

Das „harte Mal“ der Waffen oder Die Darstellung der Kriegsopter

Aspekte der Visualisierung der Gefallenen nach 1918

Dietrich Schubert

Die vorliegende Skizze besteht aus drei Teilen: Zum einen geht es um die – seinerzeit – revolutionäre Idee von Adolf Behne und Bruno Taut, für die gewaltsam zu Tode gebrachten Menschen im Ersten Weltkrieg ein Mahnmal nicht in künstlerischer Form, sondern vielmehr aus den Mordwerkzeugen selbst, aus den Waffen zu errichten. Bei diesem Ziel handelt es sich nicht um ein ephemeres Werk. Zum anderen spreche ich einen Text von Joseph Roth von 1924 an, der die nationalen Reiter-Denkmäler für die Gefallenen des Krieges als Lügen entlarvt. Und drittens stelle ich – im Sinne des vorgegebenen Fokus auf Ephemeres – ein nur kurz bestehendes Mahnmal-Objekt in Form einer täuschenden Plastik vor, die eine Anti-Kriegsdemonstration in Dresden 1928 flankierte.

Diese drei Teile stehen zwar kulturhistorisch in einem gewissen Kontrast zueinander, sie erhellen sich jedoch im dialektischen Sinne gerade dadurch gegenseitig und können auf diese Weise die Komplexität von Geschichte vermitteln, und ich versuche sie – obgleich sie verschiedene Ebenen kulturhistorischer Recherche sein können – zu verbinden bzw. sie ineinanderzublenden.

Ihr Bindeglied ist, auf der Basis sozialer Ideen, nicht zuletzt der radikale Pazifismus bzw. die radikale Anti-Kriegsposition, die sich mit einem neuen Realismus der Anschauung verband: Dieser radikale Realismus bezog sich sowohl auf die Einschätzung des imperialistischen Weltkrieges als auch auf die resultierende Frage der Einschätzung der Gefallenen als „Helden“ oder aber als Opfer sowie auf die Problematik ihrer Memorierung in diesen Perspektiven. Das heißt, die Fragen nach der Form der Stiftung ihres Gedenkens und der politischen Mahnung zum Frieden führen u.a. zu den Möglichkeiten, die brutalen modernen Waffen der Gewalt erscheinen zu lassen oder aber die gewaltsam Umgebrachten selbst, d.h. die Opfer, zu vergegenwärtigen.

1.

Als der „Arbeitsrat für Kunst“ in Berlin im Jahre 1919 seine Publikation *Jal – Stimmen des Arbeitsrates* herausgab, hatten die angeschriebenen Architekten und Künstler auf eine Umfrage bezüglich Lehrprogramm, staatliche Unterstützung, Siedlungswesen, Kunst und Handwerk, Künstler im sozialistischen Staat, Farbe im Stadtbild, Ausstellungs-Fragen, Problem des Einklanges der Moderne mit dem Volk usf. geantwortet. Bruno Taut ergänzte den Katalog persönlich noch durch folgende „wichtige Fragen“: „A. Was geschieht mit den ehemaligen königlichen Besitztümern? B. Was geschieht, um die Heroisierung des Krieges zu verhindern? C. Was geschieht, um das Vergessen des Krieges zu verhindern?“¹ Seine Antwort zum dritten Punkt lautete: „Das Grauen des Krieges darf nie vergessen werden. Deshalb Erinnerungsmale größten Formats, die Grauen und Entsetzen immer wachhalten (siehe Vorschlag Behne).“

Tauts Freund Adolf Behne hatte seinen Vorschlag 1919 in einem Artikel in den *Sozialistischen Monatsheften* dargelegt; dabei bezog sich Behne auf das Buch von Alfred Ney *Das Recht der Toten* (Zürich 1918) und ging in *Contradictio* zu Ney von einer schlagenden Unterscheidung in „Helden“ und Opfer des Krieges aus.² In Behnes Artikel „Kriegsgräber“ ging es zwar auch um die Fragen der Erhaltung und der Formen der Kriegs- und Krieger-Gräber und -Denkmäler, aber der Autor formulierte – aus der Sicht der Opfer – eine Vision von Kriegsgräbern bzw. Denkmalen für die Gefallenen, die keine Harmonisierung, Verschleierung, heldische Stilisierung des Kriegsgeschehens und kein Umlügen des Sterbens und kein nachträgliches Feiern „Für’s Vaterland“ zuließ. Es ging vielmehr im Gegenteil – wie Taut sagte – darum, „Grauen und Entsetzen wachzuhalten“. Wie aber war dies möglich, da doch jede Form von Denkmal eine Transformierung des Realen und Konkreten in eine ästhetische Sphäre bedeutet und es somit häufig zu Harmonisierung, Affirmation, Ideologisierung oder gar Verschleierung sozialer Widersprüche kommt?³

Die Denkmal-Kritik, die ein ideales Feld der kritischen Kulturanalyse wäre, vermag dies zu zeigen. Behne weist dementsprechend jede ästhetische Form für die Memorierung des imperialistischen Krieges und für die Opfer desselben ab, um eine radikal neue Weise des Gedenkens zu fordern, die nicht mit Kunstmitteln, sondern mit den realen Objekten des Krieges arbeitet, d.h. mit den konkreten Waffen und Maschinen des Tötens. Entstehen müsse eine Art „Martermal“, das Mal der Tötungswerkzeuge:

„[...] ich glaube“, so Behne, „wir müssen diesen Dingen anders zu Leibe gehen. Wir müssen über diesen Krieg hinwegkommen, um jeden Preis. Ewig werden wir die Opfer beklagen, die nicht für das Vaterland, sondern für den Unverstand gefallen sind. Aber es darf keine Rede davon sein, daß wir, wie Ney vorschlägt, die Vorstellung von Helden und Kriegerern verewigen. [...] Das Soldatentum hat ein Ende. Auf den Gräbern beson-

ders. Wieviel ist hierin gesündigt worden! Auch vom Deutschen Werkbund, der ja eine besondere Schrift über Kriegergräber im Felde und Daheim herausgegeben hat. Auch dieses Buch hält fest an der kommandierten Typik des heroisierten Kriegergrabes [...] Die staatlichen Beratungsstellen hatten Leitsätze aufgestellt. Aber können nicht Künstler gegen staatliche Leitsätze ihr *Gewissen* ins Feld führen? Diese Leitsätze geben eine klar ausgesprochene Militarisation des Soldatengrabes [...] Wundern wir uns doch nicht, daß wir so lange zu keinem Frieden kamen, wir, die wir ja nicht einmal unseren Toten den Frieden gönnten, nicht einmal den politisch ganz harmlosen ewigen Frieden. Vielmehr überantworteten wir sie in Gedanken einem ewigen Krieg, denn keine anderen Symbole setzen wir auf ihre Gräber als Stahlhelme und Eiserne Kreuze, Schwerter und Schilde; wohlverstanden: nicht als *Anklage* sondern als *Weihe*.“

Alfred Ney hatte unter anderem auch eine Überführung der Toten aus Rußland und den Karpaten sowie die Anlage von Sammelgräbern und großen Friedhöfen verlangt. Behne lehnt dies und die Bildung einer Bürokratie für die Pflege ab:

„Lassen wir die Brüder schlafen! [...] Vergessen werden wir niemanden, und auch ihr Totenmal soll ihnen errichtet werden. Aber anders als es dem Bürger vorschwebt [...] keine Heldendenkmale. Aus der Empfindung ihres Märtyrertums muß die Gestaltung wachsen. Sie haben nicht den Kampf gesucht [...] Darum, soll ein Denkmal sein, so gehören die Maschinen der Vernichtung nackt und in aller ihrer furchtbaren Grausamkeit als Wirklichkeit auf ihr Gräberfeld getürmt. Nicht als Andeutung, nicht verklärt, nicht stilisiert, nein, ohne Kunst, brutal wie eine entsetzliche Maschinerie, die auf blutige Opfer wartet. Sobald ihr, sei es in welcher Form immer, künstlerische Soldatenmale aufstellt, verdreht ihr die Wahrheit, indem ihr den falschen Schein erweckt, als lägen *Krieger* hier, Leute, deren Beruf die Waffen waren [...] Jede künstlerische Waffe lügt: Wir wünschten, so zu enden. Aber der furchtbare Turm aus Protzen und Splintern, Rohren und Sprenghülsen, Mörsern, Lafetten und Gewehren, in aller Vernichtungswut kalt blitzend, von tödlicher Höllenkraft zum Bersten gefüllt und ganz und gar wie von einem Dornenkranz umschnürt von Stacheldraht, der sagte die Wahrheit: Gefressen wurden sie von einem feuerspeienden Moloch, die Friedlichen. Nicht *ihren* Tod fanden sie; vor ihrem Tod, vor ihrem Leben wurden sie zerrissen, zertreten, zerfleischt, Hingeopferte, Märtyrer [...] Zwischen ihrem Leben und ihrem Tod ist eine vernichtende Diskrepanz [...]: sie starben nicht ihren Tod; sie durften nicht einmal das; sie mußten ihr Leben nicht nur, sondern selbst ihren Tod hingeben und sich zu früh, vor ihrer Zeit, vernichten lassen.

Stellt ihr die Mittel dieses Geschicks, verklärt durch Kunst, auf ihre Gräber, so scheint ihr mir gering zu werten, was sie im Leben noch geleistet hätten. Dieser Tod, sagt ihr dann, lag in ihrer Bahn. Das Eiserne Kreuz war der Zielpunkt ihres Lebens [...] Ich aber glaube, die Wunde schließt sich nie [...], wenn wir sie der Erde übergeben, so müßten wir erklärend hinzufügen: sie waren nicht dazu bestimmt, dem Grab so früh anheimzufallen. Daß wir sie bestatten müssen, erklärt dieses Martermal. Es gehört hierher; denn ohne dieses lebten sie, atmeten sie in ihrem Dasein. Die ewig blutende Wunde ist dieses Grauenmal [...], das harte, platzende Mal der Folterwerkzeuge. Und so scheint es mir wahr. Die Kirche verewigte so ihre Märtyrer: Die Folterwerkzeuge gab sie ihnen in die Hand oder legte sie ihnen zu Füßen [...].“

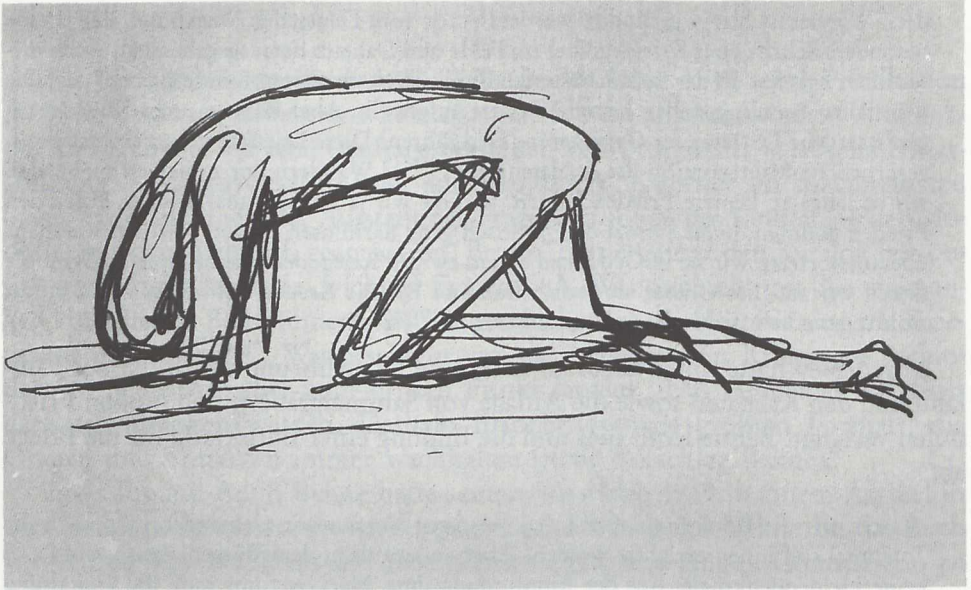


Abb. 1a. Wilhelm Lehmbruck, Gestürzter. Federzeichnung, 1915. Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abb. 1b. Wilhelm Lehmbruck, Gestürzter. Gips, 1915/16, posthume Bronze (Noack). München, Neue Staatsgalerie.

Soweit Adolf Behne im Jahr 1919. Das Entscheidende an der Position von Taut und Behne ist die konsequente Unterscheidung von Lüge und Wahrheiten: sowohl hinsichtlich der Bewertung des Krieges als auch hinsichtlich der Memorierung der Gefallenen. Der radikale Pazifismus⁴ verwirft den Krieg und weist jeden Revanchismus, insbesondere die Dolchstoß-Legende Ludendorffs (auf denen das NS-System seine Propaganda aufbauen sollte) ab; die Toten sind Opfer eines imperialistischen Krieges im Interesse des Kapitals, von dem Karl Liebknecht in seiner Rede am 1. Mai 1916 in Berlin sagte, daß es in der Regierung sein Sekretariat habe. Dieser Krieg erwies sich durch seinen neuartigen Charakter, durch Techniken, durch Härte und die vier Jahre Länge im Westen als epochaler Einschnitt. Friedrich Engels hatte ihn schon 1890 prophezeit.⁵

Die pazifistische Position kennt aber keine nationalen Feinde, sondern sieht alle Menschen als Brüder an. „Helden“ und „Kriegern“ werden *Opfer* und Menschen-Brüder entgegengesetzt; der Humanismus wird im Pazifismus konsequent. Kultur- und kunstgeschichtlich läßt sich dieser Flügel unter dem Begriff des „sozialistischen Expressionismus“ fassen.⁶ Von dieser pazifistischen Position aus *lügt* die Toten-Bedenkmalung jedenfalls, wenn künstlerische Formen – auch solche wie Lehmbrucks „Gestürzter“ – weiter tradiert werden. Appell, Forderung bzw. Ziel ist ein radikaler Realismus sowohl in der Sicht des Krieges als auch in der Deutung der gefallenen Toten – statt für abstrakte Ideen („Vaterland“ – „Deutsches Reich“) und für Absatzmärkte und Kolonien – primär als menschliche Opfer. In diesem Sinne fiel der Entwurf für ein Kriegs-Mahnmal von Bruno Taut aus: 1920/21 für Magdeburg, für den Platz vor dem Dom,⁷ ein Nutzgebäude, keine Soldatenplastik trauernder Art oder hinterbliebene Trauernde (wie Barlach 1929 oder Kollwitz 1919–1932, die „Eltern“ in Roggevelde), keine Gruppe Fallender in realistischer oder expressionistischer Form-Ästhetik (wie bei Gerstel 1913/14 oder Belling 1915) oder ein gefallen Sterbender, der in überzeitlicher und übernationaler Nacktheit für alle Toten Europas (keine Uniform!) stehen kann (Lehmbrucks „Gestürzter“ 1915/16 (Abb. 1) oder sein Pendant, der trauernde „Freund“ von 1917).⁸ Taut entwarf ein Haus für die Ideen des Pazifismus und für die Memorierung des Opfertodes der Menschen: die Nordseite wie eine expressionistische Skulptur, an der Südseite, an der die Sonne als Licht des Inneren wandert, das Motto „UNSEREN GEFALLENEN BRÜDERN“. Dieses Werk mit einer Antikriegs-Bibliothek und Lesesaal im Inneren konnte nicht verwirklicht werden, obgleich Taut seit 1920 Stadt-Baumeister in Magdeburg war.

2.

Die pazifistische Position und die realistische Sicht der Gefallenen als Opfer von Gewalt eines überwundenen Systems bei Taut und Behne ähneln der Unter-



Abb 2. Königliches Ulanen-Denkmal,
Hannover, von Ernst Gorsemann, 1927.

scheidung, die Joseph Roth im Anti-Kriegsjahr 1924 traf, als er im *Vorwärts* seinen Artikel „Die Lebenden und die Toten“ publizierte: Für ihre gefallenen Mitglieder hatten der Rennreiter-„Verein“ in Berlin-Karlshorst und der Vorsitzende Graf Westphalen dem Bildhauer Willibald Fritsch den Auftrag für ein Denkmal erteilt. Die Form war nach Roth „eine seltsame Vorstellung vom Aussehen gefallener Rennreiter“, nämlich ein edler Vollbluthengst, „auf dem ein lorbeergeschmückter Jüngling siegreich heimreitet. So sahen aber bedauerlicherweise die gefallenen Rennreiter nicht aus.“ Anlaß für Roths Text waren die Grundsteinlegung und die Rede des Vorsitzenden, in der es hieß: „Der Gegenwart und der Zukunft ein Ansporn, es den Gefallenen gleich zu tun.“ Roth kommentierte dies so:

„Ich weiß nicht, ob die Karlshorster Rennreiter Pazifisten sind, aber ich weiß: wenn sie zu wählen hätten zwischen der Möglichkeit, für ‚ewig‘ auszuruhen und der, eine Gedächtnisrede zu halten – sie würden sich alle für das Schicksal des Herrn Grafen West-

phalen entscheiden, der sich auf einem Kanapee ausruhen darf, [...] der ‚für König und Vaterland‘ Grundsteine legt, weil die anderen gestorben sind [...] Wäre ich ein toter Rennreiter, kein Naturgesetz wäre stärker als meine Erbitterung über meine eigne Totenfeier. Ich würde meine Knochen zusammensuchen, auch wenn sie mir eine Granate für König und Vaterland so weit auseinandergesprengt hätte, wie der König vom Schützengraben entfernt war. Und zur tiefsten [...] Ergriffenheit der offiziellen Persönlichkeiten würde ich mich selbst um sie und den Redner scharen [...] und würde mein angenagtes Knochengerüst auf den Grundstein stellen und neben mich den Jüngling des Herrn Fritsch, auf daß die Überlebenden lernen,⁹ Wahrheit und Lüge zu unterscheiden und die Phrase vom Heldentod von diesem selbst [...].“¹⁰

Taut und Behne dachten an die Opfer *und* an die Waffen, aber insbesondere an ein Mahnmal als „das harte Mal der Folterwerkzeuge“ oder, wie Behne schrieb: die Maschinen der Vernichtung nackt und in aller Härte als Wirklichkeit über den Gräbern. Dies wäre ein wahres Denkmal des imperialistischen Krieges im Sinne von Anklage: ‚so scheint es mir wahr‘.

Joseph Roth imaginierte sich auch einen elementaren Kontrast, um die Lügen der Kriegseinschätzung zu durchstoßen, jedoch nicht mittels eines Monuments der technischen Waffen, sondern durch die Konfrontation eines lügenden Reiter-Denkmal (Jüngling mit Lorbeer, Abb. 2) mit dem Knochengerüst eines gefallenen Menschen. Der wirkliche Tote kam in seinem Tableau auf dem Grundstein zu stehen – neben dem idealisierten Jüngling. Darin ähneln sich die Gedankenfiguren von Behne, Taut und Roth; sie werden gespeist durch die Dialektik des unversöhnlichen Widerspruchs von Realität des Krieges und Lüge der Interpretation: das „künstlerische Soldatenmal“ verdeckt die Kriegswahrheit durch „falschen Schein“. Es ist der Widerspruch zwischen der Realität der gewaltsamen Opfer, der Kriegs-Toten, und der Lüge der Überlebenden, die politisch Sinn stiften wollen, um letztlich spätere Kriege psychologisch zu ermöglichen.

3.

Die Einstellung des Blickes auf die toten Opfer leitet zum dritten Teil der Skizze über. Wenn in Krieger-Denkmalern nach 1918 überhaupt Tote dargestellt wurden, so immer als intakte Gestalten, kniend, hockend oder liegend – sozusagen wie Schlafende. Die meist unterlegte Sinnggebung, nicht umsonst und nicht einen absurden Tod gestorben zu sein, erzwang diese Beschönigung. Was es hieß, von einer Granate zerfetzt oder von einer MG-Garbe getötet zu werden oder seine Gliedmaßen im Kampf zu verlieren – man denke an Leonhard Franks Novelle *Die Kriegskrüppel* (Zürich 1918)¹¹ –, das durfte als Abbild nicht präsent werden. Auch Käthe Kollwitz plante zuerst als Trauermal eine Darstellung ihres gefallenen Sohnes als Liegender, nicht verletzt,¹² ging dann



Abb. 3. Bernhard Bleeker,
Ruhender Landser. 1925,
im Krieger-Denkmal München.

jedoch in realistischerer Einstellung zum Bild der kniend trauernden Eltern über. Denn der Gefallene wäre mehr oder weniger verklärt erschienen. Bernhard Bleeker zeigte in seinem Münchner „Ehrenmal“ von 1925 (Abb. 3) wie selbstverständlich einen intakten, ruhenden Landser,¹³ ohne die schweren Verwundungen, an denen die Soldaten starben. Roth beabsichtigte jedoch mit seinem Kontrast etwas völlig anderes, und zwar die Erscheinung der Toten bzw. deren reales Abbild, um die nachträglichen Lügen über die Formen des Kriegsterbens visionär zu entlarven.

Bedauerlicherweise verfügen wir über keine Dokumente über die (religiöse) Handlung der Franzosen, vor dem Bau des Ossuaire bei Verdun die Kriegstoten aufzubahren, ausgerichtet auf einen Altar mit der Maria-Christus-Gruppe (Pietà), freilich in Särgen mit Blumen geschmückt.¹⁴ Ich erwähne dies aber wegen der Problematik der Erscheinung bzw. der Darstellung des Realen, mit dem Ziele der Memorierung der Kriegsgopfer. Losgelöst von der katholischen Totenmesse, d.h. radikaler und im Kontrast zur christlichen Feier der Gefallenen vor ihrer Bestattung in Verdun, dachten die Dresdner KPD-Gruppe Bezirk Ost-Sachsen und der Dresdner Bildhauer Eugen Hoffmann, bevor sie 1929 die ASSO-Dresden gründeten. Und zwar fertigten sie für die Anti-Kriegskundgebung zum 4. August 1928 mehrere Objekte an, die essentiell den Krieg von

1914/18 und einen kommenden Krieg aufklärerisch bekämpfen sollten: „mit Helm, Blechsäbel und Uniform bewaffnete Kinder“, einen Panzerkreuzer (getragen von sechs Männern) und ein Stück Drahtverhau mit einem Kriegsoffer – „verreckt“ (Abb. 4). Hier wurde in täuschender Darstellung der Realität mittels Holz, Draht, Uniformstoff, Schuhen, Gürtel ein im Stacheldraht hängender Sterbender (Toter) vorgetäuscht. Der Demonstrationszug der Dresdner Kriegsgegner führte an dieser Plastik vorbei. Die erwähnten „symbolischen Gruppen“ wurden von den einzelnen Teilen der Demonstranten (Stadtteile) zur zentralen Kundgebung auf dem Theaterplatz getragen. Die Wirkung war beträchtlich:

„Dies erkannte auch der Gegner sofort, und so ereignete sich bereits auf dem Sammelplatz des Stadtteils 1 ein bezeichnender Zwischenfall. Auf dem Freiburger Platz hatte [...] sich eine Gruppe des Internationalen Bundes der Opfer des Krieges und der Arbeit eingefunden, die ein aufwühlendes Kunstwerk trug: In einem Stacheldrahtverhau hängt die Leiche eines Feldgrauen. Kopf und Hände grauenvoll, aber nur zu wahrheitsgetreu von einem der bekanntesten Dresdner Bildhauer modelliert. Stumm erschüttert steht eine dichte Menschenmenge vor dieser Gruppe – ‚Fürs Vaterland verreckt!‘ Da naht der Leiter der Polizeibegleitung und erklärt, daß ‚die Figur in alter Heeresuniform‘ sofort beschlagnahmt würde, wenn sie nicht aus dem Zuge entfernt werde. Da die Figur zu kostbar für das Polizeiarchiv ist und als Demonstrationsobjekt auf der in Vorbereitung befindlichen Antikriegsausstellung dienen soll, entfernte man zähneknirschend die Leiche, nachdem die Gruppe vorher fotografiert worden war [...]“¹⁵

Hoffmanns Sterbender ist kein Denkmal im strengen Sinne einer festen Installation, vielmehr ein Mahnmal, das zwischen politischem Objekt und Kunst-



Abb. 4. Eugen Hoffmann, Sterbender/Toter im Stacheldraht. 1928, Antikriegsdemonstration Dresden.



Abb 5. Otto Dix, Totentanz anno 1917. Radierung/Aquatinta, 1924.

werk oszillierte. Die Figur hatte die Funktion, das wahre Gesicht des Krieges zu vergegenwärtigen. Als handwerklich fundierte Darstellung eines Kriegsoffiziers aber ist sie selbstverständlich ein Kunstwerk. Das radikale Antikriegs-Ensemble eines Drahtverhaars mit Leiche nimmt den extrem naturalistischen Realismus unserer Tage, den sog. „Foto-Realismus“, vorweg. Dieser ist aber häufig wegen mangelnden kritischen Kontextes und wegen des Prinzips des Wachsfiguren-Kabinetts kein Realismus im Sinne einer vereinfachenden, verdichtenden Bildung typischer Charaktere unter typischen Umständen.¹⁶ In denke dabei etwa an die simple Wiederholung von Sichtbarkeit in Kunststoff-Plastiken bei John de Andrea oder Duane Hanson. Freilich, manche dieser Fotonaturalismen bzw. ‚Wachsfiguren‘ erreichen durch Themenwahl und Plotstruktur eine kritische Dimension: so Hansons „Vietnam Piece“ von 1967 (Duisburg, W. Lehmbruck-Museum) und Siegfried Neuenhausens Plastik „Denkmal für Joao Borges de Souza“, 1971 lebensgroß nachgeformt (Kunsthalle Kiel).¹⁷ Hoffmanns Sterbender von 1928 nahm diese Perspektive bereits vorweg, aber er stand insbesondere auf frappierende Weise dem Realismus der Graphik der 20er Jahre nahe, speziell jenem von Otto Dix, der seit 1927 an der Dresdner Akademie lehrte, dessen bedeutende Folge von 50 Radierungen „Der Krieg“ im Antikriegsjahr 1924 in Berlin (Nierendorf) erschienen war. Das Dixsche Blatt aus der Mappe 2 „Totentanz anno 17 – Höhe Toter Mann“ (so ein Probeabzug betitelt; Abb. 5)¹⁸ steht der

Plastik Hoffmanns unmittelbar nahe, da es erstarrte Leichen im Stacheldraht und in einem geisterhaften Licht von Leuchtkugeln darstellt.

Worum es in der Straßenplastik von Hoffmann 1928 ging – und was auch die naturalistischen Bildner unserer Zeit suchen – ist Authentizität: das Sterben im Kriege soll, um abzuschrecken, auf möglichst getreue Art, suggestiv und schockierend vergegenwärtigt werden. Der Kunst-Anspruch scheint deshalb sogar bewußt vermindert zu sein. Bei Hanson freilich herrschte dann das schlichte Trompe-l'oeil, auch scheinbar ohne Kunstverfremdung (Stilisierung). Aber eine fotografistisch-naturalistische Wiederholung einer sichtbaren Sache ist kein Kunstwerk oder – in Jean Pauls Begriff von 1804 – ein bloßes „Nachdrucken der Wirklichkeit“ (deren Vertreter er künstlerische „Materialisten“ nannte),¹⁹ also ein geistloser Abklatsch von Realität ohne subjektiv formende Phantasie, ausgenommen eventuell der Akt der Auswahl. Dem setzte Jean Paul nun als anderen Pol die sog. „Nihilisten“ entgegen, die die Wirklichkeit verlassen, um sich in bloß totalen Imaginationen (z. B. Engelsfiguren) zu verlieren. Totaler Naturalismus und totale Abstraktion sind die beiden poetologischen Extreme von Jean Pauls Kunsttheorie. Erst die wechselweise Durchdringung führe zu schöpferischer, wesentlicher Kunst als geistig-poetischer Mimesis, die Objekt und Subjekt schöpferisch ineinanderblenden und verspiegeln („Wechselspiegel“). Will ein moderner Plastiker wie Neuenhausen jedoch nicht primär ein künstlerisch gestaltetes Form-Werk, sondern will er Authentizität und Wirkung (im Betrachter) um jeden Preis, auch um den Preis der künstlerischen Aura, eben als Ausschnitt aus dem Realen, so muß man fragen, wie weit dieser Wille zu Authentizität überhaupt zu treiben ist, ob überhaupt ein gestaltetes Werk oder ein geformtes Objekt erzielt werden soll.

Adolf Behne hatte diese Absicht zweifellos als Basis seiner Denkmal-Vision, wenn er die realen Waffen zu einem (dauerhaften) Marter-Mal aufgetürmt wissen wollte. Eugen Hoffmann suchte in der dreidimensionalen Plastik eine pazifistische Wirkung; dabei fand er in Stacheldraht (reales Material), Holz, Pappmaché, Kleidung und Farben für seinen feldgrauen Toten bereits einen radikalen Realismus – beinahe ohne Kunst –, mit dem er die ganze Richtung der 70er Jahre um Andrea, Hanson, Neuenhausen avantgardistisch vorwegnahm. Aktuell lag die Bedeutung seiner Figur in der intendierten Wirkung am 4. August 1928 auf den Straßen Dresdens. Kunsthistorisch liegt sie in dieser Vorläuferstellung zum späteren naturalistischen Realismus. Ein sterbender Vietnam-Soldat kann aber nun einmal nicht aufgestellt werden, als Denkmal präsent sein²⁰ – wie Lenin in seinem Mausoleum. Man muß den Soldaten als Opfer nachformen. Aber in ihrer radikalen Intention stehen sich die konsequent realistischen Konzepte von Behne (mit Waffen) und von Hoffmann (mit den Figuren Sterbender) in einem dialektischen Sinne sicherlich nahe. Niemand käme auf die Idee, die toten Opfer, die man memorieren will und vor deren Schicksalswiederholung

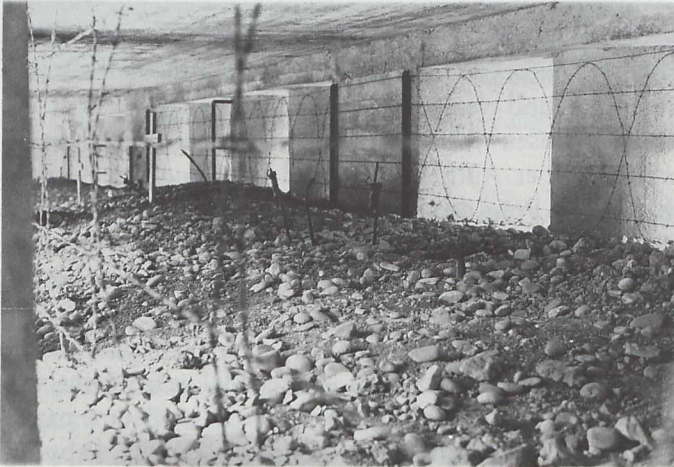
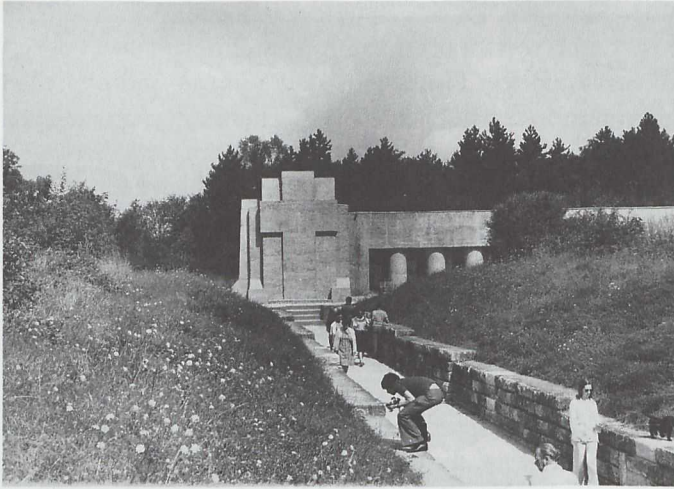


Abb 6. Die Tranchée des Baionettes, Verdun (Fotos: Schubert).

man warnen möchte, aufzubahren und auszustellen – nur kurzzeitig wie 1793 Le Peletier und Marat²¹ bzw. wie in der religiösen Zeremonie die französischen Soldaten in Verdun. Und doch kennt die moderne Denkmal-Geschichte einen signifikanten Grenzfall, der die Zielsetzung auf Authentizität hin radikalisierte: Gemeint ist der Kampfgrabenabschnitt bei Verdun, in dem die das Zeichen zum Angriff erwartenden Poilus durch den Erdrutsch einer deutschen Granate derart verschüttet wurden, daß nurmehr die Bajonette herauschauten. Die Franzosen beließen dieses Stück authentischer Realität als die legendäre „Tranchée des Baionettes“ (Abb. 6) mit dem Ziel eines Mahnmals für die Soldaten des 137. Regi-

ments (verschüttet im Juni 1916). Mit Hilfe eines amerikanischen Stifters überbaute man in den 20er Jahren diese Tranchée mit einer flachen Betonhalle, an der Vorderseite des Stufenzugangs mit einem christlichen Kreuz versehen und einer Inschrift für das Gedenken der französischen Soldaten.²² Damit wurde Dauerhaftigkeit garantiert.

Am Schluß möchte ich deshalb die Frage aufwerfen, ob nicht absolut authentische, hervorragende Fotodokumente, die Schrecken und Mahnung einschließen, etwas vom Ziel der Pazifisten erfüllen; denn in solchen Fotografien (Abb. 7)²³ ist das wahre Gesicht des Krieges für alle Zeiten aufbewahrt und somit zu vergegenwärtigen. Ähnlich verfuhr Wolf Vostell in einer Collage von



Abb. 7. Französische Soldaten im Graben, ca. 1916/17. Aus R. Fabian: *Bilder vom Krieg*, 1983.

1968, die sowohl die Tötungswaffe als auch das Opfer festhält, als er mit dem Zusatz der „Miss Amerika“ die Lügen dieser Großmacht entlarven wollte. Doch dokumentarische Fotografien sind keine Denkmäler, auch wenn sie im Kontext von Mahnungen präsentiert bleiben und ausgestellt werden (z. B. im Musée de Guerre Notre-Dame de Lorette für die Toten des Ersten Weltkrieges; oder im Museum des KZ-Buchenwald für die Opfer des Hitler-Faschismus). Sie können aber pazifistisch wirken; und sie memorieren jedenfalls bleibend indirekt das, was sie als Dokument des Augenblicks visuell festhalten wollten.

Anmerkungen

- 1 *JA!* – *Stimmen des Arbeitsrats für Kunst in Berlin*, Berlin 1919, S. 101.
- 2 Adolf Behne, „Kriegsgräber“, in: *Sozialistische Monatshefte*, Jg. 52, 1919, Heft 6/7, S. 307–309. Im Kontext der Probleme der Krieger-Denkmäler vgl. D. Schubert, „Die Wandlung eines expressionistischen Krieger-Denkmal: Bernhard Hoetgers Niedersachsenstein, 1915–1922“, in: *Wallraf-Richartz Jb.* 44, 1984, S. 285–306. Behnes Text nicht erörtert bei M. Lurz, *Kriegerdenkmäler in Deutschland*, Bd. 3: Erster Weltkrieg, Heidelberg 1985 und Bd. 4: Weimarer Republik, ebd. 1985.
- 3 Hans-Ernst Mittig, „Über Denkmalkritik“, in: ders., V. Plagemann, *Denkmäler im 19. Jh.*, München 1972, S. 283–301; R. Koselleck, „Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden“, in: *Identität*, hrsg. von O. Marquard, K.H. Stierle, München 1979 (Poetik u. Hermeneutik 8), S. 255 f.; D. Schubert, „Paris . . . ein Pantheon der Lebenden – Denkmalkritik bei Heinrich Heine“, in: *Heine-Jahrbuch* 24, 1985, S. 80–102; *DENKMAL – ZEICHEN – MONUMENT*, hrsg. von E. Mai, München 1989; Hans-Ernst Mittig, „Denkmal (Die politische Funktion von Kunst)“, in: *Funkkolleg KUNST, Begleitbrief* 8, Weinheim–Basel 1985, S. 43–83. Vgl. auch *Kritische Berichte*, 16. Jg., 1988, Heft 3, hrsg. von A. Hoberg, D. Hoffmann u.a. (= Sonderheft „Denkmal“).
- 4 Ludwig Quidde, *Der deutsche Pazifismus während des Weltkrieges 1914–1918*, aus dem Nachlaß hrsg. von K. Holl, H. Donat, Boppard 1979. – D. Harth, D. Schubert, *Pazifismus zwischen den Weltkriegen*, Heidelberg 1985. – C. Graf v. Krockow, *Scheiterhaufen – Größe und Elend des deutschen Geistes*, Berlin 1983, S. 79 f. Zur Heroisierung des sog. „Blutopfers“ und Zunahme des Totenkultes der gefallenen Soldatenmenschen vgl. Bernd Hüppauf, „Über den Kampfgeist“, in: *Der Feind den wir brauchen*, hrsg. von A.A. Guha, S. Papcke, Königstein 1985, S. 93, und ferner von Bernd Hüppauf, *Ansichten vom Krieg*, Königstein 1984. – Gegen die christliche Sakralisierung des Sterbens der Soldaten in „Parallelisierung mit dem christlichen Opfertod“ sprach sich seinerzeit der Theologe Günther Dehn (Halle) am 6. 11. 1928 in der Ulrichskirche Magdeburg aus (*Kirche und Völkerversöhnung – Dokumente zum Halleschen Universitätskonflikt*, hrsg. von G. Dehn, Berlin 1931, S. 21–22).
- 5 Friedrich Engels, „Die auswärtige Politik des russischen Zarentums“, in: *Neue Zeit*, Jg. VIII, 1890, S. 145 f.: „Beide Lager rüsten für einen Entscheidungskampf, für einen Krieg, wie die Welt noch keinen gesehen, wo zehn bis fünfzehn Millionen Kämpfer einander in Waffen gegenüber stehen werden. Nur zwei Umstände haben bis heute den Ausbruch dieses furchtbaren Krieges verhindert: erstens der unerhört rasche Fortschritt der Waffentechnik [...] und zweitens die absolute Unberechenbarkeit der Chancen [...]“

- 6 D. Schubert, *Otto Dix*, Reinbek 1980, S. 37 f., 3. verb. Aufl. 1991, S. 36 f.; F. Löffler, „Die Dresdner Secession-Gruppe 1919“, in: *Kunst im Aufbruch: Dresden 1918–1933*, Albertinum Dresden 1980, S. 39–61, wieder in: *Expressionismus – die 2. Generation 1915–1925*, hrsg. von S. Barron, St. v. Wiese, Los Angeles–Düsseldorf–Halle 1988–89, S. 63; D. Schubert, „Bruno Tauts Monument des neuen Gesetzes 1919 – zur Nietzsche-Wirkung im sozialistischen Expressionismus“, in: *Jb. d. Berliner Museen-West*, Bd. 29/30, 1987/88, S. 241–255.
- 7 Bruno Taut, in: *Frühlicht*, 1. Jg., 1921, Heft 2 (siehe bei U. Conrads, *edition FRÜHLICHT*, 1963, S. 109 f.); K. Junghanns, *Bruno Taut*, Berlin 1970, S. 103 f., 2. Aufl. 1983, S. 55, Abb. 111–115.
- 8 Zu Gerstel, Belling, Barlach, Lehmbruck, Kollwitz vgl. D. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1981, 2. verb. Aufl. Dresden–Worms 1990, S. 203–228 (Die Problematik des Kriegerdenkmals); W. Nerdinger, *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin*, Berlin 1981; D. van Alphen u.a., *Entartete Beeldhouwkunst – Duitse beeldhouwers 1900–1945*, Zwolle 1991. Ferner M. Hütt, H.J. Kunst (Hrsg.), *Unglücklich das Land, das Helden nötig hat – Leiden und Sterben in den Kriegsdenkmälern des 1. und 2. Weltkrieges*, Marburg 1990.
- 9 Zur Psychologie der Überlebenden vgl. S. Freud, „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“, in: *Imago*, IV, 1915. – Alfred Adler, „Ein Psychiater über die Kriegspsychose“, in: *Internat. Rundschau* (Zürich), Bd. IV, 1915/16, S. 517 f.; A. Adler, *Die andere Seite – Massenpsychologische Untersuchung über die Schuld des Volkes*, Wien 1919. – Im Hinblick auf die Überlebenden und ihre Denkmale vgl. R. Koselleck (wie Anm. 3), S. 255 f. – Ulrich Linse, „Das wahre Zeugnis – eine psychohistorische Deutung des 1. Weltkrieges“, in: *Kriegserlebnis*, hrsg. von K. Vondung, Göttingen 1980, S. 19–114.
- 10 J. Roth, „Die Lebenden über die Toten“, in: *Vorwärts*, 13. Juni 1924. – Das hier zur Verdeutlichung abgebildete Reiter-Denkmal ist das für das Regiment der Königs-Ulanen, Hannover, 1927, von E. Gorsemann (dank freundlicher Hinweise von H. Adam); vgl. G. Schneider, „... nicht umsonst gefallen?“ – *Kriegerdenkmäler und Kriegstotenkult in Hannover*, Hannover 1991, S. 329.
- 11 Leonhard Frank, *Der Mensch ist gut* (Zürich 1918), Potsdam 1920, S. 99 f.
- 12 Käthe Kollwitz, *Tagebücher*, hrsg. von J. Bohnke-Kollwitz, Berlin 1989, S. 189 f. – Ilse Rauhut, „Die große Arbeit gegen den Krieg“, in: *Bildende Kunst*, Jg. 1965, Heft 4, S. 186–190. – Ulrich Linse, „Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!“, in: *Kriegserlebnis* (wie Anm. 9), S. 262 f. – Jan Kneher, in: *Pazifismus* (wie Anm. 4), S. 203–216.
- 13 Zu Bleekers und Knappes Münchner Denkmal (das die Nazis nicht zerstörten wie andere Mäler für 1914–18) vgl. K. von Seeger *Das Denkmal des Weltkrieges*, Stuttgart 1930; „*Deutscher Ehrenhain für die Helden 1914–1918*“, Leipzig 1931, S. 133; W. Kreis, *Soldatengräber und Gedenkstätten*, München 1944; S. Scharfe, „*Deutschland über alles*“ – *Ehrenmale des Weltkrieges*, Königstein 1940; M. Lurz, *Kriegerdenkmäler in Deutschland*, Bd. 4: Weimarer Republik, Heidelberg 1985, S. 183–184; D. Schubert, „Ehrenhalle für 500 Tote (1932–33)“, in: *Heidelberger Denkmäler 1788–1981*, Heidelberg 1982, S. 78 f.; G.L. Mosse, „Soldatenfriedhöfe und nationale Wiedergeburt“, in: *Kriegserlebnis* (wie Anm. 9), S. 241 f.; W. Nerdinger, G. Finck, „Das Münchner Kriegerdenkmal vor dem Armeemuseum“, in: *Ausst.-Kat. Die Zwanziger Jahre in München*, München 1979, Nr. 414–415. – F. Matzner, „Der schlafende Krieger“, in: Hütt/Kunst (wie Anm. 8), S. 57–69, – wo allerdings weder Lehmbrucks Skizzen lagernder sterbender Krieger (für die Plastik des „Gestürzten“) noch Käthe Kollwitz’ Projekt eines liegenden Toten als Mahnmal für ihren Sohn Peter und alle Gefallenen (vgl. ihre Tagebücher Abb. S. 300) einbezogen sind. Damit wurde die methodische Möglichkeit einer dialektischen Zusammenschau kontrastierender Zeugnisse im synchronen Schnitt verschenkt an wenige, ideologisch klare Stücke.
- 14 K. von Seeger (wie Anm. 13), S. 266.

- 15 Ausst.-Kat. „Die Kunst den Massen“ – Verbreitung von Kunst 1919–1933, hrsg. von D. Rose, Berlin-West 1977, S. 55; vgl. *Arbeiterstimme* (KPD), Bez. Ostsachsen, Nr. 177, vom 31. Juli 1928 (dank freundl. Hilfe von Frau Schauer vom Stadtarchiv Dresden). Hannelore Gärtner, „Die ASSO in Dresden“, in: *Kunst im Aufbruch – Dresden 1918–1933*, Dresden 1980, S. 73.
- 16 Zu diesem Realismus-Begriff s. Friedrich Engels, Brief an Margret Harkness, April 1888; vgl. dazu Karel Kosik, *Die Dialektik des Konkreten* (Prag 1967), Frankfurt a. M. 1973, S. 114f.; O.K. Werckmeister, „Ideologie und Kunst bei Marx“, in: *Neue Rundschau*, 1973, Heft 4, S. 604f.; D. Schubert, „Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels“, in: *Pantheon* (München), Jg. 41, 1983, H. III, S. 248.
- 17 Neuenhausens Werk ist abgebildet in meinem Beitrag über das Märzgefallenen-Denkmal von Gropius in Weimar (1921–22), siehe Anm. 20.
- 18 Otto Dix, *DER KRIEG – Radierungen, Zeichnungen*, hrsg. von Alfred Hagenlocher, Städt. Galerie Albstadt 1977, 95, Nr. 39 (die „Höhe toter Mann“ lag im Artois, wo Dix mehrmals als MG-Truppführer kämpfen mußte); Harth/Schubert (wie Anm. 4), S. 196; D. Schubert, *Dix* (1980), 3. überarb. Aufl. Reinbek b. Hamburg 1991, S. 22–24.
- 19 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), Hanser-Ausgabe von N. Miller, Bd. IV, München 1965, § 1–4. – Den umfassenden Gegenstandsverlust sowohl bei den ‚Abstrakten‘ als auch bei denjenigen „Realisten“, die Stereotypen geben (wie z. B. Schmettau, Augustin u.a.), hat bereits 1974 Dieter Hoffmann-Axthelm kritisch erörtert: *Theorie der künstlerischen Arbeit*, Frankfurt a.M. 1974, S. 34–51 und 175f.
- 20 Vgl. dazu D. Schubert, „Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von W. Gropius in Weimar“, in: *Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen* 21, 1976, Abb. 19 (Neuenhausen) und bes. Anm. 61 in diesem Sinne.
- 21 W. Sauerländer, „Davids ‚Marat à son dernier soupir‘ oder Malerei und Terreur“, in: *IDEA*, Bd. II, 1983, Abb. 6–8, S. 55; Jörg Traeger, *Der Tod des Marat – Revolution des Menschenbildes*, München 1986 (Bespr. von M. Hesse, in: *Kunstchronik* 43, 1990, S. 123f.).
- 22 Es existiert ein Führungsblatt zur ‚Tranchée‘ vom Volksbund dt. Kriegsgräberfürsorge vom Jan. 1966 (auf das mich dankenswerterweise M. Lurz, Heidelberg, verwies); ferner G. Metken, *Liebe zu Lothringen*, Karlsruhe 1964. – Rose E. B. Coombs, *Before Endeavours Fade – a guide to the battlefields of the First World War*, London 1976, S. 125.
- 23 *Ein Krieg wird ausgestellt. Die Weltkriegsammlung des Historischen Museums 1914–1918*, hrsg. von R. Diehl, D. Hoffmann, Frankfurt a.M. 1976; *Bilder vom Krieg – 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage*, Text von R. Fabian, Hamburg 1983, S. 139; Th. Schirmböck, R. Scotti, „Gibt es eine pazifistische Kriegsfotografie?“, in: *Pazifismus* (wie Anm. 4), S. 219f.; Bernd Hüppauf, „Kriegserfahrung und Kriegsfotografie“, in: *Texte und Bilder*, hrsg. von Barbara Naumann, München 1991. – Karl Riha, „Den Krieg photographieren“, in: *Vondung* (wie Anm. 9), S. 146f.