

Herbert Jochmann
Öffentliche Kunst als Denkmalkritik

Weimar 2001

Herbert Jochmann

Öffentliche Kunst als Denkmalkritik

Studien zur Spezifik zeitgenössischer Kunst in
Bezugnahme auf öffentliche Erinnerungszeichen

V&G

© VG Bild-Kunst, Bonn 2001 für die Werke von Daniel Buren, Richard Serra, Jenny Holzer, Jochen Gerz, Hans Christoph Carl Haacke, Horst Hoheisel, Thomas Eller und Rudolf Herz

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Jochmann, Herbert:
Öffentliche Kunst als Denkmalkritik : Studien zur Spezifik zeitgenössischer
Kunst in Bezugnahme auf öffentliche Erinnerungszeichen / Herbert Jochmann.
- Weimar : VDG, 2001
Zugl. : Bochum, Univ., Diss., 2000
ISBN 3-89739-187-2

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2001

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht,
die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.
Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Steffen Wolfrum, Berlin
Druck: VDG, Weimar

Inhalt

<i>Vorwort und Dank</i>	11
1. <i>Einleitung</i>	13
1.1. Die künstlerische Bezugnahme auf Denkmäler: Fragestellung und Ziele	13
1.2. Die Unsichtbarkeit von Denkmälern	15
1.3. Denkmäler als Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung	16
2. <i>Begriffsbestimmungen</i>	19
2.1. Das Denkmal	19
2.2. Künstlerische Gegensätze zum traditionellen Denkmal	22
2.2.1. Das „Gegen-Monument“	22
2.2.2. Das „Gegendenkmal“	23
2.2.3. Schlußfolgerungen	24
3. <i>Aspekte der künstlerischen Auseinandersetzung mit bereits bestehender Kunst</i>	26
3.1. „Verehrende Aneignung“	26
3.2. „Subjektiver Historismus“	28
3.3. „Erinnerung als Summe der eigenen künstlerischen Arbeit“	29
3.4. „Streben nach Erneuerung, Aufarbeitung, Entwicklung und Bewegung“	29
3.5. Ausblick	30
4. <i>Die Bezugnahme auf Denkmäler als künstlerische Praxis</i>	31
4.1. Merkmale der künstlerischen Bezugnahme auf Denkmäler	31
4.2. Der Anstoß zur Entstehung denkmalbezogener Kunst am Beispiel des „Hamburger Mahnmals gegen Krieg und Faschismus“ von Alfred Hrdlicka	31
4.3. Die künstlerische Auswahl von Denkmälern	33
4.4. Denkmäler, auf die sich Künstler beziehen	36
4.5. Informationsquellen zu denkmalbezogenen Arbeiten	37
5. <i>Chronologie denkmalbezogener Kunst</i>	38
5.1. Vorläufer denkmalbezogener Kunst	38
5.1.1. Ivan A. Fomin: Konfrontation eines Zaren-Denkmal am 10. Jahrestag der Oktoberrevolution mit Zeichen der neuen Zeit	38
5.1.2. Claes Oldenburg: Konzepte für die Substitution von Denkmälern	39
5.2. Entwicklungsprozesse	41
5.2.1. Die Anfangsphase denkmalbezogener Kunst	41

5.2.1.1.	Daniel Buren: Die künstlerische Veränderung des Erscheinungsbildes eines Denkmals	41	
5.2.1.2.	Richard Serra: Eine künstlerische Arbeit in Gegenüberstellung zu einem Denkmal	42	
5.2.1.3.	Michael Asher: Der Standortwechsel eines Denkmals	43	
5.2.2.	Die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Aussage von Denkmälern		45
5.2.3.	Denkmalbezogene Kunst als etablierte Kunstform	47	
6.	<i>Die künstlerische Rezeption bestehender Denkmäler: Eine Analyse künstlerischer Arbeiten, die in Bezugnahme auf Kriegerdenkmäler geplant oder realisiert werden</i>	50	
6.1.	Die Charakteristik von Kriegerdenkmälern	51	
6.2.	Robert Filliou: Ein Konzept für eine künstlerische Bezugnahme auf Kriegerdenkmäler, um Kriege zukünftig zu verhindern	52	
6.3.	Eine Vorstellung von der Unvorstellbarkeit moderner Kriege – Alfred Hrdlickas „Hamburger Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“ und Jenny Holzers „Black Garden“ im Vergleich	54	
6.3.1.	Alfred Hrdlicka: Das „Hamburger Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“		54
6.3.2.	Jenny Holzer: Der „Black Garden“ in Nordhorn	54	
6.3.3.	Exkurs: Über die Unvorstellbarkeit moderner, insbesondere atomar geführter Kriege	55	
6.3.4.	Über den Schrecken moderner Kriege bei Holzer und Hrdlicka	57	
6.4.	Jochen Gerz: „Le Monument vivant de Biron“	58	
6.5.	Zusammenfassende Zwischenbetrachtung der künstlerischen Arbeiten von Alfred Hrdlicka, Jenny Holzer und Jochen Gerz	60	
6.6.	Temporär realisierte künstlerische Arbeiten in Bezugnahme auf Kriegerdenkmäler – Geräusche und Klänge	61	
6.6.1.	Die Künstlergruppe „Presence Panchunette“: Die Konfrontation eines Kriegerdenkmals mit Kriegslärm	61	
6.6.2.	Will Gmehling: Laute als Lebenszeichen	62	
6.6.3.	Hans Haacke: Klang als Konterkarierung patriotischer Kundgebungen		62
6.7.	Conclusio	63	
7.	<i>Denkmalbezogene Kunst als Auseinandersetzung mit der öffentlichen Erinnerung an die nationalsozialistische Gewaltherrschaft</i>	65	
7.1.	Die künstlerische Bezugnahme auf Denkmäler und Mahnmale, die an die Opfer des Nationalsozialismus erinnern	65	
7.1.1.	Erich Reusch: Die Transformation eines Denkmals	65	
7.1.2.	Dieter Gerdes: Die Verdoppelung eines Mahnmals	68	
7.1.3.	Thomas Schütte: Erinnerung an die Opfer des KZ Neuengamme und Reflexion des Umgangs mit der Geschichte des Konzentrationslagers nach 1945		70
7.1.4.	Zusammenfassung	75	
7.2.	Temporäre Monumente der Vergangenheit als Ausgangspunkt für die Realisierung öffentlicher Kunst – ein Vergleich von Hans Haackes Arbeit „UND IHR HABT DOCH GESIEGT“ und Horst Hoheisels „Denkmal an ein Denkmal“		76

7.2.1.	Hans Haacke: Die Rekonstruktion und Kommentierung eines 1938 von den Nationalsozialisten temporär errichteten Siegeszeichens in Graz	76
7.2.2.	Horst Hoheisel: Erinnerung des ursprünglichen Gedenkens an die Opfer des Konzentrationslagers Buchenwald am 19. April 1945	78
7.2.3.	Fazit	80
7.3.	Hans Haackes und Horst Hoheisels künstlerische Bezugnahme auf bestehende Monumente – zur Frage nach den Zusammenhängen zwischen der nationalsozialistischen Vergangenheit und der politischen Gegenwart Deutschlands	81
7.3.1.	Hans Haacke: Das Monument als Zeuge	81
7.3.2.	Horst Hoheisels künstlerische Auseinandersetzung mit dem Brandenburger Tor in Berlin	84
7.3.2.1.	Exkurs: Zum Bedeutungswandel des Brandenburger Tores	84
7.3.2.2.	Das aufgelöste Monument - Horst Hoheisels „Memorial for the murdered Jews of Europe“	85
7.3.2.3.	Das Monument als Zeichen für die gebrochene nationale Identität der Deutschen - Horst Hoheisels künstlerische Bezugnahme auf das Brandenburger Tor anlässlich des Gedenktages für die Opfer des Nationalsozialismus	87
7.3.3.	Fazit	87
7.4.	Die künstlerische Auseinandersetzung mit der öffentlichen Erinnerung an die nationalsozialistische Gewaltherrschaft – eine Zusammenfassung	88
8.	<i>Die künstlerische Bezugnahme auf Lenin-Denkmal</i>	91
8.1.	Lenin-Denkmal als Ausdruck des Lenin-Kults in der Sowjetunion	92
8.1.1.	Zur Biographie Lenins	92
8.1.2.	Der Lenin-Kult in der Sowjetunion	93
8.2.	Die künstlerische Bezugnahme auf Lenin-Denkmal in der Sowjetunion	96
8.2.1.	Die Demontage von Lenin-Denkmalern als Ausdruck politischer Veränderungen in der Sowjetunion	96
8.2.2.	Das Projekt „Monumental Propaganda“	97
8.2.2.1.	Komar & Melamid: Vorschlag für die Umfunktionierung des Lenin-Mausoleums in Moskau	97
8.2.2.2.	Farid Bogdalov: Vorschlag für die Verdoppelung des Lenin-Mausoleums in Moskau	99
8.2.2.3.	Florence Weisz: Vorschlag für die Kommentierung eines Lenin-Denkmal in Ashkhabad	100
8.2.3.	Thomas Eller: Schowdown zwischen einem Denkmal und einer denkmalbezogenen künstlerischen Arbeit	101
8.3.	Die künstlerische Bezugnahme auf Lenin-Denkmal der DDR	102
8.3.1.	Lenin-Denkmal der DDR als Streitobjekte	102
8.3.2.	Manfred Butzmann: Die Begründung von Denkmalern der DDR	103
8.3.3.	Exkurs: Die wiederholte Kommentierung des Betriebskampfgruppendenkmal in Ostberlin	104
8.3.4.	Künstlerische Konzepte zur Kommentierung der Lenin-Denkmal in Ostberlin und Dresden	105
8.3.4.1.	Krzysztof Wodiczko: Die Degradierung des russischen, revolutionären Staatsmanns Lenin	105

8.3.4.2.	Rudolf Herz: Abbau und Lagerung eines Lenin-Denkmal in Dresden	107
8.3.4.3.	Vergleichende Betrachtungen	109
8.4.	Die künstlerische Auseinandersetzung mit Lenin-Denkmalern im Zusammenhang mit der Auflösung der DDR und der Sowjetunion	110
8.5.	Abschließender Abriß zu den Inhalten künstlerischer Arbeiten, die auf bestimmte Denkmalarten Bezug nehmen	112
9.	<i>Formen der Aktualisierung von Denkmälern</i>	113
9.1.	Fokussieren der Aufmerksamkeit auf einzelne Gestaltungselemente von Denkmälern	114
9.2.	Das Wahrnehmen von Denkmälern als aktive Erfahrung	115
9.3.	Denkmalbezogene Kunst als Auseinandersetzung mit aktuellen politischen Ereignissen	116
9.3.1.	Krzysztof Wodiczko	116
9.3.1.1.	Denkmäler als Maßstab für die Bewertung aktueller politischer Geschehnisse	116
9.3.1.2.	Parallelen zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit	118
9.3.1.3.	Dia-Projektion auf den „Arco de la Victoria“ in Madrid	119
9.3.1.4.	Fazit	121
9.3.2.	Jenny Holzer: Laserprojektion auf das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig	122
9.3.3.	Dennis Del Favero: Fotoinstallation in der Krypta des Völkerschlachtdenkmal in Leipzig	123
9.3.4.	Denkmalbezogene Kunst als Konfrontation bestehender Denkmäler mit aktuellen politischen Ereignissen – abschließende Bemerkungen	125
10.	<i>Zur Differenz zwischen denkmalbezogener Kunst und verwandten Äußerungsformen</i>	126
10.1.	Zur Differenz zwischen denkmalbezogener Kunst und anonymen Denkmalkommentaren	126
10.2.	Zur Differenz zwischen denkmalbezogener Kunst und künstlerischen Arbeiten, die als „Bildzitat“ entstehen	129
11.	<i>Denkmalbezogene künstlerische Arbeiten als Denkmalkritik</i>	131
11.1.	Auseinandersetzung mit der memorialen Funktion von Denkmälern	131
11.2.	Auseinandersetzung mit der appellativen Funktion von Denkmälern	133
11.3.	Auseinandersetzung mit Formen der Denkmalrezeption	136
11.4.	Abschließende Bemerkungen	137
12.	<i>Zur Spezifik denkmalbezogener Kunst</i>	138
12.1.	Denkmalbezogene Werke im Vergleich mit künstlerischen Arbeiten, die als „Gegendenkmal“ bzw. „Gegen-Monument“ entstehen	138
12.1.1.	„Gegendenkmal“ und denkmalbezogene Kunst	138
12.1.2.	„Gegen-Monumente“ und denkmalbezogene Kunst	142
12.2.	Denkmalbezogene Kunst als ortsbezogene Kunst	144

12.3.	Die gezielte Ansprache des Betrachters durch denkmalbezogene Kunst	145
12.4.	Antithetische Konstellation von Denkmälern und denkmalbezogener Kunst	148
12.5.	Die künstlerische Bezugnahme auf bestehende Denkmäler	150
13.	Anmerkungen	153
14.	Literatur	187

Anhang

I.	Katalog künstlerischer Arbeiten, die in Bezugnahme auf Denkmäler konzipiert bzw. realisiert sind	207
II.	Abbildungen	287
III.	Abbildungsverzeichnis	311

Vorwort und Dank

Das zentrale Thema der vorliegenden Untersuchung ist zeitgenössische Kunst, die im öffentlichen Raum in Bezugnahme auf Denkmäler entsteht. In diesem Rahmen wird der Frage nachgegangen, auf welche Art und Weise Denkmäler zum Gegenstand künstlerischer Reflexion werden.

Die von Christo im Herbst 1970 vorgenommene Verhüllung eines Reiterstandbildes auf dem Mailänder Domplatz, das an den italienischen König Vittorio Emanuele II. (1820 – 1878) erinnert, ist ein frühes Beispiel für die künstlerische Bezugnahme auf ein Denkmal. (Abb. 1) Die Verknüpfung von Denkmal und künstlerischer Arbeit zeigt sich hier deutlich. Das Vorhandensein des öffentlichen Erinnerungszeichens bildet die Voraussetzung für die Realisierung der künstlerischen Arbeit. Die Verhüllung wirkt sich auf das Erscheinungsbild des Denkmals aus, das nun dem Blick entzogen ist. Nur die Form des Standbildes zeichnet sich unter dem Stoff ab. Christo kehrt mit seiner künstlerischen Arbeit eine Handlung um, die bei Einweihungszeremonien öffentlicher Monumente für gewöhnlich praktiziert wird: die Denkmalenthüllung.

Seit Christos Denkmalverpackung in Mailand ist eine nicht geringe Anzahl künstlerischer Arbeiten im öffentlichen Raum in Bezugnahme auf Denkmäler entstanden. Solche Arbeiten werden in dieser Untersuchung aufgeführt und analysiert. Berücksichtigt werden vor allem Werke, die von vorneherein als Kommentar zu einem Denkmal konzipiert sind und deren Bezugnahme offensichtlich ist. Es muß allerdings davon ausgegangen werden, daß diese Untersuchung die Gesamtheit derartiger Arbeiten nicht vollständig erfassen kann. Ein Grund dafür ist, daß viele denkmalbezogene Arbeiten nur für eine begrenzte Zeit realisiert werden und insofern nicht mehr zugänglich sind. Zahlreiche Arbeiten entstehen zwar im Rahmen großer Kunstausstellungen und sind in den umfangreichen Begleitpublikationen ausführlich abgebildet und erläutert. Nicht selten werden denkmalbezogene Werke aber – etwa bei kleineren Ausstellungen – in weniger exponierten Katalogen oder Kunstzeitschriften dokumentiert. Nicht auszuschließen ist als drittes, daß manche ausgeführte Arbeiten und erst recht manche von Künstlern entwickelte Konzepte für denkmalbezogene Kunst gar nicht in Publikationen veröffentlicht werden. Gleichwohl vermitteln die denkmalbezogenen Arbeiten, die in der vorliegenden Untersuchung behandelt werden, eine Vorstellung von der Heterogenität dieser künstlerischen Praxis. Dies betrifft nicht nur die Vielgestaltigkeit der von Künstlern geschaffenen Ausdrucksformen, sondern auch die verschiedenen Orte vor allem in Europa, aber auch in Australien und Nordamerika, an denen denkmalbezogene Arbeiten entstanden sind. Darüber hinaus beziehen sich die einbezogenen Werke auf ganz unterschiedliche Monumente. Künstler setzen sich zum einen mit Denkmälern auseinander, die an Personen erinnern, die für ihre Verdienste um eine Stadt oder um ein Land geehrt werden. Zum anderen befassen sich Künstler mit Ereignisdenkmälern, die vor allem an Kriegstote (insbesondere des amerikanischen Bürgerkriegs (1861 – 1865), des Deutsch-Französischen Krieges (1870/71), des Ersten und des Zweiten Weltkrieges) erinnern. Außerdem beschäftigen sie sich mit Mahnmalen, die

zum Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus errichtet wurden. Zudem entsteht eine gewisse Anzahl denkmalbezogener Werke in Bezugnahme auf religiöse Monumente. Berücksichtigt werden schließlich auch künstlerische Konzepte für denkmalbezogene Arbeiten, die nicht realisiert worden sind. Die Einbeziehung einer Vielzahl verschiedenartiger künstlerischer Arbeiten, die in Bezugnahme auf Denkmäler konzipiert bzw. realisiert werden, ermöglicht es, diese künstlerische Praxis eingehend zu untersuchen.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. Reinhart Schleier, Ruhr-Universität Bochum, der mich zu dieser Arbeit ermutigt, sie betreut und mir wesentliche fachliche Anregungen gegeben hat. Danken möchte ich auch Frau Prof. Dr. Monika Steinhauser-Zweite, Ruhr-Universität Bochum, und den Teilnehmern am Colloquium des Kunsthistorischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum für die wertvollen Denkanstöße und konstruktiven Hinweise zur Konzeption der Arbeit, sowie Herrn Prof. Dr. Richard Hoppe-Sailer, Ruhr-Universität Bochum, für die Begutachtung der Dissertation.

Dem Künstler Prof. Norbert Radermacher, Universität Gesamthochschule Kassel, bin ich verbunden, weil er mein Interesse für öffentliche Kunst geweckt und es in zahlreichen Gesprächen verstärkt hat. Mein besonderen Dank gilt dem Kunsthistoriker Prof. Dr. Peter Springer, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, der mir bei meinem Besuch in Oldenburg Rede und Antwort zum Thema „Denkmal und Gegendenkmal“ stand und mir so entscheidende Impulse für meine Arbeit gegeben hat. Die Untersuchung ist im Rahmen einer Stelle als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Kunst der Universität Gesamthochschule Kassel durchgeführt worden. Der Bestand des documenta-Archivs in Kassel hat die Arbeit größtenteils erst ermöglicht. Den dort tätigen Menschen sei für Rat und Tat herzlich gedankt. Mein Dank gilt nicht zuletzt auch allen denjenigen hier namentlich nicht genannten Personen, die mir Anregung gegeben und mich bei meiner Arbeit unterstützt haben. Nicht denkbar wäre die Arbeit schließlich ohne meine Familie, die mich geduldig und verständnisvoll begleitet und mir Zuversicht gegeben hat.

1. Einleitung

1.1. Die künstlerische Bezugnahme auf Denkmäler:

Fragestellung und Ziele

Zeitgenössische künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum, die auf Denkmäler Bezug nehmen, sind Gegenstand der Untersuchung. In den letzten Jahrzehnten realisieren Künstler zunehmend künstlerische Arbeiten außerhalb der Museen und Galerien. Sie erschließen den öffentlichen Raum der Städte als künstlerisches Arbeitsfeld.¹ Ein häufig von ihnen angewendetes Prinzip besteht darin, Kunstwerke für spezielle Orte zu schaffen.² Bemerkenswert ist, daß Künstler auch Denkmäler als Ausgangspunkt für die Realisierung von Werken wählen.

Unter dem Begriff „Denkmal“ wird in Anlehnung an Mittig und Plagemann im engeren Sinne „ein für die Dauer bestimmtes Werk“ verstanden, „das an Personen oder Ereignisse erinnert und aus dieser Erinnerung einen Anspruch seiner Urheber, eine Lehre oder ein Appell an die Gesellschaft ableiten und historisch begründen soll.“³ Zeitgenössische künstlerische Arbeiten, die auf Denkmäler Bezug nehmen, entstehen im Auftrag, aber auch als freie Kunstprojekte im Stadtraum. Im kunstwissenschaftlichen Zusammenhang wird dieses Phänomen bisher nur eingeschränkt beachtet. Eine umfassende Analyse dieses von heutigen Künstlern häufiger praktizierten Verfahrens berührt verschiedene Bereiche kunstwissenschaftlicher Forschung: Untersuchungen zur zeitgenössischen öffentlichen Kunst, zur zeitgenössischen Denkmalproblematik und zur (künstlerischen) Rezeption von Kunst. Künstlerische Arbeiten, die auf bestehende Denkmäler Bezug nehmen, so lautet eine grundlegende These der Untersuchung, bringen auf besondere Art und Weise Denkmalkritik zum Ausdruck.⁴

Bislang existiert keine kunstwissenschaftliche Arbeit, in der das Spektrum denkmalbezogener Kunst eingehend untersucht wird. Es liegen allenfalls erste Analysen zu Arbeiten vor, die als Gegendenkmal entstehen. Diese Sonderform denkmalbezogener Kunst wird anlässlich eines von Alfred Hrdlicka geschaffenen antifaschistischen Mahnmals in Hamburg Gegenstand kunsthistorischen Interesses. Der Künstler antwortet Mitte der achtziger Jahre im Auftrag der Hamburger Kulturbehörde auf ein Kriegerdenkmal, das sich seit 1936 am Dammtor befindet. Dietrich Schubert untersucht diese Arbeit und bezeichnet sie als „Gegendenkmal“.⁵ Obwohl der Autor keine systematische Begriffsklärung vornimmt, macht er doch deutlich, wie Hrdlicka auf das Kriegerdenkmal Bezug nimmt. So weist Schubert auf die Gestaltung, die Plazierung und den Inhalt der künstlerischen Arbeit hin.

In einem Aufsatz mit dem Titel „Denkmal und Gegendenkmal“ verdeutlicht Peter Springer anhand künstlerischer Arbeiten von Fried Heuler, Pablo Picasso und Henry Moore, daß die von Hrdlicka praktizierte Bezugnahme auf ein Denkmal keinen Einzelfall darstellt.⁶ Der Autor betont, daß fragwürdig gewordene Denkmäler zunehmend nicht mehr abgerissen, sondern mit einem Gegendenkmal konfrontiert werden. Springer vergleicht eine Anzahl von Gegendenkmälern, um eine Charakterisierung dieser Denkmalpraxis vornehmen zu können. Er beleuchtet dabei den Zusammenhang von „Inhalt, Ort und Form“ ebenso wie die „Drama-

turgie des Gegensatzes“ von Denkmal und Gegendenkmal.⁷ Die Untersuchung ist bemerkenswert, weil sie einen ersten Versuch darstellt, das Phänomen „Denkmal und Gegendenkmal“ grundsätzlich zu erfassen.

Nochmals festzustellen bleibt aber, daß die kunstgeschichtliche Forschung dem Phänomen künstlerischer Arbeiten im öffentlichen Raum, die in Bezugnahme auf Denkmälern entstehen, bisher nur vereinzelt Aufmerksamkeit geschenkt hat. Ein Grund hierfür dürfte sein, daß dieses künstlerische Verfahren erst seit den achtziger Jahren verstärkt angewendet wird. Nicht eher als zu diesem Zeitpunkt entstehen Aufsätze, die dieser künstlerischen Praxis gewidmet sind. Vor allem die erwähnte Studie „Denkmal und Gegendenkmal“ von Peter Springer gibt wichtige Anregungen für die vorliegende Arbeit.

Das Anliegen der eigenen Untersuchung besteht darin, die Problematik und Vielschichtigkeit künstlerischer Arbeiten, die auf Denkmäler Bezug nehmen, zu erforschen. Einige Teilfragen lauten wie folgt: Erstens, wie nehmen Künstler die zumeist historischen Denkmäler, die sich im öffentlichen Raum befinden, wahr? Zweitens: Welche Berechtigung haben ihrer Meinung nach solche Denkmäler von gestern in der politischen Landschaft von heute? Drittens: In welcher Hinsicht befassen sich Künstler mit Geschichte bzw. Geschichtsschreibung, die an Denkmälern ablesbar ist? Viertens: Wie beschäftigen sie sich mit der aktuellen gesellschaftlichen Funktion, die Denkmäler besitzen? Fünftens: Wie setzen sich Künstler mit der Rhetorik von Denkmälern auseinander? Sechstens: Auf welche Art und Weise werden traditionelle Denkmäler durch künstlerische Arbeiten kommentiert? Siebtens: Welche Gestaltungsmittel und Strategien setzen Künstlern zur kritischen Auseinandersetzung mit Denkmälern ein? Achtens: Welche Verbindungen bestehen zwischen Denkmälern und denkmalbezogenen Arbeiten? Neuntens: Welche Absichten verfolgen Künstler mit der Bezugnahme auf Denkmäler und auf welche Art und Weise sprechen sie Passanten mit ihren Arbeiten gezielt an? Zehntens: Bietet die künstlerische Bezugnahme eine Möglichkeit, Denkmäler anders und neu zu sehen, vielleicht sogar sie erstmals bewußt wahrzunehmen? Und elftens: Relativieren künstlerische Arbeiten, die in Bezugnahme auf Denkmäler entstehen, die Aussage und Wirkung fragwürdig gewordener Denkmäler?

Ganz allgemein soll mit der Untersuchung ein Beitrag zur Erforschung zeitgenössischer, öffentlicher Kunst geleistet und deutlich gemacht werden, daß denkmalbezogene Arbeiten zum Verständnis über Denkmäler beitragen. Außerdem sollen die Möglichkeiten und die Grenzen dieser künstlerischen Aufklärungsarbeit aufgezeigt werden.

Was das Vorgehen im einzelnen anbelangt, sollen zunächst die Grundlagen für die Untersuchung geschaffen werden, indem als erstes auf relevante Phänomene („Denkmal“ sowie „Gegendenkmal“ und „Gegen-Monument“) eingegangen wird. (Kap. 2) Im zweiten Schritt werden wesentliche Aspekte der künstlerischen Auseinandersetzung mit bereits bestehender Kunst behandelt. (Kap. 3) In den nächsten Abschnitten der Untersuchung wird die Bezugnahme auf Denkmäler als künstlerische Praxis (Kap. 4) beleuchtet und die Chronologie denkmalbezogener Kunst (Kap. 5) umrissen. Im Anschluß daran sollen künstlerische Arbeiten, die auf dieselbe Art von Denkmal Bezug nehmen, analysiert werden. Dabei sollen insbesondere künstlerische Arbeiten, die in Auseinandersetzung mit Kriegerdenkmälern (Kap. 6), mit Mahnmalen zur Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus (Kap. 7) und mit Lenin-

Denkmälern (Kap. 8) konzipiert bzw. realisiert werden, in die Betrachtung einbezogen und unterschieden werden. Abschließend sollen Aussagen zur Spezifik der künstlerischen Bezugnahme auf Denkmäler im ganzen getroffen werden. (Kap. 9 – 12)

1.2. Die Unsichtbarkeit von Denkmälern

Denkmäler dienen den Erbauern zufolge dazu, Botschaften zu verkünden, die allgemein bemerkt und verstanden werden. Monumente sind so gesehen Sender, die Informationen ausstrahlen. Anscheinend erreichen die Signale jedoch nicht immer den Empfänger. So stellt Robert Musil fest, daß Denkmäler auf Plätzen und in Anlagen von Passanten nicht beachtet und die Aussagen von ihnen nicht ins Bewußtsein aufgenommen werden. „Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler,“ bemerkt der Autor. „Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert.“⁸

Dies hat nach Musil im wesentlichen zwei Gründe. Eine Ursache für die mangelnde Beachtung von Denkmälern hat ihm zufolge mit deren Dauerhaftigkeit zu tun. Denn „alles Beständige,“ so wörtlich, „büßt seine Eindruckskraft ein. Alles, was die Wände unseres Lebens bildet, sozusagen die Kulisse unseres Bewußtseins, verliert die Fähigkeit, in diesem Bewußtsein eine Rolle zu spielen.“⁹ Den zweiten Grund sieht Musil darin, daß Denkmäler mit anderen visuellen Zeichen im städtischen Raum wettstreiten müssen und den Kampf um allgemeine Beachtung verlieren. Während ein Verkehrsschild durch grelle Farben und Reklame durch flackerndes Licht auf sich aufmerksam macht, werden solche Effekte bei Denkmälern nicht erzielt.¹⁰ Da sie im Stadtbild nicht weiter auffallen und einen „wider unsere Natur gerichteten Anspruch an uns stellen,“ hegt Musil grundsätzliche Zweifel an dem Sinn und Zweck von Denkmälern.¹¹

Auch Hubertus Adam bemerkt, daß Denkmäler im öffentlichen Raum von Passanten kaum beachtet werden.¹² Dies hat seiner Meinung nach nicht allein mit der unaufdringlichen Erscheinung von Denkmälern zu tun, sondern auch mit der dynamischen Veränderung von allgemeinen Sehgewohnheiten. Denkmäler sind nach Adam zeitgebundene Zeichen. Sie teilen Informationen mit, die in der Entstehungsphase von Denkmälern meistens klar vernommen, über kurz oder lang aber nicht mehr verstanden werden. „Das spezifische Problem des traditionellen Denkmals besteht darin, einen zeitlich unbefristeten Geltungsanspruch zu besitzen, der ein Perpetuieren des Rezeptionskreislaufes und damit eine statische Wirksamkeit voraussetzt,“ stellt der Autor fest. „In Wirklichkeit jedoch sind die Zeichenrepertoires ständiger Veränderung unterworfen, in ständiger Wandlung begriffen. Damit besteht zwischen beanspruchter Geltungsfrist und tatsächlicher Geltungsdauer ein unaufhebbarer Widerspruch.“¹³ Wer im öffentlichen Raum Aufmerksamkeit erregen will, muß demnach Zeichen setzen, die auf die aktuelle öffentliche Kommunikation abgestimmt sind und von Passanten auch dekodiert werden können.

Rolf Westheider sieht zwischen der Intention der Denkmalssetzer und der allgemeinen Denkmalsrezeption ebenfalls einen Widerspruch.¹⁴ Seiner Meinung nach muß mit Denkmälern etwas geschehen, damit sie allgemein mehr beachtet werden. Ihre Anwesenheit allein rei-

che nicht aus. Bereits banale Nutzungen, so lautet seine These, können zur Aussage und Bedeutung von Denkmälern hinführen. Sobald die Umfunktionierung von Denkmälern zu gewöhnlichen Klettergerüsten oder zu schlichten Sitzgelegenheiten bei Passanten Gefühle der Empörung auslösten, sei deren Interesse geweckt. Wenn sie sich dann die Frage stellten, aus welchen Gründen sie die Umfunktionierung mißbilligen, könne dies eine weitere Auseinandersetzung mit den Monumenten in Gang setzen.

Vor dem Hintergrund der „Unsichtbarkeit von Denkmälern“ scheint es umso erstaunlicher, daß Künstler ihren Blick auf Denkmäler richten, befassen sie sich doch mit einem Gegenstand, der angeblich kaum Beachtung findet. Es ergeben sich daher verschiedene Fragen, etwa was Künstler eigentlich dazu motiviert, sich gerade Monumenten zuzuwenden. Oder: Welche Maßnahmen ergreifen Künstler, um die allgemeine Aufmerksamkeit sowohl auf Denkmäler als auch auf ihre eigenen künstlerischen Arbeiten zu lenken? Und was bewirkt ihre künstlerische Bezugnahme? Aber auch: Ist eine wirklich gleichberechtigte Begegnung mit einem Denkmal überhaupt möglich? Denn folgt man Mittig, kann die Aussage von Denkmälern zwar in das Bewußtsein aufgenommen, aber nicht auf gleiche Art und Weise widersprochen werden.¹⁵

1.3. Denkmäler als Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung

In der Regel stützen sich Historiker bei ihren Analysen auf schriftliche Dokumente, während Denkmäler von ihnen selten als historische Quelle genutzt werden. Um so bemerkenswerter ist daher eine Untersuchung des Historikers Thomas Nipperdey, der Denkmäler des 19. Jahrhunderts in Deutschland unter geschichtswissenschaftlichen Gesichtspunkten analysiert.¹⁶ Mit seiner Analyse, insbesondere der Geschichte und der Form von Denkmälern will der Autor einen „Beitrag zur Sozialgeschichte der nationalen Idee“ im 19. Jahrhundert leisten.¹⁷

Nipperdey nutzt Denkmäler als Ausgangspunkt für historische Erkenntnisse, weil sie seiner Meinung nach „objektiv gewordene Äußerungen von Ideen“ sind.¹⁸ So sind Denkmäler häufig das Ergebnis von zumeist komplizierten und langwierigen Entscheidungsfindungen und Konsensbildungen, die bedeutende Ansichten und Ansprüche zum Ausdruck bringen. Zudem sind sie für eine breite Öffentlichkeit bestimmt und sollen auch in Zukunft maßgebend sein. Nipperdey gelangt zu historischen Einsichten, indem er erkundet, ob „zwischen den im Kunstwerk objektivierten Form- und Weltideen und den nationalen Ideen Entsprechungen aufzuweisen“ sind.¹⁹

Der Autor geht davon aus, daß eine Untersuchung von Denkmälern erst dann aussagekräftig ist, wenn die Zahl der berücksichtigten Denkmäler groß und vielfältig genug ist. Nur unter dieser Bedingung können Thesen aufgestellt werden, die über die Besonderheit und Beliebigkeit des Einzelfalls hinausweisen. Anhand einer Vielzahl von Objekten kann Nipperdey allgemeine Erkenntnisse über die Funktion von Denkmälern für das deutsche Nationalbewußtsein im 19. Jahrhundert gewinnen. Er nutzt Denkmäler also in erster Linie als Dokumente, die Aufschluß über politische Vorstellungen und historische Entwicklungen geben.

Eine geschichtswissenschaftliche Analyse von Reinhart Koselleck geht ebenfalls von Denkmälern aus. Dieser Autor interessiert sich für die Funktion von Kriegerdenkmälern hin-

sichtlich politischer und sozialer „Identitätsstiftungen der Überlebenden“.²⁰ Mit seiner Untersuchung macht er deutlich, daß Kriegerdenkmäler der kollektiven Identitätssicherung nur eingeschränkt dienen. Koselleck stellt die These auf, „daß die einzige Identität, die sich hintergründig durch alle Kriegerdenkmäler durchhält, die Identität der Toten mit sich selber ist. Alle politischen und sozialen Identifikationen, die das Sterben für ... bildlich zu bannen und auf Dauer zu stellen suchen, verflüchtigen sich im Ablauf der Zeit. Damit ändert sich die Botschaft, die einem Denkmal eingestiftet worden war.“²¹ Die Analyse von Koselleck führt somit die Grenzen der Funktion von Kriegerdenkmälern vor Augen.

Kosellecks Untersuchung bildet die Ausgangsbasis für eine Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Kriegerdenkmäler, die der Autor Mitte der neunziger Jahre in einem Sammelband mit dem Titel „Der politische Totenkult – Kriegerdenkmäler in der Moderne“ herausgibt.²² Die an der Veröffentlichung beteiligten Historiker verwenden bei ihrer Analyse von Kriegerdenkmälern ganz unterschiedliche Methoden und beziehen Untersuchungsinstrumente und Fragestellungen verschiedener Fachrichtungen ein. „Teils sind sie primär sozialhistorisch und konzentrieren sich auf die gesellschaftlichen Bedingungen und politischen Absichten, die einem Denkmal seinen Sinn einstiften sollen,“ erklärt Koselleck, „teils sind sie semantisch und analysieren die Aussagekraft der Inschriften und Reden; teils sind sie primär kunsthistorisch und zielen auf die Zeichenwelt der Gesamtanlagen oder auf die sinnlich und ästhetisch einzukreisenden Selbstaussagen der einzelnen Denkmäler.“²³ Den Untersuchungen zum politischen Totenkult in der Moderne ist gemeinsam, daß Kriegerdenkmäler verschiedener Staaten – häufig deutsche und französische Monumente – vergleichend gegenübergestellt werden. Auf diese Weise werden die internationalen Gemeinsamkeiten und die nationalen Besonderheiten von Kriegerdenkmälern erforscht. Außerdem wird der Entwicklungsprozeß des politischen Totenkults seit der Französischen Revolution untersucht.

Die beispielhaft angeführten Untersuchungen machen deutlich, daß eine kritische geschichtswissenschaftliche Auseinandersetzung mit Denkmälern Erkenntnisse zur Sozialgeschichte liefern kann. In der Kunstgeschichte werden hingegen zunächst die ästhetischen Qualitäten von Denkmälern untersucht. Auch für dieses Fach wird jedoch – spätestens seit den frühen siebziger Jahren – die gesellschaftliche Funktion von Denkmälern forschungsrelevant. Diese belegt ein von Mittig und Plagemann herausgegebener Band, der „Denkmäler im 19. Jahrhundert“ zum Gegenstand hat. Die darin veröffentlichten Studien zeigen, daß die „Arbeit über Denkmäler des 19. Jahrhunderts zugleich Erforschung seiner Gesellschaftsgeschichte sein kann.“²⁴ In einem eigenen Beitrag weist Mittig darauf hin, daß Denkmäler von der Kunstwissenschaft auch als Instrumente von Ideologie ins Visier genommen werden können, d.h. als Mittel, durch die sowohl politische Macht als auch gesellschaftliche Verhältnisse der Kritik entzogen werden sollen. Solche kunstwissenschaftlichen Untersuchungen sollten also darauf ausgerichtet sein, „Ideologie zu ermitteln und zu überwinden“.²⁵

Anläßlich einer Podiumsdiskussion Anfang der neunziger Jahre in Leipzig zum Thema „Was soll das Völkerschlachtdenkmal heute?“ legt Mittig seinen wissenschaftlichen Ansatz bei der Untersuchung von Denkmälern von neuem dar und diskutiert dessen Nutzen für die praktische Aufklärungsarbeit vor Ort. Er schlägt vor, eine Ausstellung am 1913 eingeweihten Völkerschlachtdenkmal einzurichten, die Auskunft über die Entstehungs- und Rezeptionsge-

schichte des Monuments gibt. Seine Ziele formuliert er folgendermaßen: „Eine historische Kritik, die zu ermitteln versucht, was mit diesen Formen damals gemeint war, warum man solche Formen damals für diesen Inhalt verwenden konnte, wozu es geführt hat, daß diese Propaganda damals Erfolg hatte, und wie die Inhalte dann heute ablehnend oder auch zustimmend, je nachdem, noch aktualisiert werden können. Eine historische Analyse, die das Sichtbare einbezieht und wiederum erklärt, ist das einzige Mittel gegen willkürliche Verfügbarkeit und scheinbare Umdeutbarkeit von Kunstwerken und namentlich von Denkmälern.“²⁶ Mittigs Vorschlag ist insofern bemerkenswert, als es ihm nicht nur um die Erlangung kunstwissenschaftlicher Erkenntnisse geht, sondern auch um die praktische Vermittlungsarbeit. Indem den Besuchern in einer Ausstellung vor Ort die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Völkerschlachtdenkmal nahegebracht wird, sollen sie das Monument mit kritischem Blick betrachten können.²⁷

Denkmäler werden somit nicht nur in der Geschichtswissenschaft, sondern auch in der Kunstgeschichte als historische Quellen angesehen. Beide Disziplinen richten Fragen an den Untersuchungsgegenstand, die auf die historische Bedeutung von Denkmälern abzielen. Von Interesse ist dabei die Entstehung und Rezeption von Denkmälern sowie politische Ideen und Ideologien, die Monumente zum Ausdruck bringen. Forschungsergebnisse werden einerseits durch Textveröffentlichungen und Vorträge verbreitet, andererseits durch Ausstellungen mit pädagogischen Absichten publik gemacht.²⁸

Die den historischen und kunsthistorischen Untersuchungen zugrundeliegenden Fragen und Methoden lassen sich für eine Analyse künstlerischer Arbeiten, die in Bezugnahme auf Denkmäler entstehen, insofern nutzen, als sie zu folgenden Fragen anregen: Erstens: Leisten Künstler durch die Bezugnahme auf Denkmäler (historische) Aufklärungsarbeit? Zweitens: Ist es ihr Bestreben, Formen der Denkmalrezeption zu reflektieren? Drittens: Üben sie Ideologiekritik mit künstlerischen Mitteln? Viertens: Welche neuen Wahrnehmungsperspektiven eröffnen sie auf historische Denkmäler?