



Corinna Tomberger

Verlorener Krieg - verlorene Männlichkeit: Die Bewältigung der nationalsozialistischen Vergangenheit aus geschlechtsspezifischer Perspektive

Inhalt

- 1. Warum das *Harburger Mahnmal*?**
- 2. Vorstellung des Denkmals**
- 3. Die versinkende Vertikale aus psychoanalytischer Perspektive**
- 4. Die doppelte Leidenserzählung um das *Harburger Mahnmal***
- 5. Männlicher Künstler und Nation**
- 6. Weiblicher Körper, Nation und versinkende Männlichkeit**
- 7. Verlorener Krieg, verlorene Männlichkeit**
- 8. Literatur**

"Postwar Germany seemed plagued by a crisis of masculinity. And since this crisis coincided with military defeat and occupation, it was intimately bound up with notions of national identity." (Fehrenbach 1995, S.95)

In meinem Beitrag möchte ich noch über diese These hinausgehen, die Heide Fehrenbach in ihrer Analyse deutscher Nachkriegsfilme aufgestellt hat. Denn m.E. steht die konstatierte Krise von Männlichkeit in direktem Zusammenhang mit der militärischen Niederlage Deutschlands und einer daraus folgenden Krise nationaler Identität. Ich sehe dies als ein Phänomen, das als verdrängtes bis in die Gegenwart hinein wirksam ist. Der konkrete Untersuchungsgegenstand, über den ich zu diesem Zusammenhang gelangt bin, ist das *Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt - für Frieden und Menschenrechte*.

(Abb. s.: <http://www.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/gerz.htm>).

1. Warum das *Harburger Mahnmal*?

Das *Harburger Mahnmal* von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz ist eines der bekanntesten deutschen Denkmäler, das sich auf die nationalsozialistischen Verbrechen bezieht. Über einhundert Zeitungsartikel, überwiegend der lokalen Presse, aber auch überregionaler und ausländischer Zeitungen, beschäftigen sich mit dem Denkmal. Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl von Besprechungen in verschiedenen Kunst- und Architekturzeitschriften sowie in wissenschaftlichen Veröffentlichungen zum Thema Denkmal, Gedenken und Kunst im öffentlichen Raum. Bis in die Gegenwart hinein wird es in einschlägigen Debatten, etwa um das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* in Berlin, als vorbildhaftes Beispiel eines neuen künstlerischen Gedenkens an die nationalsozialistische Verfolgung und Ermordung angeführt.



Das 1986 errichtete Denkmal scheint, folgt man der Rezeption, eine neue Periode und einen neuen Typus deutscher Nachkriegsdenkmäler eingeleitet zu haben. Diesen sogenannten Gegendenkmalen wird zugeschrieben, endgültig mit der Tradition des Denkmals als sinn- und identitätsstiftendes Zeichen gebrochen zu haben. Stattdessen thematisierten sie selbstreflexiv Status und Funktion des Denkmals (Young 1997, S.57). Seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahren ist denn auch ein relativer "Denkmalboom" (Spielmann 1989, S.11) zu verzeichnen. Vor diesem Hintergrund kann das *Harburger Mahnmal* als wesentlicher Beitrag dazu angesehen werden, das Denkmal als adäquates Medium des deutschen Umgangs mit der NS-Vergangenheit zu etablieren. Damit steht es im Kontext einer zunehmend an Wichtigkeit gewinnenden symbolischen Politik, die in den neunziger Jahren in die nationalen Denkmalprojekte *Neue Wache und Denkmal für die ermordeten Juden Europas* mündete. Im Mittelpunkt meines Interesses steht demnach nicht das Denkmal als Ausdruck einer individuellen künstlerischen Position, sondern als signifikanter Eckpunkt bundesdeutscher Vergangenheitspolitik, bzw. mit Foucault gesprochen als spezifisches Ereignis innerhalb des vergangenheitspolitischen Diskurses.

In der Frage des deutschen Umgangs mit der NS-Vergangenheit scheint der neue Denkmaltypus, paradigmatisch dafür das *Harburger Mahnmal*, Lösungen anzubieten, Antworten auf Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen. Vordergründig ist das die Frage, wie der nationalsozialistischen Vergangenheit angemessen gedacht werden kann. Weitergehend beinhaltet sie das Problem, wie eine Gesellschaft sich zu einer Vergangenheit staatlicher Ausgrenzung, Verfolgung und Ermordung in Beziehung setzt, die mindestens in ihren ausgrenzenden Grundlagen von einem Großteil der nichtverfolgten Bevölkerung mitgetragen oder zumindest widerspruchslos geduldet wurde.

Darüber hinaus sind damit m.E. weitere Fragen verbunden, die zwar nicht explizit gestellt, jedoch trotzdem latent verhandelt werden, und wichtiger noch, auf die das Denkmal auch Antworten gibt. Es sind, wie ich zeigen möchte, Fragen nach den Bedingungen und Möglichkeiten nationaler und männlicher Selbstvergewisserung im nachfaschistischen Deutschland. Sie lassen sich mithilfe semiologischer Verfahren rekonstruieren und sollen im Mittelpunkt der folgenden Analyse stehen.

2. Vorstellung des Denkmals

Das *Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt - für Frieden und Menschenrechte* befindet sich am Rande des Harburger Marktplatzes, auf einer höhergelegenen Ebene, welche die Verbindung zur angrenzenden Fußgängerzone darstellt. Es besteht aus einem zwölf Meter hohen bleiverkleideten Pfeiler, der zum Zeitpunkt der Errichtung, 1986, vollständig in die Senkrechte



auftragte. Die Begleittafel lud die PassantInnen ein, mit bereitgestellten Griffeln auf der Oberfläche des Denkmals zu signieren. "Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben," so die mit der Signatur verbundene Absichtserklärung. Weiterhin erläuterte die Tafel, dass das Denkmal mit zunehmender Beschriftung abgesenkt werden solle, bis es vollkommen versenkt sei, "und die Stelle des Harburger Mahnmals gegen den Faschismus leer sein wird. Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben" (Könneke 1994, S.8). Der Pfeiler wurde innerhalb eines Zeitraums von sieben Jahren in acht Etappen abgesenkt bis zu seiner restlosen Versenkung am 08.11.93.

Der Umgang mit dem Denkmal entsprach jedoch von Anfang an nicht allein der beabsichtigten Form. Statt wie vorgesehen auf der Bleischicht mit dem eigenen Namen zu signieren, gravierten PassantInnen auch verschiedenste Inschriften, Zeichen, Kommentare, auch rechtsradikale, in die Oberfläche ein. Bereits vorhandene Unterschriften wurden überschrieben oder durchgestrichen, so dass ein Geflecht von Linien die Oberfläche bedeckte, in dem einzelne Inschriften kaum entzifferbar waren. Auch Beschädigungen der Oberfläche wurden vorgenommen.

Kritiker vor Ort empörten sich jahrelang über die "Schmierereien". Der Umgang mit dem Denkmal machte es in Hamburg-Harburg zum umstrittenen Objekt, einerseits als "Stein des Anstoßes" gelobt, andererseits als "Schandfleck" verdammt. Diese Kontroverse versicherte das *Harburger Mahnmahl* über Jahre der öffentlichen Aufmerksamkeit.

3. Die versinkende Vertikale aus psychoanalytischer Perspektive

Von einem formalen Gesichtspunkt aus lässt sich das *Harburger Mahnmahl* als versinkende Vertikale bezeichnen. In unserem kulturellen Referenzsystem kann die Vertikale als phallische Form aufgefasst werden, angelehnt an den Phallus als Signifikanten des Begehrens. In der Lacanschen Psychoanalyse signifiziert der Phallus eine fiktive Ganzheit des Subjekts, die nur als Mangel erfahren wird, und ist damit gleichzeitig "Grund (raison) des Begehrens des Andern" (Lacan 1975, S.129). Der Phallus wird demnach als das 'fehlende Glied' imaginiert, das in der Lage wäre, jenen fundamentalen Mangel im Subjekt zu füllen, den real kein Objekt zu schließen vermag. Laut Lacan ist es zuallererst die Mutter, der diese Ganzheit aus kindlicher Perspektive fehlt. Daher werde der vermeintlich fehlende mütterliche Penis mit dem Phallus als Signifikanten verknüpft.

Obgleich Lacan den Phallus nicht mit dem männlichen Geschlechtsteil gleichgesetzt wissen möchte, haben feministische Kritiken den "phallus-as-penis" (Silverman 1992, S.99) als naturalisierte Konstruktion unseres kulturellen Referenzsystems herausgestellt. Die Illusion, mit dem Penis den Phallus zu besitzen, bedeutet für das männliche Subjekt, sich als "Herr einer



machtvollen Subjektposition" (Bettinger/ Funk 1996, S.38) entwerfen zu können. Sie gründet auf der Leugnung der Differenz und der Verortung des Mangels in der Frau. Diese Konstruktion eröffnet dem männlichen Subjekt nicht allein die Möglichkeit, eine Konfrontation mit dem eigenen Mangel zu vermeiden, sie begründet auch eine spezifische symbolische Ordnung, aus der sich eine privilegierte männliche Position ableitet (Silverman 1992, S.100f, 113).

Als privilegierter Signifikant innerhalb der symbolischen Ordnung unserer Kultur hält der Phallus demnach insbesondere für das männliche Subjekt Möglichkeiten der Erfahrung phallischer Befriedigung, also narzisstische Phantasien von Ganzheit und Erfüllung, bereit. Die aufgerichtete Vertikale als räumliche Umsetzung des "phallus-as-penis" kann vor diesem Hintergrund als Bestätigung herrschender Vorstellungen von naturalisierter männlicher Macht und Potenz gelesen werden. Bedeutet ihr Versenktwerden im *Harburger Mahnmahl* also eine Absage an die 'aufgerichtete Männlichkeit' und somit an hegemoniale Formen männlicher Identitätsbildung?

4. Die doppelte Leidenserzählung um das *Harburger Mahnmahl*

Um diese Frage zu beantworten, möchte ich die Erzählung analysieren, die in der Rezeption über das *Harburger Mahnmahl* und seine AutorInnen produziert wird. Grundlegend für diese Erzählung ist, dass die Hauptautorschaft an dem Denkmal einem der beiden KünstlerInnen zugeschrieben wird, dem 1940 geborenen, deutschen Künstler Jochen Gerz. Hingegen wird die israelische Bildhauerin Esther Shalev-Gerz, 1948 in Wilna, Litauen geboren und seit 1983 mit Jochen Gerz verheiratet, nur als nachgeordnete Mitautorin rezipiert.

Allein Jochen Gerz war zur Teilnahme an dem geschlossenen Wettbewerbsverfahren aufgefordert worden, hatte jedoch einen Entwurf zusammen mit Esther Shalev-Gerz eingereicht. Während das Denkmal in der kunstwissenschaftlichen Rezeption in eine Kontinuität der künstlerischen Arbeiten von Jochen Gerz eingereiht wird, bleibt Esther Shalev-Gerz' weitere künstlerische Tätigkeit ausgeklammert. Dabei steht das Element des Verschwindens im *Harburger Mahnmahl* in engem Zusammenhang mit der künstlerischen Arbeitsweise von Shalev-Gerz. Bereits in der ersten Hälfte der achtziger Jahre hatte die Künstlerin begonnen, ihre Skulpturen in die Wüste zu transportieren und dort zerfallen zu lassen. Die Hauptautorschaft von Jochen Gerz am *Harburger Mahnmahl* wurde 1990 gar mit einem offiziellen Akt, der Verleihung des Bremer Rolandpreises allein an den Künstler, bekräftigt. Shalev-Gerz erscheint in der Rezeption als bloßes Anhängsel ihres Mannes, ganz in der Tradition der asymmetrischen Rezeption von Künstlerpaaren (vgl. Kolter 1989). Die



Zuschreibung der Attribute russisch-jüdisch und israelisch sowie ihre Ehe mit Jochen Gerz sind nahezu die einzigen Angaben, die über sie gemacht werden.

Auskunft über die Funktion dieser Konstruktion von Autorschaft scheinen mir einzelne Artikel zu geben, die ähnlich einem Versprecher im Freudschen Sinne Gerz und Shalev-Gerz als jüdisches Ehepaar darstellen. Der nicht-jüdische Deutsche, Jochen Gerz, wird zum jüdisch konnotierten Autor des Denkmals. Auf diese Weise wird ein scheinbar konfliktfreies deutsch-jüdisches Wir konstruiert, das in der Gegnerschaft zum Faschismus gründet. Es suggeriert eine gleiche Betroffenheit beider Seiten vom Nationalsozialismus und rückt damit Jochen Gerz in einen Opferkontext, eine Positionierung, die durch die Beschreibung seiner künstlerischen Haltung weiter ausgebaut wird. Der Künstler erscheint als Zweifler, sich Verweigernder, Widerständiger, etwa in den folgenden Titeln: "Jochen Gerz: Ich verweigere mich." (Schmid 1989), "Im Zweifel schwebend" (von Drateln 1990), "Wie Sand im Getriebe: Jochen Gerz." (Könneke 1991), "Jochen Gerz. Duell mit der Verdrängung" (von Ihering 1992).

Die häufige Erwähnung von Paris als Wohnort konnotiert in Zusammenhang mit der Rede vom Widerstand leistenden Jochen Gerz eine Art von freiwilligem Exil, in welches der Künstler sich begeben hatte. Diese Interpretation wird in einigen wenigen Beiträgen, wie dem folgenden, auch expliziert: "Die Auseinandersetzung mit hergebrachten Denk- und Machtstrukturen führte Gerz mit der gebrochenen nationalen Identität dessen, der sich mitschuldig fühlt am deutschen Verbrechen. Als er 1966 nach Paris geht, entscheidet er sich für ein Leben dazwischen, für eine Perspektive von draußen" (von Drateln 1990). Gerz' Landeswechsel scheint in der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands begründet zu sein. Er ermöglichte es dem Künstler gleichzeitig, sich künstlerisch mit seinem nationalen Erbe auseinanderzusetzen und sein diesbezügliches Schuldgefühl zu überwinden. Die "gebrochene nationale Identität" wird hier zur Voraussetzung für Gerz' künstlerisches Arbeiten. Der Künstler verlässt Deutschland, um Distanz zur nationalsozialistischen Vergangenheit zu erlangen und Kunst zu schaffen - Kunst, die deutsche Vergangenheit bewältigt.

Aufschlussreich ist auch die Auswahl der biographischen Angaben, die zu den beiden AutorInnen gemacht werden. Shalev-Gerz' Biographie bleibt in der deutschen Rezeption auf ihre Herkunftsangaben, geboren in Litauen, aufgewachsen in Israel, beschränkt. Allein in einem Artikel der Jerusalem Post von 1991 wird sie als "child of Holocaust survivors" bezeichnet, in der deutschen Presse bleibt dieser Kontext unbenannt.

Über Jochen Gerz wird in der Rezeption ab 1990 neben seinem Wohnortswechsel nach Frankreich eine weitere biographische Episode berichtet, die sein Leiden an der deutschen Vergangenheit spezifiziert. Erzählt wird von der Traumatisierung des vierjährigen Gerz durch einen Bomben-



angriff, bei dem sein Elternhaus abbrannte. Infolgedessen litt der Junge unter einem einjährigen Sprachverlust, nach dessen Ende er "mit einem Bewußtsein (redet), das er vorher nicht hatte" (von Drateln 1990). Sprache wiederum nimmt in Gerz' künstlerischen Arbeiten eine Schlüsselposition ein. Insofern verknüpft die oben genannte Episode die Traumatisierung des jungen Gerz im Zweiten Weltkrieg mit seiner Künstlerschaft. Das Leiden von dem hier die Rede ist, ist zweifelsohne ein unschuldiges Leiden, das Leiden eines hilflosen, kindlichen Opfers.

Der Mythos vom Leiden als Voraussetzung künstlerischen Schaffens hat sich im Laufe des 19. Jahrhunderts, angelehnt an christliche Martyriumsauffassungen und antike Heldenmythen, herausgebildet (vgl. Neumann 1986). Dieser Mythos deutet künstlerisches Leiden als Vorbedingung genialer Leistung sinnhaft und erhöht den Künstler zum Kulturheros. In diesem Schema bewegt sich auch die Leidensgeschichte des Künstlers Jochen Gerz, sein Leiden an der 'deutschen Schuld' wie am Bombenkrieg. Gerz selbst über seine künstlerische Arbeit: "Ich bin vor allem ein Veteran dessen, was ich nicht erlebt habe, des deutschen Verbrechens" (Könneke 1994, S.68). Jochen Gerz scheint aus diesem Ringen mit der deutschen Vergangenheit siegreich hervorzugehen, zwar nicht mit Orden, jedoch mit Kunstpreisen dekoriert.

Parallel zu dieser Erzählung enthält der Denkmaltext auch eine Leidensgeschichte um das künstlerische Objekt selbst. Es ist eine Erzählung körperlichen Leidens. Denn dem Denkmal wird eine eigene Körperlichkeit zugeschrieben. So wird seine Bleioberfläche häufig als "Haut" bezeichnet, deren Weichheit hervorgehoben wird. Die Beschriftungen der Bleioberfläche, die nicht der intendierten Absicht entsprechen, hinterlassen das Objekt "beschmiert, zerkratzt, beschädigt" (HAN, 24.12.87). Das Denkmal wird "mißbraucht", "geschändet", "besudelt", "verletzt", gar "vergewaltigt" in Handlungen, die mit "Lust", "Reiz", "Wut" oder "Aggression" verknüpft werden.

Der 'falsche' Umgang mit dem Denkmal erscheint in diesen Aussagen als Angriff auf einen Körper, der als weiblicher entworfen wird. Diese Angriffe konstruieren das Denkmal als unschuldiges Opfer. Auch aufgrund seines Versenkens wird das Denkmal in einen Opferzusammenhang gestellt. Gleichzeitig wird dem Objekt als "so wehrhaft-unverwüstlich erscheinende Säule" (MoPo, Beilage 08.11.93, S.2) die Fähigkeit zugeschrieben, die Angriffe von außen letztlich unbeschadet zu überstehen.

Die Kombination von vielfach versehrter Körperlichkeit, Opfer und gleichzeitiger Unverletzbarkeit läßt an eine Märtyrerfigur denken, die in der Kunstgeschichte eine lange Tradition hat: Den heiligen



Sebastian. Der Legende nach wurde der Offizier des römischen Kaisers verurteilt, weil er verfolgten Christen beigestanden hatte. Je nach überlieferter Version an einen Pfahl, Stamm oder eine Säule gebunden, wurde Sebastian zur Strafe mit Pfeilen beschossen. Aber er erlag den an sich tödlichen Verletzungen nicht und starb erst nach einer zweiten Verurteilung durch Steinigung bzw. Totschlag. Sebastian gilt als Schutzheiliger und Unheilabwehrer. Er verkörpert "Reinheit und siegreiche Schönheit" (Joachim Heusinger von Waldegg 1989, S.23).

Im Mittelalter und der Renaissance ein bekanntes Motiv unter den christlichen Darstellungen, wird Sankt Sebastian Ende des 19. Jahrhunderts in der Kunst wieder aufgegriffen und mit dem Mythos vom Künstler als Leidendem verknüpft. Nach dem Ersten Weltkrieg wird das Motiv zur Darstellung des Soldatentodes verwendet. So widmete Willi Geiger 1914 eine Sebastiarndarstellung mit dem Titel *Den Helden von Arras!* den Gefallenen einer Schlacht. Der Bildhauer Karl Albiker fertigte zwischen 1920 und 1926 verschiedene Versionen des Heiligen Sebastian in Holz, die den Opfern des Ersten Weltkriegs gewidmet waren. Nach dem Zweiten Weltkrieg findet sich das Motiv beispielsweise in der Bronze *Heiliger Sebastian* (1956) von Gerhard Marcks, entstanden als Mahnmal für die Gefallenen des Zweiten Weltkriegs, sowie in der Bronze *Heiliger Sebastian Nr.2* (1961) von Bernhard Heiliger.

Die Lektüre als Sebastiarndarstellung verdeutlicht die sieg- und erlösungsversprechende Bedeutung, die das *Harburger Mahnmal* im Zusammenhang von Opfer, Versehrung und deren Überwindung besitzt. Das explizite Erlösungsversprechen scheint die Anerkennung des künstlerischen Wertes zu sein. Auch wenn das Denkmal vor Ort missachtet, beschädigt, kritisiert wird, erfährt es doch die Wertschätzung der internationalen Kunstwelt.

5. Männlicher Künstler und Nation

Folgen wir den Erzählungen um Jochen Gerz, so setzt das Leiden an der deutschen Vergangenheit - eine kathartische Entwicklung in Gang. Eine Entwicklung, deren Ergebnis Kunst ist. Um es zu wiederholen: Kunst, die deutsche Vergangenheit bewältigt.

Protagonist dieser Entwicklung ist der sich schuldig fühlende Künstler, der an sich unschuldiges Opfer des Krieges ist. Im künstlerischen Prozess erfährt die Last der scheinbaren Schuld jedoch eine positive Umwertung. Sie erzeugt Kunst, Bewältigungskunst, sorgt für Ruhm und internationale Anerkennung. Das Leiden des schuldlos sich schuldig Fühlenden erfährt Wiedergutmachung, wenn nicht gar Erlösung in seiner künstlerischen Anerkennung. Männliches Leiden am Krieg, nationale Schuld und deren Bewältigung durch Kunst sind in der Erzählung um Jochen Gerz miteinander verknüpft.



Diese Verknüpfung ist in der Kontinuität eines Diskurses zu sehen, der spätestens seit Anfang des 20. Jahrhunderts deutsche Kunstdebatten wesentlich bestimmt hat. Der Kunst wird darin das Potential zugesprochen, die Nation zu erneuern. Diese Erwartung wurde in Zusammenhang mit der abstrakten Kunst in den zwanziger Jahren formuliert und von der nationalsozialistischen Ideologie aufgegriffen. Der Bildhauer Wilhelm Lehmbruck wird beispielsweise sowohl nach dem Ersten wie auch nach dem Zweiten Weltkrieg als Repräsentant der "deutschen Geschichte auf der Suche nach einer Identität" (Wenk 1989, S.75) rezipiert. Als "Hoffnungsträger der deutschen Kultur" (von der Bey 1997, S.236) fungierte der Künstler auch in den Debatten um abstrakte Kunst nach 1945. Die Abstraktion galt durch ihre Entgegensetzung zu der gegenständlichen Malerei im Nationalsozialismus als Symbol für Freiheit und Demokratie (vgl. auch Herlemann 1989) und damit als "Garantin und Wahrzeichen für eine umfassende Reinigung von der Schuld des Nationalsozialismus" (von der Bey 1997, S.235).

Beispielhaft für einen Künstlermythos, welcher Kriegsleiden und männliche Künstlerschaft verknüpft, ist die Figur Joseph Beuys. Benjamin Buchloh liest die Erzählung um Beuys als einen Phoenix-Mythos, der berichtet, "dass der ehemalige Bomberpilot sich durch dieses Trauma (seines Flugzeugabsturzes, CT) zum messianischen Künstler wandelte (...) wiedergeboren aus den Trümmern und der Asche seines Flugzeugs, ist er auferstanden, um mit seiner künstlerischen Botschaft zu uns zu kommen" (Buchloh 1987, S.66), verwandelt - so Buchloh - in den "kulturellen Nationalhelden (...) der Nachkriegszeit" (a.a.O., S.67).

Die genannten Beispiele belegen, dass die Erzählung um Jochen Gerz in einer historischen Kontinuität steht. Diese entwirft den männlichen Künstler-Schöpfer als Erneuerer des Nationalen. Der Mythos vom Künstler als Vergangenheitsbewältiger scheint eine zeitgemäße Reformulierung dieser Verknüpfung zu sein, welche der Problematik deutscher Identität nach dem Nationalsozialismus Rechnung trägt.

6. Weiblicher Körper, Nation und versinkende Männlichkeit

Auch der Entwurf des Denkmals als weiblich konnotierter Körper verweist auf das Thema Nation. Repräsentationen von Weiblichkeit sind seit der Französischen Revolution in unserem Kulturkreis privilegiertes Zeichen imaginerter Gemeinschaften (vgl. Wenk 1996). Reale und symbolische Körper stehen dabei in einem Wechselverhältnis zueinander. Wie neuere Studien gezeigt haben, fungieren Vergewaltigungen im Krieg auf der symbolischen Ebene als Invasion des feindlichen 'Territoriums'. Die Rede vom vergewaltigten Deutschland (Heineman 1996, S.370ff) nach 1945 ist ein Beispiel für die Übertragung der Vergewaltigung von Frauen auf einen vorgestellten Körper der



Nation. Dem liegt zugrunde, dass es spezifisch der weibliche Körper ist, der als verletzungsoffen (Seifert 1996, S.23) und damit als labiles Moment der Gemeinschaft entworfen wird. Repräsentiert also der versehrte, weiblich konnotierte 'Körper' des *Harburger Mahnmals* die besiegte deutsche Nation?

Über Vergewaltigungen in Kriegen werden nicht allein die Grenzen der gegnerischen Gemeinschaft metaphorisch überschritten, sondern auch Hierarchien zwischen Männern hergestellt. Die "sexuelle Besetzung" des weiblichen Körpers, so Christine Eifler, symbolisiert die Niederlage sowohl des militärischen Kollektivs als auch des einzelnen Mannes und wird damit "zur symbolischen Kastration der Männer" (Eifler 1999, S.162). Kann die versinkende Vertikale im Kontext eines verlorenen Krieges demnach als symbolische Kastration verstanden werden?

Das Thema des "fallende(n), stürzende(n) Mannes" (Wenk 1989, S.74) hat Silke Wenk in den Arbeiten Wilhelm Lehmbrucks und Georg Kolbes untersucht. Sie interpretiert dieses Motiv als künstlerische Konsequenz der Kriegserfahrung, einer vom Krieg ausgelösten "Krise von Männlichkeit" (ebd.). Auch im Sebastianmotiv wurde die Figur des zu Boden sinkenden Mannes herangezogen, um männliche Kriegserfahrung zu repräsentieren. Bedenken wir, wie eng die Produktion von Männlichkeit in unserer Kultur mit Militarismus verknüpft war und ist, so liegt es nahe, die deutsche Niederlage im Zweiten Weltkrieg geschlechtsspezifisch als Krise von Männlichkeit ins Auge zu fassen. Umso mehr, wenn wir Anne Mc Clintock in ihrer Annahme folgen, dass der "Nation-State" (Mc Clintock 1996, S.281) Verwahrungsort männlicher Hoffnungen, männlicher Bestrebungen und männlichen Privilegs sei.

7. Verlorener Krieg, verlorene Männlichkeit

Die als weiblich vorgestellte deutsche Nation, den männlichen Soldaten als zu Beschützerin, zu Verteidigerin anheim gegeben, wurde mit dem Zweiten Weltkrieg besiegt, besetzt, geteilt. Im Gegensatz zum Ersten Weltkrieg stand keine 'Dolchstoßlegende' zur Verfügung, die dem Mythos heroischer Männlichkeit eine Kompensationsmöglichkeit geboten hätte. Hingegen erzeugte die diskreditierte männliche, militärische Erfahrung in der unmittelbaren Nachkriegszeit "a certain representational vacuum" (Heineman 1996, S.356). Zu einem Zeitpunkt, an dem die neue Bundesrepublik Deutschland, um die Entwicklung einer eigenen Identität bemüht war, lieferten stattdessen mehrheitlich von Frauen erlebte Erfahrungen die Folie für das kollektive westdeutsche Gedächtnis: Die Erfahrungen von Bombenkrieg und Flucht. Sie ermöglichten es, Deutschland als Opfer zu entwerfen trotz der Millionen Menschen, die Deutsche ermordet hatten, allerdings um den Preis des



weitgehenden Beschweigens männlicher Kriegserfahrungen und der Einschreibung einer narzisstischen Kränkung von Männlichkeit in die deutsche Geschichte.

Aus dieser Perspektive verweist das Denkmal einerseits auf die besiegte deutsche Nation, andererseits auf den besiegten deutschen Soldaten, entmächtigt, entmännlicht und in der Selbstrepräsentation der frühen Bundesrepublik keineswegs berücksichtigt in seinem Bedürfnis nach heroisierender Anerkennung seiner Kriegserfahrung. So gesehen berichtet die versinkende Vertikale des *Harburger Mahnmals* in entstellter Darstellung von der narzisstisch gekränkten Männlichkeit der Kriegsteilnehmergeneration, die in einer Art fetischistischen Struktur zugleich aufgerufen und abgewehrt wird. Während jedoch die Vertikale versinkt, steigt gleichzeitig ein anderer Signifikant auf: der männliche Künstler-Schöpfer, in diesem Fall Jochen Gerz. Mit der sinnstiftenden Integration des Nationalsozialismus in einen neuen Künstlermythos scheint ein Repräsentant der Söhne zu versprechen, was der Vätergeneration so gründlich misslang: einen Entwurf heroischer Männlichkeit, welcher die Erneuerung der Nation in Aussicht stellt. Weiter gefasst, gerät damit die bundesdeutsche Vergangenheitspolitik in den Blick als ein Feld, dessen Dynamik von Phantasien nationaler Größe und heroischer Männlichkeit mitbestimmt, wenn nicht gar dominiert wird.

8. Literaturangaben

Bettinger, Elfi/ Funk, Jilika 1996: Weiblichkeit als Maskerade und der Fetisch Phallus, in: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie, 7.Jg., Heft 13 (Mai 1996): Fetisch. Frau, S.31-53.

von der Bey, Katja 1997: Maler und Hausputz im deutschen Wirtschaftswunder. Künstlermythen der Nachkriegszeit zwischen "Kulturnation" und "Wirtschaftsnation", in: Hoffmann-Curtius, Kathrin/ Wenk, Silke (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg, S.234-244.

Buchloh, Benjamin H.D. 1987: Joseph Beuys - Die Götzendämmerung, in: Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987, Ausstellungskatalog, Düsseldorf.

Mc Clintock, Anne 1996: "No longer in a future heaven": Nationalism, Gender and Race, in: Hey, Geoff /Suny, Ronald Grigor: Becoming National. A Reader, New York, Oxford, S.260-285.

von Drateln, Doris 1990: Im Zweifel schwebend. Jochen Gerz - ein Konzept-Künstler gegen den Strom der Saisonkunst, in: Die Zeit, Nr.45, 02.11.90, S.63.

Eifler, Christine 1999: Nachkrieg und weibliche Verletzbarkeit. Zur Rolle von Kriegen für die Konstruktion von Geschlecht, in: Eifler, Christine/ Seifert, Ruth (Hg.): Soziale Konstruktionen - Militär und Geschlechterverhältnis, Münster, S.155 -186.

Fehrenbach, Heide 1995: Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler, Chapel Hill.



1. Tagung AIM Gender - Tomberger: Verlorener Krieg - verlorene Männlichkeit, Seite: 11

Heineman, Elizabeth 1996: The Hour of the Woman: Memories of Germany's "Crisis Years" and West German National Identity, in: American Historical Review, Vol.101, April 1996, Nr.2, S.354-395.

Herlemann, Falko 1989: Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt. Zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre, Frankfurt/ M, Bern, New York, Paris.

Heusinger von Waldegg, Joachim 1989: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Worms.

von Ihering, Barbara 1992: Jochen Gerz. Duell mit der Verdrängung. Warum der Künstler seine Werke unsichtbar macht, in: Die Zeit, 07.02.92.

Könneke, Achim 1991: Wie Sand im Getriebe: Jochen Gerz. Notizen zur Gegenwartskunst (4), in: BDK-Mitteilungen, Nr.1/ 91, S.22-25.

Ders. (Hg.) 1994: Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz. Das Hürburger Mahnmahl gegen Faschismus, Ostfildern.

Kolter, Kerstin 1989: Frauen zwischen "angewandter" und "freier" Kunst. Sonja Delaunay in der Kritik, in: Lindner, Ines u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, S.203-213.

Lacan, Jacques 1975: Die Bedeutung des Phallus, in: Ders.: Schriften II, Olten, S.119-132.

Neumann, Eckhard 1986: Künstlemythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt/ M, New York.

Schmid, Karlheinz 1989: Jochen Gerz: Ich verweigere mich, in: atis, Juni 1989, S.30-35.

Seifert, Ruth 1995: Der weibliche Körper als Symbol und Zeichen. Geschlechtsspezifische Gewalt und die kulturelle Konstruktion des Krieges, in: Jahrbuch für Historische Friedensforschung, Jg. 4 (1995), S.13 - 33.

Silverman, Kaja 1992: The Lacanian Phallus, in: Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies. The Phallus Issue, Vol.4/ 1992, Nr.1, S.84-115.

Spielmann, Jochen 1989: Stein des Anstosses oder Schlußstein der Auseinandersetzung? Bemerkungen zum Prozeß der Entstehung von Denkmälern und zu aktuellen Tendenzen, in: Mai, Ekkehard/ Schmirber, Gisela (Hg.): Denkmal - Zeichen - Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München, S.110 - 114.

Wenk, Silke 1989: Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfer-Mythos im nachfaschistischen Deutschland, in: Lindner, Ines u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, S.59-82.

Dies 1996: Versteinerte Weiblichkeit. Studien zu Allegorie in der Skulptur der Moderne, Köln, Weimar, Wien.

Young, James E. 1997: Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust, Wien.

Zeitschriftenkürzel

HAN: Hamburger Anzeigen und Nachrichten

MoPo: Hamburger Morgenpost