

Künstlerische Ansätze und Darstellungsformen

Versuch einer Typenbildung

Das Denkmal der Freiheit und Einheit Deutschlands soll seine Aussagekraft und seine Wirkung „über die Form und Gestalt entfalten“¹. Die Entscheidung, einen offenen zweistufigen Gestaltungswettbewerb durchzuführen, ergab sich aus dem Wunsch des Auslobers, in einem möglichst breit angelegten demokratischen, transparenten Verfahren ein breites Spektrum künstlerischer Vorschläge einzuholen. Mit dieser Form des Verfahrens waren Angehörige der verschiedenen Sparten angesprochen – bildende Künstler, Architekten, Landschaftsarchitekten sowie Gestalter im weitesten Sinn. Im vorliegenden Beitrag wird gefragt, auf welche Weise diesem Anliegen entsprochen wurde, welche konzeptionellen und stilistischen Schwerpunkte die Teilnehmerinnen und Teilnehmer gesetzt und welche Bildmotive sie für die gestellte Aufgabe entwickelt haben.

Der Bezugsrahmen

Zum Verständnis der Entwürfe macht es Sinn, sich zunächst zu vergegenwärtigen, wie sich die Wettbewerbsaufgabe zu thematisch vergleichbaren, bereits realisierten Projekten verhält und in welchem Spannungsfeld sie angesiedelt ist.

Die nationalen Projekte

Mit der Bundestagsentscheidung vom 9. November 2007 war das seit 1998 von einer Gruppe von Bürgern geforderte Freiheits- und Einheitsdenkmal zum nationalen Vorhaben erklärt worden. Indem es sich auf die Etappe der „friedlichen Revolution“ und der deutschen Wiedervereinigung bezieht, unterscheidet es sich in seiner Widmung wie auch in seinem Ansatz grundsätzlich von den bisher realisierten nationalen Memorialprojekten.

An deren Anfang stand 1993 die Neue Wache Unter den Linden, „Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft“². In der Folge dieses Projektes und der damit verbundenen öffentlichen Debatten entstanden mehrere nationale Denkmäler für Opfer des nationalsozialistischen Terrors in stadtzentraler Lage im Tiergartenbereich südlich des Brandenburger Tors³. Im Jahr 2005 wurde das Denkmal für die ermordeten Juden Europas eingeweiht, ein großräumiges begehbare Stelenfeld von Peter Eisenman mit unterirdischem Ort der Information, betreut von einer durch Bundestagsbeschluss eingerichteten öffentlich-rechtlichen Stiftung, der die Aufgabe übertragen wurde, sich auch um eine würdige Erinnerung an die anderen Gruppen der NS-Opfer zu bemühen. 2008 folgte in Blicknähe der von Michael Elmgreen und Ingar Dragset entworfene Gedenkort für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen, ein einzeln stehender Kubus, der in Material, Form und Proportion auf ironische Weise die Stelenform des Holocaust-Denkmal zitiert, jedoch größer dimensioniert ist, mit schrägen Wänden, geneigtem Dach und einer durch ein Fenster zu betrachtenden Video-Projektion eines sich küssenden Paares. Wenige Schritte weiter nördlich, in einer kleinen Lichtung zwischen Brandenburger Tor und Reichstagsgebäude, soll 2010 das von Dani Karavan gestaltete landschaftskünstlerische Mahnmal für die ermordeten Sinti und Roma eingeweiht werden. Ein schwarzer Stein mit einer immer wieder frischen Rose bildet die Mitte eines kreisrunden Sees, in dem die Betrachter sich spiegeln.

Auch der ab 2010 geplante Gedenk- und Dokumentationsort für die Opfer der nationalsozialistischen „Euthanasie“-Aktion vor der Berliner Philharmonie am Tiergartenrand, wo ab 1940 in einer Villa die



Neue Wache, Innenraum



Denkmal für die ermordeten Juden Europas

- 1 Auslobungstext des Gestaltungswettbewerbs, Anlass und Ziel, S. 4, und Wettbewerbsaufgabe, S. 33
- 2 Christoph Stözl (Hrsg.), Die Neue Wache Unter den Linden. Ein deutsches Denkmal im Wandel der Geschichte, Berlin 1993
- 3 Ein Überblick über die nationalen Denkmäler in: Stefanie Endlich, Wege zur Erinnerung. Gedenkstätten und Gedenkort für die Opfer des Nationalsozialismus in Berlin und Brandenburg, Berlin 2007, S. 188–208



Gedenkort für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen



Denkmal für die ermordeten Sinti und Roma (Modell)



Ehrenmal der Bundeswehr



„Flamme“ auf dem Ernst-Reuter-Platz

Leitungsbehörde des Mordprogramms untergebracht war, hat eine weit über Berlin hinausragende Bedeutung und wird im Laufe seiner Realisierung voraussichtlich in das Ensemble der bundesstaatlichen Erinnerungsorte unter dem Dach der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas aufgenommen werden. Zwar sind alle diese Projekte nicht denkbar ohne das in zwei Jahrzehnten entstandene Netzwerk dezentraler Erinnerungsstätten zur NS-Verfolgung. Sie stellen jedoch nicht mehr nur eine unter vielen unterschiedlichen Facetten des bürgerschaftlichen Engagements dar, sondern bringen auf übergreifende Weise, auch gegenüber dem Ausland, zum Ausdruck, wie die bundesrepublikanische Gesellschaft mit Gedenken und Erinnern umgeht. Welche Geschichtsbilder, welche Geschichtsdeutungen werden als wesentlich und konsensfähig angesehen?

Ein gänzlich anderes Profil als die Denkmäler für die Opfer des NS-Regimes hat das 2009 eingeweihte zentrale Ehrenmal der Bundeswehr, auf dem Gelände des Verteidigungsministeriums, im hinteren Bereich des Bendlerblocks, in dessen Hof die Offiziere des 20. Juli 1944 nach ihrem gescheiterten Umsturzversuch hingerichtet worden waren. Es ist den Angehörigen der Bundeswehr gewidmet, die im Dienst ums Leben kamen, und hat – im Anklang an den Gedenkraum der Neuen Wache – die Form einer Trauerhalle mit einem zum Himmel geöffneten Raum der Stille, in dem die Namen der Toten an ein Deckensegment projiziert werden. Das von Andreas Meck gestaltete Ehrenmal entstand im Zusammenhang mit den verstärkten Truppen-Einsätzen im Ausland und den damit verbundenen öffentlichen Diskussionen⁴.

Das geplante Freiheits- und Einheitsdenkmal macht auch auf der symbolischen Ebene deutlich, dass die „Aufarbeitung der SED-Diktatur“ als „zentrale gesellschaftliche Aufgabe“ angesehen wird⁵. Die Gedenkstättenkonzeption des Bundes hat die singuläre Bedeutung der NS-Verbrechen hervorgehoben und die institutionelle Förderung der Gedenkstätten insbesondere der KZ-Gedenkstätten gestärkt. Zugleich wurde die Notwendigkeit der „erinnerungspolitischen Aufarbeitung des SED-Unrechts“ unterstrichen, eine anteilige Bundesförderung der Gedenkstätte Berliner Mauer und weiterer Einrichtungen übernommen und ausdrücklich das Projekt eines Freiheits- und Einheitsdenkmals unterstützt⁶. Aus dieser Orientierung ergeben sich zahlreiche – nach wie vor auch öffentlich intensiv diskutierte – Fragen zur künftigen Entwicklung von Erinnerungskultur und Gedenkpolitik, insbesondere zu Definitionen und Gewichtungen im Umgang mit den beiden Geschichts-Etappen Nationalsozialismus und SED-Regime. Auch nach der Bundestagswahl 2009 blieb die 2008 fortgeschriebene Gedenkstättenkonzeption gültig. Die neue Regierung übernahm „den Bau des Freiheits- und Einheitsdenkmals“ an herausragender Stelle in den Koalitionsvertrag, zusammen mit der verstärkten Aufarbeitung der SED-Diktatur, dem Wiederaufbau des Berliner Stadtschlusses und der geplanten Dokumentationsstätte „Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung“.

Teilung und Wiedervereinigung als Denkmalsthema

Der politische Stellenwert des Freiheits- und Einheitsdenkmal ist damit klar definiert. Die Suche nach der anfangs erwähnten „Form und Gestalt“ ist allerdings, wie das Ergebnis des offenen Wettbewerbs gezeigt hat, ein schwieriges Unterfangen. Es geht um ein Thema mit einem umfassenden Anspruch, für das in der zeitgenössischen Memorialkunst bisher keine überzeugende Formen gefunden worden sind, aber wohl auch nicht gesucht wurden. Die wenigen inhaltlich verwandten Projekte, von denen allerdings keines als nationales Denkmal definiert ist, sind aufgrund ihrer konkreten Einbindung in eine jeweils andere Orts- und Ereignisgeschichte mit der Aufgabenstellung des Berliner Freiheitsdenkmals nicht vergleichbar. Bernhard Heiligers bronzene „Flamme“ von 1963 auf dem Berliner Ernst-Reuter-Platz zum Beispiel, die auf das antike Motiv der Nike von Samothrake verweist, steht als Symbol für Ernst Reuters berühmten Ausspruch „Friede kann nur in Freiheit bestehen“. Werner Tübkes Bauernkriegs-Panorama 1989 ist die auf Heroisierung verzichtende Parabel eines weltgeschichtlich bedeutenden Umbruchversuchs und seines Scheiterns. Der 1991 realisierte Wandfries „Zug der Volksvertreter“ von Johannes Grützke im Wandelgang der Frankfurter Paulskirche, der „Wiege der Demokratie“, veranschaulicht das schwierige Spannungsverhältnis zwischen Parlamentariern und Volk. Dani Karavans Rauminstallation „Straße der Menschenrechte“ von 1993 vor dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, in der ehemaligen Stadt der „Reichsparteitage“, aber auch der Nürnberger Prozesse, macht den Zutritt ins Museum zu einem Reflexionsgang über Menschenrechtsverletzungen damals und heute. An diesen und weiteren künstlerisch bemerkenswerten Beispielen wird deutlich, dass „Freiheit“ nicht als statischer Zustand, sondern als konfliktreicher

und widerspruchsvoller Prozess verstanden wird. Selbst Heiligers „Flamme“, eine Ikone der West-Berliner Nachkriegskunst, hat eine zerrissen und schrundig gestaltete, heftig bewegte Oberfläche, im Gegensatz zu den von ihm und vielen Zeitgenossen später gewählten edlen und glatten Formen.

Auch jene Kunstwerke, die sich seit 1961 bis in die jüngste Vergangenheit speziell mit der deutsch-deutschen Teilung und Wiedervereinigung auseinandersetzen, können in ihrer jeweiligen Zeit- und Ortsgebundenheit dem besonderen Anspruch eines nationalen Freiheitsdenkmals nicht gerecht werden, wenngleich in der Phase der Neuorientierung nach dem Abbruch des offenen Wettbewerbs auch auf sie gern Bezug genommen wird. Das populärste unter ihnen, die ineinander verschlungene, in Ost-West-Richtung durchschreitbare Stahlröhren-Skulptur „Berlin“ von Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff von 1987 auf dem Mittelstreifen der Tauentzienstraße, dramatisches Sinnbild für Gespaltenheit und Zusammengehörigkeit der geteilten Stadt, wird vor allem als Wahrzeichen der Konsummeile zwischen KaDeWe und Gedächtniskirche wahrgenommen. Zahlreiche weitere West-Berliner Denkmäler zum Thema sind heute eher als Zeitdokument interessant, so aus der frühen Nachkriegszeit das Luftbrücken-Denkmal von Eduard Ludwig vor dem Flughafen Tempelhof und der Gedenkstein für die Opfer des Stalinismus am Charlottenburger Steinplatz, beide 1951 errichtet, und nach dem Mauerbau die Aluminiumskulptur „Wiedervereinigung“ von Arnold Schatz auf dem Humboldthain (1967), das „Wiedervereinigungsdenkmal“ von Hildegard Leest in der Weddingener Chauseestraße (1962), das steinerne Ensemble „Leid an der Mauer“ von Dieter Popielaty vor der Matthäuskirche in der Steglitzer Schloßstrasse (1965) oder der kurz vor dem Fall der Mauer auf dem Mittelstreifen der Straße des 17. Juni aufgestellte bronzene „Rufer“ von Gerhard Marcks, der über die Mauer hinweg den Freiheitsruf in den Ostteil der Stadt erschallen lässt, tatsächlich – im Erstguss – jedoch als Kunst am Bau für Radio Bremen entstanden war.

Bemerkenswerte Beiträge aus den Jahren nach dem Mauerfall sind zum Beispiel das begehbare, aus einem Wasserbecken ragende Denkmal „Sinkende Mauer“ im Invalidenpark in Berlin-Mitte, von dem Gartenarchitekten Christoph Girot 1997 als Zentrum seiner Parkneugestaltung nach der Wende errichtet. Es erinnert an die Grenzmauer, aber auch an die Parkarchitektur seit Mitte des 18. Jahrhunderts und ihre Zerstörungen im Lauf der Geschichte. Ein zweites Beispiel ist die goldene „Nike 89“ von Wieland Förster, aufgestellt zum 10. Jahrestag der Öffnung an der Potsdamer Seite der Glienicker Brücke, die selbst als Bauwerk ein Symbol der Teilung und des Kalten Krieges darstellt. Das 1998 eingeweihte Mauerdenkmal der Architekten Sven und Claudia Kohlhoff in der Dokumentationsstätte Bernauer Straße⁷ schließlich, das einen 70 m langen Mauerstreifen durch Cortenstahl-Scheiben einfasst und mit Spiegelungen ins Unendliche verlängert, während sich der authentische Streifen mit weiteren Relikten außerhalb des Denkmals weiter fortsetzt, ist nur auf dem Hintergrund der komplizierten Auseinandersetzungen um Abriss und Bewahrung an diesem Ort überhaupt zu verstehen.

Weitere Denkmäler, Erinnerungszeichen und Markierungen entstanden entlang des ehemaligen Mauerverlaufs⁸. Dazu gehören zum einen die Hinweise und Kommentierungen im Kontext des 2006 vom Berliner Senat verabschiedeten „Gesamtkonzeptes Berliner Mauer“: die Mauerweg-Kennzeichnung in Form einer doppelten Kopfsteinpflaster-Reihe; die vom Berliner Forum für Geschichte und Gegenwart entwickelte „Geschichtsmühle Berliner Mauer“ mit ihren Bild-Text-Informationstafeln zu den Ereignissen im Grenzbereich; die Audio-Säulen, die über Mauerreste und Spuren Auskunft geben; das „Grüne Band Berlin“, das durch erhaltene Grünflächen und Freiräume entlang des Mauerverlaufs führt; der 160 Kilometer lange „Berliner Mauerweg“ für Fußgänger und Radfahrer. Im Lauf der nächsten Jahre sollen entlang des Mauerwegs auch Informations-Stelen für die mindestens 136 Todesopfer an der Berliner Grenze aufgestellt werden. Die ebenfalls vom Berliner Forum für Geschichte und Gegenwart gestaltete Open-Air-Ausstellung am ehemaligen Grenzübergang Checkpoint Charlie erhielt ein ortsbezogenes Pendant an der Gedenkstätte in der Bernauer Straße und soll in Zukunft auch an weiteren besonderen Orten der Grenzmauer über deren Geschichte Auskunft geben. Neben dem zuvor erwähnten „Mauerdenkmal“ an der Bernauer Straße wurden weitere Mauerteile auf Dauer bewahrt, vor allem das lange Stück am Nordrand der „Topographie des Terrors“ in der Niederkirchnerstraße zwischen Kreuzberg und Mitte, außerdem ein Stück Hinterlandmauer in Friedrichshain, durch Bemalungen bekannt geworden als „East Side Gallery“, sowie die von anderen ehemaligen Standorten zusammengetragenen Mauerreste in Ben Wargins „Parlament der Bäume“ am Schiffbauerdamm und im Eingangsbereich des Marie-Elisabeth-Lüders-Hauses des Bundestages am Spreebogen. Erhalten wurden auch am authentischen Ort der



Skulptur „Berlin“, Tauentzienstraße



Luftbrücken-Denkmal



„Rufer“ am Brandenburger Tor



„Sinkende Mauer“ im Invalidenpark



„Nike 89“ an der Glienicker Brücke

4 Manfred Hertling, Jörg Echterkamp (Hrsg.), Bedingt Erinnerungsbereit. Soldatengedenken in der Bundesrepublik, Göttingen 2008. Auch das Ministerium des Innern plant ein „Gedenkobjekt“ für die Angehörigen seines Geschäftsbereichs, die in Ausübung ihres Dienstes ums Leben gekommen sind.
5 Pressemitteilung des Kulturstaatsministers Bernd Neumann vom 9.11.2009
6 Die Gedenkstättenkonzeption des Bundes wurde 2008 vom Bundestag beschlossen. Sie ist die Fortschreibung der Konzeption aus dem Jahr 1999, festgelegt im Koalitionsvertrag vom November 2005 (Deutscher Bundestag, 16. Wahlperiode, Drucksache 16/9875 vom 19.6.2008).

7 Die Gedenkstätte mit Dokumentationszentrum an der Bernauer Straße ist, gemeinsam mit der Erinnerungsstätte Notaufnahmelager Marienfelde, Teil der im Jahr 2008 von Bund und Land Berlin gemeinsam eingerichteten Stiftung Berliner Mauer.
8 Eine Übersicht über die Gedenk- und Erinnerungszeichen im ehemaligen Mauerverlauf hat das Berliner Forum für Geschichte und Gegenwart in seinem Gutachten „Gesamtkonzept Berliner Mauer“ erstellt, Kap. 6. (www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/mauer/gesamtkonzept)



Mauerdenkmal Bernauer Straße



„Audio-Säule“ zum einstigen Mauer-
verlauf



„Weiße Kreuze“ am Reichstagsgebäude



Leuchtkasten-Installation am Check-
point Charlie



Rauminstallation im Bundesministerium
der Justiz

Wachturm am Schlesischen Busch in Treptow, jetzt „Museum der verbotenen Kunst“, und ein um acht Meter versetzter Wachturm südlich des Leipziger Platzes.

Auf der memorialen Seite stehen, neben zahlreichen Tafeln und Bodenplatten für Maueropfer, vor allem die beiden künstlerisch gestalteten Stelen von Karl Biedermann für Peter Fechter in der Zimmerstraße in Mitte (1999) und für Chris Gueffroy am Britzer Verbindungskanal in Treptow (2003), der erste 1962, der zweite kurz vor dem Ende der DDR auf der Flucht erschossen. Auch die Gruppe „Weiße Kreuze“ an der Ebertstraße südlich des Reichstagsgebäudes erinnert an die Toten der Grenzmauer. Sie war von ihrem vorigen Standort am Spreeufer, wenige Schritte weiter nördlich, hierher versetzt worden, weil im Rahmen der Baumaßnahmen für den Bundestag dort im Jahr 2003 ein neues, zweites Ensemble „Weiße Kreuze“ gestaltet wurde. Geplant ist außerdem die Gestaltung eines „Platzes des 9. November“ am ehemaligen Grenzübergang Bornholmer Straße durch das Landschaftsarchitektenteam Sinai. Dort sollen Schlüsselzitate der Grenzöffnung in den öffentlichen Raum gestellt werden.

Zum Thema Mauerfall seien schließlich noch zwei weitere ungewöhnliche Kunstprojekte erwähnt. Zum einen die stadträumlich weithin wirksame Leuchtkasten-Installation von Frank Thiel (1998) am Checkpoint Charlie mit den kurz vor dem Abzug der Alliierten aufgenommenen Portraitfotos eines russischen und eines US-amerikanischen Soldaten, die beide in das einstige Hoheitsgebiet des jeweils anderen blicken. Sie ist Teil eines umfassenden Projektes des Berliner Senats zur künstlerischen Markierung der sieben ehemaligen Grenzübergänge, mit sechs weiteren bemerkenswerten, eher minimalistischen Kunstwerken anderer Künstlerinnen und Künstler an weniger zentralen Standorten⁹. Zum zweiten die als Kunst-am-Bau-Projekt für das Bundesministerium der Justiz geschaffene Rauminstallation „Die Verkündung der Reisefreiheit“ von Ulrich Schröder (2000) mit Fenster zur Mohrenstraße in Mitte. Sie erinnert in ironischer Weise an die dort am 9. November von Politbüro-Mitglied Günter Schabowski abgegebene Erklärung, die den Anstoß zum Mauerfall gegeben hatte.

Verbindungslinien und Fragen

Bei dem geplanten Freiheits- und Einheitsdenkmal konnte und wollte der Auslober nicht auf schon realisierte Formen und Konzepte zurückgreifen. Mit dem offenen Wettbewerb verband sich die Hoffnung auf neue, ästhetisch interessante und der besonderen Aufgabe entsprechende Entwurfsideen. Zugleich sollten Verbindungslinien zur Entwicklung der aktuellen Memorialkunst geknüpft werden. Diese hat zum Thema NS-Geschichte in Deutschland, gerade auch in Berlin, seit etwa zwei Jahrzehnten eine Fülle eindrucksvoller Projekte entwickelt, die mit dem traditionellen Verständnis von Denkmal kaum mehr etwas gemein haben. Nicht wenige von ihnen haben auch international große Beachtung gefunden, zum Beispiel Arbeiten von Micha Ullman, von Horst Hoheisel und Andreas Knitz, von Renata Stih und Frieder Schnock, Dagmar Pachtner, Karl Biedermann, Norbert Radermacher oder des Teams Wandel Hoefer Lorch und Hirsch, um nur einige Namen zu nennen. Gemeinsam ist ihnen, bei allen Unterschieden in Stil und Handschrift, eine reflexive, gegenwartsbezogene Annäherung an das Thema Erinnerung selbst. Damit sind sie Teil jener kritischen Erinnerungskultur, die der Historiker Reinhart Koselleck als „negatives Gedächtnis“ bezeichnet hat¹⁰ – die Bereitschaft, im Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus auch über Täterschaft, Taten und Strukturen nachzudenken. Für die auf diesem Verständnis basierende Denkmalkunst hatte der Judaist und Anglist James E. Young den Begriff „Counter Monument“ geprägt. Im „Gegendenkmal“ sah er eine wegweisende Alternative zum traditionellen Verständnis eines in sich ruhenden, ewige Wahrheiten verkündenden Manifests.

Mehrere Memorialkunstprojekte zur stalinistischen Verfolgung knüpften an diese innovativen Entwicklungslinien an. Wolfgang Rüppels Denkmal zur Erinnerung an den Aufstand des 17. Juni 1953, im Jahr 2000 auf dem Vorplatz des Bundesministeriums für Finanzen in Berlin-Mitte realisiert, damals Haus der Ministerien und Kristallisationspunkt der Massenproteste, hat die Form eines in den Boden eingelassenen Glasbildes mit einem verfremdeten Ausschnitt eines dokumentarischen Fotos jenes Aufstandes. Dabei bezieht es sich in der Motivwahl und in den Proportionen auf das propagandistische Wandbild Max Lingners aus dem Jahr 1953 in der offenen Pfeilerhalle am Rande des Vorplatzes, das die DDR-Gesellschaft als fröhliches Kollektiv auf dem Weg in eine glückliche

Zukunft darstellt. Rüppels Bodenintarsie mit dem Bild der protestierenden Bürger macht den damaligen Graben zwischen Ideologie und Realität deutlich. Ein zweites herausragendes Projekt der aktuellen Erinnerungskunst ist Karla Sachses 2005 realisiertes Denkzeichen mit dem Titel „Fragen“, das den Opfern der Haftstätte des sowjetischen Geheimdienstes NKWD an der Prenzlauer Allee im Bezirk Pankow gewidmet ist. Ein weithin lesbares Schriftband umspannt das gesamte Haus und gibt über dessen Vergangenheit Auskunft, nicht mit historischen Fakten, sondern mit literarisch bearbeiteten Erinnerungsfragmenten von Zeitzeugen. Die „Fragen“ spitzen die existenziellen Erfahrungen jener schwierigen Nachkriegsetappe zu und verknüpfen sie unmittelbar mit politischen und humanistischen Gedanken über Verfolgung und Menschenrechtsverletzungen heute.

Erinnern soll das künftige Freiheits- und Einheitsdenkmal „an die friedliche Revolution im Herbst 1989 und die Wiedererlangung der deutschen Einheit, eingebettet in die deutsche Freiheits- und Einheitsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“¹¹. Die Initiatoren und Unterstützer des Projektes hoben in zahlreichen Verlautbarungen den positiven Grundansatz des Vorhabens hervor und plädierten dafür, den Mut der Demonstranten und die Freude der Menschen über den Mauerfall in der Erinnerung festzuhalten. Vor allem in dieser Grundhaltung unterscheidet sich dieses Projekt von seinen Vorläufern. Hier werden neue Formen der Denkmalkunst gesucht, die zugleich als Beitrag zur Identitätsfindung der bundesdeutschen Gesellschaft gelten könnten.

In diesem Zusammenhang lassen sich aufschlussreiche Unterschiede in der Entwicklung der Sparten feststellen. So wurde beispielsweise bei der Diskussion um den Entwurf von Andreas Meck für das Bundeswehr-Ehrenmal deutlich, dass die Resonanz von Seiten der Architekten und der Architekturkritiker höchst positiv war, die der Künstler und Kunsthistoriker eher ablehnend. Die Gestaltung der Trauerhalle lässt Kontinuitätslinien erkennen, die sich bis auf architektonische Formen der Totenehrung aus der Zeit zwischen den Weltkriegen zurückverfolgen lassen. Der Architekturkritiker Falk Jaeger würdigte das „verhaltene Pathos (der) monumentalen Pfeiler“ als geglückte „semantische Brücke“ für das Anliegen des Ehrenmals. Viele zeitgenössische Künstler hingegen haben mit den Traditionslinien der überlieferten Denkmalkunst gebrochen und verweigern sich Wünschen nach Identitätsstiftung und nationaler Symbolbildung. Sie beschäftigen sich mit der Vielschichtigkeit und der Widersprüchlichkeit von Geschichtsbildern. Das Freiheits- und Einheitsdenkmal muss sich in diesem Spannungsfeld behaupten. Der offene Wettbewerb war auch ein Experiment, um diese Aufgabe spartenübergreifend, ganz ohne Teilnahmebeschränkung, zur Diskussion zu stellen.

Der Standort

Der von den Initiatoren hervorgehobene Symbolgehalt des Projektes wurde durch die Standortwahl verstärkt. Ausgewählt wurde, durch Bundestagsbeschluss bekräftigt, der Sockel des monumentalen Nationaldenkmals, das Reinhold Begas im Auftrag des letzten deutschen Kaisers Wilhelm II. zur kultischen Überhöhung seines Großvaters Kaiser Wilhelms I. geschaffen hatte, unmittelbar vor dem Hauptportal des Stadtschlusses, dessen Wiederaufbauplanungen nach wie vor von heftigen Kontroversen begleitet sind. Alternative Vorschläge wie Alexanderplatz, Vorplatz des Reichstagsgebäudes, Brandenburger Tor oder die Verlegung des gesamten Denkmalprojektes nach Leipzig wurden diskutiert, setzten sich aber nicht gegen den Schlossplatz durch.

Zwei unterschiedliche Positionen kommentieren diese Standortwahl. Auf der einen Seite wird bemängelt, der Bezug auf das einstige kaiserliche Reiterstandbild zeuge von einer rückwärts gewandten Sehnsucht nach nationaler Größe und Erhabenheit und werde einen offenen künstlerischen Umgang mit der Aufgabe eher verhindern als fördern. Auf der anderen Seite wird die Chance unterstrichen, den stadtbekanntesten Symbolort vergangener autokratischer Herrschaft durch ein Denkmal für die friedliche Revolution von 1989 neu zu interpretieren und damit auch ein angemessenes Pendant für die zukünftige Bestimmung des Schlosses als Humboldtforum zu schaffen.

Im Blick auf die Entwürfe des Wettbewerbs zeigt sich, dass das Projekt des Freiheits- und Einheitsdenkmals mit der städtebaulichen Situation, die ja auch die komplizierte Nachkriegsgeschichte und den Abriss des Palastes der Republik beinhaltet, um zusätzliche thematische Dimensionen erweitert wurde. Viele Entwürfe konzentrierten sich in teils integrativer, teils kritischer



Denkmal „Bibliothek“ von Micha Ullman
zur Erinnerung an die Bücherverbrennung
auf dem Berliner Bebelplatz



„Ein Denkmal an ein Denkmal“ von
Horst Hoheisel und Andreas Knitz in
der KZ-Gedenkstätte Buchenwald



„Der verlassene Raum“, Denkmal von
Karl Biedermann auf dem Koppenplatz
in Berlin-Mitte



„Orte des Erinnerns im Bayerischen
Viertel“ in Berlin-Schöneberg von
Renata Stih und Frieder Schnock



Deportationsmahnmal „Gleis 17“ von
Hirsch/Lorch/Wandel am S-Bahnhof
Grunewald in Berlin-Wilmersdorf

⁹ Senatsverwaltung für Stadtentwicklung/
Kunst im Stadtraum (Hrsg.), KunstStadt-
Raum. 21 Kunstprojekte im Berliner Stadt-
raum, Berlin 2002, S. 16–29

¹⁰ Reinhart Koselleck, Formen und Traditionen
des negativen Gedächtnisses.
In: Volkhard Knigge, Norbert Frei (Hrsg.),
Verbrechen erinnern. Die Auseinander-
setzung mit Holocaust und Völkermord,
München 2002, S. 21–32

¹¹ Beschluss des Deutschen Bundestags
„Freiheits- und Einheitsdenkmal gestal-
ten“ vom 3. Dezember 2008 (Drucksache
16/11200)



Denkmal zur Erinnerung an den Aufstand des 17. Juni 1953



Denkzeichen „Fragen“ am ehemaligen NKWD-Gefängnis Prenzlauer Allee

Weise auf Bezüge zum einstigen Reiterstandbild mit seiner mächtigen Kolonnaden-Architektur und auf die unterirdischen Gewölbe mit ihren mythischen Aspekten. Manche andere setzten sich auch mit Vergangenheit oder Zukunft des Stadtschlusses auseinander. Damit wurde das Thema Freiheits- und Einheitsdenkmal in die große und schwierige Rekonstruktions-Debatte der Hauptstadt einbezogen, unter architektonischen wie auch unter kulturpolitischen und gesellschaftlichen Aspekten.

Die Entwürfe

Künstler nähern sich dem Thema auf andere Weise als Historiker, die eine möglichst sachliche und differenzierte Dokumentation erarbeiten. Künstler gehen subjektiv vor, auch wenn sie analytische Mittel einsetzen. Sie wählen einen bestimmten Aspekt, der ihnen in der Auseinandersetzung mit dem Thema am bedeutsamsten erscheint, und verdichten ihn in ihrer Bildsprache. Bei komplexen historischen Ereignissen wie denen, auf die sich das Freiheits- und Einheitsdenkmal bezieht, bietet ein solches Vorgehen die Chance, durch sinnlich wirksame Angebote einen neuen Zugang zum Thema zu eröffnen. Es birgt jedoch auch die Gefahr der Simplifizierung und manchmal sogar der Verfälschung. Schon der visuelle Zugang und die Wahl der stilistischen Mittel beinhalten eine bestimmte Deutung der Ereignisse.

Denkmalkunst, die im öffentlichen Raum dauerhaft wirksam und Teil des „kollektiven Gedächtnisses“ werden soll, ist daher, anders als Ausstellungen oder temporäre Projekte, in besonderer Weise auf Wechselwirkungen mit anderen Formen der Geschichtsvermittlung angewiesen. Wenn Orte der Information und der Dokumentation realisiert werden, wenn Geschichtsmuseen und lebendige Formen der Auseinandersetzung in Politik, Kultur und Alltag ihren Part beitragen, ist Kunst, selbst bei nationalen Projekten, von übersteigerten Erwartungen befreit und kann sich auf ihre eigenen Mittel konzentrieren. Ein zentrales Merkmal künstlerischer Qualität liegt gerade darin, Wirklichkeit nicht einfach abzubilden, sondern kritisch zu reflektieren und nach visuellen Formen zu suchen, die nicht den konventionellen Sehgewohnheiten entsprechen. Welche Formen der Annäherung wurden bei den Entwürfen des hier beschriebenen Wettbewerbs gewählt?

Anmerkungen zur Typisierung

In diesem Kapitel wird der Versuch unternommen, im Blick auf den künstlerischen Ansatz typologische Gruppen zu bilden, die unterschiedliche Herangehensweisen und Lösungsansätze deutlich werden lassen. Zu jeder Gruppe werden einige charakteristische Beispiele vorgestellt. Wie haben die Entwurfsverfasser die Wettbewerbsaufgabe aufgefasst? Welche künstlerische Form haben sie für ihre Auffassung gefunden? Welches Geschichtsverständnis kommt in ihren Konzepten zum Ausdruck? Welches Bild, welches Symbol, welche Metapher haben sie gewählt? Welche stilistischen Mittel?

Die Auswahl der Entwürfe, die den hier vorgestellten künstlerischen Ansätzen beispielhaft zugeordnet werden, stellt kein Qualitätsurteil der Verfasserin dieses Textes und keine Parallel-Auswahl zur Preisgerichtsbeurteilung dar. Sie wurde völlig unabhängig von den Festlegungen getroffen, die die Jury in ihren beiden Rundgängen vorgenommen hat. Die Kurzbeschreibung einzelner Entwurfsbeispiele soll allein dazu dienen, typologische Ansätze der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema in ihren unterschiedlichen Facetten zu verdeutlichen und die jeweilige Spannweite innerhalb dieser Ansätze zu skizzieren.

Der Versuch einer solchen Typenbildung ist natürlich problematisch. Zum einen wird er den einzelnen Arbeiten, die beispielhaft vorgestellt werden, in ihren sehr viel weiter gespannten inhaltlichen und ästhetischen Dimensionen nicht gerecht. Zum zweiten muss man eine Auswahl treffen und dabei auf die Beschreibung mancher interessanter Entwürfe verzichten, die ebenso aufschlussreich für einen bestimmten Ansatz stehen könnten oder sich in ihrem eigenwilligen künstlerischen Zugriff den hier angebotenen Zuordnungen entziehen. Zum dritten überschneiden sich manche Auffassungen, und viele Beiträge lassen sich zwei oder mehreren Kategorien zuordnen. Dennoch kann ein solcher Versuch hilfreich sein, die vielfältigen Interpretationen des Themas besser zu verstehen und in dem breiten Spektrum der Lösungsansätze bestimmte Schwerpunkte präziser zu

erkennen, die vielleicht schon auf den ersten Blick auffielen. Im Blick auf den Fortgang des Wettbewerbsverfahrens kann eine solche Einordnung möglicherweise auch dazu beitragen, über Desiderate bei der Auseinandersetzung mit der Aufgabe nachzudenken. Hier also der Versuch einer Typisierung.

Das monumentale Zeichen

Ein groß dimensioniertes Zeichen soll die Bedeutung des Themas komprimiert darstellen und – stadträumlich weithin sichtbar – die Aufmerksamkeit der Passanten darauf lenken. Das Zeichen ist als Symbol oder Metapher gestaltet oder als abstrahierte Form, die kulturgeschichtlich verankert ist und von vielen Betrachtern wiedererkannt und verstanden werden kann. Das Zeichen steht für das Thema selbst, interpretiert es zugleich und überhöht es durch Größe und Formgebung. Thematisch steht das Spannungsverhältnis von Trennung und Vereinigung im Zentrum dieses Ansatzes. Stadträumlich stellt sich hier mit besonderer Schärfe die Frage nach dem Verhältnis zur Umgebung, nach Integration oder Eigenständigkeit, nach Wechselwirkungen oder Konkurrenzen.

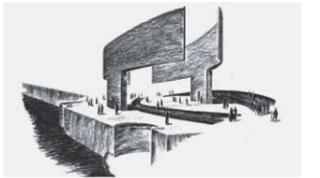
Der Entwurf 1305 (Gottfried Böhm) stellt eine mächtige abstrakte Betonskulptur auf das Plateau. Zwei sich einander zuwendende, leicht geschwungene Teile rufen die Assoziation zweier sich gegenüberstehender Menschen mit ausgebreiteten Armen hervor, die in sehnsuchtsvoller Zuwendung zu verharren oder aufeinander zuzugehen scheinen, vielleicht auch eine imaginäre Mitte schützend umfassen. Durch die besondere Bearbeitung des Betons, der mit einem Hammer aufgeraut wird, kommt eine weitere Symbolebene hinzu. Mehrere weitere Arbeiten schlagen ebenfalls groß dimensionierte Formen vor, die Assoziationen an Flügel wecken, an geöffnete Hände oder an ein sich einander zuwendendes menschliches Figurenpaar.

Der Entwurf 1003 (Mola Winkelmüller Architekten) und mindestens sieben weitere wählen das Motiv des Möbiusbandes, das seit seiner Entdeckung im Jahr 1858 Mathematiker, bildende Künstler, Architekten und Schriftsteller immer wieder fasziniert hat. Die Besonderheiten und Rätsel, die in seiner unendlich scheinenden Form und seinem Energiepotential liegen, werden hier auf das spannungsvolle deutsch-deutsche Verhältnis übertragen und symbolisieren Gemeinschaft und Einheit. Die schleifenförmige Drehung schafft ein besonderes Spannungsverhältnis von Innen- und Außenraum, spiegelndes Metall verstärkt die suggestive Wirkung, wie ein von einem fremden Stern herabgefallenes riesiges Objekt liegt das ringförmige Band auf dem Sockelplateau, von dem es sich schwerelos abzuheben scheint.

Der Entwurf 1205 (Jonathan Borofsky) errichtet eine bogenförmige Raumstruktur, deren Scheitel die Höhe des Schlossgesimses erreicht. Ihr Gitterwerk wird von stilisierten, aneinander und übereinander gefügten männlichen und weiblichen Figuren gebildet, mit leuchtenden Herzen in Form der mythischen Rubinkristalle, Sinnbild für die Wiedervereinigung Deutschlands und für kollektive menschliche Energie. Wie eine gotische Kathedrale wölbt sich die transparente Spitzbogen-Architektur über dem historischen Sockel.

Der Entwurf 1126 (Sponge Architects) stellt eine riesige Kerze als Symbol der friedlichen Revolution auf den Standort des einstigen Nationaldenkmals. Mit siebzig Metern Höhe überragt die schlanke, weiße, marmorne Skulptur alle Bauten der Umgebung, korrespondiert mit dem nahe gelegenen Fernsehturm, ist auch vom Alexanderplatz sichtbar, damals Schauplatz der Massenproteste, leuchtet nachts weithin über die Stadt und verweist mit symbolhafter Schaftstruktur und eingefrästen Linien und Ortsnamen auf Schauplätze des historischen Geschehens.

Zahlreiche weitere monumentale Zeichen haben die geometrische Form einer Kugel, manchmal in Segmente zerlegt, oder eines – manchmal zerbrochenen – Ringes, einer Ellipse, eines Zylinders, einer Spirale, eines Bogens, einer Säule, einer Scheibe. Andere stellen eine riesig dimensionierte menschliche Figur auf das Plateau. Auch symbolhafte Naturformen wie ein Apfelbaum, ein Ei oder eine Banane werden auf diese Weise überhöht. Die Zeichen stehen für Einheit, Freiheit, Vollkommenheit, Harmonie, auch für Macht und Triumph – manchmal auch für das individuelle Gegenüber: Friedfertigkeit, Zerbrechlichkeit, sarkastische Geschichtsbefragung. In jedem Fall sollen sie durch Größe und Signalwirkung den zukünftigen Gedenkort wie ein Wahrzeichen prägen.



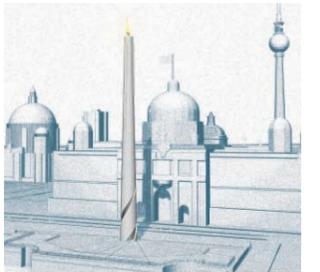
1305, Gottfried Böhm



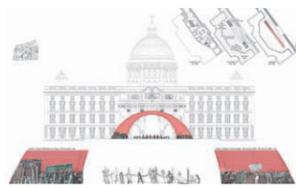
1003, Mola Winkelmüller Architekten



1205, Jonathan Borofsky



1126, Sponge Architects



1089, Waldemar Otto



1469, Room8 Architects



1121, Silvia Christine Fohrer



1018, B+H Architekten

Das Bild vom handelnden Menschen

Zentrales Thema dieses Ansatzes ist die friedliche Revolution als gesellschaftlicher Prozess. Gewürdigt wird vor allem anderen der Mut der Demonstranten und ihre Solidarität. Die künstlerische Darstellung kreist um den Menschen als Akteur der Geschichte. Schlüsselszenen jener Wochen werden bildhaft rekonstruiert, erzählerisch ausgemalt, allegorisch verdichtet, zu programmatischen Tableaus zusammengefügt oder durch unterschiedliche künstlerische Mittel auf atmosphärische Weise evoziert. Die Freude über das Geschehen gibt dem Kunstwerk seine spezielle Prägung, sei es durch die Darstellung selbstbewusster Demonstranten oder jubelnder und tanzender Menschen, sei es als motivisches Moment entspannt-kommunikativer Gelassenheit oder als Spiel des Sonnenlichts.

Der Entwurf 1089 (Waldemar Otto) knüpft an Traditionen figürlicher Bildhauerei des 20. Jahrhunderts an. In der Darstellung des Menschenbildes wird die einzig angemessene Lösung der Aufgabe gesehen. Unter einem mächtigen Triumphbogen, durch das Material Backstein als „Einheitsbogen“ der „Bewegung von unten“ gewidmet, entfalten sich Szenarien demonstrierender Individuen, die zugleich allgemeingültige Haltungen und Menschlichkeitshoffnungen verkörpern. Lebensgroße bronzene Figuren und Reliefs zeichnen Kontinuitätslinien von Demonstrationen früherer Etappen der deutschen Geschichte über die Ereignisse in Leipzig und am Alexanderplatz bis hin zu den Freudenfesten nach dem Mauerfall.

Der Entwurf 1469 (Room8 Architects) schafft eine augenfällige Verbindung zwischen damals und heute. Lebensgroße, individuell gestaltete Bronzefiguren verkörpern die Demonstranten und die freiheitsliebenden DDR-Bürger. In größeren und kleineren Gruppen sind sie um den wieder aufgebauten, aber nun „verwaisten“ Sockel des Reiterdenkmals verteilt und darüber hinaus auch im stadträumlichen Umfeld präsent, bis hin zum Alexanderplatz. Besucher und Betrachter gesellen sich zu ihnen und komplettieren das Denkmal. So können sie auf symbolische Weise Teil jener Versammlungen werden und sich mit den Demonstranten verbunden fühlen.

Der Entwurf 1121 (Silvia Christine Fohrer) bildet ein gläsernes, begehbare Polygon, etwa in Höhe der ehemaligen Grenzmauer, mit überlebensgroßen schematischen Figuren, zu denen sich reale Menschen gesellen können. Sechzehn Figurenpaare, in Anspielung auf die Zahl der Bundesländer, bilden eine sich an den Händen haltende, zum Kreis zusammengefügte Menschenkette. Sie schließt sich durch den Eintritt der Besucher in den inneren Zirkel.

Der Entwurf 1018 (B+H Architekten) mit dem Titel „Saat des Friedens“ ruft durch die Installation eines symbolischen „Ährenfeldes“ Assoziationen an eine bewegte Menschenmenge hervor. Bewegliche hohe Halme – ein auch in der Arbeit 1337 von Kawahara Krause Architects und in anderer Weise in der Arbeit 1268 von Lena Schalenbach verwendetes Motiv – aus Edelstahl mit gläsernen Ähren reflektieren das Licht und werden durch Wind zum Klingen gebracht, ähnlich dem Summen vieler miteinander sprechender Menschen. Besucher können in das Feld eintauchen, die Lichtspiele beobachten und den Klängen lauschen, was dem Gedenken eine heiter-meditative Grundstimmung verleiht.

Zu dieser Kategorie gehören zahlreiche weitere Arbeiten, die sich, in unterschiedlicher Weise, auf das Thema Mensch konzentrieren, von Spielarten des Realismus über immer stärkere Stufen der Abstraktion und Stilisierung bis hin zu Metaphern oder zeichenhaften Verweisen. Manche betonen die Individualität, bis hin zu witzigen oder skurrilen Darstellungen, andere schaffen schematische Gruppierungen, Menschenketten oder silhouettenhafte Positiv-Negativ-Formen. Viele Arbeiten versuchen zudem, die Betrachter von heute in das Kunstwerk mit hinein zu nehmen und den Generationensprung auf diese Weise zu überbrücken.

Das affektive Environment

Das Denkmal hat die Form eines begehbaren Environments, das unmittelbar Gemütsbewegungen und Gefühle auslösen soll. Mit skulpturalen oder architektonischen Mitteln oder durch den Einsatz von Licht, Ton und anderen Medien werden die Sinne auf komplexe Weise in Anspruch genommen. Angeboten wird ein Erlebnisraum, oft auch ein Erlebnisweg, der manchmal fast einem Leidensweg oder Passionsweg gleicht, wenn er zum Beispiel durch den dunklen Raum der Unfreiheit über

schwierige Wege zum hell leuchtenden Raum der Freiheit führt. Die Besucher fühlen sich beim Umherwandern in die historischen Ereignisse ein und identifizieren sich mit den Protagonisten von damals. Dabei erfahren sie Verunsicherung, holen ganz persönliche Erinnerungen an die Oberfläche zurück, erleiden vielleicht selbst Ängste und Qualen, müssen Anstrengungen bewältigen, empfinden Hoffnungen und werden schließlich vom Glück des Durchbruchs überwältigt.

Beim Entwurf 1085 (Atelier Fassbender Schwede) wird der Gang durch eine lange, schmale, gekrümmte, innen und außen mit Ziegeln verblendete Großskulptur mit rampenförmig aufsteigender und wieder abfallender Passage, in ihrer Dunkelheit nur durch Lichtpunkte erhellt, zu einer klaustrophobischen Erfahrung, die am Höhe- beziehungsweise Scheitelpunkt durch inszenatorischen Einsatz von Licht einen emotionalen Wendepunkt erfährt. Konkrete Bezüge zu den Ereignissen der friedlichen Revolution werden allein im Informationspavillon am Nordrand des Plateaus angeboten.

Der Entwurf 1306 (file404 architects) spielt mit seinem Titel „Rostra 2.0 – Open Structure“ auf die Rednertribüne des antiken Roms an, deren Prinzipien in der globalen Vernetzung der Gegenwart wieder aufgenommen werden. Tatsächlich hat das Denkmal jedoch den Charakter eines Labyrinthes. Ein raumgreifendes Ensemble kubischer Formen ist mit Kameras und Monitoren ausgestattet, um medialen Austausch mit anderen Städten über Freiheitserfahrungen zu ermöglichen. Mit ihrem Gitterwerk wecken die Kuben Assoziationen an futuristische Stadtstrukturen, aber auch an Grenzbefestigungen, Gefangenschaft, Folter und Tod. Die verschachtelten Wege des Irrgartens muss man durchschreiten, allen Mühen und Sackgassen trotzend, um in einen Versammlungsraum in der Mitte zu gelangen, der für freie Meinungsäußerung steht.

Der Entwurf 1503 (Strauss & Hillegaard) schafft einen Ort, der das historische Ereignis „multisensorisch erfahrbar“ machen soll. Zentrum der Anlage ist eine spiegelnde, riesige Kugel, Sinnbild für die Idee der Einheit. In sie hinein gelangt man durch ein archaisch anmutendes, ruinös gestaltetes Szenarium steinerner Quader. Hier liegen die beiden Eingänge zu einem katakombenartigen Gang, der als Ort der Information angelegt ist. Er führt bis zum Inneren der Kugel, wo beide Besucherstränge symbolhaft zusammengeführt werden. Der Weg in die Tiefe ist „als Zeitreise inszeniert“, während der man die Wiedervereinigung als schwierigen Prozess und die friedliche Revolution als „Weltwunder“ mit allen Sinnen nachempfinden kann.

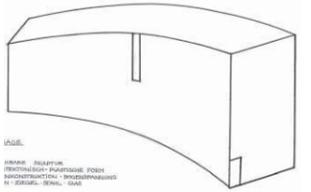
Der Entwurf 1260 (BBCF Architects Scénographes) lässt die Besucher in einen spiegelnden Raum eintreten, gebildet aus doppelt gebogenen, gewellten, gekrümmten, bewegt erscheinenden hohen Scheiben in engen, fast bedrückenden Konstellationen. Manche Teile können in Schwingung versetzt werden, andere sind als Klanginstallation mit Geräuschen und Stimmen angelegt, andere wiederum als Träger von Informationen. Das Environment versetzt die Besucher in eine schwebende, ambivalente Stimmung, mit vielfältigen Assoziationen, gedanklichen Anstößen und einem gewissen Maß an kalkulierter Verunsicherung.

Die affektiven Environments vermitteln ein Geschichtserlebnis auf – real oder gefühlt – schwankendem Boden. Dabei hängt die Wirkung des Kunstwerks auf den einzelnen Betrachter sowohl von dessen gegenwärtiger Befindlichkeit ab und seiner Bereitschaft, sich emotional zu öffnen, als auch von seinen bereits mitgebrachten historischen Kenntnissen.

Die konzeptorientierte Annäherung

Hier geht es nicht um Symbole und Metaphern, um Erlebniswege oder um eine unverkennbare ästhetische Manier. Die konzeptorientierten Entwürfe kreisen um die Frage, wie die Widersprüchlichkeit von Geschichte und Gegenwart selbst zum Denkmal gemacht werden kann. Künstlerisch sind sie eher spröde. Die unterschiedlichsten Mittel sind ihnen recht, um Nachdenken und Verunsicherungen zu provozieren und so die Komplexität des Themas in Erinnerung zu rufen. Sie misstrauen den Gefühlen, jedenfalls den vorschnellen und den durch inszenatorische Mittel erzeugten. Dem gestellten Thema begegnen sie eher skeptisch oder distanziert.

Der Entwurf 1014 (K41) findet ein irritierendes, gleichwohl suggestives Bild für die These, dass die deutsche Einheit ein auf lange Sicht unvollendetes Projekt bleiben und noch viele Generationen beschäftigen wird. Die „Dauerbaustelle“ ist ein hohes, schmales, baustellenähnliches Gebilde, das



1085, Atelier Fassbender Schwede



1306, file404 architects



1503, Strauss & Hillegaard



1260, BBCF Architects Scénographes



1014, K41



1277, Björn Kern



1339, Butterfly Effect



1164, Wiewiorra Architekten

als geheimnisvoller Fremdkörper in die Höhe ragt, mit transluzenter Schutzplane über einem Stahlgerüst, bei Dunkelheit von innen beleuchtet. Der Kontrast des absichtsvoll nicht axial, sondern schräg auf dem Plateau positionierten Objektes zur zukünftigen detailgenau rekonstruierten Schlossfassade könnte kaum größer sein. Der Imagination der Betrachter bleibt es überlassen, sich auszumalen, was genau sich hinter den Planen verbergen könnte.

Der Entwurf 1277 (Björn Kern) kontert die vorgegebene Widmung der Wettbewerbsaufgabe mit der Forderung, stattdessen dem „Verbraucher, dem wahren Helden unserer Zeit“, ein Denkmal zu setzen. An Stelle des einstigen Reiterstandbildes schiebt eine düster, fast albraumhaft dargestellte Figur einen Einkaufswagen mit drei Kugeln in den deutschen Nationalfarben. Der angepasste Konsument mit glitzernden Attributen der Warenwelt als „Held“ der Geschichte erscheint als sarkastischer Kommentar zu Hintergründen und Begleiterscheinungen der Wiedervereinigung und zum Thema Denkmalsetzung und Heldenverehrung im weitesten Sinn.

Der Entwurf 1339 (Butterfly Effect) stellt eine ganz andere, poetische Version dieses Ansatzes dar. Die seit Buckminster Fuller gerade auch in der alternativen Szene beliebte, weil unkonventionelle und naturverbundene Bauweise einer geodätischen Kuppel wird hier für ein Haus vorgeschlagen, das bedrohten Schmetterlingen Heimstatt bietet. Auf symbolischer Ebene ist sie zugleich eine Referenz an den „unbekannten Schmetterling, der mit seinem Flügelschlag irgendwo auf der Welt“ die friedliche Revolution mit in Gang gesetzt hat. Der Schmetterling steht für Grenzüberschreitung, Leichtigkeit und Glücksgefühl, die Bedrohung seiner Art für gefährdete Hoffnungen.

Der Entwurf 1164 (Wiewiorra Architekten) spielt auf das Spannungsfeld zwischen individueller Selbstbehauptung und offizieller Politik an. Ein kleines Haus aus demontierten Plattenbau-Elementen und verspiegelten Glasflächen, die aus dem Palast der Republik stammen, wird auf das Plateau gestellt. Die Platte steht für den privaten Bereich als kleinstem Versammlungsort, von dem die friedliche Demonstration ausging, der Palast der Republik für die erklärte Absicht, Volkskammer und Volk zusammenzuführen, die in der Realität längst auseinander gefallen waren. Kommentiert wird dies durch eine aus dem Haus ertönende Klanginstallation der „Mauerspechte“. Nicht verwendete Realisierungs-Mittel sollen an Menschenrechts-Organisationen weitergegeben werden.

Die Verfasserinnen und Verfasser konzeptorientierter Ansätze bieten bildhafte oder gebaute Anstöße zur kritischen Reflexion. Sie suchen für jedes Thema neue Darstellungsweisen und verzichten ausdrücklich auf eine unverkennbare, individuelle gestalterische Handschrift. Die Wettbewerbsaufgabe wird nicht „erfüllt“, jedenfalls nicht den Erwartungen gemäß, sondern eher kommentiert oder in Frage gestellt. Weitere Beispiele – und Belege für die mögliche Zuordnung mancher Arbeiten zu mehreren Kategorien – sind die bereits im Abschnitt über monumentale Zeichen erwähnte, provokativ angelegte „Goldene Banane“, Entwurf Nr. 1183 von Hanns Malte Meyer, und der formal eigentlich dem folgenden, vielleicht aber auch dem vorigen Abschnitt zugehörige Entwurf Nr. 1081 vom Studio Lars Ø Ramberg. Der Künstler platziert sein im Jahr 2005 auf dem Dach des zum Abriss bestimmten Palastes der Republik in Neonbuchstaben angebrachtes und damals höchst populär gewordenes Wort „Zweifel“ in horizontaler Anordnung wie ein labyrinthisches Environment auf dem Denkmalsockel.

Arbeit mit Texten, Worten, Landkarten

Zahlreiche Beiträge stellen in großen Lettern markante Worte der Demonstrationen in den Raum oder verorten die Schauplätze der Ereignisse in symbolischer Weise auf dem Sockelplateau. Schon seit geraumer Zeit greifen Künstlerinnen und Künstler im Kontext der Erinnerungsarbeit besonders häufig auf Texte oder auf Plandarstellungen historischer Orte zurück. Dies geschieht nicht nur bei jenen künstlerischen Ansätzen, die grundsätzlich um Schriften, diskursive Zeichen, Bild-Text-Konfrontationen kreisen und meist der zuvor erwähnten Konzeptkunst nahe stehen, sondern auch bei vielen weiteren Arbeiten mit unterschiedlichen inhaltlichen und stilistischen Prägungen. Offensichtlich wird Worten und Textfragmenten, zum Beispiel von Zeitzeugen, ebenso wie Hinweisen auf authentische Orte oft eine besondere Suggestivkraft zugeschrieben, die stärker wirksam sein könnte als die Reproduktion oder Neuschöpfung von Bildern. Eine solche Orientierung wurde hier vermutlich noch verstärkt durch die in der Ausschreibung enthaltenen Zitate „Wir sind das Volk“ – „Wir sind ein Volk“ und auf die Stadt Leipzig als Schauplatz der Massenproteste. Viele Beiträge

stellen die Losungen der Demonstranten in großen Buchstaben auf das Plateau, teils plakativ, teils eher als Vexierspiel, manchmal gekippt, manchmal im Kreis, einige auf einem Sockel, andere als Riegel zum Kupfergraben. Andere Arbeiten wählen einen eher dokumentarischen oder literarischen Ansatz oder setzen Textsequenzen und –fragmente als Ornament oder architektonische Rhythmisierung ein.

Der Entwurf 1308 (TOPOTEK 1) stellt kein Motto der Demonstrationen ins Zentrum der Gestaltung, sondern den Wortlaut des Grundgesetzes als Garant für Freiheit und Einheit. Die Artikel der Verfassung erscheinen in wechselnder Folge auf einer Anzeigetafel, wie wir sie von Flughäfen und Bahnhöfen kennen, mit klackernden Begleitgeräuschen bei jeder Drehung der Buchstaben, deren Ergebnis immer neu verfolgt werden kann. Das Kunstwerk verzichtet auf symbolische Formgebung und Überhöhung und lässt den Verfassungstext selbst zum Denkmal im öffentlichen Raum werden.

Der Entwurf 1496 (Eckert Negwer Suselbeek Architekten) verbindet das Ring-Motiv, das bereits im Abschnitt der monumentalen Zeichen erwähnt und als Symbol für Einheit von zahlreichen weiteren Verfassern vorgeschlagen wurde, mit dem Motiv der deutschen Nationalfarben, jedoch nicht, wie bei einer großen Fülle anderer Entwürfen, in Form und Farbigkeit tatsächlich schwarzrotgold gestalteter Fahnen, Säulen, Stelen oder Figuren, sondern mit dem Wort „SCHWARZROTGOLD“. Es ist eingraviert in einen hohen, über die Schlossfreiheit ausragenden, golden leuchtenden Messingring. Wie bei Ringen üblich, ist die Gravur jedoch innen angebracht und so trotz Perforation nicht ohne weiteres lesbar. Die Betrachter müssen die Skulptur umrunden oder können die Buchstaben als Spiel der Sonne im Schatten des Rings entziffern. Gleichmaßen fragend umkreist das Denkmal das schwierige Thema Nationalstolz, als Versuch einer zeitgemäßen Annäherung.

Der Entwurf 1244 (Hermann Kleinknecht) bestimmt die allen Betrachtern vertraute Landkarte des geteilten und wiedervereinigten Deutschland zum Freiheits- und Einheitsdenkmal. Wie ein Relief, das sich vom Boden abhebt, liegt die Bronzeskulptur auf der Sockelfläche. Die Gravurlinien der Bundesländer stehen zurück hinter der deutlich sichtbaren „Schweißnaht“, die wie eine „Narbe“ den Verlauf der einstigen deutsch-deutschen Grenze nachzeichnet. Durch Intarsien sind Leipzig und Berlin hervorgehoben; doch überwiegt der Eindruck der Einheit durch Materialität und Farbigkeit des Bronzegusses.

Der Entwurf 1482 (Gyllving Sierts Architekten) bildet aus dem Umriss der Deutschlandkarte eine hoch aufragende gläserne Skulptur, deren in das Fundamentgewölbe hinein gebauter Sockelbereich den Charakter einer rätselhaften Rauminstallation im dort vorgesehenen unterirdischen Ort der Information hat. Die Umrisslinie zeichnet den geographischen Grenzverlauf nicht detailgetreu nach, sondern ist durch mehrfache Überlagerungen, Verschiebungen, Überzeichnungen von absichtsvoll diffuser, gewissermaßen oszillierender Gestalt, was zusammen mit dem transluzenten Erscheinungsbild des Gussglases auf offene Fragen zur nationalen und individuellen Identität verweisen soll.

Die Familie der Deutschlandkarten-Entwürfe ist besonders groß. Die gesamtdeutsche Landkarte erscheint als Bodenrelief oder Wasserspiel, Stelenfeld oder Schattenwurf, als gefaltete Blüte oder begehbare Baum-Plattform, als Tragwerkstruktur oder Projektionsfläche. In vielen Fällen ist das Motiv für Besucher kaum oder nur aus der Luft erkennbar, in anderen bewusst verzerrt und verfremdet. Oft werden die deutsch-deutsche Grenze und die damaligen Aktionszentren Berlin und Leipzig hervorgehoben. Bei fast allen steht jedoch die mehr oder weniger detailgetreue Nachzeichnung der Gesamtfigur im Vordergrund und nicht die Vielfalt der Länder- und Landschafts-Topographien.

Geschichte als topographische Formation

Artifizielle Landschaftsformationen sollen die Dynamik der Revolution, die Brüche und Verwerfungen der Geschichte oder auch die Sehnsüchte der Menschen nach Harmonie und innerer Ruhe zum Ausdruck bringen, sei es in dramatischen, sei es in romantischen Bildern und Metaphern.

Der Entwurf 1420 (Kili und Bond) nimmt, wie die im vorigen Abschnitt beschriebenen Beiträge, die Deutschlandkarte zum Ausgangspunkt. Sie ist jedoch hier als „Deutschlandwiese“ mit den geographischen Besonderheiten der Regionen gestaltet, mit Bergen, Hügeln und Tälern, und darüber



1308, TOPOTEK 1



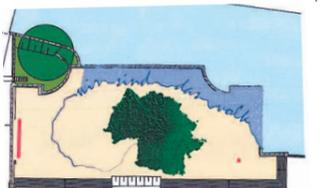
1496 Eckert Negwer Suselbeek Architekten



1244, Hermann Kleinknecht



1482, Gyllving Sierts Architekten

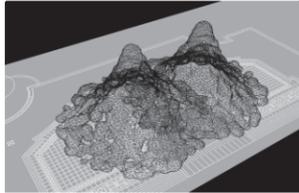


1420, Kili und Bond



1004, Heinke Haberland, Stefan Sous

hinaus als Topographie des historischen Geschehens interpretiert. Die friedliche Revolution entwickelt sich vom kleinen Bächlein in Leipzig, das zum Strom anschwillt, große Teile des Landes umschlingelt, sich schließlich als Wasserfall dramatisch in den Kupfergraben ergießt und von dort in die Spree und ins Meer fließen wird. Zugleich dient die Wiese als begehbare und beispielbare Stück Grün im Herzen der Stadt.



1323, Verfasser unbekannt

Der Entwurf 1004 (Heinke Haberland, Stefan Sous) verwandelt den gesamten Sockelbereich in eine „zu Stein gewordene Wasserlandschaft“, in der die Besucher umherwandern können. Das Meer mit seinen bewegten Wellen ist Sinnbild für die Energie der friedlichen Revolutionen und verweist zugleich auf die Sehnsucht nach Weite und Ferne. Die skulpturale Landschaft ist aus sächsischem Elbsandstein geschaffen und wird als ein zeitgenössisches Pendant zur umgebenden Museumslandschaft mit ihren historischen Steinfassaden verstanden.



1448, Heike Hanada

Der Entwurf 1323 (Verfasser unbekannt) errichtet auf dem Plateau zwei weiß glänzende, hügelartige Gebilde, die an Berggipfel erinnern. Traditionelle Architekturideen könnten anklingen, werden aber völlig neu interpretiert, indem den historischen und rekonstruierten Bauten der Umgebung eine fließende, assoziationsreiche Form gegenübergestellt wird. Das Motiv des Gipfels als „Ort der Freiheit“ und die Verdoppelung als „künstlerische Strategie“ können auf das Thema des Wettbewerbs übertragen werden.

Der Entwurf 1448 (Heike Hanada) plädiert dafür, dem Denkmalplateau ein Stück des gegenwärtigen brachen Charakters zu belassen. Er imaginiert einen „leeren unbesetzten Ort unter freiem Himmel“, der Raum für Reflexionen und Utopien lässt. Das begehbare Sockelgewölbe als Ort des „Gedächtnisses“ erhält einen Sockelaufbau mit sanft modelliertem, ebenfalls betretbarem Dachplateau. Dessen moosbeflochtene Mulden spielen auf die höhlenartigen Raumsequenzen des Gewölbes an und laden zum Tagträumen ein. Dachplateau und „Höhle“ werden als „Gegenräume unserer Gesellschaft“ verstanden.



1459, Stih & Schnock

Der partizipatorische Ansatz

Gerade angesichts des Verlaufes der friedlichen Demonstrationen, denen das Denkmalprojekt gewidmet ist, liegt es nahe, nach Entwürfen zu suchen, in denen Formen aktiver Partizipation und ästhetische Gestaltung auf hohem Niveau zusammenkommen. Bei thematisch anderen, im Ansatz dennoch vergleichbaren Projekten ist diese Verbindung bisher nur selten geglückt. Auch beim Freiheits- und Einheitsdenkmal zeigt sich, dass Erinnerungskunst für Beteiligungsprojekte ein schwieriges Pflaster ist. Zwar werden in zahlreichen Entwürfen die Betrachter zum „Teil des Denkmals“ erklärt, und oft können sie Töne, Schriften oder sogar Bodenbewegungen beim Umhergehen selbst auslösen, zum Beispiel über Sensoren. Nur wenige Beiträge beinhalten jedoch ein interaktives Konzept, in dem die aktive Rolle Einzelner oder einer großen Zahl tatsächlich eine wesentliche Rolle spielt.

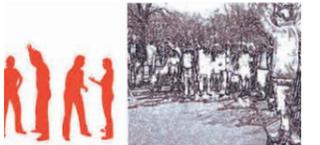


1265, raumHOCH Landovski, Musev Architekten

Der Entwurf 1459 (Stih & Schnock) geht aus von der Bedeutung der Musik für das kollektive und kulturelle Gedächtnis und sieht sie als jenes Medium, das auch über die deutsch-deutsche Grenze hinweg wirksam war. Das Plateau, umgewidmet zur gläsern eingefassten Bühne mit eingravierten Liedtexten und integrierten Klangkörpern, wird zum Treffpunkt für Liederfreunde und Chöre aus aller Welt. Der hier angedockte „Musikdampfer EINHEIT“ umfasst ein digitales Archiv mit Liedertexten aus verschiedenen Jahrhunderten, das insbesondere die wenig bekannten und die vergessenen, die politischen und die subversiven Überlieferungen der deutschen Sängerbewegung bewahren soll. Nicht der Bau, sondern die Bespielung des „Denkmals“ wird zum weit gefassten partizipatorischen Projekt.

Der Entwurf 1265 (raumHOCH Landovski, Musev Architekten) sieht das Denkmal als mediale Installation in Form einer interaktiven Website. Eine 36 Meter hohe Bildsäule wird von einer Redaktion ständig neu zu den historischen wie auch zu aktuellen Ereignissen bespielt. Schon ihre Gestaltung verweist symbolisch auf Mitwirkung: Zwölftausend rotierende Metall-Pixel werden nach zwölf-tausend individuellen Handflächen geformt. Über Webcams ist sie mit „Stelen“ in anderen Städten vernetzt, die das Programm der zentralen Säule dezentral verbreiten und in die die Bürger wiederum Meinungen und Ideen zur Bespielung eingeben können. Das weltweite Netzwerk des Internets ist jenes Mitmach-Medium, das nach Meinung dieses und mancher weiterer Verfasser einer demokratischen Interpretation des Denkmalsthemas am stärksten entspricht.

Der Entwurf 1040 (Segatz/Heinrichs) verzichtet auf visuell wirksame Gestaltungsvorschläge und beschränkt sich auf einen „minimalistischen Eingriff“. An der Stelle des Reiterstandbildes, gegenüber dem Haupteingang des wiederaufgebauten Schlosses, wird ein schlichter Hocker aufgestellt. „redMAL – das Denkmal für Fortgeschrittene“ ehrt die mutigen Demonstranten der friedlichen Revolution und fordert die Besucher auf, es ihnen gleichzutun. Der Denkmalsstandort könnte, wenn das Konzept aufgeht, für freie Rede und Kundgebungen genutzt werden.



1040, Segatz / Heinrichs

Der Entwurf 1061 (Zvi Hecker) gibt der Idee des kommunikativen Ortes, der „von jedermann genutzt werden kann“, einen architektonisch umfassend ausgearbeiteten Rahmen. Er entwickelt auf dem Denkmalsstandort, als Pendant zum Haupteingang des zukünftigen Schlossgebäudes, ein zum Kupfergraben hin ansteigendes Amphitheater, mit überdachter Bühne und Auditorium, aus hellem Beton oder Stein, mit Halbrund-Bänken aus Holz. Es dient als Treffpunkt, zum Spielen und Flanieren und für Feste, Konzerte und Veranstaltungen der unterschiedlichsten Art. Der Zuschauerraum ist im oberen Bereich zweigeteilt und wird in Richtung Bühne symbolhaft zusammengeführt.



1061, Zvi Hecker

Zum einen werden also Internet-Projekte vorgeschlagen, in denen Bild- und Tondokumente von damals oder Erinnerungen von Zeitzeugen, Portraitfotos heutiger Menschen oder Meinungen und Gespräche der heutigen Besucher, zum Beispiel am „Tisch der Zusammenkunft“, gesammelt, ins Netz gestellt und am Denkmalsstandort und darüber hinaus in den öffentlichen Raum projiziert werden; dabei werden, wie bei einem Ideenwettbewerb zu erwarten war, Fragen der redaktionellen Betreuung und konkrete Modalitäten von Entscheidung und Mitbestimmung nicht vertieft oder gar nicht erst angesprochen. Zum anderen werden eher architektonische oder pragmatische Mittel vorgeschlagen, von Rahmenbedingungen für kommunikative und kulturelle Eigenaktivitäten über die Bereitstellung räumlicher und materieller Angebote für Eigenproduktionen bis hin zur Umwandlung des Ortes in eine Speaker's Corner.



1054, Arbeitsgemeinschaft Wahl / Barczik

Das Spiel mit der traditionellen Denkmals-Motivik

Viele Arbeiten beziehen im Zusammenhang mit ihrem konkreten Neuentwurf das als Standort vorgegebene Plateau des Kaiser-Wilhelm- Nationaldenkmals in restaurierter Form mit ein. Viele entwickeln auch Ideen zur artifiziellen Markierung oder Nachzeichnung der verschwundenen Denkmalsanlage mit Sockel und Kolonnaden. Viele nehmen das Spannungsverhältnis zwischen dem autokratischen alten Monument und dem demokratischen Ansatz des neuen Projektes zum Anlass, die Umwidmung zum „Volk als Souverän“ durch Darstellung einer Menschenmenge zu unterstreichen, die demonstriert, feiert, entspannt flaniert, lustvoll diskutiert oder selbstbestimmt ihre eigene Sicht auf die Geschichte zur Schau stellt. Manche jedoch stellen das einstige majestätische Reiterstandbild selbst ins Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung und interpretieren es mit einem Gegen-Vorschlag neu, zum Beispiel in Form assoziativer oder ironischer Nachzeichnungen und Verfremdungen oder mit Pferden ganz anderer Art.



1075, Horst Hoheisel

Der Entwurf 1054 (Arbeitsgemeinschaft Wahl/Barczik) überformt das historische Sockelplateau durch eine sanft gewellte Hügellandschaft aus Beton, auf der sich 48 Pferdeskulpturen und Pferdeobjekte tummeln. Deren Gestaltung spiegelt die aktuelle Kunstszene Deutschlands wieder: Über Wettbewerbe in den sechzehn Bundesländern wird ein breites Spektrum an individuellen Formen gefunden. Anstelle des einen kaiserlichen Reiters bevölkern die Besucher das Plateau. Damit sind Reiter, Pferd und Sockel als wesentliche Teile der traditionellen Denkmalsanlage auf zeitgemäße Weise transformiert.

Der Entwurf 1075 (Horst Hoheisel) rekonstruiert die damalige Denkmalsanlage, jedoch ohne Ross und Reiter, Quadrigen und Ornamente. Der Sockel und die Kolonnaden werden aus zeitgenössischem Material nachgebaut und mit einer Keramikhaut überzogen, in die Dokumente und Bilder der Demonstrationen und der Wiedervereinigungszeit und Fotos von Menschen unterschiedlicher Herkunft eingegraben sind. Schloss und Denkmal waren einst architektonisch und ideologisch aufeinander bezogen. „Wer das Stadtschloss wiederhaben will, sollte auf das Nationaldenkmal nicht verzichten“. Dessen „Geste monarchischer Macht“ wird nun jedoch gebrochen und durch neue Inhalte ersetzt.

Der Entwurf 1067 (Ines Weizmann) stellt das historische Nationaldenkmal als rätselhaft verhülltes Gebilde in den Raum. Sichtbar ist nur das weiße Tuch, unter dem sich einzelne Konturen abzeichnen. Anders als damals vor der feierlichen Enthüllung ist nicht nur der Hauptteil, sondern die



1067, Ines Weizmann



1298, Erik Göngrich



1035, Lambea + Voigt Architekten



1109, Artstudio 88



1334, Sandbaden



1147, Stefan Schagen

gesamte – jetzt imaginäre – Denkmalsanlage bedeckt. Der Zukunftsoptimismus jenes Vorabends ist noch spürbar, doch weil wir den Gang der Geschichte kennen, gibt das verhüllte Denkmal einen Anstoß zum Nachdenken über deutsche Geschichte, gefährdete Freiheit, übersteigerten Nationalismus und seine Folgen.

Der Entwurf 1298 (Erik Göngrich) will das Sockelplateau mit Akteuren nutzen, die selbst bestimmen wollen, woran erinnert werden soll. Hierfür werden die unterschiedlichsten Objekte, Skulpturen, Möbel, Container und Werkmaterialien bereitgestellt und auf dem Sockel platziert. Ergänzt wird dieses Ensemble durch damals abgeräumte „historische Versatzstücke“ der Schlossfreiheit und durch Objekte, die Texte zum Thema enthalten; auch Modelle für den Wiederaufbau des Reiterstandbildes und der Kolonnaden könnten hier präsentiert und diskutiert werden. Alle drei Jahre wird der Umgang mit dem Denkmalsstandort neu ausgeschrieben, um den Ort lebendig zu halten; insofern könnte dieser Entwurf auch dem vorigen Abschnitt zugeordnet werden. Das Konzept sollte in der zweiten Wettbewerbsstufe konkretisiert und in den folgenden zwei Jahren gemeinsam mit gesellschaftlichen Gruppen ausgearbeitet werden.

Kein Denkmal

Einige Arbeiten verzichten auf alle hier beschriebenen Strategien. Weder eine neue Denkmalskunst noch Strategien der Geschichtsvermittlung, weder archäologische Spurensuche noch bauliche Rekonstruktion, weder Verfremdungen noch Provokationen werden – nach dieser Auffassung – dem schwierigen Thema „Freiheits- und Einheitsdenkmal“ gerecht. Nur ein Ort, der keine visuell gestaltete Geschichtsinterpretation des vorgegebenen Themas vornimmt, kann dazu beitragen, das Spannungsfeld von Geschichteereignis und Gegenwartsbezug zu reflektieren. Die Arbeiten lösen sich von der gestellten Wettbewerbsaufgabe, um einen anderen Weg der Annäherung zu finden.

Der Entwurf 1035 (Lambea + Voigt Architekten) konstruiert ein eigenartiges weißes Baukunstwerk, das auf Geschichtssymbolik verzichtet und stattdessen versucht, durch Licht- und Schattenspiel die Neugier der Besucher zu wecken und ihre Sinne anzusprechen. Die dünne Außenhaut des kubischen Gebildes besteht aus in- und übereinander gefügten „Flächenfiguren“ und lässt Öffnungen für Durchblicke frei. Deren Schatten wandern mit der Sonne. Als Ort der Begegnung, über dessen Innenleben man vorerst nur rätseln kann, stadträumlich wirksam, zur Schlossachse leicht gedreht, ähnelt es Bühnenbildern oder phantastischen Architekturentwürfen, bei denen es vor allem um atmosphärische Wirkung geht.

Der Entwurf 1109 (Artstudio 88) stellt einen zwanzig Meter großen Kubus aus spiegelndem Edelstahl auf das Plateau. Allein die Abmessungen des Würfels (19,89 Meter Seitenlänge) bergen einen – für die Betrachter allerdings nicht erkennbaren – Hinweis auf die Widmung. Die geschlossene, strenge Würfelform, deren kulturgeschichtliche Bezüge einer breiteren Öffentlichkeit vermutlich kaum bekannt sind, und die hochpolierten Oberflächen, in denen sich die Architektur der Umgebung und die Menschen spiegeln, sind offen für eine Vielzahl von Interpretationen und Assoziationen.

Der Entwurf 1334 (Sandbaden) knüpft an die Kaffeehastraditionen Europas an, die seit dem 17. Jahrhundert als Mikrozentren politischer, fachlicher und künstlerischer Gespräche bei der Entwicklung der Demokratie und der freien Presse eine lebendige Rolle gespielt haben. Vorgeschlagen wird die Einrichtung eines „Café Deutschland“ als lebendiger Treffpunkt für Berliner und Berlinbesucher, konzipiert als leichte Architektur mit Terrasse zum Wasser, gemeinschaftlich betrieben von den sechzehn Bundesländern, die in wechselnder Folge regionale Kuchenspezialitäten präsentieren.

Der Entwurf 1147 (Stefan Schagen) schlägt eine „Freiheits Maschine“ vor. Deren Absurdität gibt Anlass zum Staunen und Träumen. In einer dampflokartigen, gläsern eingehausten mechanischen Apparatur wird auf industrielle, präzise Weise Kaugummimasse mit Speichel gemischt, gewalzt, geschnitten, mit Luft aufgeladen und durch einen Schornstein gejagt. Viermal am Tag wird so eine rosafarbene Kaugummi-Blase in die Welt gepustet. Die Spannung des Betrachters, wann und ob überhaupt die Blase platzt, verweist auf gesellschaftliche Utopien und deren Schicksal im Alltagsleben.

Typenbildung nach formalen Kriterien

Eine ganz andere Art der Typenbildung vorzunehmen wäre ebenfalls ein interessantes Unterfangen. Besonders aufschlussreich wäre eine Kategorisierung nach formalen beziehungsweise geometrischen Kriterien. Dabei würde zum Beispiel deutlich, welche Grundformen besonders häufig zur Darstellung und Interpretation des Themas verwendet wurden: Stelen, Säulen, Pfeiler, Scheiben (teils gekrümmt), Stäbe, Ringe, Bänder, Kreise, Spiralen, Kugeln (teils mit Rissen), Kuben, Zylinder, Ellipsen, Würfel, Polygone. Oft sind sie, wie anfangs beschrieben, als monumentale Zeichen in den Raum gesetzt. Rasterungen, Schichtungen, Faltungen, Biegungen, Krümmungen, Spiegelungen. Türme, Tore, Bögen, Treppen, Plateaus.

Doch würden bei einer solchen Zuordnung der gedankliche Kontext und die Geschichtskonzeption der jeweiligen Arbeit nicht ausreichend beleuchtet. So kann zum Beispiel die kunsthistorisch mit Grabmälern und mit weihevollen Denkmalstraditionen konnotierte Form der Stele in aktuellen Projekten zum sachlichen Informationsträger oder zum kritisch aufgeladenen „Gegen-Denkmal“ werden. Kenner der Berliner Stadtgeschichte wiederum entdecken in einzelnen Arbeiten ganz spezifische Architekturbezüge und -zitate, teils als Reminiszenz, teils ironisch gebrochen.

Die im vorliegenden Beitrag vorgenommene Typisierung hingegen soll vor allem den Blick darauf lenken, welche thematischen Aspekte des historischen Geschehens die Teilnehmerinnen und Teilnehmer in den Vordergrund stellen, wie sie sie interpretieren und auf welche Weise sie dies in ihre künstlerische Formensprache transformieren.

Motive und Symbole

Ein spannendes Kapitel wäre auch die Untersuchung der Symbole und Metaphern, die zur Deutung des Themas vorgeschlagen wurden. Sie gäbe Aufschluss darüber, welche Motive bereits jetzt Bestandteil des kollektiven Bildgedächtnisses geworden sind und welchen Ereignissen im Rückblick mythischer Charakter zugeschrieben wird. Die Wettbewerbsentwürfe bieten eine geradezu überwältigende Vielfalt teils poetischer, teils dramatischer Zeichen und Sinnbilder, die die Ereignisse der friedlichen Revolution, den Mauerfall und die Wiedervereinigung veranschaulichen oder auf Vergangenheit und Zukunft des Denkmalsstandortes eingehen. Die offensichtlich häufigsten sollen hier skizziert werden.

Für die friedliche Revolution wird, in Erinnerung an die machtvollen Kundgebungen und Mahnwachen, besonders oft das Motiv der Kerze gewählt. Es findet sich als groß dimensionierte Einzel­skulptur, als Kerzenfeld und als Lichterkette, in der Form der Lichtsäule und des Hologramms, als Höhe- und Endpunkt eines Stationenweges und als Illumination eines skulpturalen Tableaus. Ein weiteres Motiv ist der hierarchiefreie „Runde Tisch“ des Revolutionsjahres, nach dessen Vorbild später viele weitere in anderen Zusammenhängen entstanden. In den Entwürfen taucht er zum Beispiel als großmaßstäbliches Bauwerk, als Skulptur und als dialogisches Prinzip auf. Auch das Motiv des Stuhls kommt mehrfach vor, als bezugsreiches Moment von Demokratie und Gemeinsamkeit und zugleich als kommunikatives Angebot.

Besonders intensiv bearbeitet wird das Thema Mauer und Mauerfall. So gibt es zahlreiche skulpturale Nachbildungen in unterschiedlichen Materialien, oft an der realen Höhe der Grenzmauer orientiert. Sie sind teils drohend undurchdringlich gestaltet, teils fragmentarisch, teils gefaltet, teils als fallende Sequenz, teils von Figuren durchbrochen oder überwunden. Manche Mauern sind niedergebogen oder von der Vertikale in die Horizontale gedreht. Sogar ein mit Metall im Glas­körper dargestelltes Mauerloch wird vorgeschlagen, oder reale Eisblöcke in Mauerdimensionen, die tatsächlich schmelzen und daher ständig erneuert werden sollen. In anderen Entwürfen sind Mauersegmente zu neuen Formationen zusammengefügt, zum Beispiel zu Ringmauern, die in einem Fall symbolhaft zertrümmert werden, in anderen Fällen mit ihrer Kreisform die Einheit verkörpern. Oft dienen Mauern auch als Bildträger und Projektionsfläche.

Der Sieg der friedlichen Revolution wird in vielen Entwürfen durch Darstellungen zum Ausdruck gebracht, die das Hochgefühl jener Zeit in Erinnerung rufen. So sind – neben den oben beschriebenen figürlich angelegten Kunstwerken – Wolken und Wogen in großer Zahl zu finden, auch

Tore, Triumphbögen und Baldachine sowie Naturmetaphern wie Regenbögen, Bäume und Blüten, darunter nicht wenige Eichen, aber auch eine Pustelblume als Metapher für zivilen Ungehorsam.

Erwähnt sei weiterhin die große Zahl von Arbeiten, die sich um die Nationalflagge und die Farben Schwarzrotgold ranken. Die Fahne erscheint als reales Objekt wie auch als Skulptur, detailgetreu oder verfremdet, als Stele oder Stelenwald, in sechzehn Flaggen-Streifen geschnitten oder – großdimensioniert und neu zusammengefügt – als begehbare Raumkunstwerk. Die deutschen Nationalfarben werden ebenfalls in kaum übersehbarer Fülle mit den unterschiedlichsten Entwürfen verbunden, teils in erklärtermaßen feierlicher Absicht, teils aber auch spielerisch oder verschlüsselt.

Bild-, Text- und Tondokumente sind in einigen Arbeiten ebenfalls symbolhaft eingesetzt. Insbesondere jene Fotos, die zu Ikonen der friedlichen Revolution geworden sind, werden in manchen Fällen zum wesentlichen Teil des Denkmals selbst, als überdimensionales Tableau, als verändertes Pixelbild oder in Form eines über den Standort gespannten Transparentes. Dennoch fällt auf, dass nüchtern-sachlich konzipierte Arbeiten auf der Basis dokumentarischen Materials eher die Ausnahme darstellen.

Zum Schluss dieses Abschnitts noch der Hinweis auf die Materialsymbolik, die – im Blick auf die verschiedenen Facetten des Wettbewerbsthemas – ebenfalls eine eigene Untersuchung lohnen würde. So arbeiten viele Entwürfe mit schrundigem Cortenstahl oder spiegelndem Edelstahl, gestocktem oder makellos glatttem Weißbeton, Gold, goldglänzendem Messing oder Bronzeguss und immer wieder mit Glas in seinen unterschiedlichen Eigenschaften, Farben, Beschichtungen, Klarheits- und Trübungsstufen.

Stadträumlich-architektonische Aspekte

Da es beim Wettbewerb um die Gestaltung des Denkmals ging, steht im vorliegenden Buchbeitrag die Frage nach dem künstlerischen Ansatz im Zentrum. Nicht nur die bildenden Künstlerinnen und Künstler, auch die große Zahl der teilnehmenden Architektinnen und Architekten hat die Aufgabe primär als künstlerische Herausforderung verstanden und nicht oder nur am Rande als ein durch funktionale Kriterien bestimmtes Vorhaben. Nur der zusätzlich geforderte Ort der Information wurde von vielen als Bauwerk angelegt oder angedeutet, das praktischen und ausstellungstechnischen Anforderungen genügen muss. Eine Analyse der Denkmalskonzepte nach städtebaulichen und architektonischen Charakteristika wäre ein anderes lohnendes Vorhaben. Die aus diesem Blickwinkel formulierten Ansätze und Kategorisierungen hätten mit den hier entwickelten wenig gemeinsam. So sollen an dieser Stelle nur einige Aspekte genannt werden, die den Blick in anderer Weise auf die Entwürfe lenken.

Zum einen die bereits angesprochene Dimensionierung des Kunstwerkes. Ermutigt durch die für das Projekt in Aussicht gestellten zehn Millionen Euro, sind zahlreiche Arbeiten auf eine den Platz beherrschende und darüber hinaus in den Stadtraum weit ausstrahlende Wirkung bedacht und wollen sich gerade auch durch ihre Höhe gegenüber dem zukünftigen Stadtschloss behaupten. Viele andere wiederum bespielen das Plateau als Fläche, räumlich eher zurückhaltend und offen konzipiert, bis hin zu absichtsvoll kleinmaßstäblich angelegten Entwürfen, die auf subtile Weise um die Aufmerksamkeit der Betrachter werben. Die Art der Positionierung auf dem Sockelplateau des einstigen Nationaldenkmals hängt mit der gewählten Dimensionierung oft eng zusammen: Zentral oder dezentral? Vertikal in die Höhe strebend oder flächig verteilt? Auch das Verhältnis des Kunstwerks zum städtischen Umfeld und dessen prominenten Bauten aus unterschiedlichen Epochen der Berliner Stadtgeschichte ist mit diesen Überlegungen verbunden: Ist es eher als autonomes, auf sich selbst verweisendes Gebilde angelegt oder bemüht es sich um Korrespondenzen und Wechselwirkungen mit der benachbarten Architektur?

Zum zweiten ist im Blick auf die geplante Schlossrekonstruktion das Verhältnis des Denkmals zur zukünftigen Schlossfassade in engstem räumlichen Gegenüber von besonderem Interesse, zumal der Sockel des alten Reiterstandbildes auf der Mittelachse vor dem Haupteingang platziert und die gesamte Anlage in pathetischer Weise auf das Schloss hin ausgerichtet war. Welche Bezüge werden nun formuliert? Hinwendung und Zuführung, wie früher, und Wiederaufnahme des axialen Konzeptes? Orientierung an der Traufhöhe von dreißig oder an der Kuppelhöhe von vierundsechzig

Metern? Spiel mit den Formen und der Ornamentik der Schlossfassade? Oder stattdessen eine absichtsvolle Verweigerung, zum Beispiel durch asymmetrische Positionierung, durch visuelle Abschottung oder durch die Suche nach einer ganz anderen formalen Ästhetik, die Kraft genug hat, es mit dem Bild der historischen Westfassade und ihrem mächtigen Eosanderportal aufzunehmen?

Als dritter Aspekt sei schließlich erwähnt, dass eine nicht geringe Zahl von Wettbewerbsbeiträgen die Hervorhebung der Stadt Leipzig als zentralem Schauplatz der Massenkundgebungen zum Anlass nahm, eine symbolische, gleichwohl real sichtbare Verbindungslinie zu entwerfen. Ihr Denkmal ist – im Gegensatz zu einer auf das Schloss bezogenen axialen Positionierung – auf einer imaginären, nach Südwesten gerichteten Linie verortet oder verweist mit einer Markierung im Boden oder mit Hilfe anderer künstlerischer Mittel auf die Stadt der Montagsdemonstrationen. Die Beteiligung des Bundes an einem eigenen Freiheits- und Einheitsdenkmal in Leipzig war erst im Januar 2009 nach Auslobung des Wettbewerbs entschieden worden.

Umgang mit den historischen Relikten und Spuren

Das Sockelbauwerk des ehemaligen Nationaldenkmals, dessen Plateau zum Standort für das Freiheits- und Einheitsdenkmal bestimmt wurde, steht unter Denkmalschutz und enthält unter der jetzigen Asphaltenschicht noch historische Bodenbeläge und Spuren, die nach Möglichkeit einbezogen und sichtbar gemacht werden sollen. Die große Gewölbekonstruktion von 1895 war, gewissermaßen im Gegensatz zum rückwärts gewandten, fragwürdig proportionierten, schon damals in der Fachwelt umstrittenen neobarocken Bildprogramm des Reiterstandbildes, eine ingenieur- und wasserbautechnische Meisterleistung auf hohem zeitgenössischem Niveau¹¹. Sie ist weitgehend erhalten und soll im Zusammenhang mit der Errichtung des neuen Denkmals saniert werden.

Der von den Entwurfsverfassern vorgeschlagene Umgang mit dem Sockelbauwerk hängt eng mit ihrem jeweiligen Denkmalskonzept zusammen. Drei unterschiedliche Ansätze lassen sich in Kurzfassung skizzieren. Zum einen wird bei der Neugestaltung das Äußere der Sockelarchitektur mit Oberfläche, Stufen und markanter Sandsteinverkleidung als ernsthafte oder auch als ironische Referenz an die Anlage des alten Nationaldenkmals mit einbezogen. In diesem Zusammenhang finden sich eine Fülle unterschiedlicher Vorschläge insbesondere zur Freilegung und Restaurierung der Mosaiken, sei es in Form eines oder mehrerer „archäologischer Fenster“, sei es in Form ästhetisch interessant präsentierter Versatzstücke oder sei es als inhaltlicher Teil des Erinnerungskonzeptes, dem eine besondere Aufgabe in der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart zugeschrieben wird.

Ein zweiter Ansatz erklärt das gesamte Sockelbauwerk zum Teil des neuen Denkmals, obwohl – laut Ausschreibung – die Gestaltung des Gewölbes nicht Gegenstand des Wettbewerbs war. Es wird geöffnet, begehrbar gemacht, ausgebaut und mit genutzt, sei es als praktisch-funktionaler Teil, der als Ort der Information und für Ausstellungszwecke geeigneter erscheint als ein Pavillon-Neubau unter freiem Himmel, sei es durch architektonische Verfremdung, durch die gerade hier, im alten Gewölbe, ein eigener, neuer Ort gestaltet werden soll, sei es als symbolhafte Fortführung des oberirdischen Denkmals in die düstere Tiefe, die nun zur atmosphärisch wirksamen „Unterwelt“ oder sogar zur eigentlichen Attraktion des gesamten Projektes gemacht wird.

Ein dritter Ansatz weist die Einbeziehung des Sockelplateaus und damit die Bezüge zum historischen Nationaldenkmal ausdrücklich zurück. Stattdessen wird der Sockel entweder überformt und mit einer zweiten Bodenplatte versehen, die die Reste und Spuren vollständig zum Verschwinden bringt, oder er wird insgesamt abgeräumt, damit eine neue Denkmalsarchitektur sich ganz ungehemmt entfalten kann.

Der vorgegebene Standort bietet für die Denkmalsplanungen grundsätzlich andere Bedingungen als die grüne Wiese. Welche thematischen und formalen Zwänge, Chancen und Herausforderungen darin zu sehen sind, musste jeder Teilnehmer, jede Teilnehmerin für sich entscheiden. Das Spektrum der Entwürfe zeigt, dass auch im Blick auf den historischen Sockel die Frage ganz unterschiedlich beantwortet wurde, welche Schichten der Geschichte einbezogen und auf welche Weise sie sichtbar gemacht werden sollen.

¹¹ Dietmar Arnold, Ingmar Arnold, Schlossfreiheit. Vor den Toren des Stadtschlusses, Berlin 1998

Fazit

Die Dokumentation der Wettbewerbsentwürfe lässt ein breites Spektrum gestalterischer Ideen und Konzepte erkennen, macht aber auch Schwerpunkte künstlerischer Interpretationen und thematische Fokussierungen deutlich. Sie gibt darüber Aufschluss, von welchen Geschichtsbildern die Teilnehmerinnen und Teilnehmer ausgegangen sind, welche Auffassungen, welche Deutungen der historischen Ereignisse sie ihren Entwürfen zugrunde gelegt haben und welche Formen von Sichtbarmachung, Aneignung und Vermittlung sie vorschlagen.

Im offenen Wettbewerb war vorgesehen, aus der Gesamtzahl der 533 Einsendungen etwa zwanzig Arbeiten zur Überarbeitung und Vertiefung in einer zweiten Verfahrensstufe auszuwählen. Das Preisgericht hat das offene Verfahren vorzeitig beendet und keinen der Beiträge für eine weitere Bearbeitungsphase als geeignet betrachtet. Die vorliegende Dokumentation könnte allerdings dazu beitragen, die komplexe, im politischen Kontext verankerte Aufgabenstellung im Blick auf den nun geplanten zweiten, engeren Wettbewerb nochmals zu reflektieren. Hierfür lohnt die Beschäftigung mit jenen kulturellen Aktivitäten, Dokumentationen und wissenschaftlichen Untersuchungen im Jubiläumsjahr 2009, die – zusätzlich zu dem großen Festakt am 9. November – eine reiche Fülle von Aspekten und Perspektiven beigetragen haben. Durch diese Aktivitäten wurde der Blick auch auf die lange Zeitspanne seit dem Mauerfall gelenkt, und damit auf die Frage, wie sich kollektive Erinnerung konstituiert und wie sie sich kognitiv und emotional verändert.

Stefanie Endlich ist Publizistin und Honorarprofessorin für Kunst im öffentlichen Raum an der Universität der Künste Berlin. Der vorliegende Beitrag stützt sich auf die Vorprüfung im Wettbewerb, die die Autorin gemeinsam mit Heinrich Burchard, Birgit Dietsch, Birgit Knappe, Stefan Mathey und Dorothea Strube erarbeitet hat. Für Zusammenarbeit und Rat dankt sie ihnen und Salomon Schindler, dem Betreuer der Wettbewerbs.

Abbildungsnachweis

- S. 16 Modellfoto Sinti- und Roma-Denkmal:
Studio Dani Karavan
- S. 19 Buchenwald-Denkmal: Uwe Kumpf
- S. 20 Denkzeichen „Fragen“: Karla Sachse
- Alle anderen Fotos: Stefanie Endlich