

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-45681

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/4568>

DOI: 10.11588/artdok.00004568

Sabine Gertrud Cremer:

„Mahnzeichen kontra Totenkult. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kriegs- und Gefallenendenkmals“

Im Mittelpunkt dieses Beitrages stehen Denkmäler, die in der Weimarer Republik ursprünglich in Erinnerung an die Toten des Ersten Weltkrieges entstanden sind, die über die üblichen Formen des Kriegsdenkmals hinausgehen.¹ Sie beinhalten einen wichtigen Ansatz zur Auseinandersetzung mit dem gewaltsamen Tod und seiner Sinnfrage. Dabei stand nicht die Verherrlichung des Kriegstodes durch eine nationale Sinnstiftung im Vordergrund, sondern gerade die Zweifel an eine solche Aussage. Es sind Mahnzeichen, die sich gegen den damals weit verbreiteten Totenkult richten. Diese Intention erkannten die Nationalsozialisten. Dementsprechend wurden diese Mahnzeichen im Dritten Reich entfernt oder zerstört. Gleichzeitig ermöglichten diese Mahnzeichen nach dem Ende der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft und des Zweiten Weltkrieges einen wichtigen Anknüpfungspunkt, indem sie vielerorts wieder aufgestellt wurden. Sie werden im Unterschied zu den sonst üblichen Kriegerdenkmälern heute häufig als Mahnmale bezeichnet, obwohl die Verwendung des Begriffs erst das Ergebnis einer bewussten Debatte in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts ist. Sie entsprechen dem Bedürfnis der heutigen demokratischen Gesellschaft, an die Toten zu erinnern und die Lebenden zu mahnen, damit solches nie wieder geschieht.

Die Tradition der Kriegerdenkmäler in Deutschland

Die ersten Kriegerdenkmäler entstanden Ende des 18. Jahrhunderts als Folge der Französischen Revolution. Im Unterschied zu den individuellen Grabmälern auf Friedhöfen erinnern sie an alle im Krieg gefallenen Soldaten unabhängig vom Bestattungsort in Form eines Gemeinschaftsdenkmals. Damit war zum ersten Mal der einfache Soldat - wie bereits vor ihm der Herrscher und seine Generäle - denkmalwürdig geworden. In Deutschland beginnt die Reihe der Kriegerdenkmäler mit dem Hessendenkmal von 1793 in Frankfurt am Main, das der preußische König zu Ehren der hessischen Truppen errichten ließ, die unter Einsatz ihres Lebens den französischen Revolutionstruppen Widerstand geleistet hatten. Im Verlauf des 19.

¹ Dieser Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Textes aus dem Jahr 2000. Er entstand ursprünglich aus Anlass der ersten Verleihung des Preises für aktuelle kunsthistorische Forschung durch die Dr. Peter Deubner-Stiftung am 23.03.2001 auf den Deutschen Kunsthistorikertages in Hamburg. Vgl. dazu: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 5/2001, S. 64.

Jahrhunderts waren zunächst die Befreiungskriege (1813-15) und später die Einigungskriege (1864, 1866, 1870/71) Anlass für die Errichtung weiterer Denkmäler. Als die bevorzugten Denkmaltypen sind vor allem der Obelisk und die Säule mit verschiedenen Reichssymbolen und militärischen Attributen zu nennen. Daneben gesellen sich Allegorien und Siegesgenien. Ein Charakteristikum dieser Denkmäler ist, dass sie eine politische Funktion erfüllten, die in den Widmungsinschriften der Denkmalssetzer und -stifter klar zum Ausdruck kommt. In ihnen wird darauf hingewiesen, dass die Soldaten für König und Vaterland bzw. später für Kaiser und Reich starben. Darüber hinaus fordern sie die Überlebenden und die nachfolgenden Generationen dazu auf, es den Kriegstoten gleichzutun. Die Kriegerdenkmäler erfüllten damit eine staaterhaltende Aufgabe.

Das Kriegs- und Gefallenendenkmal in der Weimarer Republik

Im Gegensatz zu den vorausgehenden Kriegerdenkmälern brachte die Beschäftigung mit dem Ersten Weltkrieg und seiner Folgen die Herausbildung unterschiedlicher Denkmalgruppen hervor. In ihnen spiegelt sich die politische und gesellschaftliche Zerrissenheit der Weimarer Republik wieder. Entsprechend ihrer Aussage ist eine Differenzierung zwischen den Denkmälern des Totenkultes, den Mahnzeichen und den Antikriegsdenkmälern vorzunehmen. Daneben ist ebenfalls auf die inhaltlich bedingte Sondergruppe, den Revolutionsdenkmälern, hinzuweisen, die an die Toten der revolutionären Ereignisse von 1918/19 erinnern.

Die überwiegende Zahl der Denkmäler, die an die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkrieges erinnern, können den Totenkult und seinen verschiedenen Erscheinungsformen zugeordnet werden. Sie entsprechen der traditionellen Aufgabe eines Kriegerdenkmals. Bereits während des Krieges begann die öffentlich geführte Diskussion um die Frage nach der angemessenen Form der Ehrung der Toten, die sich in der Weimarer Republik fortsetzte. Jede Stadt, Gemeinde oder kleinere Ortschaft wollte mit einem Denkmal seiner Toten gedenken. Es wurden entweder einfache Gedenktafeln, Findlinge, figürliche Plastiken, architektonische Monumente oder größere Gedenkstätten errichtet. Gemeinsames Merkmal ist die Ablehnung der historistischen Denkmalindustrie und des neobarocken Stils der Kaiserzeit. In den Inschriften beantworten die Überlebenden die Frage nach dem Sinn des Kriegstodes mit dem Hinweis auf den Heldentod und der Ehre, für das Vaterland gestorben zu sein. Die Niederlage des deutschen Kaiserreiches wurde ignoriert und durch den Hinweis auf den Heldentod in einen Sieg uminterpretiert. Die Denkmäler des Totenkultes standen sowohl bei der Einweihungsfeier als auch bei den wiederkehrenden Gedenktagen wie z. B. dem Volkstrauertag im Mittelpunkt von Versammlungen. Großen Einfluss auf die inhaltliche und formale Gestaltung der Ehrenmäler, wie sie von

den Zeitgenossen treffend bezeichnet wurden, übten die Krieger- und Frontkämpferverbände aus. Entsprechend war im Bereich der Plastik vor allem die heroische Darstellung einer einzelnen Figur oder Figurengruppe als nackter Krieger oder Frontsoldat in deutscher Uniform verbreitet. Im Gegensatz zur Kriegsrealität wird der Tote z.B. im Typus des „*schlafenden Soldaten*“ - gemeint die Darstellung der Aufbewahrung des Toten auf einer Grabplatte - heil und unverletzt wiedergegeben. In den Denkmälern ist eine klare nationalistische Ausrichtung erkennbar, die in den nationalsozialistischen Heldendenkmälern gipfelte. Daneben sind ebenfalls häufig christliche Motive - wie z.B. die Pieta und die Kreuzigung - in klassizistischen oder realistischen Stil anzutreffen, die den trauernden Hinterbliebenen Trost spenden sollen. Von Seiten der kirchlichen Stifter wird die Frage nach dem Sinn des Kriegstodes mit dem Verweis auf Christi Opfertod beantwortet. Sie dienen damit ebenfalls dem verbreiteten Totenkult der Weimarer Republik.

Eine weitaus geringere Zahl von Denkmälern, die in Erinnerung an die Gefallenen des Ersten Weltkrieges entstanden, können als Mahnzeichen angesehen werden. Sie setzen ein Zeichen gegen die Verherrlichung des Kriegstodes und mahnen die Überlebenden; sie grenzen sich damit bewusst von den Kriegerdenkmälern des Totenkultes ab; sie entsprechen nicht den Vorstellungen von einem Ehrenmal und stießen deshalb häufig auf Unverständnis und Ablehnung. In der bisherigen kunsthistorischen Literatur wird diese separate Denkmalgruppe der Weimarer Republik unter verschiedenen Bezeichnungen wie trauernde, klagende, pazifistische oder demokratische Denkmäler zusammengefasst. Eine Einordnung, welche Denkmäler dieser Gruppe genau zuzurechnen sind, ist von der Forschung teilweise erbracht worden. An erste Stelle wird meist auf die Gefallenendenkmäler von Ernst Barlach und die Trauernden Eltern von Käthe Kollwitz hingewiesen. Daneben werden der Gestürzte und der Sitzende Jüngling von Wilhelm Lehmbruck genannt, die zwar vor dem gesetzten Betrachtungszeitraum entstanden sind, aber inhaltlich und formal ebenfalls zu dieser Denkmalgruppe gehören. Darüber hinaus ist noch der Lübecker Kruzifixus von Ludwig Gies den Mahnzeichen zuzuordnen, das ursprünglich als Wettbewerbsbeitrag für ein Kriegerehrenmal der St. Marienkirche in Lübeck entstanden ist. Gemeinsames Merkmal dieser Denkmalgruppe ist die bevorzugte Verwendung der menschlichen Figur als Ausdrucksträger unter Einsatz expressionistischer Stilmittel.

Als weitere Denkmalgruppe der Weimarer Republik ist auf die Antikriegsdenkmäler hinzuweisen, die meist über das Planungsstadium nicht hinausgingen. Sie definieren sich ebenfalls aus der ablehnenden Haltung gegenüber den Denkmälern des Totenkultes heraus.

Zugleich gehen sie über die Aussage der Mahnzeichen hinaus. In Reaktion auf den Ersten Weltkrieg, der alle bis dahin dagewesenen kriegerischen Auseinandersetzungen an Grausamkeit und Menschenopfer übertraf, werden die Gefallenen als Opfer von Gewalt erkannt. Als Vertreter einer radikalen Antikriegsposition forderten Bruno Taut und Adolf Behne entsprechend die Errichtung von neuen Erinnerungsmalen. Vor dem Hintergrund sozialistischer Ideen schrieb Taut in der Schrift *„Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin“* (1919): *„Was geschieht, um die Heroisierung des Krieges zu verhindern? Einschmelzung und Verkauf auf Abbruch aller Königs-, Kriegs- und Generalsdenkmäler... Was geschieht, um das Vergessen des Krieges zu verhindern? Das Grauen und Elend des Krieges darf nie vergessen werden. Deshalb Erinnerungsmale größten Formates, die Grauen und Entsetzen immer wachhalten“*.² In einem Artikel über Kriegsgräber in den Sozialistischen Monatsheften (1919) schlug Behne im Sinne einer Anklage die Errichtung eines Art Martermals aus realen Waffen und Maschinen vor (*„das harte ... Mal der Folterwerkzeuge“*).³ Bruno Taut wiederum entwickelte im Jahr 1921 den Plan einer Gedenkstätte mit einer Antikriegsbibliothek vor dem Magdeburger Dom. Rudolf Bellings Entwurf für ein Gefallenendenkmal der Universität Berlin von 1920, das aus einer vergoldeten und blutroten Kugel auf schräger Ebene mit der Aufschrift *„Wofür?“* bestand, wurde gleichfalls als zu radikal abgelehnt. Darüber hinaus weist Dieter Schubert auf die Figur eines im Stacheldraht hängenden Sterbenden von Eugen Hoffmann hin, die während der Anti-Kriegskundgebung am 4. August 1928 in Dresden mitgeführt wurde.⁴ Sie stellte die Schrecken des Krieges auf realistische Weise dar und wurde deshalb bereits während der Kundgebung von der Polizei beschlagnahmt. Eine Sondergruppe unter den Gefallenendenkmälern der Weimarer Republik bilden die Revolutionsdenkmäler, die zum Gedenken an die Toten der revolutionären Ereignisse nach dem Ende des Ersten Weltkrieges errichtet wurden. Die sozialistischen bzw. kommunistischen Stifter der Denkmäler wollten sich bewusst von den Kriegsdenkmälern für die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkrieges absetzen, in dem sie sich für die Errichtung eines abstrakten oder expressionistischen Monumentes entschieden. Dies trifft sowohl auf das Denkmal für die Märzgefallenen von Walter Gropius in Weimar, das Denkmal der Novemberrevolution von Mies van der Rohe in Berlin als auch auf das Denkmal für die Bremer Räterepublik von Bernhard Hoetger zu. Gleichzeitig lehnen sich die beiden geometrisch-abstrakten Monumente,

² Zit. nach: Bruno Taut. In: *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin*. Berlin 1919, S. 101.

³ Adolf Behne, *Kriegsgräber*. In: *Sozialistische Monatshefte* 52, 1919, Heft 6/7, S. 307-309.

⁴ Dietrich Schubert: *Das „harte Mal“ der Waffen oder Die Darstellung der Kriegsoffer. Aspekte der Visualisierung der Gefallenen nach 1918*. In: *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*. Hrsg. von Michael Diers. Berlin 1993, S. 144-147.

das Märzgefallenen-Denkmal von Walter Gropius und das Revolutionsdenkmal von Mies van der Rohe, in ihrer appellierenden Funktion an die Denkmäler des Totenkultes an. Walter Gropius' Märzgefallenen-Denkmal, bei dem es sich um ein Monument in Form eines nach oben weisenden Blitzes aus kristallinen Splintern handelt, ist als Ausdruck einer utopischen Erneuerung im Sinne einer sozialistischen Gesellschaft zusehen. Das Revolutionsdenkmal von Mies van der Rohe, das im Auftrag der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) an den Gräbern der Toten - darunter auch Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg - auf dem Friedhof Friedrichsfelde in Berlin errichtet wurde, bestand aus einer geometrisch-abstrakt gestalteten Backsteinmauer mit einem Sowjetstern mit Hammer und Sichel, einer Fahnenstange und der später hinzugefügten Aufschrift „*Ich bin, ich war, ich werde sein*“. Beide Denkmäler fordern den Betrachter auf, im Gedenken an die Toten den Kampf für die Revolution fortzusetzen. Gemäß ihrer Aussage dienten sie als Mittelpunkt von Demonstrationen der Arbeiterbewegung, die aus Anlass der Einweihungsfeier und den nachfolgenden Jahrestagen veranstaltet wurden. Das Revolutionsdenkmal von Bernhard Hoetger ist in seinen expressiven Zügen dagegen als ein Zeichen der Trauer ausgearbeitet und ist damit eng mit der Denkmalgruppe der Mahnzeichen verbunden, worauf im Folgenden noch näher einzugehen ist.

Denkmäler als Mahnzeichen

Als Ergebnis der persönlichen Suche nach Symbolfiguren, die Leid, Verzweiflung und Trauer ausdrücken, fertigte Wilhelm Lehmbruck in den Kriegsjahren von 1915 bis 1917 die beiden Plastiken der Gestürzte und der Sitzende Jüngling. Beide sind als Aktfiguren ausgeformt, die durch das Mittel der Verlängerung der Körperproportionen eine wesentliche Ausdruckssteigerung erhalten. Der Gestürzte ist durch den Schwertstumpf in seiner Rechten als sterbender Krieger gekennzeichnet. Dagegen verzichtete Lehmbruck beim Sitzenden Jüngling auf weitere erklärende Attribute und konzentriert sich ganz auf das Motiv des in sich zusammengesunkenen sitzenden Jünglings. Entsprechend unterschiedlich wird die Figur interpretiert und als Denker, Trauernder, Freund, Gebeugter bezeichnet. Über den persönlichen Ansatz hinaus sah Wilhelm Lehmbruck die Verwendung der beiden Figuren als Denkmal für die Toten des Ersten Weltkrieges vor. Der Gestürzte sollte als Gefallenendenkmal der Stadt Duisburg mit dem Titel „*Das Leid der Menschheit*“ in einer Wandnische aufgestellt werden. Stattdessen entschied sich die Stadt Duisburg für einen nackten Siegfried mit Schwert von Hubert Netzer (1918/19) und damit für ein nationalistisches Denkmal des Totenkults. Erst zehn Jahre nach Lehmbrucks Selbstmord (1919) wurde der Sitzende Jüngling als Denkmal auf dem Ehrenfriedhof am Kaiserberg in Duisburg-Hamborn aufgestellt.

Eine emotional aufwühlende Darstellung des gekreuzigten Christus' gelang Ludwig Gies mit dem Lübecker Kruzifixus, um Schmerz und Leid zu vergegenwärtigen. Im Vergleich mit Lehmbrucks Symbolfiguren steigerte er den expressiven Ausdruck noch durch die Betonung des geschundenen Körpers mit extrem angewinkelten Beinen, hervorstehenden Rippen und eine Seitenwunde mit großen Blutropfen. Mit dieser Darstellung bezog sich Gies unmittelbar auf den spätmittelalterlichen Bildtypus von Christus als Schmerzensmann. Das Kruzifix war ursprünglich als Gies' Beitrag für ein Kriegerehrenmal in der Lübecker Marienkirche vorgesehen. Aber bereits das Modell, das in Zusammenarbeit mit dem Architekten Wilhelm Bräck entstand und eine Einbringung über eine große Inschriftentafel vorsah, wurde von der Denkmalkommission abgelehnt. Carl Georg Heise bestärkte Ludwig Gies in seinem Vorhaben, trotzdem die monumentale Skulptur auszuführen, und erreichte, die zeitweise Aufhängung des Kruzifixes im Lübecker Dom. Dort stieß er auf eine breite Ablehnung vor allem von Seiten der Kirchengemeinde. Der Konflikt gipfelte schließlich in einem Anschlag, wobei in einer Nacht- und Nebelaktion der Kopf entfernt und in den Mühlenteich geworfen wurde. Auch die nachfolgende Aufhängung in der Dombauhütte der Münchener Kunstgewerbeausstellung von 1922 löste heftige Reaktionen von Seiten der Besucher aus, die zur Abnahme des Kruzifixes führten. In Anbetracht des gerade verlorenen Weltkrieges und seiner zahlreichen Opfer ertrugen die meisten Zeitgenossen nicht den Anblick der Skulptur und empfanden sie als Gotteslästerung.

Ernst Barlachs erster Auftrag für ein Gefallenendenkmal, den er für die Gemeinde der Nikolaikirche in Kiel ausführte, war im Vergleich zu seinen späteren Arbeiten eher eine konventionelle Lösung. Auf der Gedenktafel aus Holz kniete eine plastisch ausgearbeitete Frauenfigur auf einer Wolke, die ihre gefalteten Hände vor das Gesicht hält. Sieben Schwerter, die in das Relief eingeritzt waren, weisen auf die sieben Schmerzen Mariens hin und charakterisierten die Figur entsprechend christlicher Ikonographie als Schmerzensmutter. Damit thematisierte Barlach in dieser knienden Figur die Trauer der Hinterbliebenen Mütter und Frauen in ähnlicher Weise wie später Käthe Kollwitz in der Mutterfigur der Trauernden Eltern. Sein bekanntestes Gefallenendenkmal ist sicher der Schwebende Engel, der als Geschenk des Künstlers für den Dom in Güstrow entstand. Ursprünglich beabsichtigte die Kirchengemeinde, aus Anlass der 700-Jahrfeier des Güstrower Domes einen Findling als Gefallenendenkmal zu errichten. Als Mitglied der Gemeinde erfuhr Barlach von diesem Vorhaben und schlug seinerseits die Anfertigung eines Denkmals vor. Nach einer kontroversen Diskussion zwischen den Anhängern der Findlings-Idee und den Befürwortern einer Barlach-

Plastik war die Entscheidung zugunsten des Schwebenden Engels gefallen. Die Bronzefigur hängt an zwei Ketten über einen runden Stein mit den Jahreszahlen 1914 und 1918 und einem Taufgitter aus dem 16. Jahrhundert im nördlichen Seitenschiff. Der schlichte Hinweis auf die Kriegsjahre unterscheidet sich von den anderen Denkmalsinschriften der Weimarer Republik, die meist pathetisch auf den Heldentod für das Vaterland verweisen. Die Bronzefigur des Engels wird bestimmt vom Gegensatz zwischen der geschlossenen, blockhaften Gestalt und dem Schwebemotiv in der Waagerechten. Die vor der Brust gekreuzten Arme sind eng an den Körper gelegt. Die geschlossene Kontur wird nur vom erhobenen Kopf unterbrochen. Der schwebende Engel ist Ausdruck für das schmerzliche Erinnern und zugleich Trostzeichen in seiner überzeitlichen Entrücktheit. Im Auftrag des preußischen Kultusministeriums fertigte Ernst Barlach in den Jahren 1928/29 ein Denkmal für den Magdeburger Dom, das in seinen aktuellen Bezügen direkter als der Schwebende Engel ist. In der oberen Reihe stehen drei Kriegsteilnehmer in Uniform hinter einem Kreuz. In der unteren Reihe kauern drei allegorischen Gestalten, die Not, Tod und Verzweiflung verkörpern. Barlachs unheroische Darstellung der Kriegsteilnehmer löste in der Öffentlichkeit ähnlich heftige Reaktionen wie zuvor Ludwig Gies' Lübecker Kruzifix aus. So verhinderte der Königin-Luise-Bund, die Frauenorganisation des nationalsozialistischen Kriegerverbandes Stahlhelm, dass Ernst Barlach von Seiten der Stadt Malchin einen weiteren Auftrag für ein Gefallenendenkmal erhielt. Ebenso konnte die Verwendung eines Kruzifixes, das bereits 1918 im Zusammenhang mit einem Wettbewerb der staatlichen Beratungsstelle für Kriegerehrungen entstanden war, als Gefallenendenkmal für die Pfarrgemeinde in Güstrow nicht verwirklicht werden. Darüber hinaus wurde der vorher errichtete Geistkämpfer, der ursprünglich im Rahmen eines Stadtverschönerungsprojekts vor der Universitätskirche in Kiel stand, als ein Kriegsdenkmal gedeutet. Das Monument besteht aus einem Engel mit Schwert, der auf einer Löwin steht. In ihm wurde ein Zeichen für den Sieg des Geistes über die Gewalt gesehen, die sich in der Löwin manifestiert. Zugleich ist es ein Sieg über ein Symbol der nationalen Stärke, womit der Löwe häufig auf Kriegerdenkmäler in Verwendung gebracht wird. Nach den nationalistischen Debatten in Magdeburg und Malchin konnte Barlach im Jahr 1931 nur noch das Relief Mutter und Kind auf einer Stele des Architekten Klaus Hoffmann verwirklichen, das bereits vorher als Hamburger Ehrenmal mit der Inschrift „*40.000 Söhne dieser Stadt ließen ihr Leben für Euch*“ errichtet worden war. Barlach stellt eine Frau dar, die ihr Kind tröstet, und zeigt damit die Trauer der Hinterbliebenen. Die nationalsozialistische Kritik gegen Ernst Barlach nahm Anfang der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts überhand, die ihn der kommunistischen Propaganda

bezeichnete. So zog er im Jahr 1933 seine Entwürfe für ein Gefallen-Denkmal der Stadt Stralsund wieder zurück. Barlach hatte für Stralsund bereits eine zeitgenössische Variante des Pieta-Motivs als Gipsmodell ausgeführt. Darin hält eine von Schmerz gezeichnete alte Frau auf ihrem Schoß die erstarrte Gestalt eines toten Soldaten mit Stahlhelm. Zusammen bilden beide Figuren ein Kreuzzeichen. Dieses Zeichen des Leidens und der Trauer steht im starken Kontrast zum tatsächlich verwirklichten Ehrenmal in Stralsund, wo zwei Krieger in heroischer Nacktheit ein Schwert halten.

Unabhängig von einem öffentlichen Auftrag und der Kritik entwickelte Käthe Kollwitz Ende 1914 bis 1932 - mit zeitweiligen Unterbrechungen - ihren Plan eines Denkmals für ihren gefallenen Sohn Peter, der im Oktober 1914 als 18-jähriger Kriegsfreiwilliger an der Westfront bei Dixmuide starb. Ursprünglich wollte sie ein Ehrenmal für alle Kriegsfreiwilligen in Berlin mit den Inschriften „*Der Tod für das Vaterland*“ und „*Kein schönerer Tod ist auf der Welt*“ errichten. Die vorgesehene Dreifigurengruppe aus einem liegenden toten Soldaten zwischen den knienden Eltern hätte der Aussage der nationalistischen Denkmäler des Totenkultes wie dem Münchner Ehrenmal entsprochen. Aus der individuellen Erkenntnis über die Sinnlosigkeit des Krieges zog Käthe Kollwitz die Konsequenz und gab ihr Ursprungskonzept auf. Stattdessen arbeitete sie die Elternfiguren als Zeichen der Trauer und des Schmerzes weiter aus, das 1932 am Grab Peter Kollwitz' auf den Soldatenfriedhof in Roggeveld bei Dixmuide errichtet wurde. Die Vaterfigur mit den Gesichtszügen ihres Mannes Karl Kollwitz erscheint wie erstarrt vom Verlust. Dagegen ist die Mutterfigur mit ihren eigenen Gesichtszügen nach vorne gebeugt und wirkt, als würde sie in sich zusammenbrechen. Beide Figuren knien im erlittenen Schmerz isoliert nebeneinander. Die dazu passende blockhafte Geschlossenheit der Figuren lehnt sich dem Stil Barlachs an.

Wie lassen sich die bereits besprochenen Denkmäler zusammenfassend charakterisieren? Zunächst sind sie das Ergebnis einer individuellen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Tod, Trauer und Leid. Sie grenzen sich damit von den zahlreichen anderen Denkmälern der Weimarer Republik ab, die sich stärker an die Auftraggeber und ihren Vorstellungen vom Totenkult anpassten. Die häufige Verwendung von christlichen Motiven und ihren profanen Varianten erfolgt aus einer religiösen Verinnerlichung heraus. Darüber hinaus verbindet sie ein überzeitlicher Charakter, der meist über den konkreten Anlass der Denkmalsetzung hinausweist. Eine Ausnahme bildet Ernst Barlachs Magdeburger Ehrenmal, das über die Aussage der übrigen Mahnzeichen hinausgeht und durch seine historischen Bezüge zu einem Antikriegsdenkmal wird.

Wie lassen sich nun Kriegs- und Gefallenendenkmäler der Weimarer Republik einordnen, wo keine klare Aussage vorliegt? Dieses Problem der Gruppeneinteilung zwischen Denkmälern des Totenkultes und den Mahnzeichen ergibt sich zum Beispiel beim Niedersachsenstein von Bernhard Hoetger in Worpswede. Der erste Entwurf für das Monument entstand während des Krieges und sah ein Siegesmal vor, wo ein Jüngling von einer Vogelgestalt zur Sonne empor getragen wird. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges führte Hoetger 1922 eine stärker geometrisch stilisierte Vogelgestalt aus, die Dieter Schubert als ein Zeichen für den Frieden ansieht.⁵ Dagegen weist Walter Saal auf die Verbindung zwischen der Darstellung des Phönix', der aus der Asche wiederaufersteht, und der nationalen Grundhaltung des Denkmals hin.⁶ Die Interpretation als ein nationales Zeichen findet ihre Bestätigung durch die Aufstellung von Findlingen rund um das Monument, auf den jeweils der Name eines Gefallenen steht. Bernhard Hoetgers Denkmal für die Bremer Räterepublik ist demgegenüber ein gelungenes Zeichen für Trauer und Anklage. In einer profanierten Variante des Pieta-Motivs hält eine Mutter ihren toten Sohn. Die besondere Betonung liegt auf dem verzweifelten Blick der Mutter und dem ausgemergelten Körper des toten Sohnes. Die blockhafte Ausführung des Monumentes ist in einem ägyptisierenden Stil gehalten, der wesentlich zur Ausdruckssteigerung der Plastik beiträgt. Ein weiteres Kriegerdenkmal aus dem Jahre 1934, das in der Zeit des Überganges zwischen Weimarer Republik und Dritten Reich entstand, ist ebenfalls im Hinblick auf seine Aussage zu untersuchen. Ewald Matarés Toter Krieger in Kleve folgt dem Typus des schlafenden Soldaten. Eine Fahne mit einem Adler bedeckt den Körper. In der Brust ist ein Loch eingelassen, in dem ein Eisernes Kreuz und der letzte Vers aus Hölderlins „*Germanien*“ unter Glas gelegt ist. Damit erfüllt Mataré die Erwartungen an eine heroische Darstellung, die von Seiten der Stadt Kleve mit der Durchführung des Denkmalwettbewerbes unter dem Motto „*Aufbewahrung des Helden*“ verbunden war. Der Vergleich mit der Darstellung des toten Soldaten von Bernhard Bleeker im Kriegerehrenmal am Armeemuseum in München, das als Vorbild für alle nachfolgenden Plastiken dieses Typus diente, zeigt uns, dass hier eine Abwandlung der Pathosformeln im Sinne eines Mahnzeichens vorliegt. Ungewöhnlich sind vor allem die Seitenlage und der gesenkte Kopf des Toten. Bereits während der Realisierung des Monumentes setzte die Kritik ein, die sich hauptsächlich gegen den glatten, Form vereinfachenden Stil der Figur richtete und die in den folgenden Jahren nicht verstummte.

⁵ Dieter Schubert: „Die Wandlung eines expressionistischen Krieger-Denkmal“: Bernhard Hoetgers „Niedersachsenstein“. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 44, 1983, S. 298.

⁶ Walter Edmund Wolfgang Saal: Bernhard Hoetger. Ein Architekt des Norddeutschen Expressionismus. Diss. Bonn 1989, S. 136-138.

Das weitere Schicksal der Mahnzeichen

Die Untergrabung der demokratischen Gesellschaft mit nationalen Gedankengut setzte weit vor der Machtergreifung Hitlers ein, wofür die Denkmäler des Totenkultes ein Beleg sind. Wie bereits geschildert, begann während der Weimarer Republik die Kritik gegenüber den Mahnzeichen. Nach der Machtübernahme wurde die systematische Ausschaltung des politischen Gegners weiter fortgesetzt und mit der Entfernung und Zerstörung seiner Denkmäler begonnen. Zu den frühen Denkmalstürzen gehören die beiden Revolutionsdenkmäler von Bernhard Hoetger (1933 zerstört) und von Mies van der Rohe (1934 zerstört) sowie Ernst Barlachs Magdeburger Ehrenmal (1934 entfernt). In einer zweiten Phase, die nach Hitlers Rede gegen die moderne Kunst auf dem Nürnberger Parteitag im Jahr 1936 einsetzte und die im Zusammenhang mit der Aktion „*Entartete Kunst*“ gesehen werden muss, wurde das Ziel der systematischen Zerstörung der „*unerwünschten*“ Denkmäler vollendet. Vor allem Ernst Barlachs Mahnzeichen, der Schwebende Engel, der Geistkämpfer sowie das Relief Mutter und Kind, wurden im Jahr 1937 entfernt bzw. zerstört. Auch die anhaltende Diskussion um den Toten Krieger von Ewald Mataré mündete schließlich 1938 in der Zerstörung.

Nach dem Ende der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft und des Zweiten Weltkrieges boten die Mahnzeichen einen wichtigen Anknüpfungspunkt, um den Pathos und die Intentionen der Kriegerdenkmäler zu überwinden. Sie können als Vorläufer einer Mahnmalkultur gesehen werden, die sich nach 1945 entwickelte. An erster Stelle ist vor allem Gerhard Marcks zu nennen, der in seinen Mahnmalen wie z.B. die Trauernde in Köln (1949) und der Hl. Sebastian in Bergheim (1957, siehe Abb.) die Tradition von Ernst Barlach und Käthe Kollwitz fortführt.⁷ Daneben wurden die Mahnzeichen selbst als eine Form der Rehabilitierung und der Vergangenheitsbewältigung wieder aufgestellt (z.B. 1955 das Magdeburger Ehrenmal) bzw. an einem anderen Ort neu errichtet (z.B. 1952 der Zweitguß des Schwebenden Engels in der Antoniterkirche in Köln, 1954 der Geistkämpfer vor der Nikolaikirche in Kiel und 1981 der Tote Krieger von Ewald Mataré vor der Stiftskirche in Kleve). Eine vergrößerte Kopie der Trauernden Eltern von Käthe Kollwitz wurde im Jahre 1959 in der Kirchenruine von St. Alban in Köln aufgestellt.

Auch heute noch fällt es uns schwer angesichts der unzähligen Opfer der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft und des Zweiten Weltkrieges, durch die Errichtung eines Denkmals ein

⁷ Sabine Gertrud Cremer: „*Der hl. Sebastian von Gerhard Marcks - Ein Mahnmal der Stadt Bergheim*“. In: Geschichte in Bergheim. Jahrbuch des Bergheimer Geschichtsvereins, Bd. 5, 1996, S. 204-225. Siehe auch: Robert Boecker: *Das vergessene Mahnmal*. In: Kirchenzeitung Köln, Ausgabe 3/2015, S. 56.

sichtbares Zeichen des Gedenkens und der Mahnung zu setzen. Dies wird in den Diskussionen deutlich, die im Jahr 1993 um die Errichtung einer zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland in der Neuen Wache in Berlin und von 2000 bis 2005 um das Denkmal für die ermordeten Juden Europas (das sogenannte Holocaust-Mahnmal in Berlin) geführt wurden.⁸ Der Rückgriff auf Käthe Kollwitz' Mutter mit totem Sohn, die sogenannte Pieta, ist für die Gedenkstätte in der Neuen Wache ein Symptom dafür, dass die Intention der Mahnzeichen aus der Vergangenheit uns auch heute noch unmittelbar anspricht.⁹ In einem Forschungsprojekt werden entsprechend alle Mahnmale, Denkmäler und Gedenkstätten im Rheinland dokumentiert und erfasst.¹⁰



Gerhard Marcks (1889-1981), Hl. Sebastian, Bergheim/St. Remigius, Mahnmal der Stadt Bergheim von 1957 (Foto: S. G. Cremer, 1996)

⁸ Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse. Hrsg. von Michael Jeismann. Köln 1999. Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Ort der Information, mit einem Überblick zu Gedenkzeichen und historischen Informationen in der näheren Umgebung. Daniel Baranowski u. a. Berlin/München 2010.

⁹ Ursprünglich handelt sich bei der sogenannten Pieta von Käthe Kollwitz um eine kleinformatige Bronzeplastik, die für die Gedenkstätte in der Neuen Wache in monumentale Dimensionen vergrößert wurde. Dies war in der Kontroverse von 1993 nicht unumstritten.

¹⁰ Unter der Leitung von Elke Purpus und Hans Hesse wurde im Kooperation mit dem Landschaftsverband Rheinland ein Archiv des Gedenkens an die NS-Zeit im Rheinland von 2008 bis 2012 aufgebaut. Seit 2012 wird dieses Projekt vom Rheinischen Bildarchiv unter dem Titel „Archiv des Gedenkens“ weitergeführt. Zusammenfassung der ersten Ergebnisse in folgender Publikationen: Hans Hesse/Elke Purpus: Gedenken und Erinnern im Rhein-Erft-Kreis. Ein Führer zu Mahnmalen, Denkmälern und Gedenkstätten. Essen 2008 (Schriftenreihe der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln; Bd. 3). Hans Hesse/Elke Purpus: Mahnmalführer Köln. Ein Führer zu Kölner Denkmälern zur Erinnerung an Verfolgung, Widerstand und den Zweiten Weltkrieg im Nationalsozialismus. Essen 2010 (Schriftenreihe der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln; Bd. 4).

Literatur:

Meinhold Lurz: Kriegsdenkmäler in Deutschland. 6 Bde. Heidelberg 1985-1987.

Reinhard Koselleck: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden. In: Identität. Hrsg. Odo Marquard und Karlheinz Stierle. München 1979 (= Poetik und Hermeneutik. Bd. VIII), S. 255-276.

Eckhard Gruber: „... *das Leben baut den Tod ein*“. Krieger- und Gefallenendenkmäler in der Weimarer Republik. In: Daidalos 49, 1993, S. 72-81.

Volker G. Probst: Bilder vom Tode. Eine Studie zum deutschen Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motives und seiner profanierten Varianten. Hamburg 1986.

Deutsche Bildhauer 1900-1945 entartet. Hrsg. Christian Tümpel. Königstein i.T. 1992.

Rolf-Peter Baacke/ Michael Nungesser: *Ich bin, ich war, ich werde sein!* Drei Denkmäler der deutschen Arbeiterbewegung in den Zwanziger Jahren. In: Wem gehört die Welt - Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin 1977 (Berlin, Staatliche Kunsthalle, 21.08.-23.10.1977), S. 280-298.

Dietrich Schubert: Das Denkmal für die Märzgefallenen von 1920 von Walter Gropius in Weimar und seine Stellung in der Geschichte des neueren Denkmals. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 21, 1976, S. 199-231.

Dietrich Schubert: „Die Wandlung eines expressionistischen Krieger-Denkmal“: Bernhard Hoetgers „Niedersachsenstein“. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 44, 1983, S. 285-305.

Dietrich Schubert: Die Kunst Lehmbrucks. Dresden/Worms 1990².

Dietrich Schubert: Das „harte Mal“ der Waffen oder Die Darstellung der Kriegsoffer. Aspekte der Visualisierung der Gefallenen nach 1918. In: Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler. Hrsg. von Michael Diers. Berlin 1993, S. 137-152.

Bernd Ernsting: Scandalum Crucis - Der Lübecker Kruzifixus und sein Schicksal. In: Ludwig Gies 1887-1966. Leverkusen 1990 (Ausstellungskatalog. Museum Morsbroich Leverkusen, 01.03.-29.04.1990; Georg-Kolbe-Museum Berlin, 13.05.-12.07.1990; Richard-Haizmann-Museum Niebüll, 19.07.-09.09.1990), S. 57-71.

Ernst Barlach. Das plastische Werk. Bearb. Friedrich Schult. Hamburg 1960 (= Werkverzeichnis. Bd. 1).

Ernst Barlach. Das Güstrower Ehrenmal. Hrsg. Volker Probst. Leipzig 1998.

Käthe Kollwitz. Die trauernden Eltern. Ein Mahnmal für den Frieden. Hrsg. Hannelore Fischer. Köln 1999.

Walter Edmund Wolfgang Saal: Bernhard Hoetger. Ein Architekt des Norddeutschen Expressionismus. Diss. Bonn 1989.

Sabine Maja Schilling: Ewald Mataré - das plastische Werk. Werkverzeichnis. Köln 1987.

Beate Manske: Auftrag und Botschaft. Mahnmale von Gerhard Marcks. In: Gerhard Marcks 1889-1981. Retrospektive. Hrsg. Martina Rudloff. München 1989, S. 271-291.

Sabine Gertrud Cremer: Der hl. Sebastian von Gerhard Marcks - Ein Mahnmal der Stadt Bergheim. In: Geschichte in Bergheim. Jahrbuch des Bergheimer Geschichtsvereins, Bd. 5, 1996, S. 204-225.

Die Neue Wache unter den Linden. Ein deutsches Denkmal im Wandel der Geschichte. Hrsg. Christoph Stölzl. Berlin 1993.

Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse. Hrsg. Von Michael Jeismann. Köln 1999.

Hans Hesse/Elke Purpus: Gedenken und Erinnern im Rhein-Erft-Kreis. Ein Führer zu Mahnmalen, Denkmälern und Gedenkstätten. Essen 2008 (Schriftenreihe der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln; Bd. 3).

Hans Hesse/Elke Purpus: Mahnmalführer Köln. Ein Führer zu Kölner Denkmälern zur Erinnerung an Verfolgung, Widerstand und den Zweiten Weltkrieg im Nationalsozialismus. Essen 2010 (Schriftenreihe der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln; Bd. 4).

Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Ort der Information, mit einem Überblick zu Gedenkzeichen und historischen Informationen in der näheren Umgebung. U. a. von Daniel Baranowski. Hrsg. Stiftung Denkmal für die Ermordeten Juden Europas. Berlin/München 2010.