

Denkmal und Gegendenkmal: Kommunikationsraum der Generationen

Scheele, Jana

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scheele, J. (2016). Denkmal und Gegendenkmal: Kommunikationsraum der Generationen. *Hamburger Journal für Kulturanthropologie*, 4, 73-85. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:18-8-10031>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

DENKMAL UND GEGEN- DENKMAL. KOMMUNIKATIONS- RAUM DER GENERATIONEN

Jana Scheele

»Wenn Denkmale sicherlich heute [...] nicht mehr in dem Maße öffentliche Bedeutungsträger sind, wie sie dies noch in anderen Gesellschaftsformen waren, so erlaubt der Blick auf den Umgang mit ihnen sehr wohl auch ganz konkrete Aussagen über gesellschaftliche Befindlichkeiten.«¹

Um die von Jürgen Trimborn angesprochenen gesellschaftlichen Perspektiven im Umgang mit Denkmalen benennen zu können, ist zunächst eine Auseinandersetzung mit diesen Artefakten der Erinnerungskultur notwendig. Sie verlangt neben der Betrachtung von formalen Aspekten – wie Maße oder Material – auch die Beachtung von ästhetischen Ausprägungen in Bild und Form sowie von inhaltlichen Merkmalen. Ein wesentlicher Teil der Analyse ist darüber hinaus der Standort eines Denkmals. Der öffentliche Ort, an dem ein Denkmal aufgestellt wird, bildet nicht nur den materiellen, sondern auch den inhaltlichen Kontext des Denkmals. Der konkrete Ort ist ein wesentlicher Gestaltungsfaktor für den Raum eines Denkmals.

Dieser öffentliche Raum, in den ein Denkmal eingebettet ist und den es durch seine Existenz zugleich herstellt, ist Gegenstand des folgenden Beitrags. Am Beispiel zweier Denkmäler aus dem Hamburger Stadtbild werden die Auswirkungen des Raumes auf die Generierung von Bedeutung sowie auf die gesellschaftlichen Befindlichkeiten und deren Wandel untersucht. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, wie der räumliche Bezug von Denkmalen aufeinander gestaltet und wahrgenommen wird und wie sich innerhalb dieses Spannungsfeldes ein Kommunikationsraum der Generationen² eröffnet. Bevor die Theorie der Produktion des Raumes von Henri Lefebvre auf das ›31er-Denkmal‹ und sein Gegendenkmal an der Sankt-Johannis-Kirche

1 Jürgen Trimborn: Denkmale als Inszenierungen im öffentlichen Raum. Ein Blick auf die gegenwärtige Denkmalproblematik in der Bundesrepublik Deutschland aus denkmalpflegerischer und medienwissenschaftlicher Sicht (= Kunstgeschichte, Band. 1). Köln 1997, S. 37.

2 Der Begriff Generation ist hier und im folgenden Text im Sinne eines historisch-gesellschaftlichen Generationenbegriffs zu verstehen, dem die Annahme zugrunde liegt, dass gesamtgesellschaftliche Gruppierungen aufgrund gemeinsamer historischer Ereignisse und Erfahrungen eine spezifische Prägung erfahren und bis zu einem gewissen Maß soziale Gemeinsamkeiten aufweisen. Vgl. dazu François Höpflinger: Generationenfrage – Konzepte, theoretische Ansätze und Beobachtungen zu Generationenbeziehungen in späteren Lebensphasen (= Réalités Sociales). Lausanne 1999.

in Altona und die Denkmale ›Der Soldat‹ und ›Trauerndes Kind‹ in Harburg angewendet wird, findet eine nähere Erläuterung des Konzeptes statt. Dabei wird ein Bezug zum Denkmal und seinem Raum hergestellt und hierbei besonders der ›gelebte Raum‹ und seine Bedeutungsproduktion in den Vordergrund der Betrachtung gestellt. Im abschließenden Teil wird besprochen, ob auf der Grundlage der vorangegangenen Ausführungen im Kontext von Denkmal und Gedenkmal von einem Kommunikationsraum der Generationen gesprochen werden kann.

Die Produktion von Raum nach Henri Lefebvre

Henri Lefebvre liefert in seinen Ausführungen in ›La production de l'espace‹ keine umfassende Definition für den Begriff Raum. Vielmehr beantwortet er die Frage danach, was Raum ist oder auch nicht, mit einzelnen Aussagen, welche seine spezifische Konzeption von Raum vermitteln sollen. Raum ist für Lefebvre weder ein idealistisches Konzept noch ein Objekt. Er lässt sich nicht fassen und gleichzeitig ist er nicht einfach nur durch Denken zu errichten. »Aus einer historisch-materialistischen Perspektive ist der Raum weder ein ›Subjekt‹ noch ein ›Objekt‹, sondern gesellschaftliche Wirklichkeit.«³ Diese Wirklichkeit ist historisch gewachsen und damit Ausdruck des zeitgeschichtlichen Umfeldes, der sozialen und politischen Umstände einer konkreten Gesellschaft. Der Raum ist damit auch ein historisches Produkt.⁴ Für Henri Lefebvre gilt grundlegend, dass ein Raum produziert wird. »Der (soziale) Raum ist ein (soziales) Produkt.«⁵

Das Produkt Raum beinhaltet nach Lefebvre die Dreiheit von räumlicher Praxis, Raumrepräsentationen und Repräsentationsräumen. Die räumliche Praxis, also das Wahrgenommene (*le perçu*), welche den Raum setzt und ihn zeitgleich voraussetzt, beherrscht den Raum und eignet sich diesen so kontinuierlich an.⁶ Die Raumrepräsentationen oder auch der konzipierte Raum (*le conçu*) werden als in der Gesellschaft vorherrschende Vorstellungen beschrieben. »Die Raumkonzeptionen tendieren offensichtlich [...] zu einem System verbaler, also verstandesmäßig geformter Zeichen.«⁷ Die Dreiheit wird komplettiert durch die Repräsentationsräume, also den gelebten Raum (*le vécu*), welcher durch eine Vielzahl beschreibend tätiger Subjekte (Schriftsteller und Philosophen), durch Bilder und Symbole vermittelt wird.

»Er (der Repräsentationsraum) legt sich über den physischen Raum und benutzt seine Objekte symbolisch – in der Form, dass diese Re-

3 Vgl. dazu *Christian Schmid*: Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes. 2. Aufl., Stuttgart 2010, S. 203.

4 Vgl. ebd.

5 Ebd.

6 Vgl. *Henri Lefebvre*: Die Produktion des Raums (1974). In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006, S. 330–342, hier S. 335.

7 Ebd., S. 336.

präsentationsräume offensichtlich [...] zu mehr oder weniger kohärenten nonverbalen Symbol- und Zeichensystemen tendieren.«⁸

Für die Produktion von Raum ist entscheidend, dass die drei hier beschriebenen Dimensionen dialektisch miteinander verbunden sind und nicht unabhängig voneinander betrachtet werden können.⁹ Zusätzlich ist die Entstehung von Raum für Lefebvre nicht unabhängig von Akteur_innen zu verstehen. Die Subjekte tragen im Wesentlichen zur Ausprägung des Raumes bei, selbst wenn dies ohne vollständiges Wissen über Ursachen und Folgen geschieht.¹⁰

Das Produkt Raum und die Produktion von Raum sind »zwei untrennbare Seiten«¹¹, woraus sich eine Zuordenbarkeit von *Produktionsschritten*¹² zu den drei Dimensionen von Raum ergibt.

Die materielle Produktion konstituiert die räumliche Praxis und so die wahrnehmbaren Ausprägungen des Raumes. Für das Subjekt bedeutet dies die Einbringung des eigenen Körpers, der Sinnesorgane und des eigenen Handelns im Raum.¹³ Die Wissensproduktion wiederum schafft eine Repräsentation des Raumes. An dieser Stelle kommen wissenschaftliche Kenntnisse in Verbindung mit ideologischen Zwecken zum Tragen, und die geistige Besetzung des Raumes wird verhandelt.¹⁴ Die Räume der Repräsentation werden indessen durch die Bedeutungszuschreibungen erzeugt. Der gelebte/erlebte Raum wird geschaffen und gibt dem Gesamtbild – durch die hier stattfindende Einbettung in kulturelle Prozesse – die entsprechende Komplexität. Dieser Prozess handelt die symbolische Besetzung des Raumes aus.¹⁵

Der Raum ist ein Produkt, welches konstant generiert wird und somit selbst ein ständiger Produktions- und auch Entstehungsprozess ist. Dies wiederum bedeutet für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Raum, dass das Erkenntnisinteresse nicht an den Dingen im Raum orientiert sein kann.

»Wenn der Raum ein Produkt ist, dann muss die Erkenntnis diese Produktion reproduzieren und darstellen. Das Erkenntnisinteresse und das ›Objekt‹ verschieben sich von den Dingen im Raum zur Produktion des Raums selbst.«¹⁶

Es geht für Lefebvre also nicht um die Untersuchung von Objekten im Raum, sondern um die Analyse eines Produktionsprozesses.

8 Ebd.

9 Vgl. Schmid, wie Anm. 3, S. 243.

10 Vgl. Lefebvre, wie Anm. 6, S. 334.

11 Ebd.

12 Mit diesem Begriff soll keine zeitliche Abfolge oder Reihenfolge der einzelnen Produktionsvorgänge impliziert werden.

13 Vgl. Schmid, wie Anm. 3, S. 208.

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. Schmid, wie Anm. 3, S. 208.

16 Lefebvre, wie Anm. 6, S. 333.

»Die partiellen Produkte, die Dinge, die im Raum lokalisiert sind, wie auch die Diskurse über den Raum dienen nur noch als Hinweise und Zeugnisse dieses Produktionsprozesses, der auch bedeutungsschaffende Prozesse mit einschliesst [sic!].«¹⁷

Das Denkmal und sein Raum

Das ausgeführte Konzept von Henri Lefebvre zeigt sich insofern passend für eine Betrachtung von Denkmalskomplexen, da es als heuristisches Modell zu verstehen ist, welches den »handelnden Menschen im Stadtraum, Geschichte und Gesellschaft sowie den gebauten Raum zusammendenkt«.¹⁸ Des Weiteren ist es ein auf Komplexität ausgerichtetes dynamisches Konzept, welches die drei Aspekte des Raumes als gleichwertig und stets aufeinander bezogen wertet. Die verschiedenen Produktionsschritte, die die Dreiheit des Raumes erzeugen, lassen sich im spezifischen Kontext der Denkmale mit den drei Dimensionen von Erinnerungsorten nach Pierre Nora zusammenführen. Nora differenziert diese in seinen theoretischen Vorüberlegungen zu den »lieux de mémoire«¹⁹ als die materielle, die funktionale und die symbolische Dimension.²⁰ Erinnerungsorte fungieren dabei als »kulturelle Objektivierungen«²¹, die sowohl in Gegenständen als auch in Ereignissen Ausdruck finden können. Es werden auf der funktionalen Ebene mit einem bestimmten gesellschaftlichen, politischen oder sozialen Zweck angereichert und schließlich mit symbolischer Bedeutung aufgeladen und gefüllt.²² Erst die Kombination aus allen drei Dimensionen hebt die Erinnerungsorte von den »Dingen der Kultur« ab.

In der Verbindung dieser beiden Konzepte zeigt sich das Denkmal zunächst als ein »Ding der Kultur« im Raum und somit als ein Zeugnis des materiellen Produktionsprozesses. In seiner Ausgestaltung und seiner Platzierung im physischen Raum ist so vorerst »le perçu« – die räumliche Praxis – bedient. Mit dem aufgestellten Denkmal werden darüber hinaus jedoch Ziele verfolgt, die sehr spezifisch konzipiert sind. Es kann an ein Ereignis in einer bestimmten Form erinnert, es kann eine gesamtgesellschaftliche Rechtfertigung geschaffen oder ein Sinn gestiftet werden – sowohl für Individuen als auch für Gruppen. Es kann etwas angemahnt oder gezielt bestimmtes Wis-

17 Schmid, wie Anm. 3, S. 204.

18 Johanna Rolshoven: Zwischen den Dingen: der Raum. Das dynamische Raumverständnis der empirischen Kulturwissenschaft. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 108 (2012), S. 156–169, hier S. 164.

19 Siehe hierzu *Pierre Nora*: Das Abenteuer der Lieux de mémoire. In: Etienne François/ Hannes Siegrist/Jakob Vogel (Hg.): Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich 19. und 20. Jahrhundert (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Band 110). Göttingen 1995, S. 83–92.

20 Vgl. *Astrid Erll*: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2005, S. 24.

21 Ebd.

22 Vgl. ebd.

sen transportiert werden. Die Implikationen, die mit dem Bau eines Denkmals einhergehen, bilden für Pierre Nora die funktionale Ebene und stellen für Lefebvre Raumrepräsentationen dar. Diese sind »von einem stets relativen und sich verändernden Wissen (einer Mischung aus Erkenntnis und Ideologie) durchdrungen.«²³ Sie sind Ergebnis der Wissensproduktion und damit Zeugnis der geistigen Besetzung des Raumes.

In ihrem Wesen sind sie zunächst abstrakt und als »Teil der sozialen und politischen Praxis«²⁴ zu verstehen. Denkmale sind Ausdruck eines kollektiven Zwecks, des gesellschaftlichen Gedenkens und des ›kommunikativen Gedächtnisses‹²⁵ ihrer Entstehungszeit.

Das Denkmal wird als ein Gedenkort aus einer Zeit und Gesellschaft heraus zu spezifischen Zwecken errichtet, welche über die Räume der Repräsentation vermittelt werden und sich in der räumlichen Praxis materialisieren. Der entscheidende Faktor, welcher Erinnerungsorte von anderen ›kulturellen Objektivationen‹ abhebt, ist die Produktion von Repräsentationsräumen oder die symbolische Besetzung des Ortes.²⁶

»Sie (die Repräsentationsräume) sind vom Imaginären und vom Symbolismus durchdrungen und haben ihren Ursprung in der Geschichte eines Volkes sowie jedes Individuums, das zu diesem Volk gehört.«²⁷

Sie werden erlebt und gesprochen, sie sind Ausdruck der Zeit, der Erinnerungen, des Individuellen, sie sind qualitativ und dynamisch.²⁸ Über die symbolische Besetzung des Denkmals – und somit des Raumes – wird dieser zu einem Erinnerungsort einer Generation. Durch die von ihr erlebte soziale Wirklichkeit wird das in räumlicher Praxis und Raumrepräsentationen angelegte Produkt verstanden. Dabei kann die Bedeutung eines Denkmals – eines Erinnerungsortes – für ein Individuum sowohl sehr nah an den auf funktionaler Ebene angelegten Intentionen liegen, als auch sehr weit davon entfernt sein. Zwischen den individuellen Repräsentationsräumen muss keine Kohärenz bestehen. Hier können nicht nur einzelne Individuen konfliktfrei verschiedene Bedeutungen generieren, sondern auch unterschiedliche Generationen Anknüpfungspunkte finden, welche weit voneinander entfernt liegen. So kann ein Denkmal für die eine Generation Erinnerungsort für erlebte Kriegszeiten sein und für eine andere ein Ort, an dem sich die Art des Gedenkens in historischer Perspektive und Distanz nachvollziehen lässt. Eine Inkohärenz in den Bedeutungen verursacht keinen Konflikt. Sie ist vielmehr Ausdruck einer ständigen Reproduktion des Raumes durch die Akteurinnen.

23 Lefebvre, wie Anm. 6, S. 339.

24 Ebd.

25 Siehe dazu Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: ders./ Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 9–19.

26 Vgl. Erll, wie Anm. 20, S. 24.

27 Lefebvre, wie Anm. 6, S. 339.

28 Vgl. ebd., S. 340.

Im Gegensatz dazu führt eine Inkohärenz in Bezug auf Raumrepräsentationen zu einer verändernden Produktion des Raumes. Wie oben bereits erwähnt, sind Räume der Repräsentation von Ideologie durchzogen und Ausdruck der sozialen, gesellschaftlichen und politischen Praxis. Sie sind geprägt durch die sich stetig entwickelnden Faktoren einer Gesellschaft. An einem Erinnerungsort birgt dies ein entsprechendes hohes Konfliktpotenzial. Nicht nur das erinnerte Ereignis, sondern vor allem auch der verfolgte gesellschaftliche Zweck oder der gestiftete Sinn eines Denkmals können veralten.²⁹ Die *neue* Generation erlebt eine veränderte Wirklichkeit und empfindet das Denkmal als nicht kohärent mit dieser. Der Wille zur Veränderung, vielmehr zur (Neu-)Produktion des Raumes entsteht. Der Erinnerungsort soll Ausdruck und Identifikationsangebot für die eigene, für die gegenwärtige Generation sein.³⁰

Ein Mittel zur Umgestaltung des Raumes kann die Errichtung eines Denkmals in unmittelbarer Nähe zum bereits bestehenden Denkmal sein. Durch die Wahl dieses spezifischen Aufstellungsortes, in Verbindung mit dem Ziel der andersartigen geistigen Besetzung des Raumes und auch der Brechung der symbolischen Kohärenz, wird ein Denkmal zu einem Gedenkmal. Der Raum wird in seiner gesamten Dreiheit durch die agierende Generation neu produziert.

Die Denkmalkomplexe in Altona und Harburg

Das ›31er-Denkmal‹ – Sankt-Johannis-Kirche Altona

Das in Abbildung 1³¹ gezeigte ›31er-Denkmal‹ wurde am 4. Oktober 1925 auf der Wiese vor der Sankt-Johannis-Kirche an der Max-Brauer-Allee in Altona eingeweiht.³² Der Entwurf von Heinrich Esselmann (1890–1942) und Max Gertke (1895–1964) wurde vom Bildhauer August Henneberger (1873–1953) umgesetzt und stellt ein »dreiseitiges säulenartiges Monument aus Klinker und Keramik«³³ dar. Jede Seite des Denkmals zeigt das Relief eines nackten Kriegers mit Schwert oder Schild.³⁴

Das ›31er-Denkmal‹ ist nach dem Ersten Weltkrieg zur Erinnerung an das Infanterie-Regiment Nr. 31 gestaltet worden, das von Altona aus in den Krieg gezogen war. Es trägt die Inschrift: »Den Gefallenen zum dankbaren Gedächtnis / Den Lebenden zur Mahnung / Den kommenden Geschlechtern

29 Vgl. dazu auch den Text von Hanno Schinke in diesem Band.

30 Ähnliche Vorgänge lassen sich auf der materiellen Ebene beschreiben. Diese werden allerdings im Kontext dieser Arbeit nicht weitergehend betrachtet.

31 Aus: *Detlef Garbe/Jens Michelsen: Gedenkstätten in Hamburg. Ein Wegweiser zu Stätten der Erinnerung an die Jahre 1933–1945.* Hamburg 2003, S. 12.

32 Vgl. *Kerstin Klingel: Eichenkranz und Dornenkrone. Kriegerdenkmäler in Hamburg.* Hamburg 2006, S. 152.

33 Ebd.

34 Ebd.

zur Nacheiferung«, datiert den erinnerungswürdigen Zeitraum »1914–1918«, nennt die Orte, an denen die Soldaten gekämpft haben, sowie die offizielle Regimentsbezeichnung: »Landwehr Infanterie Regiment Nr. 31. Inf.=Regt. ›Graf Bose‹ 1. Thüringisches Nr. 31. Reserve Infanterie Regiment Nr. 31«.



Abb. 1: ›31er-Denkmal‹ und Gedenkmal an der Sankt-Johannis-Kirche in Altona

Das Gedenkmal wurde am 5. Mai 1996 eingeweiht, hat keinen eigenen Titel und besteht nach dem Entwurf von Rainer Tiedje aus drei Acryltafeln mit Bildern leidender nackter Menschen.³⁵

Die materielle Ausgestaltung des ›31er-Denkmal‹ enthält in diesem Fall eine eindeutige Formsprache, die ideologisch geprägt ist. Die an die Antike angelehnte Darstellung der nackten Körper ist als Heroisierung der Krieger zu verstehen und dient in ihrer Symbolik der Sinnstiftung für die Überhöhung des Soldatentods im Ersten Weltkrieg.³⁶ So findet nicht nur über die Symbolik, sondern auch über die Inschriften die militaristisch-nationalistische Überzeugung der Zeit ihren Weg in den Raum. Über die Sinnstiftung vergangener Verluste und die Wertschätzung des Heldentums sollten die Betrachter für ihre Verluste entschädigt sowie davon überzeugt werden, dass auch zukünftig kriegerische Handlungen notwendig sein würden, um nicht den Soldatentod der vorangegangenen Generation als sinnlos zu entwerten.³⁷ Die gefallenen Soldaten kämpften für ihre Überzeugung und ihre Nation und dafür, diese für kommende Generationen zu erhalten. Die gegenwärtige Generation, so die Botschaft des Denkmals, müsse es ihr gleich tun, um dies nicht zu entwerten. Die Vermittlung dieser – aus heutiger Sicht – schwer nachvollziehbaren Perspektive auf Krieg und Gedenken gab nicht nur dem Denkmal den Beinamen ›Kriegerkultmal‹³⁸, sondern war auch ein

35 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 31, S. 113.

36 Vgl. *Volker Plagemann*: »Vaterstadt, Vaterland, schütz Dich Gott mit starker Hand«. Denkmäler in Hamburg. Hamburg 1986, S. 137.

37 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 31, S. 90.

38 Vgl. *Detlef Garbe/Kerstin Klingel*: Gedenkstätten in Hamburg. Ein Wegweiser zu Stätten der Erinnerung an die Jahre 1933–1945. Hamburg 2008, S. 15.

Beweggrund für die Veränderungsbestrebungen in der nachfolgenden Generation.

In den 1980er Jahren entstand an der Sankt Johannis-Kirche eine Friedensinitiative, welche das bestehende ›Kriegerkultmal‹ nicht weiter hinnehmen wollte. Die Inkohärenz der Raumrepräsentationen war zu groß. Kriegsbefürwortung und eine uneingeschränkte Heroisierung des Soldatentods war mit dem zunehmenden Wissen über das Leid von Hinterbliebenen und mit der intensiven Auseinandersetzung mit den Opfern der Kriege als Teil der sozialen Praxis in der Folge des Zweiten Weltkrieges nicht mehr zu vereinbaren. Das aufgestellte Gedenkmal greift insofern in den Raum ein, als dass es die ungebrochene Heroisierung der Krieger außer Kraft setzt, ohne das ursprüngliche Denkmal dabei baulich zu verändern. Der Held des Krieges wird kontrastiert mit den Darstellungen leidender Menschen.³⁹

Durch die Einfügung der Bilder auf den Acryltafeln wird der Raum auf der materiellen Ebene verändert. Zeitgleich wird auf der funktionalen Ebene eine Gegenüberstellung zwischen der militaristisch-nationalistischen Überzeugung der Entstehungsjahre des ›31er-Denkmal‹ und dem Wissen über Opfer und Leid des Krieges erreicht und so die geistige Besetzung des Raumes neu produziert. In diesem Fall wird dabei die Historie des Ortes nicht missachtet, sondern die Spuren der Geschichte werden akzeptiert und verarbeitet. Der entscheidende Punkt ist jedoch, dass der gelebte Raum – die Bedeutungsebene – hier erweitert wird. Für ein Individuum ist es nach wie vor möglich, an diesem Ort der *Helden* des Ersten Weltkrieges zu gedenken und ihren Einsatz als historische Leistung anzuerkennen. Eine uneingeschränkte Befürwortung von Krieg wird jedoch nur noch schwer herauszulesen sein. Vielmehr gewinnt der Raum nun einen mahnenden Charakter hinzu, indem er zeigt, dass Helden sowohl Täter als auch Opfer sind und Krieg neben Heldentum vor allem Leid produziert. Der Denkmalskomplex des ›31er-Denkmal‹ und seines Gedenkmal verbindet nun die konträren Perspektiven zweier Generationen zu einem gemeinsamen Mahnmal für den Frieden. Wäre das ursprüngliche Denkmal und sein historischer Blick auf vergangene Geschehnisse nicht im Raum belassen worden, wäre eine solche Aussage nur schwer zu erreichen gewesen. Erst durch die gemeinsame Anwesenheit im Raum und den Dialog zwischen den Zeitebenen erzielen die Denkmale ihre Wirkung.

›Der Soldat‹ und das ›Trauernde Kind‹ – Sankt-Johannis-Kirche Harburg

›Der Soldat‹ ist eine »überlebensgroße bronzene Skulptur«⁴⁰ eines trotz seiner Kopfverletzung weiterhin marschierenden Soldaten im Mantel und mit geschultertem Gewehr auf einer rechteckigen Steinsäule.⁴¹ Das in Ab-

39 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 31, S. 113.

40 Vgl. ebd., S. 295.

41 Vgl. ebd.

bildung 2⁴² dargestellte Denkmal wurde nach einem Entwurf von Hermann Hosaeus (1875-1958) realisiert und am 26. Juni 1932 in der Bremer Straße/Ecke Maretstraße vor der Sankt Johannis-Kirche in Harburg eingeweiht. Mit den folgenden Inschriften erinnert es an den Ersten Weltkrieg: »1914-1918. Den für das Vaterland gefallenen 2000 Söhnen der Stadt Harburg zur Ehre und zum Gedächtnis« und »Wunden zum Trotz / tatbereit heute wie einst / und in aller Zeit / Deutschland für dich. / Die Treue steht zuerst zuletzt / im Himmel und auf Erden / wer ganz die Seele / dreingesetzt / dem soll / die Krone werden. (E. M. Arndt)« sowie das Bibelzitat »Deine Toten werden leben. Jes 26 V19«, das auf die Auferstehung verweist.



Abb. 2: ›Der Soldat‹, Denkmal vor der Sankt Johannis-Kirche in Harburg

Das Gedenkenmal ›Trauerndes Kind‹ (Abbildung 3)⁴³ von Hendrik-André Schulz (*1957) wurde direkt unterhalb des Denkmals errichtet und am 1. September 1988 eingeweiht. Es handelt sich hier um die Bronzeskulptur eines weinenden Kindes, welches zwischen zerschossenen Soldatenhelmen verschiedener Nationalitäten kniet und dabei – die Hände vor das Gesicht haltend – zu Boden schaut.⁴⁴ Im Gegensatz zu der monumentalen und überdimensionierten Größe des Soldaten ist die Skulptur des Kindes sowie das sie umgebende Arrangement klein gehalten und direkt am Boden verankert.

42 Aus: *Garbe/Michelsen*, wie Anm. 34, S. 72.

43 Aus: ebd.

44 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 31, S. 116.



Abb. 3: ›Trauerndes Kind‹, Gedenkmal vor der Sankt Johannes-Kirche in Harburg

Bereits zum Zeitpunkt seiner Errichtung war das Denkmal ›Der Soldat‹ umstritten. »Die Sozialdemokraten sahen in ihm Kriegsverherrlichung.«⁴⁵ Die revanchistische und kriegsbereite Einstellung wird vor allem durch seine Ausgestaltung vermittelt.⁴⁶ Der am Kopf getroffene Soldat marschiert trotz seiner Verletzung aufrecht und voller Stolz weiter. Damit gibt die Figur der politischen Überzeugung jener Kräfte Ausdruck, die das Denkmal zur Erinnerung an den Einsatz im Ersten Weltkrieg gefordert hatten – federführend waren hier die Kriegervereine Harburgs.

Der Raum des Denkmals ›Der Soldat‹ ist über Materie, Bild und Schrift gefüllt mit Symbolen der Kriegsbefürwortung, deren Aussagen nach dem Zweiten Weltkrieg – wie auch schon beim ›31er-Denkmal‹ – nicht mehr auf Zustimmung stießen. Aus diesem Grund begann in den späten 1970er Jahren eine ausführliche Diskussion um das Denkmal. Mit der Ausschreibung eines Wettbewerbs durch das Friedenspolitische Zentrum in Harburg wurde schließlich 1986 der erste Schritt in Richtung einer Umgestaltung zu einem ›Anti-Kriegsdenkmal‹ unternommen.⁴⁷ Mit der Umsetzung des Entwurfes des Harburger Künstlers Hendrik-André Schulz sollte die kriegerische Wirkung des Soldaten außer Kraft gesetzt und der Raum des Denkmals in seinen Grundzügen neu produziert werden.

Auch hier war der Auslöser für eine (Neu-)Produktion des Raumes eine Inkohärenz in den Raumrepräsentationen. Der Bedarf an kriegsverherrlichenden Denkmälern war nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs in der deutschen Bevölkerung nicht mehr gegeben. Insbesondere in den 1970er Jahren wuchs die Friedensbewegung, welche auch in Harburg nicht über die materialisierte Befürwortung von Krieg an einem öffentlichen Ort hinwegsehen konnte. In diesem Fall war die größte Herausforderung die Monumentalität des ursprünglichen Denkmals sowie seine Umgebung. Die überlebensgroße Ausgestaltung des Soldaten bot nur schwer einen Ansatzpunkt zur Umgestaltung an der bereits vorhandenen Materie. Des Weiteren

45 Ebd.

46 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 31, S. 116.

47 Ebd.

schränkte der Standort des Denkmals an einer Straße und am Grundstück der Sankt-Johannis-Kirche den Platz für die Aufstellung eines Gedenkmals deutlich ein. Anstatt also der Monumentalität der Inszenierung mit den gleichen Mitteln zu begegnen, wurde das ›Trauernde Kind‹ in realer Größe, aber in gebeugter Haltung auf dem Boden kniend, realisiert. Die Historikerin Kerstin Klingel argumentiert zwar,

»dass das die Trauer der Hinterbliebenen widerspiegelnde Kind-Denkmal in seiner Größe und durch die Positionierung dem exponierten, überdimensionalen ›Soldaten‹ wenig entgegenzusetzen hat.«⁴⁸

Dagegen ist jedoch zu sagen, dass hier nicht nur das Bedürfnis nach Veränderung der ideologischen Inhalte des Denkmals deutlich wird, sondern auch eine veränderte Art und Weise im Umgang mit Gedenken und der Gestaltung von Erinnerungsorten. Die Raumrepräsentationen sind zwar Ausdruck der sozialen Praxis, doch hat eine Gesellschaft auch ihre räumliche Praxis, welche ebenso prägend für den Raum des Denkmals ist. Die Konstruktion des ›Trauernden Kindes‹ ist die Vergegenwärtigung einer geänderten räumlichen und sozialen Praxis. Es stört zwar das ursprüngliche Denkmal nicht direkt in seiner Monumentalität, beeinflusst aber dennoch den Raum, indem es das Wissen über das Leid der Hinterbliebenen eines Krieges in den Raum hineinträgt.⁴⁹

Kommunikationsraum der Generationen?

Wie öffnet sich nun durch den räumlichen Bezug der Denkmale zueinander und den dadurch entstehenden inhaltlichen Austausch ein Kommunikationsraum der Generationen?

Das ›31er-Denkmal‹ wurde explizit für das Infanterie-Regiment Nr. 31 und für seine Hinterbliebenen geschaffen, während das Gedenkmal aus einer friedenspolitischen Überzeugung der späten 1980er Jahre heraus als allgemeingültiges ›Anti-Kriegsdenkmal‹ gestaltet wurde. Den heroischen Kriegern wurden Bilder von leidenden Menschen gegenübergestellt, um so von der Deutung des ruhmreichen Soldatentods und der Kriegsbefürwortung zu einer umfassenderen Darstellung von Krieg zu gelangen. Auf diese Weise wurde die ›Anti-Krieg-Perspektive‹ der Generation materialisiert und dazu die historische Beschaffenheit des Ortes genutzt. Das jeweilige Gedenkmal für sich genommen, wäre lediglich eine unspezifische Darstellung von menschlichem Leid. Erst durch die Verbindung beider Denkmale stehen

48 Klingel, wie Anm. 31, S. 117.

49 Diesen Bezug stellt auch der Begleittext des trauernden Kindes her, der bescheiden und wenig repräsentativ am Boden angebracht ist, den Blick nach unten zwingt und vor allem den Aspekt der Trauer betont: »Aus der Trauer um die Opfer / müssen wir Wege finden / die zum Frieden führen« und »Friede denen in der Ferne / und denen in der Nähe. Jes 57,19«.

Krieg und Leid miteinander im Austausch, und die friedenspolitische Aussage entsteht.

In Harburg wurde das ›Trauernde Kind‹ quasi in den Vorgarten der Figur ›Der Soldat‹ gesetzt. Der stolz marschierende Soldat verkörpert die Kriegsbegeisterung seiner Zeit, während das weinende Kind das Leid der Hinterbliebenen eines Krieges verdeutlicht. Durch die Kontrastierung der beiden wird zwar die Monumentalität des ursprünglichen Denkmals nicht außer Kraft gesetzt, jedoch mit der gegenwärtigen pazifistischen Überzeugung und ihrer sozialen Praxis zusammengeführt. Auch hier kann die friedenspolitische Aussage des Komplexes erst durch die Existenz beider Denkmale im Raum transportiert werden.

In beiden Fällen haben sich die Akteur_innen dazu entschieden, die Historie des Ortes zu bewahren, das Gedenken vorangegangener Generationen zu achten und sich dies gleichzeitig für ihre eigene Aussage zunutze zu machen. Die vergangene soziale und politische Praxis wird zwar respektiert, aber nicht übernommen oder weiter gelebt. Sie wird in Form der *alten* Materie vielmehr als Ankerpunkt für die Veranschaulichung einer gegenwärtigen konträren Überzeugung aufgegriffen und so – wenn auch nicht auf der materiellen Ebene – in den Produktionsprozess des Raumes einbezogen.

Erst durch die Errichtung eines Denkmals in unmittelbarer Nähe zu einem bereits bestehenden Denkmal wird dieses zum Gegendenkmal und der Raum neu produziert. Das Gegendenkmal ist Ausdruck der räumlichen, sozialen und symbolischen Praxis der gegenwärtigen Generation, während das ursprüngliche Denkmal Ausdruck desselben einer vorangegangenen Generation ist. Durch das Aufstellen eines Gegendenkmal ergänzen, erweitern und verändern die Akteur_innen das ursprüngliche Identifikationsangebot des Erinnerungsortes durch ihre Ansichten und Überzeugungen und ermöglichen damit die geistige Besetzung des Raumes. Da der Raum nun beide Denkmale beinhaltet und damit die materialisierte Erinnerungsperspektive verschiedener Generationen, wird er nicht mehr ausschließlich durch eine Aussage geprägt. Vielmehr existieren mehrere Aussagen im Raum, welche sich in einem meist inkohärenten, ja häufig konfliktbeladenen Austausch befinden. Dieser Austausch, den ich in diesem Fall als eine Form der Kommunikation bezeichne, ist der von nun an prägende Faktor im Raum. Auf diese Weise ist der gelebte Raum für das Individuum nicht mehr nur durch eine Perspektive geprägt, sondern vor allem durch das Verhältnis verschiedener Aussagen zueinander. Die Betrachtenden treten in einen Raum, der durch die Kommunikation materialisierter Überzeugungen produziert wird. Die physisch-räumliche Nähe der Denkmale ermöglicht es damit verschiedenen Generationen – in Form ihrer materialisierten Perspektiven als Resultat ihrer räumlichen, sozialen und symbolischen Praxis – im Raum miteinander zu kommunizieren.

Der Kommunikationsraum der Generationen öffnet sich also an solchen Denkmalskomplexen, indem mehrere zeitlich verschobene Perspektiven

im Raum im Austausch stehen und die geistige und symbolische Besetzung des Raumes entscheidend von diesem selbst produziert wird. Diese materialisierte Kommunikation zwischen Denkmal und Gedenkenmal, zwischen Geschichte und Gegenwart wird – im Anschluss an Lefebvre – solange sichtbar sein, wie es Akteure gibt, die seine Dimensionen reproduzieren und weiter entwickeln.



Jana Scheele
c/o Institut für Volkskunde/Kulturanthropologie
Universität Hamburg
Edmund-Siemers-Allee 1 (West)
20146 Hamburg
jana.scheele@t-online.de