

WARUM, FÜR WEN UND
ZU WELCHEM ZIELE
NACH 44 JAHREN EIN DENKMAL
FÜR DEN 17. JUNI 1953

„Fürs Absterben der Kunst
spricht die zunehmende Unmöglichkeit
der Darstellung des Geschichtlichen...“
(Adorno)

Dietrich Schubert

Natürlich begrüße ich die Idee, vor Ausschreibung eines Wettbewerbs für ein politisches Denkmal, über Sinn und Unsinn eines solchen zu sprechen, bevor beschämende Stücke der kapitalistischen Kultur bzw. „Kunstmarkts-Kunst“¹ und der „Kunstbetriebskunst“ herauskommen und Gelder verbraucht sind.

Die Fragen, die dieser Plan des Berliner Senats aufwirft, sind m.E. komplexer, als sich die Geldgeber in der hoch verschuldeten Stadt, die überall an Kultur kürzt, offenbar vorab klar gemacht haben. Die Grundfrage bei jedem Denkmal ist letztlich, ob die Komplexheit und Aspekte der Ereignisse überhaupt in einem Denkmal, d.h. Memorial in Bau- und Plastik-Formen anschaulich wirksam gemacht werden können.

Ebensolches gilt für die Komplexheit einer Persönlichkeit, seien es Politiker wie Friedrich III., Bismarck und Adenauer oder geistige Arbeiter wie Schiller, Jean Paul und Heinrich Heine. Jederman, der sich mit Denkmälern – nicht Bauwerken wie Schlössern oder Bahnhöfen (das Englische unterscheidet besser zwischen Monument und Memorial), – also mit memorierenden Mälern befaßt hat, weiß, daß jedes Denkmalbauen nicht nur eine Art der Ideologie-Setzung, sondern auch eine Form der Ästhetisierung ist und nicht ohne schriftliche Konnotation auskommt, also der Inschriften bedarf, um die Unbestimmtheit baulicher oder plastischer Formen zu konkretisieren.

Er weiß, daß ein Denkmal Teil der „Kunst im öffentlichen Raum“ ist, wie das Schlagwort heute lautet, aber im Unterschied zur kapitalistischen Dekorationskunst der Matschinsky-Denninghoff oder Rückriem oder Karavan eben eine Form öffentlich politischer Kunst ist, die ideologische Funktionen erfüllen soll.

Auftraggeber, Geldgeber, Komitees bestimmen die Art. Der Standort und die Form des Mals enthalten die Ideologie der Setzer des Denkmals. Entwürfe, die dem entgegenstanden, wie Rudolf Bellings Entwurf „Wofür?“ beim Wettbewerb von 1920 für die Opfer des 1. Weltkriegs der Berliner Universität, wurden unterdrückt.² Alfred Hrdlickas deutlich sprechendes Mahnmal in Wien, das den konservativen Kreisen der ÖVP mißfiel, soll nun zur Zeit mit einem abstrakten Gegen-Denkmal korrigiert werden. Während der expressive Realist Hrdlicka den menschlichen Leib als das Eigentliche ins Zentrum seiner Kunst rückte – jede Gewalt wird nur am eigenen Leibe des Einzelnen erfahren, nirgend sonst –, dominieren nun natürlich die designhaften, abstrakten Formen im Raum;³ da diese aber austauschbar sind, auch nur dekorativ wirken können, muß das Wort her, um einen Sinn zu vermitteln: Ein Entwurf gibt Stahlplatten und schreibt darauf: „das einzig reale ist der schmerz“.⁴

Damit wurde übrigens punktuell meine These belegt, daß die abstrakte Kunst und das memorierende Denkmal große Gegensätze bilden, ja beinahe „Feinde“ sind.⁵ Denn das Denkmal memoriert etwas ganz Konkretes einer Person oder eines Ereignisses; die abstrakten Formen von Platten, Röhren, Blöcken, Bauteilen usf. sind jedoch per se unbestimmt bzw. können nur allgemein ‚Hinauf‘ oder ‚Hinab‘, Ordnung oder Chaos suggerieren. Erst Inschriften (und die Kommentare der Interpreten) machen sie eindeutig.

Beispiel: An Rückriems Blöcke-Komposition in Bonn von 1982 steht „Heinrich Heine“, aber es könnte ebenso „Schiller“ oder „Luxemburg“ daran stehen.⁵ Freilich würden die Stadt Bonn und der heutige Kunstbetrieb nie Rosa Luxemburg, einem

Opfer der rechten Gewalt von 1918/19, ein Denkmal bauen. Es war bezeichnend, daß die Hamburger Kulturbehörde die Blöcke Rückriems für das Gedächtnis der Juden-Deportation (Moorweidenstraße) 1983 mit einer Inschrifttafel kommentieren mußte.⁶

Elmar Dauchers Blöcke-Komposition von 1970 als Mahnmal für die Opfer 1939–1945 in Stuttgart wirkt anschaulich auch nicht genügend; eine Inschrift von Ernst Bloch machte sie ganz konkret.⁷

Schon Bertolt Brecht hatte um 1938 in der Expressionismus-Debatte diese Aporie von avantgardistisch abstrakter Form-Kunst (Kubismus, Konstruktivismen) und Denkmalmemorierung auf den neuralgischen Punkt gebracht, als er frug, wie kann man Lenin darstellen?! – Mit mimetischen Porträtformen (naturalistisch bzw. realistisch) oder aber mittels abstrakter Zeichenformen („futuristisch“). Diejenigen, die Lenin erkennbar abbildeten, würden in der Form nicht an seine Kampfweise erinnern; aber bei denjenigen, die „auf einen Riesenkubus eine Riesengurke“ stellten und das Ganze rot anstrichen, war Lenin leider nicht wiedererkennbar.⁸

Wenn gar Jochen Gerz in Saarbrücken 1993 die Namen der Orte der jüdischen Friedhöfe als das einzig Konkrete unter die Erde steckt,⁹ also der Sichtbarkeit entzieht, so ist diese „Konzeptkunst“ tatsächlich das Ende von Phantasie und Anschaulichkeit als zentralen Kriterien bildender Kunst. Und außerdem geben derartige Arbeiten der alten These von Dieter Hoffmann-Axthelm recht, daß an der Abschaffung von Bildlichkeit sozialen Bewußtseins gewirkt wird.¹⁰

Alfred Hrdlicka hat einmal das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit in der Abhängigkeit von den politischen Willensbildnern definiert: „Was der Politiker vor allem von Kunst erwartet, ist, daß sie nicht zu politisch wird, was nicht heißt, daß es bei uns keinen politischen Mißbrauch der Kunst gibt (...)“¹¹

Daraus läßt sich m.E. ohne weiteres die Präferenz von abstrakten Formen in der öffentlichen Kunst erklären: Sie tun nicht weh; sie bleiben im ästhetischen Arrangement; sie zeigen nicht das konkret Wirkliche; sie sind kein Spiegel der Gewalt! Politiker verstehen das Abstrakte nicht besser als andere, aber Abstraktes, Form-Kunst provoziert nicht derart wie der expressive Realismus, der die Dialektik des Konkreten gestaltet, d.h. bei Denkmälern für politische Gewalt, für die NS-Verbrechen, für Revolten und Revolutionen das Leiden, die Opfer, die Hinterbliebenen, eben die Menschen gestaltet.

Offenbar den höchsten Schmerz der Opfer, besonders von äußerer Gewalt, d.h. die Ermordung von Menschen an expressiven Figuren in Stein oder Bronze zu zeigen – dies kann heute bei der Verachtung des Handwerklichen an den Akademien niemand mehr so, wie es Michelangelo, Rodin, Lehmbruck, Ipousteguy und Hrdlicka konnten. In der Plastik der DDR wurde zumindest daran gearbeitet, und Grzimeks Gruppe im KZ Sachsenhausen 1960 scheint mir eine der besten figürlichen Lösungen der Memorierung der Nazi-Gewalt am Ort der Täter zu sein.¹²

Mir stellen sich für die merkwürdig historistische Idee, nach vielen Jahren dem 17. Juni 1953 ein Denkmal zu setzen, insbesondere vier Fragepunkte:

1. In welchem Kontext agiert man und agieren wir hier? – M.E. im Zeitgeist der Regierung. Die Stadt Berlin – in der ein CDU-Prominenter am 3.9. im ZDF sagte, die „Bauwirtschaft ist die Lokomotive der Kultur“ – ist mit 43 Milliarden verschuldet. In echten Kulturbereichen (Theater, Museen, Kunstankäufe für die Museen, Ballett) wird gekürzt, aber für derartige Denkmäler, die den Regierenden gefällig sind, stehen plötzlich Gelder zur Verfügung! Besonders das Projekt eines

„Denkmals für die ermordeten Juden Europas“, also das sogenannte „Holocaust-Mahnmal“ hat besonnene Geister nur skeptisch gemacht.

Damit bin ich bei meinem 2. Punkt: Wieviele Gelder eine Zeitlang dafür ausgegeben wurden, daß am Ende ein völlig platter und phantasieloser Entwurf von der Jury „für die Errichtung eines Denkmals für die ermordeten Juden Europas“ ausgewählt wurde, weiß ich nicht; die Berliner werden es wissen.¹³ Der Ausgang ist in meinen Augen – ich hätte jederzeit gegen derartig Absurdes votiert – wie das Hornberger Schießen, so daß sich sogar Kanzler Kohl und Bürgermeister Diepgen (CDU) distanzieren.¹⁴ Eine von Jakob-Marks entworfene Riesenplatte, in welcher Form auch immer, auf der *alle* Namen der durch die Deutschen Ermordeten zu stehen kommen sollen, ist nicht nur abstrus und platt, sondern auch kein würdiges Mahnmal, und es ist außerdem noch ein Plagiat der Idee von Maya Lin in Washington (Vietnam-Mahnmal, 1981–83). Das Projekt stellt eine ästhetische Verdrängung der Verbrechen der Ermordung dar. Ästhetizismus der Design-Künste triumphiert über echte Darstellung und Anschauung des Realen.

Letztlich aber sind die Dimensionen dieser Verbrechen der Nazis überhaupt nicht in einem Denkmal zu bewältigen. Und mancher Aspekt in den Debatten erinnert an die um die „Neue Wache“ als Nationaldenkmal.¹⁵

Die Orte des Schreckens, also Stätten der Verbrechen der Nazis von Auschwitz bis Buchenwald denkmalhaft auszubauen (natürlich die Werke der DDR-Künste belassend) und in dem Sinne zu pflegen als „lieux de mémoire“¹⁶, Stätten der trauernden Erinnerung, wie in diesem Kontext Jessen und Kittsteiner meinen, ist wirkungsvoller als jene aufwendigen abstrakten Formen mit Inschriften.¹⁷

3. Punkt: War der 17. Juni ein spontaner Streik und hatte er gar Revoltecharakter? Diese Frage können die Historiker genau beantworten; vor allem die Beiträge von P. Steinbach und E. Wolfrum in der vorliegenden Dokumentation zeigen, daß der Tag interpretiert wird, daß er immer wechselnden Deutungen unterlag. Mir scheint insbesondere die Differenz der Sichtweisen zwischen Ost (die Emotionen) und West (die Ideologie) grundlegend zu sein.

Kennen wir aus dem 20. Jahrhundert und seinen Künsten Beispiele für memorierende Denkmäler für Streiks oder Spontanrevolten? Nur wenige: Weimar 1922, wo die Opfer des Arbeiterstreiks gegen den Lüttwitz-Kapp-Putsch vom März 1920 in einer keilartig emporzuckenden kubistischen Form durch Gropius memoriert wurden. Signifikant und wenig bekannt ist eine Art Gegenstück auf dem Südfriedhof in Gera, wo der Bildhauer S. Werner für 14 Gefallene der Kämpfe gegen die rechten Putschisten eine Gruppe von Hinterbliebenen zeigte. Die Nazis zerstörten das Weimarer Werk von Gropius; das Denkmal in Gera blieb jedoch erhalten.

Für den Aufstand der Matrosen von 1918 in Kiel gegen den Wahnsinn des Krieges unter Wilhelm II., eine Revolte, die die sozialistische November-Revolution einleitete, wollte man 1978 in der Stadt Kiel zum 60. Jahrestag auf Vorschlag der SPD ein Monument des Gedenkens bauen; es ist von Interesse, daß der konservative Ausdruck „Denkmal“ zugunsten der Formulierung „Künstlerisches Zeichen der Erinnerung“ (so D. Opper, Kulturreferent von Kiel) vermieden wurde; zudem wollte man gegen das Marine-„Ehrenmal“ Laboe ein anderes Zeichen setzen.¹⁸ Eingeladen wurden im Oktober 1978 Edgar Augustin, Jürgen Breuste, Otto Hajek, Alfred Hrdlicka, Waldemar Grzimek und Hans Kock.

Hrdlicka entwarf eine Faust, die aufgesockelt den spontanen Charakter des Aufbegehrens visualisieren sollte.¹⁹ Die Ausdrucksform ist eindeutig sinnvoll für ein Revolte-Denkmal. (Ähnlich ist das Ensemble der Fäuste für die Revolutionen in Halle.)

Zur Ausführung kam aber ein Plan von Breuste, der drei riesige Stahlstücke errichtete mit emporgehobenen massiven Granitsäulen; Motto „Feuer aus den Kesseln“ nach Ernst Tollers Drama über den Matrosenaufstand; Kostenschätzung 250–300tausend Mark. Auch dieses Mal ist von Unbestimmtheit gezeichnet; nur die Konnotation und eine – inzwischen gestohlene – Tafel mit Versen aus Tollers Drama lenkt die Erinnerungsarbeit in die Richtung der Idee der Setzer. Ob die Materialsprache und der Habitus des Monuments allein funktionieren – die drei Stahlkörper heben drei Säulen aus dem Boden – muß jeder Betrachter für sich spüren.

Im inzwischen vereinten Deutschland gibt es kein Denkmal für die Revolution vom November 1918, die Deutschland erstmals zur Republik führte. Das Denkmal in Berlin für Luxemburg/Liebknecht und für „Die Toten Helden der Revolution“ von Mies van der Rohe, 1926, wurde von den Nazis zerstört.

Der 9. November, von dem heute im Kontext mit Hitlers Aktionen soviel geredet wird, ist der Tag der sozialistischen Revolution 1918 in Berlin. Für die deutsche Geschichte halte ich den 9. November für wichtiger als den 17. Juni 1953, weil 1918 der entscheidende Schritt zur Demokratie vollzogen wurde. In der Bundesrepublik gibt es kein Denkmal für die Studenten-Revolution ab 1968.

Anschließend an solche historischen Ausblicke erhebt sich die Frage, welche Seite an einer Revolte oder einem Streik memoriert werden soll: die negative der Opfer des Generalstreiks gegen Lüttwitz-Kapp? – oder positiv der Sieg des Streiks über die rechten Putschisten? (So im aufzuckenden Keil von Gropius, 1922).

Bernhard Hoetger zeigte 1919 in seinem Entwurf für ein Revolutionsdenkmal in Bremen in einer monumentalen Pietà das Opfer und die Trauernde; im Juni 1922 auf dem Friedhof Walle errichtet, wurde das expressionistische Mahnmal von den Nazis 1933 zerstört.²⁰

„Opfer“ ist in unserer Sprache nicht nur religiös unterlegt, sondern auch äußerst ambivalent – negativ und positiv, der Mensch wird geopfert oder aber er opfert sich für eine Idee oder Aktion (victi oder sacrificium).²¹

Der 4. Punkt ist für mich der Fragenkomplex nach den ideologischen Absichten, den Zielen der Denkmal-Initiatoren im Berliner Senat, der CDU und der SPD, für ein Denk-Mal des 17. Juni 53.²² Was will der kulturpolitische Sprecher der CDU, Lehmann-Brauns, damit erreichen? Will er am Tiergarten das Denkmal für die Rote Armee übertrumpfen?

Was wird die Appellstruktur? Sollen die (leidenden) Opfer erinnert werden oder aber der positive Aspekt der Revolte? Des Aufbegehrens gegen Herrschaft und primär gegen die Arbeitsnormen, die zum Streik führten? Bei Gera fuhren die Wismut-Kumpel aus dem Uran-Bergbau Ronneburg in ihren LKWs in die Stadt zur Bezirksleitung der SED, um zu demonstrieren. (Ich sah dies als Junge mit eigenen Augen.)

Für Berlin: Genügen nicht die Denkmäler für den 17. Juni, die es bereits gibt?

Wäre nicht ein authentisches²³ großes Stück der Mauer mit Wachturm mehr Aussage über das repressive System des Pseudo-Sozialismus der DDR? Wenn ja, hätten wir eine ähnliche Konstellation wie bei der Frage nach Sinn und Form von NS-Mahnmalen: Ist ein authentisches Stück der Orte der Verbrechen nicht stärkeres Denkmal als ein abstraktes, ästhetisches Design-Werk mit Inschrift?

Was kann heute noch die Funktion eines solchen Denkmals sein? Will die eine Initiatorin, die CDU Berlins, eine Kontinuität ihrer Politik seit der Adenauer-Ära affirmieren?²⁴ Was beabsichtigen die Parteien Berlins, die dem Antrag am

14. 3. 1995 zustimmten? Soll gar den Ostdeutschen in ihrer schlechteren sozialen Lage nach 1989 mit einem solchen Denkmal gezeigt werden, daß sie ja schon vor 44 Jahren die deutsche Einheit wollten?

Warum gibt man Summen Gelder für ein schlechtes Holocaust-Mahnmal und jetzt eines für den 17. Juni aus, aber ein Projekt wie das Mahnmal für die NS-Opfer der Hirn Klinik in Buch, dessen Auftrag die Künstlerin Franziska Schwarzbach²⁵ seit Jahren hat, wird verschleppt? Ein solches Mahnmal ist m.E. unbequem; ein Denkmal für den 17. Juni ist im Rahmen des herrschenden Zeitgeistes aber bequem.

Was nun die mögliche Form betrifft, so hängt diese – ein Symbol wie eine Flamme oder nur ein Laserstrahl oder nur eine architektonische Stele mit Datum – natürlich in jedem Fall davon ab, was man am 17. Juni erinnern will und warum. Die einfachste, eleganteste und zugleich billigste Lösung wäre eine hohe, schlanke Stele nur mit dem Datum. Jeder Betrachter hätte dann die Offenheit und Freiheit das zu erinnern, was er will.

Ich selbst bin im derzeitigen politischen Kontext und wegen des Historismus des Plans gegen ein Denkmal für den Streik am 17. Juni 1953, gleich welcher Art. Im übrigen wird der 17. Juni in der neuen Hauptstadt m.E. bereits dadurch genügend memoriert, daß eine große Ost-West-Achse in Berlin seinen Namen trägt. Außerdem ist meine Prognose, daß dieses Denkmalprojekt scheitern wird, weil die Gefühle und die Psychologie der Ostler und der Westler gravierend verschieden sind. Die Aktivisten und Leidenden (Ost) wollen das Denkmal,²⁶ aber errichtet wird es im Grunde von den herrschenden Nutznießern (West). Dieser Widerspruch in der Wurzel des Projekts wird nicht zu umgehen sein.

- 1 Diesen Ausdruck sowie „Kunstabetriebskunst“ übernehme ich vom Bildhauer Alfred Hrdlicka, der zwischen ernsthafter bildender Kunst und jenen unterschied. Politiker wollen vor allem von der Kunst, daß sie nicht zu politisch werde – mit diesem Satz zum Verhältnis von Avantgarde und öffentlicher Kunst hat Hrdlicka den Nagel auf den Kopf getroffen (in: Katalog D. Klumpp – Bildhauerei, Heilbronn 1982, wieder in: Hrdlicka: Schriften, Wien 1987, S. 168 f.); und er mußte alle die Widerstände erfahren. Ausnahme war sein Friedrich-Engels-Denkmal von 1978–81 in Wuppertal (vgl. meinen Beitrag dazu in: Pantheon/München, Jg. 41, 1983, S. 245 ff.).
- 2 Dazu W. Nerdinger: Rudolf Belling, Berlin 1981, S. 232, No. 28.
- 3 Vgl. hierfür besonders Martin Warnke: Kunst unter Verweigerungspflicht, in: „Skulpturenboulevard Kurfürstendamm“, Berlin 1987, wieder in: Kunst im öffentlichen Raum, hg. von V. Plagemann, Köln 1989, S. 223 f. Ferner: Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, hg. von E. Mai, München 1989 und C. Heinrich: Strategien des Erinnerns – der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der 80er Jahre, München 1993.
- 4 Vgl. Katalogbuch Kunsthalle Wien: „Judenplatz Wien 1996“ – Wettbewerb Mahnmal- und Gedenkstätte, Wien 1996, S. 53 (Valie Export).
- 5 Ich habe dies in: Formen der Heinrich-Heine-Memorierung im Denkmal heute, in: MNEMOSYNE, hg. von Aleida Assmann/ D. Harth, Ffm 1991, 2. Auflage 1993, S. 112 ausgeführt.
- 6 V. Plagemann: „Vaterstadt Vaterland...“ – Denkmäler in Hamburg, 1986, S. 175–176.
- 7 Vgl. D. Schubert: Das Denkmal der Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar und seine Stellung in der Geschichte des neueren Denkmals, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung 21, 1976, S. 199–230.
- 8 Bertolt Brecht, Über Realismus, hg. von W. Hecht, Ffm 1971, S. 3 ; – dazu Schubert, in: Mnemosyne, 1993, S. 112 und Schubert: „Lazarusgesicht“ als Fragemal – das Heine-Denkmal von 1981 in Düsseldorf, in: Deutsche Nationaldenkmale 1790–1990, hg. von Gert Mattenklott, Gütersloh 1993, S. 76–99.

- 9 Vgl. dazu H. Adam: Bestimmtheit, Unbestimmtheit, Unsichtbarkeit, in: Denkmäler – ein Reader, hg. von G. Ludig/P. Schubert, Bund dt. Kunsterzieher, Hannover 1994, S. 36–37 mit Literatur zu Gerz. Den Satz von G. Metken, „hier wird Anklage erhoben“, kann ich nicht unterschreiben; daß „die Lektüre nicht eindeutig“ ist, trifft schon eher zu (Metken: Die Kunst des Verschwindens, in: Merkur 543, Juni 1994, S. 479).
- 10 D. Hoffmann-Axthelm: Theorie der künstlerischen Arbeit, Ffm 1974, S. 34 und S. 46; dazu ferner Jost Nolte: Kollaps der Moderne, Hamburg 1989.
- 11 Alfred Hrdlicka: Kunst und Öffentlichkeit, in: „Neolithikum“ – Zeitung der Bildhauerklassse, Akademie Stuttgart 1979, wieder in: Hrdlicka: Schriften, 1987, S. 131; dazu D. Schubert: Hrdlickas antifaschistisches Mahnmal in Hamburg – oder: die Verantwortung der Kunst, in: Denkmal–Zeichen–Monument, 1989, S. 134 f. und D. Schubert, in: Mnemosyne (wie Anm. 5) 1991, S. 111.
- 12 Zu Waldemar Grzimeks Gruppe in Sachsenhausen vgl. Raimund Hoffmann: Grzimek, Berlin 1998, No. 15.
- 13 Vgl. die Publikation: Denkmal für die ermordeten Juden Europas, – künstlerischer Wettbewerb, Kurzdokumentation, Berlin 1995. Der bedeutende Bildhauer der Figur Hrdlicka gehörte nicht zu den zwölf von den Herren Borger, Roters und Raue speziell Eingeladenen (vgl. p. 9), dafür ein Dekorateur wie Karavan. Allein dies zeigt die politische Lage und Manipulation der Kunst im öffentlichen Raum deutlich.
- 14 Vgl. dazu FAZ, 19. Februar 1996: Doch keine Betonplatte in Berlin.
- 15 Hierfür besonders der Artikel von R. Koselleck: Bilderverbot – welches Totengedenken?, in: FAZ vom 8.4.1993, S. 33.
- 16 Pierre Nora: Lieux de mémoire, Paris 1984 f.
- 17 Auf die Orte der Verbrechen als die eigentlichen Denkmale hat Jens Jessen hingewiesen in: FAZ vom 20. März 1995, S. 33: „Die Bewältigungsprofis“; s. ferner den kritischen Beitrag von Heinz D. Kittsteiner: Der Angriff der Gegenwart auf die Vergangenheit, in: Neue Züricher Zeitung vom 1. April 1996.
- 18 Ich referiere nach F. Büttner: Demonstration des Erinnerns – Kiel und seine Denkmäler, in: 750 Jahre Kiel, Kiel 1992, S. 128 f.
- 19 Hrdlickas Faust um 1977–78 entworfen; sie sollte auf den Ziegeln des abgerissenen Marine-Militärgefängnisses errichtet werden, am Sockel die Zahl 1918 (vgl. Hrdlicka – Bildhauerei, hg. von M. Lewin, Wien 1987, No. 143; derselbe, Schriften, 1987, S. 128).
- 20 R.-P. Baacke/M. Nungesser: Drei Denkmäler der deutschen Arbeiterbewegung, in: „Wem gehört die Welt“, Berlin 1977, S. 291; D. Schubert: Die Wandlung eines expressionistischen Kriegerdenkmals – Hoetgers „Niedersachsenstein“ 1915–1922, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 44, Köln 1984, S. 285–306. Dieter Golücke: Hoetger, Worpswede 1984, S. 97. Katalog Skulptur des Expressionismus, hg. von S. Barron, Köln 1984.
- 21 Vgl. in unserem Kontext R. Koselleck: Bilderverbot, FAZ 8. 4. 1993, S. 33; Kathrin Hoffmann-Curtius: Ein Mutterbild für die Neue Wache, in: Streit um die Neue Wache, Berlin 1993, S. 51.
- 22 Vgl. die Broschüre – Reader zum Symposium 26.–27. September 96.
- 23 Ähnliche Fragen hinsichtlich der Memorierung und Visualisierung der Opfer-Toten des 1. Weltkriegs habe ich gestellt in: Monumente, hg. von M. Diers, Berlin Akademie-Verlag 1993, S. 138–152.
- 24 Vgl. in dem Sinne Bürgermeister Diepgen – laut FAZ vom 18. Juni 1993.
- 25 Ausstellung Franziska Schwarzbach – Eisengüsse, Prignitz-Museum Havelberg, 1996, Abb. auf Faltblatt: „Wenn ich groß bin...“, Eisen 107 cm H.; 1995 auch ausgestellt in der Franziskanerkirche in Berlin-Mitte.
- 26 Insbesondere der „Arbeitskreis 17. Juni 1953“ war die treibende Gruppe.

lä