinen Eintritt zu gewähren wurden die ältesten Apsiden als kaum wahrnehmbare Ausbuchtung oder als Vertiefung im Mauerwerk ausgeführt sowie nur mit Schlitzfenstern gebaut. Die West- und Nordseite, glaubte man, war von Dämonen mehr bedroht und so wurden Beinhäuser im Süden oder Osten der Kirche errichtet. Die Anlage musste einmal unterbrochen werden, um einen Eingang zu schaffen. Diese Schwelle wurde Beinbrecher genannt und ist auch unter dem Namen Kirchhofeisen, Kirchgatter, Falleisen, Hexengitter; u. v. m. bekannt. Um das Vieh von der Begegnungsstätte abzuhalten, wurde ein Graben ausgehoben und hölzerne Gitter daraufgelegt. Der Beinbrecher war die einzige Stelle, bei der die Welt der Toten mit der Welt der Lebenden zusammenstieß und der „magische“ Kreis getrennt wurde. Symbolisch gesehen war den Dämonen und den bösen Geistern der Eintritt durch den Beinbrecher verwehrt. Volkstümlich stellte man den Sarg am Beinbrecher ab, um dem Toten die letzten Sünden büßen zu lassen. Dieser Augenblick galt als sehr qualvoll für den Verstorbenen.

Als wichtiges Bestattungselement wurde das Licht gesehen, das symbolisch betrachtet die Toten vor den bösen Mächten schützte. *„Unterschiedliche Formen von Licht und Leuchten gab es auf dem coemeterium: die einfache Lichtnische in der Kirchhofs- oder Friedhofsmauer, die einzeln stehende und hoch aufragende Totenleuchte und*

*den so genannten Oculus (lat. Auge), durch den das Licht vom Inneren der Kirche oder des Beinhauses nach draußen auf dem Friedhof strahlte.“*<sup>5</sup>

**Die Trennung von Kirche und Grab**

Im 16. und 17. Jhd. waren die christlichen Begräbnisplätze von kirchlichen und innerkirchlichen Sitten geprägt. Diese feste Verbindung löste sich langsam ausgehend vom 15. Jhd. und immer mehr im Verlauf des 16. und 17. Jhdts.<sup>6</sup>

Nicht nur Protestanten, auch Katholiken verlagerten die Friedhöfe aufgrund äußerer Umstände vor die Städte. Kernpunkt der Auslagerungen war das enorme Bevölkerungswachstum im 16. Jhd. Das Verlangen nach einer repräsentativen Grabmal-kultur im Kircheninneren und auf den Kirchhöfen wurde in gehobenen bürgerlichen Kreisen immer mehr, und führte zu einer Überfüllung der Kirchen und einem Platzmangel auf innerstädtischen Kirchhöfen. Ein weiterer Grund für die Auslagerungen der Friedhöfe war, dass im 16. Jhd. die in der Stadt gelegenen Kirchhöfe von Medizinern als potentielle Krankheitserreger gesehen wurden und als mögliche Verursacher der Luftverschmutzung galten. Ein erneuter Umbruch fand im 18. Jhd. statt. Innerstädtische Kirchhöfe wurden nun endgültig aufgelöst und viel größere Friedhöfe vor den Dörfern und Städten errichtet.

Die neuen Friedhöfe wurden in beachtlichem Abstand zur Stadtgrenze errichtet und auf einem leicht erhöhten Ort im Norden oder Nordosten angesiedelt. Die Ärzte

waren der Meinung, dass Verwesungsgerüche nach Süden und Westen getragen werden und eine zukünftige Ausdehnung der Städte war in die gleiche Richtung geplant. Mit einer erhöhten und folglich trockenen Lage der Bestattungsplätze wollte man sichergehen, dass diese von genügend Wind durchweht wurden und keine Leichenflüssigkeit in nahe gelegene Gewässer gelangte. Reihenbegräbnisse wurden in den Reformverordnungen des späten 18. Jhdts. festgelegt und haben sich bis heute als häufigste Beerdigungsart durchgesetzt.

Durch das Reihengrab wurden beide Konfessionen auf dem gleichen Grabfeld beerdigt, was unter Katholiken Ärgernis erregte. *„Der Tote wurde im Reihengrab aus seinen familiären und konfessionellen Bindungen gelöst, um als Einzelner die gesetzliche Ruhefrist bis zum Zeitpunkt der Verwesung zu absolvieren. Hierdurch entstanden eine Individualisierung im Grabe, bei der die Grundeinheit der Gesellschaft das Individuum und nicht mehr die Familie ist. Sie ist ein Ausdruck höchster Rationalität, die keine generationenübergreifende Bindung an den Ort der Verwesung entstehen lässt.“*<sup>7</sup>

Dieser Rationalismus wurde soweit getragen, dass kein Erinnerungszeichen an den Reihengräbern gewährt wurde. Neben diesem Ausdruck der Gleichheit kam noch das ästhetische Motiv auf, Symmetrie und Ordnung auf den Friedhöfen entstehen zu lassen. Aufgrund wirtschaftlicher und hygienischer Gründe wurden die Anlagen der außerstädtischen Friedhöfe in geometrischen, ebenen Flächen gestaltet und mit einem rasterförmigen Wegenetz zugänglich gemacht. Seit dem Mittelalter bestimmte der christliche Glaube

4. Sörries, R.: "Raum für Tote", Thalacker Medien 2003, Braunschweig, S.43

5. Sörries, R.: "Raum für Tote", Thalacker Medien 2003, Braunschweig, S.45

7. Sörries, R.: "Raum für Tote", Thalacker Medien 2003, Braunschweig, S.47



an das Jenseits, die Handhabung der Verstorbenen. Der wichtigste Aspekt eines Begräbnisses war stets der Glaube, die Religion sowie die Herkunft des Verstorbenen. Ungläubigen bzw. Mitgliedern nicht christlicher Religionen war eine Bestattung auf geweihtem Boden untersagt. In der zweiten Hälfte des 19. Jhdts. löste man sich allmählich von kirchlichen Sanktionen. Freidenker erhielten immer mehr Zuspruch, auch bedingt durch den Bevölkerungszuwachs in den Städten. Die Einwohner\*innen verlangte nach anderen Bestattungsformen sowie kommunalen Friedhöfen, die Allen offenstanden. Aufgrund eines neuerlichen, unvorhersehbaren Bevölkerungswachstums und der damit verbundenen Stadterweiterung, durch die außerstädtische Friedhöfe von Wohnsiedlungen eingeschlossen wurden und somit als potenzielle Bauplätze gesehen wurden, mussten wieder neue Strategien entworfen werden. Als Beispiel kann hier Wien genannt werden. Ende des 18. Jhdts. löste Josef II. innerstädtische Friedhöfe auf und durch fünf neue Plätze in den Vororten ersetzen. Dies war keine rein kirchliche Angelegenheit mehr; da es auch Andersgläubigen erlaubt war, auf diesen Friedhöfen bestattet zu werden, was kontrovers gesehen wurde. Durch die rasant steigende Einwohnerzahl mussten neue Lösungen gefunden werden, und der Wiener Gemeinderat beschloss, einen neuen zentralen Friedhof durch Eigenmittel bauen zu lassen. Dies führte dazu, dass das Bestattungswesen nicht mehr unter kirchlichem Regime geführt wurde und es kam zu heftigen Protesten von Seiten der Kirche. Es dauerte viele Jahre die Kontroversen zu beseitigen und 1870 für das Gelände eine Friedhofsplanung, weit außerhalb der Stadt ausschreiben zu lassen. Die neue „Totenstadt“, der Wiener Zentralfried-

hof, zählte zur damaligen Zeit mit einer Größe von 200.000m<sup>2</sup>, zu den größten Friedhöfen Europas. Der Friedhof ist in gleich große Grabfelder aufgeteilt und wird von rasterförmigen, rechtwinkligen Wegen durchquert. In der Mitte verlaufen sie in diagonale Kreuzwege, um an den Wegschnittpunkten kreisförmig zu werden. Dieses Konzept der strengen Geometrie wurde auf vielen der damaligen Friedhöfe angewandt. Das Hauptaugenmerk am Wiener Zentralfriedhof galt nicht der Anlage und Aufreihung der Grabfelder, sondern war auf die geplanten Bauten gerichtet. Durch die Zusammenlegung der kleinteiligen Friedhöfe hatte man einen viel kleineren Verwaltungsaufwand.

„Überall errichtete man Zentralbahnhöfe, -krankenhäuser, -gefängnisse, -schlachthöfe und so fort. Zentralfriedhöfe hatte es zwar schon seit dem Anfang des 19. Jhdts. in einzelnen Städten gegeben, aber noch niemals hatte eine europäische Stadt einen Friedhof von dieser unerhörten Größe und in solcher Entfernung von der Wohnbebauung eingerichtet. Mit dem Wiener Zentralfriedhof wurde eine neue Welle der Kommunalisierung und Technisierung des Todes eingeleitet, mit der die Toten aus dem Lebensraum der Stadtbevölkerung fast vollständig verschwanden.“<sup>8</sup>

Auch in Amerika verlagerte man die Friedhöfe vor die Städte und zwischen 1830 und 1860 wurde eine neue Friedhofsgestaltung angewandt. Diese wurde nach dem Vorbild des Pariser Père Lachaise (größter und erster Parkfriedhof in Paris) sowie der englischen Landschaftsgartenkunst gestaltet. Die Friedhöfe waren zum einen ein großes Archiv an Erinnerungsmerkmalen, zum anderen beherbergten sie eine große Anzahl an fremd-

ländischen und einheimischen Bäumen und Pflanzen. Diese Plätze sollten Stimmung erzeugen und waren mit Wasserflächen, kleinen Bachläufen, Tälern, Schluchten und Hügelkuppen ausgestattet.

### Feuerbestattung – Krematorium

„Krematoriumsbau und Einführung der modernen Feuerbestattung zählen zu den bedeutendsten historischen Zäsuren im Umgang mit den Toten. Mit dem Bau des ersten Krematoriums in Deutschland 1878 begann jene Technisierung des Todes, die bis heute die Bestattungskultur maßgeblich geprägt hat. Die in ihren Anfängen als ultramodern empfundene und heftig umstrittene Reform rief neue Formen der Bestattungs- und Trauerkultur hervor. Das Krematorium vereint erstmals wichtige Etappen von Aufbewahrung, Trauer und Bestattung in einem funktionalen Gebäude: Es dient der Verwaltung der Leichen, der Trauerfeier, der Einäscherung und bisweilen auch der Urnenbeisetzung.“<sup>9</sup>

Geschichtlich gesehen war die Feuerbestattung in der Zeit vor Christus genauso verbreitet, wie die Erdbestattung. Mit der Verbreitung des Christentums wurde die Bestattung durch das Feuer als heidnischer Brauch gesehen und folglich verboten. Nur Menschen die der Hexerei beschuldigt wurden, wurden verbrannt. Erst zur Zeit der Industrialisierung fand ein generelles Umdenken statt und die Feuerbestattung wurde wieder eingeführt. Der Hauptgrund dafür war der enorme städtische Zuwachs und die daraus resultierenden Probleme. Aufgrund hygienischer Aspekte setzten sich Naturwissenschaftler\*innen und Mediziner\*innen für die Feuerbestattung ein. In Deutschland wurde die

Feuerbestattung zum Großteil von Protestanten und privaten Vereinen organisiert. Diese Wandlung wurde als großer Fortschritt im Bestattungswesen betrachtet. In Gotha, Deutschland, wurde 1878 das erste Krematorium errichtet. Die römisch-katholische Kirche weigerte sich vehement gegen die Feuerbestattung, und legte 1886 ein Verbot dieser fest. Die Bevölkerung nahm die neue Bestattungsart gut an. Unter der nationalsozialistischen Diktatur wurde 1934 ein einheitliches Feuerbestattungsgesetz festgelegt, welches die Gleichsetzung von Erd- und Feuerbestattungen bestimmte. Das kirchliche Feuerbestattungsverbot wurde erst in den 1960er Jahren aufgehoben. Zur Zeit der Weimarer Republik ergab sich eine für die Feuerbestattung positive Entwicklung, da sie zu dieser Zeit auch die Arbeiter\*innenschaft erreichte und dadurch gesellschaftlich immer mehr Zuspruch erfuhr.

### Architektur der Krematorien

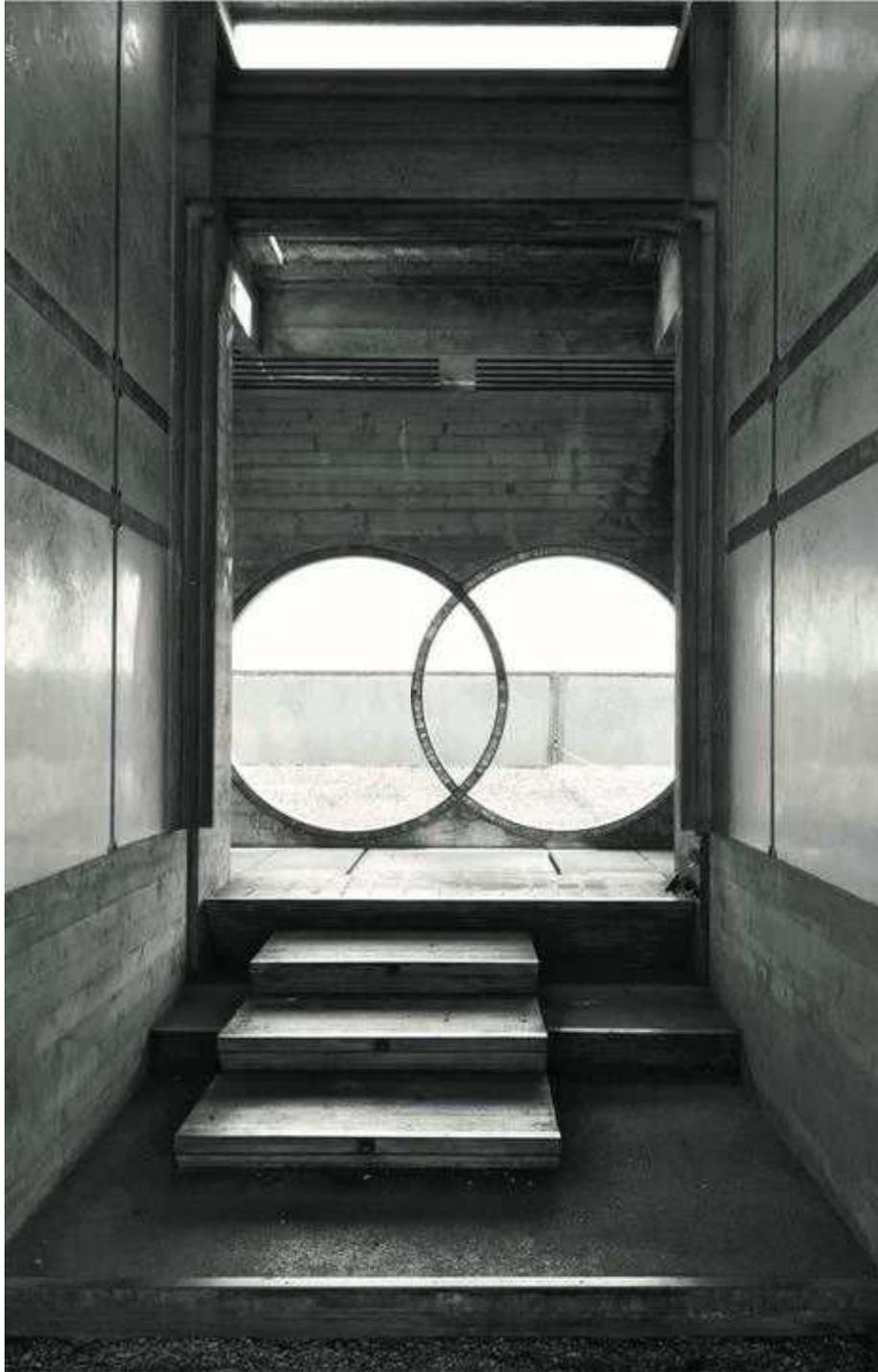
In den ersten Krematorienbauten widerspiegeln sich unterschiedliche Gestaltungsformen, darunter auch tempel- und kirchenähnliche. Die Feierräume wurden streng von den technischen Einrichtungen getrennt, oft in das Untergeschoss verbannt und waren ein gesellschaftlich tabuisierter Ort. Dies führte im Nationalsozialismus dazu, dass diese moderne Technologie als Massenvernichtung in den Konzentrationslagern eingesetzt wurde und zugleich als Spurenbeseitiger fungierte. Nach dem zweiten Weltkrieg wurden die Krematorien immer zweckbetonter und die Trennung von Technik- und Trauerräumen blieb aufrecht. Der Urnenfriedhof wurde nach dem Zweiten Weltkrieg immer beliebter und zugleich radikalisiert.<sup>10</sup>

8. Sörries, R.: „Raum für Tote“, Thalacker Medien 2003, Braunschweig, S.98

9. Sörries, R.: „Raum für Tote“, Thalacker Medien 2003, Braunschweig,

10. Sörries, R.: „Raum für Tote“, Thalacker Medien 2003, Braunschweig,

GRAB-  
STÄT-  
TEN  
KRE-  
MATO-  
RIEN



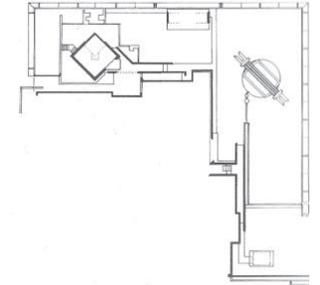
45°45'25.412"N, 11°55'48.897"E

Das Familiengrab Brion wurde Mitte der 70er Jahre in S. Vito di Altivole, Italien errichtet und gilt als Hauptwerk des Architekten Carlo Scarpa. Das Ehepaar Brion, die den Bau beauftragten, ließen Scarpa freie Hand über das gesamte Werk. Die Anlage mit L-förmigem Grundriss ist über zwei Eingänge erschlossen, eine Öffnung zur Straße hin und eine durch den allgemeinen Friedhof, an den der Tomba Brion grenzt. Zwei ineinander verschränkte Kreise findet man bei diesem Eingang. Diese erinnern an Yin und Yang. Der rote und blaue Kreis können als Symbol für das Leben zu zweit – auch nach dem Tod – gesehen werden.

Durch den zweiten Eingang gelangt man in eine Kapelle, die nachwievor für Totenmessen verwendet wird. Der Zugang zu der Kapelle hat die Form des griechischen Buchstaben Omega. Über dem Altar erhebt sich das Deckengewölbe. Jeweils vier kleine Fenster sind links und rechts des Altars angeordnet. Dahinter sind wieder zwei ineinander verschränkte Kreise zu finden. Von außen ist die Anlage nicht einsehbar, da diese von einer geneigten Betonmauer umrandet ist. Das Bodenniveau innen ist erhöht und ermöglicht so den Ausblick aus der ca. 2300m<sup>2</sup> großen Anlage. Diagonal dazu stehen die sich zueinander geneigten Sarkophage des Ehepaars Brion. Den Einfluss der japanische Gartenkunst erkennt man im Element Wasser, welches sich durch die ganze Anlage zieht und durch „Betontritte“ begehbar ist. Die vielfachen Abstufungen im Beton sind im ganzen Tomba Brion in unterschiedlich großen Elementen ausgeführt, und sogar unter Wasser fortgesetzt. Glasmosaiken sind in der ganzen Anlage verteilt und das Zusammenspiel von Natur und Beton verleiht der Stätte eine spürbare Ruhe.

*„...Enge Korridore und weite Räume, Verschachtelungen und Öffnungen wechseln sich ab. Dabei herrscht eine seltsame, in der Moderne fast ungekannte Andächtigkeit. Raumerfahrungen, die kaum in Worten fassbar werden und intuitiv als irgendwo im Lauf der Geschichte verlorene Sinnbilder erlebt werden. Architektur als Poesie.“<sup>1</sup>*

Scarpa selbst wurde im angrenzenden Friedhof bestattet.<sup>1</sup>





## NJEGOS MAUSOLEUM

höchster Grabtempel der Welt



Dieser höchstgelegene Grabtempel der Welt wurde vom kroatischen Künstler Ivan Meštrović entworfen und in einer vierjährigen Bauzeit 1974 fertig gestellt. Das Mausoleum befindet sich am Mount Lovćen (1.657 m) und beherbergt die sterblichen Überreste von Petar II Petrović-Njegoš (Петар II Петровић-Његош) (1813–1851). Dieser war Fürstbischof von Montenegro und einer der bedeutendsten Dichter des serbischen Sprachraums.

Unter der Herrschaft der Habsburger wurde während des Ersten Weltkriegs der Leichnam nach Cetinje verlegt, um einem Denkmal für Kaiser Franz Joseph Platz zu machen. Im Kriegsgeschehen wurde die Kapelle stark beschädigt, restauriert und in den 70er Jahren schließlich durch das Mausoleum ersetzt.



Das Mausoleum ist durch eine Straße sowie 461 Stufen erschlossen. Der Weg führt anfänglich im Freien empor, später durch einen Tunnel den Berggrad hinauf. Begehbare Öffnungen im Tunnel ermöglichen Blicke auf den umliegenden Lovćen-Nationalpark. Das Mausoleum ist schon von Weitem sichtbar, verschwindet aber durch die Wegführung immer wieder. Ein gerader Pfad führt zum Eingang des Mausoleums, der von zwei weiblichen Figuren bewacht wird. Dahinter liegt eine Grabkammer mit goldenem Mosaikhimmel und einer Granitskulptur des Fürsten. Eine Etage tiefer befindet sich im hellen Marmor verkleidet, über der Skulptur, der Sarkophag. Hinter dem Mausoleum befindet sich eine Aussichtsplattform von der man weit über Montenegro bis nach Albanien und Italien blicken kann.<sup>1</sup>

45

# ERDGRÄBER

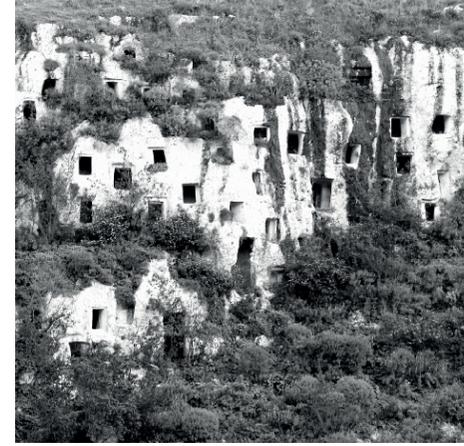
Die gerade entstehende Katakombe in Jerusalem kann ansatzweise als Vergleichsprojekt zu VANITAS gesehen werden. Hier entsteht ein unterirdischer Friedhof „Har ha-Menuchot“, der „Berg der Ruhenden“, ohne Tageslicht, der bei seiner Vollendung über Platz für 22.000 Grabstellen verfügt. In vielen Großstädten wird der Platz für Verstorbene knapp, weshalb Konzepte entwickelt werden, bei denen in die Tiefe gebaut wird. In der Grabstelle in Israel werden die Verstorbenen in Grabstellen 50m unter der Erde, welche sich übereinander in Kalksteinwänden befinden, beerdigt. Diese sind durch fünf Eingänge betretbar!  
 Der Entwurf des Untergrundfriedhofes bezieht sich auf die Nekropole von Bet Sche'arim im Norden von Israels, die im 2.bis 4. Jhdt angelegt wurde und eine Fläche von 12,2ha umfasst.<sup>2</sup>

Ähnlich wie beim „Berg der Ruhenden“ wird es bei der Erinnerungsstätte VANITAS ein Höhlensystem geben, welches Platz für die Erinnerung bietet. In Jerusalem schafft der Friedhof Platz für Verstorbene. Der unterirdische Friedhof ist aufgrund seiner Tiefe nur mit Aufzügen erreichbar. Bei VANITAS wird auf jegliche mechanische Infrastruktur verzichtet. Es soll die Rohheit des Berges, des Felsens, sichtbar und spürbar werden.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar. The approved original version of this thesis is available in print at TU W

1. <https://orf.at/stories/3135455/>, Abgerufen am 07.09.2019

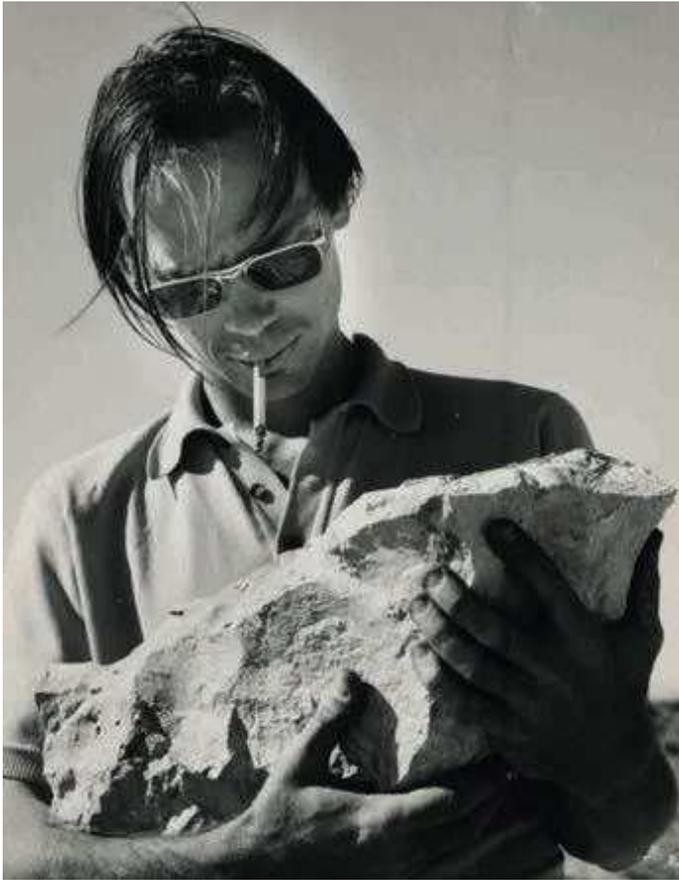


Die 3.000 Jahre alten Höhlen in Sizilien wurden in die Hügel des Anapo-Tales gemeißelt und als Grabstätten verwendet. Im Mittelalter verwendete man sie als Wohnstätten. Die Wohnräume, meist mehrstöckig, waren durch Tunnelsysteme verbunden. (Bild rechts) Vergleichbar mit der Höhlenstadt in Pantalica ist die Grabstätte in der Oase von Siwan in Ägypten. Diese wurden später auch als Wohnungen verwendet.<sup>1</sup> Im chinesischen Lössgürtel entstand eine riesige unterirdische Stadt. Von weitem ist nur ein Feld mit Öffnung zu sehen. Sämtliche Infrastruktur funktioniert unter-

irdisch. Aufgrund seiner hohen Porosität und Weichheit ist Löss leicht bearbeitbar. (Bild links) Teilweise wurden Straßen bis zu 12m unter Bodenniveau gebaut. Die Räume der Wohnungen sind meist 9x4,5m groß und haben eine Höhe von 4,5m bis zu der Gewölbedecke. Die Räume sind in einen Innenhof gerichtet, der für Belichtung und Belüftung zuständig ist. Die Wohnungen sind im Winter warm und im Sommer kühl. Diese unterirdische Stadt besteht nicht nur aus Wohnungen sondern beinhaltet unterirdisch gebaute Hotels, Schulen, Fabriken und Regierungsgebäude.<sup>2</sup>

Löss; „Feinkörniges, homogenes, meist ungeschichtetes Sediment, das zwar unverfestigt, aber standfest ist. Der Löss weist eine sehr gute Sortierung auf, mit einem ausgeprägten Korngrößenmaximum im Grobschluffbereich.“<sup>3</sup>

1. Bernard Rudofsky: Architecture without Architects, NewYork: Museum of Modern Art, S. 13, S14.  
 2. Bernard Rudofsky: Architecture without Architects, NewYork: Museum of Modern Art, S. 13, S14.  
 3. <https://www.spektrum.de/lexikon/geographie/loess/4811>, Abrufen am 11.01.2023



50

Anfang der 70er Jahre zogen sich Künstler wie Michael Heizer, Robert Smith oder Walter de Maria aus den Museen zurück und verlagerten ihre Arbeiten aufs Land – „Land Art“. Wie einst Laszlo Glozer sagte: „[...] dass der Rückzug nicht ein Rückzug aus der Gesellschaft war, nicht Zeichen der Negation, sondern ein womöglich komplizierter, jedenfalls produktiver Prozess zur Entwicklung noch unverbrauchter künstlerischer Wirkungsmöglichkeiten“<sup>1</sup>

In Herbert Bayer's „Skulpturgarten und Freiraumskulpturkonzept“ aus den 40er Jahren wird die Landschaft als das gestaltende Material aufgefasst. Er definierte Landschaft so, dass sich Skulptur und Architektur miteinander verbinden.<sup>2</sup>

Heizers Arbeiten sollten als Bestandteil eines Prozesses gesehen werden. Viele seiner Werke wurden durch Witterungseinwirkungen überschwemmt oder zugeschüttet und sind nur durch Fotos oder Filmaufnahmen dokumentiert. „Heizer hat die unabwendbare Erosion als von der Natur auferlegte Bedingung hingenommen, sie in den Werkprozess einbezogen. Denn wichtig an diesen Arbeiten war nicht nur ihre Verwirklichung sondern auch ihre Eingliederung in den Kreislauf der Natur: als untrennbarer Bestandteil ihrer Umgebung selbst. Es fällt ein, dass es gerade die Zeitkomponente ist, die diesen Arbeiten ihre konzeptuelle Wirkung verleiht, die es erlaubt, den Kontext des Materials und des Ortes als wirksame Kräfte des Ausgleichs und in einem gewissen Sinne auch der Geschichte zu erfahren.“<sup>2</sup>

Die Arbeiten von Heizer haben eine Vergänglichkeit und werden stark von der Umgebung beeinflusst. Charakteristisch für seine Arbeiten sind Grabungen oder Vertiefungen. „[...] das Volumen dieser Skulpturen wird [...] umgestülpt, die plastische Form ins Negative überführt“. Er bedient sich an „[...] der Leere, da sie ihm eine der potentiellen Eigenschaften der Masse und des Raumes darstellen“<sup>3</sup> „Dissipate“ in Nevada ist je nach Blickwinkel unterschiedlich erfahrbar. Die dreidimensionalen Vertiefungen werden zu Linien, je größer die Entfernung ist, aus welcher sie betrachtet werden. Die Arbeit ist stark vom Klimawandel beeinflusst, „[...] in dem Maß, wie das Physische verfällt, wuchert das Abstrakte, wodurch sich die Standpunkte verändern [...] das Materielle schlägt ins Abstrakte um und umgekehrt.“<sup>4</sup>

Ein weiteres Werk von Michael Heizer ist „Double Negative“. Eine Erdsulptur in der Virgin River Mesa für welche 240.000 t Erde bewegt wurden. Ähnlich wie die Siedlungen und Gräber der Pueblo-Indianer in Colorado, ist die Skulptur erdverbunden. Sie nahm die Energie, die Masse und die geologische Zeit der Erde in sich auf. „Was kann man über ein Kunstwerk sagen, das niemand sehen kann. Die Nord-Süd-Linie trennt einfach und zwingend das Volumen entzwei. Alle plastischen Qualitäten, die das Werk aufweist oder vermissen lässt, sind zufällig.“<sup>5</sup>

51

1. Museum Folkwang Essen: Michael Heizer, Zdenek Felix; Masse, Zeit und Raum, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, 1979, S. 49.

2. Land Art USA: Patrick Werkner, Prestel-Verlag, München, 1992, S.15

3. Museum Folkwang Essen: Michael Heizer, Zdenek Felix; Masse, Zeit und

4. ebd. S. 50.

5. ebd. S. 50.

„IN DEM MASS,  
WIE DAS PHYSI-  
SCHE VERFÄLLT,  
WUCHERT DAS  
ABSTRAKTE, WO-  
DURCH SICH DIE  
STANDPUNKTE  
VERÄNDERN.“<sup>1</sup>

Michael Heizer

LAND ART

Michael Heizer



Dissipate, 1968, No. 8 of Nine Nevada Depressions, wood,  
13,72 x 15,24 metres area, each liner: 3,66 x 0,30 x 0,30 metres,  
Black Rock Desert, Nevada, Commissioned: Robert Scull;

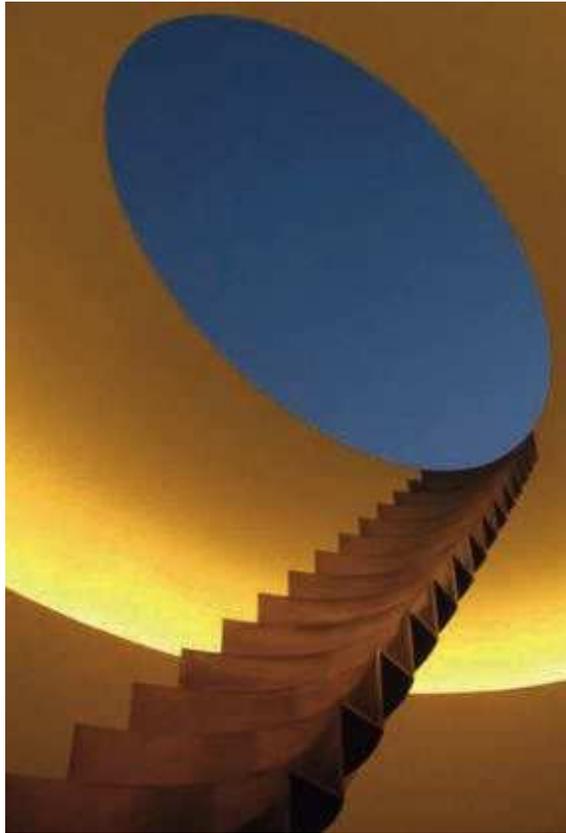
1. Text u. Bild, Museum Folkwang Essen; Michael Heizer, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, 1979, S. 13.



54

55

Displaced-Replaced Mass No. 1/3, 1969, granite and concrete,  
30 ton granite mass in depression, Silver Springs, Nevada,  
dismantled for re-building, Collection: Robert Scull



Einen Raum zu schaffen der „leer“ ist, indem alles für das menschliche Auge Gewohnte entfernt wird; der keine Objekte beinhaltet, an denen sich unser Gedächtnis festhalten könnte bzw. als sichtbar situieren könnte; den Betrachter wegführt von einem Raum, den er erwarten würde.

In VANITAS wird versucht Räume zu erschaffen, in denen man träumen, Vergangenheit verarbeiten und in die Zukunft blicken kann, während der Einfluss der Umgebung maximal reduziert wird. Räume lenken unsere Gedanken, beeinflussen uns und bestimmen unsere Vorgehensweisen. Das Ziel ist eine Umgebung zu schaffen, die uns lenkt aber in der wir gleichzeitig unseren Gedanken freien Lauf lassen können. In der wir nur minimalistische Entscheidungen treffen müssen; ob wir noch länger gehen, die nächste Abzweigung einschlagen, oder an einer bestimmten Stelle verweilen wollen. Es sollen Entscheidungen, die unseren primären Gedankengang aber nicht beeinflussen, getroffen werden. Es handelt sich um einen geführten Weg. Dieser dient aber nur dem Finden des Weges, um sich später leiten zu lassen, in den Wege-Tunnelsystemen und Raumabfolgen.

Die Abwesenheit sichtbar zu machen; das Grenzenlose zu zeigen; in gefühlt verlassene Orte, die mit Erinnerungen gefüllt werden, einzutauchen. Durch die Leere geben die Räume viel Platz für Erinnerungen und Träume. Sie sind da um gefüllt zu werden. Bis der Raum nach Jahrhunderten voller Erinnerungen überfüllt ist und geschlossen wird. Das Ganze braucht Zeit. Wir müssen uns auf den Ort, auf die Umgebung einlassen und uns Zeit nehmen in der wir reflektieren, verarbeiten und zulassen, um danach wieder nach vorne blicken zu können.

Ähnlich wie bei James Turrell; er leert Räume, erschafft einen Ort des Rückzugs, die Stummheit des Raumes „a looking into“ Orte der Entvölkerungen. „Die Arbeiten Turrells unterwerfen einen oft zunächst einem Akt des Abschließens und des Entzugs. Lässt man sich jedoch auf sie ein, so schenken sie einem eine Erfahrung, die so viel Licht spendet, dass sie schließlich einen Akt des Öffnens vollbringt.“<sup>1</sup>

Turrell schafft ein Spiel zwischen Innen und Außen, indem der Innenräume öffnet und das Licht von außen einfängt bzw. es sichtbar werden lässt. Es ist ein War-

ten, ein Blicken in die Zeit. Dies ist vergleichbar mit den Pyramiden, die geschlossene Großbauten sind, und nur einmal im Jahr, wenn der Sonnenstand in einer gewissen Position steht, das Gesicht des Pharaos beleuchten. Hier auch noch zu erwähnen ist das Pantheon in Rom, das eine große Öffnung hat, durch welche die Menschen den Himmel sehen können.<sup>2</sup>

James Turrell kreiert Räume ohne Grenzen. Durch seine „Skyspaces“ schafft er unendliche Räume. Er öffnet die Raumdecke und diese Öffnung ist der Rahmen für das Universum. Turrell sagt, dass sich Licht ähnlich wie Musik verhält. Um es zu „formen“ ist ein Instrument notwendig. Licht – genauso wie Musik – erweitert die Räume.

Sein Medium ist die Wahrnehmung. Im Mittelpunkt steht unser Sehen, unsere Wahrnehmung und welche Farben wir darin erkennen. Seine Räume reagieren auf Licht und Klang. Die Räume werden im Licht bereits vorweggenommen. Durch den Klang fühlt man den Raum näher kommen.<sup>3</sup>

James Turrell: „Ich mag das Licht, das aus der Dunkelheit heraus entsteht, Dunkelheit ist weich und umhüllt alles wie ein Material, wenn das Licht aus ihr heraus entsteht dann wird es am wertvollsten.“

Seine Räume ermöglichen emotionale Erlebnisse, wie sie die Menschen seit der Frühzeit ihrer Geschichte gesucht haben. Raum, Zeit und Licht als wichtige, direkte, existenzielle, erschütternde, spirituelle Erfahrung. Vielleicht ist Kunst und alles was Architekten und Künstler hervorgebracht haben viel mehr Kirche als das, was aus der Feder von Priestern und Gelehrten stammt. Wer kann schon Spiritualität für sich beanspruchen? Die Verbindung zu Spiritualität hat in der Kunst eine lange Tradition. In bestimmten Religionen natürlich mehr, aber dass Kunst in den verschiedenen Religionen eine Rolle spielt zeigt uns vielleicht, dass Kunst eine universellere Sprache spricht, als die von uns mit Markenzeichen versehenen Religionen.

Man sieht Farben besser bei weniger Licht, denn die Pupillen sind geweitet. Wir sind für das Zwiellicht gemacht, für die Höhle. Bei Tageslicht kneifen wir die Augen zusammen oder setzen dunkle Brillen auf. Wird das Licht reduziert, öffnet sich die Pupille. Man hat den Eindruck, dass man mit dem Auge die Farbe fühlen kann. Dieses Gefühl ist bei schwachem Licht viel stärker als bei Helligkeit. Meistens wirkt alles zu ausgewaschen. Wir haben immer zu viel Licht auf allem.“<sup>4</sup>

1. James Turrell, into other horizon, cantz , 1999 MAK, Seite 33  
 2. James Turrell, into other horizon, cantz , 1999 MAK, Seite 34,35  
 3. James Turrell Die Illusion von Unendlichkeit, <https://www.youtube.com/watch?v=v2GsgXStCQ>), Abgerufen am 06.05.2019

4. James Turrell | Den Himmel auf Erden, <https://www.br.de/mediathek/video/lido-james-turrell-den-himmel-auf-erden-av:584f69743b467900118b6e1c>, Abgerufen am 06.05.2019  
 Bild: <https://every-day-is-special.blogspot.com/2019/05/may-15-ancient-volcano-futuristic.html>, Abgerufen am 07.07.2019



Der Inhalt diese Zeichens ist der Raum dazwischen, der lichtdurchflutete Raum der sich zwischen den Elementen befindet.

Es ist der negative Raum, der Bereich dazwischen, die Hohlräume, die sich durch den natürlichen Einfluss ergeben, sowie die von menschlicher Hand entstehenden „LeerRäume“, die VANITAS prägen. Der Raum, der sich durch die Zeit verändert; die Zwischenzeit, die diesen Prozess beschreibt; und der negative Raum, der allgegenwärtig ist.

Ein Blick in die traditionellen Künste Japans, wo die Distanz, die Pause, die Zwischenzeit, der Abstand eine viel tiefere Bedeutung bekommen und als „Ma“ bezeichnet werden.

In dem Schriftzeichen „Ma“ ist ein Tor zu sehen, in dem sich der Mond bzw. die Sonne befindet. Das Bild des Mondes oder der Sonne wird von dem Tor umschlossen. Der Inhalt dieses Zeichens ist der Raum dazwischen, der lichtdurchflutete Raum, der sich zwischen den Elementen befindet.<sup>1</sup>

„Ma“ bezeichnet in der ersten Dimension der traditionellen japanischen Architektur den Abstand bzw. Zwischenraum von zwei Objekten. Die zweite Dimension beschreibt die Fläche, z. B. die Tatami Matten, welche im traditionellen Bau verwendet werden. Die dritte Dimension „Kuukan“ setzt sich aus Zwischenraum sowie Leere zusammen und bedeutet übersetzt „Raum“. Die vierte Dimension „Jikan“ ist die Zwischenzeit. Die Zeit als abstraktes Konzept: „[...] Raum zwischen der Zeit an dem etwas eintritt.“<sup>2</sup>

Im Buddhismus wird „Ma“ verwendet um die Leere auszudrücken und setzt eine meditative Auseinandersetzung voraus. Ein Beispiel dafür ist der Ryounanji Garten in Kyoto. Innerhalb der Kiesfläche befinden sich 15 große Steine, welche sich in Form und Größe unterscheiden. Der Besucher kann von jedem Punkt aus nur 14 der 15 Steine sehen. „[...] Sie verschwinden sozusagen in der sichtbaren Leere. Existiert das Objekt nun obwohl es nicht sichtbar ist?“<sup>3</sup> „[...] you can never see all 15 of your stones at once. Whether they represent something positive or negative, there will all be part of a collection of things that make you are unaware of. Some flow you'll never see in yourself, a goal you never knew you could reach if you just tried, or a memory that you've locked away deep inside your subconscious.[...]“<sup>4</sup> Die Steine können auch als eine Widerspiegelung von Teilen und Momenten in unserem Leben gesehen werden. Auch wenn man Teile, bzw. Momente welche nur in unserer Erinnerung existieren, nicht sieht können sie immer noch ein Ganzes ergeben.

Nach Rudolf Arnheim beschreibt der Begriff „negativer Raum“ den Raum, welcher die Dinge umgibt, sowie die Hohlräume der Objekte. „[...] ‚negative space‘ refers to the opposite of solid objects.“<sup>5</sup> In diesem Kontext ist der negative Raum der Bereich zwischen den Dingen.

In den Arbeiten von Maria Nordman ist die Wahrnehmung des Zwischenraums und Zwischenzeit – der negative Raum – von größerer Wichtigkeit als die Wahrnehmung von Begrenzungen. Die Raumaufteilung erinnert an die traditionelle japanische Architektur. „Der von der Künstlerin gestaltete Ort ist für die Funktion der Raumwahrnehmung bestimmt, er existiert erst durch die Auseinandersetzung mit ihm und wird dadurch zum erlebten und gelebten Raum.“<sup>6</sup>

Nach Heidegger wird der Raum dargestellt, und stellt nicht dar. „Wir selbst sind Raum, wir bestehen aus Raum und definieren Raum.“<sup>7</sup>

Der Entwurf ist ein Versuch einen negativen Raum/Abdruck zu schaffen, welcher in den folgenden Seiten erläutert wird.

2. [https://japanologie.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/ostas/japanologie/pdf/Fritsch-Publikationen/Fritsch\\_Ma\\_Universitas.pdf](https://japanologie.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/ostas/japanologie/pdf/Fritsch-Publikationen/Fritsch_Ma_Universitas.pdf)  
 3. [http://isis.iemartuwien.ac.at/exkursion/?page\\_id=866](http://isis.iemartuwien.ac.at/exkursion/?page_id=866), Objektive Dimension, Abgerufen am 03.09.2019  
 4. [http://isis.iemartuwien.ac.at/exkursion/?page\\_id=866](http://isis.iemartuwien.ac.at/exkursion/?page_id=866), Methaphysische

5. <http://www.kyotoursjapan.com/blog/2016/12/17/counting-the-stones-at-ryouanji-zen-temple>, Abgerufen am 14.10.2019  
 6. Rudolf Arnheim, To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays, Berkeley/Los Angeles 1992, S. 92  
 7. [http://allover-magazin.com/?p=1557#\\_ednl](http://allover-magazin.com/?p=1557#_ednl), Aufgerufen am 10.10.2019  
 8. Eduardo Chillida, Eine Retrospektive, Thomas M. Messer, Köln 1987, S. 10, Verlag



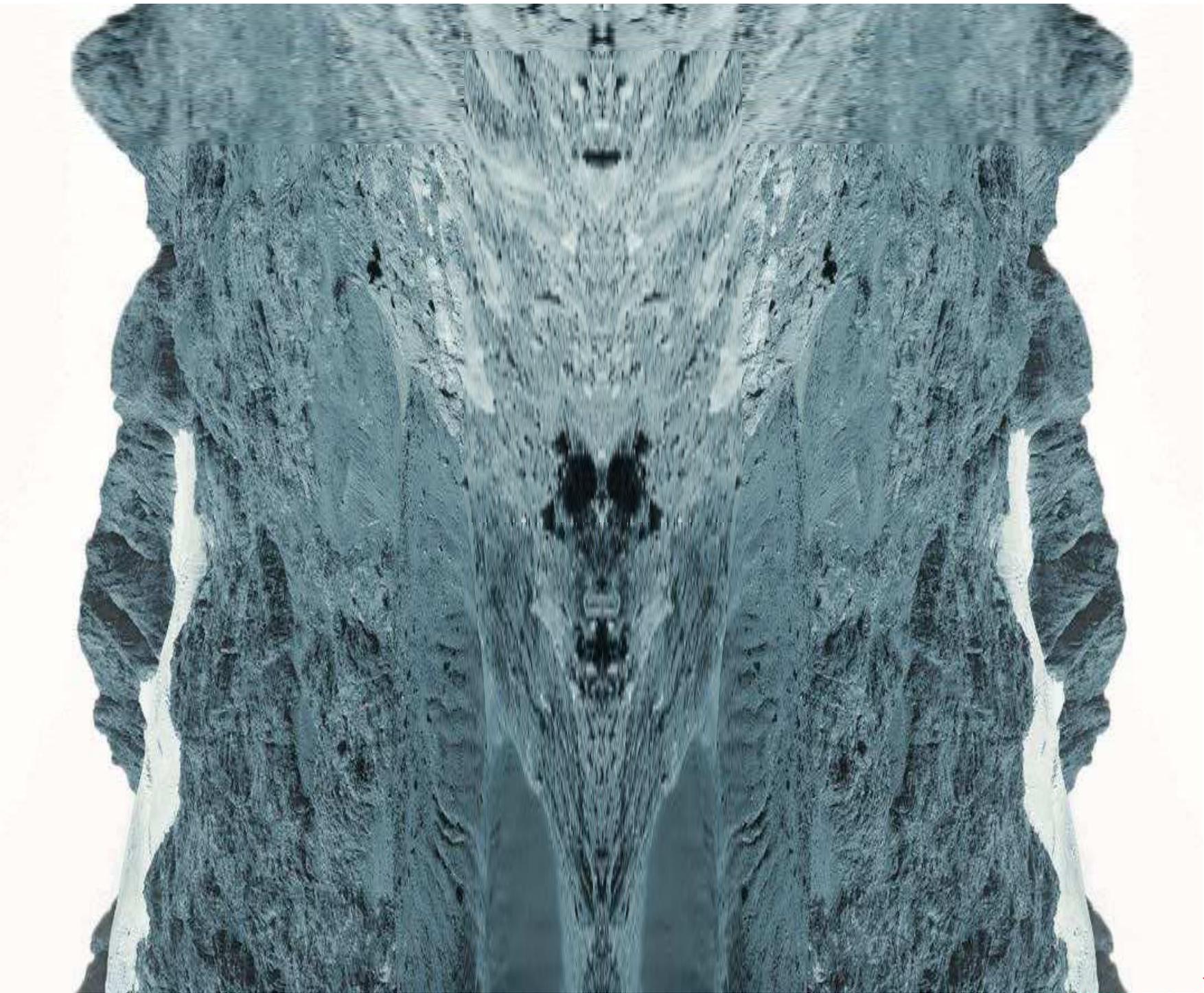
„Die Arbeit existiert nicht. Sie tendiert da zu sein. Die Arbeit wird ermöglicht, wenn sie für jede zufällig ankommende Person offen ist. Ihr gewählter Standort befindet sich nahe an einem Parkweg. Jede Tür weist auf die Zugangsmöglichkeit für eine Person hin. Der Raum ist groß genug für die Anwesenheit von zwei Personen, die sich parallel zu zwei Lichtkörpern begegnen können. Die Lebensgeschichte und Erinnerung jedes Besuchers und die gewählte Zeit der Raumbenutzung bestimmen die Qualitäten der Arbeit. [...]“<sup>1</sup>

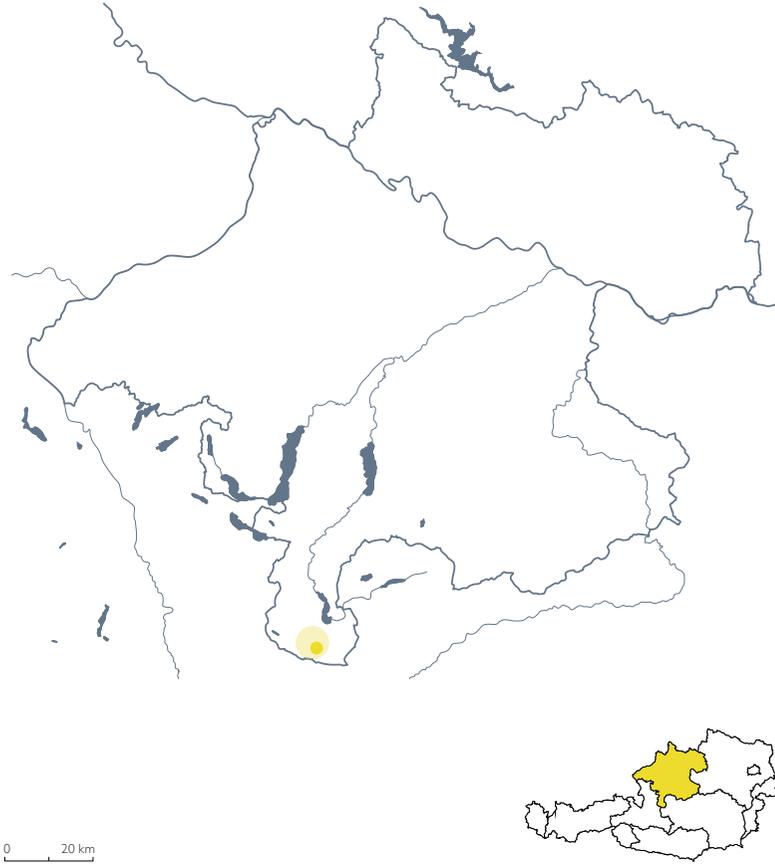
B. Maria Nordman: Room with two doors (for a public park in Bochum-Weitmar), 1989  
 1. <https://situation-kunst.de/situation-kunst/kuenstler-und-werke/nordman/>, Abgerufen am 4.10.2019



# LAGE UND GEO- LO- GIE

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.  
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.





64

Der Dachstein mit einer Höhe von 2995 m ist der Hauptgipfel des Dachsteinmassivs und befindet sich in Oberösterreich und der Steiermark. Die Lage der Erinnerungsstätte liegt in der Nähe der Simonyhütte (2.203 m) im nördlichen Teil des Dachsteingebirges. Sie ist von der Talstation Gjaid durch eine ca. 3-stündige Wanderung und von der Bergstation der Dachstein-Südwandbahn (2.687 m) mit einer 1.5-stündigen Gehzeit zu erreichen. VANITAS befindet sich unterhalb des Hallstätter Gletschers am Fuße des hohen Dachsteins und ist mit den Koordinaten 47° 29' 57.0" N, 13° 37' 25.7" O zu finden. In der Nähe befinden sich der untere und obere Eisse, welche durch das Abschmelzen des Dachsteingletschers entstanden.

Der Dachstein besteht aus Dachsteinkalk. Dieser kommt hauptsächlich in den nördlichen Kalkalpen vor; ist aber auch in den Südalpen zu finden. Er hat eine karbonische Schichtenfolge und wird in zwei Fazies (Fazies; kennzeichnet die verschiedenen Ausbildungen von Sedimentgesteinen gleichen Alters) unterteilt: in den Bank- und Riffkalk. Der Dachsteinkalk entstand vor 217 bis 200 Mill. Jahren. Er zieht sich ostwärts von der Ostgrenze Tirols in alle höheren Bergmassive. Der Bankkalk ist das meist verbreitete Fazies, da es sehr widerstandsfähig und fest ist. Reiner Kalk, sowie der Dachsteinkalk, neigen zu Verkarstung. Dadurch entstehen hochkomplexe dreidimensionale Wassernetzwerke. Das Dachsteingebirge ist von einem durchwachsenen Höhlensystem geprägt.

65

Das Kalkgebirge in Slowenien und Kroatien auf der Halbinsel Istrien nennt sich Karst und nach ihm sind die Landschaftsformen, die überall in Kalkgebieten zu finden sind, benannt. Es ist Teil der Gebirgskette Dinariden, welche durch das Niederschlagswasser allmählich verwittert.<sup>1,2</sup>

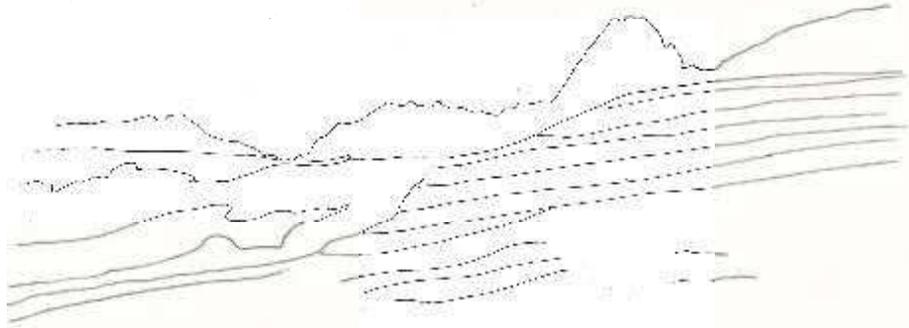
47° 29' 55,11" N, 13° 37' 29,01" O

V

47° 29' 55.1" N, 13° 37' 29.0" O

47° 29' 55.1" N, 13° 37' 29.0" O



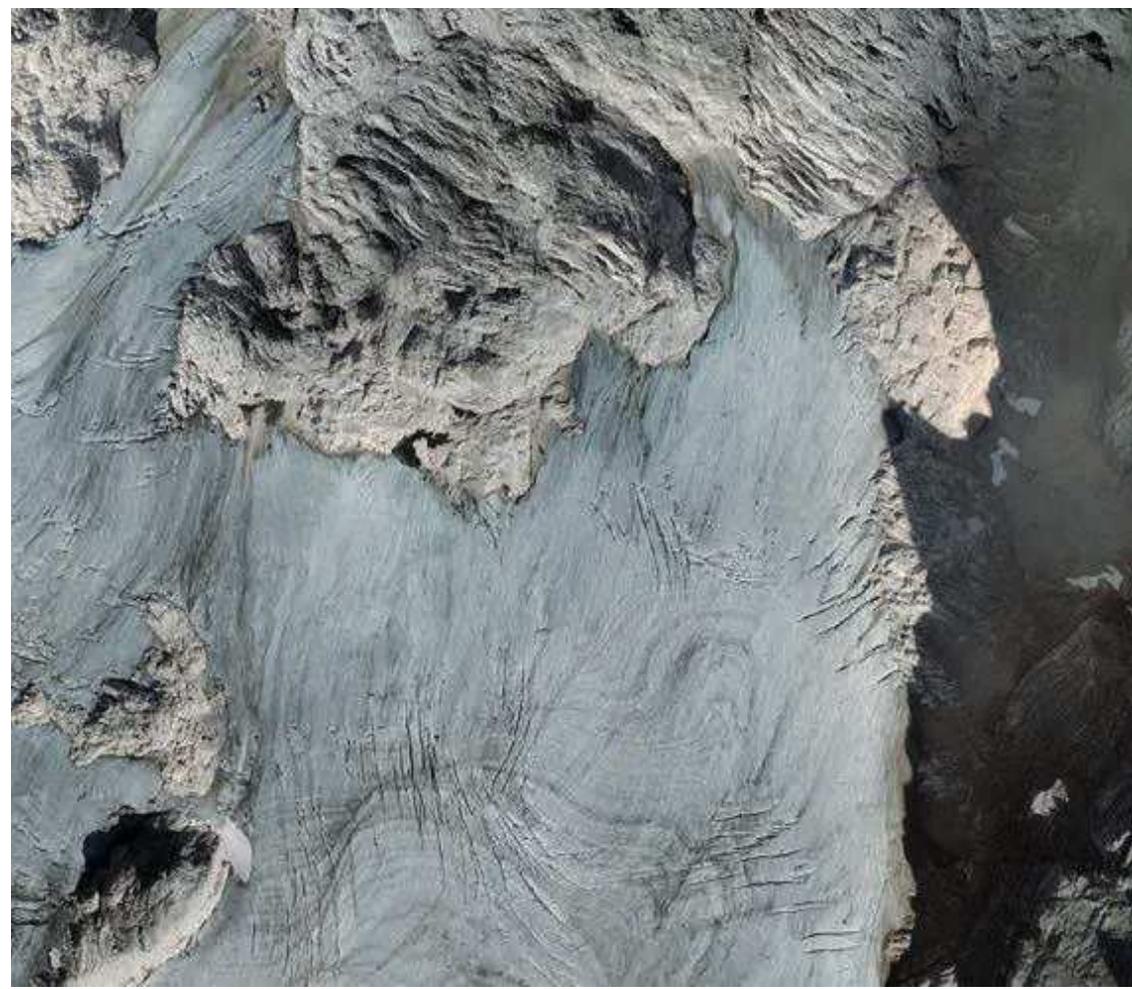


Zehn bis 20 Jahren geben Experten dem Gletscher am Dachstein, dem Hallstätter Gletscher, trotz der starken Winter noch. Der Gletscher schmilzt von Jahr zu Jahr schneller. „Selbst wenn wird das Klimaziel in Paris noch erreichen und die Erderwärmung bei 1,5°C stoppen, ist der Gletscher verloren. „[...] Je weiter der Prozess fortschreitet, desto rascher schmilzt das Eis. Felsen, die freigelegt werden, reflektieren das Sonnenlicht nicht und erwärmen sich.“<sup>1</sup>

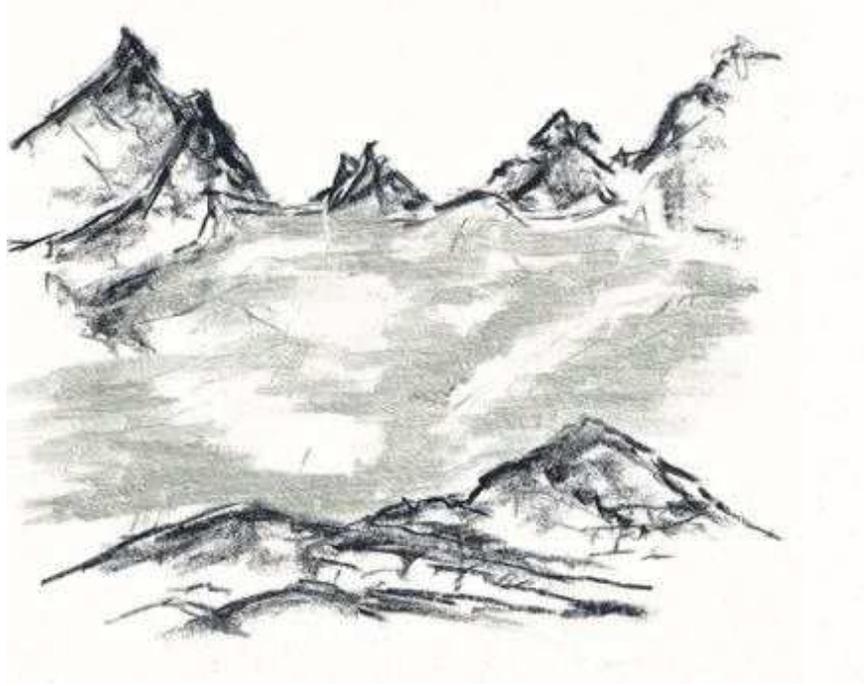
68

Seit 1981 ist der Gletscher am Dachstein am Rückzug und hat bereits 44 Millionen Kubikmeter abgenommen. Die alpinen Gletscher werden bis 2050 die Hälfte ihrer Masse verloren haben. Sollten die Kohlendioxid – Emissionen weiterhin steigen, wird es 2100 eisfreie Alpen geben.<sup>1</sup>

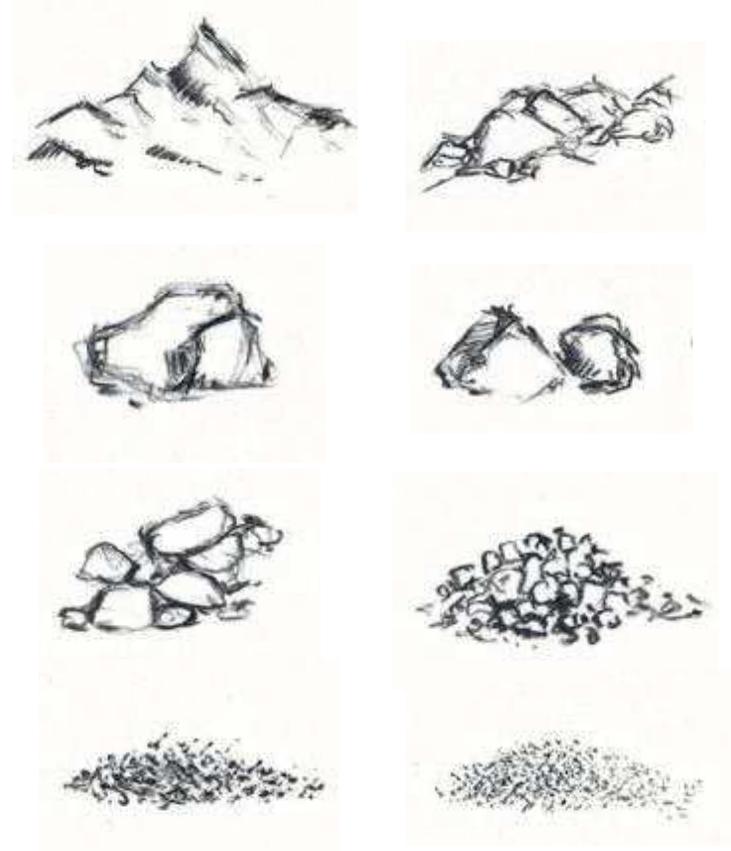
In den nördlichen Kalkalpen ist der Hallstätter Gletscher am hohen Dachstein (2.996 m) der größte Gletscher mit einer Fläche von 3 km<sup>2</sup>. Er liegt am Nordrand der Alpen, hier ist mit hohem Niederschlag zu rechnen. Der Hallstätter Gletscher hat ein größeres Plateau oberhalb der Gleichgewichtslinie und drei kürzere Zungen. Er ist an der Ost-, Süd- und West-Seite von Felswänden umgeben, welche den Rückgang des Gletschereises noch bremsens.<sup>2</sup>

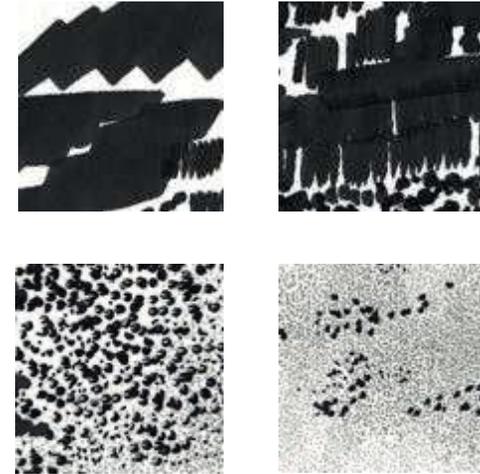


1. <https://www.diepresse.com/5661411/dachstein-gletscher-konnten-bald-geschichte-sein>, Abgerufen am 4.10.2019, diePresse von 18.07.2019  
 2. <http://www.dachsteingletscher.info/das-projekt/dachsteingletscher/>, Abgerufen am 4.10.2019

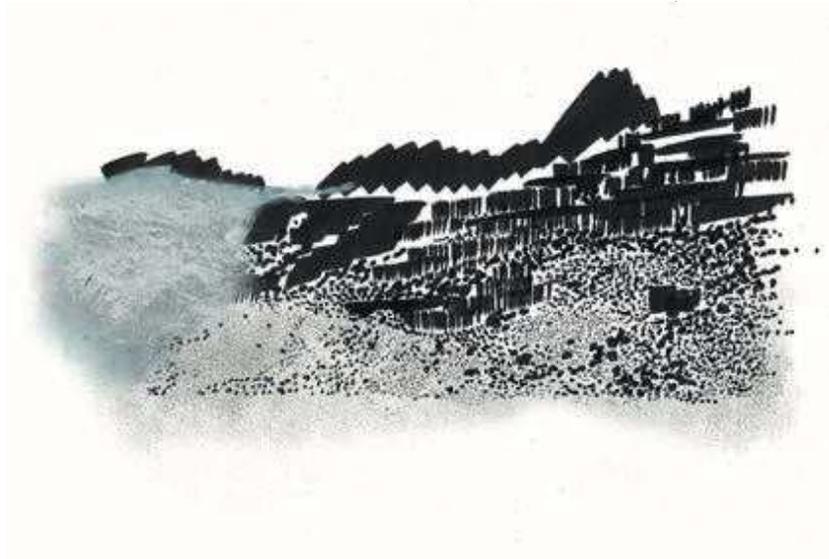


Dachstein Gletscher 1906





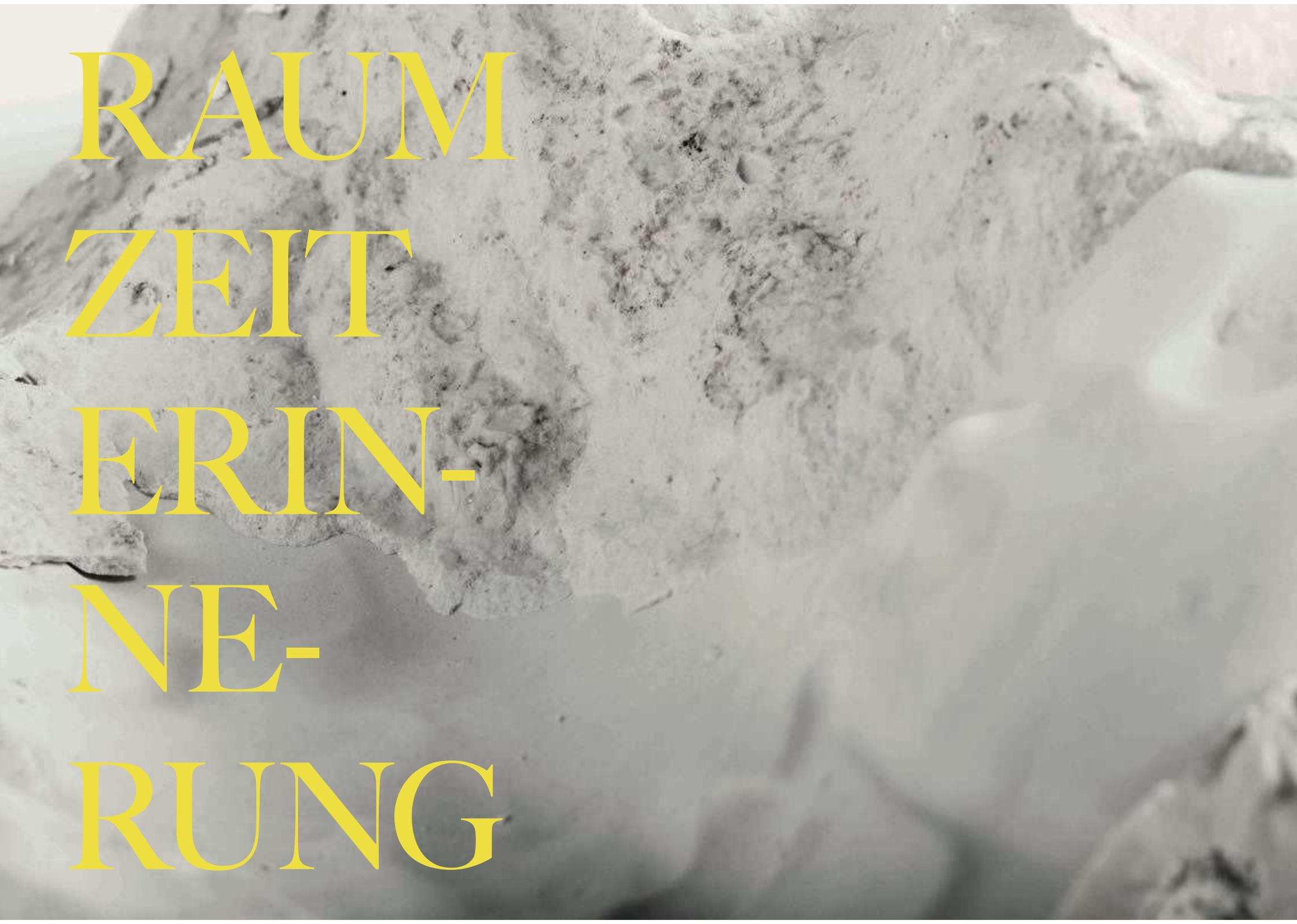
Berg, Fels, Stein, Kies, Sand



1906



2019



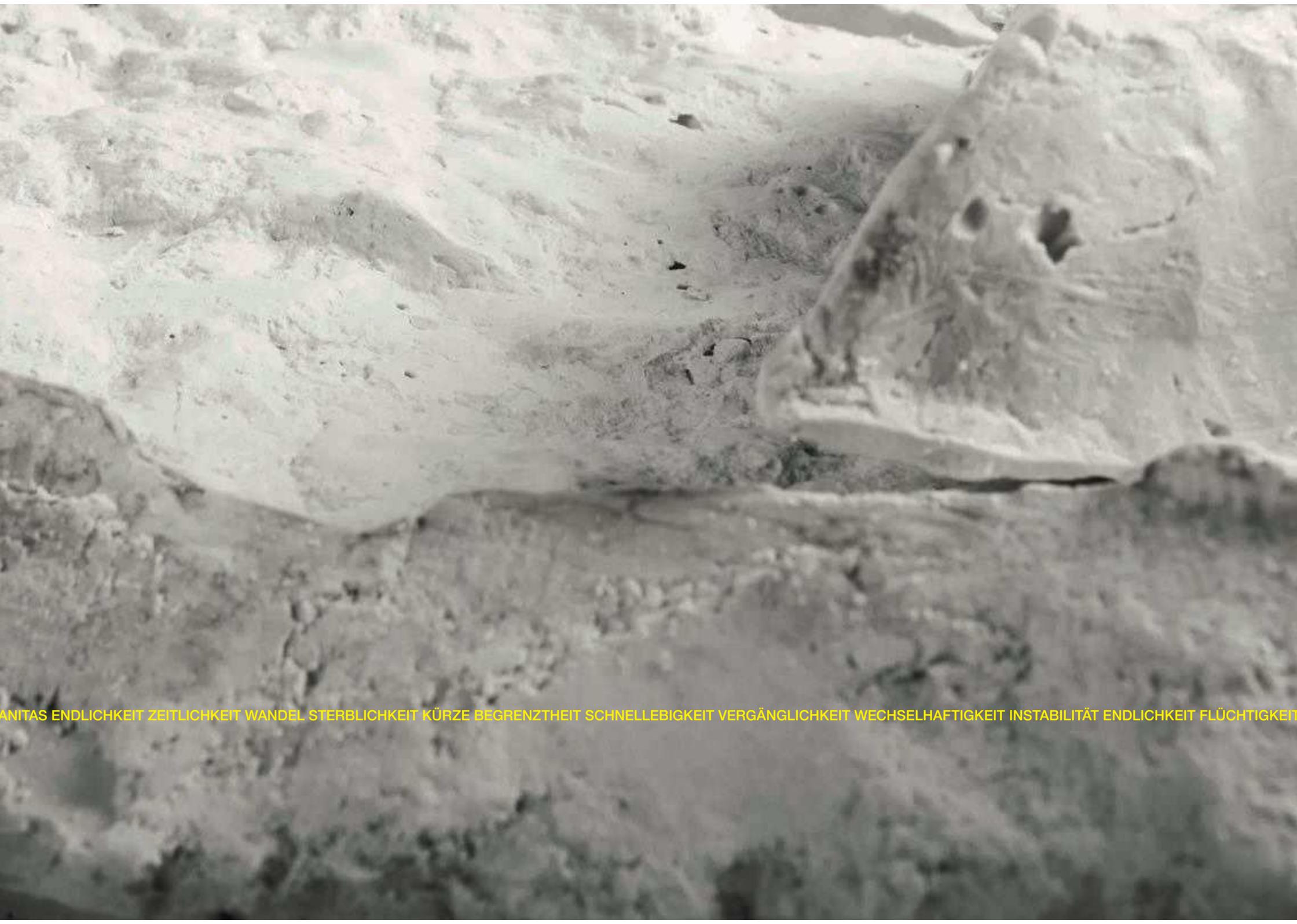
RAUM

ZEIT

ERIN-

NE-

RUNG



ANITAS ENDLICHKEIT ZEITLICHKEIT WANDEL STERBLICHKEIT KÜRZE BEGRENZTHEIT SCHNELLEBIGKEIT VERGÄNGLICHKEIT WECHSELHAFTIGKEIT INSTABILITÄT ENDLICHKEIT FLÜCHTIGKEIT

AN-

NA-

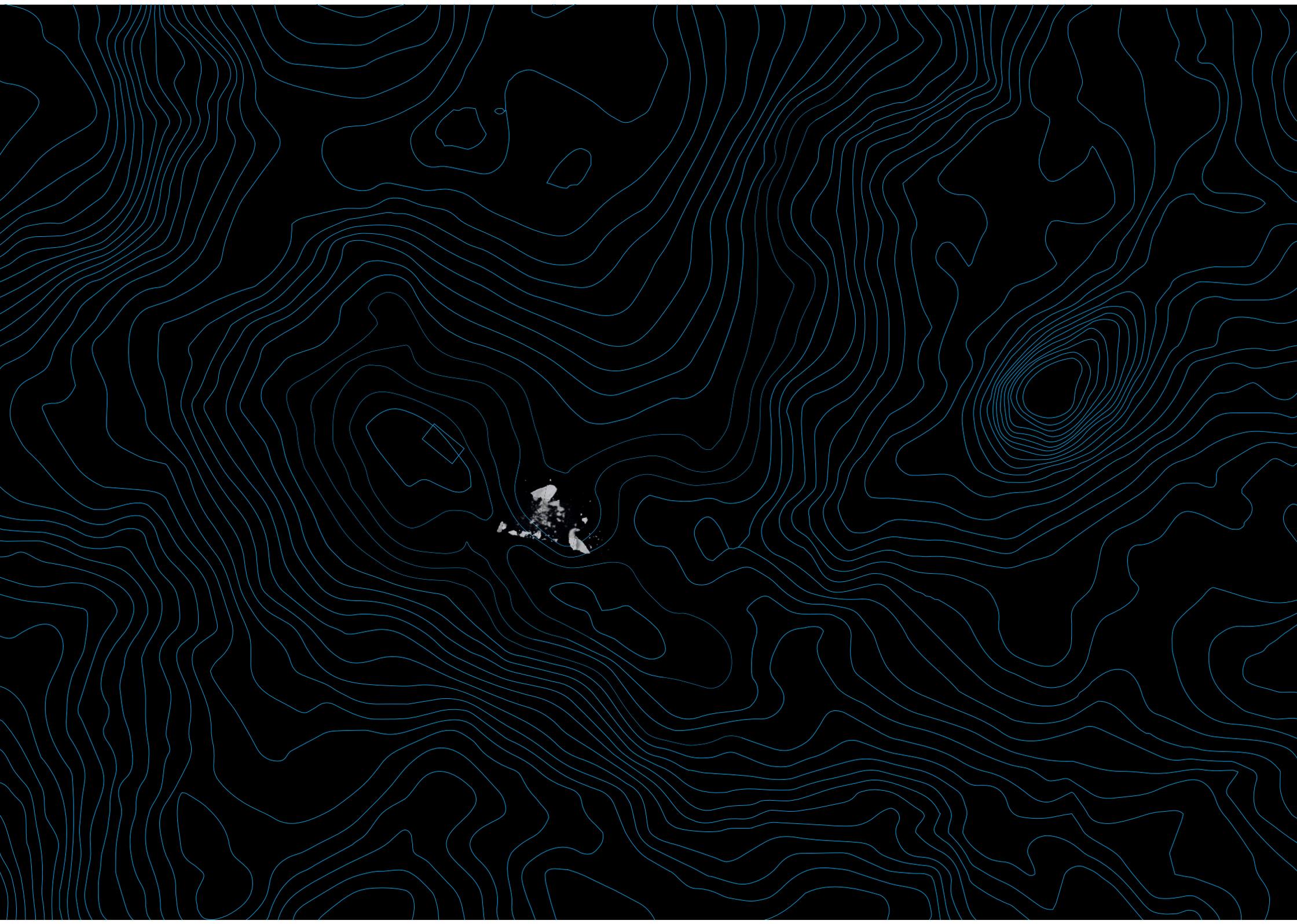


PO-

TÜ-  
R-  
ICH

GEN







86

Alicja Kwade forscht über die Realität und ihre inneren Strukturen, um eine Vielzahl von Möglichkeiten der Interpretation und Leseart zu erreichen und Parallelwelten zu öffnen. Angeregt von den unbestimmten Grenzen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem sucht Kwade Real und Surreales. Sie regt den Blick durch ein Spiel an, in dem Raum, Zeit, Wissenschaft und Philosophie ein Labyrinth von Wahrnehmungen bilden. Sie transformiert Alltagsgegenstände, schafft unterschiedliche Formen und verleiht diesen unterschiedliche Bedeutungen und Werte. So enthüllt sie manchmal verdeckte Substrate des Sichtbaren. Materie existiert nach der Künstlerin in einem Raum von elf Dimensionen. Von denen sieben uns unzugänglich und unbekannt sind, die aber parallel zu denen existieren, die wir bereits kennen. Ihre Arbeiten hinterfragen die Gesellschaft und ihre Konventionen, sowie die natürlichen und künstlichen Muster, die unsere Denkweise bestimmen.

# MOMENT-

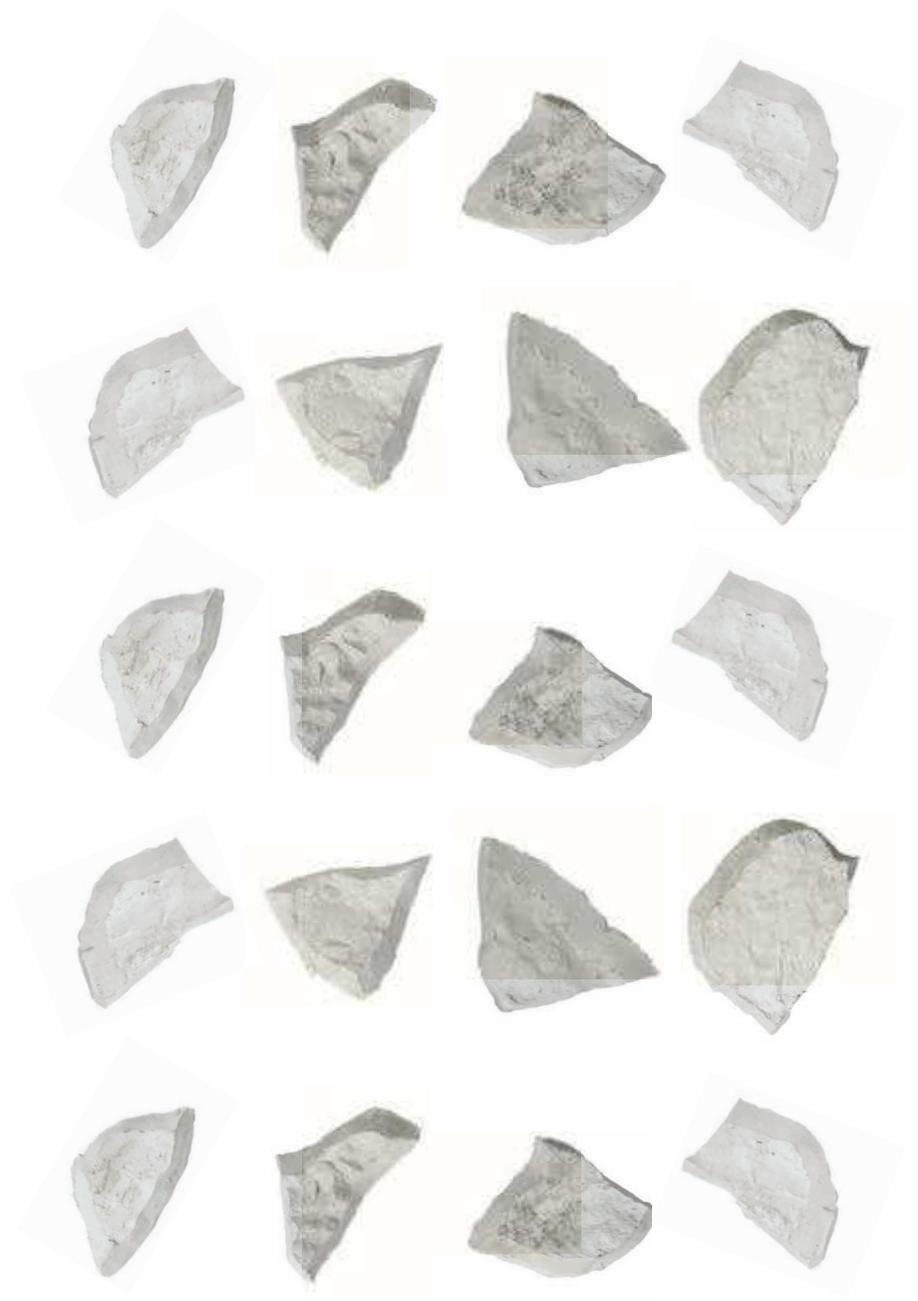


Der Gipsabdruck des Basissteines wurde vervielfältigt und zerstört. Die daraus entstandenen Bruchstücke bilden die Grundlage der Zonierung der Erinnerungsstätte. Die vom Zufall bestimmten Anordnungen von Bruchstücken definieren die Form und Größe der Räume. Die vielen Interpretationsmöglichkeiten lassen die Grenzen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem verschwinden. Die Bruchstücke wurden im weiteren Prozess in drei Bereiche gegliedert, welche unterschiedliche Phasen der Auseinandersetzung, der Traumwelt oder der Verarbeitung einer Erinnerung verdeutlichen sollen. Der Bruch war von Anfang an und allgegenwärtig Teil der Arbeit. Die Materialwahl des Abgusses und die Größe und Form des Steins bilden grundlegende Parameter, welche eine Vordeterminierung zulassen. Das letztendliche Ergebnis, eine Momentaufnahme des Bruches, ist dem Zufall überlassen. Der Bruch steht sinnbildlich für Erosion, Vergänglichkeit und Metamorphose der Gesteine. Der Umgang mit Erinnerungen ist subjektiv, sodass der Raum für den Verarbeitungsprozess unterschiedlicher Individuen nicht von einem einzelnen Autor vordeterminiert sein darf. Der Zufall bildet den Ausgangspunkt und die direkte Berührung mit der Natur stärkt den Aspekt der Vergänglichkeit, welcher sich durch das gesamte Projekt zieht.

87

# AUFNAHME

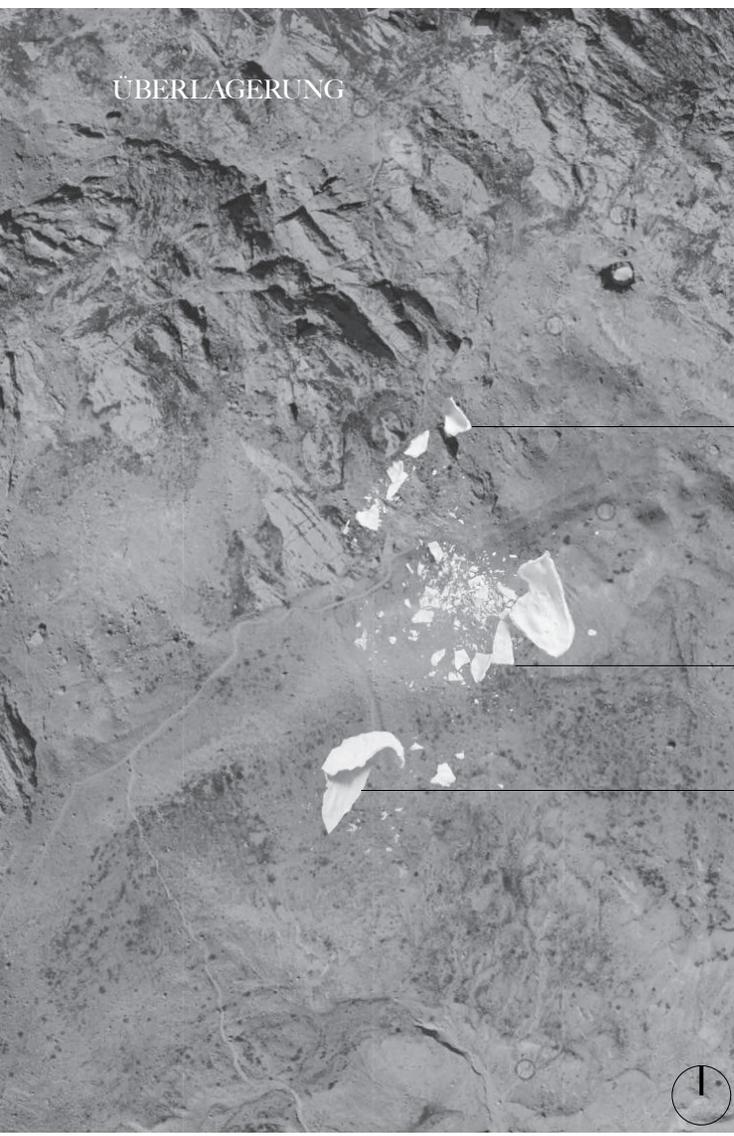
# (BRUCH) TEILE EINER ERIN- NER- UNG



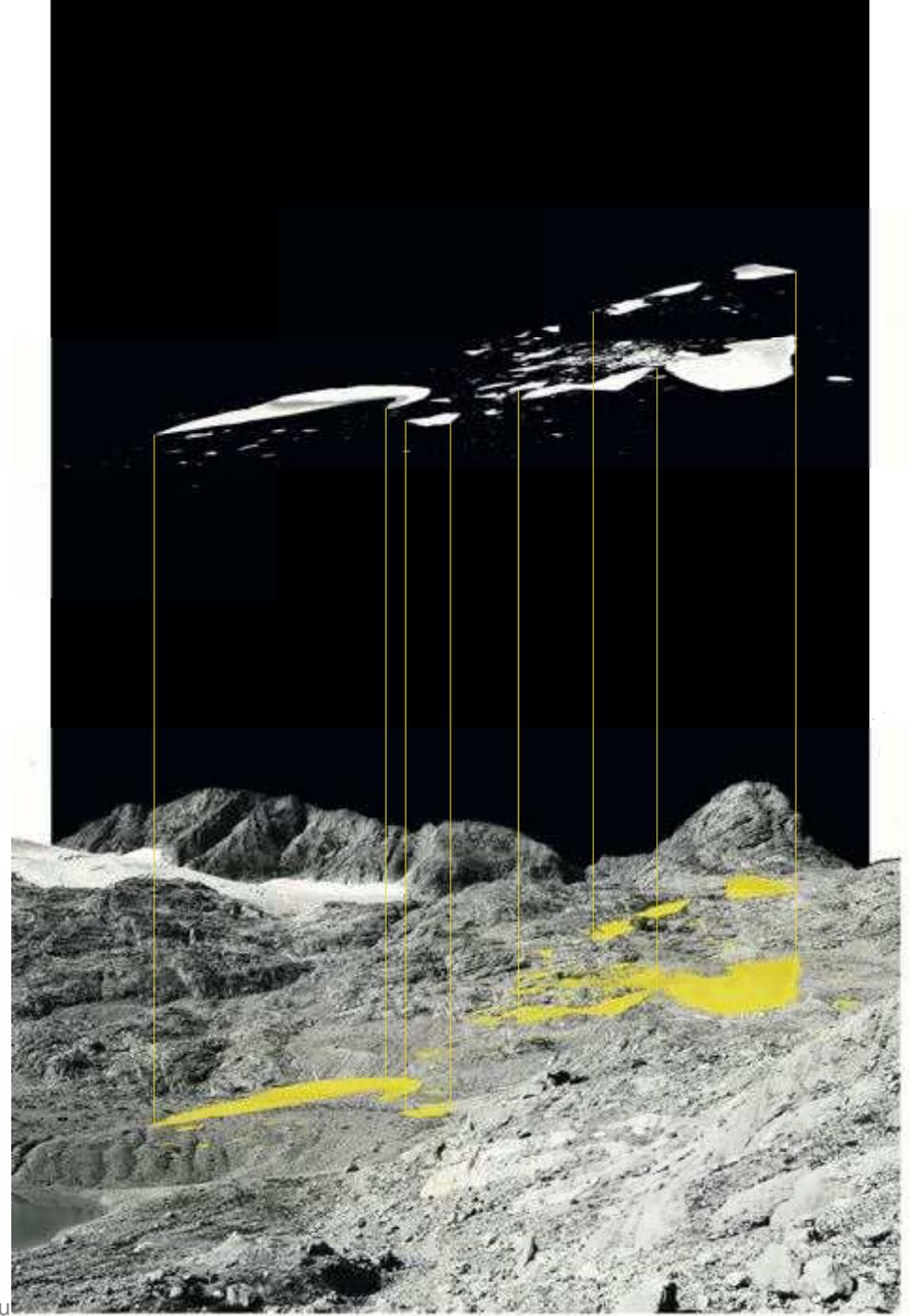
Die Gipsbruchstücke wurden über den ausgewählten Ort gelegt. Wichtig war hier, die Bruchstücke in unterschiedlich strukturierte Bereiche des Sedimentgesteins zu legen. Es sollten thematisch verschiedenartige Räumlichkeiten werden, und diese verlangen eine unterschiedliche Eingliederung in die Natur. Der oberste Bereich wird von felsigen Wänden definiert; der mittlere Bereich von der fortschreitenden Verkarstung, durchzogen von Wegen. Unterschiedlichkeit und Vielfältigkeit steht hier im Vordergrund. Der unterste Bereich ist von Erosion, kleinstrukturiertem Gestein und Kies gekennzeichnet. Die Vergänglichkeit des gebauten Gipssteins des Modells kommt hier in Berührung mit der Vergangenheit der Natur. Sie soll eine Verbindung zwischen Natur und anthropogenem Einfluss darstellen, die voneinander abhängig ist.



diversion dieser Diplomarbeit  
this thesis is available in print



arbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.  
n print at TU Wien Bibliothek.





„[...] Wir schaffen unsere Erinnerungen selbst“, sagt der Bielefelder Gedächtnisforscher Hans Markowitsch. „Erinnerungen sind dynamische Rekonstruktionen selektiv wahrgenommener Informationen, emotional gefärbt und manipulierbar. Woran wir uns erinnern, hängt zunächst einmal ab von der eigenen Verfassung im Moment des Erinnerns. Ein depressiver Mensch wird eher an trostlose Erlebnisse denken, ein glücklicher an die guten. Je stärker sich die ursprüngliche Situation und der Moment des Abrufens ähneln, desto leichter ist die Erinnerung zugänglich. [...]“

An welche Details wir künftig denken werden ist unmöglich zu prophezeien. Denn jedes Mal, wenn eine Erinnerung aus dem Gedächtnis abgerufen wird, verändert sie sich. Die aktuelle Stimmung drückt ihr einen Stempel auf, stärkt oder schwächt Empfindungen, rückt Details in der Vordergrund und lässt andere verblasen. Dazu trägt laut Echterhoff auch bei, mit wem wir über vergangene Ereignisse sprechen, wie wir selbst beim Erzählen gewichten und welche Sicht ein anderer beiträgt. Die Erinnerung, die danach wieder im Gedächtnis gespeichert wird, ist eine leicht veränderte.

97

Im Extremfall entstehen völlig falsche Erinnerungen. [...], „Wenn Erinnerungen an einen realen Kontext wachgerufen werden, dann lassen sie auch vermeintliche andere Ereignisse real erscheinen“, sagt Echterhoff. „Ein echtes Foto kann als Werkzeug dienen, um eine falsche Erinnerung lebhaft zu konstruieren.“

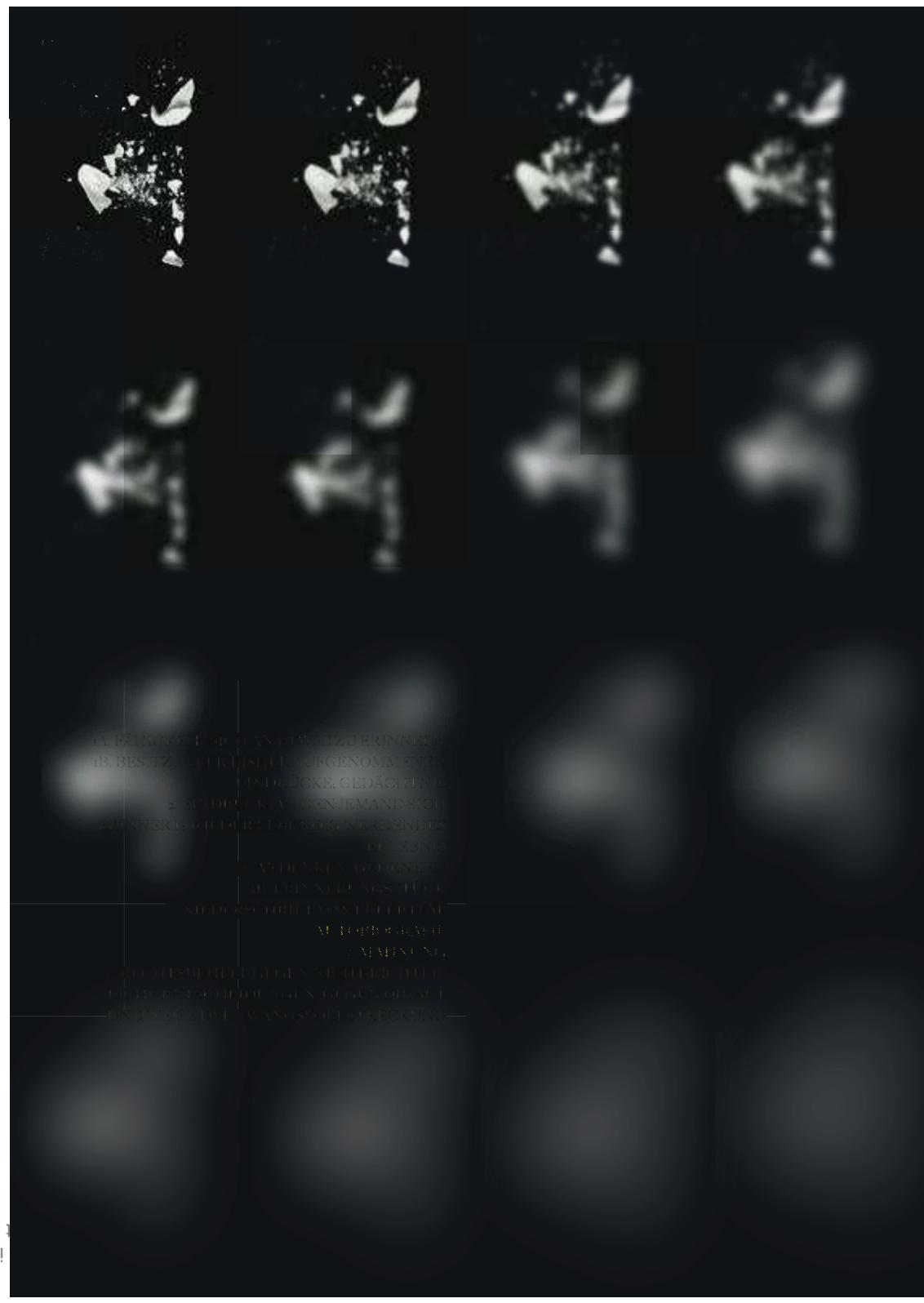
Psychologen vermuten, dass diese Gedächtnisschwäche sogar Vorteile hat: „Wir können besser voneinander lernen, wenn wir nicht auf eigenen Wissensbeständen beharren, sondern empfänglich sind für die Sichtweise anderer“, sagt Echterhoff. Auch für die eigene Psyche sind frisierte Erinnerungen womöglich positiv: Mit einem stimmigen Weltbild lebt es sich besser. „Vor allem haben wir das Bedürfnis, mit uns selbst im Reinen zu sein und unser Selbstbild zu schützen“, sagt Markowitsch. Wenn etwas nicht dazu passt, wird es eben passend gemacht. „Reduktion der kognitiven Dissonanz“ nennen Psychologen das.

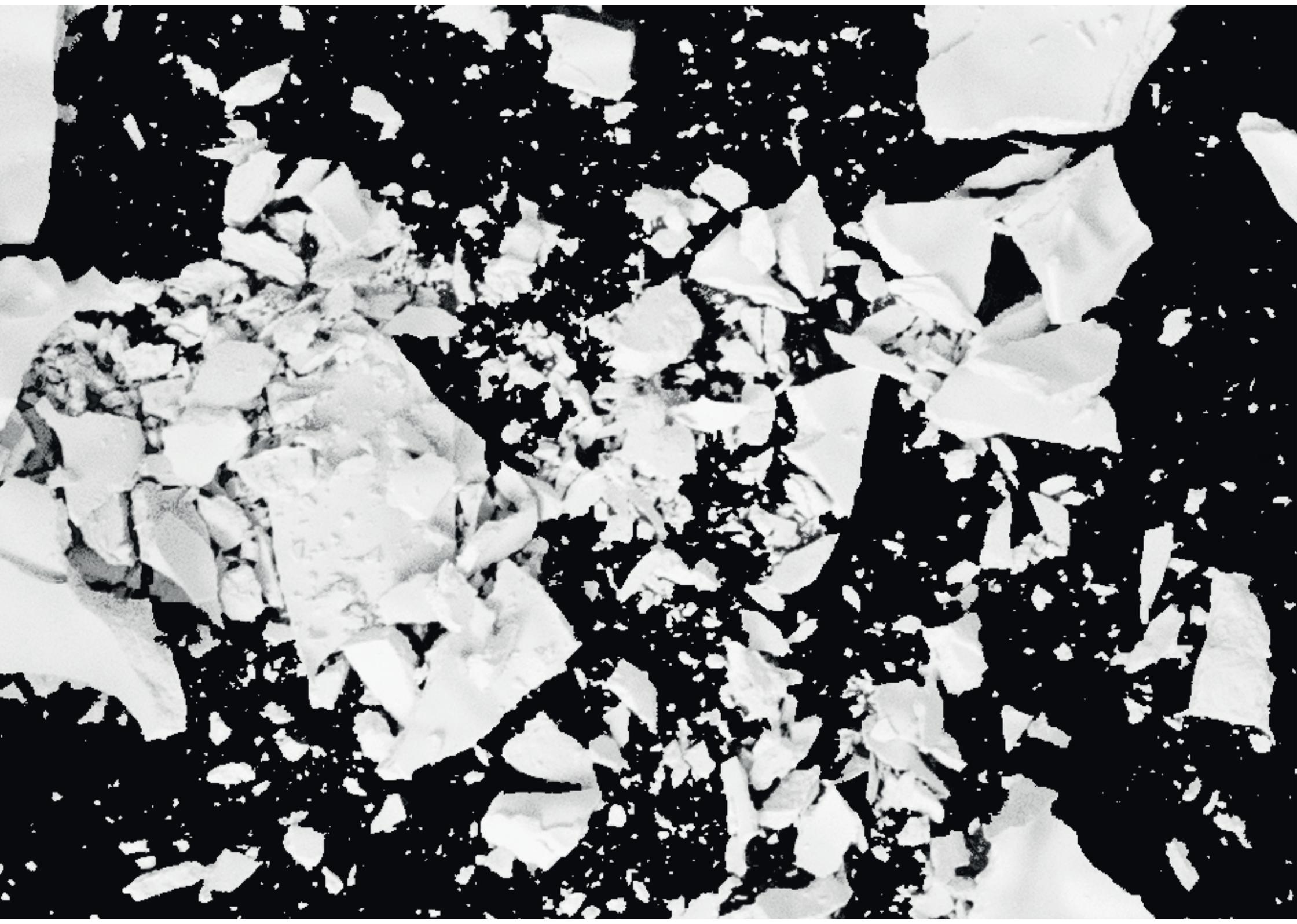
„Wie wir uns in zehn Jahren an heute erinnern werden, hängt also nicht nur von den Ereignissen heute ab, sondern auch von dem, was in zehn Jahren sein wird. Davon, wie oft wir bis dahin Erinnerungen abrufen und verändern. Die nächsten Jahre werden nicht nur über unsere Zukunft entscheiden, sondern auch über unsere Vergangenheit.“<sup>1)</sup>

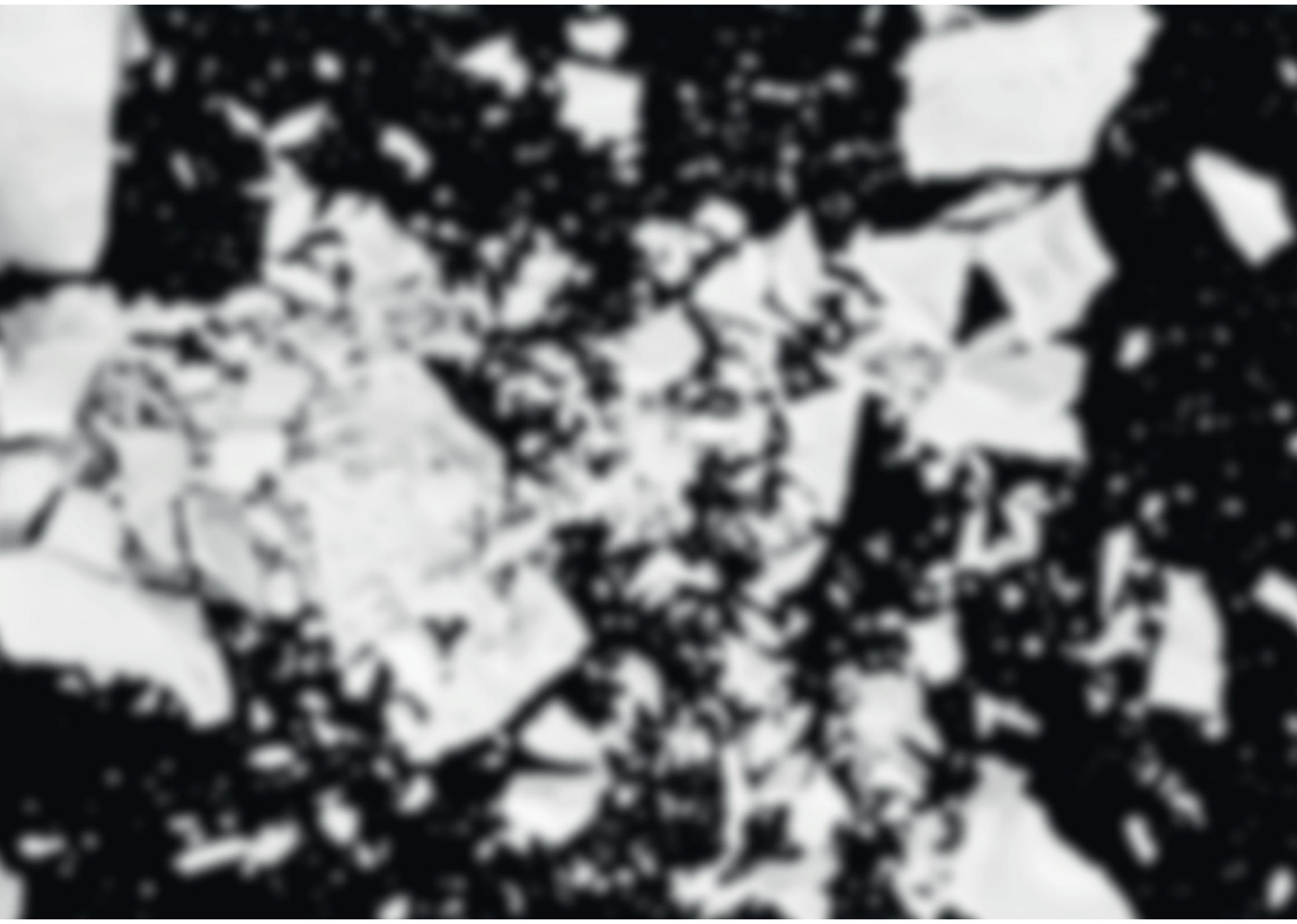
1. <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2014/06/erinnerung-gedaechtnis-erlebnisse>, Abgerufen am 17.09.2019, ZEIT Online vom 02.06.2014 von Claudia

- 1A. FÄHIGKEIT, SICH AN ETWAS ZU ERINNERN
- 1B. BESITZ ALLER BISHER AUFGENOMMENEN EINDRÜCKE, GEDÄCHTNIS
- 2. EINDRUCK, AN DEN JEMAND SICH ERINNERT; WIEDER LEBENDIG WERDENDES ERLEBNIS
- 3A. ANDENKEN, GEDENKEN
- 3B. ERINNERUNGSSTÜCK
- 4. NIEDERSCHRIFT VON ERLEBTEM; AUTOBIOGRAFIE
- 5. MAHNUNG
- 6. RECHTSBEHELFE GEGEN NICHT RICHTERLICHE ENTSCHEIDUNGEN, GEGEN DIE ART UND WEISE DER ZWANGSVOLLSTRECKUNG

- 1A. FÄHIGKEIT, SICH AN ETWAS ZU ERINNERN
- 1B. BESITZ ALLER BISHER AUFGENOMMENEN EINDRÜCKE, GEDÄCHTNIS
- 2. EINDRUCK, AN DEN JEMAND SICH ERINNERT; WIEDER LEBENDIG WERDENDES ERLEBNIS
- 3A. ANDENKEN, GEDENKEN
- 3B. ERINNERUNGSSTÜCK
- 4. NIEDERSCHRIFT VON ERLEBTEM; AUTOBIOGRAFIE
- 5. MAHNUNG
- 6. RECHTSBEHELFE GEGEN NICHT RICHTERLICHE ENTSCHEIDUNGEN, GEGEN DIE ART UND WEISE DER ZWANGSVOLLSTRECKUNG







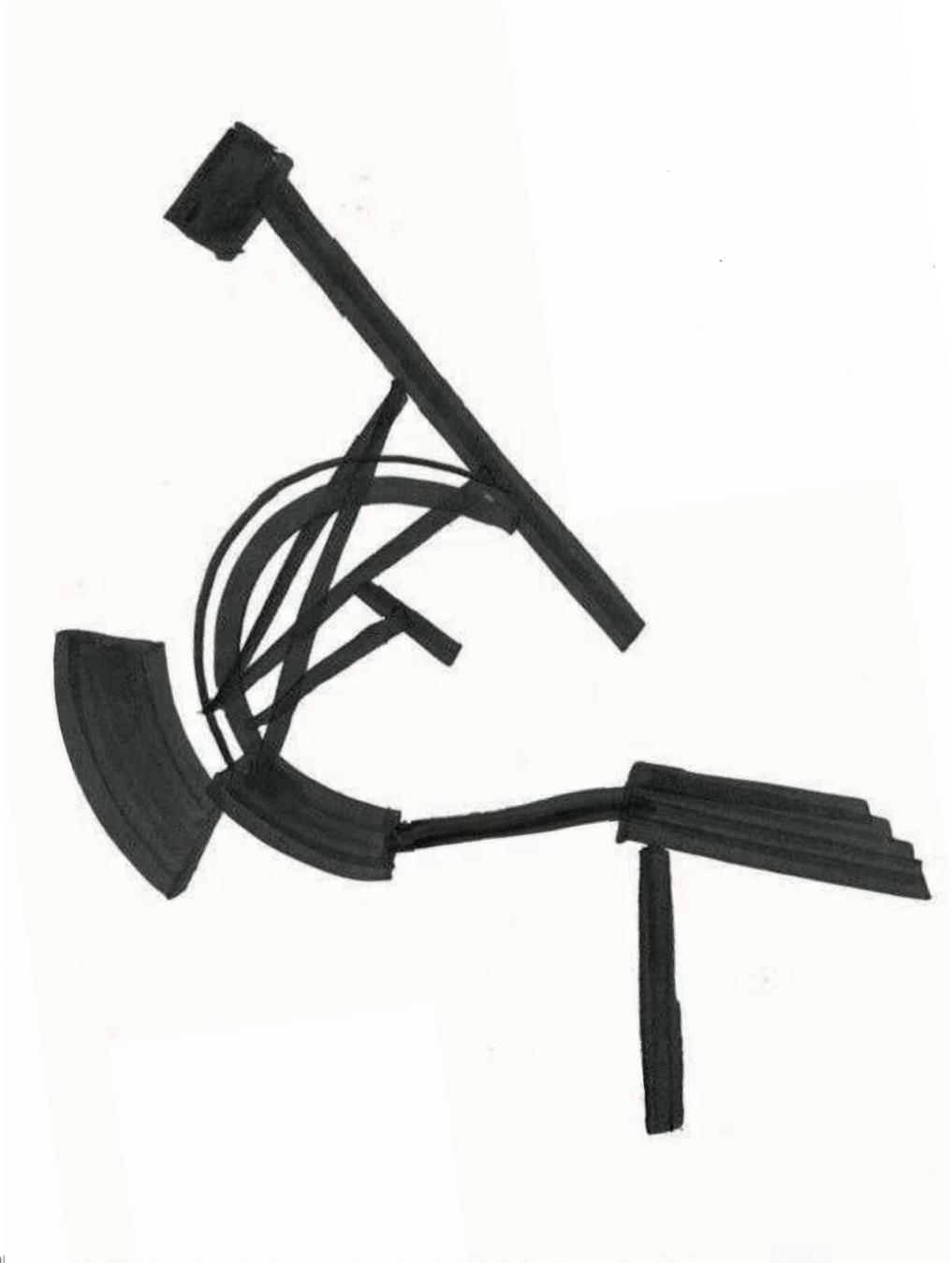


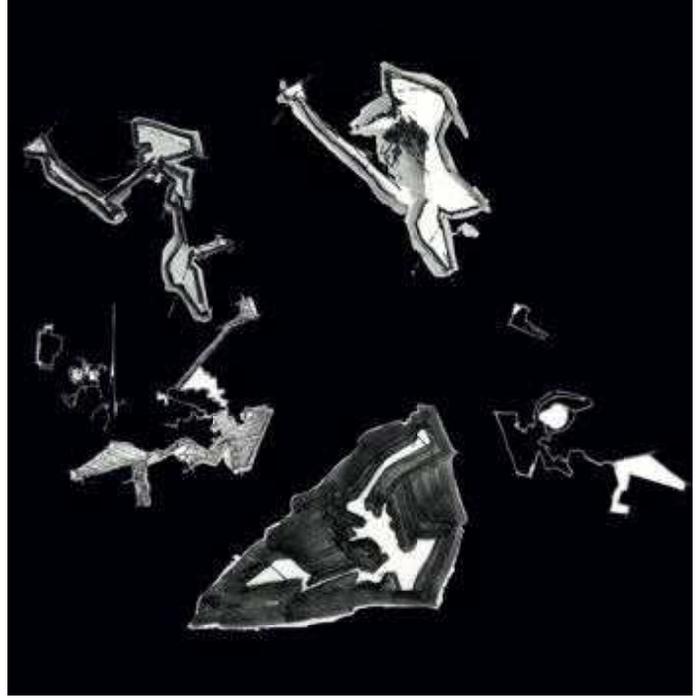
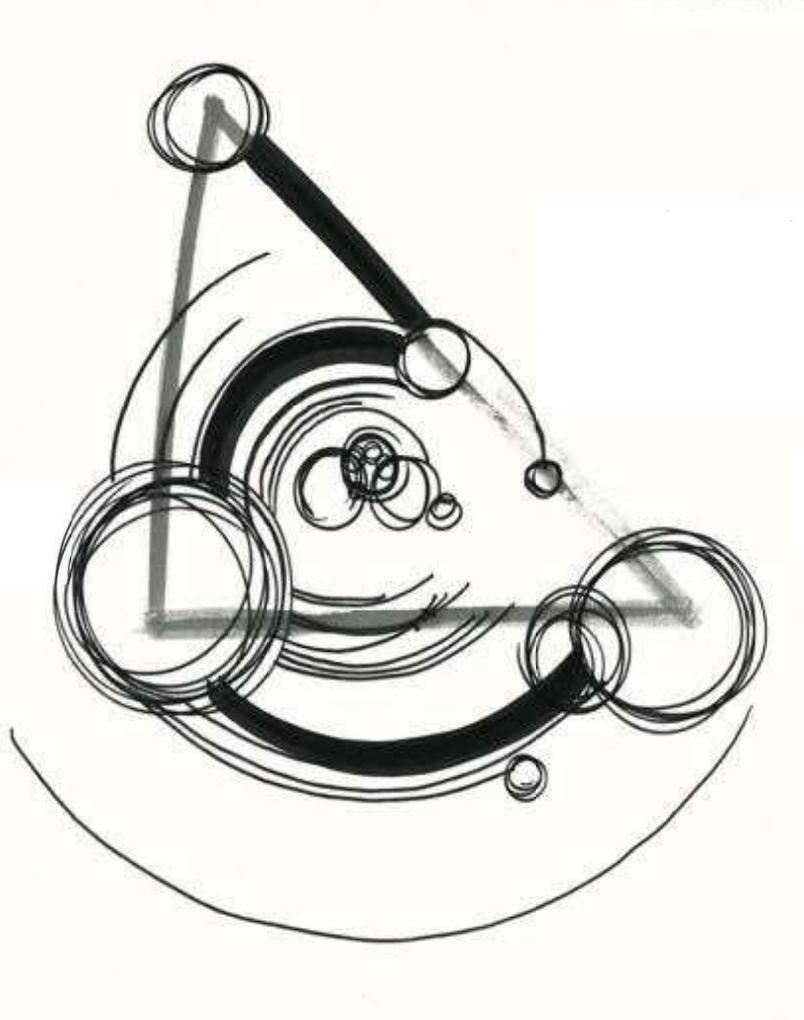
WAS  
BLEIBT  
IST DIE  
ERINNE-  
RUNG











verschiedene Interpretationsmöglichkeiten des Bruches

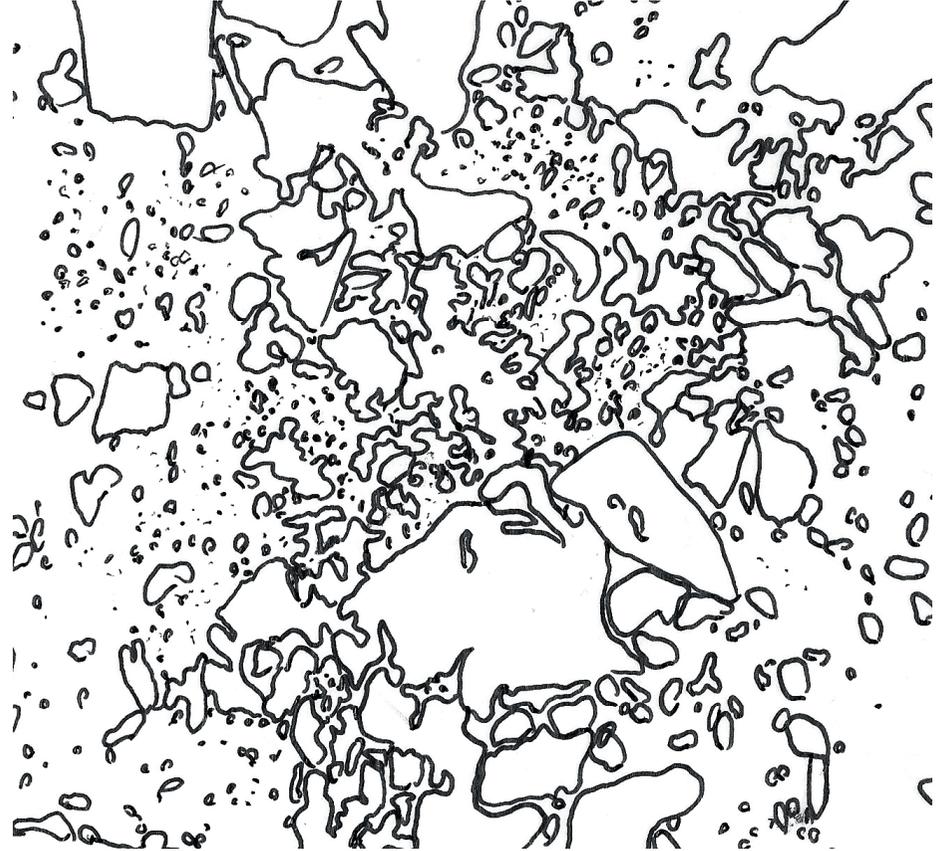


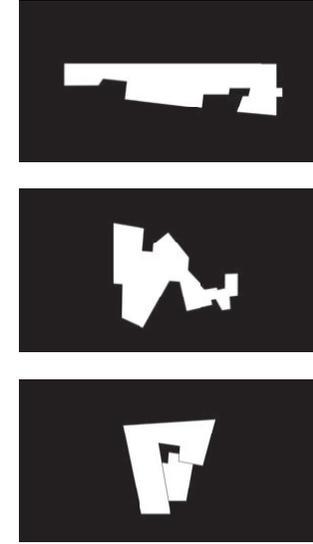
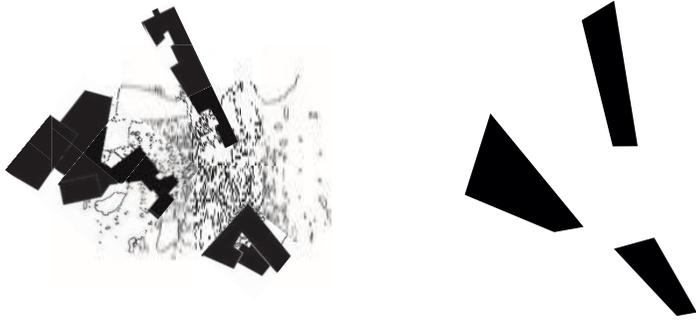
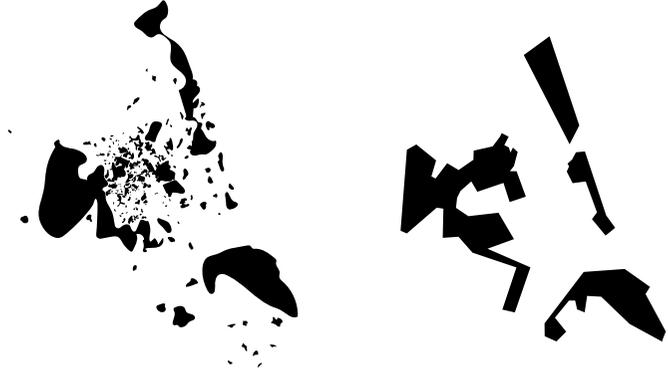
ausgewählte Skizze für die Weitererarbeitung und Definierung der Räume



*„Dinge“ werden mehr, nicht weniger bedeutend. „Konzepte“ verdunkeln den menschlichen Geist heute mehr denn früher. „Probleme“ sind international und unlösbar. Die Kunst liefert das Relief des Denkens, wie sie es immer getan hat, und meidet endgültige Lösungen, niemals etwas anderes anpackend als sich selbst.*

1. Museum Folkwang Essen: Michael Heizer, Zdenek Felix; Masse, Zeit und Raum, Rijksmuseum, Kröller-Müller Otterlo, 1979, S. 44





Abstraktion des Bruches  
Versuch der Interpretation verschiedener Raumdefinitionen



124

Nicht nur im Steinbruch, sondern auch in der Geologie und Archäologie hat der Abdruck einen vielseitigen Einsatz. In der Geologie ist der Abdruck eine Negativform von Organismen, bei der das organische Material zerstört und die äußere Form im Sedimentgestein abgebildet wird. In der Archäologie verwendet man Abdrücke um Kenntnisse über die Vorgeschichte zu erlangen. In VANITAS wird das „Wegnehmen“ der Positivform zum Abdruck der Negativform und dadurch zur begehbaren Hülle. Nach vielen Jahren wird dieser Abdruck mit Geschichte gefüllt sein und auch wenn er schon längst unter Geröll und Gestein begraben ist, wird er Erkenntnis über das Dagewesene geben.

125

Der Speicherort für Erinnerungen entsteht durch Abdrücke in der Landschaft. Die Volumina werden in unterschiedlichen Bereichen des Dachsteins herausgearbeitet. Der Abdruck der Bereiche ist das Ergebnis der Abformung.

Schon in den Denkmälern kommen Abdrücke unterschiedlichster Schalungselemente vor, im Gestein der Erinnerungsstätte hingegen sind sie durch Natureinflüsse geprägt. VANITAS wird in drei räumlichen Bereichen als Abdruck in das Gestein gearbeitet. Die Seitenwände der Räume zeigen die Spuren des Abbauprozesses, der stufenweise, ähnlich des Marmorabbaus erfolgt.



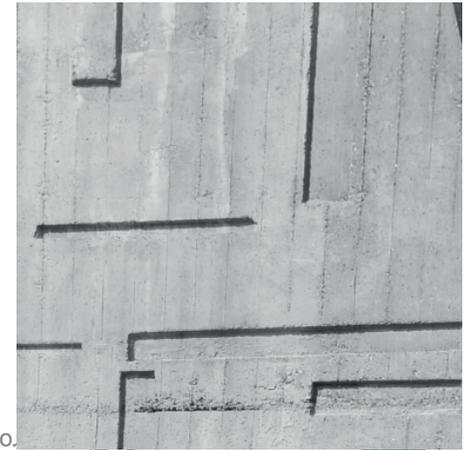
126

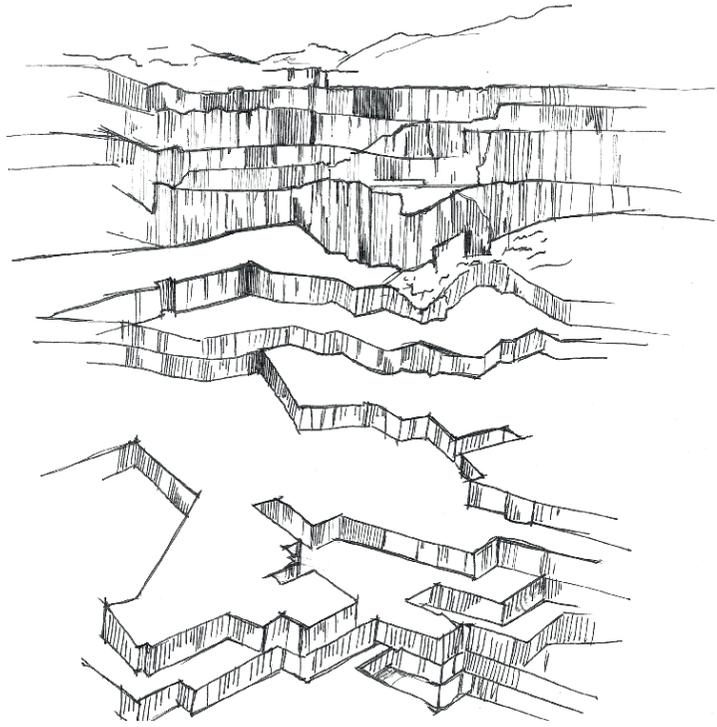
## ABDRÜCKE

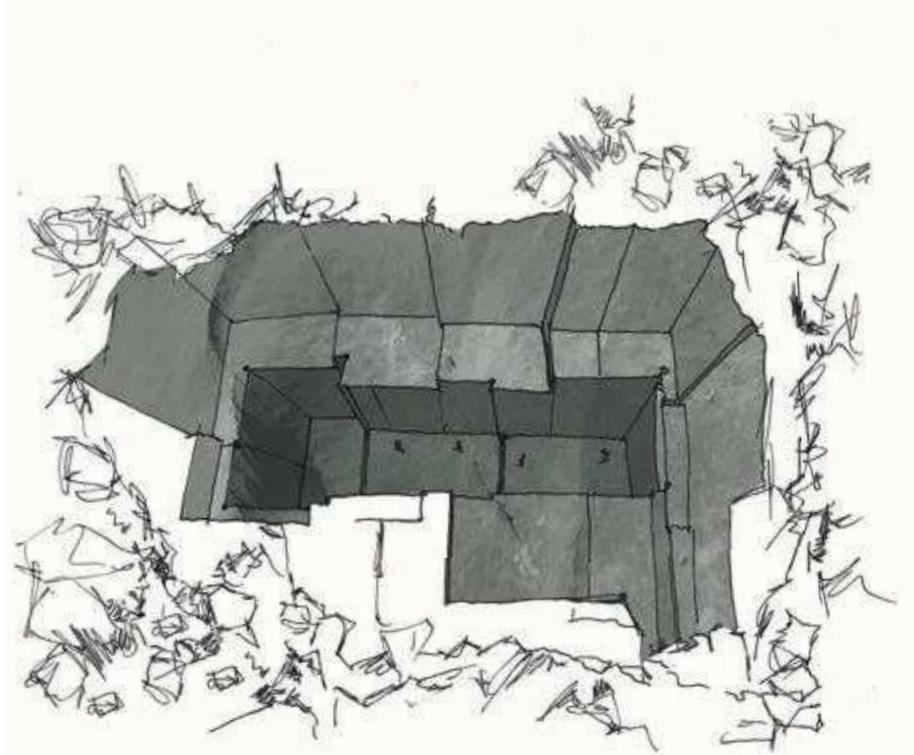
Spomenik, Natur, Gips



127







130

Der Abbau der „Abdrücke“ im Kalkstein ist angelehnt an die Erfahrungen und alten Arbeitstechniken, die in den Marmorsteinbrüchen angewandt wurden. Die Arbeit in den Steinbrüchen ist eines der ältesten Handwerke. Die Steinbrecher die in den Steinbrüchen beschäftigt waren, wurden Marmorarii genannt. Die rohen Blöcke wurden dann von den Quadratarii in Form gehauen und von den Sectors Serrarii zu Platten verarbeitet.

Um den Block aus dem Berg zu lösen schlugen die Marmorarii Eisenkeile in die gemeißelten Löcher oder verwendeten die natürlichen Spalten. Auch Keile aus nassem Holz wurden verwendet. Durch den Druck des ausgedehnten Holzes löste sich der Block vom Gestein. Für den Transport wurden Eisenkugeln verwendet, welche vor den Block auf den Boden gelegt wurden. Die Quadratarii brachten den Block in eine rechtwinklige Form. Nach dem gefährlichen Transport in das Tal wurden die Blöcke von den Sectors Serrarii in Platten geschnitten.

Der Abbau wurde mit der Erfindung des Sprengstoffs um einiges erleichtert. Dabei wurde mithilfe einer Eisenstange ein Loch in das Gestein gebohrt, welches mit Salzsäure und Sprengstoff gefüllt und gezündet wurde. Durch die unkontrollierte Sprengung wurde ein großer Teil der Gesteinsschichten beschädigt und viele Blöcke gingen zu Bruch.

1895 wurde eine neue Methode eingeführt. Mit der Verwendung eines dreifach – verbundenen Stahlseils welches von Flaschenzügen getragen wurde, ist das Ge-

stein mit dem Einsatz von Sand und Wasser geschnitten worden. Für die Bohrung der Sprenglöcher wurden später Pressluftschlämmer eingesetzt. Die Verwendung von Sprengstoff wurde immer weiter reduziert.

1978 führte man das Diamantseilsäge ein, welches im Laufe der Zeit in seiner Anwendung verbessert wurde und schließlich in alle Richtungen schneiden konnte. Die Diamantkettenmaschine wird seit zehn Jahren verwendet und ist zurzeit die modernste Technik.

Der Transport war früher eine große Herausforderung. Am Anfang wurden Hanfseile verwendet, diese wurden durch Eisentaue ersetzt. Die darauffolgenden Schienen wurden durch Straßen abgelöst, auf denen Lastwagen trotz der enormen Steigung fahren konnten.<sup>1,2</sup>

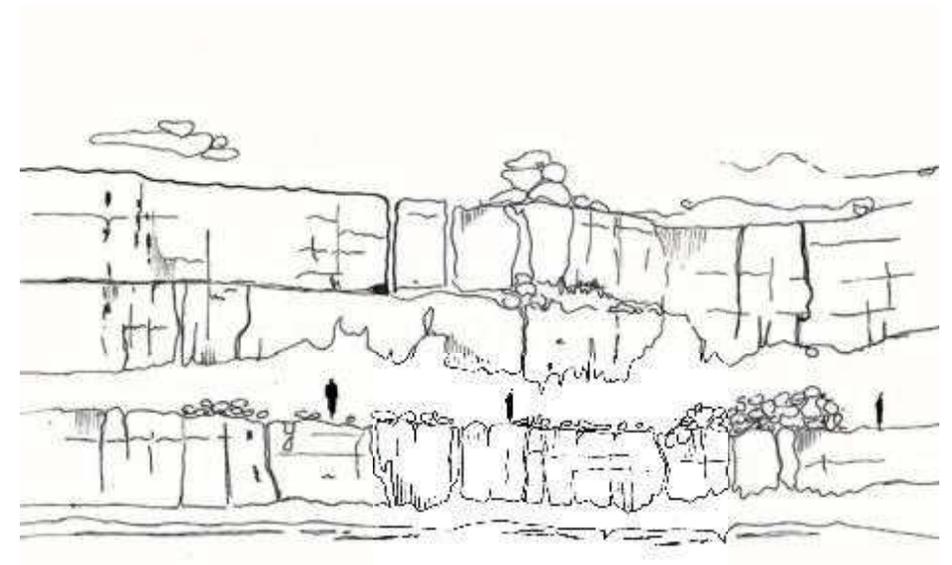
Am Dachstein wird es zu keinem Abtransport von Material kommen. Das Gestein bleibt auf dem Berg und wird an eine andere Stelle verlagert. Der Abbau der Blöcke erfolgt mithilfe einer diamantbesetzten Seilsäge, durch welche die abgestufte Erscheinungsform erreicht wird.



131

1. Marmo... Ieri E Oggi: Storia Fotografica Della Lavorazione del Marmo-Marble... In the Past and Nowadays, Le Marbre... Hier et Aujourd'hui. Der Marmor... Gestern und Heute, Società Editrice Apuana; Auflage: 3rd (1978).

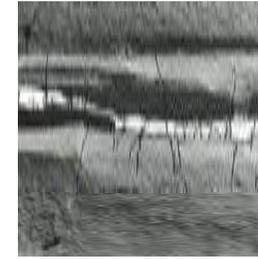
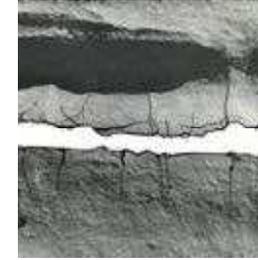
2. <https://www.staechelin.de/de/DE/geschichte-des-marmors/abbau-und-transport>

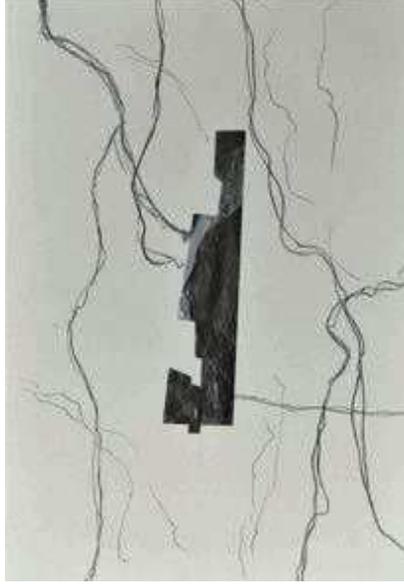


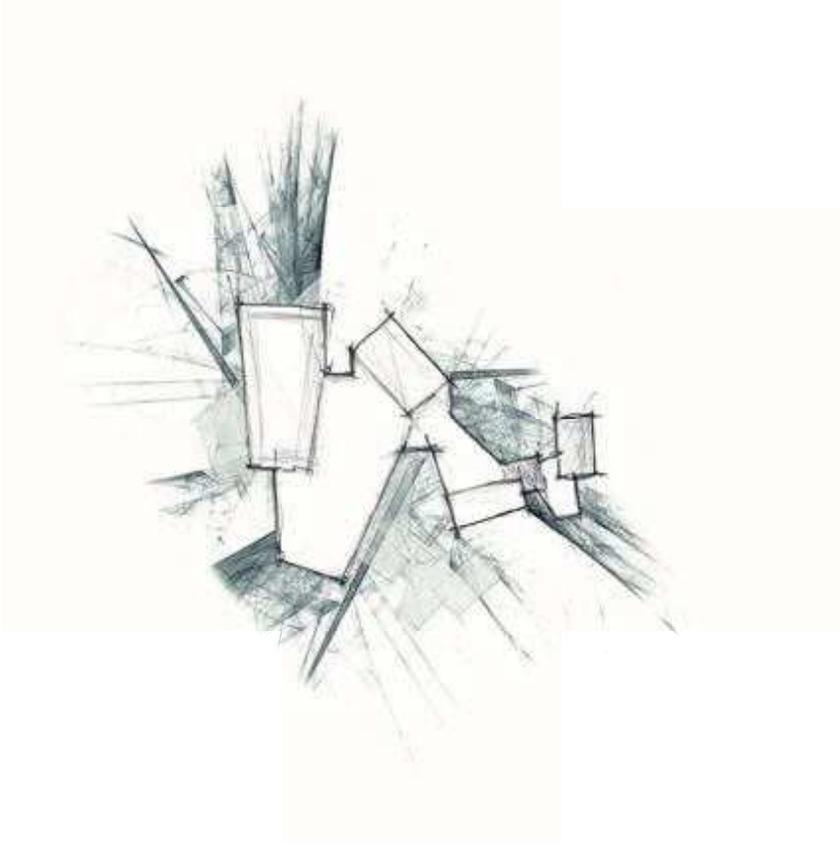
## Verkarstung

1. im eigentlichen geomorphologischen Sinne die (Korrosions-)Prozesse, die zur Entwicklung des Landschaftstyps Karst mit den charakteristischen Karstformen führen. Wesentliches Merkmal der Verkarstung ist ein deutlicher Anteil unterirdischer Entwässerung an der Gesamtwässerung.
2. in verallgemeinernder Form das Freilegen des Gesteins durch Vegetationsentfernung und Bodenerosion, wie dies gerade in mediterranen Karstgebieten zu erkennen ist.

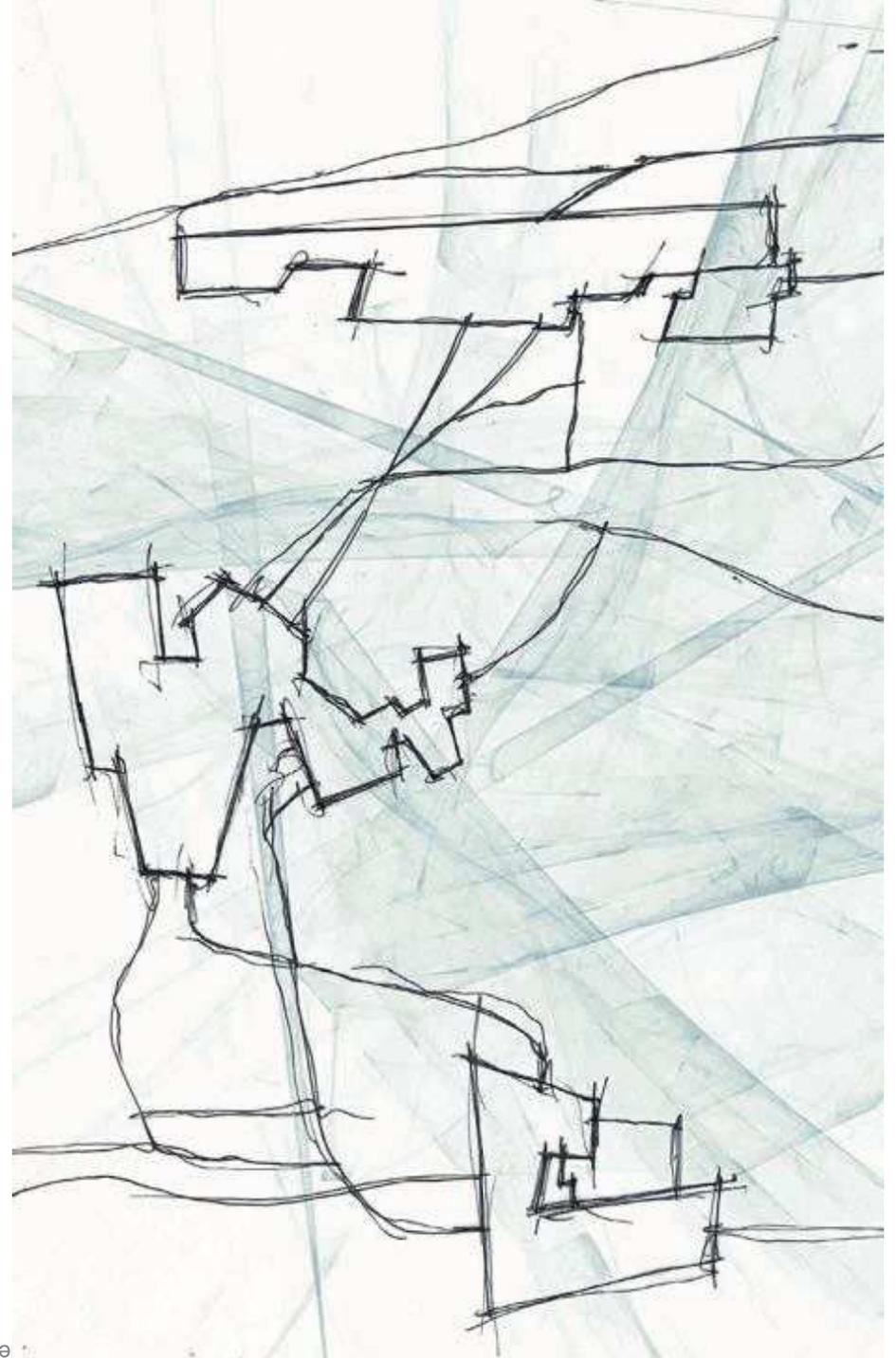
Das Höhlensystem, welches durch die Verkarstung entstand, ist die Erschließung der Erinnerungsstätte. Die Abdrücke in dem Gestein werden durch die vorhandenen Tunnelsysteme verbunden und können nur durch diese erschlossen werden. Durch den natürlichen Prozess und den nah gelegenen Gletscher werden sich die Wasserwegnetze verändern. Sie werden sich teilweise erweitern aber auch schließen und nicht mehr begehbar sein. Die Existenz des Höhlensystems wird in diesem Entwurf als Hypothese verstanden, da keine geologischen Untersuchungen vorgenommen wurden. Durch die Rillen im Gestein ist aber gut sichtbar, wo das Wasser eingetreten ist und Verkarstungen entstanden sind.





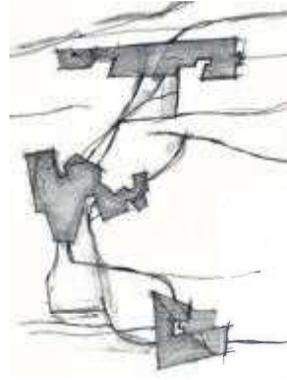
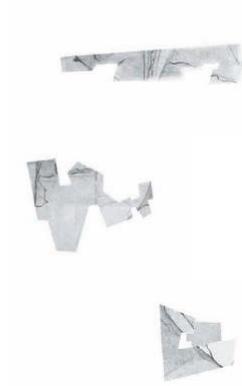
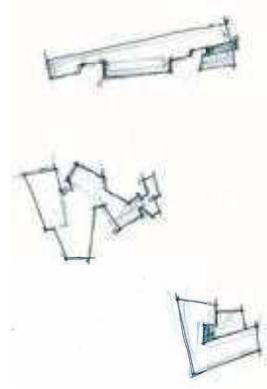
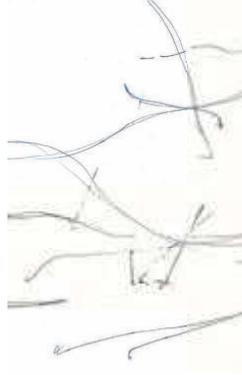


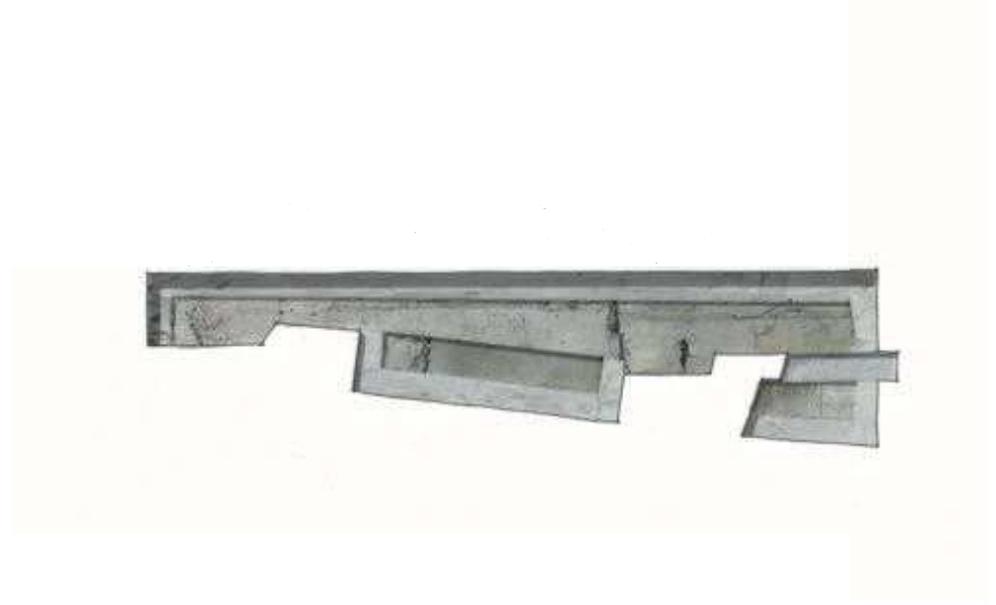
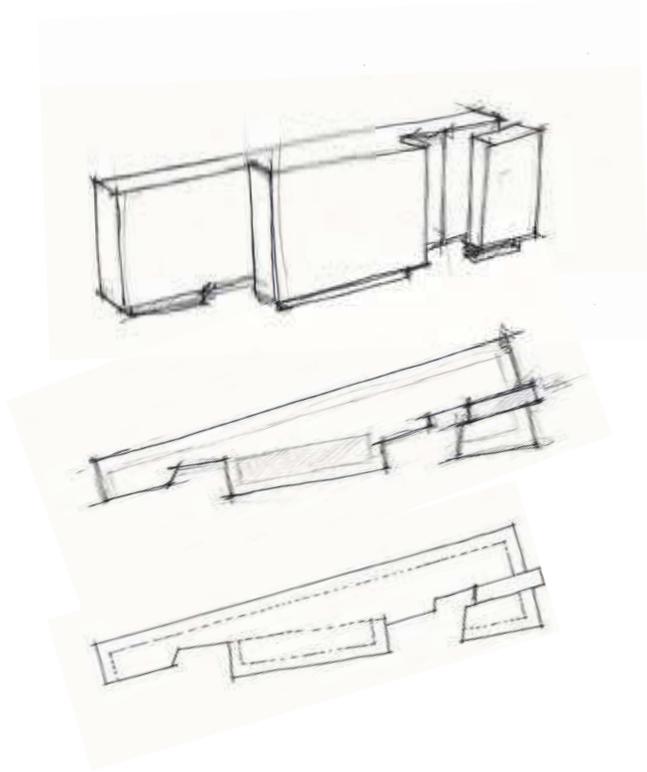
Das größte Wegenetz befinden sich im Bereich V2.



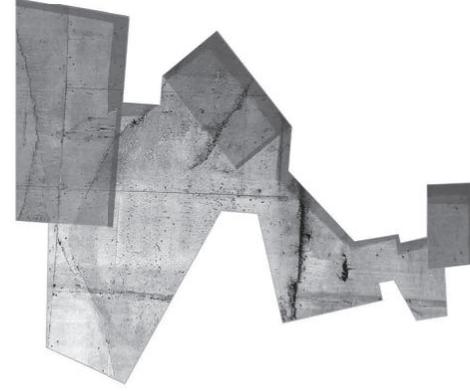
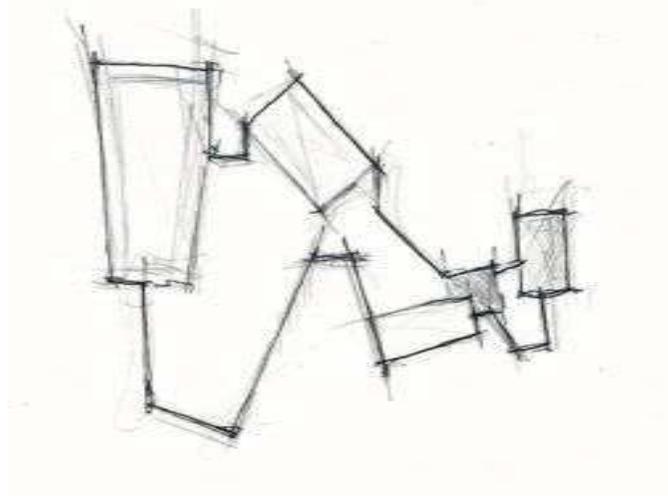


Bereich V3 schwimmt mit seiner Umgebung, ist ein Teil davon.

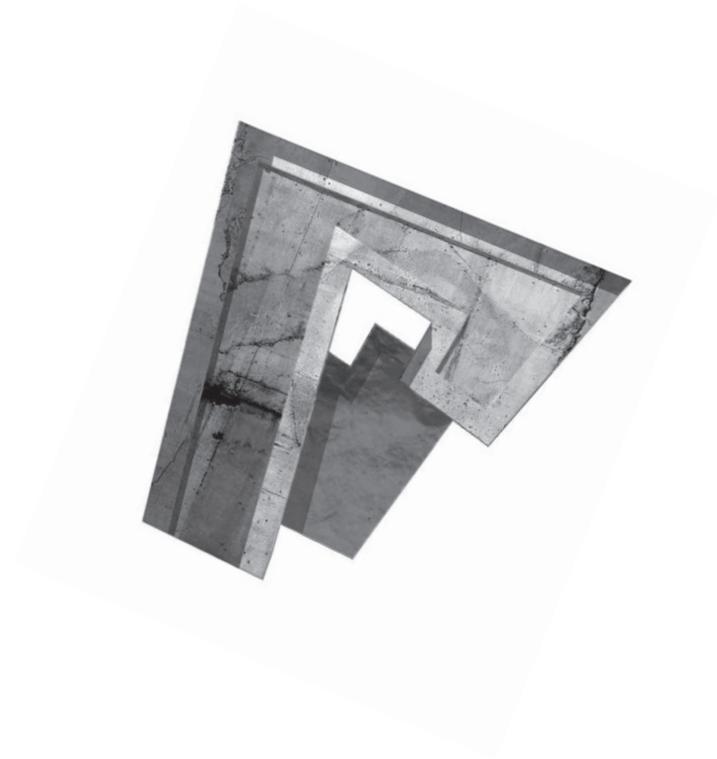
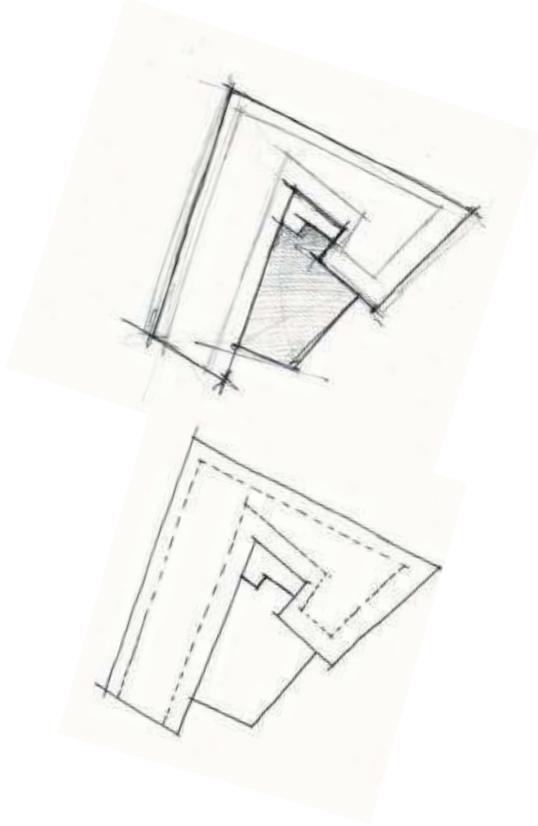




Abdruck VI



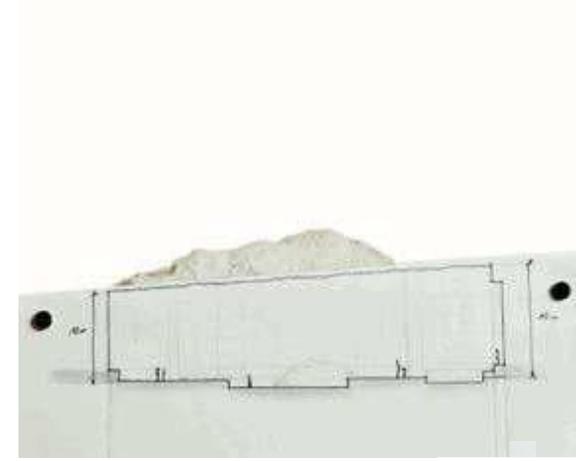
Abdruck V2



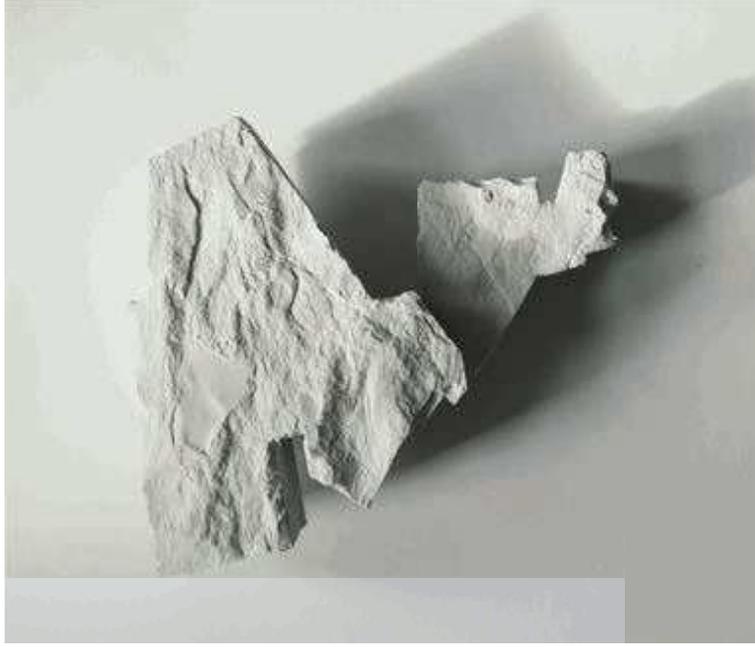
Abdruck V3



Der erste, tiefste Abdruck befindet sich am obersten Bereich des Gebirges; der Fels ist hier noch fest und zeigt wenig Verkarstung. Hier gibt das Gestein eine schützende Funktion. Der Eingang ist definiert durch eine vorhandene Felsspalte. Der erste Bereich soll unterstützend und gleichzeitig weisend sein. Der Eingang ist schon von weitem sichtbar, man geht auf ihn zu. Der Weg zur Erinnerungsstätte soll genauso intensiv wahrgenommen werden, wie die bearbeiteten Bereiche. Wird der erste Raum betreten, überkommt die Beobachter\*in ein Gefühl der Isolation. Die hohen glatten Felswände, die bis zu 15 m in die Höhe ragen, schotten von der Umwelt ab, sie isolieren. Hier ist man auf sich allein gestellt, auf die eigenen Gedanken. Es ist ein Raum um Erinnerungen, Träume und Gedanken zu

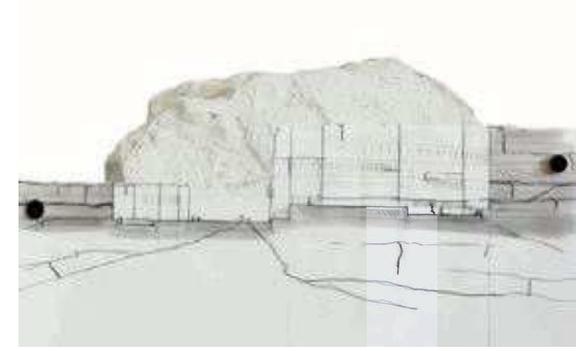


verarbeiten. Der rohe Fels gibt keine Anhaltspunkte um abgelenkt zu werden, genauso wenig wie die nicht einsehbare Umgebung. Die Auseinandersetzung mit sich selbst, Reflexion, steht hier im Vordergrund. Der Raum ist geradlinig, er will den Weg weisen. Begibt man sich weiter ins Innere, werden die Gebirgsspitzen sichtbar, und man gelangt, durch eine Öffnung am Ende des Raumes, in das unterirdische Wegenetz, welches die Räume miteinander verbindet.



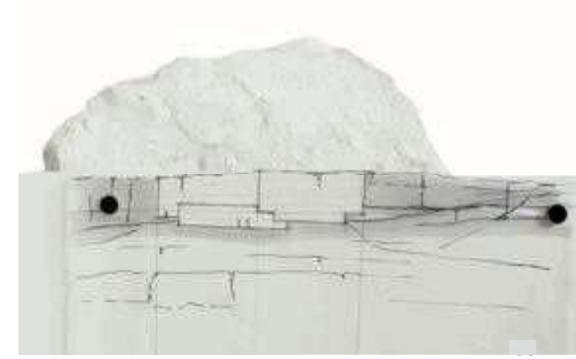
150

Der mittlere Abdruck befindet sich weiter hangabwärts unterhalb des Ersten. Hier merkt man den Beginn der Erosion, sowie den charakteristischen, stufenförmigen Abbau der Felswände durch menschliche Hand. Aufgrund der Breite der Räume ist mehr von der Umgebung sichtbar. Dieser Abdruck ist charakterisiert durch seine verwinkelten Räume. Er ist im Gegensatz zum ersten Raum nicht mehr geradlinig und will nicht mehr die Richtung zeigen oder lenken. Er ist ein Bereich der einlädt unterschiedliche Wege einzuschlagen; durch das



151

Wegenetz ist er mit der unterirdischen Welt verbunden. Die Interaktion mit sich selbst und der Umwelt soll hier präferiert werden. Die Möglichkeit verschiedenste Pfade zu begehen sei hier hervorgehoben; diese stehen für unterschiedliche Verarbeitungsphasen bzw. Zeitspannen. Jeder Weg, jeder Traum oder Gedanke ist anders, dies soll dieser Bereich hervorheben. Er soll Entfaltungsmöglichkeit für jede\*n bieten. In den vielen Raumabschnitten ist Platz für alle. Er symbolisiert das Loslösen, die Interaktion.



Der am weitesten unten gelegene Bereich befindet sich nahe des Eissees. Das Gesteinsediment ist hier körnig. Die Umgebung ist gut sichtbar, man befindet sich nur noch ein kleines Stück unterhalb der aufragenden Felspitzen. Die Räume sind vollständig mit Licht durchflutet. Der Raum wird durch das Wegesystem betreten und kann ohne dieses wieder verlassen werden. Er soll das nach vorne blicken symbolisieren, das fertig Verarbeitete; wieder bereit sein für Neues.

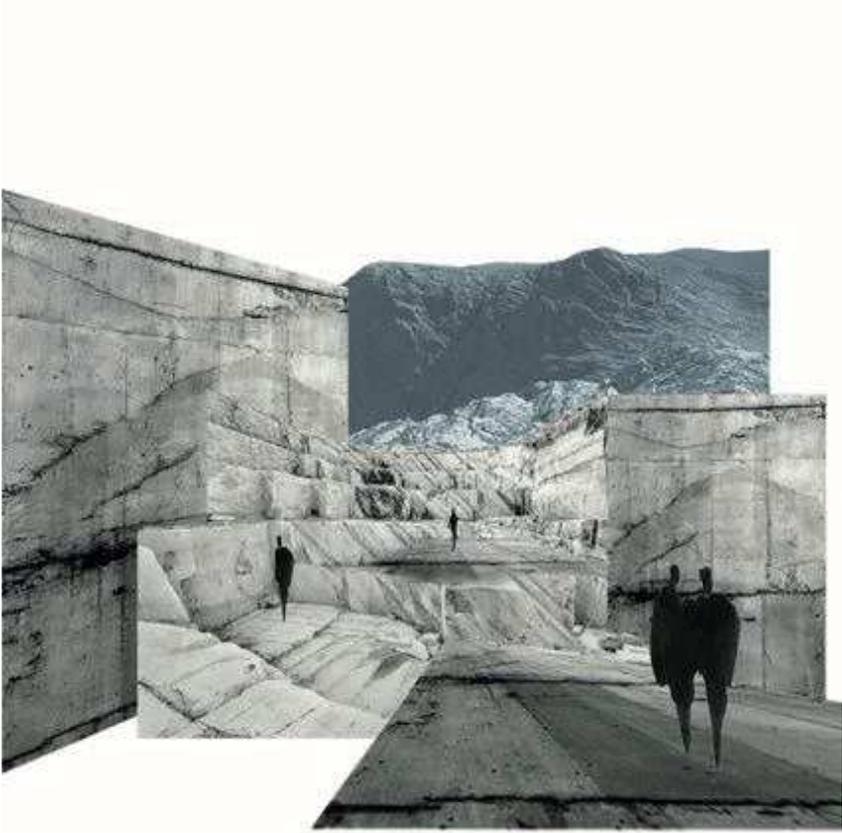






Die folgenden Schaubilder sollen einen Eindruck vermitteln, wie die Räume wirken und die jeweiligen Perspektiven illustrieren.











168



169



abstrakter Modellentwurf

Nach vielen Jahrzehnten Witterungseinflüssen und Gletscherbewegungen, hat sich die Natur die Stätte wieder zurückgeholt.

# FOR- MEN- BAU

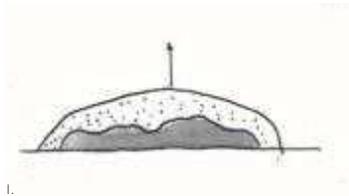




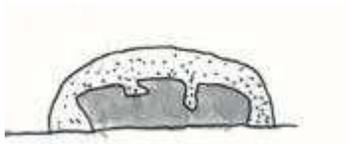
Silikonschalung mit Gipsverstärkung  
und Einfülltrichter



Silikonschalung mit Gipsverstärkung



1.



2.



3.

1. Die Negativform kann leicht entfernt werden.
2. Durch die Hinterschnidungen ist ein Entfernen ohne Zerstörung der abformenden Form nicht möglich.
3. Um die Negativform mehrmals zu verwenden, werden mehrere Formteile gebaut, die ein Ausformen ohne Zerstörung der Form ermöglichen. Die Formteile werden von einem Formmantel zusammengehalten.

Der Formenbau war ein längerer Prozess und wurde mit unterschiedlichen Materialien vollzogen. Das Hauptmaterial war Gips, da er gut bearbeitbar und modellierbar ist, und da er sich beim Abbinden ausdehnt, füllt er die Formen vollständig aus und formt das Relief vor dem Erhärten.

Gips wurde früher als Verkleidungsmaterial fürs Hausbauen eingesetzt ca. 8.000 Jahre vor Chr..Als Formmaterial wurde Gips in Ägypten verwendet, um Modelle von Skulpturen zu bauen und davon Abgüsse zu machen. Das Wort „Gips“ geht auf das griechische Wort „Gypsos“ zurück. Andrea del Verrochio (1435–1488) hat das Abformen mit Gips von Statuen wiederentdeckt und durch das Abformen von menschlichen Körperteilen wieder in Mode gebracht.<sup>1</sup> Die unterschiedlichen Gipsarten weichen in Abbindezeit, Festigkeit und Korngröße voneinander ab. Gips besteht aus dem Halbhydrat von Calciumsulfat, welches aus der Deshydratation von Rohgips entsteht.

Die Zubereitung der Gipsrohmasse erfolgt folgendermaßen: Der pulverförmige Gips wird, zwecks Vermeidung von Klumpenbildung, in kleinen Mengen in das Wasser „gerieselt“, bevor durchgemischt wird. Der Abbindevorgang beginnt und nach kurzer Wartezeit ist die gewünschte Konsistenz erreicht, um die Form auszugießen. Der flüssige Gips durchläuft unterschiedliche Viskositätsstufen, bis er nach vollständiger Kristallisation fest wird. Das Abbinden ist ein exothermer Prozess, was bedeutet, dass dabei Wärme freigesetzt wird. In der Trockenzeit gewinnt der Gips seine Festigkeit.<sup>2</sup>

Um einen detaillierten Abguss zu bekommen, wurde eine Silikonschicht verwendet, welche mit einer zusätzlichen Gipschicht stabilisiert wurde. Um das Originalstück wird beim Abformen eine Negativform gebaut, und nachdem Material in diese Form gegossen wurde, entsteht die Kopie oder Positivform. Da beim ersten Ausformen die Gipsnegativform, zur Vermeidung von Hinterschnidungen aus acht Teilstücken bestehend, brach, wurde der zweite Abguss mit einer Silikonschalung ausgeführt. „Silikone sind hermohärtende Harze, deren Skelett aus einer Verkettung von Silizium- und Sauerstoffatomen besteht, wobei die freien Valenzen mit organischen Radikalen gesättigt sind.“<sup>2</sup>

In die viskose Masse des Rohsilikons wird ein Härter beigefügt um eine feste elastische Masse zu bekommen. Bei diesem Versuch wurde das Silikon ELASTOSIL M3502 und M4514 mit dem Härter T51 verwendet. Da in unterschiedlichen Innen- und Außenräumen mit verschiedenen Temperaturen abgeformt wurde, konnte beobachtet werden, wie empfindlich Silikon auf Wärme und Luftfeuchtigkeit reagiert und dadurch unterschiedlich schnell oder langsam aushärtet. <sup>3</sup> Beim Abguss des Steins kam ein Abformungsprozess in Verwendung, welcher die Gießform erhält, und mehrere Abgüsse ermöglicht. Die kleineren Modelle, die „Abdrücke“ im Gestein wurden mit einer verlorenen Schalung aus Gips gebaut, die beim Ausformen zerstört wurde und dadurch nur einmal verwendet werden konnte.

1. Das große Buch des Modellierens und Bildhauens, Philippe Clérin, Dessain & Tora, Paris 1988, S. 71  
2. ebd. S.72-74





178

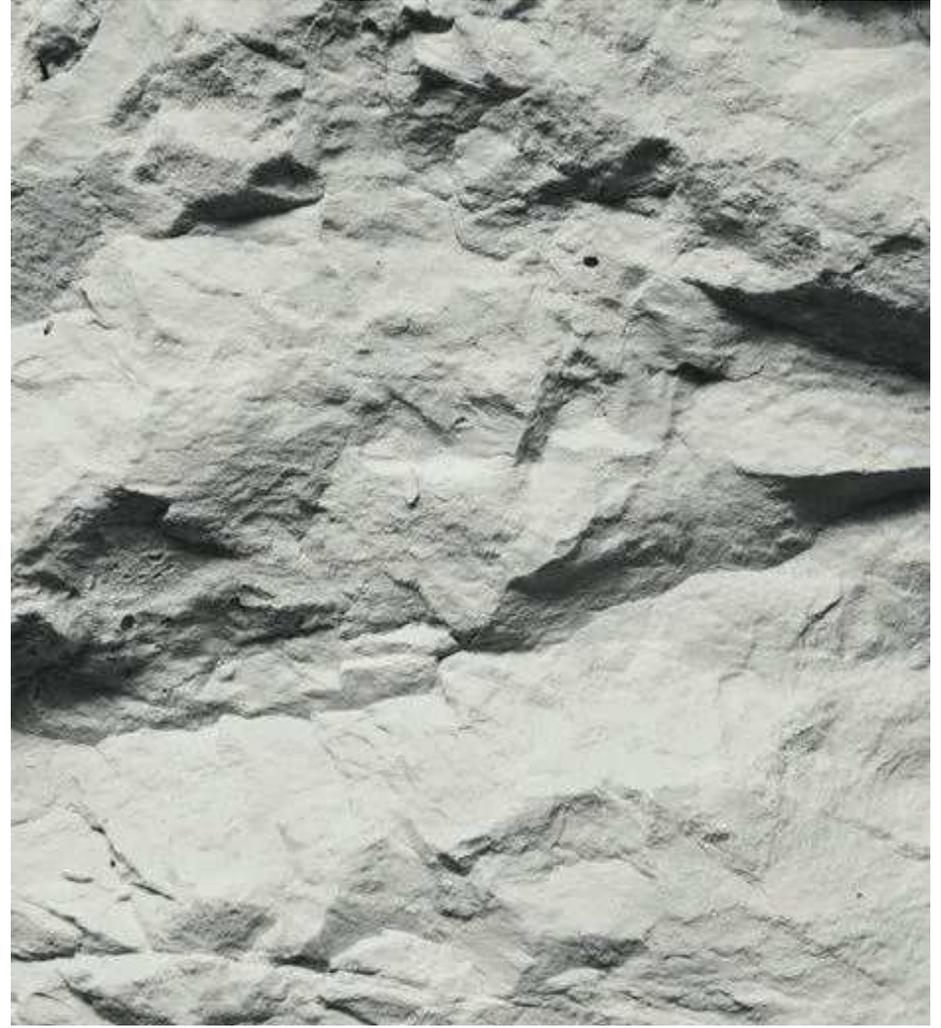


179





Ausschnitt  
Silikonschalung großes Modell



Ausschnitt  
Gipsmodell

*„Der Unterschied zwischen meinem Werk und anderen realistischen Werken ist, dass ich das Offensichtliche, die Erscheinung verworfen habe. Meine Arbeit ist immer ein Problem, es ist eine Frage. Häufig lautet die Frage: Warum Skulptur möglich ist? Warum ich das was ich tue, tue oder versuche es zu tun? Es ist ein Problem der Kenntnis des Kennenlernens. Wenn ich etwas kenne, habe ich kein Interesse mehr daran. Ein Ding kennen zu lernen ist interessant, wenn man es nicht kennt, aber wenn man es kennt, ist es so, als hätte man es schon getan und ich mag schon getane Dinge nicht. Ich ziehe es vor, ein Ding das erste Mal entdecken zu können. Darin liegt der Ursprung meiner Arbeit.“<sup>11</sup>*



#### Weblinks

[browse.dict.cc/kroatisch-deutsch/spomenik.html](http://browse.dict.cc/kroatisch-deutsch/spomenik.html),  
[www.derstandard.at/story/3004593/bogdan-bogdanovic-der-staedter-und-das-leben](http://www.derstandard.at/story/3004593/bogdan-bogdanovic-der-staedter-und-das-leben),  
[architectuul.com/architect/dusan-dzamonija](http://architectuul.com/architect/dusan-dzamonija)  
[www.spomenikdatabase.org/](http://www.spomenikdatabase.org/)  
[acanthusmagazine.com/carlo-scarpa-und-die-tomba-brion/](http://acanthusmagazine.com/carlo-scarpa-und-die-tomba-brion/),  
[franks-travelbox.com/europa/montenegro/lovcen-nationalpark-und-njegos-mausoleum-montenegro](http://franks-travelbox.com/europa/montenegro/lovcen-nationalpark-und-njegos-mausoleum-montenegro)  
[orf.at/stories/3135455/](http://orf.at/stories/3135455/)  
[whc.unesco.org/en/list/1471/](http://whc.unesco.org/en/list/1471/),  
[www.spektrum.de/lexikon/geographie/loess/4811](http://www.spektrum.de/lexikon/geographie/loess/4811)  
[situation-kunst.de/situation-kunst/kuenstler-und-werke/nordman/](http://situation-kunst.de/situation-kunst/kuenstler-und-werke/nordman/),  
[de.ikanji.jp/character/](http://de.ikanji.jp/character/),  
[japanologie.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/ostas/japanologie/pdf/Fritsch-Publikationen/Fritsch\\_\\_Ma\\_\\_Universitas.pdf](http://japanologie.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/ostas/japanologie/pdf/Fritsch-Publikationen/Fritsch__Ma__Universitas.pdf)  
[isis.iemar.tuwien.ac.at/exkursion/?page\\_id=866](http://isis.iemar.tuwien.ac.at/exkursion/?page_id=866)  
[allover-magazin.com/?p=1557#\\_edn1](http://allover-magazin.com/?p=1557#_edn1)  
[www.mineralienatlas.de/lexikon/index.php/RockData?rock=Dachsteinkalk%20%28Gestein%29](http://www.mineralienatlas.de/lexikon/index.php/RockData?rock=Dachsteinkalk%20%28Gestein%29)  
[www.alpenverein.at/simonyhuette/](http://www.alpenverein.at/simonyhuette/),  
[www.diepresse.com/5661411/dachstein-gletscher-konnten-bald-geschichte-sein](http://www.diepresse.com/5661411/dachstein-gletscher-konnten-bald-geschichte-sein),  
[www.dachsteingletscher.info/das-projekt/dachsteingletscher/](http://www.dachsteingletscher.info/das-projekt/dachsteingletscher/),  
[www.gletscherarchiv.de/fotovergleiche/gletscher\\_liste\\_oesterreich/](http://www.gletscherarchiv.de/fotovergleiche/gletscher_liste_oesterreich/), Abgerufen am 4.10.2019, Gletscherarchiv  
[www.fondazionegiuliani.org/category/exhibitions/alicia-kwade-en/?lang=en&lang=en](http://www.fondazionegiuliani.org/category/exhibitions/alicia-kwade-en/?lang=en&lang=en),  
[www.zeit.de/zeit-wissen/2014/06/erinnerung-gedaechtnis-erlebnisse](http://www.zeit.de/zeit-wissen/2014/06/erinnerung-gedaechtnis-erlebnisse), Abgerufen am 17.09.2019  
[www.duden.de/rechtschreibung/Erinnerung](http://www.duden.de/rechtschreibung/Erinnerung)  
[www.spektrum.de/lexikon/geowissenschaften/verkarstung/17514](http://www.spektrum.de/lexikon/geowissenschaften/verkarstung/17514)  
[www.staechelin.de/deDE/geschichte-des-marmors/abbau-und-transport.htm](http://www.staechelin.de/deDE/geschichte-des-marmors/abbau-und-transport.htm)

## LITERATURVERZEICHNIS

VANITAS

#### Literatur

Speitkamp, Winfried: Denkmal und Erinnerungslandschaft. Zur Einführung, in: Wolfram Martini (Hrsg.), Architektur und Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000

Burkhardt, Benjamin: Der Trifels und die nationalsozialistische Erinnerungskultur: Architektur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität-Historizität-Kulturspezifität, Berlin: De Gruyter 2004

Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin: Luchterhand, 1966

Spomenik Monument Database, Donald Niebyl, London FUEL 2018

Sörries, R.: "Raum für Tote", Thalacker Medien, Braunschweig, 2003

Bernard Rudofsky: Architecture without Architects, New York: Museum of Modern Art

Museum Folkwang Essen: Michael Heizer, Zdenek Felix; Masse, Zeit und Raum, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, 1979

Land Art USA, Patrick Werkner, Prestel-Verlag, München, 1992

James Turrell, into other horizon, cantz, MAK, 1999

Rudolf Arnheim, To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays, Berkeley/Los Angeles, 1992

Eduardo Chillida, Eine Retrospektive, Thomas M. Messer, Wienand Verlag Köln

Marmo... ieri E Oggi: Storia Fotografica Della Lavorazione del Marmo- Marble... In the Past and Nowadays, Le Marble... Hier et Aujoud'hui. Der Marmor... Gestern und Heute, Società Editrice Apuana; Auflage: 3rd, 1978

#### Videos

James Turrell Die Illusion von Unendlichkeit, <https://www.youtube.com/watch?v=v2GsgfXStCQ>,

James Turrell I Den Himmel auf Erden, <https://www.br.de/mediathek/video/lido-james-turrell-den-himmel-auf-erden-av:584f69743b467900118b6e1c>

Eduardo Chillida, <https://www.youtube.com/watch?v=vPBk8sq740I>



## S. 3 Erinnerungstätten

[taz.de/Die-Graeber-des-Balkans/!5556286/](https://taz.de/Die-Graeber-des-Balkans/!5556286/)

[franks-travelbox.com/suedamerika/argentinien/obelisk-am-plaza-de-la-republica-in-buenos-aires-argentinien/](https://franks-travelbox.com/suedamerika/argentinien/obelisk-am-plaza-de-la-republica-in-buenos-aires-argentinien/)  
[www.berlin.de/mauer/orte/gedenkstaetten/gedenkstaette-berliner-mauer/](https://www.berlin.de/mauer/orte/gedenkstaetten/gedenkstaette-berliner-mauer/)

[vonortzuort.reisen/ungarn/budapest/statue-in-budapest/](https://vonortzuort.reisen/ungarn/budapest/statue-in-budapest/)

[www.viator.com/tours/New-York-City/911-Memorial-and-Ground-Zero-Walking-Tour-with-Optional-911-Museum-Upgrade/d687-5250GROUNDZEROWw](https://www.viator.com/tours/New-York-City/911-Memorial-and-Ground-Zero-Walking-Tour-with-Optional-911-Museum-Upgrade/d687-5250GROUNDZEROWw)

[www.medienkunstnetz.de/works/2146-steine/images/4/](https://www.medienkunstnetz.de/works/2146-steine/images/4/)

Bernard Rudofsky: Architecture without Architects, NewYork: Museum of Modern Art

[www.bdyg.homepage.t-online.de/html/loch\\_eilt.html](https://www.bdyg.homepage.t-online.de/html/loch_eilt.html)

[www.artemagazine.it/old/archeologia/29598/stonehenge-si-rinnova-pero-rimane-tutto-il-suo-mistero/](https://www.artemagazine.it/old/archeologia/29598/stonehenge-si-rinnova-pero-rimane-tutto-il-suo-mistero/)

S. 12 [www.spomenikdatabase.org/podgarica](https://www.spomenikdatabase.org/podgarica)

S. 14 Ivan Ristić, Bogdan Bogdanović. Memoria und Utopie in Tito-Jugoslawien, Klagenfurt 2009,

S. 20 [www.spomenikdatabase.org/jasenovec](https://www.spomenikdatabase.org/jasenovec)

S. 41 Carlo Scarpa, La Tomba Brion, San Vito D'Altivole, Fotografie Klaus Kinold, Hirmer Verlag, 2016

S. 42 Aldo Rossi, Gianni Braghieri, Cemetery of San Cataldo, Modena, Italy, Plan 1971

San Cataldo Cemetery / Aldo Rossi / Foto Laurian Ghinitoiu

S. 46 [orf.at/stories/3135455/](https://orf.at/stories/3135455/),

S. 48 Bernard Rudofsky: Architecture without Architects, NewYork: Museum of Modern Art, S.

S. 53-55 Museum Folkwang Essen: Michael Heizer, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, 1979

S. 56 [every-day-is-special.blogspot.com/2019/05/may-15-ancient-volcano-futuristic.html](https://every-day-is-special.blogspot.com/2019/05/may-15-ancient-volcano-futuristic.html),

S. 58 [/de.ikanji.jp/character](https://de.ikanji.jp/character)

S. 69 Luftaufnahme, Land ÖÖ Geoinformation

S. 82 [www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/ai-weiwei](https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/ai-weiwei)

S. 86 [www.fondazionegiuliani.org/category/exhibitions/alicia-kwade-en/?lang=en&lang=en](https://www.fondazionegiuliani.org/category/exhibitions/alicia-kwade-en/?lang=en&lang=en)

S. 129 [photogrist.com/carrara-marble-bernhard-lang/](https://photogrist.com/carrara-marble-bernhard-lang/), Bernhard Lang, Carrara Marmor, Italien

Alle hier nicht eigens nachgewiesenen Abbildungen stammen von der Autorin selbst.





## SPRUNG IN EINE ANDERE WELT

Folgt man den Anweisungen des Navigationssystems, gelangt man auf Straßen die nicht für Autos gedacht sind. Nach dem vierten mal Wenden und Route neu berechnen, ist man endlich auf dem gefühlsmäßig richtigen Weg. Die Suche nach den Spomeniks war alles anderes als einfach. Doch hat man erst all die Hindernisse - Schlaglöcher, überflutete Straßen und Weidertiere, die die Straßen blockieren - überwunden, stellt sich Erleichterung und zugleich Nervosität ein. Meist sieht man die Denkmäler schon von weitem. Oft auf einem Hügel oberhalb der Bäume ragt eine Betonspitze, je nach aktuellem Wendegrad des Autos, heraus und verschwindet wieder. Ist man dem Spomenik nah genug um das Auto abzustellen, und zu Fuß näher zu kommen, beginnt das Erleben des Denkmals, denn die Wegführung ist meist Teil des Konzeptes. Die Umgebung ist mitgestaltet und während man auf das Denkmal zugeht, kann es aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden. Man wird auf das Denkmal vorbereitet.

Steht man davor ist es einfach surreal. Die Denkmäler scheinen als wären sie von einer anderen Welt. Man vergisst die Umgebung, ist fasziniert von dem Objekt und kann den Blick nicht mehr davon lassen. In der Regel sind die Orte von der Zivilisation abgeschotet, versteckt, mit mystisch anmutender Ausstrahlung in der Stille der einsamen Umgebung. Jedes Denkmal hat eine Geschichte zu erzählen, überwiegend auf brutalen Kriegsgeschehnissen beruhend. Unterhalb der Betonskulpturen befinden sich Massengräber, die Zeitzegen von vergangenen Schlächten sind. Die Skulpturen erinnern an die Verstorbenen und sollen dafür sorgen, die geschehenen Gräueltaten nie zu vergessen.

In Podgorica im Frühjahr 2017 begann meine Faszination und Neugierde an diesen Skulpturen. Daraus entwickelte sich mein Diplomarbeitsthema, mit

Einfluss der Designer, ihren Ansätzen und Denkweisen. Bogdan Bogdanovic faszinierte mich mit seinen Gedanken, Essays, Träumen und seiner Herangehensweise des mystischen, dualistischen, seiner Inspiration durch Tiere, Figuren und Fabelwesen. Eine Erinnerungsstätte zu schaffen, die die Menschen berührt, zum Nachdenken anregt, die hilft Erinnerungen zu verarbeiten und neu zu formen.



# SPOMENIK

## SPRUNG IN EINE ANDERE WELT



Ausgang aus der Diplomarbeit WANITAS von Anna Theresa Pöhl

### 21. KOSMAJ

Location	Kosmaj Mountain Park, Serbien
Designer	Vojin Stojic & Gradimir Medakovic
Bauzeit	(fertiggestellt 1971)
Material	Beton, Stahl

Am 2. Juli 1941 fand auf dem Berg Kosmaj (ungefähr 55 km südlich von Belgrad) ein geheimes Treffen statt, bei dem Mitglieder von zwei getrennten Partisanenabteilungen der Kosmaj-Region und der Sava-Region zu einer gemeinsamen Einheit zusammengefasst wurden, die den Spitznamen „Rade Jovanovic“ hatte. Die Einheit versuchte die deutschen Versorgungslinien nach Belgrad aus dem Dorf Tulez zu unterbrechen, doch sie wurden entdeckt und von den deutschen Truppen überwältigt. Hunderte von Partisanenkämpfern wurden in der darauffolgenden Schlacht getötet, 13 von 300 Partisanenkämpfern konnten entkommen. 1943 wurde die Kosmaj-Abteilung im Makovic-Wald in Kovacevac von einer kleinen sechzigköpfigen Gruppe neu reformiert und wuchs schnell auf 1.000 Kämpfer an. Im nächsten Monat nahm die Einheit an der Befreiung von Belgrad teil. Die Truppe verlor in den vier Jahren ihres Bestehens hunderte ihrer Soldaten im Kampf.

**Aufbau Symbolik**  
In den späten 1960er Jahren plante ein lokales Komitee der SUBNOR-Veteranenorganisation für die fallenen Soldaten der Kosmaj-Abteilung ein Denkmal auf dem gleichnamigen Berg zu errichten. Nach einem Designwettbewerb für den Gedenkkomplex wurde der Vorschlag des serbischen Designers Vojin Stojic und des Architekten Gradimir Medakovic als Gewinnerkonzept ausgewählt. 1971 wurde das Denkmal im Rahmen einer Gedenkfeier und nach mehrjähriger Bauzeit eröffnet. Das zentrale Monument besteht aus fünf separaten, 30m hohen Doppelspitzen aus Beton, in sternförmiger Form. In der Mitte befindet sich eine kreisförmige Steinplattform. Eine Betontreppe führt zum Denkmal, die von einem großen bewaldeten Parkkomplex umgeben ist. Die offensichtlichste symbolische Form, die der Stern, der Stern war ein Symbol für die Partisanen.

Jugoslawien, der Stärke und Widerstand symbolisierte. Die fünf Punkte des Denkmals werden bei diesem Spomenik auch öfters als die „fünf Finger der Arbeiter“ bezeichnet. Aus der Ferne scheint das Spomenik eine zusammenhängende Skulptur zu sein. Erst wenn man direkt darunter steht, ist zu erkennen, dass die einzelnen Elemente getrennt und frei stehen. Dieser visuelle Effekt könnte die Idee repräsentieren, dass die jugoslawischen Arbeiter und Kämpfer aus der Ferne zusammen als eine einzige ununterbrochene Einheit agierten, während die Einheit aus der Nähe aus zusammenarbeitenden Einzelnen bestand.

Bei Zerfall Jugoslawiens wurden viele Elemente zerstört und das Steinpflaster rundherum gesprengt. Es wurden Restaurierungen unternommen um Elemente wiederherzustellen.



