

**Felicitas Maria Kahles**

## **Die Symbolik des Budapester Holocaust-Mahnmals *Die Schuhe am Donauufer* innerhalb der Erinnerungskultur an die Schoah\***

Die Abhandlung untersucht das Holocaust-Mahnmal *Die Schuhe am Donauufer* in Budapest, Ungarn. Die Installation, bestehend aus 60 Paar Schuhen aus Gusseisen, erinnert an die Erschießungen ungarischer Jüdinnen und Juden, Kommunistinnen und Kommunisten und Angehöriger der Sinti- und Roma-Gemeinde im Jahre 1944/45 durch die Pfeilkreuzler-Bewegung. Die Arbeit betrachtet das Mahnmal in drei Dimensionen: als historisches Ereignis, als gegenwärtige Kunstform und als mahnende Botschaft für die Zukunft. Dabei werden die drei Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft analysiert. Die Studie zieht wichtige Forschungsergebnisse aus den Kulturwissenschaften heran und vergleicht das Budapester Schuhdenkmal mit anderen Holocaust-Mahnmalen. Ein Interview mit dem Künstler Can Togay, der die Idee und Konzeptualisierung für das Mahnmal entwickelte, dient als eine der Hauptquellen. Die Arbeit schließt mit einem Ausblick auf international vergleichbare Schuhdenkmäler und deren Rolle in der Erinnerungskultur.

Schlüsselwörter:

Holocaust-Mahnmal, Die Schuhe am Donauufer, Pfeilkreuzler-Bewegung, Erinnerungskultur, Kunst im öffentlichen Raum, Kulturwissenschaften, Künstlerinterview, Internationale Denkmallandschaften, Kunstform und Wirkungsästhetik

Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen,  
Als ihr zum Sterben aufstehen müßtet?  
Den Sand, den Israel heimholte,  
Seinen Wandersand?  
Brennenden Sinaisand,  
Mit den Kehlen von Nachtigallen vermischt,  
Mit den Flügeln des Schmetterlings vermischt,  
Mit dem Sehnsuchtsstaub der Schlangen vermischt,  
Mit allem was abfiel von der Weisheit Salomos vermischt,  
Mit dem Bitteren aus des Wermuts Geheimnis vermischt –

O ihr Finger,  
Die ihr den Sand aus Totenschuhen leertet,  
Morgen schon werdet ihr Staub sein  
In den Schuhen Kommender!  
*Nelly Sachs*

### **1. Einleitendes**

Das gemeinsame Gedenken in den vergangenen Tagen und die gemeinsame Stunde hier im Deutschen Bundestag sind bewegende Momente, und das nicht nur für mich. Denn wir wissen: Die Zeit hat Macht über uns, über unsere Erinnerung. Es ist an uns, zu widerstehen. Es ist an uns, die Erinnerung und die Verantwortung, die aus ihr erwächst, gegen jede Anfechtung zu verteidigen. (Steinmeier 2020)

---

\* Betreut wurde die Arbeit von Tibor Szabó und Dieter A. Binder. Erreichbarkeit der Autorin: felicitas.kahles@andrassyuni.hu.

Wie der deutsche Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier im Januar 2020 in seiner Rede zum 75. Gedenktag an die Opfer des Holocaust vor dem Deutschen Bundestag appellierte, ist es sehr wichtig, dass eine Verantwortung gegenüber den dunklen Schatten der Vergangenheit aufrechterhalten und an die Shoah erinnert wird. Kaum ein Thema wird so häufig in Film, Kunst und Literatur verarbeitet wie der Holocaust. So sind auch Holocaust-Mahnmale eine Form des Gedenkens. Genau ein solches befindet sich in Ungarns Hauptstadt: Dort sind 60 Paar Schuhe aus Gusseisen auf einer Länge von 40 Metern am Donaukai zwischen der Kettenbrücke und dem Parlament aufgereiht. Entworfen von den Künstlern Can Togay und Gyula Pauer repräsentieren die Schuhe plastisch Opfer der Shoah.

Die Kunstinstallation trägt den Namen *Die Schuhe am Donauufer* – auf Ungarisch *Cipők a Duna-parton* – und erinnert seit der Eröffnung im Jahr 2005 an die Erschießungen ungarischer Jüdinnen und Juden, Kommunistinnen und Kommunisten sowie Angehöriger der Sinti- und Roma-Gemeinde im Jahre 1944/45.<sup>1</sup> Die Erschießungen wurden von der Pfeilkreuzler-Bewegung organisiert, die seit der Machtergreifung Hitlers und dem damit verbundenen Sondereinsatzkommando (SEK) Eichmanns 1944 in Ungarn eine zentrale Rolle u.a. bei der Judenvernichtung spielte. Des Weiteren wurde im Oktober 1944 mit Ferenc Szálasi ein Pfeilkreuzler an die Spitze der ungarischen Regierung gesetzt, nachdem Miklós Horthy über den Ausstieg Ungarns aus dem Krieg verhandelt hatte (Friedländer 2007). Im Folgenden soll noch näher auf die historischen Hintergründe eingegangen werden.

Denn *Die Schuhe am Donauufer* sind dreidimensional zu betrachten: (1) Sie erzählen eine historische Begebenheit und führen dem Betrachtenden unmittelbar eine Szene vor Augen, die sich real abspielte. (2) *Die Schuhe am Donauufer* sind gegenwärtig als eine Kunstform zu betrachten, die eine Wirkungsästhetik in sich trägt, eine eigene Entstehungsgeschichte hat und von Künstlern geschaffen wurde. (3) Letztendlich haben die *Schuhe* eine mahnende, vorausschauende Kraft, die sich an eine zukünftige Generation richtet und appelliert, dass sich solche Ereignisse nicht wiederholen dürften.

Innerhalb dieser Dreidimensionalität befinden sich demnach die drei Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die in dieser Abhandlung aufgeschlüsselt werden sollen. Um das Budapester Schuhdenkmal in eine Denkmallandschaft einzuordnen, die einen fundamentalen Beitrag zur Erinnerungskultur leistet, werden wichtige Forschungsergebnisse in den Kulturwissenschaften und einige Vergleiche zu anderen Holocaust-Mahnmalen

---

<sup>1</sup> Selbst wenn das Holocaust-Mahnmal hauptsächlich an die Erschießungen der größtenteils ungarischen Jüdinnen und Juden erinnern soll, so erinnert es auch – selbst, wenn von den Künstlern nicht zwingend gewollt – an die weitere Opfergruppen.

herangezogen. Gemäß der eingangs zitierten Holocaust-Überlebenden und Lyrikerin Nelly Sachs sollen die *Schuhe* letztendlich als Symbole des Holocaust gesehen werden, die nicht nur eine Szenerie darstellen, sondern auch eine künstlerische Eigendynamik entwickelten. Diese wird in einem Ausblick wiedergegeben, indem auf international vergleichbare Schuhdenkmäler eingegangen wird.

*Die Schuhe am Donauufer* sind ein noch neuer Forschungsgegenstand. Aus diesem Grund hat die Verfasserin dieser Abhandlung bereits für vorherige Forschungen ein Interview mit dem Künstler Can Togay geführt, der die Idee und Konzeptualisierung zu dem Holocaust-Mahnmal entwickelt hatte. Dieses Interview gilt als eine der Hauptquellen. Zudem werden Quellen wie Zeitungsartikel hinzugezogen, die über *Die Schuhe am Donauufer* berichten.

## 2. Die Geschichte hinter den Schuhen am Donauufer

In vielen ungarischen Städten ist die enge historisch gewachsene Verbindung des Landes mit dem Judentum noch zu erkennen. So sind viele Stadtbilder von Synagogen geprägt. Bis heute lebt eine große Gemeinde jüdischen Glaubens in Budapest. 1910 lebten im Königreich Ungarn laut der Volkszählung 911.227 Juden, was etwa 5 Prozent der Gesamtbevölkerung entsprach (Romsics 2010: 51). Dennoch gab es bereits zu dieser Zeit und in den 1920er Jahren Antisemitismus.<sup>2</sup> Dieser wurde von der Weltwirtschaftskrise überschattet, kam jedoch mit Hitlers Machtergreifung wieder auf. 1938 wurde unter Béla Imrédy das erste Judengesetz verabschiedet, das nur einen 20-prozentigen Anteil von Jüdinnen und Juden in akademischen Berufsfeldern zulässt (§ 4 Artikel XV des Gesetzes 1938, Zur Gewährleistung eines besseren Gleichgewichts zwischen sozialem und wirtschaftlichem Leben). Zugespitzt wurde das Gesetz 1941 mit dem Verbot von Mischehen (§ 1 Artikel XV des Gesetzes von 1941. Zur Ergänzung und Änderung des Gesetzes XXXI von 1894 über das Eherecht und die in diesem Zusammenhang erforderlichen Bestimmungen zum Schutz der Rassen).

Nachdem Hitler den Pfeilkreuzler Ferenc Szálasi zum Staatsoberhaupt verholfen hatte, konnten die sog. Exhumanisierungen der Pfeilkreuzler weiterhin stattfinden. Dadurch und durch den Einsatz des SEK Eichmanns, das ab April 1944 pro Tag 12.000 bis 14.000 ungarische Jüdinnen und Juden mit Zügen nach Auschwitz-Birkenau deportierte, wurden innerhalb eines Jahres insgesamt 564.000 Jüdinnen und Juden vernichtet (Friedländer 2007: 998–1000).

---

<sup>2</sup> Das Numerus-Clausus-Gesetz (1920) erwähnt zwar nicht explizit die Juden, jedoch wird darin bestimmt, dass die Nationalität der Studierenden an den Universitäten der Verteilung der Nationalitäten der Einwohner entsprechen sollte; dies benachteiligte die ungarischen Juden, die mehr als ein Fünftel der Studierendenschaft umfassten (Romsics 2014: 1346).

Die Jüdinnen und Juden, an die das Mahnmal am Donauufer erinnert, wurden aus den Ghettos oder von der Straße abtransportiert, wo sie aufgrund des gelben Davidsterns, den sie seit 1944 öffentlich tragen mussten, leicht erkennbar waren. Sie mussten sich am Donauufer in einer Reihe von jeweils 60 Personen aufstellen und ihrer Habseligkeiten wie auch ihrer Schuhe entledigen; anschließend wurden sie aneinandergekettet und erschossen. Meistens wurden nur die sog. „Binder“ erschossen, die am Ende und am Anfang der Reihe standen, während die anderen, die von ihnen mitgerissen wurden, lebendig ins Wasser fielen und ertranken (Friedländer 2007: 998–1000). In einer seiner Erinnerungen spricht Gyula Pauer über eine Rettungsaktion zweier Nonnen, die Kinder aus dem Fluss retteten, anschließend im Kloster von den Pfeilkreuzlern aufgespürt und ebenfalls erschossen wurden.<sup>3</sup> Dieser Schrecken spiegelt sich auch in Pauer's künstlerischer Ausdrucksweise wider: „Sie hatten Frauen und Kinder brutal ermordet. Deshalb sind viele Frauenschuhe in der Komposition.“ (Stumpf 2005)

*Die Schuhe am Donauufer* erzählen von dieser Geschichte. Sie versetzen den Betrachtenden unmittelbar in den Dialog zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Selbst wenn die Erschießungen typischerweise nicht an dieser Stelle des Donauufers stattfanden, erscheinen sie doch wie lebendige Zeitzeugen, die in einer eigenen Intensität wie eine Momentaufnahme wirken und letztendlich eben auf die erwähnte Dreidimensionalität verweisen. Doch das Mahnmal verweist nicht nur auf die Opfer, die – wie es Pauer wichtig zu betonen war – nicht nur Jüdinnen und Juden, sondern auch Sinti und Roma, Intellektuelle und Homosexuelle gewesen sind (Stumpf 2005), sondern auch auf die „Täter und Retter“.<sup>4</sup> Auch dies ist eine dreifache Konstellation.

Bevor die Retter näher beleuchtet werden, soll zunächst die Ambiguität der Täter-Opfer-Konstellation näher betrachtet werden. Diese Konstellation änderte sich nach dem Nationalsozialismus insofern, als in den 1960er Jahren und mit dem Aufschrei nach wiedergutmachender Gerechtigkeit der 68er-Generation eine neue Erinnerungskultur entstanden ist. Der Terminus „Opfer“ ist im ursprünglichen und etymologischen Sinne religiös konnotiert; so ist er auch in zweifacher Lesart zu verstehen: Zum einen bezieht er sich mit *sacrificum* und *immolatio* auf das Opfer und zum anderen mit *hostia* und *victima* auf eine Opfermaterie. Das letzte Begriffspaar ist noch immer in der Volkssprache wiederzufinden. Im etymologischen Sinne lassen sich ebenfalls in religiösen Geschichten Opfer mit einem Akt des Tötens verbinden; dieser war bereits in der Antike als Opfergabe innerhalb eines religiösen

---

<sup>3</sup> „A Dunában végezték ők is. Löttek nőket, gyerekeket. Ezért sok a női cipő a kompozícióban. Ötvenes-hatvanas csoportokban terelték az embereket a Duna-partra“ (Stumpf 2005) (Übersetzungen, wenn nicht anders angegeben, von mir).

<sup>4</sup> Die Begriffe werden nicht gegendert, da sie als Funktionsbezeichnung zu verstehen sind.

Aktes vorhanden. Die Opfergabe ist heutzutage nur noch symbolisch und mündet letztendlich im christlichen Glaubensverständnis in der Eucharistie (vom griechischen εὐχαριστία: Danksagung) (Assmann 2006: 72–74).

Im Sinne des religiösen Opfers, das heutzutage eher in Askese oder rituellen Gesängen ausgeübt wird, ist auch der Märtyrertod zu verstehen, den in einer Perversion auch der junge Soldat für sein Vaterland stirbt. Das Opfer des eigenen Lebens im Krieg ist in einem nationalen Verständnis nach Heidemarie Uhl unabhängig davon, ob der Krieg gewonnen oder verloren wurde, und kann innerhalb einer plebiszitären Geschichtsschreibung gelesen werden (Uhl 2011: 19–30).

In der Denkmallandschaft über den Nationalsozialismus sind die Kriegsdenkmäler deshalb als eigene Kategorie zu verstehen. Denn mit dem Ende des Nationalsozialismus fand zugleich ein Paradigmenwechsel statt, indem SS-Soldaten nicht mehr als Kriegshelden gefeiert werden, da ihr Kämpfen zu nahe an den Gräueltaten ist, die in der Vergangenheitsbewältigung aufgearbeitet werden müssen. Deshalb behandeln Holocaust-Mahnmale den Begriff der Opfer ganz anders. Der zentrale Unterschied ist, dass die Opfer der Schoah eine „kollektive Ohnmacht“ erlitten, die nun wiedergutmacht werden soll, indem ihnen mithilfe von Denkmälern eine Stimme gegeben und damit eine Wiedergutmachung, Versöhnung und rückwirkende Macht verliehen wird (Uhl 2011: 19–30).

In diesem Verständnis ist es nochmals schwieriger, den Begriff von Täterschaft einzuordnen, der nach den Ereignissen des Nationalsozialismus ebenfalls mit einer Schuldzuweisung zu vergleichen ist. Der prägende Begriff der Kollektivschuld von C. K. Williams ist von Günther Anders bereits wie von anderen Historikerinnen und Historikern diskutiert, da er nur den Effekt erzielen sollte, die eigene Schuld von sich zu weisen (Anders 2001: 81–82), was ebenfalls dem Familiengedächtnis entgegenkommt, wo sich einzelne Familienmitglieder in dem Konflikt sehen, ihre Vorfahren nicht als Täter ansehen zu wollen. Samuel Salzborn brachte unlängst dazu einen Artikel heraus, wo er als Quintessenz festhielt, dass eine Täterschaft innerhalb der eigenen Familie nicht akzeptiert werde und sich die aktuelle Generation unter der großen Täterschaft beispielsweise nicht als stillschweigende Mitwisser verstehe, sondern aus Schutz ihres idealen Familienbildes lediglich SS-Mitglieder als Täter betrachtet werden (Salzborn 2020: 40–42). Eine solche Verdrängung ist nicht nur schwierig, sondern bewirkt auch eine Änderung der Wahrnehmung von Täterschaft, denn im Nationalsozialismus wurde Täterschaft legalisiert und war gewollt (Assmann 2006: 72–74, Uhl 2011: 19–30).

Der Begriff der Kollektivschuld wurde ebenfalls von Primo Levi und Hannah Arendt kritisch diskutiert, wohingegen Levi die Kollektivschuld als akzeptablen Begriff ansieht, indem ein wegsehendes Volk sich schuldig machte, und laut Arendt die Mitwisser eines Verbrechens in

der gleichen Verantwortung dessen stünden wie die Täter selbst (Arendt 1946: 333–344, Levi 2003: 11–13). In diesem Komplex sieht der Künstler Can Togay den Begriff des Opfers, der in der Gedenkplatte der *Schuhe am Donauufer* steht,<sup>5</sup> kritisch:

Opfer ist so etwas, ein Opfer ist eine, seine Seinsform ist sozusagen [...] bestätigt sich in dem Augenblick, wo er erschossen wird. Dadurch ist es ein Opfer. Ein Opfer muss erschossen werden, weil, es ist ein Opfer. Also, aber es werden nicht Opfer erschossen. Es werden Bürger erschossen. (Kahles 2020: 150)

Nichtsdestotrotz reiht sich das Holocaust-Mahnmal in eine Tradition ein, in der eine eindeutige Ablehnung gegen das Verbrechen dargestellt werden soll. Gerade weil Togay eine Stigmatisierung ablehnt, symbolisieren die Schuhe keine kollektive Opferidentität, sondern zeigen in ihrer individuellen Darstellung die Bürgerinnen und Bürger hinter den Opfern, ebenjenes Moment, bevor sie zu Opfern geworden sind. Die Schuhe selbst sind also Symbole für die lebenden Bürgerinnen und Bürger und erinnern an diese und nebenbei an die Erschießungen. Dieser kongeniale Moment ist eine innovative Betrachtungsweise einzelner Opferidentitäten. Bevor allerdings noch näher auf die Wirkungsästhetik eingegangen wird, soll zunächst im Speziellen die dritte Gruppe näher beleuchtet werden, nämlich die Retter, die Helden der Geschichte – die im Sinne des Storytellings eine tragende Rolle bei der Betrachtung der *Schuhe am Donauufer* spielen.

Wichtig sind hierbei der Schweizer Diplomat Carl Lutz, der schwedische Diplomat Raoul Wallenberg, Károly Szabó, ein Mitarbeiter der schwedischen Botschaft, und Pál Szalai, ein ungarischer Polizist. Auch über sie erzählen *Die Schuhe am Donauufer*. Als Schweizer Vizekanzler in der Schweizer Gesandtschaft rettete Carl Lutz seit 1942 10.000 jüdischen Kindern das Leben, indem er sie mit Schutzbriefen nach Palästina auswandern ließ (Carl Lutz Gesellschaft o.J.).

Der schwedische Diplomat Raoul Wallenberg stellte für Tausende ungarische Jüdinnen und Juden Schutzbriefe aus, mit denen sie unter dem Schutz der schwedischen Krone standen und somit nicht an die Deutschen ausgeliefert werden konnten. Sein Verschwinden ist bis heute ungeklärt, und als Ungarn nach Kriegsende von der russischen Armee besetzt worden ist, inhaftierte diese 1953 Szabó und Szalai für sechs Monate und beschuldigte sie dafür, dass Wallenberg seit dem 17. Januar 1945 verschwunden war. Die Anklage war allerdings retrospektiv eher eine Methode, um den Verdacht gegen die russische Armee öffentlich von

---

<sup>5</sup> Die Inschrift der Gedenkplatte lautet: „Dies wurde zur Erinnerung an die 1944–1945 von den bewaffneten Pfeilkreuzlern in die Donau geschossenen Opfer am 16. April 2005 aufgestellt“ – übersetzt ins Englische, Hebräische und Ungarische.

sich abzuwenden. Szabós Sohn erzählte hierzu in einem Interview mit dem *Spiegel*, dass sein Vater nie über diese Zeit gesprochen hatte (Szabó 2013).

Die ehemaligen Pfadfinderfreunde Pál Szalai und Károly Szabó agierten gemeinsam mit Wallenberg im Hintergrund, um z.B. ein jüdisches Ghetto vor der Sprengung zu bewahren (Bertsch 2020). Mithilfe der engen Verbindung zur Exekutive konnte Szalai als Polizeioffizier die nötigen Dokumente beschaffen, die Szabó an den schwedischen Diplomaten weiterleitete (Szabó 2013). Diese Verbindungen halfen auch dabei, die nötigen Papiere zu beschaffen, um direkt am Donauufer die Menschen zu retten. Szabós Sohn beschreibt dies wie folgt:

Mehrere Zeitzeugen berichten übereinstimmend, wie mein Vater gehüllt in einen schwarzen Ledermantel mehrmals bei den Pfeilkreuzlern erschien, sie herrisch anbrüllte und die Herausgabe der Menschen befahl. Dazu wedelte er mit den Papieren, die Szalai ihm besorgt hatte. Seine selbstbewussten Auftritte zeigten stets ihre Wirkung. Eingeschüchtert von dem sportlichen, schmalen, blonden Mann mit seinen blauen Augen taten die Pfeilkreuzler, was er verlangte. In der jüdischen Gemeinde trug er bald den Spitznamen „Der Mann im Ledermantel“. (Szabó 2013)

Sein deutsches Aussehen war demnach von Nutzen und das nötige Equipment beschaffte der ungarische Polizist Szalai; dafür wurde er posthum zum Helden stilisiert. Somit wird sichtbar, inwiefern ein Paradigmenwechsel die Ansicht von Helden und Anti-Helden verändern kann. Lediglich der Tod Stalins 1953 und die damit verbundene Abschaffung von öffentlichen Schauprozessen rettete die beiden vor der Strafe des kommunistischen Regimes. Posthum wurde Károly Szabó in Yad Vashem – auf das später näher eingegangen wird – der Ehrentitel „Gerechter unter den Völkern“ verliehen (Szabó 2013).

### **3. Hintergrundgeschichte zu den Schuhen am Donauufer**

Hinter den *Schuhen am Donauufer* stehen zwei Künstler, die sowohl für die Idee als auch für die Umsetzung des Holocaust-Mahnmals verantwortlich sind: Gyula Pauer und Can Togay. Gyula Pauer war ein ungarischer Maler, Bildhauer, Filmemacher und Schauspieler. Er wurde 1941 in Budapest geboren und verstarb dort 2012. Etliche Preise küren sein künstlerisches Können, wie beispielsweise der Munkácsy-Preis (1993) und der Kossuth-Preis (2005) (Szöke 2012). Can Togay ist ein 1955 in Budapest geborener Drehbuchautor, Schauspieler, Filmregisseur, Dichter und Drehbuchautor mit türkischen Wurzeln, der u.a. das Collegium Hungaricum in Berlin leitete (Virág 2020). Die Verbindung der beiden war freundschaftlich, und bei den *Schuhen am Donauufer* erkennt man die Nähe zum Film, denn das Arrangement erinnert an eine Szene aus einem Film: „Das war eigentlich wie so eine Arbeit, wie, ja, würde ich mal sagen, wie eine Arbeit an einer Theaterszene oder so“ (Kahles 2020: 147). Beide

verarbeiten im Holocaust-Mahnmal eigene Erinnerungen. Pauers Erinnerungen an das Kriegsende hielt er in einem Interview fest:

Mit vier Jahren hatte ich das Ende des Krieges mit meinen Eltern in einem Luftschutzbunker überstanden. Ich verstand nicht viel aus den Ereignissen, die sich draußen abspielten. Anhand der verschiedenen Nachrichten konnte ich mir nur so viel formulieren, dass die Russen die Deutschen jagen, die vor den Russen fliehend die Brücken sprengen, während die Alliierten die Stadt bombardieren. Die Pfeilkreuzler schossen die Menschen in die Donau. Als wir aus dem Luftschutzbunker wieder in die Wohnung raufgehen durften, schärfte mir mein Vater ein, niemandem über „den Onkel mit den Raten“ zu erzählen, der sich eine Weile bei uns aufhielt. Wir nannten ihn „Onkel mit den Raten“, weil wir von ihm Möbel in Raten gekauft hatten. Nach Kriegsende sah ich Onkel Emil wieder, als er fröhlich meine Eltern umarmte dankend dafür, dass sie ihn Tage lang versteckt hatten. Die Gräueltaten, die meinen jüdischen Landsleuten widerfahren waren, verstand ich nur nach und nach, aber erst später, schon als Bildhauer fing das Thema des Holocaust an, mich immer mehr zu beschäftigen. Ein gedankvoller Abend, der unerwartete Besuch eines alten Freundes, der fallengelassene und wiederaufgenommene Fäden eines Gesprächs, der Vorschlag meines Freundes Can Togay halfen mir dabei, die endgültige Form des Werkes zu finden. Ich denke, auf eine gottgefällige Weise.<sup>6</sup>

Diese Kriegereignisse und die Rettung des „Onkels mit den Raten“, dem die Familie Unterschlupf gewährte, sind bedeutend für das spätere künstlerische Schaffen und implizit erkennbar in den *Schuhen am Donauufer*. Er sah es gewissermaßen als seine Pflicht an, die Ereignisse für jene ungarischen Jüdinnen und Juden, die nicht gerettet werden konnten, wiedergutzumachen.

Auch Togay verbindet Kindheitserinnerungen mit den *Schuhen am Donauufer*, genauer eine Erzählung einer Zeitzeugin:

Persönlich hatte ich nur so viel, dass in meinem Bekanntenkreis ich als Kind erfahren hatte, dass jene Dame da als Kind bei diesen Erschießungen zugegen war beziehungsweise sie auch fast in die Donau geschossen wurde, also da ermordet wurde. Aber sie ist dann irgendwie in den Fluss gefallen und ist dann als Sechsjährige irgendwie entkommen. Also diese Geschichte hat mich irgendwie sehr, sehr bewegt. (Kahles 2020: 147)<sup>7</sup>

Diese Erzählung bildet einen Schlüsselmoment, da sie sozusagen den Beginn setzte, sich mit dem Thema der Erschießungen am Donauufer auseinanderzusetzen, das in den *Schuhen am Donauufer* seinen Höhepunkt findet. Die internalisierten Kindheitserfahrungen, die in der

---

<sup>6</sup> „Négy éves fejjel szüleimmel az óvóhelyen vészeltük át a háború végét. Nem sokat értettem a kint zajló eseményekből. A különböző híradások nyomán csupán annyi fogalmazódott bennem, hogy az oroszok kergetik a németeket, akik tőlük menekülve felrobbantják a hidakat, míg a szövetségesek bombázzák a várost. A nyilasok a Dunába lötték az embereket. Amikor felmehettünk az óvóhelyről a lakásra, apám lelkemre kötötte, hogy senkinek se beszéljek a „résztetes bácsiról“, aki egy ideig nálunk tartózkodott. Azért „résztetes“, mert tőle vásároltunk részletre bútorokat. A háború végeztével azután ismét láttam Emil bácsit, amint boldogan öleli át szüleimet megköszönve, hogy napokig bújatták. A zsidó honfitársaimmal történt szörnyűségeket csak apránként értettem meg, majd szobrászként is egyre inkább foglalkoztatni kezdett a holocaust témája. Egy töprengő este, egy régi barát váratlan látogatása, egy beszélgetés elejtett, majd újra felvett fonala, Can Togay barátom felvetése segítettek el ahhoz, hogy ráleljek a mű végső formájára. Azt hiszem, Istennek tetsző módon.“ (Pauer o.J.)

<sup>7</sup> Anmerkung: Mit „bewogen“ ist „bewegt“ im Sinne von emotionalem Gerührtsein gemeint.



Schule nicht wiederaufgegriffen worden sind (Kahles 2020: 147), sondern durch persönliches Interesse erweitert wurden, beweisen die Bedeutung des Assmann'schen kommunikativen Gedächtnisses.

Das in den 1980er Jahren etablierte Begriffspaar kommunikatives und kollektives bzw. kulturelles Gedächtnis wurde von der Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann und dem Kulturwissenschaftler Jan Assmann geprägt. In dem Verständnis, dass der Mensch über die beiden Gedächtnisse verfügt, stellt sich Jan Assmann in die Tradition von Maurice Halbwachs, der bereits das individuelle und kollektive Gedächtnis behandelt hatte (Assmann 2008: 34–36). Das kommunikative Gedächtnis ist in einer Zeitspanne von etwa 100 Jahren zu verorten; man versteht darunter Erinnerungen, die von einer kleineren Gruppe von Personen von Generation zu Generation weitergegeben werden. Dieser Begriff ist als Gegenstand der Oral History bedeutend. Allerdings können durch unzuverlässiges Erzählen oder subjektive Wahrnehmung die geschichtlichen Ereignisse verfälscht werden (Assmann 2008: 56).

Hierzu unterliegt das kulturelle Gedächtnis einer intersubjektiven Überprüfbarkeit und dessen Inhalt wird von einer politischen Elite mittels Feiertage, Museen, Archive, Politik usw. festgelegt und geprägt. Es wird gewissermaßen von einer höheren Stelle entschieden, woran erinnert werden soll (Welzer 2018: 208–235). Aus dem kulturellen Gedächtnis bildet sich die Identität einer Kulturgemeinschaft, wie Jan Assmann in Anknüpfung an Nietzsche feststellte (Assmann 1995: 112). Somit ist eine individuelle Identität von Pauer und Togay aufgrund der Erinnerungen aus dem kommunikativen Gedächtnis entstanden, und eine allgemeine gemeinschaftliche Weitergabe von den Erinnerungen und Verpflichtung zur Kulturvermittlung führte letztendlich dazu, dass *Die Schuhe am Donauufer* entstanden sind.

Mit der Eröffnung des Museums „Haus des Terrors“ von Budapest im Jahr 2003 reifte in Togay die Überlegung, in adäquater Weise an ein anderes Verbrechen der Pfeilkreuzler zu erinnern, nämlich an die Erschießungen am Donauufer:

Und da hatte ich eine Diskussion mit Freunden und da meinte ich, dass die Tatsache, dass es noch keine Schuhe am Donauufer gebe, dass das [...], dass das fehle, so, dass das fehle in der Aufarbeitung. In der Aufarbeitung, das war so eine starke Geste. Und dass das auch zur Chronologie der Aufarbeitung gehöre, also zu Chronologie der verschiedenen Diktaturen und so weiter. (Kahles 2020: 147)

Das Haus des Terrors in der Andrásystraße erinnert an die Folterungen, die in diesem Gebäude gegen politische Gegner zunächst von den Pfeilkreuzlern und mit dem Systemwechsel vom nationalsozialistischen zum kommunistischen Regime begangen wurden. Beide totalitären Systeme verwendeten die gleichen Methoden als auch das gleiche Haus zur Folter und

Unterdrückung sog. Staatsfeinde. Bei dem Gespräch unter Freunden über Erinnerungskultur der Schoah in Ungarn begann die Idee zu reifen, ein Holocaust-Mahnmal in Gedenken an die Erschießungen am Donauufer zu errichten. Die Initiative ging demnach nicht von einer politischen Elite aus, sondern von einer repräsentativen Gesellschaftsgruppe im Mikrokosmos. Nachdem Togay Pauer für seine Idee gewinnen konnte, konzipierten sie gemeinsam die Gestaltung und bestimmten den Ort am Donauufer.

Die finanzielle Unterstützung von höherer Ebene sollte allerdings gewährleistet werden, denn aus privater Hand ließ sich das Mahnmal nicht umsetzen. Dieser Punkt brachte Herausforderungen mit sich: Zwar boten Freundinnen und Freunde finanzielle Hilfsmittel an, jedoch reichte dies für die Größe des Projekts nicht aus. Dennoch entwickelte dieses Projekt eine eigene Kraft und konnte auch durch Hindernisse nicht gestoppt werden:

Diese Idee hatte so eine eigene Kraft, dass man wirklich sicher sein konnte, das geht einfach nicht, dass es nicht verwirklicht wird. Also es war wirklich zur rechten Zeit zum rechten Augenblick. Es ging eigentlich letztendlich, wenn ich jetzt im Nachhinein, muss ich schon sagen, dass das wirklich sehr, sehr zügig ging. Aber es gab eine lange Zeit, einige Monate, wo wir überhaupt nicht wussten, woher wir die Finanzen bekommen würden [...]. (Kahles 2020: 148–149)

Letztendlich löste sich dieses Problem, als ein ungarischer Staatssekretär auf die Idee aufmerksam wurde und sie mit dem Ministerpräsidenten besprach, was dazu führte, dass das Projekt staatlich finanziert wurde. Von kirchlicher Seite gab es lediglich moralischen Beistand, wobei die jüdische Gemeinde Budapests Mittel freisetzen wollte, was die Künstler ablehnten. Denn das Holocaust-Mahnmal ist zwar für alle frei zugänglich und soll allen gehören, aber es wäre in ihren Augen falsch gewesen, wenn die Opfergruppe der Schoah, an der man Wiedergutmachung leisten sollte, einen finanziellen Eigenbeitrag hätte leisten müssen (Kahles 2020: 147–151).

Besonders hervorzuheben sind die Spenden, die nach einem kleinen Aufruf von ungarischen Bürgerinnen und Bürgern eingegangen sind und symbolische Beträge wie etwa 1000 Forint (3 €) oder 2000 Forint (6 €) umfassten. Dies zeigt, wie wichtig es vor allem der älteren Generation war, deren Erinnerungen im kommunikativen Gedächtnis stärker präsent sind, ein Holocaust-Mahnmal in dieser Form zu schaffen (Kahles 2020: 147–151). So wurden *Die Schuhe am Donauufer* fertiggestellt und am 16. April 2005 offiziell eingeweiht. Die Teilnehmer brachten Kerzen mit und entzündeten sie an den Schuhen. So entstand ein Lichtermeer im Dunkeln, das eindrucksvoll die Interaktivität und enge Verbindung der Schuhe zum Betrachter widerspiegelt. Die feierliche Eröffnung der Schuhe weitete sich auf die Stadt aus (Vasárnapi Hírek 2005): Unter den Teilnehmern waren auch Schülerinnen und Schüler, die vor der Gedenktafel an die

Toten in der Pávastraße die Namen derer vorlasen, die Opfer der Schoah in Ungarn waren (Vasárnapi Hírek 2005). Einen Tag später fand eine ökumenische Segnung zur Einweihung der *Schuhe* statt. Daran erinnert sich Pauer in einem Interview: „Das Schönste war allerdings gar nicht die Einweihung am Samstag, sondern der ökumenische Segen am Sonntag. Alle vier historischen Kirchen haben das Denkmal gesegnet. So kann es wenigstens von keiner der Konfessionen enteignet werden.“<sup>8</sup>

Auf dieser Ebene betrachtet sind *Die Schuhe am Donauufer*, die seit 2018 im Besitz der Stadt Budapest sind, in besonderer Weise mehrfach zugänglich und sowohl für den Staat als auch für die Kirche ein Symbol der öffentlichen Wiedergutmachung geworden.

#### 4. Kunst im öffentlichen Raum

Bevor auf die Wirkungsästhetik der *Schuhe* näher eingegangen werden soll, soll zunächst der allgemeine Begriff von Kunst im öffentlichen Raum als Form des Gedenkens insofern analysiert werden, als er konkret auf *Die Schuhe am Donauufer* als Folie gelegt werden kann. *Die Schuhe am Donauufer* sind eine Form von Kunst im öffentlichen Raum.

„Kunst im öffentlichen Raum“ steht für künstlerische Eingriffe in den Stadtraum und bezeichnet ein Phänomen und eine Errungenschaft der Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte. Die Aufgabe von „Kunst im öffentlichen Raum“ ist es, Öffentlichkeit zu diskutieren, indem sie an spezifischen Orten künstlerische Anstöße zur Auseinandersetzung gibt und damit Stadtnutzer zum Mitdenken bei Fragen der Stadtentwicklung mobilisiert. Mit anhaltender Wirkung – auch über einen evtl. temporären Bestand hinaus – kann sie an einem Wandel der Sichtweisen und der Ausprägung kollektiven und kulturellen Gedächtnisses mitwirken. (Sächsischer Künstlerbund o.J.)

Das Phänomen von Kunst im öffentlichen Raum ist bereits im 18. Jahrhundert anzutreffen. Der Begriff setzte sich im 19. Jahrhundert mit der Urbanisierung durch und bezeichnet den Zugang von Kunst zu einer breiten Öffentlichkeit. Bis heute diskutiert wird die Bedeutung von Öffentlichkeit, ihr Beginn und ihr Ende: Während einige den alltäglichen Zugang zur Kunst ausschließlich im Stadtbild verankert sehen, sehen andere Kunst auch im Raum des Museums als öffentlich an, da sie nach einer Entscheidung und mithilfe eines Eintritts ebenfalls der Öffentlichkeit zugänglich ist (Burbulla 2015: 237–239).

*Die Schuhe am Donauufer* können der ersten Kategorie zugeordnet werden, da sie auch zufällig bei einem Spaziergang zu entdecken sind. Dies entspricht sogar einer Idealvorstellung von Today, dass ein Vater beim Sonntagsspaziergang mit seinem Sohn und einem Hund dort entlanggeht und dem Sohn erklärt, warum die Schuhe dort sind (Kahles 2020: 148).

---

<sup>8</sup> A legszebb mégsem az avatás volt szombaton, hanem az ökumenikus áldás vasárnap. Mind a négy történelmi egyház megáldotta a kompozíciót. Így legalább egyetlen vallás vagy felekezet sem sajátíthatja ki.“ (Stumpf 2005, 5).

Und auch Pauer will das Kunstwerk an die Ungarn geben: „Das Werk gibt vielleicht die Ehre des Landes, der Stadt zurück. Weil sich nur die Pfeilkreuzer so widerwärtig benommen hatten, die Deutschen waren elegantere Gauner.“<sup>9</sup>

Der geografische Raum ist demnach ebenso bedeutend wie der öffentliche Raum des Kunstwerks. Mit dem Einzug des Raums – nicht nur als physischer, sondern auch als soziokultureller Raum – im *Spatial Turn* zeigt sich ein Paradigmenwechsel in der Raumtheorie in den Kulturwissenschaften der 1980er Jahre. Der *Spatial Turn* und der darauffolgende *Cultural Turn* sind zwei bedeutende Paradigmenwechsel in den Geistes- und Sozialwissenschaften des 20. Jahrhunderts. Der *Spatial Turn*, der in den 1980er Jahren stattfand, betonte die Bedeutung des Raums in sozialen und kulturellen Prozessen und verstand Raum als aktiven Faktor in der Gestaltung sozialer Beziehungen und kultureller Bedeutungen (Soja 1989: 16–30). Der *Cultural Turn*, der in den 1990er Jahren stattfand, betonte die Bedeutung der Kultur in sozialen und politischen Prozessen und verstand Kultur als Ort des Kampfes und der Verhandlung und als Medium und Produkt von Machtverhältnissen (Bonnell/Hunt 1999: 5–8).

Beide Paradigmenwechsel trugen dazu bei, die Vorstellungen von Raum und Kultur zu verändern und zu erweitern, aber sie taten dies auf unterschiedliche Weisen und mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Der *Spatial Turn* konzentrierte sich auf die räumlichen Aspekte sozialer und kultureller Prozesse, während der *Cultural Turn* sich auf die kulturellen Aspekte konzentrierte.

Die Rolle von Denkmälern in der Raumgestaltung kann als eine Form der Kommunikation betrachtet werden, die sowohl eine emotionale als auch eine klassifizierende Funktion hat (Werlen 1993: 365–393). Raum wird nicht nur geografisch, sondern auch in seiner kulturellen Identität und damit in seiner Symbolik verstanden. Räume sind daher in ihrer Symbolik und nicht mehr als natürliche Räume zu betrachten (Bonnell/Hunt 1999: 15–25). Raum kommuniziert somit innerhalb seiner Symbolik und kann als eine „kulturelle Verortung“ verstanden werden (Nora 1998: 7–24). Insgesamt trugen der *Spatial Turn* und der *Cultural Turn* dazu bei, dass Raum und Kultur nicht mehr als passive Hintergründe, sondern als aktive und dynamische Faktoren in sozialen und politischen Prozessen verstanden werden. Sie haben unsere Vorstellungen von Raum und Kultur grundlegend verändert und erweitert und damit neue Perspektiven und Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften eröffnet (Bonnell/Hunt 1999: 1–34).

---

<sup>9</sup> „A mű talán az ország, a város becsületét is visszaadja. Mert ilyen pocsolya módon csak a nyilasok viselkedtek, a németek elegánsabb gonosztevők voltak.“ (Stumpf 2005, 5)

Bereits mit Pierre Nora wurden zuvor sog. Gedächtnisorte stilisiert, die sowohl symbolisch als auch kategorisch explizit Schauplätze historischer Ereignisse bedeuten, in ihrer Existenz auf ebenjene verweisen und im Anschluss als Erinnerungsorte (*lieux des mémoires*) gesehen werden können (Nora 1998: 11–21). Denkmalsetzungen fanden bereits früh statt, um an Schlachten oder nationale Errungenschaften zu erinnern und somit eine Identitätsstiftung zu einer Kulturgemeinschaft naheulegen. Benno Werlen fügte im Anschluss an Noras Gedächtnisorte eine dreifache Funktion der Denkmäler hinzu: Sie können normiert, zweckrational und kommunikativ sein (Werlen 2019: 365–393).

*Die Schuhe am Donauufer* treten in einen Dialog zu den Betrachtenden und sind somit ebenfalls kommunikativ, was für die weitere Erkenntnisgewinnung festzuhalten ist. Der Raum, der nicht mehr nur natürlich ist, sondern artifiziell als Symbol anerkannt wird – in Budapest das Donauufer zwischen der berühmten Kettenbrücke und dem Parlament –, bekommt eine eigene Semantik. Die Auswahl des Orts war nicht zufällig, denn aus dem Fenster des damaligen Büros des Ministerpräsidenten sind die Schuhe zu sehen. In dieser Idee lässt sich eine Verschmelzung von Raum und dessen Bedeutung erkennen. Bereits in der Antike wurde der Raum als politischer Boden betrachtet, indem er in die öffentliche Polis und den privaten Bereich getrennt worden ist. Diese beiden Begriffe untersuchte Hannah Arendt und kam zu dem Schluss, dass die selbstständigen Entitäten mit einem Aspekt zusammenhängen und sich durch etwas trennen lassen: Eigentum. Denn der private Besitz soll vor der Öffentlichkeit geschützt und davon getrennt werden, wohingegen öffentlicher Besitz als Gemeinwesen gesehen wird. Seit der frühen Neuzeit lässt sich dies im Bürgerrecht erkennen, wo privates und allgemeines Eigentum voneinander getrennt werden (Arendt 2018: 420–432).



Abb. 1: Die Schuhe am Donauufer

Im übertragenen Sinn bedeutet dies für Denkmäler und Artefakte in Museen, dass sie sich zwar in privatem Besitz befinden können, aber dem Gemeinwesen zugänglich sind; somit sind die *Schuhe am Donauufer* nicht nur im Besitz der Stadt, sondern vor allem auch im Besitz der Bevölkerung. Dass die *Schuhe* der Bevölkerung gehören, entspricht auch Pauers Intention, da ihre Geschichte zwar global, aber durch den Hintergrund der Pfeilkreuzler auch national ist. In diesem Verständnis haben sie in ihrer äußeren Gestalt eine politische Bedeutung. Dadurch, dass die Denkmäler geschaffen und in einen Raum gesetzt werden, muss der Prozess des Schaffens in die Betrachtung miteinbezogen werden: „Wer über ‚Raum‘ nachdenkt, spricht von etwas, das es zu konstruieren, gestalten, nutzen, besetzen gilt. Raum ist vorwiegend ein Gegenstand des Machens und Planens“ (Assmann 2009: 15). *Die Schuhe am Donauufer* wurden geschaffen, um ein Zeichen zu setzen.

Dabei wird der Raum in seiner Symbolik begriffen und auch die kulturelle Identität betrachtet – wie es der *Cultural Turn* vorgibt. Bereits der englische Philosoph John Ruskin, der vom Historismus geprägt war, sah es im kantianischen Sinne als Pflicht der Städtebauer an, mittels

Kunst im öffentlichen Raum ein historisches Zeugnis für die Nachwelt zu liefern (Ruskin 1849, Kapitel 4, §§ 9 und 10).

Mit diesem Hintergrund ist Pauers Aussage – „Daraus ist ein charakteristisch ungarisches Werk entstanden. Ein Ausländer versteht vielleicht gar nicht, warum die Schuhe da sind“<sup>10</sup> – als Mission zu verstehen, die den Raum symbolisch auflädt. Denn die Platzierung der Schuhe zwischen dem Parlament und der charakteristischen Kettenbrücke bedeutet eine Rückgabe der Landesgeschichte an die Bevölkerung und bezeugt eine Verbundenheit mit der Stadt Budapest. Zudem schaffen *Die Schuhe am Donauufer* einen eigenen Erzählraum und folglich eine neue Raumkonzeption.

Die ungarische Zeitung *Magyar Hírlap* stellte in einem Artikel vom 16. April 2005 treffend fest, dass es möglich wäre, eine Luftlinie vom ehemaligen Budapester Ghetto und der großen Synagoge in der Dohánystraße hin zum Donauufer zu ziehen (Magyar Hírlap 2005). Das Holocaust-Mahnmal verbindet auch hierbei drei Ebenen: politische Nähe zu Regierungsgebäuden, fußzugängliche Erreichbarkeit für Touristinnen und Touristen oder eben für Bürgerinnen und Bürger der Stadt. Damit sind die Schuhe sichtbar und geben den Opfern eine Stimme und ein unvergängliches Sein. Dadurch, dass sie aus Gusseisen geformt worden sind, wird Grünspan verhindert (Kahles 2020: 147).

Die allgemeine Gültigkeit der Werte und Normen erhalten im Raum mittels Agenda Settings eine Verortung. Die Wahl des Raums – ob dieser ein Gedächtnisort ist, wo das narrative Ereignis stattgefunden hatte, oder wie das Denkmal sich ins Stadtbild einfügt – ist zentral und relevant für den Prozess zur Bildung eines kulturellen Gedächtnisses (Siebeck 2010: 177–180). Die Schuhe unterliegen der Aufgabe, einen Denkprozess zu aktivieren: „In diesem Modell ist die Gesellschaft der Speicher ihrer eigenen Geschichte.“ (Offergeld 2018: 108) Somit sind *Die Schuhe am Donauufer* im kulturellen Sinne selbst ein Kulturgut geworden und in den Kanon der Erinnerungskultur aufgenommen.

## 5. Wirkungsästhetik

*Die Schuhe am Donauufer* vermögen es, in dem Betrachtenden Emotionen hervorzurufen. Die Schuhe sind nicht abstrakt,<sup>11</sup> sondern authentisch dargestellt. Damit verweisen sie auf verschiedene Identitäten, Geschlechter, gesellschaftlichen Status, Kinder und entsprechen der

---

<sup>10</sup> „Amiből jellegzetes magyar mű született. Egy külföldi tán nem is érti, mit keresnek ott a cipők.“ (Stumpf 2005: 5)

<sup>11</sup> „Nicht wie andere Bildhauer, die vielleicht das ein bisschen abstrakter gemacht hätten oder irgendeine, irgendwie die Symbolik anders gefunden hätten als er, nämlich, dass das wirklich eine Szene ist, die einen Ausschnitt aus einem Moment, der also etwas auch davor und das danach erzählen kann.“ (Kahles 2020: 145)

Schuhmode der 1940er Jahre. Außerdem sind sie so angeordnet, als wären sie gerade erst ausgezogen worden: durcheinander und ungeordnet. Eben das vermittelt eine erzählte Darstellung der tatsächlich passierten Geschichte und versetzt den gegenwärtigen Betrachtenden in eine vergangene Situation. Die Schuhe symbolisieren den Besitz der Erschossenen, die – unter den Blicken und gezogenen Waffen der Pfeilkreuzler – ihre Schuhe und ihre Wertsachen hastig ausziehen mussten, die anschließend eingesammelt wurden, um sie dann aufgrund der Schuhknappheit im Zweiten Weltkrieg in der Bevölkerung oder unter den Tätern zu verteilen, wie den Schmuck und weitere Wertgegenstände, die zuvor abgelegt worden sind – was eben auch eine Doppelmoral zeigte und die Entwertung der ungarischen Jüdinnen, die ihr Leben, ihre Würde und ihren Besitz verloren. In die Momentaufnahme nach der Erschießung und vor der Einsammlung der Schuhe werden die Betrachtenden nun hineingezogen.

Die Rezipierenden haben keine Distanz zu den Schuhen, sondern sie können ein Teil von ihnen werden, sie mit mehreren Sinnen erfahren. Denn es kann eine interaktive Rolle eingenommen werden. Oft zu beobachten sind vornehmlich Touristinnen und Touristen aus dem nichteuropäischen Raum, die ihre Füße in die Schuhe stecken. Dies sollte nicht als pietätloser Akt angesehen werden, sondern liegt in der Natur des Holocaust-Mahnmals. Die Distanz zu den Schuhen ist gering: Sie sind zwar im Boden eingelassen, doch nicht versperrt. Vielmehr können sie berührt, also mit dem Tastsinn wahrgenommen, gesehen werden und man kann direkt mit ihnen in Interaktion treten. Die Schuhe, die u.a. die Opfer der Shoah repräsentieren, werden verwendet, um Anteilnahme, Trauer und den persönlichen Umgang mit dem Thema Holocaust zu zeigen. Sichtbar wird dies durch Szenen, wo beispielsweise junge koreanische Besucherinnen und Besucher andächtig vor den Schuhen stehen, Lichter zu den Schuhen gestellt werden, Blumen und Steine in die Schuhe gelegt werden.





Abb. 2: Steine, Teelichter und Blumen als Gaben in den Schuhen

Diese Gesten zeigen den emotionalen Umgang mit den Schuhen und drücken Anteilnahme mit den Opfern aus. Zugleich verweisen die Gaben, die wie in einem Friedhof abgelegt werden, darauf, dass im räumlichen Sinne ein Ort der Trauerbewältigung geschaffen wurde, und rufen Emotionen hervor.

Besonders eindrucksvoll erscheint das Paar Kinderschuhe, das eine Hommage an die Geschichte der mittlerweile verstorbenen Bekannten Can Togays ist (Kahles 2020: 156). Diese rufen im Betrachtenden eine emotionale Erregung aus, was sich letztendlich vor einem erinnerungskulturellen Hintergrund auf das kulturelle und individuell kommunikative Gedächtnis auswirkt. Denn im Grunde genommen verleihen *Die Schuhe am Donauufer* ihren ursprünglichen Besitzerinnen und Besitzern eine Stimme, kommunizieren mit dem Betrachtenden und repräsentieren die Verstorbenen. Was allerdings nicht vergessen werden darf zu erwähnen, ist die Konstruiertheit der Schuhe: Der Gedächtnisort ist im Nachhinein bestimmt worden und nicht der originale historische Schauplatz, denn die Erschießungen fanden weiter nördlich statt (Kahles 2020: 156). Dennoch konstatieren die Schuhe die Grausamkeit und Brutalität, die bei den Erschießungen stattfanden.

Die Schuhe selbst sind ein Symbol geworden. Im theoretischen Kontext transferieren Symbole die ursprünglichen Zeichen zu einem unsichtbaren Etwas. Das Sichtbare pervertiert sich zum Unsichtbaren – damit wird dem Menschen ein Zugang zum Unsichtbaren gewährt; das Symbol trägt diese übernatürliche Kraft in sich. Dennoch ist das Zeichen per se erstmals sichtbar (Ries 1993: 122, 134, 157). Die hinzukommende Bedeutung ist allerdings auch charakteristisch für das Symbol, und dadurch werden Zeit und Raum überschritten:

Der Bedeutungsträger gehört dabei in aller Regel zugleich der unsichtbaren und der sichtbaren Welt an, weil er zwischen der Übernatur und der Natur vermittelt. Das Symbol besitzt also jedenfalls eine sichtbare Grundlage, quasi ein „Profil der Identität“. Jene Wirklichkeit aber, auf die das Symbol hinweist, bleibt für uns unsichtbar. (Ries 1993: 137)

Wichtig festzuhalten ist, dass das sichtbar reale Zeichen, das als solches in der Welt existent ist, zusätzlich zu seinem sinnlich wahrnehmbaren Sein eine Funktion der Vermittlung erhält, indem es den Erkenntnisprozess des Menschen in Bewegung setzt. Im kulturellen Gedächtnis der Gesellschaft verfestigt sich in der Sprache als Kulturerbe diese innere Erkenntnis (Ries 1993: 137). Um es mit Karl Jaspers zu verdeutlichen, ist das Symbol eine *Chiffre* und eine Verbindung zur transzendenten Welt, denn der menschliche Geist vermag es auf diese Weise einen Zugang zur äußeren Welt zu bekommen und ihr Sein zu erkennen. Dies verbindet er auch mit einem immanenten Geschichtsverständnis, das ebenfalls eine transzendente Erfahrung darstelle (Jaspers 1991: 47). In diesem Verständnis werden *Die Schuhe am Donauufer* zu einem Symbol für den Verlust ihrer Besitzerinnen und Besitzer. Die Schuhe zeigen zwar nicht auf die Gesichter ihrer ehemaligen Trägerinnen oder Träger, dennoch verweisen sie auf ihre Identität, ihre Existenz und ihren Tod. Dieses Symbol ist wiederzufinden, wenn man sich nun Nelly Sachs' Gedicht nochmals vor Augen führt, vor allem die Zeile: „O ihr Finger, Die ihr den Sand aus Totenschuhen leertet, Morgen schon werdet ihr Staub sein, In den Schuhen Kommender!“, die eben auf eine Tätergruppe verweist und mit dem Sande Israels auf ein Urbild des Judentums anspielt. Die Enteignung der Schuhe zeigt auch die Gleichheit aller Menschen, denn unabhängig von Religion oder politischen Ansichten wurden diese Schuhe an die ungarischen Bürgerinnen und Bürger gegeben, denen sie genauso passten wie den vorherigen Trägerinnen und Trägern.

Die Schuhe erinnern auch an die bekannten Schuhberge vor den Konzentrationslagern oder an sog. Schuhprüfstrecken in den Konzentrationslagern oder an die Todesmärsche dort (Szabó 2013: 4). Zudem werden u.a. Schuhe in Auschwitz-Birkenau, das als traditioneller Gedächtnisort zu einem Erinnerungsort für die dort geschehenen Ereignisse mutierte, ausgestellt, um an ihre Trägerinnen und Träger zu erinnern. Anders als Eisenmans Holocaust-

Mahnmal in Berlin verweisen die Schuhe unmittelbar auf eine Personifikation der Opfer, was dem Betrachtenden eindrücklicher und weniger entäußert erscheinen mag als die Steinblöcke in Berlin.

## **6. Wandel im Laufe der Zeit**

Dass Kunst im öffentlichen Raum von Witterungsbedingungen, äußeren Umständen abhängt, ist logisch und ein unabdingbarer Aspekt. Deshalb stehen die Jahreszeiten in Wechselwirkung mit den Schuhen. Sie wirken im Sommer nicht so traurig wie beispielsweise im herbstlichen Nebel oder im Schnee. Der Einfluss der Jahreszeiten auf die Wirkungsästhetik ist ein entscheidender Faktor, der bei den Beobachtungen in Betracht gezogen werden muss, so wie bei Hans Kupelwiesers Denkmal für den jüdischen Friedhof in Krems, wo ein 48 Meter langes Stahlband mit den Namen, Lebensdaten und Deportationsorten der Deportierten auf dem jüdischen Friedhof eingelassen worden ist und dort nun über die Jahre Gras in das Band wächst und es langsam unkenntlich macht (Offergeld 2018: 100–109). Die Symbolik entsteht dadurch mit der Zeit und der Wandelbarkeit, weil aufgezeigt wird, wie schnell „Gras über die Geschichte“ wachsen kann. Dies zeigt zugleich eine Autonomie des Kunstwerks, das im Sinne von Karl Philipp Moritz (1756–1793) losgelöst von dem Künstler eine eigene Wirkung erzielen kann, die nicht unbedingt gewollt sein muss, sondern im Wesen des Kunstwerks liegt, dass es eine autonome Wirkkraft erzielt, die außerhalb des Schaffensprozesses, unabhängig vom Künstler und dessen Intention entsteht. Karl Philipp Moritz war ein deutscher Schriftsteller und Ästhetiker, der für seine Beiträge zur Entwicklung der Autonomieästhetik bekannt ist. Seine Theorien, insbesondere in seinem Hauptwerk *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), haben einen tiefgreifenden Einfluss auf die Kunst und Literatur seiner Zeit und darüber hinaus gehabt. Moritz' Autonomieästhetik basiert auf der Idee, dass Kunst autonom ist, d.h., sie folgt ihren eigenen Regeln und ist nicht an äußere Normen oder Zwecke gebunden. Er argumentiert, dass die Schönheit in der Kunst nicht von der Nachahmung der Natur oder ihrer moralischen Botschaft abhängt, sondern von ihrer formalen Vollkommenheit und Harmonie (Moritz 2009: 25–40).

Bei Kunst im öffentlichen Raum vollzieht sich zwangsläufig diese Autonomie des Kunstwerks, denn sie kann sich durch äußere Begebenheiten verändern und vollzieht dadurch einen Wandel, der ihre ursprüngliche Symbolik und Wirkkraft verändern kann.

Auch *Die Schuhe am Donauufer* erleben einen solchen Wandel: Bereits zwei Monate nach der Eröffnung, in der Nacht vom 22. auf den 23. Juni 2005, wurden drei Paar Schuhe gestohlen. Laut Polizeiberichten waren die Absichten eher finanziell, denn die Schuhe haben einen hohen

Rohstoffwert. Ähnlich wie an der Margaretenbrücke in Budapest steinerne Zacken aus der Stephanskronen von Vandalierenden, die diese als Art Trophäe ansehen, entfernt wurden, so wurden auch einzelne Paar Schuhe von Vandalen entfernt und ins Wasser geworfen. Wie Togay feststellte, wurde dadurch die vergangene Tat wiederholt. Daraus entsteht eine Dynamik, die das Holocaust-Mahnmal lebendig erscheinen lässt (Kahles 2020: 150–153). Die Schuhe, die in die Donau geworfen worden sind, wurden sogar Teil einer Ausstellung von Gyula Pauer und sind so in ihrer Funktion entfremdet worden; am Donauufer wurden sie durch neue Schuhe ersetzt (Kahles 2020: 150–153). Das Holocaust-Mahnmal unterliegt daher einem ständigen Wandel im Heraklit'schen Sinne.

Vier Jahre nach dem ersten Diebstahl wurden *Die Schuhe am Donauufer* für einen antisemitischen Angriff benutzt: In der Nacht vom 15. auf den 16. Juni 2009 legte ein Unbekannter Schweinefüße in die Schuhe. Obwohl in einigen Online-Medien der Angriff als künstlerischer Akt der Street-Art-Szene gewertet wird (Index.hu 2009a, 2009b), sind die Stimmen rechtsextremer Internetseiten lauter, die von einer „Fütterung“ der ungarischen Jüdinnen und Juden sprechen (Index.hu 2009a, 2009b).

Dies ist eine Reaktion darauf, dass ein paar Tage zuvor die Statue des mythologischen Turul-Adlers verschandelt worden ist, als man ihm einen Latex-Handschuh in den Schnabel legte (Index.hu 2009a, 2009b). Durchaus interessant ist allerdings die Eigendynamik, die sich daraufhin entwickelte, denn die auf die Schweinefüße-Aktion folgende Gegenreaktion zollt Respekt und Pietät, was dem Andenken der ungarischen Jüdinnen und Juden, Homosexuellen und weiteren Opfer des nationalsozialistischen Regimes eine besondere Bedeutung verleiht und einen geschichtsreflexiven Charakter innehat: Ein oder mehrere Unbekannte legten rote Nelken in die Schuhe und setzten sie somit in die Tradition der Französischen Revolution, wo die roten Nelken ein Zeichen der Intellektuellen waren. Damit sind die Opfer nun in die Gruppe der Intellektuellen eingeordnet worden (Szabó 2013: 7–9).

Dass die Schuhe zweckentfremdet worden sind, zeigte sich erneut 2019, als im Sommer etliche Liebesschlösser an die Schuhe gehängt worden sind. Normalerweise werden solche Liebesschlösser als Bekundungen und Zeichen ewiger Liebe von verliebten Paaren an Brücken angebracht. Die Liebesschlösser wurden zwar von der Polizei entfernt, jedoch brachten sie eine Diskussion über eine erneute Gedenkplatte mit, denn aus dem Verhalten und Anbringen der Liebesschlösser schloss man auf Unwissenheit über die vergangenen Ereignisse, für die die Schuhe stehen (Index.hu 2019).

## **7. Die Schuhe am Donauufer als Politikum**

Das Holocaust-Mahnmal in Budapest ist äußerst symbolgeladen, und inmitten dieser Symbolik kommt ihm eine wichtige Funktion hinzu. Gerade durch die Interaktivität ist es zu einem Ort geworden, um nicht nur Touristinnen und Touristen sowie Bürgerinnen und Bürger, sondern auch Schauspielerinnen und Schauspieler, Politikerinnen und Politiker und andere Personen des öffentlichen Lebens einzuladen, sich dort zu repräsentieren und ein sichtbares Zeichen zu setzen. Bereits bei der Einweihungsfeier nutzte der ungarische Regierungschef Ferenc Gyurcsány die Chance, um an das Vertrauen und den Mut der Regierung zu appellieren, die solche Ereignisse nie wieder zulassen werde. Zudem sprach er sein großes Bedauern über die Shoah aus. Auch der darauffolgende ungarische Ministerpräsident Viktor Orbán sprach sich dafür aus, die Würde aller Menschen – egal welcher Rasse, Herkunft, Religionen – in Ungarn nie mehr derart anzutasten (Magyar Hírlap 2005) – Worte, die eine große und zukunftssträchtige Bedeutung in sich tragen und die so ähnlich in Yad Vashem, einem weiteren Gedenkstättenort in Israel, ins Gästebuch geschrieben oder bei Reden gesprochen werden.

Die Erinnerung an den Holocaust ist ein globales Anliegen, das sich in einer Vielzahl von Mahnmälern und Gedenkstätten manifestiert. Daher sollen an dieser Stelle zwei weitere bedeutende Stätten zum Vergleich in darstellerischen Weisen hinzugezogen werden. Diese sind Yad Vashem in Israel und das Holocaust-Mahnmal in Berlin. Ein Hinzuziehen dieser Mahnmäler und Erinnerungsorte ist von großer Relevanz, da ein Vergleich die unterschiedlichen Darstellungsweisen, politischen Kontexte und historischen Bedeutungen aufzeigt, die mit der Erinnerung an den Holocaust verbunden sind.

Yad Vashem, das Holocaust-Mahnmal in Berlin und *Die Schuhe am Donauufer* in Budapest repräsentieren unterschiedliche Ansätze zur Darstellung und Erinnerung an den Holocaust. Yad Vashem als nationales Mahnmal Israels legt den Schwerpunkt auf die jüdischen Opfer und betont die zionistische Erzählung der Wiedergeburt aus der Asche (Young 1993, 247–252). Das Holocaust-Mahnmal in Berlin hingegen konzentriert sich auf die Darstellung des Holocaust als universelles Verbrechen gegen die Menschlichkeit und betont die kollektive Schuld der Deutschen (Huyssen 2003: 70–75). *Die Schuhe am Donauufer* schließlich stellen den Holocaust als eine Tragödie dar, die sowohl Jüdinnen und Juden als auch NichtJuden betraf, und betont die Rolle Ungarns als Opfer und Täter.

Die politischen Kontexte, in denen diese Mahnmale errichtet wurden, sind ebenfalls unterschiedlich. Yad Vashem wurde in einer Zeit des nationalen Aufbaus und der Identitätsfindung errichtet, das Holocaust-Mahnmal in Berlin in einer Zeit der

Vergangenheitsbewältigung und *Die Schuhe am Donauufer* in einer Zeit der politischen Umbrüche und der Neudefinition nationaler Identitäten.

Ein Vergleich der Holocaust-Mahnmale in Yad Vashem, Berlin und Budapest zeigt, dass die Erinnerung an den Holocaust ein globales Anliegen ist, das in unterschiedlichen politischen Kontexten und durch unterschiedliche Darstellungsweisen zum Ausdruck kommt. Diese Unterschiede unterstreichen die Notwendigkeit, die Erinnerung an den Holocaust als einen dynamischen und kontextabhängigen Prozess zu verstehen.

Yad Vashem ist ein jüdisches Museum in Jerusalem und erinnert in einer permanenten Ausstellung an die Opfer der Shoah. Bereits Theodor Heuss und Konrad Adenauer bekundeten als Politiker der Bundesrepublik Deutschlands dort ihre Vergangenheitspolitik mitsamt einer zukünftigen Botschaft und die Hoffnung auf eine stabile deutsch-israelische Freundschaft.

Mit seinem Besuch in Israel und Yad Vashem im Jahr 1966 setzte Adenauer ein Zeichen in der Tradition zum Wiedergutmachungsabkommen 1952, für das er sich besonders einsetzte. Die diplomatischen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Israel wurden nach 1965 wiederaufgebaut (Trimhur/Yad Vashem 2016: 227–233). Deshalb waren Besuche in Yad Vashem für das Image beider Staaten bedeutend. Weiterführend folgten bis in die jüngste Vergangenheit Besuche des deutschen Bundespräsidenten Frank-Walter Steinmeier in den Jahren 2006, 2007 und 2009 sowie zuvor 2005 von Joschka Fischer, der Yad Vashem als Symbol für die Erinnerung an ein Verbrechen, das von Menschen an Menschen begangen wurde, versteht.

Merkels davor gehaltene Rede vom 30. Januar 2006 in Jerusalem fasst die Funktion von Yad Vashem als Erinnerungsstätte, Gewissensbildung und Ermahnung an zukünftige Generationen wie folgt zusammen:

Wir kommen gerade von einem Besuch von Yad Vashem – eine Gedenkstätte, die die Singularität des Holocaust zu symbolisieren versucht und die mit der Übersetzung „ein Denkmal und einen Namen geben“ deutlich macht, dass angesichts des Schrecklichen, das geschehen ist, alles versucht werden muss, zukünftigen Generationen deutlich zu machen, dass sich so etwas niemals wiederholen darf. (Merkel 2006)

Angela Merkels Israelbesuch anlässlich des 60-jährigen Bestehens des israelischen Staates im Jahr 2008 veranlasste sie dazu, sich im Gästebuch zu verewigen, wobei sie für eine gemeinsame Zukunft der deutschen und israelischen Regierungen plädierte (Trimhur/Yad Vashem 2016). Auch Christian Wulff, Joachim Gauck und Heiko Maas setzten bei ihren darauffolgenden Besuchen im Gästebuch ein Zeichen mit dem geschriebenen Wort. Yad Vashem wird somit ein Politikum und ein Ort der Erinnerung, der ebenfalls die drei Zeitformen inkludiert und die Idee

einer harmonischen Zukunft mitsamt einer politischen Hoffnung widerspiegelt. Die symbolträchtige Wirkkraft verkündet eine positive Botschaft. Die von Guido Westerwelle und Charlotte Knobloch, Präsidentin des Jüdischen Zentralrats, in Berlin im Gästebuch eingetragenen Worte legen die Botschaft zusammenfassend dar: „Wir werden nicht vergessen, unsere Verantwortung bleibt, unsere Freundschaft wächst.“ (Lau 2009)

Am 6. Oktober 2020 wurde das Holocaust-Mahnmal von Peter Eisenman in Berlin ebenfalls zum Schauplatz eines historischen Ereignisses und zum Politikum gemacht. Der Außenminister der Arabischen Emirate, Scheich Abdullah bin Zayed, der israelische Außenminister Gabi Aschkenasi und der deutsche Außenminister Heiko Maas setzten bei ihrem ersten gemeinsamen Besuch des Holocaust-Mahnmals ein Zeichen der gemeinsamen Friedenspolitik. Das Besondere hierbei ist, dass die Außenminister erst seit September 2020 internationale Beziehungen miteinander pflegen (Eydlin 2020). Im Thema der Shoah zeigten sie ihre Verbundenheit und Einigkeit, indem sie sich im Gästebuch verewigten, wo Zayed „never again“ schrieb (Weiland 2020). Zuvor hatte Heiko Maas in seiner Rede am 25. Juni 2020 bei der Plenartagung der Internationalen Erinnerungsallianz des Holocaust formuliert, dass die jüngsten Ereignisse der Vergangenheit nochmals zum Anlass genommen werden müssten, um solche Ereignisse nie wiederholen zu lassen (Maas 2020).

*Die Schuhe am Donauufer* werden als politische Zeichen verwendet. So wurden sowohl anlässlich des Staatsbesuches des israelischen Außenministers Netanjahu im Jahr 2017 als auch des englischen Premierministers James Cameron gemeinsam mit Viktor Orbán oder am Gedenktag der Opfer des Holocaust von der ungarischen Justizministerin Judit Varga Besuche und Fotos an dem Holocaust-Mahnmal arrangiert (Embassy of Israel in Hungary 2017, Szombat Magazin 2016, Magyar Hírlap 2020).

Vargas Worte gegenüber dem staatlichen ungarischen Nachrichtensender M1 drücken aus, dass der Akt des Erinnerns und Gedenkens notwendig und bedeutend für zukünftige Generationen sei, um „vor den tragischen Folgen des Verlusts ihrer Freiheit durch eine Nation“ (Ungarn heute 2020) zu warnen. Auch der britische Schauspieler Jeremy Irons und der französische Journalist Bernard-Henri Lévy fotografierten sich in bedeutungsvollen Posen vor den *Schuhen* (Höfler o.J., Locoge 2019).

Die Abbildungen verleihen den Schuhen eine Stimme in der nationalen und internationalen Presse. In den sozialen Medien lassen sich die Schuhe von Touristinnen und Touristen auf Instagram wiederfinden, wo sie mit Hashtags wie #neveragain und #shoememorial versehen sind. Damit zeigt sich eine Wissensbildung auf Mikro- und Makroebene. Doch die Schuhe sind nicht nur ein Zeichen gegen Antisemitismus, sondern können ebenso sichtbar machen, dass



es ebenen noch gibt, z.B. bei der Schweinefüße-Aktion oder mit Fotos im Internet und zustimmenden Gesten vor den *Schuhen*.

Auch ein jüngstes Beispiel zeigt, dass *Die Schuhe am Donauufer* auf europäischer Ebene als Politikum instrumentalisiert werden. Im Kontext des russischen Angriffskrieges gegen die Ukraine verwendete der ukrainische Präsident Wolodymyr Selenskyj das Mahnmal in einer Rede vor dem Europäischen Rat am 25. März 2022 als Metapher, um die ungarische Regierung zur Klarheit über ihre Position im Konflikt aufzurufen (Ukrinform 2022). Selenskyj nutzte das Mahnmal, um Parallelen zwischen den Massenmorden des Zweiten Weltkriegs und den aktuellen Ereignissen in Mariupol zu ziehen und Ungarn aufzufordern, eine klare Position hinsichtlich der Sanktionen gegen Russland und der Waffenlieferungen in die Ukraine einzunehmen.

Diese rhetorische Strategie wurde durch eine Aktion der ukrainischen Vereinigung *Yednys (Einheit)* in Budapest verstärkt, bei der am 27. März 2022 neue Schuhe zum Holocaust-Denkmal am Donauufer gelegt wurden. Die Aktion zielte darauf ab, auf die anhaltenden Gräueltaten in Mariupol aufmerksam zu machen und die europäische Gemeinschaft zum Handeln zu bewegen (Ungarn heute 2022). Der ungarische Ministerpräsident Viktor Orbán wies die Forderungen nach Waffenlieferungen in die Ukraine und härteren Sanktionen gegen Russland zurück und argumentierte, dass diese den Interessen der Nation zuwiderlaufen würden, er ging in diesem Kontext nicht auf die Anspielungen zu dem Mahnmal ein (Ukrinform 2022).

Diese Ereignisse zeigen, dass *Die Schuhe am Donauufer* nicht nur ein stilles Zeugnis der Vergangenheit sind, sondern auch ein lebendiges politisches Instrument, das in aktuellen Konflikten genutzt wird. Es zeigt die Macht von Symbolen, Erinnerungen zu bewahren und gleichzeitig aktuelle politische Diskurse zu beeinflussen. Es zeigt auch, dass die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und die Erinnerung an die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs weiterhin eine wichtige Rolle in der europäischen Politik spielen.

## **8. Ausblick und Schlussbetrachtungen**

Schuhe als Symbol für verstorbene Opfer wurden in drei jüngeren Kunstaktionen angewandt: *Los zapatos rojos* (Die roten Schuhe) der mexikanischen Künstlerin Elina Chauvet werden bereits seit 2009 global als Protestaktionen gegen Femizide installiert (Rangel 2020), zweitens gibt es *İsimsiz* (Anonym) von Vahit Tuna aus der Türkei, eine Häuserwand, an der 440 Paar schwarze Schuhe aufgehängt worden sind, um an die Opfer von Männergewalt des Jahres 2018 in Istanbul zu erinnern (Hofmann 2019), und drittens eine Protestaktion der Berufsvereinigung



National Nurses United in den USA, wo im Jahr 2020 Pflegeschuhe vor dem Kapitol aufgereiht worden sind, um aufzuzeigen, wie viele Pflegekräfte aus Mangel an Hygiene- und Schutzmaßnahmen im Zuge der Corona- Pandemie verstorben sind, und für einen staatlichen Hilfsfonds zu protestieren.

Während die mexikanische Schuhinstallation starke Ähnlichkeit mit dem Budapester Schuhdenkmal durch die Anordnung der Schuhe und die Idee, dass sie Opfer symbolisieren (wobei das Rot für das vergossene Blut und die Gewalt steht), aufweist, ist die Häuserwand in Istanbul eine Fortführung der Idee *der Schuhe am Donauufer*.

So gab der Künstler auch an, dass die Schuhe einer türkischen Tradition entsprechen, wo die Schuhe einer oder eines Verstorbenen vor die Haustür gestellt werden und gerade High Heels für die unterdrückte Frau stehen, da die Männer durch das störende Geräusch beim Auftreten häufig ausfallend genervt wären (Hofmann 2019).

Diese Kunstinstallationen können als Internationalisierung gesehen werden und abstrahieren die Schuhe zum allgemeinen Symbol für Opfer von Gewalt. Dass der Holocaust ein globales Thema ist, dessen Relevanz von einer umfassenden Größe ist, wurde anhand der vielen Beispiele gezeigt: Sowohl in Europa als auch in Budapest, Berlin, den europäischen Konzentrationslagern, die mittlerweile als Museen agieren, dem Heimatland des Judentums Israel mit Yad Vashem – es gibt keine geografischen Grenzen. Dies kann als neue Einordnung des Raums vom *Spatial* zum *Cultural Turn* verstanden werden, bei der Gedächtnisorte zu Symbolen abstrahiert werden.

Nicht nur für die Landesgeschichte, sondern auch für eine globale Geschichtsschreibung ist es von enormer Bedeutung, dass in Form von Gedenkstätten an den Holocaust erinnert wird und durch Setzen politischer Zeichen eine Wissensbildung geschieht. Diese Form von Kunst im öffentlichen Raum kann so gesehen werden, dass sie von einer politischen Elite definiert wurde, um einen Appell an die Bürgerinnen und Bürger zu richten. Dennoch gibt es eine große Bandbreite an Kunstwerken im öffentlichen Raum, die die Funktion eines politischen Zeichens erfüllen. Es wäre interessant, in der weiteren Forschung *Die Schuhe am Donauufer* – die noch komplett unerforscht sind – mit anderen Holocaust-Mahnmalen im ungarischen, europäischen oder globalen Raum zu vergleichen. Da *Die Schuhe am Donauufer* nicht auf Initiative der Stadt entstanden sind, sollten sie in Bezug auf eine kulturelle Identitätsstiftung hin betrachtet werden, was ebenfalls ein wichtiger Punkt für das Verständnis innerhalb der Erinnerungskultur ist. Die Autonomie und Wirkungskraft dieses Mahnmals ist analog zur sich wandelnden Erinnerungskultur, die eben mithilfe von Paradigmenwechseln und wandelnden Akzentuierungen stets neu geformt wird. Die *Schuhe* sind nun Teil des Kanons der

Erinnerungen und Kulturgüter im Assmann'schen Sinne und zu einem der Wahrzeichen Budapests geworden.

Hier bietet sich ein Vergleich mit dem deutschen Besatzungsdenkmal an, das 2013 auf dem Freiheitsplatz in Budapest aus städtischer Initiative aufgestellt wurde und die Geschichte vor dem gleichen Hintergrund, der Ereignisse des Jahres 1944 in Ungarn, verzerrt darstellt, und zwar aus einer Perspektive, die diametral anders ist als die der *Schuhe* (n-tv.de 2014). Zudem wäre es interessant die aktuelle Denkmallandschaft Ungarns zu betrachten und zu sehen, inwiefern an den Sozialismus erinnert wird. Darüber hinaus wäre es spannend, weitere Kunstformen zu untersuchen, die die Erschießungen am Donauufer thematisieren, wie etwa den Film *Budapester Frühling* von 1955 oder Margit Annas Gemälde *Elkésett messiás* [Der verspätete Messias] von 1985.<sup>12</sup>

Es ist nicht zwingend notwendig, ein breites Geschichtswissen über die Pfeilkreuzlerbewegung zu haben, denn auch ohne dieses Hintergrundwissen verhelfen die *Schuhe* dazu, das Gedächtnis zu bewahren. Denn wie Frank-Walter Steinmeier an die Verantwortung des Einzelnen und der Politik appelliert, ist es die Verantwortung der *Schuhe am Donauufer*, wie bei den internationalen Fortführungen, den Opfern stellvertretend eine hörbare Stimme zu verleihen. Somit ist der Dialog, den die *Schuhe* mit dem Betrachtenden stiften, von großer Bedeutung. Auch wenn dieses Holocaust-Mahnmal abmontiert werden sollte, wäre dieser Akt ein politisches Zeichen – so wie die *Schuhe* selbst ein Politikum sind. Die *Schuhe* sind eine Konstante, die sich zwar über die Jahre verändern, aber in ihrer Funktion verhindern, dass die Erinnerungen verschwinden. Denn die *Schuhe* werden selbst bestehen bleiben, wenn die oder der letzte Holocaust-Überlebende oder Zeitzeugin oder Zeitzeuge verstorben ist, sodass sie ihnen eine Unvergänglichkeit geben, die Aufgabe des kommunikativen Gedächtnisses übernehmen und damit verhindern, dass die Erinnerungen vollständig entschwinden.

### **Literaturverzeichnis**

Anders, Günther (2001): *Wir Eichmannsöhne*. München: Beck.

Arendt, Hannah (1946): *Organisierte Schuld*. In: *Die Wandlung* 1, 333–344.

Arendt, Hannah (2018): *Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten*. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 420–432.

---

<sup>12</sup> Togay selbst nimmt Bezug auf dieses Gemälde, obwohl er betont, dass es in der Entstehungs- oder Konzeptionsphase der „*Schuhe am Donauufer*“ nicht bewusst als Referenz diente. Togay stellt die Hypothese auf, dass das Gemälde möglicherweise unbewusst in seinem Gedächtnis präsent war (Kahles 2020: 156).

- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406622625>
- Assmann, Aleida (2009): *Geschichte findet Stadt*. In: Csáky, Moritz/Leitgeb, Christoph (Hg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum*. Bielefeld: transcript, 13–28. <https://doi.org/10.1515/9783839411209-002>
- Assmann, Jan (1995): *Kulturelles Gedächtnis als normative Erinnerung. Das Prinzip „Kanon“ in der Erinnerungskultur Ägyptens und Israels*. In: Oexle, Otto Gerhard (Hg.): *Memoria als Kultur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 95–114.
- Assmann, Jan (2008): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406703409>
- Bertsch, Matthias (2020): *Raoul Wallenberg hat als Diplomat Tausende Juden gerettet*. In: Deutschlandfunk, Kalenderblatt v. 17.1.2020, <https://www.deutschlandfunk.de/vor-75-jahren-verhaftet-raoul-wallenberg-hat-als-diplomat-100.html>.
- Bonnell, Victoria E./Hunt, Lynn (1999): *Introduction*. In: Dies. (Hg.): *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1–34. <https://doi.org/10.1525/9780520922167-002>
- Burbulla, Julia (2015): *Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn. Eine Wiederentdeckung mit Kant, Pankofsky und Dorner*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839427156>
- Carl Lutz Gesellschaft (o.J.): *Carl Lutz*. In: <http://www.carl-lutz.com/de/carl-lutz-3>.
- Embassy of Israel in Hungary (2017): *Látogatás a Cipők a Duna-parton emlékműnél [Besuch am Mahnmal Schuhe am Donauufer]*. <https://embassies.gov.il/budapest/NewsAndEvents/Pages/Latogatas-a-Cipok-a-Duna-parton.aspx>.
- Eydlin, Alexander (2020): *Außenminister Israels und der VAE besichtigen Holocaust-Mahnmal*. In: Die Zeit v. 6.10.2020, <https://www.zeit.de/politik/ausland/2020-10/berlin-treffen-heiko-maas-aussenminister-israel-arabische-emirate>.
- Friedländer, Saul (2007): *Das dritte Reich und die Juden: Die Jahre der Verfolgung 1933–1939. Die Jahre der Vernichtung 1939–1945*. München: Beck.
- Höfler, Monika (o.J.): *Porträtserie Jeremy Irons*. In: <http://www.monikahoefler.de/jeremy-irons>.
- Hofmann, Inga (2019): *Außergewöhnliches Kunstwerk: Künstler prangert in Istanbul Frauenmorde an*. In: Tagesspiegel v. 19.9.2019, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/kunstler-prangert-in-istanbul-frauenmorde-an-8472286.html>.

- Huysen, Andreas (2003): *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503620308>
- Index.hu (2009a): Sertécsülköket raktak a holokauszt-emlékmű cipőibe [Schweinefüße in die Schuhe des Holocaustmahnmals gelegt]. In: [https://index.hu/bulvar/2009/06/15/serescsulkoket\\_raktak\\_a\\_holokauszt\\_emlekmu\\_cipoibe](https://index.hu/bulvar/2009/06/15/serescsulkoket_raktak_a_holokauszt_emlekmu_cipoibe)
- Index.hu (2009b): Levágott kezét raktak a Turul szájába [Abgeschnittene Hand in den Mund des Turuls gesteckt]. In: [https://index.hu/kultur/klassz/2009/06/11/levagott\\_kezet\\_raktak\\_a\\_turul\\_szajaba](https://index.hu/kultur/klassz/2009/06/11/levagott_kezet_raktak_a_turul_szajaba).
- Index.hu (2019): Szerelemlakatokat aggattak a Dunába lőtt zsidók emlékművére [Liebesschlösser auf das Mahnmal der in die Donau geschossenen Juden gehängt]. In: [https://index.hu/kultur/2019/07/05/szerelemlakatokat\\_aggattak\\_a\\_cipok\\_a\\_duna-parton\\_emlekmure](https://index.hu/kultur/2019/07/05/szerelemlakatokat_aggattak_a_cipok_a_duna-parton_emlekmure).
- Jaspers, Karl (1991): *Von der Wahrheit*. München: Piper.
- Kahles, Felicitas Maria (2020): Interview mit Can Togay. In: *Dies.: Denkmäler als Botschafter von Erinnerungskultur. Eine Untersuchung am Beispiel der Schuhe am Donauufer*. Masterarbeit, Andrásy Universität Budapest, 143–168.
- Lau, Jörg (2009): Die Absolution. In: *Die Zeit* v. 25.11.2009.
- Levi, Primo (2003): *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht*. München: dtv.
- Locoge, Benjamin (2019): Bernard Henri-Lévy à Budapest: „On ne peut pas laisser l’Europe périlcliter“. In: *Paris Match* v. 20.4.2019, <https://bernard-henri-levy.com/fr/bernard-henri-levy-a-budapest-on-ne-peut-pas-laisser-leurope-perecliter>.
- Maas, Heiko (2020): Grußwort von Außenminister Heiko Maas bei der Berliner Plenartagung der International Holocaust Remembrance Alliance v. 25.6.2020. In: <https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/maas-irha/2357694>.
- Magyar Hírlap (2005): Holokauszt-emlékmű a budapesti Duna-parton [Holocaustmahnmal am Donauufer in Budapest]. In: *Magyar Hírlap* v. 16.4.2005, 2.
- Magyar Hírlap (2020): Varga Judit a Cipők a Duna-parton emlékműnél róttá le tiszteletét [Judit Varga erwies ihre Reverenz am Mahnmal Schuhe am Donauufer]. <https://www.magyarhirlap.hu/belfold/20200416-varga-judit-a-cipok-a-duna-parton-emlekmunel-rotta-le-tiszteletet>.
- Merkel, Angela (2006): Rede von Bundeskanzlerin Dr. Angela Merkel zur Pflanzung eines Baumes im „Wald der Nationen“ am 30. Januar 2006 in Jerusalem. In: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/bulletin/rede-von-bundeskanzlerin-dr-angela-merkel-794030>.

- Moritz, Karl Philipp (2009): Die Signatur des Schönen und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik. Hamburg: Philo Fine Arts.
- Nora, Pierre (1998): Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt/M.: Fischer.
- Offergeld, Cornelia (2018): Die Sprache des Erinnerns. In: Blaas-Pratscher, Katharina/Offergeld Cornelia (Hg.): Erinnern. Kunst im öffentlichen Raum. Wien: Verlag für Moderne Kunst, 96–110.
- Pauer, Gyula (o.J.): Cipők a Dunaparton [Schuhe am Donauufer]. In: <http://www.pauergyula.hu/emlekmuvek/cipok.html>.
- Rangel, Luz (2020): Zapatos rojos, más que una instalación. In: <https://www.reporteindigo.com/piensa/zapatos-rojos-mas-que-una-instalacion-violencia-genero-femicidios>.
- Ries, Julien (1993): Ursprung der Religionen. Augsburg: Pattloch.
- Romsics, Ignác (2010): Magyarország története a XX. században [Ungarns Geschichte im 20. Jahrhundert]. Budapest: Osiris.
- Romsics, Ignác (2014): A numerus clausustól a holokausztig. In: Századok 6, 1343–1354.
- Ruskin, John (1849): The Seven Lamps of Architecture. London: Smith, Elder, and Co.
- Sächsischer Künstlerbund (o.J.): Zum Hintergrund „Kunst im öffentlichen Raum“. In: <http://www.branchenbuch-kunst-kultur.de/k7/v01/seiten/begriff.html>.
- Salzborn, Samuel (2020): Die Lüge der Aufarbeitung. In: Der Spiegel v. 7.3.2020, 40–42.
- Siebeck, Cornelia (2010): Denkmale und Gedenkstätten. In: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 177–184. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-00344-7\\_20](https://doi.org/10.1007/978-3-476-00344-7_20)
- Soja, Edward W. (1989): Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London: Verso.
- Steinmeier, Frank-Walter (2020): Rede von Bundespräsident Dr. Frank-Walter Steinmeier. In: <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2020/kw05-gedenkstunde-rede-steinmeier-680402>.
- Stumpf, András (2005): Cipők a Duna-parton [Schuhe am Donauufer]. In: *Heti Válasz* v. 21.4.2005, 5.
- Szabó, Tamás (2013): Das Geheimnis meines Vaters. Retter in Gestapo-Kluft. In: *Der Spiegel* v. 26.4.2013, <https://www.spiegel.de/geschichte/ungarischer-judenretter-karoly-szabo-a-951355.html>.
- Szabó, Tibor (2013): Schuhe am Donauufer. Vortragsmanuskript zum Vortrag unter der wissenschaftlichen Leitung von Johann Konrad Eberlein/Anselm Wagner, „Moralinstanz

- Kunst? Zur Gedenkfunktion von Kunst im öffentlichen Raum nach 1945 in Österreich, Kolloquium zu Ehren von Werner Fenz“, Veranstaltung des Stadtmuseums Graz.
- Szombat Magazin (2016): David Cameron és Orbán Viktor mécsest gyújt a dunaparti cipőknél [David Cameron und Viktor Orbán zünden Grabkerzen an den Schuhen am Donauufer an]. In: <https://www.szombat.org/hirek-lapszemle/david-cameron-es-orban-viktor-mecsest-gyujt-a-dunaparti-cipoknel>.
- Szóke, Annamária (2012): Pauer Gyula, látványtervező, konceptuális és performansz művész, szobrász [Gyula Pauer, Szenenbildner, Konzept- und Performancekünstler, Bildhauer]. In: [http://artportal.hu/lexikon/muveszek/pauer\\_gyula](http://artportal.hu/lexikon/muveszek/pauer_gyula).
- Trimhur, Dominique (2016): Yad Vashem. Die Shoah und die historische Verantwortung Deutschlands. In: Defrance, Corine/Pfeil, Ulrich (Hg.): Verständigung und Versöhnung nach dem „Zivilisationsbruch“? Deutschland in Europa nach 1945. Brüssel: P.I.E. Peter Lang, 227–244. <https://doi.org/10.3726/978-3-0352-6608-5/21>
- Uhl, Heidemarie (2001): Das „erste Opfer“. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik. In: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft 1, 19–30.
- Ukrinform (2022): Viktor, schau Schuhe am Donauufer an: Selenskyj fordert von Ungarn Klarheit über Position des Landes im Krieg gegen die Ukraine. In: <https://www.ukrinform.de/rubric-polytics/3439383-viktor-schau-schuhe-am-donauufer-an-selenskyj-fordert-von-ungarn-klarheit-uber-position-des-landes-im-krieg-gegen-die-ukraine.html>.
- Ungarn heute (2020): Holocaust-Gedenktag: Justizministerin zündet Kerzen bei Schuhen am Donauufer an. In: <https://ungarnheute.hu/news/holocaust-gedenktag-justizministerin-zuendet-kerzen-bei-schuhen-am-donauufer-an-17091>.
- Ungarn heute (2022): Protest für Ukraine: Neue Schuhe zur Gedenkstätte der jüdischen Opfer gelegt. In: <https://ungarnheute.hu/news/protest-fuer-ukraine-neue-schuhe-zur-gedenkstaette-der-juedischen-opfer-gelegt-13575>.
- Vasárnapi Hírek (2005): Megemlékezések holokauszt emléknepjén [Gedenkfeiern am Tag des Gedenkens an die Opfer des Holocaust]. In: Vasárnapi Hírek v. 17.4.2005.
- Virág, Horváth (2020): Megjelent Can Togay János legújabb verseskötete. In: <https://www.veol.hu/helyi-kultura/2020/06/megjelent-can-togay-janos-legujabb-verseskotete>.
- Weiland, Severin (2020): Außenminister Israels und der Emirate. Historisches Treffen am Holocaust-Mahnmal. In: Der Spiegel v. 6.10.2020, <https://www.spiegel.de/ausland/berlin->

ausserminister-von-israel-und-emiraten-treffen-sich-am-holocaust-mahnmal-a-d71a6938-0c52-47b4-b44e-44cf6b100b06.

Welzer, Harald (2018): *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung.* München: Beck.

Werlen, Benno (2019): Körper, Raum und mediale Repräsentation. In: Döring, Jörg/Thielemann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften.* Bielefeld: transcript, 365–393.  
<https://doi.org/10.1515/9783839406830-014>

Young, James E. (1993): *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning.* New Haven: Yale University Press.